

**Ivan Rodrigues Martin**

**Um ditado às avessas**  
Uma leitura do romance **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, de Carmen de Icaza

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Língua Espanhola, Literatura Espanhola e Hispano-americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Valéria de Marco**

São Paulo, 1999

Para Vima e Beatriz

## AGRADEÇO

à professora dra. Valéria de Marco pela orientação acadêmica, pela afetuosa amizade e pelo tanto que nos ensina a viver com a humanidade com que trata as coisas do mundo;

às professoras dra. María de Concepción Piñero Valverde e dra. Beth Brait pela disposição em ler o projeto deste trabalho e por suas valiosas sugestões;

à Vima, minha companheira de poesia e realidade, pelo sentido que dá a minha existência;

a minha avó, dona Glorianda, por ter sido pai e mãe para mim;

aos amigos do dia-a-dia: Bia, Cárta, Ciro, Giselle, Luís, Marcinha, Ricardo, Roberta, Sílvia e Sylvio;

aos amigos do grupo de estudos - Adriana, Angela, Daniela, Graziela, Luiza, Luzimeire, Rina, Silvio e Virginia - pela companhia nas prazerosas tardes no aparelho da rua Joaquim Antunes;  
a CAPES, pela bolsa concedida.

## RESUMO

Em 1936, inicia-se a Guerra Civil Espanhola. Acirram-se os debates entre as duas principais facções envolvidas na contenda: nacionalistas e republicanos. Justamente nesse ano, sob a forma de folhetim, o romance **Cristina Guzmán, profesora de idiomas** é publicado na *Revista Blanco y Negro*, de orientação fascista. Sua autora, Carmen de Icaza, consagra-se como escritora de “novela rosa” e, paralelamente às suas atividades literárias, compõe o primeiro escalão da *Sección Femenina de Falange*, importante instituição para a divulgação dos valores nacionalistas junto às mulheres.

A partir da análise da “novela rosa” **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, este trabalho procura demonstrar que os elementos constituintes desse romance apontam para a normatização do comportamento feminino, numa época em que idéias e valores também constituíram o arsenal bélico de um dos mais violentos conflitos do século XX.

## RESUMEN

En 1936 empieza la Guerra Civil Española y recrudecen los debates entre las dos principales facciones involucradas en el conflicto: nacionalistas y republicanos. Justamente en ese año se publica la novela **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, en forma de folletín, en la *Revista Blanco y Negro*, de orientación fascista. Su autora, Carmen de Icaza, se consagra como escritora de “novela rosa” y, paralelamente a sus actividades literarias, integra el primer escalón de la *Sección Femenina de Falange*, importante institución que se dedica a divulgar los valores nacionalistas entre las mujeres españolas.

A partir del análisis de la “novela rosa” **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, este trabajo quiere demostrar que los elementos que constituyen dicha obra tuvieron como objetivo normatizar el comportamiento femenino, en una época en que ideas y valores también constituyeron el arsenal bélico de uno de los más violentos conflictos del siglo XX.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	07
-------------------------	----

### **PARTE I - A História, o histórico e a história**

<b>A História</b> .....	12
- Panorama histórico.....	13
- Os debates sobre o papel das mulheres.....	22
 <b>O histórico</b>	
- O folhetim.....	33
- A novela-rosa.....	38
- Carmen de Icaza.....	52
 <b>A história</b>	
- Cristina Guzmán, profesora de idiomas.....	55

### **PARTE II - O discurso conservador na elaboração literária**

- A santa ou a outra: a mulher.....	58
- Juizes: todos os homens.....	85
- Mãe ao céu, puta ao inferno.....	114

<b>Considerações finais</b> .....	126
-----------------------------------	-----

<b>Anexos</b> .....	136
---------------------	-----

<b>Bibliografia</b> .....	144
---------------------------	-----

## Introdução

*Mujer que sabe latín no puede tener buen fin.*  
(Refranero español)

No dia dez de maio de 1997, o diário **ABC**, de Madri, publicou, em sua seção dedicada aos leitores, a carta de uma cidadã comum, María Consuelo del Canto Barreñada, dirigida ao Ministro do Trabalho. A remetente da missiva reclamava o direito ao recebimento de duas pensões: uma por aposentadoria, pois havia trabalhado antes de se casar, e a outra por viuvez. Independentemente da justiça da querela de dona Maria Consuelo, salta aos olhos o teor de sua indignação:

Si nosotras cotizamos a la Seguridad Social como cualquier trabajador, por qué no se nos respetan nuestros derechos ¿o es que acaso se nos castiga quizás por ser mujeres, o tal vez el castigo es por tener la desgracia de quedar viudas o será por haber tenido que trabajar?<sup>1</sup>

O fato de há tantos anos a mulher espanhola ter necessitado enfrentar o mercado de trabalho, redundando, dessa forma, numa suposta

---

<sup>1</sup> ABC - nº 29763. Madrid, 10/05/97

igualdade de direitos em relação ao homem, parece atormentar o pensamento espanhol. Prova disso é a solicitação de dona Consuelo que não se limita a dupla aposentadoria. Ela reclama a revisão dos valores machistas que fazem parte de seu cotidiano. Rastrear a gênese desses valores talvez seja tarefa para a Sociologia. No entanto, no campo da análise literária, podemos procurar entender de que forma, nos anos que antecederam a Guerra Civil Espanhola, estes valores se presentificam nos elementos constituintes de uma obra ficcional.

A partir da análise da “novela rosa” **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**<sup>2</sup>, procuraremos desvelar alguns aspectos estético-ideológicos presentes na narrativa, a fim de demonstrar que a ação do romance, assim como a caracterização de suas personagens e a do espaço em que se desenvolve a trama, apontam para a normatização do comportamento feminino no contexto histórico dos anos que precederam a Guerra Civil Espanhola.

Sabemos que a criação ficcional faz-se sempre a partir da escolha seletiva de determinados aspectos da realidade e essa seleção comporta,

---

<sup>2</sup> Em todas as citações do texto analisado apontaremos entre parênteses somente o número da página. Elas referem-se à seguinte edição:  
ICAZA, Carmen de. **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**. Madrid, Editorial Castalia, 1991.  
A primeira edição data de 1936, primeiro ano da Guerra Civil Espanhola.

intrinsecamente, critérios ideológicos. Por isso, a investigação do fato literário, simultaneamente estético e ideológico, não pode se furtar à análise do meio social do qual e para o qual emerge a obra.

Em **Literatura e Sociedade**, Antonio Candido nos ensina que a crítica sociológica ideal é aquela capaz de apreender como os elementos de ordem social são filtrados através de uma concepção e trazidos ao nível da fatura.<sup>3</sup> A fim de colocar em prática a lição do mestre, procuraremos, a partir da análise de algumas categorias narrativas, entender o modo pelo qual os dados de natureza social tornam-se nucleares na elaboração do texto literário. Em outras palavras, tentaremos encontrar, no plano estético, as marcas que denunciam o projeto político-social para o qual conclama a narrativa.

A escolha desse romance de Carmen de Icaza deve-se, principalmente, ao caráter didático de seu enredo, filiado ao contexto histórico de sua enunciação. A história de Cristina Guzmán não é simplesmente a história de uma professorinha que acaba por se casar com o príncipe encantado. Mais do que isso, é toda ela, do começo ao fim, conservadoramente exemplar. Como as outras mulheres de seu tempo,

---

<sup>3</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, p. 15.

face às condições históricas da Espanha, Cristina Guzmán fecha atrás de si a porta do lar e na rua vai buscar o seu sustento. Sua trajetória, no entanto, não macula sua feminilidade e, curiosamente, acaba por desmentir o provérbio espanhol que diz que *mujer que sabe latín no puede tener buen fin*.

É importante, também, considerar o que representa, socialmente, a divulgação em massa dessas idéias, tão vizinhas do pensamento fascista que pairava na Espanha nos anos que antecederam a Guerra Civil Espanhola, nos anos da Guerra e durante a ditadura de Franco, uma vez que é tão significativo o fenômeno editorial que alcançou o romance:

Para dilucidar el éxito tan extraordinario que alcanzó esta novela de la que se lanzaron miles y miles de tiradas, se llevó en dos versiones al cine, se representó en una comedia, se escribieron guiones de radio y de televisión sobre su argumento, se tradujo a ocho idiomas e hizo que innumerables madres españolas de aquel entonces pusieran de nombre a sus hijas Cristina, no cabe considerar tan sólo la amenidad del relato, sino que hay que tener en cuenta el fenómeno sociológico que supuso que en un momento dado una gran cantidad de mujeres se identificaron con Cristina Guzmán y la tomaron de ejemplo, simplemente porque ella representa el triunfo de la bondad, del optimismo y la alegría de vivir.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> ICAZA, Paloma. “Introdução”. In. **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**. Editorial Castalia, Madrid, 1991.

Este trabalho está organizado em duas partes. Na primeira, intitulada *A História, o histórico e a história*, procuraremos traçar um panorama histórico das primeiras décadas do século XX na Espanha e recuperar as discussões sobre o papel das mulheres neste contexto. A fim de entender a “novela rosa” enquanto gênero, procuraremos também resgatar o histórico do folhetim espanhol e o da “novela rosa”, além de explicitar alguns dados da biografia de Carmen de Icaza. E, por último, elaboraremos uma pequena paráfrase do romance estudado.

Já na segunda parte do trabalho, intitulada *O discurso conservador na elaboração literária*, vamos apontar os valores ideológicos que perpassam a criação literária, através da análise de algumas categorias narrativas.

## **PARTE I - A História, o histórico e a história**

### **A História**

*A guerra civil é a morte.*

*(Hobbes)*

Para orientar a leitura deste trabalho, apresentaremos neste primeiro capítulo alguns apontamentos sobre a História da Espanha, relevantes para a compreensão da abordagem a que nos propusemos do texto literário.

Embora a novela analisada nesta dissertação date de 1934, resgataremos um pouco das discussões sobre os papéis da mulher na sociedade espanhola desde o final do século XIX até a Guerra Civil de 1936.

## Panorama histórico<sup>5</sup>

Constitucionalmente, é desde a Carta de 1845 que a Monarquia espanhola está subordinada ao controle dos latifundiários e vice-versa. No entanto, já desde o início do século XVIII, junto do nascimento do Liberalismo na Espanha, surgem duas tendências políticas, cujas discussões estão atreladas à questão da propriedade da terra. Uma delas, a tendência dos *liberales*, tem como meta a instauração da República, o que quer dizer não só a mudança de regime de governo, mas também, e sobretudo, a construção de uma sociedade mais dinâmica, para o que se pressupõe uma modificação na estrutura fundiária espanhola. A outra, a dos *serviles*, é favorável à manutenção do poder absoluto do rei e da estrutura fundiária espanhola, garantidora dos privilégios da nobreza e do clero.

Em 1812, quando o rei Fernando VII está exilado na França, os liberais assumem o poder através de uma junta de governo e promulgam a

---

<sup>5</sup> Para a elaboração deste panorama histórico, utilizamos basicamente a seguinte bibliografia: BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. *A Guerra Civil Espanhola*. São Paulo, Scipione, 1994. TAMARES, Ramón. *Historia de España Alfaguara VII - La República - La Era de Franco*. Madrid, Alianza editorial, 10ªed., 1983. THOMAZ, Hugh. *La Guerra Civil Española*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995. TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Tres claves de la Segunda República*. Madrid, Alianza editorial, 1985. VILAR, Pierre. *Historia de España*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1978.

primeira Constituição liberal da Espanha, que propõe o início da desamortização, ou seja, da desvinculação entre a propriedade de terras e o secular regime de privilégios sobre a sua posse. A essa altura, a terra que era transmitida hereditariamente e que não podia ser vendida, passa a ser um bem negociável nas relações capitalistas, por cujas trilhas a Espanha começa a engatinhar.

Em 1814, com a volta de Fernando VII ao poder, a Constituição anterior é suspensa mas as tentativas do monarca de interromper o processo de desamortização são dificultadas pelo desajuste por que passa a Espanha, devido à crise econômica oriunda das guerras travadas com a França e a Inglaterra e dos movimentos pela independência da maioria de suas colônias americanas. O governo, embora absolutista, é obrigado a ceder às pressões dos liberais, dando continuidade à desamortização dos bens eclesiásticos e decretando o fim da transmissão hereditária da posse das terras. Isso não significou, no entanto, a divisão do solo entre os camponeses. Ao contrário, sedimentou-se o domínio econômico e, por conseguinte, político dos grandes proprietários - o que se estendeu até a Guerra Civil de 1936 -, excluindo-se, assim, um enorme contingente de trabalhadores que, sem trabalho nos intervalos entre colheita e plantio, não

tinham sequer meios para garantir sua subsistência. Nesse contexto, para impedir a prática do banditismo e da guerrilha, cria-se, em 1844, a *Guardia Civil*, que, até a década de 1930, caracteriza-se como instituição repressora dos movimentos de trabalhadores rurais.

Por outro lado, comerciantes e industriais clamavam pela inserção da Espanha na nova ordem econômica européia pós-revolução industrial, para que se solidificasse um mercado consumidor para seus produtos. Paralelamente à tímida industrialização da Espanha no século XIX, formam-se grandes cidades e, com elas, nascem organizações trabalhistas, tais como a UGT (*Unión General de Trabajadores*), de orientação socialista, e a CNT (*Confederación Nacional del Trabajo*), de tendência anarquista.

Embora trabalhadores do campo e da indústria vivessem sob as mesmas injustiças, foice e martelo não se cruzaram pela luta contra o inimigo comum. Somente após a Revolução Russa, as centrais sindicais e o PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) encampam as lutas espontâneas que isoladamente forjam-se nos latifúndios.

O acirramento das lutas entre opressores e oprimidos e o fato de a Espanha ter perdido sua influência sobre o Marrocos justificarão o golpe

militar de Primo de Rivera que, de 1923 até 1930, governará a Espanha sob regime ditatorial. Com apoio dos grandes proprietários agrícolas, da burguesia industrial, de oficiais militares e com aprovação do monarca Alfonso XIII, Primo de Rivera suprime os partidos políticos, destitui as autoridades civis e, em nome da ordem e dos bons costumes, reprime as organizações populares, impondo aos espanhóis um discurso construído sob a égide dos conservadores valores religiosos, travestidos no sentimento de pátria, família e propriedade.

São justamente os valores que atravessam o significado político dessa ditadura que nos interessam mais de perto, pois eles se fazem presentes no romance que analisaremos neste trabalho. Para Jordi Casassas Ymbert, *será durante la dictadura de Primo de Rivera cuando el autoritarismo español va a conseguir su primer planteamiento moderno, al cual dará forma definitiva el franquismo en su primer período*<sup>6</sup>. Esse autoritarismo não se realiza apenas sob a forma de violência explícita - prisões, torturas e fusilamentos -, mas também sob a forma da violência implícita presente nos discursos governamentais e em outras enunciações oriundas de vozes afinadas pela mesma perspectiva

---

<sup>6</sup> Casassas Ymbert, J. La dictadura de Primo de Rivera. p.12.

ideológica. Nesse último caso, está enquadrado o romance **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, cuja autora militou na *Falange Española*, organização política veiculadora do pensamento Primo de Rivera.

Em oposição ao caráter fascista que aos poucos definirá o discurso e o governo de Primo de Rivera, alguns segmentos sociais da classe média, dentre eles os formados por estudantes e por intelectuais, começarão a demonstrar sua insatisfação. Assim, são criadas, em 1926, a *Alianza Republicana*, por Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Teófilo Hernando, Juan Negrín e Gregório Marañón; e a *Acción Republicana* que contava em suas fileiras com militantes de esquerda como Manuel Azaña e José Giral.

Paralelamente à desvalorização da peseta e ao aumento da dívida pública, ocorrem vários movimentos grevistas em protesto às políticas governamentais, o que levará as oligarquias sustentadoras do poder a pedir a renúncia de Primo de Rivera. O chefe da casa militar, o general Dámaso Berenguer, é nomeado pelo rei como presidente do Conselho de Ministros, a fim de formar um novo governo capaz de recuperar a estrutura de poder anterior à ditadura.

Face às convulsões sociais por que passava a Espanha e a incapacidade demonstrada por Berenguer para a resolução dos conflitos, o rei Alfonso XIII o substitui, em 14 de dezembro de 1930, pelo Almirante Aznar, cujo gabinete comportava todas as oligarquias espanholas que dominavam o poder desde o século XIX. Aznar, dando continuidade à volta da normalidade constitucional, garante a realização das eleições municipais, majoritariamente vencidas por candidatos republicanos.

O novo governo instaurado após o exílio do rei é presidido por Alcalá Zamora, que imediatamente convoca eleições de representantes para a elaboração de uma nova Constituição, nas quais a esquerda sai vitoriosa.

Mesmo com a permanência das oligarquias no poder econômico, o governo republicano, claramente progressista, intervém positivamente na antiquada estrutura social espanhola. Implementa a redução para oito horas da jornada de trabalho no campo, a obrigatoriedade do cultivo de terras ociosas pelos proprietários rurais e cria, além de 6750 escolas, as missões pedagógicas rurais. Enfrenta as instituições que mais gozavam de privilégios junto ao governo: o Exército e a Igreja.

Além de ter que fazer frente às oligarquias que buscavam impedir que as novas leis fossem postas em prática, principalmente a de reforma agrária, o governo republicano teve também que enfrentar a Igreja que, a partir da Lei de Congregações, de 1933, fora impedida de exercer o ensino. De um lado, as organizações de esquerda, principalmente as de orientação anarquista, mobilizam a população em greves e manifestações contra a morosidade do governo em resolver os problemas do desemprego; de outro, em nome da fé, a direita organiza seu discurso anti-republicano. Neste mesmo ano de 1933, Zamora dissolve o parlamento e convoca novas eleições, das quais a direita sai vitoriosa.

Lerroux passa a presidir o Conselho de Ministros, cujos integrantes são ligados à CEDA (Confederación de Derechas Autónomas). Além da repressão aos trabalhadores ligados às organizações sindicais, este governo procurou anular as leis votadas nos dois últimos anos. Acirram-se os conflitos entre as facções que compõem a esquerda espanhola e a direita, através da Falange Espanhola, busca na Itália de Mussolini apoio para a derrubada da República.

Em 1935, a imprensa de esquerda é posta na ilegalidade, suspende-se a reforma agrária, aumenta-se a carga horária dos trabalhadores do

setor metalúrgico e, o General Francisco Franco é nomeado Chefe do Estado-Maior Central, o que definirá mais claramente o caráter fascista desse governo.

A esquerda tenta se unificar para combater a direita no pleito de 1936, que será disputado por duas frentes: a *Frente Popular*, que aglutina diversos partidos de esquerda, e a *CEDA*, composta pelas forças de direita, basicamente latifundiários, monarquistas e religiosos. Com apenas duzentos mil votos de diferença, a esquerda vence as eleições e Manuel Azaña passa a presidir o novo Conselho de Ministros. Entre outras medidas, revoga as penalizações impostas aos trabalhadores ligados ao movimento sindical e anistia os presos políticos.

No entanto, as tensões entre o primeiro ministro Miguel Azaña e o presidente da república Alcalá Zamora tornam-se mais acirradas, com a destituição de Zamora pelo parlamento. Em maio de 1936, Azaña é eleito presidente da República pelos parlamentares da Frente Popular mas não alcança a integração das esquerdas para a realização de um governo de unificação. Enquanto a direita se organiza, buscando apoio junto aos governos fascistas vizinhos, como Salazar e Mussolini, a esquerda segue engalfinhando-se por divergências pontuais.

Em 18 de julho de 1936, inicia-se a sangrenta Guerra Civil Espanhola que em 1939 dará vitória a Francisco Franco, o general que permanecerá no poder por trinta e quatro anos.

## Os debates sobre o papel das mulheres

Primeiramente, é importante destacar que a diferenciação de papéis sociais entre homens e mulheres não se restringe à cultura espanhola e, depois, que tal diferenciação não é determinada por diferenças biológicas entre um e outro, mas sim pelo condicionamento social e religioso a que têm sido submetidas as mulheres através dos tempos.

Já no *Gênesis*, na história primeira dos homens segundo a tradição judaico-cristã, às mulheres é imposta a submissão. Após pecar no paraíso, à Eva e às suas filhas, aplica-se o castigo perpétuo:

Então Iahweh Deus disse à mulher:  
Multiplicarei as dores de suas gravidezes,  
na dor darás à luz filhos.  
Teu desejo te impelirá ao teu marido  
e ele te dominará. (Ge:I.03)

Essa relação da mulher com o pecado, com a dor e com a submissão atravessou os tempos e faz parte do debate sobre os papéis da mulher na sociedade espanhola neste nosso século. Publicado em 1909 na

Espanha, o artigo *Orientaciones per a la dona catalana*<sup>7</sup>, de Monserdá de Marciá, relaciona a submissão feminina à questão religiosa e destaca a sua importância para *el buen régimen de la familia*:

No está en mi ánimo hablar ni desvirtuar en lo más mínimo la sumisión de la mujer, por ley natural, por mandato de Jesucristo y por su libre aceptación al contraer matrimonio, ha de tener al marido, ya que esta sumisión es del todo necesaria dentro del orden jerárquico y para el buen régimen de la familia y de la sociedad; sumisión que en la mujer es un impulso del corazón, que ella acata satisfecha siempre que a la supremacía reconocida por las leyes divinas y humanas al padre y al marido, vaya unida la superioridad moral del hombre que la impone. (Nash. 63)

A satisfação pela submissão imposta à mulher parece procurar combater as discussões feministas que vêm na esteira da organização dos movimentos sindicais na Espanha, no início do século. Em 1 de junho de 1898, é editado o primeiro número da **Revista Blanca**, definida por Díaz del Moral como “*publicación la más importante del movimiento obrero en lengua española*”<sup>8</sup>. Editada pela família Montseny

---

<sup>7</sup> Monserdá de Marciá, D., *Estudi feminista. Orientaciones per a la dona catalana*, Barcelona, Lluís Gili, 1909, p.14. (traducción del catalán). Apud. NASH, MARY. **Mujer, familia y trabajo en España - Historia, ideas y textos**. Barcelona, Anthropos Editorial, 1983, p.12

<sup>8</sup> SIGUAN BOEHMER, Marisa. *Literatura Popular Libertaria - Trece años de la novela ideal (1925-1938)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981, p.15.

em duas épocas, de 1898 a 1905 e de 1923 a 1936, essa publicação teve como objetivo a divulgação cultural dos ideais anarquistas, dentre eles a emancipação da mulher. O principal argumento para a igualdade de direitos e de oportunidades entre homens e mulheres, de acordo com a perspectiva anarquista espanhola, consiste numa questão de humanismo, não de feminismo. Por outro lado, os moralistas sempre associaram os ideais feministas a uma *virilização* da mulher e, por isso, procuraram insistentemente impingir à mulher valores capazes de resgatar a sua feminilidade. Em *Tres ensayos sobre la vida sexual*<sup>9</sup>, Gregorio Marañón afirma que para minimizar o atraso cultural espanhol. deve-se *hacer muy hombres a los hombres y muy mujeres a las mujeres*.

Também José Antônio Primo de Rivera, fundador da *Falange Española*<sup>10</sup> e filho de Primo de Rivera, que esteve à frente da ditadura que se estendeu de 1923 a 1930, demonstra em vários de seus discursos a preocupação de determinar à mulher um conjunto de práticas que reafirmem o código moral de seu comportamento na sociedade espanhola:

---

<sup>9</sup> MARAÑÓN, G. *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid. Biblioteca Nueva, 1927, pp92-94. Apud. Mary Nash op. cit.

<sup>10</sup> Fundada por José Antonio Primo de Rivera em 2 de novembro de 1933, a *Falange Española* tem como principal objetivo, dentre outros, resgatar a tradição e a unidade espanholas. Suas fileiras foram engrossadas por importantes nomes da direita espanhola e da Igreja a fim de articular a derrubada do governo republicano. Durante a Guerra Civil e depois da vitória dos nacionalistas, essa instituição teve papel fundamental na consolidação de valores fascistas importados da Itália de Mussolini.

No entendemos que manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombre, toda afanada y desquiciada en una rivalidad donde lleva - entre la morbosa complacencia de los competidores masculinos - todas las de perder. El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas.<sup>11</sup>

Nesse discurso, pronunciado en Don Benito (Badajoz), no día 28 de abril de 1935, Primo de Rivera alerta para as diferenças de papéis dentro da sociedade, utilizando-se, como recurso argumentativo, da exaltação das funções femininas em detrimento das masculinas. Na mesma fala, um pouco mais adiante, o ideólogo da Falange Espanhola alerta para o carácter submisso que deve nortear o comportamento da mulher:

(...) El egoísmo busca el logro directo de las satisfacciones sensuales: la abnegación renuncia a las satisfacciones sensuales en homenaje a un orden superior. Pues bien: si hubiera de asignar a los sexos una primacía en la sujeción a esas dos palancas, es evidente que tal egoísmo correspondería al hombre y la de la abnegación a la mujer

---

<sup>11</sup> PRIMO DE RIVERA, José Antonio. **Obras**. Madrid, Editorial Almena, 6ed., 1971, p.539.

(...) la mujer casi siempre acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea. (Primo de Rivera, op. cit., p.539)

As palavras de Primo de Rivera, ao passo que apontam para uma suposta superioridade do caráter feminino em relação ao masculino, não deixam dúvidas quanto à postura que deve assumir a mulher na sociedade: sua abnegação deve renunciar às satisfações sensuais em homenagem a uma ordem superior. Levando em consideração o contexto histórico espanhol, tal “ordem” pode ser entendida, a princípio, como o código de valores divulgado pelo cristianismo devidamente adaptados pelos opositores da República. Alguns anos mais tarde, findo o horror da Guerra - e iniciado outro, talvez maior - pode ser confundida com a ordem política instituída por Francisco Franco , já que uma e outra - ordem política e ordem religiosa - parecem irmanadas através das figuras do caudilho espanhol e do Papa Pio XII.

As justificativas religiosas para a submissão da mulher e para os papéis que ela pode e deve assumir na sociedade estão presentes em muitos dos textos que discutem a questão do feminismo espanhol nas primeiras décadas do século XX. O caráter submisso de seu

comportamento ultrapassa suas inquietações e seus desejos. É um desafio divino que deve ser encarado como missão:

El hombre y la mujer no se pueden equiparar porque son completamente diferentes. No es inferior ni superior al hombre, ya que Dios no la creó para que invadiera el campo de acción del sexo masculino, sino para que cumpliera una misión especial en la tierra.<sup>12</sup>

Embora o autor catalão negue a superioridade do homem, é perceptível em seu discurso que quem é dotada de perversão é a mulher. A ela refere-se o verbo *invadir*, semanticamente relacionado à subversão, ao crime. Embora homem e mulher tenham sido criados pelas mãos de um mesmo Deus - segundo a tradição judaico-cristã - apenas sobre ela cai a culpa do pecado original:

En el orden espiritual el hombre y la mujer son completamente idénticos, porque ambos han sido plasmados por las manos creadoras de Dios. Cuando Jesus murió en la cruz del sacrificio y del dolor, derramó su sangre redentora para que fueran perdonadas las faltas y los pecados del hombre y de la mujer. El cielo y el infierno han sido creados para ambos sexos. Es cierto que nuestra madre Eva

---

<sup>12</sup> CIVERA i SORMANI, J. "El verdadero feminismo" Catalunya Social, 18/01/1930, pp. 51-2. Apud. Marya Nash. op. cit.

se dejó tentar por el espíritu maligno, haciendo recaer sobre toda la humanidad su pecado de desobediencia (...)<sup>13</sup>

Não fortuitamente, a obediência feminina esteve, através dos tempos, atrelada ao discurso religioso. Acima das leis dos homens está a lei de Deus que concede uma missão especial às mulheres na Terra e vincula a união homem-mulher a um dos sete sacramentos: o matrimônio.

Embora o artigo 42 do Código Civil espanhol de 1889 já reconheça duas formas de matrimônio, o canônico, que devem contrair todos os que professam a religião católica, e o civil, instituído pela lei de 1870, é perceptível tanto na *Doctrina católica sobre el matrimonio*, de 1931, quanto nos textos de vários conservadores espanhóis, a valorização da união religiosa em detrimento da civil. Os documentos religiosos, inclusive, não reconhecem o matrimônio civil e o igualam ao amancebamento:

Siendo esencial al matrimonio cristiano la cualidad de sacramento y la forma prescrita por la Iglesia, claro es que, si eso falta, aunque se contraiga en virtud de la ley civil, no hay matrimonio.

(...) De ahí la consecuencia clara que deduce el mismo Pio IX en la alocución de 27 de septiembre de 1852: “Cualesquiera unión

---

<sup>13</sup> CIVERA i SORMANI, op. cit. p. 54

conyugal, fuera del sacramento, aunque se realice en virtud de la ley civil, no es otra cosa entre bautizados que un torpe y pernicioso amancebamiento...”<sup>14</sup>

Ainda que céu e inferno tenham sido criados para ambos os sexos, no âmbito dessa união religiosa, ao homem cabe o direito e à mulher o dever.

A superioridade masculina aclamada tanto pela Igreja quanto pelos conservadores espanhóis está além da força física do macho. Para Dolores Monserdá, “*el varón tiene una clara superioridad moral y, en consecuencia, la mujer le debe sumisión*”<sup>15</sup>. Ao passo que essa superioridade moral outorga ao homem o poder e o dever de normatizar o comportamento feminino, por outro lado, sua superioridade intelectual lhe confere exclusividade nos direitos ao pensamento e ao trabalho. Em 1882, em seu discurso à *Junta de la Juventud Católica de Valencia*, o dr. Polo y Peyolón afirma que “*el hombre hace las leyes, gobierna las naciones, se dedica a las industrias, a las artes, a las ciencias y hasta os estudia a vosotras mismas*”<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> **Doctrina católica sobre el matrimonio.** La Unión Católica Femenina, octubre de 1931.

<sup>15</sup> NASH, Mary. op. cit. p. 21.

<sup>16</sup> NASH, Mary. op. cit. p. 17.

Nos anos da Guerra Civil, o debate sobre o papel feminino adquire dimensões práticas, pois também as mulheres são chamadas à luta, tanto pelos republicanos quanto pelos nacionalistas. No primeiro caso, a inserção das mulheres na guerra é modalizada por dois fatores: num âmbito mais geral, a luta contra o fascismo, e, mais particularmente, a luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. Já no segundo caso, embora os nacionalistas concebam a atuação feminina fora do âmbito doméstico, já que a contingência histórica a faz imprescindível, preocupam-se com a elaboração de um discurso que reitere o ordem social machista que caracteriza a Espanha.

Em **Ideal de la mujer falangista - Ideal falangista de la mujer**, Maria Alice Barrachina analisa os pronunciamentos *da Sección Femenina de Falange* e sinaliza que essa instituição tem três objetivos com a participação das mulheres na guerra:

1. organizar y controlar la movilización de las mujeres, de forma que se puedan utilizar sus competencias en las tareas subalternas que se les atribuyen;
2. preparar su vuelta al hogar después de la guerra así como su renuncia a los derechos adquiridos durante la República;

3. convertir a las mujeres en las más seguras ordenadoras de la jerarquía patriarcal en el hogar y en la sociedad.<sup>17</sup>

Os três principais objetivos apontados pela *Sección Femenina* são modalizados por uma mesma preocupação: a manutenção da posição subalterna ocupada pela mulher na hierarquia social. Sob a justificativa da não virilização da mulher, percebe-se nos discursos analisados por Marie Aline Barrachina um insistente apelo à manutenção do machismo, justificado biologicamente. No V Consejo Nacional de *Sección Femenina de Falange*, realizado entre os dias 11 e 19 de janeiro de 1941, Pilar Primo de Rivera afirma que

la participación de la falangista en la vida cívica siempre tiene que mantenerse dentro de los límites estrictos de la feminidad. Si la mujer falangista debe ser capaz de movilizarse por la Patria, de ser una “militante”, en ningún momento tiene que parecerse a la “antigua mujer parlamentaria”, ni pisar para nada el terreno reservado a los hombres. Su participación en la vida política tiene que amoldarse estrictamente a su naturaleza femenina (...) <sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> BARRACHINA, María Aline. “Ideal de la mujer falangista. Ideal falangista de la mujer”. In.: **Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de las Mujeres, 1989, pp. 211.217.

<sup>18</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS. **Crónica de la Sección Femenina y su tiempo**. Madrid, Asociación Nueva Andadura, 2 ed., 1993.

No romance que iremos analisar neste trabalho, a trajetória da protagonista reproduz esse debate. Corroborando o discurso conservador, a heroína mantém-se feminina, pois não se desvincula de seu papel social mesmo tendo a necessidade de trabalhar fora do lar.

## O histórico - O folhetim

Paraliteratura ou subliteratura, o folhetim apresenta-se enquanto fenômeno editorial desde o século XIX. Já em 1836, o **Lazarillo de Tormes** é publicado aos pedaços num pé de periódico, estabelecendo com o leitor uma espécie de relação de fidelidade. Esse tipo de história comprada a prestações propicia, todos os dias ao seu leitor, o sabor da curiosidade pelo próximo capítulo e, em troca, recebe dele uma leitura paciente e disciplinada.

Gênero ambíguo por excelência, o folhetim é arte e, ao mesmo tempo, carece dos elementos que imprimem grandiosidade a um texto literário; tem enredos previsíveis e, mesmo assim, o motor de sua existência é a novidade que só será conhecida no próximo capítulo. É objeto que consumimos e que nos sujeita ao seu ritmo. É, enfim, a droga que nos vicia e que, aparentemente, não nos faz mal.

Após historicizar cuidadosa e brilhantemente o fenômeno folhetim, Marlyse Meyer<sup>19</sup> em suas conclusões, retoma um questionamento de Gramsci, que é, na verdade, o que nos interessa mais de perto: *por que se*

---

<sup>19</sup> MEYER, MARLISE. **Folhetim, uma história**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 411.

*difundiu tanto a literatura não artística?*<sup>20</sup> No nosso caso, mais especificamente, a pergunta se amplia: quais são as implicações dessa difusão no inconsciente coletivo de um povo, no caso o espanhol, em dado momento da História, nos anos que precederam a Guerra Civil Espanhola?

Segundo a autora de **Folhetim - uma história**, Gramsci legitima o que alguns considerariam associações espúrias ao observar que a primeira leitura de ambos, o folhetim e “grande” romance, responde a motivações análogas, “conteudistas” ambas. “A emoção artística nunca nasce da primeira leitura”<sup>21</sup>. De onde advém, então, essa emoção artística? Qual o público destinatário dessas emoções? E, o mais importante, qual a papel dessas emoções na construção e reafirmação dos valores coletivos?

O elemento interessante muda conforme os indivíduos ou os grupos sociais, ou a massa em geral: é portanto um elemento da cultura, não da arte [...]. O elemento mais estável do “interesse” é certamente o “interesse” moral, positivo e negativo, isto é por adesão ou contradição [...]. Estreitamente ligado a isto há o elemento técnico, isto é, o técnico concebido como um modo de fazer compreender

---

<sup>20</sup> GRAMSCI, ANTONIO. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1978. Apud. Marlise Meyer, op. cit. p. 411

<sup>21</sup> MEYER, MARLYSE. op. cit. p. 411.

da maneira mais imediata e mais dramática o conteúdo moral, o contraste moral do romance: [...] assim temos, no drama, o coup de théâtre, o lance teatral, no romance, o enredo preponderante, etc. Todos esses elementos não são, necessariamente, artísticos. [...] São dados da história da cultura, e devem ser valorizados a partir desse ponto de vista.

A assim chamada literatura mercantil [...] é uma seção da literatura popular-nacional: o caráter mercantil (comercial) nasce do fato de que o elemento interessante não é ingênuo, espontâneo, originado por uma concepção artística, mas é procurado de fora, mecanicamente, industrialmente dosado, como elemento certo de um sucesso imediato. De qualquer forma, isso significa que nem mesmo a literatura comercial deve ser desdenhada pela história da cultura: pelo contrário, ela tem precisamente desse ponto de vista, um grandíssimo valor, porque o sucesso de um livro comercial indica (e muitas vezes é o único indicador que existe) qual é a filosofia da época, isto é, qual é a massa de sentimentos e de concepções do mundo preponderantes na multidão silenciosa.<sup>22</sup>

A partir disso, entendemos que a análise a que nos propomos neste trabalho deve levar em conta dois fatores essenciais: o elemento técnico ou, em outras palavras, a estrutura literária do folhetim, que possibilita sua inserção junto as massas, e o elemento social, ou moral, que subjaz nos enredos do romance e revela a filosofia da época.

---

<sup>22</sup> GRAMSCI. op. cit. p. 175

Analisando a gênese do folhetim espanhol, Juan Ignacio Ferreras, em *Novelas por entregas - 1840-1900*<sup>23</sup>, descreve as mútuas intermediações entre o caráter econômico (mercadoria) e o artístico que compõem um só objeto chamado *novela por entregas*. Para o autor espanhol, há dois caminhos para se estudar as *novelas por entregas*: o primeiro tem como premissa a comparação entre um folhetim e um romance autêntico. Nesse caso, segundo o autor, chega-se à conclusão tautológica de que o romance autêntico é um romance autêntico. O segundo caminho é estudar o folhetim por ele mesmo e, para isso, são necessários critérios extra-literários, mais especificamente, critérios sociológicos. A conclusão a que chega Juan Ignacio Ferreras é a de que somente social e economicamente é possível compreender o significado de um novelar ditado por editores e inspirado nos leitores, cabendo aos autores apenas o papel de intermediários.

Embora descendente das *novelas por entregas* do século XIX, não podemos deixar de observar que a “novela rosa” dos anos trinta e quarenta deste nosso século está inserida num outro contexto sócio-político e, por isso, a relação editor-leitor-autor não se apresenta com

---

<sup>23</sup> FERRERAS, J. I. *La novela por entregas 1840-1900*. Madrid, Taurus, 1972.

tanta transparência como descreve Juan Ignacio Ferreras. Aqui, o editor não é apenas o responsável pelas publicações de uma editora, mas sim o porta-voz dessa instituição que serve de instrumento para a divulgação de idéias de determinada organização política. O autor, além de escrevinhador de histórias supostamente banais, é também militante político. E o leitor, mais do que fonte de inspiração, é o objeto do discurso político que perpassa os enredos dos romances.

## A “novela rosa”

Se por um lado um sistema repressor inflama uma produção artística que expressa, ora de forma velada, ora explicitamente, a indignação de alguns diante da tortura, da corrupção, da censura, por outro não são poucas as vozes que, de modo oportunista, reproduzem o discurso do opressor e, mais do que isso, acabam servindo de canal entre o Estado e o povo, ditando o comportamento das pessoas diante dos interesses dos poderosos.

O Estado repressor instalado na Espanha com o fim Guerra Civil iniciada em 18 de julho de 1936 e com a conseqüente vitória de Francisco Franco sobre as forças republicanas, em 1939, contou com uma “arte” que, financiada muitas vezes pelo próprio Estado, serviu como normatizadora do comportamento feminino proposto a partir dos valores fascistas divulgados tanto pela *Sección Femenina de Falange*<sup>24</sup> como pela

---

<sup>24</sup> Constituída em junho de 1934, por José Antonio Primo de Rivera, a *Sección Femenina de Falange*, define-se, segundo Pilar Primo de Rivera, sua principal dirigente, como *la forma en que pretendió llevarse a la realidad social una doctrina acerca de la dignificación de la mujer - pero no sólo de la mujer en cuanto ser humano igual en derechos al varón, sino en cuanto que es portadora de valores específicamente femeninos en la vida moderna* (Suárez Hernández, op. cit. p.19).

Em dezembro de 1934, José Antonio Primo de Rivera estabelece o estatuto dessa organização, do qual destacam-se os seguintes pontos:

- estimular a la mujer española al amor a la Patria, al Estado y a las tradiciones gloriosas de nuestra nación;
- hacer que se forge un alto espíritu, fecundándolo con la sana idea del amor a España y al Estado corporativo;

Igreja. Falamos do que se convencionou chamar “novela rosa”, uma sub-literatura, herdeira das novelas por entregas, publicadas em periódicos desde a primeira metade do século XIX, que não apresenta nenhuma proposta transformadora, mas que, utilizando-se dos ditames do sonho e do desejo, traz à sua superfície o modelo de mulher que o Estado viria a preconizar com o fim da guerra que matou um milhão de pessoas.

Para entendermos as relações existentes entre o discurso dessa literatura e o discurso desse Estado repressor, que visa à persuasão do coletivo, temos que considerar que a guerra em si é apenas parte de um processo de acirramento de lutas e contradições sociais que foram configurando a História da Espanha. Tem-se, de um lado, a burguesia agrária lutando para manter seu poder político e seus privilégios e, de outro, o operariado e o campesinato que, desde o início do século, reivindicam melhores condições de trabalho e participação no poder público. A Igreja engrossa a fileira dos latifundiários buscando manter a tradição família-ordem-trabalho-propriedade, o que vem na contramão das

---

- secundar a los militantes nacional-sindicalistas en la lucha contra los anti-España, dentro y fuera de nuestros sindicatos profesionales;  
- cosntruir una sólida base que es necesaria y que sólo la mujer puede crear en todo el ámbito de la vida como el más firme sostén para engrandecimiento del futuro Imperio español. (Suárez Hernández. op. cit. pp.37-8)

conquistas da Segunda República, tais como o assentamento de camponeses sem-terra, o casamento civil e o divórcio.

Editados em papel ordinário e com imagens sensuais estampadas nas capas, os exemplares de “novela rosa” chegaram às mãos de centenas de milhares de leitoras espanholas principalmente entre as décadas de vinte e quarenta deste nosso século. Além de conduzir a leitora às emoções viris dos enredos policiais, de espionagem ou da valentia do Oeste americano, estes romances contaram, principalmente, histórias de amor. Não se trata daqueles amores grandiosos e complexos dos belos romances a que chamamos literatura. São amores inverossímeis - se é que existem amores inverossímeis - conformados pelo sentimentalismo de personagens tipificadas e pelos valores morais do cristianismo, e contaminados pelos ideais fascistas que pairavam no pensamento espanhol na época em que tais romances foram publicados.

O baixo custo desses exemplares (8 pesetas, aproximadamente), o pequeno número de páginas (em torno de 120) e a aparente simplicidade de seu conteúdo contribuíram para que uma grande quantidade de mulheres tivessem acesso não só aos seus enredos de fácil compreensão, mas também, e principalmente, aos valores implícitos em suas entrelinhas.

Objeto de consumo concebido para atingir as camadas menos esclarecidas da população, os livros que vieram a ser editados sob o signo da “novela rosa” estampam, em suas capas, títulos e figuras que, na maioria das vezes, nada têm a ver com a história ali narrada. Como se fossem embalagens de um produto, essas capas, a fim de chamar a atenção de seu público alvo, apostam no apelo sexual, ainda que o sexo freqüentemente passe ao largo das histórias de amor ali contadas.

Paralelo a este cuidado com a “embalagem” do produto (ver anexos I ao VII), o que se percebe nas páginas compreendidas por estas capas são lapsos que beiram o desleixo e o grotesco. Além das freqüentes faltas ortográficas e sintáticas, encontram-se, também, equívocos risíveis. O mais absurdo que pudemos observar está em uma nota de rodapé da edição de **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, utilizada neste trabalho. Ao explicar para o leitor o significado da palavra *giocondina*, utilizada pela autora para caracterizar o sorriso de Cristina Guzmán, Paloma de Icaza resvala na ignorância:

Giocondina: se refiere a la sonrisa enigmática de Mona Lisa, la Gioconda, retrato pintado por Rafael (sic) que se conserva en el Museo del Louvre (París). (p. 74)

Raros são os estudos referentes a estas produções aparentemente simplórias. É fato que, enquanto estruturas narrativas, esses romances aproximam-se mais da narrativa jornalística: linear e sem encanto literário. Também é verdade que por trás dessa simplicidade existe alguém detentor de uma voz que, arrogante e propositadamente, menospreza a capacidade intelectual do ser humano a fim de subjugá-lo. Embora nos interesse mais o estudo do segundo aspecto, pois ele permite denunciar as intenções escusas dessa voz narrativa, entendemos também que essa estrutura encontra ressonância no gosto popular e, por isso, é o canal entre essa voz e o cidadão.

**Sociología de una novela rosa**<sup>25</sup>, de Andrés Amorós, é um dos principais estudos sobre esse novelar. A partir da análise de dez romances de Corin Tellado<sup>26</sup>, que segundo ele é a *autora que disfruta en España de*

---

<sup>25</sup> Até o momento, poucos são os estudos sobre a questão. Os dados estatísticos referentes à “novela rosa” foram extraídos da obra:

AMORÓS, ANDRÉS. **Sociología de una novela rosa**. Taurus, Madrid, 1968.

<sup>26</sup> Segundo o autor, Corin Tellado publicou mais de quinhentos romances, dos quais escolheu dez para a elaboração de sua *Sociología*:

**Eres una pecadora**, ed. Rollán, Madrid, 1966

**Semilla de Adiós**, Minilibros Bruguera, serie Rosa, Barcelona, 1963

**Su traición y mi destino**, ed. Rollán, Madrid, 1966

**Barreras para el amor**, ed. Rollán, 1966

**No debo quererte**, col. Coral, ed. Bruguera, Barcelona, 1966

**La condenada**, ed. Rollán, 1966

**Un hombre ante mi puerta**, ed. Rollán, 1966

**Sólo él la conoció**, ed. Rollán, 1966

**Cruel Desconfianza**, ed. Rollán, 1966

*la máxima popularidad dentro de este género* [12]<sup>27</sup>, nos anos sessenta, Amorós descreve a incidência de alguns elementos análogos presentes nestes romances. Para que possamos tratá-los enquanto gênero, parece-nos interessante reproduzir as principais incidências arroladas por Amorós.

No segundo capítulo de seu estudo, denominado *Los heroes*, Amorós enquadra o herói da “novela rosa” como um ser extraordinário. Dois jovens se enamoram loucamente e, às vezes, intervém um terceiro elemento que “*completa la posibilidad del triángulo o desempeña el papel de perverso*”[17]. Seus nomes, geralmente, são *distintos “con resonancias aristocráticas o cinematográficas”* [17] e, no que diz respeito à idade do casal, o homem sempre é mais velho do que a mulher: “*se da siempre una diferencia considerable, de unos diez años por término medio que producirá consecuencias en el modo de ser y, sobre todo en la experiencia*” [17].

Fisicamente, as personagens são belas e altas. Ele forte e viril, ela delicada e feminina. Ambos distintos dos demais, superiores aos indivíduos do grupo social em que estão inseridos.

---

Después de *Aquella noche*, col. Coral, ed. Bruguera, Barcelona, 1963.

<sup>27</sup> As citações extraídas de *Sociología de una novela rosa*, de Andrés Amorós, estarão identificadas apenas pelos números das páginas, entre colchetes.

No terceiro capítulo de sua **Sociología**, intitulado *El mundo*, o autor descreve as relações sociais das quais fazem parte as personagens destas calorosas histórias de amor. “*Uno de los dos es millionario*” [25] e, sua “*fortuna tiene origen en remotos antepasados*” [25]. O status familiar dos heróis está relacionado a sociedades anônimas cujos nomes em inglês justificam seu prestígio. Há também a figura do homem honrado que “*con voluntad sobrehumana consigue escalar los puntos más altos de su profesión*” [27]. Este tipo de personagem opõe-se à figura dos velhos aristocratas, “*totalmente inútiles para ganarse la vida si no es por amistad o compadreo*” [27]. A mulher, depois de casada, dedica-se ao lar: “*aquel piso, cuyo primor, crecía de día en día, a impulso de las manos aladas de la joven esposa, quien dejaba correr el tiempo esperando ansiosa la llegada de aquel hombre que lo era todo para ella*” [29].

Ainda neste capítulo, Amorós, equivocadamente, afirma que não há “*nada de política en estas novelas [...] nada de juicios críticos ni de deseos de reformas sociales*”. O sociólogo espanhol utiliza a palavra política em vez de ideologia e, a nosso ver, incorre em dois equívocos. O primeiro diz respeito ao significado imprimido à palavra política. Para

Marilena Chauí<sup>28</sup>, podemos distinguir três significados principais inter-relacionados para este vocábulo: política enquanto “*ação dos governantes que detém a autoridade para dirigir a coletividade organizada em Estado*”; política enquanto “*atividade organizada por especialistas [...] pertencentes a um certo tipo de organização sócio-política*”; e política enquanto atividade “*de conduta duvidosa, não muito confiável, um tanto secreta, cheia de interesses particulares dissimulados e freqüentemente contrários aos interesses gerais da sociedade*” (Chauí, p. 369).

De fato, nesses romances não há política explícita enquanto projeto governamental, tampouco enquanto atividade de especialistas. Há, no entanto, a presença implícita da política no seu sentido escuso e pejorativo, que visa à enganação do coletivo. Se tomamos a palavra política, utilizada por Amorós, por ideologia, o que nos parece mais cabível, então percebemos um segundo equívoco. Citando mais uma vez Marilena Chauí, a ideologia é a “*elaboração intelectual incorporada pelo senso comum*” (Chauí, op. cit. p.174) e, sua função primeira é “*ocultar e dissimular as divisões sociais e políticas, dar-lhes aparência*

---

<sup>28</sup> CHAUI, M. *Convite à Filosofia*. Ed. Ática, São Paulo, 1995.

*de indivisão e de diferenças naturais entre os seres humanos*” (Chauí, op. cit. p.174).

O fato de as narrativas não fazerem referências diretas às organizações políticas daquele momento histórico, não significa que se eximam ideologicamente. Ao contrário, como poderemos comprovar posteriormente, esses romances são instrumentos ideológicos, apaziguadores das diferenças sociais e claramente normatizadores do comportamento feminino na sociedade espanhola naquele contexto.

Sobre a inserção de valores religiosos na “novela rosa”, Andrés Amorós afirma que *“la religión ha quedado reducida, en estas novelas, a la costumbre de unas prácticas piadosas, al consuelo insatisfactorio en los problemas de la vida y al desahogo meramente humano”* [34]. Parece-nos que mais uma vez equivoca-se o estudioso espanhol. Primeiramente porque o que determina o caráter de uma religião não são apenas suas atividades litúrgicas, que efetivamente pouco aparecem nos romances, mas sim o conjunto de valores que ela apregoa. E depois porque se analisarmos esses romances à luz daquele contexto histórico, parecem claras as referências aos valores católicos defendidos por uma Igreja que apoiou ferrenhamente os governos fascistas.

Esta simplificação da questão religiosa que propõe a leitura de Amorós é contraditória, pois ao descrever as referências à educação das moças nos romances que analisou, ele vincula a boa formação das senhoritas à rigidez dos ensinamentos religiosos, de forma a garantir a preservação da célula familiar, encabeçada pelo homem: *“He aqui el razonamiento de un buen padre: (mi hija) tiene buenos principios. Porque se les incultamos ya antes de ser internada en el pensionato. Y allí... fueron rígidos en cuanto a su educación”* [...] *“Antes de casarse ella no sabía nada de hombres. Encerrada en un colegio de monjas, no tuvo tiempo ni para salir a comprarse unos zapatos. Es, seguramente, el régimen más apropiado para educar a señoritas virtuosas”*. [35] *“No hay, naturalmente, roces entre padres e hijos, ni esas historias raras de la quiebra entre generaciones. [...] Hay sí pequeñas diferencias en las costumbres: Los padres son más rígidos. Pero esta distancia sirve para acercarlos más.* [35]

No quarto capítulo de sua **Sociologia**, Andrés Amorós faz uma longa descrição dos cenários suntuosos que freqüentam as personagens da “novela rosa”: *“ella lo conoce a él en el baile en casa de unos marqueses. Lo vuelve a ver en el baile en casa de unos duques”* [...] *“ la*

*regia mansión de los Mac Kay” [...] “con jardín, parque, pista de tenis y piscina” [...] “James paseaba nerviosamente por la suntuosa salita de su no menos suntuosa mansión” [...] El palacio, enclavado en las afueras, era maravilloso, rico, cómodo” [...] “tiene escalinatas de mármol, columnas de mármol, dos enormes terrazas y muebles antiguos de un lujo antiquísimo” etc, etc.*

Entendemos que por trás dessas descrições grandiloqüentes dos espaços, existe a intenção de alimentar os sonhos e os desejos da massa consumidora deste tipo de romances, remetendo-os, contudo, para um plano tão superior e idealizado que condena a possibilidade de sua realização.

Estas poucas citações que reproduzimos aqui permitem observar o resgate da estrutura monárquica de poder enquanto patrocinadora de espaços idealizados para o *glamour* dos encontros amorosos. A amplitude e solidez das casas em que vivem os heróis novelescos compensam a realidade sócio-econômica das mulheres leitoras e remetem para o plano da ficção seus desejos.

É curiosa a indignação do sociólogo que descreve as condições a que estão submetidas as consumidoras da “novela rosa” e, ao mesmo tempo, parece desprezar a necessidade da luta de classes:

*Leyendo esas cosas no podemos por menos de pensar en la lectora habitual de estas novelas, la empleada, la estudiante, la trabajadora que vive realquilada, con su familia, en un cuartito interior o buscando dos habitaciones para casarse. Claro que de ilusión también se vive, pero, ingenuamente, nos da lástima que entre realidad e ilusión exista, en este caso, tal abismo (40)*

[...]

*Después de tanta belleza, nos viene a la memoria el aspecto (quizá falso) con que nos imaginamos a una típica lectora de estas novelas: Sosteniendo con una mano un pesado paquete, con la otra levanta a la altura de los ojos la novela, mientras espera la llegada de este autobús, Dios mío, que nunca acaba de llegar, o suda y es apretada por todos sus compañeros de metro. (42)*

O amor todo poderoso é o tema trabalhado por Amorós no quinto capítulo de seu estudo. Nesses romances, segundo o autor, *“el amor es siempre un potro desbocado”* [...] *“lo que casi nunca aparece es el amor sereno”*. É interessante destacar que o amor onipotente é linha de chegada das buscas dos heróis e, por isso, apresenta-se enquanto prêmio para as mulheres que souberam resguardar sua honra. Após desfrutar dos prazeres terrenos com as mulheres vulgares, o homem encontrará numa mulher recatada o repouso para as suas aventuras: *“Sí, era cierto que se hallaba cansado de jugar a ser feliz en contacto con el vino y las mujeres fáciles”* [...] *“Su vida sí, muy agitada. Demasiadas mujeres pero siempre el anhelo de hallar una distinta, por la cual dar la vida si fuera preciso”*[49]. Paralela a este tipo de discurso, apresenta-se a desejada diferenciação de comportamentos que devem assumir homens e mulheres, estando sempre justificada a promiscuidade masculina: *“¿Y qué hombre no tiene mujeres? Pero es muy distinto tenerla un día a hacerla tuya para toda la vida”*. [49]; *“tengo la disculpa de ser hombre”* [51].

As conclusões a que chega Andrés Amorós refletem o percurso de sua **Sociologia** que, raras vezes, ultrapassa a mera descrição. Também aqui, o vóo crítico de sua interpretação acaba desenrolando mais uma

contradição. Ao mesmo tempo em que o autor afirma que é ir longe demais a afirmação de Caillois de que *este tipo de novela é condenável moralmente porque hace antisocial al individuo, le distrae de la verdadera realidad, él denuncia que una novela de éxito ejerce una amplia influencia social: introduce nuevas creencias, determina nuevos hábitos sociales y hasta la manera misma de vivir* [74]. Parece-nos claro que o fato de esses romances distanciarem o indivíduo da realidade está intrinsecamente associado à sua influência social.

## **Carmen de Icaza**

Participante da fundação *Auxilio Social*, organismo do qual esteve à frente como secretária nacional por dezoito anos, Carmen de Icaza iniciou sua carreira literária nas páginas de **El Sol**, periódico fundado por Ortega y Gasset. Assinando Valeria de León, seus segundos nome e sobrenome, publica, em forma de folhetim, a “novela rosa” **La boda del duque Kurt**, que veio a ser editada como texto completo em 1935 e reeditada em 1950 sob o título **Taliaen**.

Em 1935 escreve **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, objeto de estudo deste trabalho, que aparece pela primeira vez em 1936, sob a forma de folhetim na **Revista Blanco y Negro**, de orientação fascista.

No prólogo da terceira edição (Valladolid, 1939) a autora explica por que e para quem foi escrita esta novela:

**Cristina Guzmán, profesora de idiomas**, es simplemente un argumento de película ideado en horas en que los españoles aún íbamos al cine en busca, quizás, que el cinematógrafo, con su gama de aventuras - amorosas, heróicas- terroríficas - estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios.

No prólogo da edição de 1991, utilizada neste trabalho, Paloma de Icaza, a única filha da autora, acaba por denunciar a tônica desse romance no contexto histórico espanhol, o que, de certa forma, justifica a perspectiva de nossa análise:

Según compromiso previo, Cristina Guzmán fue divulgada por Editorial Juventud en agosto de 1936. Salió, pues, a la luz en plena guerra, en los momentos angustiosos de la contienda. Y la novela rosa y trivial pasó de mano en mano por los hospitales, las cárceles, las retaguardias, y hasta por las trincheras, sirviendo de alivio y distracción y llevando consigo una ráfaga de esperanza de un mundo más amable y mejor a tantas gentes angustiadas y doloridas” (Paloma de Icaza, op. cit. p. 29 )

O que a herdeira das bem vendidas páginas rosas desconhece é que, mais do que alívio e distração aos golpistas da República, a história da professora de idiomas veio a contribuir para a sedimentação dos seculares valores machistas da sociedade espanhola e, mais especificamente, para a consolidação das diretrizes apontadas pela *Falange Espanhola* para o resgate da tradição espanhola, que serão utilizadas por Francisco Franco por 36 anos.

Além dos dois romances já citados, Carmen de Icaza publica em 1950 **Quién sabe...!** *que trata de las peripecias de un espía en la Guerra Civil Española*; **Soñar la vida**, *cuja ação transcurre en Estambul, a orillas del Bósforo, ciudad que la autora conoció a través de sus viajes*; **Vestida de Tul** *que relata junto a las andanzas de sus personajes una crónica aguda y crítica de la sociedad de Madrid de su juventud*; **El tiempo vuelve**, *que es el retrato de Simonetta Vespucci, la modelo de Botticelli, amada de Julián de Médici*; **La fuente enterrada**, publicada en 1947; além de vários outros romances.

A íntima relação da autora com o pensamento fascista, além de detectável nos valores que perpassam a elaboração discursiva de seus romances, pode, também, ser flagrada numa fotografia de outubro de 1938, na qual, juntamente com Pilar Primo de Rivera e Cámen Werner, é recebida por Benito Mussolini, na Itália (ver anexo IX).

## **A história: Cristina Guzmán, profesora de idiomas**

Cristina Guzmán, uma jovem professora de idiomas, que vive em condições econômicas precárias, é despedida de seu trabalho que lhe rende vinte duros ao mês. Responsável pelo sustento da casa em que vive juntamente com seu filho Bubi, de quatro anos, e com Balbina, uma agregada que cuida dos afazeres domésticos, a viúva Cristina encara a vida com otimismo. No mesmo dia em que chega à sua casa no centro de Madri com a desditosa notícia da dispensa de seus serviços como professora particular de inglês, recebe a visita do desconhecido Luís Alfaro, secretário espanhol de Gary Prynce-Valmore - empresário do aço nos Estados Unidos -, incumbido de lhe fazer uma proposta um tanto quanto original: passar-se por esposa de Joe, o herdeiro do rei do aço. O rapaz, que dois anos antes, em 1929, apaixonara-se *por una linda condesita, mitad española, mitad francesa*, havia adoecido devido ao comportamento libertino da rapariga. Para se recuperar de sua loucura, necessitaria, segundo Rouvier, o seu médico, da companhia da mulher que o havia abandonado.

À procura dessa mulher em Madri, Prynce-Valmore, coincidentemente, depara-se com Cristina que, fisicamente, é muito parecida com Fifi Montreal, sua nora. Manda, então, seu secretário falar com ela e, como pagamento pelos três meses de contrato proposto pelo rei do aço, oferece-lhe três mil dólares. Para salvar a família da miséria, Cristina aceita o trabalho que lhe é oferecido e, sob orientação de Georgette, a ama de quarto de Fifi Montreal, traveste-se de Mystress Prynce-Valmore e segue, na companhia do “sogro virtual”, para a mansão dos Valmore em Paris, onde Joe residira com sua esposa.

Durante o tempo em que viveu ali, a dedicação maternal de Cristina contribuiu para a melhora da saúde de Joe. No entanto, quando sua verdadeira esposa reaparece, o jovem rapaz, chocado com a duplicidade de personalidade de sua esposa - a mulher boa e a mulher má -, tem um colapso e acaba por falecer.

Revela-se, então, a verdadeira identidade de Cristina que, coincidentemente, é irmã de Fifi Montreal.

Além de ter cumprido com sucesso seu papel de esposa postiça para reabilitação do enfermo, Cristina acaba por conquistar o coração de

Gary Prynce-Valmore, que lhe propõe casamento. Como seria de se esperar, devem ter vivido felizes para sempre.

## PARTE II - O discurso conservador na elaboração literária

O elemento narrativo mais importante para a análise que pretendemos desenvolver é a personagem. Essa categoria deve ser entendida não apenas sob a perspectiva aristotélica *que a focaliza como reflexo da pessoa humana e como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto*<sup>29</sup>, mas também, e principalmente, sob a perspectiva horaciana *que associa o aspecto de entretenimento contido pela literatura, à sua função pedagógica e consegue, com isso, enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios, o que retoma a finalidade utilitarista da arte entrevista em Aristóteles*.<sup>30</sup>

### **A santa ou a outra: a mulher.**

A história narrada em **Cristina Guzmán**, tão parecida com um conto de fadas, é alinhavada pelos predicados éticos de suas personagens. Já se percebe a caracterização da protagonista da narrativa antes mesmo de seu início. O título estampado na capa do livro - **Cristina**

---

<sup>29</sup> BRAIT, BETH. **A personagem**. São Paulo, Ática, 1993, p.29.

<sup>30</sup> *idem* p. 35

**Guzmán, profesora de idiomas** - remete-nos primeiramente à associação do nome da heroína à sua religiosidade. Embora as práticas litúrgicas do cristianismo pouco figurem na narrativa, a perspectiva adotada pela protagonista desvela o comportamento que deve assumir a mulher católica naquele contexto político.

Em seguida, o predicativo professora de idiomas permite-nos vislumbrar a diferenciação de seu papel numa sociedade em que o trabalho feminino ainda é um tabu no contexto da enunciação do romance.

O sonoro nome Cristina Guzmán, associado à sua identificação profissional pode, de início, nos dar a sensação de que será deslindada a história de uma mulher emancipada. O que se percebe, no entanto, é que a mulher construída pela narrativa mantém-se todo o tempo submissa à sua condição religiosa de mulher que tem como principal função a maternidade.

A construção da personagem-protagonista percorre toda a narrativa e é alimentada por diversas perspectivas. Primeiramente, é construída pelo olhar do privilegiado narrador que não participa da história e, por isso mesmo, detém todas as informações sobre a heroína: seu passado, seus valores, suas carências, seus desejos; em segundo lugar, pelas falas e

pelos monólogos da própria protagonista que, aos poucos, permitem identificá-la com um modelo de mulher ideal, expresso por ela mesma; em terceiro lugar, pelos juízos formados pelas outras personagens - principalmente as antagonistas - que só vêm a reafirmar o valor imaculado da heroína.

Cae sobre Madrid uno de esos chaparrones primaverales que cogen de improviso a toda una población vestida de claro, sin gabardina, sin paraguas, y lo que es peor, sin la menor probabilidad de tomar un tranvía, un autobús o un taxi.

Cris siente al principio resbalar la lluvia sobre su abrigo color canela - un abriguito muy sencillo, pero impecable de línea -, siente después cómo se va calando la lana y se le empapan los hombros.

“Voy a coger un resfriado - piensa -, y ese lujo no está a mi alcance.”

Por fin una lucha a brazo partido y un salto agil la cuelgan del estribo de una plataforma. Por algo es esbelta y flexible, y para algo ha practicado, en un tiempo, lejano ahora, tenis, golf y hockey.

Al menos me han servido para enseñarme a conquistar a pulso un sitio en uno de esos racimos humanos que son el adorno de todoavía madrileño - sigue pensando - . Algo es algo. Sobre todo en un día como hoy. Además ese viaje no será eterno. En Sol lograré un sitio arriba. Quizá hasta uno dentro. (39)

A situação descrita pelo narrador nos cinco primeiros parágrafos da narrativa metaforiza a história da protagonista. Assim como a natureza - representada aqui em sua face violenta - castiga Cristina e toda uma população desprevenida, também o desenrolar da História da Espanha sujeita os indivíduos despreparados para as transformações sociais e políticas.

O movimento da narrativa nestes primeiros parágrafos aponta para a situação social de Cristina que se vê, repentinamente, desprovida de seu *status* social e que, mesmo assim, encontra maneiras de proteger-se e de sonhar com um futuro que recupere sua situação anterior.

A chuva abate-se primeiramente sobre Madrid - a capital da nação - e, em seguida sobre a população da qual Cristina também faz parte. No segundo parágrafo, as conseqüências da tempestade gradativamente atingem a protagonista: primeiro seu abrigo, depois seus ombros. Aqui, a descrição de sua vestimenta começa a delinear as características da personagem. A conjunção adversativa opõe a simplicidade de sua roupa - reafirmada pelo diminutivo afetivo *abriguito* - ao caráter impecável de seu corte, o que recupera o passado nobre da protagonista.

No terceiro parágrafo, o narrador pesca um pensamento de Cristina que, semanticamente, sinaliza duas posturas diante da tempestade: uma de possível sujeição à situação - *voy a coger un resfriado* - e outra definitiva que a impelirá à luta - *ese lujo no está a mi alcance*. O vocábulo *lujo* reafirma a sua situação econômica. Adoecer significa a impossibilidade do trabalho e disso ela não pode abrir mão.

No quarto parágrafo, a protagonista reage à situação. As expressões *lucha a brazo partido* e *salto agil* antecipam a ação narrativa empreendida pela protagonista. A descrição de seu condicionamento físico - *esbelta y flexible* - está associada ao seu passado prodigioso quando pôde praticar *tenis, golf y hockey* que, segundo nota de rodapé da edição, *são deportes que solían ser practicados en los años treinta, en los que transcurre la novela, solo por personas pertenecientes a las clases altas* (39).

O quinto parágrafo, iniciado pela expressão *al menos* demonstra a interessante relação que a protagonista estabelece com sua história. Mulher desprendida de bens materiais, Cristina Guzmán não lamenta o passado perdido. Aproveita-se do que lhe restou e, voltando seus olhos em direção ao futuro, anuncia o caráter passageiro de seu desconforto - *ese viaje no será eterno* - e demonstra seu principal valor: o otimismo.

Levando em consideração o fato de que a história de **Cristina Guzmán** se passa nos primeiros anos da década de trinta - o que é demonstrado pela referência ao *crash* da Bolsa de Nova Iorque, devemos entender que a ação narrativa do romance decorre durante o período da Segunda República espanhola (1931-1934). Dessa forma, uma mulher da classe de Cristina Guzmán, que fez parte da nobreza espanhola, certamente deve ter sofrido as conseqüências das modificações instauradas pelo governo republicano.

Tomando a tempestade inicial da narrativa como uma metáfora das transformações que ocorrem na Espanha neste período, obviamente sob a óptica daqueles que querem manter seus privilégios, podemos perceber na atitude individual de Cristina ao buscar um lugar seguro, mais confortável, uma justificativa mais plausível que a econômica, para seu “exílio” na França, junto a família de Prynce-Valmore que, mesmo sendo americano, traz no seu nome título de nobreza.

E é ainda através da fala do narrador, que no sexto parágrafo nos deparamos com a retomada do título da obra **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**. A frase de impacto não está mais estampada na

capa do livro, mas sim na porta que separa o espaço interno da casa de Cristina e o espaço externo da rua.

A plaqueta que anuncia o trabalho de Cristina desmente a primeira impressão que se tem de que a narrativa trataria da vida de uma profissional emancipada e representa a primeira marca que definirá a especificidade do papel assumido pela protagonista. A mulher pode ter uma profissão, mas é no interior do seu lar - espaço secularmente destinado às atividades femininas - ou no espaço privado de outra família que ela deve desenvolver o seu trabalho.

As atividades realizadas por Cristina dentro do âmbito doméstico em nada são diferentes daquelas realizadas por mulheres que não tiram vantagens de seu labor.

O marco diferenciador entre a mulher simplesmente dona-de-casa e Cristina Guzmán não reside nos valores de uma e outra. Ao contrário, o que diferencia Cristina de Balbina, por exemplo, é a adjetivação que atribui à primeira requintes de fineza e sabedoria e à segunda limitação intelectual e rudeza.

Ainda no primeiro capítulo, ao caracterizar Cristina, o narrador resgata a pureza de sua maternidade e a delicadeza de seus gestos:

Cris ríe con una risa breve y feliz, como siempre cuando se trata del niño (...) las manos finas alisan la melena revuelta. (40)

Ao tratar de Balbina, o narrador ressalta a rudeza de suas mãos, no entanto, ambas as mulheres tratam com delicadeza os objetos que tocam, ou seja, os objetos manipulados pelo labor feminino:

Balbina se ha deslizado de rodillas ante ella, le ha quitado los zapatos mojados, las medias y sus manos - toscas, morenas - secan con el mismo reverencioso cuidado con que manejan los floreros de Venecia y las pocelanas de Sajonia, los piecitos húmedos.(41)

As mãos toscas e morenas de Balbina opõem-se às de Cristina - diáfanas e finas - e o diminutivo afetivo *piecitos* reafirma a delicadeza da protagonista. Devemos atentar também para os elementos que denotam a origem nobre da protagonista - já referida anteriormente -, representados aqui pelos floreiros de Veneza e as porcelanas da Saxônia.

Os adjetivos que o narrador utiliza para qualificar as falas das personagens e suas reações diante da adversidade apontam para a diferenciação dos modos de ser de Cristina e de Balbina:

Habla usted de ella como si hubiera muerto - la interrumpe áspera  
Balbina. (61)

Balbina está furiosa del desenfado de la francesita.

Siga usted, dice Cris en tono breve. (45)

Cris se limita a arquear las cejas. (49)

Cris escucha en silencio (49)

Pobre pero honrada - sonrie Cris - Fiel a la sobriedad. (51)

Percebe-se nas citações acima o caráter sóbrio do comportamento de Cristina. Cristina não ri, às vezes sorri, ou quando o faz, o faz breve e delicadamente; Cristina não contesta, no máximo levanta as sobrancelhas; Cristina está pobre como Balbina mas permanece honrada pela nobreza de suas origens. O valor da personagem naquele contexto reside justamente no fato de saber utilizar sua boa formação sem jamais perder a submissão determinada por sua sexualidade.

Para compor a suposta modernidade que caracteriza Cristina, podemos também observar a sintaxe de suas falas. O espanhol correto e econômico de Cristina Guzmán, opõe-se ao espanhol de Balbina, a galega que fala com sotaque:

-Que te cuides. Que te abrigues. No pases cuidau por el chucu. Ni de dia ni de noche le perderé un minutu la vista (66)

- No necesitas decírmelo. ¿ Crees que iria tranquila si no? (66).

E este falar sóbrio opõe-se também às falas das personagens de conduta moral inferior, como por exemplo Gladys e Fifi, antagonistas construídas para reafirmar a superioridade de Cristina.

Gladys é a caricatura da mulher de costumes americanos, totalmente díspares do ideal feminino segundo a tradição católica. Parente e hóspede de Prynce-Valmore, a vilã não tem nenhuma relação com a maternidade e está interessada apenas na riqueza do rei do aço e no *status* que podem proporcionar suas relações sociais.

- ¿Con que ésta es la muchacha a quién estás adestrando en el oficio de mujer postiza de Joe - ríe impertinente la americana. (113)

A descompostura da fala de Gladys ao ser apresentada a Cristina Guzmán marca sua inserção na narrativa e denuncia sua índole indesejável. A frase interrogativa e a crueza de sua observação destoam do caráter submisso e apassivador das falas de Cristina. O vocábulo depreciativo *muchacha* - em vez de *mujer* - , o verbo adestrar - utilizado para animais - e o adjetivo postiça - qualificativo daquilo que é falso - utilizados por Gladys ao se referir à protagonista demonstram sua

arrogância e, de certa forma, reafirmam a superioridade de Cristina Guzmán.

De imediato, o narrador que é cúmplice do projeto normatizador da narrativa, condena a ação da vilã. Todas as palavras de sua observação - *rie impertinente la americana* - marcam seu juízo negativo. O verbo rir, além de não contar com a suavidade própria do ato de sorrir, é qualificado pelo advérbio *impertinente*, de prefixo negativo. O adjetivo pátrio *americana* está longe de qualificar a origem da vilã. Ao contrário, corrobora um viés do discurso anti-americanista que percorre a narrativa conforme será demonstrado posteriormente.

É interessante notar que a diferenciação entre Cristina e Balbina está no plano da superfície de suas características, ou seja, são diferentes fisicamente e em herança social, mas são iguais na essência feminina de subserviência e tino maternal. Já a oposição entre a protagonista e Gladys se dá em outro nível. Ambas são belas, bem instruídas e modernas. No entanto, são diferentes na essência pois cultivam valores opostos. Uma ocasião em que ambas assistem a um mesmo espetáculo permite-nos vislumbrar tal diferença:

- Si alguien nos explicase quién es toda esa gente - murmura Gladys, a quién no interesa Manón, ni la Allan, ni Mossenet, ni el propio Apolo y sus nueve musas - Resulta aburrido estar aquí sentada horas y horas sin conocer a nadie. (147)

Mais uma vez a fala de Gladys é marcada pela interrogação - agora indireta - e demonstra o caráter utilitário de suas relações sociais. O musical de ares tradicionais, a que foi assistir na companhia de Valmore e Cristina, não lhe interessa por seu valor artístico, conforme nos adverte o narrador que expõe sua ignorância. Sua relação com o espetáculo é de enfado e o que sobra de sua fala são as expressões *explicar quien es toda esa gente e sin conocer a nadie*, que denunciam seus objetivos, próprios de mulher vulgar.

Cristina, en cambio, aguarda con el corazón agitado que empiece el preludio. Qué suerte poder escuchar buena música! Poder oír no en disco de gramófono, sino en realidad la voz de sin par de Genoveva Allan. La verdad es que es delicioso eso de jugar a ser millonaria. Cris se siente tan feliz que irradia sobre todo el patio de butacas su luminosa sonrisa. Y cuando la orquesta ataca al fin los primeros acordes de la obertura, algo muy tenue, y muy dulce la invade toda. Cris es joven. Cris tiene veintiocho años y Paris se extiende a sus pies. (147-8)

A perspectiva de Cristina é diametralmente oposta à de sua antagonista. A mulher ideal mantém-se serena e comportada. O que se agita, segundo o narrador, é o seu coração ansioso pelo início do espetáculo. Seus pensamentos, reproduzidos pelo narrador, não escondem sua gratidão pela oportunidade de ouvir, ao vivo, a boa música. E, ao mesmo tempo, demarcam a relação da protagonista com o capital, modalizada por valor positivo. É bom brincar de ser milionária porque se tem acesso à arte, não ao poder.

A descrição de suas sensações feita pelo narrador desmaterializa a protagonista e confere-lhe um poder transcendental. Antes mesmo do início da ópera, sua imensa felicidade faz com que ela irradie sobre todas as poltronas seu sorriso luminoso. Quando enfim os primeiros acordes da orquestra anunciam a abertura do espetáculo, Cristina - passivamente- é invadida por algo que o narrador caracteriza como ténue e doce. Sua pureza de espírito proporciona-lhe o que a Gladys é vital, o interesse dos homens ricos e poderosos.

Cristina Guzmán, blanca y radiante, semeja un perla valiosa en su estuche de terciopelo rojo. Desde el patio de butacas mil brillantes le guiñan sus facetas. Si quisieras... Cien gemelos la enfocan. ¿Quién es esa preciosa muchacha que está en el palco del rey del acero?

Cris, ajena a todo, sonríe con su sonrisa clara. Su espíritu, desligándose de cuanto la rodea, se ha elevado en alas de armonía hacia un mundo mejor, poblado de caritas lozanas y de ojazos grises.  
(148)

A descrição de Cristina, orientada neste parágrafo pelas analogias entre sua beleza e a das pedras preciosas, extrapola a questão estética e focaliza o valor mais importante para a proposta da narrativa que se quer normatizadora do comportamento feminino. Sua beleza aproxima-a de uma pérola preciosa e os adjetivos *blanca, preciosa, clara* apresentam sua pureza de caráter. A expressão subjuntiva suspensa *si quisieras...* estabelece a diferença entre Cristina e sua antagonista e reafirma a superioridade de seu espírito capaz de desligar-se da materialidade daquele momento e confortar-se harmonicamente junto do filho resguardado no calor do lar em Madri. Mais importante do que o interesse dos homens por ela - *cien gemelos la enfocan* - é o seu interesse maternal pelo filho, recuperado aqui pelas expressões *caritas lozanas y ojazos grises*.

Gladys contempla al apuesto marqués español con ojos interesados.  
Cris simplemente sonrie. (155)

A falta de interesse pelos homens demonstrada por Cristina é recorrente na narrativa e está associada à maneira ideal como deve se comportar a fêmea diante do macho. Além do indesejável interesse que macula o comportamento de Gladys, também suas falas extensas destoam da sobriedade quase monossilábica das intervenções de Cristina:

- Oh, me vuelven loca los españoles! las capas! las rejas! Sevilla! Las guitarras! Yo creo que en alguna otra vida fui una gitana enamorada de un torador... - y tararea, con los ojos en blanco, unos compases de Carmen - Cuéntame de su romántica patria, marqués... (156)

A fala de Gladys, além de extensa, apresenta um vocabulário que demonstra sua vulgaridade e seu distanciamento em relação ao catolicismo que condena a idéia de reencarnação apresentada em seu discurso e também, certamente, a lascívia contida na expressão *gitana enamorada de un torador*, que remete à fantasia demarcada pela virilidade do torador associada aos ímpetos irracionais de Cármen, da ópera.

As falas de Cristina, ao contrário, além de curtas, demonstram total desinteresse pelos prazeres do corpo:

¿-Bailamos? - pregunta Bert a Cris.

-No, gracias, Estoy cansada.

(...)

Prynce-Valmore sigue interrogando a Cris con la mirada. Y sus ojos, sin que ella se dé cuenta de ello, expresan un ruego.

- Por mí... - contesta Cristina. (157)

A principal polarização, no entanto, se dá entre Cristina e sua irmã, Fifi Montreal, a verdadeira esposa do filho do rei do aço que não soube aproveitar a sorte que o destino lhe propiciou.

As primeiras impressões que o leitor tem de Fifi são oriundas do relato que Luis Alfaro, secretário particular de Prynce-Valmore, faz a Cristina a fim de justificar sua proposta: passar-se por esposa postiça de Joe. No pequeno relato apresentado ainda no primeiro capítulo do romance, a mulher vulgar é responsabilizada pela desgraça da família do milionário americano:

No adivinaba que la desgracia cernia sobre ellos. La desgracia, en forma de linda condesita, mitad española y mitad francesa, de quien Joe se enamoró. (46)

Ao associar diretamente Fifi à desgraça, a fala de Luis Alfaro sinaliza a duplicidade que constitui o caráter na vilã. A mulher que tem duas faces - a beleza externa que apaixona os homens e a perversão interna que os destrói - não tem nacionalidade definida e, portanto, não tem a quem dever obediência. A expressão *mitad española, mitad francesa* reflete o caráter libertino de mulher infiel a uma só pátria, a um só homem.

O diminutivo pejorativo utilizado diversas vezes na descrição da vilã demarca sua inferioridade moral:

El “encanto” de su mujercita, una de esas niñas frívolas y egoístas, criada en el ambiente nefasto de balnearios y playas de moda, se aburrió pronto de ese plan, y con la libertad que autorizan las costumbres cosmopolitas, comenzó a salir y entrar en compañía de amigos y flirts. (47)

Além do vocábulo *mujercita*, as palavras *encanto* - salvaguardada pelas aspas - e *niña* concorrem para a ironia do discurso de Luis Alfaro. A oração qualificadora de Fifi extrapola a caracterização da vilã que representa apenas um exemplar de um coletivo de mulheres *criadas em ambientes nefastos de balneários e praias de moda*. Pode-se depreender

daí que o ambiente propício para a criação de moças seja o oposto daquele freqüentado por Fifi, ou seja, o espaço tradicional da família: o lar.

Esse fragmento repleto de juízos de valor, além de apresentar as causas da frivolidade de Fifi, apresenta também suas conseqüências. A mulher que não tem o lar como referência de seu papel social enfada-se com sua situação civil - a de mulher casada - e leva para dentro do âmbito sagrado do matrimônio o comportamento libertino autorizado pelos costumes cosmopolitas. Vale ressaltar que em oposição ao sujeito autorizador da libertinagem, opõe-se um outro hipotético sujeito desautorizador: os costumes tradicionais. Ao primeiro estão relacionadas as palavras *flirts* - importada do inglês - e *amigos*; ao segundo relacionar-se-iam palavras como família, marido, filhos, que não estão presentes no texto justamente para reafirmar a falta de vínculo da mulher vulgar com seu verdadeiro papel.

A índole de Fifi, assim como a de suas iguais, é marcada pela insatisfação. Não lhe bastam os bens materiais, objetos de suas buscas matrimoniais golpistas:

La rodeó de un lujo de película. La cubrió de joyas. Su menor capricho era ley en el palacio del millonario. Pero todo fue inútil. La condesita se aburría. Y, para distraerse bailaba, coqueteaba, salía... y volvía a casa cada vez más tarde.(...)

La condesita, que había acudido a no sé que baile de disfraces no volvió a casa hasta la madrugada. Se oyó despedirse con risas y gritos de sus compañeros de diversión (...) sólo sé que el día siguiente el pájaro había volado, (48)

O rompimento definitivo entre Fifi e Joe é consequência de uma situação que se agrava paulatinamente. Nem o luxo, nem as jóias trazem de volta a mulher para o interior do lar. Ao contrário, cada vez mais ela busca o espaço da rua, associado aqui ao ambiente do divertimento, do prazer.

A metáfora utilizada por Luis Alfaro para retratar a cisão definitiva do matrimônio - *el pájaro había volado* - remete à idéia de liberdade, direito condenável às mulheres naquele contexto. De modo que a liberdade de Fifi Montreal custou a saúde e a vida de seu marido, além de ter causado seu próprio castigo em forma de desgraça irremediável, fato que será comentado posteriormente.

Na cena em que Georgette, a ama de quarto de Fifi, auxilia Cristina a se travestir de esposa do filho do rei do aço, também o narrador expressa juízos implacáveis sobre a moça aventureira:

Fifi se pintaba, según su propia expresión, “como un coche” . Era exagerada en todo, estridente y llamativa hasta en sus menores gestos, y desde sus cejas diabólicas hasta las uñas de sus pies, esmaltadas de oro, nada en ella era natural, normal. (98)

A artificialidade com que a vilã se apresenta está associada ao exagero que modaliza seu comportamento. A expressão *como un coche*, recuperada pelo narrador do universo lingüístico da vilã já demonstra o caráter incontido de seu linguajar que apela para comparações grosseiras, de cunho modernoso. Segue-se a isso o julgamento do narrador marcado pelos vocábulos *exagerada*, *estridente*, *llamativa*, passando por sua associação com o demônio e culminando no inverso da palavra *normal* que encerra o parágrafo.

Em contrapartida a tanta luxúria, a heroína dispensa a ajuda da aia para transformar-se na irmã má e, ela mesma, estampa *sobre su rostro desnudo de afeites el rostro picante de Fifi*.

Georgette, boquiaberta, no acierta a decir más. Esas cejas... Esa boca en corazón... Esos ojos cargados de rimmel... Y hasta ese lunar en el pómulo!(98)

A admiração de Georgette diante da competência de Cristina ao forjar em seu rosto impoluto a figura diabólica da irmã, valoriza ainda mais o caráter da protagonista. Primeiramente porque não mede esforços para alcançar seus objetivos - salvar a vida do filho do patrão para, conseqüentemente salvaguardar a vida do próprio filho -; e depois porque nos dá a idéia de que seus modos são determinados por opção, já que são essencialmente contrários daqueles que está prestes a representar.

Percebemos, no entanto, que com o decorrer da ação narrativa Cristina vai impondo suas próprias marcas nas fantasias que alimentam o caráter fictício de seu papel. E são essas pitadas de instinto maternal, próprio de sua índole, que contribuem para a melhora da saúde do enfermo.

Já no seu primeiro encontro com Joe, Cristina imprime a marca que a diferencia de sua irmã, ou seja, o apelo maternal de suas atitudes:

Pero Cris ha sentado tranquilamente en la cama del enfermo. Su mano ligera se posa con gesto de cariño sobre la cabellera rubia

(...más allá en Madrid hay una cunita blanca...). (...) Cris sonrie. Con su sonrisa sana y clara. Joe la mira con un poco de asombro. (100)

A tranqüilidade de seu gesto sereno opõe-se aos modos estridentes de Fifi e isso assombra e conforta o enfermo. Cristina, no entanto, não é só tranqüilidade. Sua mão ligeira, sempre pronta para o labor, responde às dificuldades econômicas de seu tempo sem jamais perder o referencial feminino de seu papel. Embora o gesto de passar a mão carinhosamente sobre a cabeleira do homem que não é seu marido esteja despido de qualquer apelo sexual, o narrador moralista, através da reminiscência maternal de Cristina (...*allá en Madrid hay una cunita blanca...*), elimina qualquer possibilidade de associação entre o gesto da heroína e o caráter prostituto de seu trabalho.

Tudo o que se refere a Fifi - *la carita de payaso* propiciada pela maquilagem estampada em seu rosto, o perfume *aparatoso, envolvente*, os modos chamativos e grotescos - é vencido pela essência de Cristina, exteriorizada por *su sonrisa sana y clara*.

Cristina é, enfim, a mulher ideal para o regime que se pretende instalar na Espanha. É, ao mesmo tempo, a mulher moderna, que trabalha para manter-se a si mesma e ao seu filho, e a mulher tradicional que

mantém vivos os valores católicos, naquele momento tão em voga, em contraposição às conquistas da curta experiência republicana. Com a determinação de *Diana cazadora*, Cris jamais se arrefece diante dos problemas que tem que enfrentar, sequer reclama de sua situação de mulher sem o apoio do homem e que, por isso, sofre o preconceito da sociedade machista da qual faz parte.

Diante da lareira, recordando o que lhe dizem as pessoas, a protagonista reflete sobre sua situação que, em última instância, também é a de sua interlocutora, a mulher espanhola que é convocada a assumir a responsabilidade de também buscar na rua o sustento da família e, ao mesmo tempo, deve manter-se fiel aos conservadores valores católicos que regem o comportamento das mulheres conservadoras naquele contexto de significativas transformações. No trecho que citamos abaixo, pode-se até perceber na pretenciosa estilística da narrativa, algum questionamento existencial da personagem. Enquanto *las llamas danzan*, a mulher contesta; *las llamas mueren*, a mulher volta atrás e, posteriormente, arrepende-se:

Dios mío, haber nacido mujer..., delicada, sensible..., fragil... y tener que hacerse la fuerte..., la valiente..., la resuelta... Tener que

defenderse, y que luchar, y que sufrir con una sonrisa a flor de labios. Para que no sepan lo que hay detrás... Sonrisa blanca... Coraza blanca...

Las llamas danzan en la chimenea. (...)

Usted no necesita que la presenten en bandeja de plata: usted misma se sabe presentar en ella [recordando a fala do homem do aço]. ¿A costa de qué? ¿De qué esfuerzo? De qué dominio. (...)

Las llamas danzan en la chimenea.

No es que ella tenga queja alguna del pobre Fernando, no.

Las llamas danzan en la chimenea.

Estaba cansada de luchar. No quería amor que pide, sino amor que ofrenda. (...)

Las llamas mueren en la chimenea.

El reloj Luis XV, con titineo de plata anuncia las cuatro (125-127)

Cristina, embora sem se queixar de seu finado marido, desvela toda a suposta reivindicação da mulher: ser querida, ser mimada, receber, chorar. O período de seu vacilo é marcado, textualmente, pela dança e pela morte das chamas na lareira, - metáfora do carácter passageiro e precível de seus sentimentos contestadores - e é o relógio Luís XV, símbolo da tradição e da perenidade, que a chama de volta à realidade. Algumas páginas à frente, diante de uma situação em que “*una conmisericación comueve su alma, no se recuerda ya de su anhelo pasado: ser querida, recibir. Solo siente su anhelo de siempre: dar, dar* (137), a

personagem que traz consigo o estigma da dedicação e da doação arrepende-se de seu protesto, uma vez que ele contradiz a nobreza de seu papel de mãe, o papel de ajudar o pai a levar a carga que é o filho: *Déjame a ayudar a llevar su carga.* (137)

O esteriótipo de mulher que de maneira alguma teme o trabalho confere a Cristina Guzmán o estatuto de modelo ideal de comportamento naqueles anos de privações econômicas. A ordem do dia é abrir mão de qualquer tipo de conforto e economizar o pouco que se consegue ganhar. Após chegar da rua *hecha en sopa* (18) e se deparar com a lareira acesa, a professora chama a empregada à realidade econômica de seu tempo: *¿La chimenea en abril? Balbi, nos arruinas* (18). Mais tarde, ao tomar conhecimento da demissão de Cristina, é a agregada que cuida do lar e do filho órfão da professorinha que alerta para a gravidade da falta de recursos:

- Que te ha despedido!
- Mujer, no te apures, que no es para tanto!
- ¿Qué no es para tanto? Veinte duros al mes en nuestras circunstancias! Sencillamente el alquiler de la casa. ¿Cómo no te das cuenta? (19)

Vale ressaltar que, em oposição ao desespero de Balbina, acentua-se o otimismo de Cristina. A professora assume para si a tarefa menos nobre de conquistar o dinheiro na rua e a Balbina destina o trabalho de cuidar de Bubi, seu filho:

tú con atender la casa y cuidar de Bubi tienes de sobra (...) yo buscaré, yo lucharé, yo venceré. (20)

Nesse contexto, a mulher que apenas cuida do lar é depreciada, primeiro pelo narrador, que deixa claro seu racismo ao caracterizar a empregada - *después, en tono más suave, acariciando la encrespada cabellera de la gallega* - e depois por ela mesma:

Dios, mio, cuando te veo marchar, atí!, con tu periódico debajo del brazo, dispuesta a solicitar cuantas colocaciones se anuncian, y volver después con tus zapatos llenos de polvo o de barro, muerta de frío o de calor y sin quejarte nunca, riendo, riendo, me dan ganas con darme con esta cabeza tan dura contra la pared. (21)

Nessa narrativa de trama inverossímil, de descrições repetitivas e de qualidade estética duvidosa, a construção da personagem é o centro do discurso e a ação é relegada à mera afirmação e reafirmação dos traços da

heroína. As situações que são postas pelo enredo servem apenas para confirmar um comportamento previsível. Dessa forma, o texto adquire características planfetárias, no mau sentido da palavra, anulando, assim, a possibilidade de qualquer ambigüidade, de qualquer complexidade. A leitora de poucas letras, que pensa tão somente com o coração, pode encontrar ali, de bela indumentária rosa, a mensagem do Sistema.

É interessante notar que as personagens de predicados éticos negativos tampouco estão sujeitas a qualquer tipo de transformação. Esse tipo de construção maniqueísta, que não permite a existência de matizes, é próprio da narrativa de intenção catequisadora: ou se é bom, ou se é mau; vai-se ao céu, ou ao inferno. É próprio também do discurso da direita de todo o mundo que subestima a inteligência do indivíduo a fim de subjugá-lo. O princípio aniquilador de um e outro é o mesmo, a diferença está na qualidade da forma. Ou estamos menos exigentes, ou, Vieira e Anchieta, nossos padres, estão muito distantes no tempo.

### **Juízes: todos os homens**

Se dentre as personagens femininas que compõem a narrativa percebemos uma polarização marcada pela existência da mulher totalmente vulgar, dissociada de suas funções, e da mulher ideal, quase divinizada, no que tange à construção das personagens masculinas salta à vista o fato de todas elas, sem exceção, estarem enquadradas em seu papel social. Seus desvios, quase imperceptíveis, além de constituírem infrações aos permitidas homens, são atitudes pontuais que por fim são resgatadas pelo código moral que rege o comportamento dos indivíduos.

Diferentemente das personagens femininas, os homens da narrativa são passíveis de transformação e, a eles, cabe o julgamento das mulheres e a responsabilidade pela recompensa daquelas que se mantêm fiel ao seu papel.

Gary Princy-Valmore, o herói masculino, não tem contrapontos explícitos na narrativa. Sua situação econômica e, por conseguinte, social, já marca de antemão sua distância das demais personagens masculinas. Seu esteriótipo, marcado pela sobriedade e pela retidão de caráter, faz dele o homem admirado e desejado pelas mulheres do romance.

O primeiro contato que o leitor tem com o rei do aço se dá através das falas de Luís Alfaro, seu fiel secretário particular, quando ele explicita a Cristina Guzmán os motivos por que foi procurá-la:

Él, tan poco comunicativo de ordinario sentía la necesidad de desahogarse con alguien. Y lo hacía conmigo. (46)

Assim como no comportamento das mulheres percebe-se uma valorização do silêncio, do falar apenas o necessário, também a composição das personagens masculinas está marcada por essa característica. O silêncio do rei do aço é quebrado, no entanto, pela necessidade de desafogar-se com alguém, no caso, seu secretário particular, o que demonstra a discrição e fidelidade de Luís Alfaro.

O mesmo não acontece no que diz respeito às mulheres. A heroína não tem com quem se desafogar de suas angústias, pois as mulheres que a rodeiam não são merecedoras de sua confiança. Georgette, a ama de quarto de Fifi Montreal que esteve à disposição de Cristina no tempo em que ela viveu na mansão dos Valmore em Paris, invejava a situação de Cristina e, de certa forma, era mais afeita à mulher vulgar que à professora, sua nova senhora. Balbina, a agregada que cuida do filho órfão

da professorinha, é tosca nos seus modos e não sabe calar quando se deve. Dessa forma, parece-nos que, na narrativa, a inveja, a cobiça - estas paixões tristes - e a descompostura são predicativos que povoam apenas o universo feminino, território fértil para a intriga, para a maldade e para o pecado.

Cristina Guzmán, embora mulher, assemelha-se às personagens masculinas por sua determinação, sua descrição e sua distinção. O que marca, no entanto, sua feminilidade é o dom maternal de seu caráter que determina sua conduta e diferencia-a de todas as outras mulheres que compõem o romance, uma vez que somente ela, dentre todas as personagens femininas, obteve a graça da maternidade.

As primeiras impressões de Cristina sobre Gary Prince-Valmore advêm do seu contato com a voz do milionário:

Y Cris oye una voz varonil que habla inglés por teléfono. Órdenes a un Banco. Cris escucha con interés. No las órdenes, la voz bien timbrada, cálida. (53)

A virilidade de Valmore está associada, neste momento, ao seu poder. Sua voz bem timbrada e cálida dá ordens a um banco. O interesse

demonstrado pela professorinha está relacionado à tonalidade masculina da voz de Valmore, não ao conteúdo de sua conversa, uma vez que sua discrição não lhe permite escutar as ordens dadas por um homem.

Seu segundo contato com o rei do aço, agora visual, ultrapassa o caráter platônico de suas primeiras impressões sobre ele:

Muy alto, la cabeza pequeña sobre unos hombros anchos, los ojos claros. (54)

Sua masculinidade, agora mais palpável, é representada por sua estatura e pela largura de seus ombros. A claridade de seus olhos antecipam a pureza de sua alma e sua transparência moral, que será percebida no decorrer da narrativa. Quando está negociando com Valmore as cláusulas de seu contrato como esposa postiça de seu filho, Cristina pergunta-lhe sobre a possibilidade e a frequência de suas saídas, ao que Valmore reprova, primeiramente através das palavras e depois através do olhar:

- Ninguna fija - dice con clareza, recordando, quizá, las salidas de su nuera - Tiene usted que estar siempre a disposición del doctor. Cuando él lo juzgue oportuno, le permitirá salir a tomar el aire. Los ojos fríos no aprueban la salida. (55)

A dureza das palavras de Valmore demarca a hierarquização que deve presentificar-se nas relações sociais das quais as mulheres participam. O patrão nega o pedido da empregada mulher - *Ninguna fija* -; e o posto profissional do médico homem determina o momento oportuno das saídas da enfermeira mulher. Há, no entanto, outra instância resgatada por Prince-Valmore, determinadora maior da obediência feminina:

- Yo desearía saber algo sobre su familia. ¿tiene usted padres?  
¿novio? ¿alguna persona con derecho de intervenir en sus planes?  
(56)

A pergunta de Prynce-Valmore recupera a Constituição espanhola que, até a década de 70, atrelará o trabalho feminino à autorização expressa de um homem: pai ou marido.

A econômica sintaxe das falas de Prynce-Valmore também concorre para a superioridade de seu papel. Marcado pela objetividade e pelo constante uso do imperativo, o discurso do rei do aço reafirma sua superioridade sexual, uma vez que está livre da prolixidade que contamina as falas femininas, e também sua superioridade social, já que sua situação

financeira coloca-o num nível elevado, não só em relação às mulheres, mas também em relação aos homens.

Ao final da primeira conversa que trava com Cristina para tratar de seus papéis junto à alcova de Joe, o rei do aço é breve e taxativo:

Usted me acompañará. (...)

Usted habitará el departamento de mi hija política y será tratada em todo como si realmente lo fuera. Su servicio estará reglamentado y dirigido por el profesor Rouvier. Él indicará cuál ha de ser su actuación cerca del enfermo. (55)

A falta de relações de subordinação entre as orações que compõem a fala de Valmore comprova a objetividade que ele imprime às suas ordens, outorgadas pelo uso do tempo futuro utilizado de modo taxativo. E o pronome de tratamento *usted*, utilizado para situações formais em espanhol, também contribui para o distanciamento entre o patrão milionário e a professorinha. É interessante notar ainda que dois homens, ele e o professor Rouvier, são e serão os mandatários da ação de Cristina.

A autoridade que marca as falas de Valmore é perceptível também no seu tratamento em relação aos outros homens do romance. Ao entrar em seu milionário *Rolls blanco*, o rei do aço dispense apenas duas

palavras: - *A casa*. O narrador utiliza outras duas, também de valor semântico imperativo: - *ordena brevemente*. Também ao dialogar com o filho enfermo, o pai é breve e autoritário: - *No, esta noche, no - dice brevemente su padre*. O narrador reafirma o caráter autoritário e breve da fala do pai.

A autoridade masculina é tão soberana que permite ao herói, inclusive, prescindir de palavras. Basta o olhar do pai-patrão para a aprovação, ou não, do comportamento da mulher:

Un gesto despectivo ha endurecido sus facciones. Cris, al levantar la cabeza, se encuentra con su mirada. (p.43)

Prynce-Valmore, o rei do aço, é o tipo ideal de estadista no contexto fascista dos anos trinta e quarenta:

No era un patrón bloqueado en su despacho por cercas infranqueables de secretarios, jefes, subjefes, sino, al contrario, un general en mando que personalmente se preocupaba por el bienestar hasta de su último soldado. (94).

O poder do general, associado ao personalismo e ao seu papel de pai e patrão protetores, elimina a necessidade de prepostos e mediações, justificando, assim, o totalitarismo.

A superioridade do rei do aço é tão inquestionável que lhe confere poderes divinos. É onipotente porque seu dinheiro compra tudo, até uma mulher - que não é prostituta - para o filho; é onipresente à medida que, ao mesmo tempo, conduz suas indústrias na América, encontra Cristina passeando pelo centro velho de Madri e segue, de perto, o tratamento do filho em Paris; e, finalmente, é onisciente, pois mantém um serviço secreto de informações, tal qual os aparelhos repressores:

Había montado en sus oficinas lo que él llamaba su servicio secreto; un cuerpo de personas de toda confianza, obreros y empleados, que le ponían al tanto de las quejas y necesidades de sus compañeros. Cuántas veces no se habría asombrado un modesto empleadillo o un pobre obrero de un inesperado aumento de jornal, de una inexplicable oportunidad que el destino le brindaba. Y cuántas no habría maldecido un jefecillo o un contramestre de la mala suerte que descubriera tal o cual injusticia o tal o cual chanchullo (131).

É notório que a figura de Prynce-Valmore simboliza a autoridade à qual se deve respeito e obediência. A metáfora calcada na figura do

general que protege seus soldados é estendida à proteção à família desses soldados. A justiça calcada no serviço secreto justifica o personalismo, a polícia política. Ele é a medida da justiça. Ele é a lei.

Talvez por isso o romance tenha sido tão reeditado após o fim da guerra. A figura do estadista criado para governar a Espanha com mãos de ferro possui muitos pontos de convergência com o herói americano de nosso folhetim.

A partir da definição de Rosario Sánchez Lopes do tipo exemplar de homem assumido por Francisco Franco, podemos perceber mais claramente as semelhanças entre um e outro:

Franco será a la Patria lo que el padre es a la familia: la autoridad incuestionada, el benefactor, la mano firme que a veces ha de tomar medidas severas por el bien de sus hijos, aunque éstos no comprendan sus razones.<sup>31</sup>

Também Prynce-Valmore, mais do que poderoso empresário do aço, é o pai protetor que, de modo justo, castiga o filho desobediente e, mesmo assim, é cultuado por todos:

---

<sup>31</sup> SÁNCHEZ LOPES, Rosario. *Mujer española, una sombra de destino en lo universal - Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977) - Flechas*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990, p. 80.

Prynce-Valmore tenía obsesión de la justicia, y ser justo, pase lo que pase, era, en toda ocasión, su norma de conducta. Era su justicia una justicia un poco fría, enemiga de la cordialidad, pudorosa del agradecimiento. ‘-Lo hago así, porque así debe ser’ (...) La gente que rodeaba a Prynce-Valmore, sentía por él un culto. Un culto oculto. (131)

A outra personagem masculina com a qual Cristina Guzmán se relacionará na narrativa é Joe, o filho do rei do aço, diante do qual simula o papel de esposa. A construção dessa personagem, no entanto, inviabiliza a concretização do matrimônio posticho, e garante a integridade moral da heroína. Receber três mil dólares e deitar-se com o filho do chefe constitui prostituição, e Cristina Guzmán representa exatamente o pólo oposto ao da prostituta.

A falta de juízo decorrente de seu estado de saúde é a principal característica de Joe. E muitos dos elementos da narrativa que nos permitem traçar o seu caráter apontam para sua infantilização.

No primeiro encontro que Cristina Guzmán tem com o enfermo, momento em que deveria ser reconhecida por Joe como se fosse sua

mulher, o narrador salvaguarda a honra de Cristina e apresenta um homem despojado de qualquer masculinidade:

Y entre las almohadas una cabeza rubia: un rostro de niño casi, pálido, demacrado, con ojos azules, muy claros, enormes. (p.99)

Ao apresentar Joe, o narrador mutila a integridade física de seu corpo, atendo-se à descrição de sua cabeça, cujo juízo foi submetido pela doença. Desprovida de corpo e de falo, a cabeça de Joe assemelha-se, segundo o narrador, ao rosto de um menino. Os olhos azuis, muito claros, e a cabeça loura, herança do pai e dos antepassados holandeses, reafirmam o ar angelical do rapaz.

A maneira como Joe é tratado pelas outras personagens da narrativa também reafirma sua infantilidade. Após permitir o primeiro encontro entre Joe e sua esposa postiça, o médico Rouvier, como se falasse com uma criança, interrompe a visita:

- Bueno, bueno. Basta por hoy! - interviene, jovial, Rouvier -. Monsieur Joe, hay que ser sensato. Usted ya se ha salido con la suya, ¿verdad? Pues ahora me toca a mí. Si quiere que le autorice a ver seguido su mujercita, va usted a quedarse ahora solo con Schwester Ida. Muy tranquilo. Muy pacífico. Tenemos que curarle, y si usted

no nos ayuda, dominando sus nervios como hombre, no podemos hacer nada. (102)

Jovialidade e frases feitas - de cunho maternal - são os recursos utilizados pelo médico para atingir seu interlocutor. Para justificar sua autoridade em relação ao enfermo, o doutor não utiliza de prerrogativas médicas, mas sim da falta de capacidade de Joe em agir ajuizadamente. O prêmio pela obediência do rapaz é rever sua *mujercita*, cujo diminutivo afetivo aproxima-a mais de uma boneca do que de uma mulher verdadeira. Tal qual se costuma fazer com as crianças, em tom de brincadeira, o médico apela para a masculinidade de Joe, a fim de que ele domine seus impulsos inconseqüentes como se fosse um homem.

A infantilização de Joe é marcada textualmente tanto pelas descrições que apelam para a sua debilidade física quanto pelos apelativos utilizados pelas outras personagens para se referirem a ele:

Traza un surco de nieve en la blancura de la colcha y nimba de oro el rostro del muchacho enfermo.

Del niño enfermo, se dice Cris. Y una indignación creciente se apodera de ella. Esas orejas, esa frente hundida, esa mano flaca que, confiada, descansa en la suya, y sobre todo, esa razón vacilante que

no logran equilibrar ni desvelos ni millones, todo ello es obra de una frivolidad, de un egoísmo, de una inconsciencia de mujer.(105)

*Muchacho* para o narrador, *niño* para Cristina, o filho do rei do aço goza de uma infância sem porvir, uma vez que sua debilidade, fruto da maldade e inconsciência femininas, é irremediável - nem desvelos, nem milhões podem salvá-lo - e serve apenas como exemplo para as gerações futuras:

(...) Bubi no estará expuesto a los mismos peligros que este príncipe del dinero, separado de la realidad de la vida por una barrera de oro. Bubi será ... lo que su madre hubiera sido de haber nacido hombre! Un ser fuerte y sano de cuerpo y de alma, útil, emprendedor, alegre, tomando la vida tal cual y como es, y no pidiéndole lo que no da. “Esa es la clave de la felicidad - se dice Cris - . Conformidad y adaptación. (105)

Ao comparar a sorte de Joe à de Bubi, Cristina antecipa o futuro de seu filho e o da História que se está construindo. O filho que ela quer é muito parecido com o homem que, sob a ótica nazista, deverá ter direito à vida anos mais tarde. Esse modelo de homem de corpo saudável, utilitário,

sem consciência política será uma das justificativas de Hitler para o Holocausto.

É interessante notar que os desejos da mãe em relação ao filho reproduzem o modelo de educação do homem que, embora sob responsabilidade da mulher, garante a manutenção da machista hierarquia social. A função maternal de Cristina não se restringe à condução de seu filho Bubi. A heroína, já que não nasceu homem e, portanto, portadora de tantas qualidades, potencializa seu papel social e, de mulher postiça, passa a mãe postiça ( ou enfermeira, ou professora, ou madrastra) do filho órfão de uma outra mulher:

- Escúchame, Joe. Mientras tú estés enfermo, yo no soy tu mujer. Soy tu madrecita. Y como a tal tienes que obedecerme. Si no lo haces, no te curarás nunca. (p.124) [...]

- Hay que comer mucho, Joe. Mucho. Mucho. (p.125) [...]

- Trato hecho. Comerás con tu madrecita. (p.125) [...]

Ella es la que elije la camisa, la corbata y el traje que Joe ha de ponerse. (128)

A heroína se auto-denomina *madrecita* e suas falas são repletas de conselhos e ordens suavizadas pelo diminutivo afetivo e pelas boas intenções maternas que subjazem as enunciações. Essa obscura relação

que a protagonista estabelece com Joe, seja ele seu patrão, seu marido posticho ou seu filho adotivo, metaforiza, de certa forma, a situação da mulher na sociedade espanhola daquele contexto, em que existe uma tensão entre os arraigados valores machistas que habitam as idéias e a realidade econômica que impõe à mulher o trabalho fora do lar.

A indefinição do papel de Cristina demonstra quão conservador é o projeto da narrativa. A mulher deixa um filho e o lar para trabalhar fora e, no seu local de trabalho, depara-se com um outro lar e um outro filho. Reproduz ali sua feminilidade, mutilada sexualmente e, como prêmio por sua castidade e disposição em servir ao homem, é regalada pelo destino. Ganha reconhecimento social pelo desprendimento de seu gesto, ganha um pai para o filho órfão, um homem para si e, como se tudo isso não bastasse, recebe também, além da fortuna, a morte do marido fictício ou enteado, que certamente tornaria um tanto quanto desconfortável sua situação de esposa do “sogro virtual”.

O prêmio recebido por Cristina é anunciado antecipadamente várias vezes no decorrer da narrativa. O comportamento feminino, analisado e julgado pelos homens, é o único determinante de sua sorte. Logo nos primeiros contatos que o rei do aço tem com Cristina, o herói americano,

ao vê-la com um cigarro entre os dedos, preconceituosamente julga a pura professorinha que tão e somente pretende passar-se por Fifi Montreal: *igual que la otra, se dice el rey del acero* (70).

Cristina Guzmán, no entanto, é moralmente superior a todas as outras mulheres que compõem a trama. Tal superioridade é explicitada pelas comparações estabelecidas entre ela e as demais. Gary Prynce-Valmore está sempre pronto para julgar as mulheres que o rodeiam. Ao observar as intrigas de Gladys para prejudicar Cristina,

Prynce-Valmore se encoge de ombros. Qué entiende Gladys que no sea de modas, perfume o regímenes para adelgazar! (134)

O julgamento do rei do aço sinaliza, além da condenação da conduta de Gladys, a desaprovação da vaidade feminina.

Ao mesmo tempo, no entanto, Cristina, além de boa, é esbelta e bela, como se tais atributos físicos fossem um prêmio divino por seu caráter. As referências negativas à compleição física das mulheres que não são Cristina estão presentes também nas falas de outros homens, inclusive nas de Joe, o homem desprovido de qualquer masculinidade:

¿Quién es esta rubia gorda que se derrite junto a papá? (140)

O questionamento do rapaz debilitado, além de condenar Gladys fisicamente, reprova seu comportamento de mulher vulgar que, interessadamente, flerta o homem. Este tipo de crítica não está presente somente nas falas masculinas. Também Georgette, a ama de quarto a serviço de Cristina, reproduz o senso comum de que o homem não se deixa seduzir por galanteios de mulheres vulgares:

A todos los hombres les halaga el que una mujer guapa les baile el agua. Pero de ahí a decidirse... No sé! (112)

Também o discurso dos rapazes jovens, solteiros e ricos ( ou seja, os “bons-partidos”) é contaminado por julgamentos do comportamento feminino. Os desejados Bert Silvain e Jorge Atalanta, embora desfrutem das mulheres de comportamento vulgar, condenam a atitude de Fifi Montreal:

Es la personificación de la frivolidad. De la ligereza. Del modernismo. Y puedes dar el sentido que quieras a la palabra (153).

Mais do que isso, ao passo que rechaçam o modernismo que caracteriza o *modus vivendi* de Fifi, valorizam o comportamento feminino tradicional, ou seja, o comportamento da mulher cuja existência é justificada pela perspectiva do matrimônio:

Pero ¿ho ha sentido la cabeza una vez casada? indaga Atalanta

O questionamento do jovem campeão de pólo aquático recupera o senso comum de que a mulher, uma vez casada, deve adotar um comportamento ainda mais casto do que aquele de quando era solteira. O bate-papo informal de dois jovens rapazes reveste-se de uma análise conservadora e judiciosa do comportamento feminino. Tomam Cristina Guzmán por Fifi Montreal e tecem observações pejorativas, pensando tratar-se da mesma mulher. Sobre a verdadeira esposa de Joe, são taxativos:

Y Fifi, aparte de los innumerables disparates que ha hecho siempre, es, por encima de todo, “efectista”. Le gusta moverse en una atmósfera de escándalo (154).

Sobre a cândida mulher que diante deles se apresenta, percebe-se uma caracterização oposta à aura escandalosa que emoldura Fifi:

Se pinta menos y se viste menos llamativamente. Pero lo que más me asombra es verla con su suegro (p.154)

Após analisar maliciosa e cuidadosamente o comportamento feminino, os jovens anunciam a premiação da mulher de bons costumes com o sagrado matrimônio e não se furtam a condenar, definitivamente, a mulher de maus costumes:

*Inter nos*, lo comprendo; la criatura era encantadora como flirt, pero como mujer propia... Uf! (154)

Esclarecem-se, então, as duas possibilidades de existência feminina na sociedade: as vulgares, que servem para divertir o homem, e as castas, preferencialmente religiosas, que merecem deles ser uma propriedade.

Para ser aceita socialmente, Cristina Guzmán em nada mudou seu *modus vivendi*. Suas atitudes, no entanto, fizeram com que o olhar alheio sobre ela mudasse. Gary Valmore, que de início a igualou à mulher vulgar, muda de opinião a seu respeito:

Su aplomo..., su empaque..., su aire altivo..., rebelde..., insolente...  
Perdone, pero estamos hablando sin careta. Y la facilidad con que  
aceptó mi ofrecimiento..., y eso mismo de no tener usted ni familia...  
ni amigos... Y también su elegancia, su educación, su cultura. Yo le  
devuelvo su cumplido, Christine: a principio la tomé... por lo  
contrario de una *parvenue*, por una *declassée*. Hoy, algo me dice  
que, a pesar de todas las vicisitudes que haya usted podido sufrir, ha  
sabido seguir siendo una señora. (162)

Os elementos utilizados por Valmore para, de início, rotular a professorinha como uma *declassée*, demonstram as características indesejáveis à mulher. É interessante notar que além da insolência, altivez e rebeldia, também a elegância, a educação, a cultura e o fato de não ter família - entenda-se um marido - são predicativos que, sob a ótica masculina, têm valor semântico negativo. O articulado julgamento do rei do aço confere exemplaridade à trajetória de Cristina. Mesmo vitimizada pelas vicissitudes da vida, a mulher soube continuar sendo uma senhora. E é esta sabedoria que constitui o nervo do projeto normatizador da narrativa. A mulher ideal deve saber colocar o caráter social de seu papel acima de sua individualidade, de seu amor-próprio. Fifi Montreal não soube fazê-lo e, por isso, é condenada pelo rei do aço:

Fifi Montreal es... lo último que un padre quisiera para su hijo! Y, entiéndalo bien, no es que yo crea de ella lo que la gente dice, no; pero esa muchacha es sencillamente una criatura de un egoísmo feroz, de una inconsciencia fantástica. Que no piensa más que en ella: en sus trapos, en sus diversiones, en sus conveniencias, pendiente sólo de su figura, de su cutis, de sus cejas... Inútil, ignorante, mal educada, ególatra. Para quien las cosas de la vida se dividen en dos clases: las que le divierten y las que le aburren. Las que toma y las que deja. Mi hijo y su enfermedad están entre éstas últimas. (172)

Na dureza de suas palavras, percebe-se que o julgamento de Valmore é orientado pelo individualismo de Fifi. A mulher que não soube servir o homem com quem se casara, que utilizou do sacramento matrimonial em nome de suas vulgares necessidades, não poderia ser a esposa que um pai quisesse para o filho, tampouco a mulher que um homem desejaria para si. Joe, o marido enfermo, também contribui para o julgamento de sua esposa, quando afirma categoricamente: *Fifi tiene algo de diabólico* (234).

Além de associada ao diabo, a mulher desvinculada do matrimônio e da maternidade é representada como desafortunada pela narrativa. Ao

sonhar com um tempo de bonança, Cristina promete à agregada que cuida de seu filho, um dote que lhe permita casar-se:

Te casas con Paco porque yo te doto (...) y tienes doce hijos y comes pollo a todas horas (44)

É interessante notar que por trás dos prêmios prometidos à Balbina, estampam-se os desejos da mulher comum: o primeiro, representado pelo dote que lhe será fornecido pela solidária professora, permitindo-lhe comprar o direito ao amor de um homem; os outros dois, os filhos e a comida que lhe proporcionarão o homem comprado, representa a possibilidade de sua plena realização pessoal: filhos em demasia, como se cada um coroa-se ainda mais sua feminilidade, e muita comida, metaforizada pela fartura de frango, que garantirá o sustento de si e de sua prole.

Esses valores machistas que buscam determinar o comportamento submisso e servil da mulher não aparecem apenas nas entrelinhas da narrativa. Explicitamente, Cristina e Jorge Atalanta, que seria o esteriótipo da modernidade de costumes, travam uma discussão sobre o feminismo e

suas conseqüências. Ao ser questionado por Cristina sobre sua opinião em relação ao feminismo, o rico esportista é taxativo:

No señora, o señorita; no lo soy. Al contrario, me parece el feminismo algo contra la ley natural de las cosas de este mundo. (...) el feminismo me parece un desquiciamiento. (...) Pues salta a la vista. Ahí la tenemos a usted, por ejemplo, una muchacha guapa, bien educada, de buena familia, que, si no existiera la moda de “ganarse la vida” , habría permanecido tranquilamente en casita, en espera de poder hacer por las buenas la felicidad de cualquier individuo; pero que, bajo el influjo de que ustedes llaman “feminismo” , se lanza a una vida de luchas, obstáculos y tentaciones que, desde luego, no es la que le corresponde. (...) Es cuestión de saber esperar en muchos casos. Pero las muchachas de hoy corren a través de la existencia a cien por hora. Antes la mujer aguardaba con paciencia a que fuera el matrimonio el que abriese ante ella el libro de la vida. Hoy, para ver mundo, para vestir bien y para ser independiente, les basta a ustedes, por lo visto en tener un buen empleo. (81-2)

Ao ser questionado por Cristina se o feminismo seria um esporte praticado por mulheres acomodadas, o jovem conclui seu discurso:

Por mujeres sin resignación. No me negará usted que antaño también existía la necesidad, y, sin embargo, las mujeres sabían sobrellevarla

dignamente. (...) Permaneciendo en su sitio; en el hogar, ignoradas y respetables. (82)

A fala de Atalanta, além de condenar a mulher que opta pelo trabalho, seja ou não por necessidade, apresenta soluções que visam ao resguardo da secular ordem social em que ao varão cabe o sustento da família, e, à mulher, o trabalho doméstico. Paciência e resignação são os ensinamentos apresentados por Atalanta para que a mulher se mantenha respeitável.

Cristina Guzmán, a princípio, discorda de Atalanta e combate o bem articulado discurso machista:

Las mujeres modernas, créame usted, no han abandonado sus casas por seguir una moda. Y a mí me parecen admirables en este nuevo anhelo de crearse a pulso un *modus vivendi* que les permita emanciparse de esa ley secular y absurda que decreta que una mujer sólo puede existir mantenida por un hombre. (82)

Seu discurso progressista defende a modernização das relações sociais a que têm sido submetidas as mulheres, tendo como premissa a possibilidade de a mulher existir independentemente de ser mantida economicamente por um homem. Lamentavelmente, no entanto, antes

mesmo do fim do capítulo, a professorinha deixa cair a máscara que lhe confere ares “modernos” e mostra-se tão conservadora quanto o novo amigo. Aceita que o homem lhe pague o café que bebera em sua companhia, calando-se, obedientemente, diante de seu discurso:

¿espero que no va a hacerme la afrenta de pagar su taza de café? Porque será muy avanzado y muy neoyorquino, pero en España sigue siendo costumbre que pague siempre el hombre. (85)

Em seguida, a voz de sua consciência mediada pelo narrador desnuda sua verdadeira posição ideológica, cujo teor desmente seu discurso anterior:

Femenismo! No; ella no era feminista! Naturalmente que había que poner a la mujer en condiciones de que supiera ganarse el pan nuestro de cada día; pero de ahí a poetizar el asunto, no, mil veces no! No era facil la vida para una mujer sola. (89)

Nega a pecha de feminista e, a reboque, declara seu verdadeiro desejo de se submeter a um homem que lhe garanta o pão nosso de cada dia, tal qual na reza católica pede-se ao pai o mesmo pão.

Mesmo que por contingência Cristina não esteja submetida economicamente a um homem, a heroína sabe manter-se submissa e isso lhe confere o estatuto de senhora atribuído não só por Prynce-Valmore, como citamos anteriormente, mas também pelo cúmplice narrador que, de sua privilegiada tribuna, julga o comportamento adequado da professorinha e, dessa forma, reafirma o projeto normatizador da narrativa:

Cris domina el arte de saber escuchar. (...) Cris no es de esas mujeres que se creen en la obligación de sembrar de exclamaciones más o menos oportunas las discusiones masculinas. Y el silencio de Cris es un silencio agradable, comprensivo, estimulante. Es el silencio de la dama que desde su tribuna presencia atenta el torneo de los caballeros y que premiará con su sonrisa al vencedor. (115)

Independentemente de serem oportunas ou não, as intervenções femininas não são atitudes desejáveis numa conversa de homens. Dos três qualificativos usados pelo narrador para adjetivar o silêncio de Cristina - agradável, compreensivo, estimulante - os dois últimos, parecem, a princípio, sem sentido se relacionados entre si. No entanto, se atentamos para as intenções do projeto ideológico que norteia a narrativa, podemos

arriscar que o caráter compreensivo do silêncio de Cristina metaforiza uma outra compreensão que poderia aqui ser traduzida por aceitação de sua condição de inferioridade em relação ao homem. A mutilação de sua integridade humana, desprovida aqui de voz e desejo, apresenta-se como estímulo à integridade do macho.

À exceção dos discursos das duas vilãs que povoam a narrativa, os de todas as outras personagens, e inclusive o do narrador, parecem afinados pelo mesmo diapasão. Ao orientar Cristina quanto ao seu papel junto ao leito de Joe, o médico Rouvier reafirma a placidez submissa que deve caracterizar sua postura:

Usted, para él, debe ser un calmante, no un incentivo, como lo era su mujer. (115)

O parâmetro utilizado para o julgamento das mulheres é, religiosamente, o caráter maternal de seu papel social. Submeter-se à fala masculina e desvelar-se diante das necessidades do varão provedor são as principais marcas que configuram o modelo ideal de mulher veiculado pela narrativa. Deve-se ressaltar que quando falamos de necessidades masculinas, não nos referimos às sexuais, às quais não há referências no

texto. A situação posta pela narrativa aponta para a configuração de um imaculado núcleo familiar formado pelo pai Prynce-Valmore, o homem que desde o falecimento de sua esposa, há mais de vinte anos, não teve outra mulher; por Cristina, a mãe postiça que desde a morte do marido mantém-se casta e desinteressada por outros homens, e o filho que, embora adulto, aparece infantilizado e desprovido de masculinidade, e cuja morte propicia a união factual entre os viúvos. Sequer é aventada a possibilidade de uma união corporal entre os heróis, ainda que fosse para recuperar o filho abatido pelo destino, uma vez que seu posto é ocupado pelo filhinho órfão da professora. Dessa forma, o desfecho do romance recoloca cada um em seu devido papel, anunciado primeiramente por Valmore, ao arrepender-se de não ter substituído a esposa morta por outra mulher:

Un enfermo, sea niño, sea hombre, necesita junto a él una mujer que le quiera. Un padre, por muy buena voluntad que ponga en ello, no puede sustituir a una madre. (143)

E, num segundo momento, pelo filho de Cristina que clama por um pai que sustente a casa e uma mãe que tenha o lar como local de sua atuação social:

Bueno - concede Bubi -; como no tengo papá, ¿sabes?, mamá hacía de los dos. Pero ahora, si tú trabajas para mí, ella ya no tendrá que salir tanto, ¿verdad? (271)

## Mãe ao céu, puta ao inferno

Extensão da caracterização das personagens, a configuração do espaço da narrativa também corrobora o discurso que visa à normatização do comportamento. Segmentados em duas vertentes opostas, os elementos que constituem essa categoria narrativa reproduzem a luta do bem contra o mal e, tal e qual na construção das personagens, além da caricaturesca descrição das personagens e dos objetos compõem a casa, percebe-se na sua concepção a tônica discursiva que remete ao julgamento e condenação dos indivíduos.

Embora o enredo do romance desenvolva-se praticamente num único espaço - a mansão dos Valmore em Paris -, outros dois ambientes mais rapidamente descritos parecem-nos de fundamental importância: a casa de Cristina Guzmán, em Madri, e o quarto de Fifi Montreal, na *Pensión Marseille*, pois representam os espaços para os quais confluem e dos quais refluem as personagens, de acordo com seu comportamento moral avaliado pelos homens.

O trajeto percorrido pelas personagens femininas nesses três espaços remetem à trilogia purgatório-céu-inferno da tradição católica. Em

uma das margens está a casa de Cristina Guzmán, em Madri, que pode ser associada ao purgatório, uma vez que é concebida como local de passagem de sua habitante. Após uma temporada naquele ambiente em que convivem valores positivos e negativos - a tradição aristocrática do passado e a derrocada econômica do presente - Cristina Guzmán é promovida ao paradisíaco ambiente da fartura e do requinte representado pela mansão dos Valmore, de onde, condenada pelos pecados que cometera, fora expulsa Fifi Montreal, fadada ao eterno desconforto na *Pensión Marseille*.

Iniciando o percurso de nossa leitura pelo movediço ambiente representado pela casa de Cristina Guzmán, percebemos que seu caráter de morada temporária está intrinsecamente associado à relação que a protagonista estabelece com o mundo, modalizada pela tônica maternal de seu papel social. Dessa forma, o espaço interior, o do lar, é idealizado e valorizado em detrimento do espaço externo:

Que felicidad estar en casa. Sobre todo cuando se posee una casita tan bonita y caliente cuando fuera diluvia (18).

A cuidadosa escolha dos vocábulos imprime ao texto um caráter familiar. O uso do diminutivo afetivo *casita*, associado aos termos *felicidad*, *bonita* e *caliente* indicam o conforto e a segurança próprios do lar, imprimindo a esse ambiente ares de aconchego que norteiem os desejos da leitora de “novela rosa”. Ao mesmo tempo que a interlocutora encontra na protagonista um poder de ação maior que o seu ( e isso é o que ela está buscando como entretenimento para compensar sua sorte), ela encontra, também, uma suposta igualdade de condições para o agir. Direcionando sua prática com otimismo, disposição e boas intenções, também ela, tal qual Cristina, pode obter do destino o maior prêmio que uma mulher, segundo o projeto conservador da narrativa, pode almejar: uma família estruturada e feliz.

A descrição da casa de Cristina Guzmán permite perceber as dificuldades econômicas daquele tempo e, também, permite identificar a origem nobre da protagonista:

Los ojos de Cris acariciaban los escasos muebles, no solo buenos, sino magníficos, que adornan la habitación: un tresillo inglés, un estante con libros primorosamente empastados, un bello retrato de una bella mujer, pintado por Madrazo del siglo XVI. Y aquí y allá chucherías de precio: un pez de Lalique, unos floreros de fino cristal de

Venecia, una ronda de porcelana de Sajonia, un centro de plata antigua con su alegre adorno de capullos calejeros (29).

A relação que a protagonista estabelece com os objetos que compõem o espaço é balizada por vocábulos de valor semântico positivo. Sem reclamar de sua deplorável situação econômica, Cristina Guzmán, com os olhos, acaricia não só os objetos, mas também sua sorte. Embora composto por móveis escassos - e esta é a única palavra de valor negativo na caracterização de sua sala -, o ambiente resguarda objetos e valores de um tempo distante cronologicamente, mas presente no universo de valores da protagonista. Os adjetivos que qualificam os objetos acariciados pelos olhos de Cristina apontam para a valorização do momento histórico anterior ao da enunciação do romance, ou seja, anterior aos anos da II República espanhola.

A contradição que define a situação de Cristina - riqueza no passado *versus* escassez no presente - dá a ilusão de que a situação difícil é igual para todos. Paralelamente à contemplação saudosista deste passado, convive a amarga realidade econômica que atravessa a professora Cristina Guzmán, fruto de sua inadequação ideológica com as novas perspectivas pedagógicas implementadas pelo governo republicano.

Uma vez que a protagonista apresenta-se enquanto ideal de comportamento naquela sociedade, subliminarmente impinge-se ao Estado a necessidade de recuperar sua forma anterior à experiência republicana. Como não se trata de revolução, mas de reconstrução de uma sociedade que segundo a perspectiva do romance, foi destruída pela República, é no plano das idéias da massa consumidora desse tipo de produto barato que o discurso da novela busca ressonância. Dessa forma, a sensação que se tem é de que no novo Estado que se pretende, ricos e pobres estarão em pé de igualdade para iniciarem a re-construção de suas trajetórias individuais concomitantemente à re-construção do país. A dissociação entre dinheiro e felicidade aponta para a valorização da segunda em detrimento do primeiro. A conquista da felicidade, independentemente da carência econômica em que se encontra o país, é o galardão das conquistas individuais que prescinde de qualquer tipo de organização coletiva.

A ascensão à mansão dos Valmore é o prêmio que recebe Cristina também por seu vínculo com a tradição aristocrática, marcada textualmente pelos objetos que compõem sua casa, e com a tradição religiosa, anunciada pelo único panorama que se pode contemplar de sua janela: o *bendito jardín de las monjas* (41).

Na margem oposta ao espaço transitório representado pela casa de Cristina, está o lugar onde, definitivamente, Fifi Montreal, condenada socialmente, pagará por seus pecados. A notícia que se tem deste lugar é filtrada pela perspectiva de Cristina, quando procura a irmã para lhe anunciar a morte de Joe. A visão do inferno é anunciada antes mesmo de a heroína adentrar o quarto da vilã, ao constatar *las escaleras sucias, que despiden un acre olor a coles* (251). Em seguida, é o narrador que nos apresenta a alcova da degredada:

El cuarto, casi miserable, con su cama de hierro, su armario de luna empañada y su lavabo “no corriente” presenta un lamentable aspecto de desorden (252).

Além do adjetivo *miserable*, com o qual o narrador qualifica o quarto de Fifi, outros elementos concorrem para a associação entre esse espaço e o inferno. O ferro de que é feita a cama remete à frieza; o armário de *luna empañada*, à escuridão; e o *lavabo no corriente*, à falta de água, elemento vital ao homem.

O aspecto de desordem condenado pelo narrador através do adjetivo *lamentable* é reforçado quando ele descreve a mirada de Cristina:

Cris pasea los ojos de los manchones de la pared y de la cama sin hacer al traje de noche de tul rosa que yace en una butaca de mimbre (252).

Ao passar os olhos pelo quarto, a heroína condena, além da desordem e da sujeira, as marcas da luxúria ali presentes: a cama desarrumada e a roupa de noite, cujo tecido apela para a fantasia sexual.

Numa tentativa de organizar o caos a que chegou a vida da irmã, Cristina imagina, após a vilã confessar seus pecados e deles se arrepender, que talvez pudesse amenizar o horror daquele inferno habitado pela irmã má, já que dali não haveria saída possível:

Cris piensa que quizá lavando los visillos, y quitando el polvo, y fregando el suelo, y encerando los muebles, y colgando los trajes, y haciendo la cama, podría sacarse algún partido de aquel cuarto (254).

No entanto, logo a heroína percebe que de nada mais vale a confissão e o arrependimento da irmã. Dá-se conta de que a distância que se formara entre elas impõe uma separação irreparável. Ao ser convidada

para com ela partilhar a mesa, Cristina lhe dá as costas, negando elegantemente o convite. E o narrador nos revela o verdadeiro motivo de sua recusa:

Cris se imagina lo que sería un almuerzo en esa mesa polvorienta, donde se apilan unas medias rotas, unos periódicos, un frasco de perfumes, unas ligas, una jeringuilla de inyecciones y una polvera con tapa incrustada de brillantes. (259)

A descrição da mesa poeirenta marca o abismo que a separa da imagem sagrada simbolicamente atribuída ao móvel em que Jesus e seus discípulos partilharam o pão e no qual, mimeticamente, a família reproduz o mesmo ritual a cada dia. A imagem do inferno adquire proporções imensuráveis. No lugar do sagrado alimento estão os objetos que apelam para os condenáveis prazeres da carne: o sexo, sugerido pelas peças pouco ortodoxas do vestuário, e o uso de drogas injetáveis, sugerido pela seringa de injeção.

Entre esses dois espaços associados ao purgatório e ao inferno, descritos no começo e no fim da narrativa, respectivamente, está o ambiente em que se desenvolve efetivamente o enredo do romance: a mansão dos Prynce-Valmore em Paris. Distintamente dos dois primeiros,

nesse cenário a figura masculina tem papel central, constituindo-se, assim, como o *locus* ideal para a conformação do núcleo familiar tradicional, sustentado e gerenciado por um homem.

A descrição dos cômodos que compõem a mansão atém-se somente a três ambientes: o da sala de estar, o do quarto de Joe e o do quarto que fora ocupado por Fifi Montreal, no qual Cristina está hospedada. Todos os demais cômodos parecem preservados do olhar externo, inclusive do da leitora, anunciando, assim, o caráter sagrado que deve resguardar o lar.

As rápidas referências que definem a descrição da sala, espaço da sociabilidade por excelência, demonstram o requinte, o bom gosto e a sobriedade de Prynce-Valmore. Ali, as referências às escadas de mármore que ligam os dois pavimentos da mansão e às colunas clássicas que sustentam sua estrutura apontam para as semelhanças entre a casa e um templo.

O quarto de Joe não é, definitivamente, um espaço que se possa caracterizar como privado. A alcova do enfermo praticamente inválido é freqüentada por todos: pai, mulher postiça, médico, enfermeira e, raramente, por parentes e amigos. Sua caracterização, no entanto, tem a

função prática de contrapor o bom gosto dos Valmore aos desvarios de Fifi Montreal durante o tempo que vivera na mansão.

O quarto da nora do rei do aço, ao passo que denuncia o mau gosto, o desperdício e a luxúria, destaca a descida da vilã ao inferno. Espaço artificial de encanto e prazer, a caracterização de seu destonante território dentro da mansão, aproxima-o da alcova de uma prostituta de luxo:

Su cuarto-tocador, que está todo tapizado de espejos como el de una estrella hollywoodiense: Hasta las mesas son de espejo y los butacones están forrados de un glase azul de reflejos plateados. Las cortinas, con sus volantes fruncidos, parecen un anuncio del Ladies' Home Journal. La luz brota a raudales de mil sitios extraños: del suelo, de la pared, de las mismas mesas. Todo el cuarto luce y reluce como un enorme brillante de mil facetas. Al lado se encuentra el gimnasio, con su bicicleta estable, sus argollas, sus mazos, su mesa de masaje y una serie de aparatos de uso desconocido. Después, el cuarto de baño, todo de mármol rosa, con su piscina incrustada en el suelo y sus duchas con aspecto de conchas gigantescas. Las paredes, pullidas y brillantes semejan el fondo del mar. (...) Sigue la alcoba en forma de rotonda, con su gran cama de terciopelo turquesa, sus mesitas doradas, sus butacas de raso marfil y su lustre fastuoso de cristal. El contiguo cuarto de estar matizalos tonos del amarillo al marrón (...) y como último milagro modernista, aparece en un nicho, todo aluminio y botellas un bar en miniatura. (...) En el cuarto tocador descubre Cris verdaderos tesoros de perfumería y

maquillaje: tarros y frascos de precios exorbitantes sin abrir, lápices, pinzas, tijeras. Que fantástico derroche. (93-5)

Os condenáveis elementos que imprimem opulência ao quarto de Fifi estão intrinsecamente relacionados à modernidade de costumes divulgada ao mundo pelos Estados Unidos através do cinema hollywoodiano. Além de já ter sido condenada pela inadequação de seu papel social, avesso à impoluta maternidade que deveria caracterizá-lo, à Fifi Montreal também são impingidas outras culpas: artificialismo, desperdício, luxúria, vício e vaidade.

Em contraposição, o quarto de Joe é um *dormitório amplio, amueblado en estilo inglés, con escasos muebles y muy sencillos* (66). É perceptível aqui não só a incongruência do quarto da moça em relação aos demais cômodos da mansão, como também a oposição entre o suposto estilo norte-americano incorporado por Fifi e o sóbrio estilo inglês presente na decoração do quarto do marido. A partir dessas descrições, podemos ver simbolizado o modelo de comportamento numa época de dificuldades econômicas. Opõem-se ao consumo e à ostentação, a austeridade e a sobriedade. E, num âmbito mais geral, percebe-se,

metaforicamente, que à inferioridade moral dos valores norte-americanos sobrepõe-se a solidez dos tradicionais valores europeus.

## Considerações finais

As duas personagens centrais- Cristina Guzmán e Gary Prynce-Valmore -, ao passo que se completam mutuamente, resgatam na imaginação das leitoras a possibilidade do sonho. A moça pobre e boa vence com dignidade e perseverança os obstáculos e, como recompensa, encontra o príncipe encantado.

A história de amor, inverossímil como o conto de fadas, escamoteia a realidade turbulenta do país e, por conseguinte, a das pessoas. Nas muitas reedições que serão publicadas alguns anos mais tarde, durante a ditadura de Franco, acentua-se o caráter normatizador dessa narrativa, pois simultaneamente convida a esquecer o horror da guerra e tira das costas do Estado a responsabilidade pelo que virá a ser o país.

Por trás da vitória de Cristina estampam-se os valores religiosos e nazistas que estarão presentes no discurso dos nacionalistas. Por valores religiosos, entendemos os valores morais do cristianismo presentes tanto nas referências implícitas nas entrelinhas do romance, como apontamos ao longo deste trabalho, como nas situações descritas no texto, que atrelam o cotidiano das personagens à sua vinculação religiosa.

Além das expressões aparentemente fáticas - *Diós lo quiera* (78), *Dios mio, que Joe la reconociese* (101), *Diós es grande* (103), *Que Diós te bendiga, mi amor* (214) - estampam-se na narrativa situações de intimidade entre a heroína e Deus:

Cris estaba rezando. No con los labios, no con palabras, con el corazón. “Ellevadlo a Dios...” Y eso es lo que hacía Cris. En sus dos manos juntas se lo tendía al Señor. Él ya sabía. (66)

Mulher de poucas palavras, Cristina prescinde do verbo para dirigir-se a Deus. A apropriação metafórica do coração como canal de comunicação entre ela e o criador do universo, segundo a tradição cristã, revela sua intimidade com Deus, reforçada pela cumplicidade entre ambos anunciada pelo narrador: *Él ya sabía*.

Essa fé fervorosa não se restringe somente à figura de Deus, mas também à da Virgem, exemplo primeiro e paradoxal de castidade e maternidade ao mesmo tempo:

(...) repite en su cuarto, dejándose caer de rodillas, ante una imagen de la Macarena, de la Virgen de su tierra, que preside su alcoba entre ramos de flores. Cris mira a la virgencita andaluza, por cuyas mejillas resbalan dos lágrimas de cristal. (211)

Devota de Deus e da Virgem, a relação da católica mãe com seu filho de quatro anos também é modalizada pelo ensinamento das práticas religiosas. Após afirmar sua maturidade anunciando que já sabe rezar o **pai-nosso** - *Ya sé rezar el Padrenuestro. Y no rezo el Jesusito porque es de niños pequeños* (138) -, o menino pergunta a mãe se o rapaz de quem ela cuida já morreu. Ao que ela responde apelando para uma atitude religiosa do filho:

No, hijito, por Dios! Reza tú para que se ponga pronto bueno y pueda volver tu mamá contigo. (138)

A relação permeada pela religiosidade que une mãe e filho, além de ser o elo mais forte entre a protagonista e seu passado - *Ayer no existe, sólo su fruto bendito* (227) - é o parâmetro que determina seu julgamento sobre as outras mulheres. Ao enfrentar a *jaula de las fieras* (244) composta por Gladys e suas amigas de chá, quando estas descobrem que Cristina Guzmán tem um filho, a heroína denuncia a falta de intimidade dessas mulheres com a maternidade e, por conseguinte, com a religião:

¿Cómo se ha enterado usted? - pregunta - Ya lo creo que tengo un hijo! un niño precioso! ¿Les gustan a ustedes los niños? (245)

Diante da mesma notícia, Prynce-Valmore, que outrora ordenara a Gladys que respeitasse as coisas da religião - *Por favor, deja la Biblia en paz.* (118) -, encontra a explicação que lhe faltava para diferenciar Cristina das demais mulheres:

Ahora se lo explica todo. Su paciencia. Su abnegación. Su maravillosa ternura. (242)

Embora não sejam muito transparentes as diferenças entre o discurso religioso e o nazista, posto que ambos apelam para uma atitude mantenedora da conservadora ordem social, é possível perceber em **Cristina Guzmán** situações que remetem a uma valorização do indivíduo, não enquanto ser social, passível de crises e questionamentos, mas enquanto ser biológico, cuja perfeição orgânica adquire importância fundamental. Além da citação transcrita anteriormente, em que Cristina compara a debilidade física de Joe à invejável saúde de seu filho, outras situações demonstram essa mesma preocupação. Numa conversa com

Balbina, Cristina, em nome da estética, condena a velhice e a feiúra, rechaçando a sugestão da agregada:

Tú con atender a la casa y cuidar de Bubi tienes de sobra. Pero, nada de costuras miserablemente pagadas! Nada de trabajos que estropeen los ojos. Que envejeczan, que afeen. La estética ante todo.  
(42)

O ritmo dos passos da professora, explicitado em dois momentos da narrativa, também remetem a uma concepção que identifica o comportamento do ser humano aos hábitos da disciplina militar:

Cristina Guzmán avanza por la carrera de San Jerónimo con paso largo y seguro de Diana Cazadora. Con paso elástico, rítmico, marcial casi. (59)

Ahora, en la estación, miss Guzmán avanza hacia el tren con paso largo y seguro. (67)

Em oposição às duas vilãs que fumam e bebem, os heróis exaltam a valorização do exercício físico:

Dice que Pierre, el jardinero, tiene tan saludable aspecto gracia a ese deporte, y que él quiere praticarlo para ver si le da idénticos resultados (135)

Tiene que salir, tomar el aire y hacer, por lo menos, dos horas diarias de ejercicio. (137)

E o que mais assusta é que um dos únicos questionamentos de Cristina durante a narrativa tem como premissa o racismo:

¿Sabrán estos negros tocar un vals? (...)

Pues dígalos que lo toquen. Yo ya no resisto más jazz-band. (178)

A oposição entre a valsa e o jazz aponta para a valorização da cultura européia em detrimento da americana, e também para a valorização da tradição em detrimento da modernidade.

A revista **Destino**, de 30 de setembro de 1939, estabelece a distinção entre a cultura americana e a européia, alertando para o perigo da dissolução da Pátria:

El made in USA es un atentado a lo nuestro: ricos o pobres por la gracia de Dios... Norteamérica no ha propagado francamente una idea nacional o religiosa. Ha existido en algunos sectores de la juventud europea un entusiasmo peligroso por la vida o el cine de

Norteamérica..., acompañado siempre de un deprecio por lo propio y hondo de nosotros. El mimetismo es el primer paso para la disolución de la Patria.<sup>32</sup>

Se por um lado a narrativa não poupa críticas à modernidade americana, à *libertad que autorizan las costumbres americanas*, à futilidade de *qualquier chiquilla americana*, por outro, um dos principais aspectos que definem a caracterização de Cristina Guzmán remete à americana idealização do ser humano que se faz sozinho. Cristina é fiel à tradição de seu papel, mas luta até cavar um lugar confortável dentro do caótico e contraditório contexto histórico oriundo do sistema capitalista.

As atitudes da protagonista são marcadas pela valorização do momento presente com vistas ao tempo futuro. Isso não significa que seja adepta do ideal pagão do *carpe-diem*. Ao contrário, aceita religiosamente com felicidade e resignação as agruras do presente e, por isso, é recompensada no futuro. Essa relação que a protagonista tem com o tempo, pautada somente no presente e no futuro, convida a deixar de lado a História pregressa da Espanha. Traz no seu bojo a proposta de marco zero tanto para a leitora que agora pode espelhar-se em Cristina e ser

---

<sup>32</sup> MARTÍN GAITE, CÁRNEN. Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona, Editorial Anagrama, 1987, p.31.

feliz, como para o Estado que do passado só deve resgatar os princípios morais do cristianismo.

Em **Usos amorosos de la postguerra española**, Cármen Martín Gaité descreve essa realidade histórica em que o otimismo busca camuflar o horror da guerra:

Prohibido mirar hacia atrás. La guerra había terminado (...) una retórica mesiánica y triunfal, empeñada en minimizar las secuelas de aquella catástrofe, entonaba himnos al porvenir. Habían vencido los más buenos. Había quedado redimido el país. Ahora, en la tarea de reconstruirlo moral y materialmente, teníamos que colaborar con orgullo todos los que quisiéramos merecer el nombre de españoles.<sup>33</sup>

A trajetória da protagonista, construída no auge da guerra ideológica dos anos anteriores ao início da Guerra Civil, de certa forma antecipa na consciência de suas leitoras, esse espírito empreendedor - *pero no mucho* - que caracterizará a mulher espanhola após a vitória dos nacionalistas. A mulher deve encarar o trabalho com disposição e, ao mesmo tempo, ter consciência de que vive uma situação temporária, cujo desfecho encontra-se no casamento.

---

<sup>33</sup> MARTÍN GAITE, Cármen. op. cit. p. 13

Até o plano neo-liberal de Cristina - *de abrir una tiendecita elegante en un rincón madrileño* - é substituído pelo casamento com o rei do aço e acaba servindo tão e somente para divulgar o discurso do patrão:

Yo aprendería antes el oficio. Para ser un buen patrón, hay que ser un buen obrero. (73)

Ao passo que a narrativa traz à tona as marcas da situação econômica da Espanha - o desemprego, o alto preço do aluguel, as dificuldades para a sobrevivência - ela dá a receita do *modus vivendi* nesse contexto. A leitora aprende com Cristina Guzmán que com otimismo, determinação e subserviência é possível realizar todos os sonhos, inclusive o do casamento, o mais nobre de todos.

Dessa forma, a trajetória de Cristina Guzmán descrita sem encanto literário cumpre com seu principal objetivo: divulgar em massa uma infinidade de valores conservadores a fim de normatizar o comportamento feminino na sociedade espanhola. Para Walter Benjamin, *a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for correta também do ponto de vista literário.*<sup>34</sup> O romance **Cristina**

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, WALTER. "O autor como produtor - Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo". In.: **Obras escolhidas**. São Paulo, Brasiliense, 6ed., 1993.

**Guzmán, profesora de idiomas** confirma a regra: é incorreto tanto do ponto de vista literário quanto do ponto de vista político. É incorreto do ponto de vista literário à medida que reproduz o esquema de *best-seller* em que uma *joven y bella mujer, en situación difícil (...), viuda*, encontra um homem *rico que en un primer momento rechaza a la protagonista pero que al final se siente irresistiblemente atraído por ella*; e a presença de uma *antagonista que se opone ferozmente a la unión de los dos, y que en este caso es otra mujer, pero oportunista, caza maridos, y caza fortunas, hipócrita (...)* triângulo perfectamente formado, *sin medias tintas ni posibles sorpresas en los personajes en su psicología o en su actuación*<sup>35</sup>.

E também é incorreto do ponto de vista político porque reproduz o discurso do repressor em vez de enfrentá-lo; porque busca persuadir sua leitora, distanciando-a de qualquer tomada de consciência.

Curiosamente, Cristina Guzmán, ao manter-se fiel à sua condição submissa, de mulher que vive para servir, mesmo sendo qualificada profissionalmente, acaba por desmentir o refrão de que *mujer que sabe latín no puede tener buen fin*.

---

<sup>35</sup> GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C. *Literaturas Marginadas*. Madrid. Taurus, s/d , p. 90.

Anexo I\*



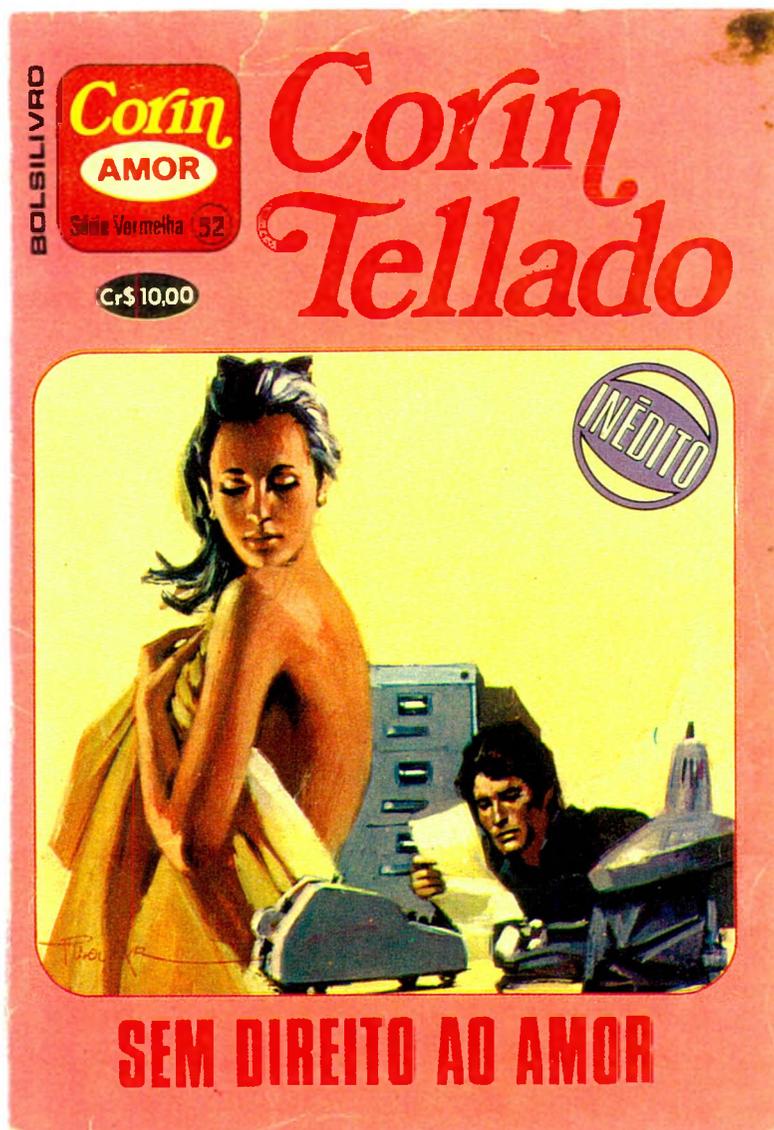
---

\* Pérez y Pérez, Rafael. **Tentación**. Barcelona, Editorial Juventud, 5<sup>a</sup> ed. 1979. (Primeira edição: 1944)



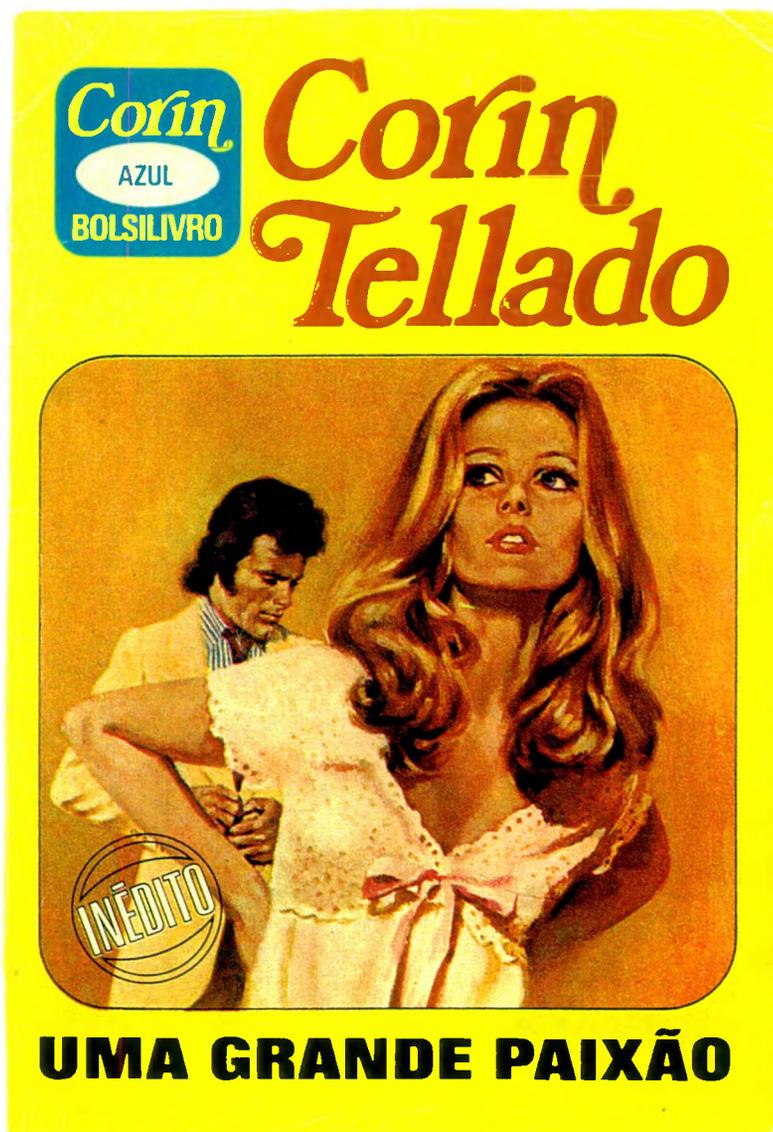
\* Pérez y Pérez, Rafael. *Noche Blanca*. Barcelona, Editorial Juventud, 2<sup>a</sup> ed., 1982. (Primeira edição: 1946)

Anexo III\*



\* TELLADO, Corin. **Sem direito ao amor**. Rio de Janeiro, Companhia Editora Fon-fon, s/d. (Título original: *No tengo derecho a nada*.)

Anexo IV\*



\* TELLADO, Corin. **Uma grande paixão**. Rio de Janeiro, Cedibra, 1975.  
(Título original: **Su primer suspiro**)



TELLADO, Corin. **O noivo de minha filha**. Rio de Janeiro, Cedibra, 1977. (Título original: **El novio de mi hija**)

Anexo VI\*



\* TELLADO, Corin. *A força de um amor*. Rio de Janeiro, Cedibra, 1978. (Título original: *De nada te servirá escapar*).



---

\* TELLADO, Corin. *Meu passado me condena*. Rio de Janeiro, Bruguera, 1972.

## Anexo VIII\*



---

\* SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. **Crónica de la Sección Femenina de Falange**. Op. cit. p. 178. (*Viaje de Pilar Primo de Rivera a Italia, en Octubre de 1938 donde fue recibida por Benito Mussolini. En la foto acompañada por Carmen de Icaza y Carmen Werner*)

## **Bibliografía**

- ABDALA JR, B. **Literatura, História e Política**. São Paulo, Ática, 1989.
- ABELLAN, José Luís. **La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)**. Madrid, EDICUSA, 1971.
- \_\_\_\_\_. **La industria cultural en España**. Madrid, EDICUSA, 1975.
- ALBORG, Juan Luis. **Hora actual de la novela española**. Madrid, Taurus, 1958.
- ALTED VIGIL, Alicia. "*Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta*". **In.: Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de la Mujer, 1989.
- ALVAR, Manuel. **Estudios y ensayos de la literatura contemporánea**. Madrid, Gredos, 1971.
- ALVAREZ PALACIOS, Fernando. **Novela y cultura en España de la postguerra**. Madrid, EDICUSA, 1975.
- AMORÓS, Andrés. **Sociología de una novela rosa**. Madrid, Taurus, 1968.
- ARMSTRONG, Nancy. **Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela**. Trad. María Coy. Madrid, Cátedra, 1991.
- BADILLO BAENA, Rosa María et. alii. "*La conjura de la miseria. La lucha de las mujeres contra el hambre en los barrios obreros malagueños durante los primeros años de postguerra*". **In.: Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de la Mujer, 1989.

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo, Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, Hucitec, 1995.
- BARRACHINA, Marie Aline. *“Ideal de la Mujer Falangista. Ideal Falangista de la Mujer”*. **In.: Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de la Mujer, 1989.
- BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. **A Guerra Civil Espanhola**. São Paulo, Scipione, 1994.
- BERENGUER, Sara. *“Las mujeres españolas en la Guerra Civil”*. **In.: Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de la Mujer, 1989.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo, Ática, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Monte Cristo ou Da vingança**. Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- CAPEL MARTINEZ, Rosa María. **El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)**. Madrid, Ministerio de la Cultura-Instituto de la Mujer, 1986.
- CARR, Raymond. **La tragedia española**. Madrid, Alianza editorial, 1986.
- CASASSAS YMBERT, Jordi. **La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)**. Textos. Barcelona, Anthropos, 1983,

- CASTRO VILLALBA, Pilar. *“Recuperación de la memoria histórica de aquellos días por la literatura”*. In.: **Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de las Mujeres, 1989.
- CORTADA ANDREU, Esther. **Escuela Mixta y coeducación en Cataluña durante la II República**. Instituto de la Mujer, Madrid, 1988.
- DELIBES, Miguel. **La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos**. Valladolid, Ambito, 1985.
- FARIAS GARCÍA, Pedro. **El pensamiento fundamental de José Antonio**. Buenos Aires, Ediciones Acervo, 1977.
- FERRERAS, Juan Ignacio. **Tendencias de la novela española actual (1931-1969)**. Paris, Edit. Hispanoamericanas, 1970.
- \_\_\_\_\_. **La novela por entregas - 1840-1900**. Madrid, Taurus, 1972.
- GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa. **Mujer, Falange y Franquismo**. Madrid, Taurus, 1983.
- GARRIDO, L. J. **Las dos biografías de la mujer en España**. Madrid, Instituto de la Mujer, 1993.
- GATTAZ, André Castanheira. **Braços da resistência**. São Paulo, Xama, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- GRANDE, Felix. *“Narrativa, realidad y España actuales”*. Cuadernos hispanoamericanos, 299 (mayo, 1975).

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos. O breve século XX - 1914-1991.**  
São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ICAZA, Cármen de. **La fuente enterrada.** Madrid, Clemares, 20ªed.,  
1947.

\_\_\_\_\_. **Cristina Guzmán, profesora de idiomas.** Introdução  
e notas de Paloma Montojo. Madrid, Editorial Castalia, 1991.

IGLESIAS RODRIGUES, Gema. *“Derechos y deberes de las mujeres  
durante la Guerra Civil Española: los hombres al frente, las  
mujeres en la retaguardia”*. In.: **Las mujeres en la Guerra  
Civil.** Salamanca, Instituto de las Mujeres, 1989.

JOVER ZAMORA, José María. **Realidad y mito de la Primera República.**  
Madrid, Espasa Calpe, 1991.

LABORDA, Juan José et alii. **Las mujeres y el poder político.** Madrid,  
Instituto de la Mujer, 1994.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance.** Lisboa, Presença, s/d.

MACHTHILD, Albert. *“La Bestia y el Ángel. Imágenes de las mujeres  
en la novela falangista de la Guerra Civil”*. In.: **Las mujeres  
en la Guerra Civil.** Salamanca, Instituto de la Mujer, 1989.

MARÍAS, Julián. **La mujer en el siglo XX.** Madrid, Alianza Editorial,  
1982.

MARTÍN GAITE, Cármen. **La búsqueda de interlocutor y otras  
búsquedas.** Barcelona, Destino, 1982.

\_\_\_\_\_. **Usos amorosos de la postguerra española.** Barcelona,  
Editorial Anagrama, 1987.

- MEYER, Marlyse. **Folhetim - uma história**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- NASH, Mary. **Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)**. Barcelona, Anthropos, 1983.
- PELAÉZ ROPERO, José Manuel. "*Mujer, poder y represión. La imagen de las mujeres en la cinematografía franquista*". In.: **Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de la Mujer, 1989.
- PÉREZ Y PÉREZ, Rafael. **Noche Blanca**. Barcelona, Editorial Juventud, 1946.
- \_\_\_\_\_. **Tentación**. Barcelona, Editorial Juventud, 1944.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio. **Obras**. Madrid, Editorial Almena, 6 ed., 1971.
- PRIMO DE RIVERA, Pilar. **Recuerdos de una vida**. Madrid, Ediciones Dyersa, 3ed., 1983.
- RAMOS GONZÁLEZ, Miguel. **La violencia en Falange Española**. Oviedo, Ediciones Tarfe, s/d.
- ROCA i GIRONA, Jordi. "*Algunos elementos constitutivos del discurso dominante sobre la mujer en la postguerra española*". In.: **Las mujeres en la Guerra Civil**. Salamanca, Instituto de la Mujer, 1989.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario. **Mujer española, una sombra de destino en lo universal**. Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

- SÁNCHEZ SILVA, José María et SAENZ HEREDIA, José Luis. **Franco... ese hombre**. Madrid, Difusión Librera, 1975.
- SOBEJANO, Gonzalo. **Novela española de nuestro tiempo ( En busca del pueblo perdido)**. Madrid, Editorial Prensa Española, 1970.
- SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo, Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura de Massa**. São Paulo, Tempo Brasileiro.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. **Historia de la literatura española actual: la novela desde 1936**. Madrid, Alhambra, 1980.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luís. **Crónica de la Sección Femenina y su tiempo**. Madrid, Asociación Nueva Andadura, s/d.
- TAXONERA, Luciano de. *“La mujer española en la literatura”*. **In.: Número almanaque de la novela rosa**. Madrid, 1943.
- TELLADO, Corin. **O noivo da minha filha**. Trad. de Myrian Cléa de Castro. Rio de Janeiro, Cedibra, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Meu passado me condena**. Trad. de L. Ibañez. Rio de Janeiro, Fon-Fon, 2 ed., 1972.
- \_\_\_\_\_. **Uma grande paixão**. Trad. de Maria José Vieira Novo. Rio de Janeiro, Cedibra, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Sem direito ao amor**. Trad. de Margarida Gandra. Rio de Janeiro, Cedibra, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A força de um amor**. Trad. de Alana Gandra. Rio de Janeiro, Cedibra, 1978.

THOMAZ, Hugh. **La guerra civil española**. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. **España bajo la dictadura franquista (1939-1975)**. Barcelona, Editorial Labor, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tres claves de la Segunda República**. Madrid, Alianza, 1985.

VILAR, Pierre. **Historia de España**. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.