UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

KARINA ARRUDA CRUZ

Personagens escritores na narrativa de Max Aub

São Paulo
2016

KARINA ARRUDA CRUZ

Personagens escritores na narrativa de Max Aub

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Valeria De Marco

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C955p Cruz, Karina Arruda
Personagens escritores na narrativa de Max Aub /
Karina Arruda Cruz ; orientadora Valeria De Marco.
- São Paulo, 2016.
182 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Max Aub narrador. 2. Personagens escritores.
3. Campos. 4. Petreña. 5. Exílio republicano
espanhol. I. Marco, Valeria De , orient. II. Título.

CRUZ, Karina Arruda

Personagens escritores na narrativa de Max Aub

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Jujú e Fátima.

Para todos aqueles que lutam contra qualquer forma de injustiça,
a favor da paz e de uma cultura de solidariedade.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Valeria De Marco, por sua erudição e simplicidade; pela confiança e pela oportunidade; pela experiência enriquecedora para meu amadurecimento e pelos bons momentos que carrego na lembrança e no coração.

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves e à Profa. Dra. Margareth dos Santos, pela leitura cuidadosa de meu relatório de qualificação e pela importante contribuição para o desenvolvimento da tese.

À Edite e ao Junior, funcionários do DLM, pelo apoio, atenção e gentileza.

À minha mãe, pelos valores que me passou, pela alegria que sinto por ser sua filha.

Ao meu pai, por sua bondade e pelo modo com que expressa seu amor por mim.

À minha sobrinha, pelos desenhos e sublinhados em meus textos; por renovar minhas forças, por ser fonte de alegria.

À minha irmã, pelo ânimo e pelo apoio.

À minha tia Lourdes, por sempre estar presente e por me querer tão bem.

Ao Luiz, grande amigo já de tantos anos, com quem sempre pude contar.

Ao Toninho, pelo carinho e pela ajuda sincera.

Ao Antonio, amigo querido, que tanto torce por mim.

Ao Frank, por todos esses anos de amizade.

À Eleni e à Mayra, pelo companheirismo.

À Capes, pela concessão da bolsa de doutorado.

RESUMO

CRUZ, K. A. **Personagens escritores na narrativa de Max Aub**. 2016. 182 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta tese consiste no estudo da representação de personagens escritores da obra narrativa de Max Aub (Paris, 1903 – Cidade do México, 1972). O *corpus* está constituído por *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965), *Campo de los almendros* (1968) e *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1971). Propõe-se que os romances citados colocam em movimento um processo de corrosão da imagem de autoridade dos personagens escritores. Tal processo contamina também a figura de Aub, que encena, nos *Campos* e em *Vida y obra...*, um debate sobre a diluição de seu poder de narrar. O *lócus* de enunciação do autor, que escreve a partir do exílio, consciente da derrota dos republicanos na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), incrusta-se na forma dos romances, fraturando a imagem de potência dos personagens escritores.

Palavras-chave: Max Aub narrador. Personagens escritores. *Campos*. Petreña. Fratura. Exílio republicano espanhol.

RESUMEN

CRUZ, K. A. **Personajes escritores en la narrativa de Max Aub**. 2016. 182 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta tesis consiste en el estudio de la representación de personajes escritores de la obra narrativa de Max Aub (París, 1903 – Ciudad de México, 1972). El *corpus* del trabajo está formado por *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965), *Campo de los almendros* (1968) y *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1971). Se plantea que esas novelas plasman un proceso de corrosión de la imagen de autoridad de los personajes escritores. Dicho proceso contamina también a Aub, que desarrolla, en los *Campos* y en *Vida y obra...*, un debate sobre la pérdida de su poder de narrar. El *lócus* de enunciación del autor, que escribe desde el exilio, consciente de la derrota de los republicanos en la Guerra Civil Española (1936-1939), adhiere a la forma de las novelas y fractura la imagen de potencia de los personajes escritores.

Palabras clave: Max Aub narrador. Personajes escritores. *Campos*. Petreña. Fractura. Exilio republicano español.

ABSTRACT

CRUZ, K. A. **Characters who are writers in Max Aub's narrative work**. 2016. 182 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This thesis examines the representation of characters who are writers in Max Aub's narrative work (Paris, 1903 – Mexico City, 1972). The *corpus* is composed of *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965), *Campo de los almendros* (1968) and *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1971). The study proposes that the aforementioned novels put in motion a process of corrosion of these characters' image of authority. This process also contaminates the figure of Aub, who performs in *Campos* and *Vida y obra...*, a debate about the dilution of his power to narrate. The *locus* of the author's enunciation, who writes from exile, and is aware of the Republicans' defeat in the Spanish Civil War (1936-1939), embeds in the form of those novels, and fractures the image of potency of the characters who are writers.

Keywords: Max Aub narrator. Characters who are writers. *Campos*. Petreña. Fracture. Spanish republican exile.

SUMÁRIO

Introdução	11
I A atmosfera cultural no contexto da Guerra Civil Espanhola	17
A. A cena cultural no pré-guerra civil	17
B. A cena cultural a partir de 1936	36
1 <i>Tiempo cochino, mundo carcomido</i> : sobre espaços, instrumentos de arte e artistas	36
2 A cultura dos cafés e as milícias culturais	42
a) O café madrilenho Granja del Henar	42
b) Templado e Hope no café barcelonês Oro del Rhin	51
c) Cafés em Madri e Barcelona: Granja del Henar, Regina, Salón Rosado e Oro del Rhin	54
d) Templado e Fajardo	58
e) Ensaio de <i>Numancia</i>	61
II Personagens escritores dos <i>Campos</i> e de <i>Vida y obra de Luis Álvarez Petreña</i>: Luis Salomar, Miguel Hernández, Paulino Cuartero, Paco Ferrís e Luis Álvarez Petreña	
A. Luis Salomar: função no enredo e inserção social	69
B. Miguel Hernández: a rota do <i>pastor de Orihuela</i>	76
C. Paulino Cuartero	82
1 Cuartero e a preservação da cultura	83
2 Relações afetivas e tensões criadas pela atuação política: fratura familiar	88
3 “Nacimiento de una comedia”	91
4 Cuartero na <i>Historia de Alicante</i>	101
D. Paco Ferrís: a (de)composição do manuscrito e a inserção social do personagem	109
E. Luis Álvarez Petreña	
1 A instabilidade na instância autoral	119
2 A condição de exilado	127
III Max Aub nos <i>Campos</i> e em <i>Vida y obra de Luis Álvarez Petreña</i>	

A.	Max Aub na função de personagem e de narrador-personagem .	130
B.	A instância autoral	131
1	Páginas azuis	131
2	Adendo a <i>Campo de los almendros</i>	137
3	Prólogo de <i>Campo francés</i>	143
C.	A leitura do diário de 1939 a 1972	147
	Conclusão	160
	Referências	165
	Anexo: imagens aludidas nos <i>Campos</i> que recriam a cena cultural	174

Introdução

O objetivo deste trabalho consiste no estudo de alguns personagens escritores na obra narrativa de Max Aub (Paris, 1903 – Cidade do México, 1972), para examinar os progressivos limites da impotência que a derrota dos republicanos na Guerra Civil Espanhola (1936-1939) lhes impõe. A análise do processo de composição de tais personagens considera sua função no enredo, sua inserção social bem como questões ligadas à literatura que são postas em debate nos textos. Esse debate permite ter em conta a tensão entre ética e estética, o compromisso social da literatura, o poder de narrar, a escritura e a descoberta de manuscritos.

No percurso que a pesquisa faz por sete romances do autor, ocorre a figuração de um número extraordinário de escritores, entre os quais, selecionamos cinco, além de referir-nos a outros. O *corpus* está assim constituído:

- Campo cerrado* (México: Tezontle, 1943)
- Campo abierto* (México: Tezontle, 1951)
- Campo de sangre* (México: Tezontle, 1945)
- Campo del moro* (México: Joaquín Mortiz, 1963)
- Campo francés* (Paris: Ruedo Ibérico, 1965)
- Campo de los almendros* (México: Joaquín Mortiz, 1968)
- Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (Barcelona: Seix y Barral, 1971)

Tanto em relação aos *Campos* como à *Vida y obra...*, propõe-se que a representação dos personagens escritores principais funciona como um processo que decompõe sua imagem de autoridade, aludindo à falência de seu poder. Como resultado do processo citado, os personagens, por diferentes meios, são figurados escritores impotentes e derrotados.

A escritura de *Campo cerrado* está datada de maio a agosto de 1939 em Paris, época do curto período de Aub como refugiado na França antes de seu envio, a partir de maio de 1940, aos campos de concentração de Vernet d’Ariège e de Djelfa.

Me puse a escribir *Campo cerrado*, diez cuartillas diarias, por la mañana a mano, por la tarde a máquina – menos los días en que iba a los estudios [Joinville, donde armaban el “set” de *Sierra de Teruel*] –. Ni cinco céntimos. La buhardilla; ya no recuerdo el papel que recubría la pared. Sólo aquella cocina de gas en la esquina empotrada. Y mis maletas y el triste catre. La mesa de pino y las hijas repartidas por los alrededores de París. Íbamos a verlas los domingos. Un día dos, otro a Bondy, donde estaba la mayor. Creo que Quiroga¹ era el único que venía de cuando en

¹ *Campo cerrado* foi dedicado a José María Quiroga Plá (Madri, 1902 – Genebra, 1955). Membro da geração de 27, o poeta e tradutor se exilou em Paris após a derrota dos republicanos na guerra civil.

cuando a casa, a oír capitulojeos sueltos de la novela. ¿Qué esperábamos? Nada. Ahora resultaba que todos sabían que íbamos a perder la guerra. No lo creí nunca. Posiblemente porque – como decía mi padre – era mi inconsciente. [25 de mayo de 1951] (1998, p. 186).²

Los sábados venía José María Quiroga a comer y le leía lo hecho, por eso le dediqué el libro. De ese sexto piso hay huellas en otros textos. Nuestra portera Madame Fébard, guardó luego durante siete años mis manuscritos en la bodega. Los rescataron Francisco Giner de los Ríos y Vicente Herrero. (Los salvaron de la manera más absurda: los policías registraron el cajón de arriba y el de debajo de una cómoda que nos había dado Tristan Tzara – la cama era de Lise Deharme – dejando sin abrir el del medio, lleno de papeles que por si acaso, se hubiesen llevado y como tantos otros – en Marsella – nunca volví a ver.)

De la guerra, antes, no había escrito sino “El Cojo”. (AUB, 1970 apud CAUDET, 2000, p. 56-57).

Campo cerrado situa a ação no pré-guerra civil, recompondo o ambiente cultural e político, entre Valência e Barcelona. O romance estende-se da ditadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) aos anos da II República (1931-1936). Esse é um dado que opõe o primeiro *Campo* aos demais, cujo tempo do narrado abrange os anos da guerra civil.³

Na cronologia dos acontecimentos, o segundo *Campo* é *Campo abierto*, escrito em 1939 e cuja redação foi retomada de 1948 a 1950.

Aub comenzó la redacción de *Campo abierto* inmediatamente después de acabar la de *Campo cerrado* y la desarrolló paralelamente a la de *Campo de Sangre* (Soldevila 2003: 85). Este proceso de redacción ha necesitado ser aclarado por Soldevila Durante. Según este crítico existió una primera versión realizada a partir de 1939 y que debió ser interrumpida por los sucesivos encarcelamientos que Aub sufrió en Francia. Una vez recuperado el texto y ya durante su exilio mexicano, Aub reescribió y amplió esa primera versión. Este proceso de reescritura transcurrió entre 1948 y 1950. El periodo de reescritura es el que Aub fecha al final del texto (Soldevila 1973: 68). (VILLALBA, 2009, n.p.).

O marco espaço-temporal da obra é Valência e Madri de 24 de julho a 7 de novembro de 1936. Embora sua ação seja anterior à de *Campo de sangre*, *Campo abierto* foi publicado

² De agora em diante, todas as referências às obras de Max Aub serão realizadas indicando-se entre parêntesis apenas o ano e o número da página da respectiva obra de onde foi extraída a citação.

³ “La primera edición de *Campo cerrado*, México, Tezontle, 1943, iba precedida de un prólogo, titulado ‘Tres notas’, donde se decía: ‘Bajo el título de *El laberinto mágico*, que debo a San Agustín, proyecto titular, amén de ésta, cuatro novelas en las que he de recoger, a mi modo, algunos sucesos de nuestra guerra: II. *Campo abierto*; III. *Campo de sangre*; IV. *Tierra de campos*; *Campo francés*.’” (CAUDET, 2000, p. 23-24).

Em sua versão definitiva, *El laberinto mágico* está composto pelos seis *Campos* e por trinta e nove contos, denominados de “campitos” (AUB) e reunidos por Javier Quiñones em *Enero sin nombre*: los relatos completos del *Laberinto mágico* (1994). Segundo alguns críticos, esse conjunto de obras pode ser acrescido de outras como *Las buenas intenciones* (1954) e *La calle de Valverde* (1961) (CAUDET, 2000; LLUCH-PRATS, 2010).

posteriormente, pois, seu manuscrito esteve, durante a tomada da França pela Alemanha na II Guerra Mundial (1939-1945), “arrumbado en casa de Mantecón.” (1998, p. 269).⁴

A redação de *Campo de sangre* está datada de 1940 a 1942 em Paris e Marselha. O romance desenvolve-se em Barcelona e em Teruel entre 31 de dezembro de 1937 e 19 de março de 1938, dia de San José. A obra apresenta como pano de fundo a segunda batalha de Teruel.

Já *Campo del moro*, cuja ação transcorre de 5 (golpe de Casado) a 13 de março de 1939, narra a resistência de Madri pouco antes de sua queda. Escrito no México ao longo de 1962, o romance foi planejado para ser uma parte de *Campo de los almendros*, porém, desprende-se do projeto inicial, compondo mais um volume de *El laberinto mágico*.

En un momento dado, pensó dedicar un solo *Campo* a cuanto finalmente acabó narrando en esos dos *Campos*. El tema era demasiado amplio. Un título, *Los traidores*, le rondaba por la cabeza pero ese título, según aparece en la portada de uno de sus cuadernos de notas, iba seguido de otros posibles: *Historia de Alicante* o *Campo de los almendros* o *Asesinato de Madrid y muerte de Alicante*.

El 19 de marzo de 1963, poco antes de salir a la calle la edición de *Campo del moro*, le decía a Tuñón de Lara que ése era “el título definitivo de *Los Traidores y Muerte en Madrid*.” (CAUDET, 2000, p. 58-59).

A primeira versão de *Campo francés* foi escrita “en veintitrés días de travesía, de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942” (2008, p. 86), mas foi retomada e terminada somente em 1963. O romance combina a linguagem verbal e a não verbal para narrar o êxodo espanhol em direção à França a partir de 30 de janeiro de 1939, ou seja, a poucos meses de o bando nacionalista declarar a vitória sobre o republicano. A narrativa começa nesse momento da história, resgata também o avanço da campanha nazifascista pela Europa e o início da II Guerra Mundial.

Finalmente, em relação a *Campo de los almendros*, por fragmentos de epistolário e notas de diário, sabe-se que em 1965 o autor já estava escrevendo a obra e que no ano seguinte revisava o manuscrito.

Lo de Alicante no sé si lo vas a llamar *Puerto de Alicante*; a mí me parecería muy bien llamarle *Campo de los almendros*, que, como sabes, fue adonde nos llevaron a todos los que allí estábamos, el primer día, antes de distribuirnos entre Albatera y el castillo de Alicante. [carta de Tuñón de Lara fechada el 10 de agosto de 1965] (TUÑÓN DE LARA, 1965 apud CAUDET, 2000, p. 59).

⁴ José Ignacio Mantecón Navasal (Saragoça, 1902 – Cidade do México, 1982) foi interno do campo de Vernet d’Ariège. Liberado em 1940, recuperou e trouxe para o México o manuscrito de *Campo abierto*, possibilitando sua publicação.

Punto final a la primera revisión sería de *Campo de los almendros*. [21 de marzo de 1966] (1998, p. 370).

Outro dado que envolve a redação de *Campo de los almendros* é o trabalho executado previamente à escrita do romance.

De esta última novela del ciclo, *Campo de los almendros*, podría darme el lujo de decir que hace quince o veinte años que la estoy escribiendo. ¡Es verdad! A medida que me encontraba con alguien, con alguna persona que había vivido en Alicante esos tres últimos días de la guerra, le preguntaba cuál había sido su experiencia. Si esto es escribir pues entonces tardé quince años en escribirla. [...] En realidad yo tardé todo ese tiempo, yo amontonaba materiales. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1968 apud CAUDET, 2000, p. 61-62).

Último *Campo* do ciclo, *Campo de los almendros*, que em princípio comporia uma edição conjunta com *Campo del moro*, como antes mencionado, plasma o desenlace da guerra civil a partir da perspectiva espacial de Valência⁵ e de Alicante. Há quatro fragmentos do enredo que cabe aqui ressaltar, a saber: “Páginas azules”, “Página azul”, “Cuaderno de Ferrís” e “Addenda”. Em tais fragmentos, acompanha-se o processo de representação do romancista (“Páginas azules” e “Página azul”), da escritura de um manuscrito por um personagem escritor (“Cuaderno de Ferrís”) e de um diálogo fictício de uma leitora com o romancista (“Addenda”).

Dos romances que integram o *corpus*, o único que não é parte de *El laberinto mágico* é *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. A obra foi publicada em três edições: a primeira, que se chama apenas *Luis Álvarez Petreña*, circulou por fascículos na revista *Azor* entre outubro de 1932 e fevereiro de 1934 (números de 2 a 17); a segunda versão manteve o título da anterior e foi editada pelo selo Joaquín Mortiz em 1965; já a terceira e última edição foi publicada em Barcelona pela Seix y Barral em 1971.⁶ A cada edição, a obra foi acrescida de novos textos como os manuscritos “Tibio” e “Leonor”, publicados previamente em *Sala de espera*⁷ e “La equivocación”, em *Cuadernos del viento*. A história da descoberta dos

⁵ Sobre a cidade de Valência como espaço narrativo na obra de Aub, Manuel Aznar Soler (2014, p. 35) escreve: “Max Aub, exiliado republicano vencido en 1939, estuvo treinta años muy lejos físicamente de Valencia, pero espiritualmente siempre muy cerca. Su narrativa escrita a partir de 1939, tanto sus novelas (*Campo abierto*, *Campo de los almendros*, *Las buenas intenciones*) como sus relatos (‘La falla’) constituyen una prueba contundente de que el escritor exiliado en Francia o México sentía muy íntimamente la presencia de esa ausencia.”

⁶ Em sua forma completa, *Vida y obra...* foi publicada antes de 1971 pela Aguilar no México como parte do volume *Novelas escogidas* (1970).

⁷ Como *Atentamente*, de Manuel Altolaguirre, e *El pasajero*, de José Bergamín, *Sala de espera* (1948-1951), de Max Aub, é uma revista de um único autor. Sobre tais revistas, leia-se “Revistas de un solo autor: disonancias del exilio español de 1939”. No artigo, Valeria De Marco (2013) relaciona o discurso da derrota dos autores nas revistas à perspectiva heroica coletiva do antifascismo.

manuscritos é um dos dados que permite compor a vida e a obra do apócrifo escritor. Em sua versão final, o romance constitui-se de uma sobreposição de fragmentos.

Posto isso, para empreender o estudo sobre os personagens escritores na narrativa de Max Aub, estruturamos a tese em três capítulos: o primeiro esboça a atmosfera cultural no contexto da Guerra Civil Espanhola, o segundo consiste no exame dos personagens escritores: Luis Salomar, Miguel Hernández, Paulino Cuartero, Paco Ferrís e Luis Álvarez Petreña e o terceiro capítulo é dedicado a Max Aub nos *Campos* e em *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*.

No primeiro capítulo, analisa-se a atmosfera cultural no pré-guerra civil (*Campo cerrado*) e a partir de 1936 (outros *Campos*). No pré-guerra civil, acompanhamos a circulação do personagem principal por espaços de cultura e de ócio plasmados no romance. Para recompor a cena cultural a partir de 1936, concentramo-nos na representação dos cafés e em ações das milícias culturais, com atenção à realização do ensaio de *Numancia* – adaptação de Rafael Alberti do texto de Cervantes – durante a formação dos batalhões dos sindicatos nos teatros, em novembro de 1936. Outro dado posto em discussão é o processo de corrosão dos espaços (de cultura ou não), dos instrumentos de produção cultural e do destino dos personagens artistas. O capítulo de abertura é acompanhado por um anexo com a reprodução de páginas de jornal, fotografias, quadros e um cartaz. Tais objetos foram selecionados devido à relação estabelecida entre eles e fragmentos dos *Campos*.

Após tecer considerações sobre o cenário cultural no contexto da guerra civil, passamos a trabalhar, no segundo capítulo, a construção de Luis Salomar, de Miguel Hernández, de Paulino Cuartero, de Paco Ferrís e de Luis Álvarez Petreña. A análise de cada um se pauta por parâmetros que variam em função das características específicas dos personagens escritores elencados.

No terceiro e último capítulo, perseguimos o objetivo de compor o semblante de Aub a partir de suas várias facetas nos *Campos* e em *Vida y obra...* Sua inserção no enredo pode dar-se na condição de um personagem de menor ou de maior relevo e de um personagem que atua ou é apenas mencionado.⁸ Esse capítulo inclui ainda o exame das “Páginas azules”, da “Página azul”, do adendo a *Campo de los almendros* e do prólogo de *Campo francés*. Em relação aos três primeiros fragmentos, vê-se irromper a imagem de um autor ficcional, que se figura impotente. Quanto ao prólogo, o princípio estruturador do romance, tributário das condições de época em termos de conteúdo e de forma, projeta a imagem do autor implícito

⁸ Em *Galería de personajes de El laberinto mágico*, Javier Lluch-Prats (2010) distingue os personagens escritores entre fictícios e históricos bem como entre os que atuam no enredo e aqueles que são mencionados.

associada à pequena estatura do narrador. O capítulo encerra-se com a análise de notas do diário de Aub (1939-1972). Essas anotações enlaçam com o contexto de produção dos *Campos* e de *Vida y obra...*

CAPÍTULO I

A atmosfera cultural no contexto da Guerra Civil Espanhola

A. A cena cultural no pré-guerra civil

Como mencionado, *Campo cerrado* (1943) situa a ação no período imediatamente anterior à guerra civil, ao contrário dos demais *Campos*, cujos marcos temporais são posteriores ao início da contenda.⁹ Outra diferença significativa entre os *Campos* consiste em que *Campo cerrado* é o único a apresentar um personagem central.¹⁰

Na análise proposta, o espaço sobressai entre os aspectos da narrativa. O exame da circulação do protagonista, desde a chegada à capital catalã, indica um papel de destaque dos espaços de ócio para a articulação do debate social. Esse núcleo espacial se compõe, sobretudo, por biblioteca, feira de livros, teatros e cafés.

No início, Rafael circula por espaços de cultura vinculados aos meios anarquistas para depois passar a frequentar cafés como o Oro del Rhin e o León de Oro, aproximando-se de falangistas e, por extensão, dos *señoritos* e da classe burguesa, em geral. Sua movimentação permite recriar, por um lado, a atmosfera cultural através da circulação entre espaços de ócio e, por outro lado, as dissidências políticas da sociedade barcelonesa da época.

⁹ A ação tanto de *Campo cerrado* como de *La calle de Valverde* (1961) é anterior à guerra civil. Em ambos, recompõe-se a atmosfera cultural do pré-guerra civil. O marco espaço-temporal de *La calle de Valverde* é Madrid nos anos 1926 e 1927, época da ditadura de Primo de Rivera. Segundo Javier Sánchez Zapatero (2014, p. 85-86), a crítica tradicional analisa *La calle de Valverde* como via de acesso a “las narraciones en las que [Max Aub] recrea la Guerra Civil. El propio autor, de hecho, llegó a afirmar que había escrito la obra ‘para que se pudieran entender los Campos’ (Tuñón de Lara, 1970: 43). [...] Compuesta a través de un complejo esquema que incluye alteraciones de la linealidad temporal del relato, cambios de escenario y multiplicidad de personajes, la novela basa su discurso en las constantes interacciones de las vidas individuales de un conglomerado social formado por obreros, médicos, políticos, artistas, intelectuales, etc., tal y como ha explicado Gonzalo Sobejano (1996: 524): ‘Inútil tratar de resumir el argumento de *La calle de Valverde*. Lo que esta novela pretende es ofrecer un cuadro de la vida intelectual madrileña de la época’ [...]”. Entre as semelhanças de *La calle de Valverde* e os *Campos*, Zapatero (2014, p. 86) assinala correspondências no nível temático, “en la estructura, en las técnicas narrativas y en su valor testimonial. Además, varios personajes de *La calle de Valverde* aparecen también en algunas de las obras dedicadas a la contienda, evidenciando así la uniformidad de la producción narrativa aubiana escrita en el exilio”.

¹⁰ Salvo em *Campo cerrado*, o papel de protagonismo cabe a um coletivo amplo nos *Campos*. A existência de um personagem principal (Rafael López Serrador) é um dado que aproxima esse primeiro *Campo* a *La calle de Valverde*, que “se diferencia de los Campos – excepto de *Campo cerrado* – en la existencia de cinco historias nucleares que sobresalen por encima de la anónima y heterogénea masa humana que se presenta. Dentro del complejo friso de personajes que pueblan las páginas de la novela, la atención del narrador se detiene con frecuencia en las andanzas de José Molina, Joaquín Dabella, Manuel Cantueso, Manuel Aparicio y Victoriano Terraza, ‘escritores o apéndices de tales’ (Sobejano, 1996: 525) y símbolos representantes de la juventud intelectual del Madrid primorriverista.” (ZAPATERO, 2014, p. 87).

La instrucción es la madre de todos los bienes

Max Aub, *Campo del moro*

Rafael López Serrador parte aos 16 anos de Valência (Castellón de la Plana) para Barcelona. Da infância em Viver,¹¹ as lembranças mais genuínas que o protagonista conserva são o ruído das águas de “fuentes, manantiales y acequias” (2003a, p. 16) e as festas de setembro, com os espetáculos do touro de fogo.

O touro de fogo é representado como um ser mítico: “¡Ya viene! ¡Ya llega! ¡Ya está ahí! Pasa la bestia velocísima, huyendo de sí misma, viril maldición ardiente, mito hecho carne y uña, con olor de cuerno quemado.” (2003a, p. 20). O uso das expressões *bestia*, *viril maldición ardiente* e *mito hecho carne y uña* alude ao aspecto mítico do ser. Já a referência ao ígneo (em *ardiente* e *quemado*) ajuda a projetar uma imagem demoníaca associada ao touro.¹²

O demoníaco reveste outras imagens que Rafael cria a partir de sua relação com o touro, como em:

Rafael Serrador quisiera, con la fuerza de sus ocho, de sus diez años, que el toro la emprendiera con todo el pueblo, que no dejara piedra sobre piedra; se figura, en su noche, el pueblo humeante y todos sus vecinos malheridos, y por los cielos una gran procesión de toros de fuego en forma de arcoíris. (2003a, p. 21).

Os escombros, a noite, a fumaça que se forma das ruínas e os feridos são dados que vinculam esse conjunto de imagens à categoria do demoníaco, mostrando ao mesmo tempo uma inadequação ou descontentamento do protagonista em relação a seu povoado natal.

Nessa época, o narrador onisciente conta que Rafael “[ya había deletreado] los dos libracos [una historia de la Revolución Francesa, de don Vicente Blasco Ibáñez, y el otro, sobre los romanos, de don Emilio Castelar] sin enterarse de gran cosa” (2003a, p. 21 e p. 23). O estreitamento de visão de mundo marca essa fase de sua vida, o qual é adensado pelo aspecto rural e provinciano de seu povoado.

Entretanto, o horizonte do protagonista ampliar-se-á: a princípio, devido à mudança para a cidade de Castellón de la Plana, onde será aprendiz de ourives, e posteriormente para

¹¹ Entre 1914 e 1936, Aub passava o verão em Viver: “La capital del Turia, sus veraneos en Viver y la franja levantina se erigieron como eje de su residencia y formación escolar tras la expulsión de la familia Aub-Mohrenwitz de Francia en 1914 hasta el comienzo de la Guerra Civil” (NAHARRO-CALDERÓN, 2014, p. 135).

¹² Northrop Frye (1973) distingue as imagens literárias em apocalípticas, demoníacas e analógicas. As imagens apocalípticas se ligam ao paradisíaco e apresentam as formas do desejo humano e as categorias da realidade em concordância. Já as imagens demoníacas se vinculam ao inferno. Aqui as formas do desejo humano não coincidem com as categorias da realidade. As imagens analógicas não se associam nem a deuses nem a demônios, mas aos homens, sendo por isso imagens intermediárias.

Barcelona. Na saída de Rafael da terra natal, há um corte formal no texto que de, predominantemente, descritivo passa a ser, sobretudo, narrativo. Tal estratégia permite figurar o ambiente de atraso social do povoado valenciano, por meio das descrições, e a realidade mais dinâmica de Castellón de la Plana e do cenário industrial barcelonês, através das sequências que tendem à narração.

O jovem levantino pega o *correo* de Barcelona em maio de 1929 às vinte e duas e dez. A caminho da capital catalã, ele pensa no motivo que o leva à mudança.

“¿Qué saben todos éstos de mí? Lo mismo que yo de ellos. Cada uno tiene sus razones de viajar. ¿Qué pensarán de mí? No piensan nada de mí. ¿Qué es éste? ¿Qué haré en Barcelona? ¿Me perderé? ¿Qué quiero ser? No sé lo que quiero ser. No puedo querer ser, tengo que ser lo que quieran. Haz lo que quieras. ¡Qué irrisión! Los ricos, los que viajan con las posaderas sobre muelles.” (2003a, p. 45).

O protagonista se apresenta, assim, como alguém à deriva, sem um posicionamento quanto ao próprio destino. Porém, a inquietude, que se observa em seu monólogo interior¹³, pode ser considerada um ponto de partida para o processo que amplia os limites de sua consciência, como se verá adiante.¹⁴

Ao desembarcar do trem, ainda na plataforma, Rafael escuta o vendedor dos jornais *El día gráfico* e *La vanguardia*¹⁵. Munido de uma carta de recomendação, o protagonista procura a loja de Enrique Barberá Comas. Rafael trabalhará como atendente na loja de quinquilharias de don Enrique. Passado algum tempo, o patrão – carlista e *catalanista*, leitor de *El correo catalán*¹⁶ – vê um jornal comunista no casaco do funcionário. Rafael nunca lera o jornal, mas don Enrique não se convence e demite-o. A ação se situa em 1930, ano em que Primo de Rivera cai, sendo substituído pelo general Dámaso Berenguer. (ver anexo: fig. 1) O protagonista tem entre 18 e 20 anos de idade. Após a demissão, Rafael trabalha em uma fábrica de niquelados, onde conhece Celestino Escobar, o representante da Confederación

¹³ De acordo com Robert Humphrey (1969, p. 36), o monólogo interior consiste em “la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles de control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra”.

¹⁴ A consciência estreita de Rafael permite classificá-lo no início como um personagem irônico: “Se inferior em poder de inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior independência.” (FRYE, 1973, p. 40, grifo do autor).

¹⁵ Ambos jornais barceloneses de tendências republicana e liberal, respectivamente.

¹⁶ No início, *El correo catalán* era um jornal de fisionomia carlista, católica e ultraconservadora. A partir do decênio de 1950, passou a manifestar tendência moderada.

Nacional del Trabajo (CNT) na fábrica e de quem é também colega de pensão. Celestino apresenta-o às tertúlias de um café do Paralelo.¹⁷ (ver anexo: fig. 2)

“El Paralelo” é uma avenida que, além de casas populares e de fábricas, abriga espaços de ócio como cafés, bares, teatros e *music-halls*. O narrador distribui os personagens que ali circulam em três grupos, segundo o período em que estão no Paralelo, isto é, se durante o dia, à noite ou aos domingos pela manhã. A narrativa se concentra, nesse momento, nas tertúlias do café e na feira de livros que acontece nas manhãs de domingo.

El café donde se reúnen es uno de esos locales enormes que bordean el Paralelo entre la Ronda de San Antonio y el Teatro Español. Por la noche van a un bar en la acera de enfrente, tabiquero del Teatro Victoria. (2003a, p. 62).

La peña del mediodía era mucho más numerosa que la nocturna [...] acudían gentes de toda calaña, vagos, periodistas, actores, uno o dos maestros, un librero de viejo, algún mendigo, algunos sablistas; hombres puntuales eran un viejo republicano federal de barba blanca a lo Pi, un chófer sin trabajo y el taquillero del “Sevilla”, café cantante vecino. A Rafael le trataban bien porque lo había llevado Celestino Escobar. (2003a, p. 67).

Los tertulios de la noche no son más de siete u ocho. Fuera, [...] [los] cafés se despanzurran por las aceras. La gente discurre entre dos luces, la de la calle y la de los establecimientos (2003a, p. 69).

Los domingos por la mañana bajaba Rafael a la feria de libros. [...] Los puestos se extendían desde la esquina de la Ronda hacia la Plaza de España sin término fijo para su acabamiento. [...] Salían a la venta tomos desaparejados, folletos, novelas por entregas, tomos encuadernados de revistas desaparecidas, zaragozanos, guías, ejemplares faltos de cubiertas o con pliegos repetidos, volúmenes sueltos e incompletos de colecciones rebuscadas, devocionarios y algún mirlo blanco, sucio y cansado de tanta mano y poco ojo. Los revendedores eran, por lo general, comerciantes con librerías de viejo establecidos en Atarazanas, en Tallers, en Muntaner, que liquidaban en la mañana del domingo lo que juzgaban inservible en sus diarios negocios de segunda mano. Reuníanse a su alrededor los aficionados a leer con pocos posibles [...]. El sol lo doraba todo y los volúmenes se calentaban el polvo, que era mucho. (2003a, p. 81-82).

Símbolo da modernidade na urbanística espanhola, “El Paralelo” é uma expressão cultural do debate social e político que se articula na Barcelona da época. Entre os personagens que circulam por ali estão artistas, operários das fábricas, os atendentes dos cafés, livreiros, consumidores de livros. Como práticas consolidadas nesse espaço, citemos as tertúlias e a feira de livros.

É a partir da convivência com os frequentadores do Paralelo, da relação de pertença de Rafael a esse espaço de ócio e cultura, que se inicia um processo de ampliação dos limites de

¹⁷ Em *La idea de Europa*, George Steiner (2006) aborda a importância dos cafés para a constituição da ideia de uma unidade cultural e espiritual da Europa. À tradição dos cafés se incorpora a tertúlia, um hábito que existe no continente desde o século XVIII.

sua consciência, até então estreita.¹⁸ Entendemos que esse processo se dá quando o protagonista passa a agir no espaço social que inclui “El Paralelo”, consumindo os livros, participando das tertúlias e, com isso, aumentando seu capital cultural.¹⁹ Esse processo que ocorre graças ao ganho de capital simbólico leva-o a inserir-se gradativamente no debate de ideias e a construir sua trajetória social.

Como sublinhado, a mudança não é abrupta e sim devida a um processo. Na primeira cena de Rafael no café, o leitor assiste à mesma indecisão que o assaltou na viagem de trem a Barcelona. Ele diz ao engraxate, que está ao lado:

- Lo que a mí me pasa – le dice Rafael sin oír lo que dicen los demás –, es que no sé lo que quiero. Por eso estoy de malhumor. A ti te parecerá idiota.
- No, a mí, no. A mí me pasaba poco o má o menos lo que a ti. Hasta er día en que me pregunté: ¿Y por qué ese tío tié coche y yo no? (2003a, p. 63).

Na cena anterior, o protagonista está mal-humorado por culpa de sua indecisão. Ali, na tertúlia, logo após a breve conversa com o engraxate, Rafael escuta o discurso de Anacoreta, que era confidente da polícia e tolerado pelos anarquistas nas tertúlias e nos ateneus porque sabia esperanto. Anacoreta resume o sentido da vida a duas fórmulas: *ganarse la vida* para os pobres e *perderse el tiempo* para os ricos. E, nesse aspecto, o esperantista rejeita o teatro como um símbolo de uma lógica social, posto que o espetáculo, para Anacoreta, consiste em “sentarse para ‘perder el tiempo’ y ver cómo trabajan los demás” (2003a, p. 65). Há uma coerência entre esse juízo de valor e o comentário do engraxate ao protagonista. Ambos

¹⁸ Em “Historia y memoria de la guerra civil: apuntes sobre *Campo cerrado* (1943), de Max Aub”, Zapatero (2011) traça um paralelo entre os protagonistas de *Campo cerrado* e *Las buenas intenciones* (1954) ao propor “que una vida particular puede ser completamente mediatizada y modificada por el devenir histórico. Agustín Alfaro y Rafael López Serrador son dos protagonistas a través de los que se muestra la capacidad de ciertos acontecimientos sociales de influir en la evolución de las vidas individuales. Ambos son definidos por el narrador omnisciente que da cuenta de sus peripecias como dos personajes abúlicos, a los que nada de lo que ocurre a su alrededor parece importarles. [...] No obstante, a diferencia de lo que le ocurre a Alfaro, que muere sin haber sido jamás dueño de su propio destino, López Serrador parece encontrar en la lucha una razón capaz de hacer de su paso por la vida algo más que un simple deambular. Después de ciertas vacilaciones en los momentos previos al estallido de la guerra que le hicieron coquetear con el falangismo al mismo tiempo que seguir visitando los centros de reunión anarquistas y comunistas, el protagonista de *Campo cerrado* olvida su postura de pasotismo e indiferencia cuando presencia el entusiasmo con que buena parte de la sociedad barcelonesa sale a la calle a defender el gobierno republicano ante la amenaza rebelde.” (p. 122-123).

¹⁹ Pierre Bourdieu (2010) define o conceito de campo (seja ele econômico ou cultural) como um âmbito social situado em um tempo e espaço específicos e com parâmetros próprios de organização. Como o magnético, descrito pelas leis da física, os campos relativos ao espaço social constituem-se de uma tensão, de um equilíbrio entre forças que se atraem ou se repelem. Essas forças são os agentes, atores sociais que ocupam uma posição no campo a que pertencem. Os agentes detêm um volume de capital econômico e de capital cultural, cujo valor total é fonte de poder político e de hegemonia social. São a família e a escola que, a princípio, outorgam aos agentes um peso de capital cultural. E é mediante o volume de capital total (econômico e cultural) que os atores sociais se posicionam e são posicionados em seu respectivo campo de ação.

aludem às desigualdades sociais. A fala do engraxate ressoa momentos mais tarde na consciência de Rafael: “¿Por qué éste tiene coche y yo no?” (2003a, p. 67).

Na linha seguinte, o narrador conta que o protagonista se tornou alguém muito lido. O jovem levantino circula pelo “Ateneo Libertario”, de cujo bibliotecário ganha a confiança por cuidar bem dos livros emprestados e por devolvê-los pontualmente. No mesmo fragmento, há referência a Max Nordau, Eliseo Reclús, Bakunin e Tolstoi. Como em outros momentos de *El laberinto mágico*, é feita a menção a escritores, personagens históricos que não atuam no enredo.

A imagem dos autores *de carne y hueso* (Unamuno), submetidos a um procedimento de ficção, convive com a figura do livro, do bibliotecário, do ateneu – como espaço de instrução – e finalmente com o ato de ler e a imagem do leitor. Antes, a referência à leitura revelou a inépcia de Rafael enquanto leitor porque soletrava os livros sem alcançar qualquer compreensão. Em contrapartida, o jovem levantino é agora mais que um leitor funcional, está entre “los aficionados a leer con pocos posibles” (2003a, p. 82), entre os que circulam por espaços como o “Ateneo Libertario” e a feira de livros do Paralelo.

Seguindo o texto, González Cantos, que é anarquista e secretário de um sindicato da zona portuária, critica certo apreço de políticos como Manuel Azaña pelo tesouro artístico. González Cantos se refere à frase célebre de Azaña a Juan Negrín de que “El Museo del Prado es más importante para España que la Monarquía y la República juntas”.²⁰ Sobre a declaração, o sindicalista diz a Rafael, na tertúlia:

– ¡A Dios gracias! Pero, tú, habla con la gente. Para esos cantamañanas, un cuadro, un museo, son más importantes que la vida de un obrero. ¡Si todavía lo dijo Azaña el otro día! ¡Sí, hombre!: que le importaban más las Mininas – el hablador atropella las palabras adrede – que otra cosa cualquiera. Y la gente lee eso y no se indigna, ¿y nosotros vamos a pegarnos y a morir por eso? ¡Vamos, hombre! El pueblo se tiene que salvar por sus puños, y se salvará. (2003a, p. 73).²¹

Apesar de a frase repercutir mal para González Cantos, a posição de Azaña de proteger o patrimônio histórico é um índice de valorização do capital cultural. Aqui, é importante sublinhar o acesso à instrução que teve o protagonista ao chegar a Barcelona. Cabe realçar também que esse acesso implica uma relação entre política e cultura, pois uma de suas vias, no caso de Rafael, é o “Ateneo Libertario”, associação ligada à CNT.

²⁰ Para citar essa frase, consultamos: <<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/cine-y-el-museo-del-prado/>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

²¹ Vale lembrar que *Las Meninas* (1656), de Velázquez, é parte do acervo do “Museo del Prado” e que Manuel Azaña foi um dos responsáveis pela evacuação das obras do museu para Genebra em fevereiro de 1939. (ver anexo: fig. 3)

A princípio, identificamos o protagonista a um personagem irônico, de consciência estreita. Sua vida corria à revelia. A partir da ida para Castellón de la Plana e para Barcelona, propusemos que se inicia um processo de ampliação de sua consciência, que o leva a se posicionar na sociedade. Esse processo se consolida graças ao incremento de capital cultural que Rafael acumula nas tertúlias e por meio do acesso à leitura.

Posto isso, outro estímulo que concorre para o amadurecimento que o protagonista experimenta é a relação fraternal que estabelece com Celestino. E é esse sentimento de solidariedade que o ajuda a se mover em um pano de fundo social de disputas cada vez mais acirradas. Dessa forma, após um período de indecisão, do qual são exemplos a hesitação na viagem de trem a Barcelona e a conversa com o engraxate, Rafael resolve o impasse, ainda que parcialmente, porque seu deambular continua em certa medida, como se verá adiante, quando o protagonista tende ao fascismo. O fragmento citado a seguir representa o momento em que Rafael rompe seu estado de abulia (ZAPATERO, 2011) ao decidir participar da luta.

Con eso resolvían todas las cuestiones. Rafael estaba animado de la mejor voluntad, pero no acababa de ver las cosas claras. Veía la lucha, la comprendía y estaba dispuesto a participar en ella.

“Pero, ¿y después? Lo más probable es que no haya después. ¿Y si lo hay? Lucha por un mundo mejor, pero ¿qué mundo?” Bakunin no le sacaba de dudas, ni Celestino Escobar, que en realidad se llamaba Celestino Morales. Con el trato de los días se afirmaba su amistad. Había en Escobar una honradez fraternal que le ligaba a todo lo inmediato, sin meterse en zarandajas; un no preocuparse más que del momento, un hacer las cosas bien que consolaba a Rafael de muchas inseguridades. (AUB, 2003a, p. 75).

Novamente, é feita uma menção a Bakunin, que alude à filiação do protagonista às ideias do escritor russo.²² Como é um ente histórico, Bakunin enquanto ser ficcional dispensa um trabalho de composição mais detido. O referente é, portanto, real, existindo também fora do universo de ficção. A menção seca a personagens escritores históricos é frequente em todo *El laberinto mágico* e constitui um artifício que, por um lado, promove uma economia na linguagem e, por outro, cria uma aparência de verdade associada ao narrado.

São as ideias de Bakunin e o exemplo de honradez fraternal de Celestino que orientam Rafael em face das tensões sociais. Embora não esteja seguro de sua adesão, o protagonista está disposto a tomar partido e a lutar, sendo esse um momento decisivo em sua história.

²² Mikhail Alexandrovich Bakunin (1814-1876) foi um dos ideólogos do anarquismo.

Após a cena do monólogo interior em que Rafael se dispõe a lutar,²³ a tertúlia continua com cortes na ação. Os diálogos entremeados no café do Paralelo são interrompidos com a indicação espacial da saída do protagonista para a rua de Lérida: “bájanse por la calle de Lérida.” (2003a, p. 80). O tempo de duração da tertúlia é representado como o de um evento que corre distendido, o que recria um aspecto importante da cultura da época ambientada nos cafés, isto é, de que aquele é um espaço para se passar o dia.

Saindo do café, ainda no Paralelo, a conversa continua agora na feira de livros, onde circula o personagem don Piscis, livreiro e escritor, amigo de Anacoreta e, como ele, uma autoridade em esperanto. Don Piscis publicou uma gramática e estreou uma zarzuela. O narrador o descreve como “librero viejo, arrugado, forrado en pergamino [...] con una voz rota, áfona, como *empolvada*” (2003a, p. 82, grifo nosso). A referência à voz *empolvada* possui significado ambivalente, pois, se, por um lado, ajuda a construir uma imagem de erudição e a conferir a don Piscis um ar profético, por outro, sugere a ideia de desgaste e de cansaço. O pó vem associado aos livros da feira: “el sol lo doraba todo y *los volúmenes se calentaban el polvo*, que era mucho.” (2003a, p. 82, grifo nosso). A imagem empoeirada dos livros e a da voz de don Piscis estão ligadas ao universo cultural: ao mercado de segunda mão no Paralelo e à figura do livreiro e ex-escritor, cuja voz, além de *empolvada*, é descrita como *rota*.

Também no caso dos livros da feira, há sinais de deterioração:

Salían a la venta tomos *desparejados*, folletos, novelas por entregas, tomos encuadernados de revistas desaparecidas, zaragozanos, guías, ejemplares *faltos de cubiertas o con pliegos repetidos*, volúmenes *sueltos e incompletos* de colecciones rebuscadas, devocionarios y algún mirlo blanco, *sucio y cansado de tanta mano* y *poco ojo*. Los revendedores eran, por lo general, comerciantes con librerías de viejo establecidos en Atarazanas, en Tallers, en Muntaner, que liquidaban en la mañana del domingo lo que juzgaban *inservible* (2003a, p. 81-82, grifo nosso).

Se as manhãs de domingo de Rafael estavam ocupadas com a feira de livros, as tardes eram reservadas às touradas “a las Arenas o a la Monumental” (2003a, p. 83). O protagonista assistiu pela primeira vez a Domingo Ortega tourear. Era 1934.²⁴ Entusiasmado, Rafael se sente como quando era criança e ia às touradas. Para ele, “no hay cosa más alegre ni optimista que los toros. En la diferencia de actitud ante la muerte radica la superioridad española y el

²³ Rafael López Serrador experimenta o processo: estado de alienação, tomada de consciência e ação na luta social (ZAPATERO, 2011). Cabe marcar que, apesar de o despertar de sua consciência civil se dar durante o convívio com as facções de esquerda, o personagem luta a favor do fascismo até julho de 1936, quando adere aos republicanos.

²⁴ De fato, o toureiro toledano Domingo Ortega (1906-1988) estava toureando em Barcelona no outono de 1934.

asombro del mundo.” (2003a, p. 85). Além do café no Paralelo e da feira de livros, as arenas são outro espaço de cultura representado no enredo. A estratégia de que se vale o autor implícito aqui é o aproveitamento de dados históricos para recompor o cenário das touradas por meio da figura do toureiro e da alusão à temporada que ele passou na capital catalã em 1934.

Nas touradas, o protagonista conhece os irmãos aragoneses Atilio e Jaime Fernández, fugitivos da terra natal, Jaca. Atilio é carpinteiro; Jaime, escultor. A pensão onde Rafael e Celestino vivem é de propriedade de Matilde e Tomás. O homem é assassinado e Matilde denuncia os irmãos aragoneses e Celestino como os autores do crime. Este último alega o álibi de estar na fábrica, mas, devido ao nome falso e “como estaba declarado el estado de guerra (lo narrado sucede ahora por octubre de 1934) hubo juicio sumarísimo y lo fusilaron a los dos días. Antes de matarle lo descalabraron.” (2003a, p. 91). Uma fúria se apodera de Rafael, que investe contra Matilde pelo ato de denunciar Celestino à polícia. Para o protagonista, a viúva, dona da pensão, é uma traidora, que por isso deve morrer. ““¡Si cada uno matara un traidor!”” (2003a, p. 90). Pensando assim, Rafael afoga Matilde no mar.

Depois dessa cena, o leitor acompanha uma relação do protagonista com a escritura, pois na manhã de domingo ele deixa de ir à feira de livros no Paralelo para escrever. Porém, resolve rasgar os papéis e cai no sono. À meia-noite, acorda e volta à escrita, que lhe rende mais quatro linhas, e a abandona: “¡A paseo las escrituras!” (2003a, p. 113).

A escrita parece uma tentativa de Rafael ordenar o fluxo que corre de sua consciência, justificando-se pelo assassinato de Matilde e pensando em questões de cunho existencial ou social. O manuscrito é segmentado em partes, entre as quais se destaca o fragmento que contém três colunas intituladas: “De un lado”, “En medio” e “Del otro lado”.

Na primeira coluna, o protagonista enfileira os excluídos, os que levam uma vida de precariedades; na coluna do meio, há desde contadores e burocratas até atores, jornalistas e intelectuais; na terceira coluna: os abastados, a polícia, os generais, “los que tienen bibliotecas encuadernadas. [...] *Los que se aburren.* [...] *Los que nos desprecian.*” (2003a, p. 110, grifo do autor). É explícita a não inclusão de Rafael nesta coluna pelo uso do pronome *nos* em “*los que nos desprecian.*” O protagonista se coloca na primeira coluna, entre “los pobres, los que convierten su esfuerzo en un pan estrecho [...], los asalariados [...]. Soy y estoy con los primeros.” (2003a, p. 109-110).

A expressão *bibliotecas encuadernadas* sugere que o acesso material à cultura é um símbolo de poder econômico, opondo os elementos da primeira aos da terceira coluna. Nesse aspecto, enfatizemos que o jovem levantino está entre *los aficionados a leer con pocos*

posibles. Para esse grupo de personagens, o acesso ao capital cultural é facilitado, por exemplo, pelas bibliotecas públicas (“Ateneo Libertario”) e pelos sebos ou mercados de segunda mão (feira no Paralelo).

Em outra parte do manuscrito é possível observar a consciência civil e a inserção social do protagonista, que escreve “¿La revolución? No tenemos ahora los medios para llevarla a cabo. Prueba de ayer, el 6 de octubre. ¿Trabajar para la unión? *No soy nadie*. ¿Obedecer? Para dejar de ser yo, un tiro.” (2003a, p. 111, grifo do autor). Ressoa, no fragmento, um sentimento que persegue Rafael: o apequenamento do sentido de sua vida. Todavia, esse sentimento não é expresso como resultado de uma indiferença quanto ao próprio destino e sim aparece como um sentimento que se justifica pelo papel que o protagonista se atribui em uma sociedade cada vez mais dividida e carregada de tensões políticas. E o manuscrito espelha essa estrutura social. Além da disposição gráfica segmentada do texto, são índices dessa cisão o ato de rasgar os papéis, que os converte materialmente em pedaços, bem como o ato de interromper a escrita, gerando um corte.

Quando Rafael cai no sono e antes de o manuscrito ser encerrado, o leitor acompanha um monólogo interior que produz uma metáfora da sociedade: “¡Vaya camino ladeado de precipicios! Si no caes a la derecha, caes a la izquierda.” (2003a, p. 112). Além de refletir a disputa política entre as facções de direita e de esquerda, a imagem do precipício reitera a insegurança do protagonista em aderir a um ou a outro(s) lado(s).²⁵ Logo após acordar, Rafael escreve as quatro linhas e abandona o manuscrito.

Depois da cena do manuscrito, o narrador indica o tempo da ação: “Acaba en nieblas el año 1935.” (2003a, p. 115).²⁶ Nessa época, o protagonista passa a frequentar, a convite dos irmãos aragoneses, uma tertúlia de burgueses que se reúne à tarde no tradicional e luxuoso café Oro del Rhin. Rafael, que ia à biblioteca do “Ateneo Libertario” e às tertúlias no Paralelo

²⁵ É relevante dizer que a tensão social e política que o enredo capta vai além de disputas pelo poder entre direita e esquerda. São plasmadas as dissidências e também as contradições que aproximam ambos os lados, como se observa no diálogo transcrito a seguir entre Rafael e os irmãos aragoneses Atilio e Jaime: “Búscanle entonces los Fernández. Les hablan de Falange.

– También nosotros hemos pasado por ahí.

– Son anticapitalistas y anticatalanistas, lo cual siempre está bien – dice Atilio –. Te lo digo negro sobre rojo: sin disciplina no vamos a ninguna parte. El programa de Falange no está tan lejos del de la Confederación.

– Sí: ¡del otro lado!

– ¡No, Serrador, no! Se trata de atacar el capitalismo por dentro.

– ¿No te dice nada de eso de nacional-sindicalismo? – insiste Jaime –. Además, tienen la misma bandera que la C.N.T.

A Rafael todo eso le parece mezquino, pequeño: barateo del alma. Él querría un mundo de acciones heroicas.” (2003a, p. 115-116).

Em outro fragmento, em um bar do Paralelo à noite, o protagonista encontra González Cantos, que aponta afinidades existentes entre fascistas e comunistas: “Todo eso [Falange, fascismo] forma parte de la táctica comunista. Les va bien con eso del Frente Popular; pero con nosotros [anarquistas] no pueden.” (2003a, p. 131).

²⁶ A indicação do narrador é uma alusão ao biênio negro.

acompanhado pelo amigo anarquista Celestino, agora toma “café en un sitio de tanto postín” (2003a, p. 116). O protagonista se aproxima sobremaneira do líder da tertúlia, o escritor e combatente falangista Luis Salomar. E dessa aproximação surge com força o personagem escritor na narrativa.²⁷

Mediante a referência ao Oro del Rhin, o narrador situa a capital catalã na cena cultural espanhola, remontando a acontecimentos passados, de maneira a promover um retrocesso do tempo. Ele alude à propagação de revistas literárias e à celebração do tricentenário da morte de Góngora, ato emblemático da formação da geração de 27.

Nacían por entonces, en todas las capitales españolas, revistillas literarias; la dictadura regalaba tiempo y el ocio engendraba bravas maneras de decir. La conmemoración de Góngora ayudó a todos. Fue la fiesta de *Las Soledades*. La poesía vino a cifra y fábrica en los menores: pero rara vez se habían hallado vivos tantos poetas jóvenes con tan ricos dotes: García Lorca en Granada; Alberti en Puerto Santa María; Guillén en Valladolid; Salinas en Madrid; Diego en Santander y Gijón, Prados y Altolaguirre en Málaga, y sus maestros Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Salomar decidió que Barcelona no podía vivir sin una revista, y la fundó. (2003a, p. 119).

O narrador mapeia a distribuição geográfica de alguns poetas de 98 e de 27, que, embora participantes da realidade plasmada no romance, são apenas mencionados, não atuando no enredo. Isso se dá, pois, como explicita o narrador com essa espécie de cartografia literária, esses poetas não estão em Barcelona e sim circulando por Granada, Puerto Santa María, Valladolid, Madri, Santander, Gijón e Málaga.

Na tertúlia do café barcelonês Oro del Rhin, o discurso fragmentado, que alterna os assuntos de forma casual, dificulta o entendimento de Rafael, cujo desconforto é grande, como se nota no registro que o narrador tece da sensação que o protagonista teve em sua primeira tertúlia ali.

²⁷ Em “Pasando por París: las memorias radiofónicas de Max Aub (1961-1967)”, Gérard Malgat analisa emissões de rádio na França e no México de que participou Aub no período em que foi diretor da rádio da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Malgat propõe que tais recordações radiofônicas sejam lidas como parte do *corpus* dos “escritos especificamente autobiográficos” do autor: “Las alusiones autobiográficas en los numerosos escritos de Max Aub son frecuentes, pero sus escritos especificamente autobiográficos son escasos. Los únicos conocidos son un texto de 1953 mandado por Aub a Ignacio Soldevila cuando éste estaba realizando su tesina de licenciatura, texto reproducido en *Cuerpos presentes* publicado por la Fundación Max Aub en 2001; algunas cartas de Max Aub a Rafael Prats Rivelles y la biografía escrita por Prats Rivelles (Prats Rivelles, 1978); y varias páginas de los *Diarios* de Aub.” (2014, p. 107). Entre essas intervenções radiofônicas, há uma que enlaça com a composição do personagem escritor Luis Salomar e de *Campo cerrado*: “Ahí tendría que hablar de Luys Santa Marina (30), escritor montañés, falangista y gran amigo mío – es el Palomar (sic) de *Campo cerrado* – en años anteriores y que tuvo influencia – no por sus obras, si por su gusto – en el evidente rebuscamiento de mi vocabulario de 1935 a 1942.” (AUB apud MALGAT, 2014, p. 114). Essa recordação radiofônica “se presenta bajo una conferencia (García, 2009) transmitida por la radio de la UNAM desde el Teatro del Caballito, instalado desde 1958 por Héctor Azar en una sala de la capital mexicana ubicada en la calle de Rosales, sala hoy en día desaparecida. Aub fue durante un período responsable de la programación de ‘Los lunes trágicos del caballito’, sesiones de lectura de obras teatrales.” (2014, p. 112-113).

Rafael Serrador no sabía dónde meter las manos ni el entendimiento. Era la primera vez que oía hablar de esta manera. Sus compañeros, él, repartían a granel interjecciones y tacos al hablar, pero oír tan largo sobre un tema callado le sonaba extraño, jactancioso. (2003a, p. 125).

A fala extensa do editor don Prudencio Bertomeu se opõe a “interjecciones y tacos al hablar”, presentes na conversa do cotidiano das fábricas. Aqui, a palavra *jactancioso* se liga a *postín*, vocábulo utilizado na descrição do café barcelonês: “un sitio de tanto postín”. A seleção dos itens lexicais *jactancioso* e *postín* antecipa a crítica dirigida pelo protagonista aos intelectuais e à burguesia. Portanto, mais que indício de diferença de volume de capital cultural e econômico, a sensação de estranheza e o desconforto de Rafael na tertúlia acenam para um movimento dissonante de pontos de vista entre a classe trabalhadora e aquele grupo de intelectuais.

A alteridade intelectual/ operário é reforçada pela relação entre Salomar e Rafael, do qual este se aproxima após o fuzilamento de Celestino. Essa aproximação é permeada por fortes discordâncias. O escritor falangista está entre os intelectuais e burgueses, contra os quais investem os operários. Ainda no café, o trabalho dos escritores é ironizado e desqualificado pelo *dependiente de comercio* e pelo garçom Joaquín Lluch.

- Levantóse uno y al despedirse dijo:
- Tengo mucho que hacer.
 - ¿Tú? ¡qué has de tener que hacer! ¡Escribir y gracias!
 - ¿Y es que eso no es trabajo?
- Intervino el camarero.
- Ustedes, los intelectuales, no saben lo que es el trabajo. ¡Ni idea! [...]
 - ¿Por qué? – preguntó Salomar [...].
 - No – respondió tímidamente el aludido, no es eso –, cuando vosotros trabajáis, dejáis rastro, y nosotros, no. No sé si me sabré explicar: yo trabajo en la tienda como puede hacerlo una criada en un piso. Ella quita el polvo: yo vendo, arreglo los géneros; mañana ella volverá a quitar el polvo: yo, a hacer las mismas cosas. Si ella deja de quitar el polvo, yo de arreglar las piezas, se ve. Sí, pensó Rafael, es como si yo abandono las barras o no las pulo; y el ruido del taller se le subió a la cabeza: las poleas, las transmisiones, las correas, los motores, los bombos del pulido, todo alborotando, reduciendo los sentidos al solo oído, volviéndole tonto.
 - Pero vuestro trabajo queda patente y el nuestro generalmente no – dijo un profesor catalán.
 - Sí, es posible – continuó el vendedor –, y que ahí radique un tanto del desprecio de los obreros para la gente de los libros.
 - ¡Si no tuviesen más razón que esa! – dijo Joaquín Lluch –. Pero cada día repetimos los mismos gestos sin saber para qué los hacemos, sin otro fin que la paga del sábado. (2003a, p. 125-126).

A noção de trabalho distancia os intelectuais da classe operária. A automatização e a regularidade dos gestos levam à perda da consciência da atividade produtiva como um todo,

gerando a alienação do trabalho. Esse processo que sofre o proletariado está sintetizado no pensamento de Rafael, que mostra a absorção dos outros sentidos pela audição na evocação do dia a dia na fábrica onde trabalha.

Além de destacar a automatização dos gestos pela classe trabalhadora, a fala do *dependiente de comercio* e de Lluch constrói uma crítica que atinge principalmente o trabalho intelectual, desqualificando-o. Após essa crítica ao grupo de intelectuais, o *señorito* Pedro Rubió contrapõe *la gente de los libros* à gentinha, termo depreciativo que o personagem usa para designar o proletariado: “La gentuza no ve del trabajo más que el esfuerzo muscular” (2003a, p. 127). Há também alusão aos profissionais liberais e ao ator do Teatro Barcelona. Este se queixa de que seu trabalho não é levado a sério por aqueles que “creen que el representar no es trabajo, sino juego.” (2003a, p. 127).

Apesar de pontos de vista controversos sobre a noção de trabalho, é possível dizer de todos – à exceção de Lluch – que durante a tertúlia estão deixando de realizar uma atividade produtiva, nos moldes tradicionais. Nesse aspecto, há que se enfatizar o ócio como uma condição engendrada por essa sociedade e lembrar que os irmãos aragoneses estão sem trabalho há meses. Rafael também perderá a ocupação com o fechamento da fábrica onde trabalha, passando a sobreviver com o subsídio escasso do sindicato. A queda na oferta de empregos provoca o aumento da circulação dos trabalhadores barceloneses pelos espaços de cultura.

Ao sair do Oro del Rhin, o protagonista efetua o seguinte deslocamento: “Rambla de Cataluña” – bar no Paralelo – rua – café cantante²⁸ no Paralelo – “las Ramblas” – “Plaza de Cataluña”. Como desde sua chegada a Barcelona, Rafael se desloca por espaços de cultura e também pelas ruas e alamedas, o que realça haver um predomínio de espaços públicos na circulação do personagem: cafés, bares, porto, ruas, fábricas, lojas e um ou outro espaço doméstico, como a pensão de Matilde e Tomás.

Cabe sublinhar que, nas arestas sociais entre o grupo de intelectuais e a classe trabalhadora, estabelece-se no nível discursivo uma oposição que delimita duas vozes coletivas: a de um *nosotros* e a de um *vosotros*. Porém, há um movimento que as particulariza e, em vez de um *nosotros*, vê-se a problematização a partir de um *yo*, representado pelo protagonista.

²⁸ No café cantante, aparece a imagem de outro jornal barcelonês de circulação na época: *El noticiario universal* (ver anexo: fig. 4), que alguns burgueses (“tenderos”) leem diariamente enquanto tomam café e se distraem com os espetáculos (2003a, p. 132-133). Na descrição desse tipo de café, há referência à programação da casa, marcando o andamento da ação em cláusulas como “Ya se corre el telón para el último número. [...] Ya toca la orquesta la marcha que delimita el principio del cabaret.” (2003a, p. 138).

“¿Qué tiene que ver toda esa gente conmigo? Nada de lo que les importa me importa a mí. [...] Se apoyan en las diferencias, yo en las similitudes. [...] Yo les tengo por gente aparte; ellos me desprecian creyendo que me aprecian, haciéndomelo patente. [...] La reunión del café es su buena acción cotidiana: el salvavidas... ¡Revolucionarios de mierda! Entonces, ¿por qué voy con ellos? ¿Me halaga? ¿Espero algún beneficio? ¿Qué me pueden enseñar que no pueda aprender en otro sitio? ¡Una España Imperial! ¿Me divierte? ¡Quizá! ¿Curiosidad? No. Lo mismo me da ir por ahí que a otra parte. ¿Una solución? [...] Son tan hipócritas como yo. ¿Cómo quién? Ese yo me ha salido de más. ¡Estoy solo, solo, completamente solo!” (2003a, p. 145-146).

O monólogo interior aponta para o processo de busca do protagonista. Sua posição escorregadia é marcada por um deambular expresso na sentença “lo mismo me da ir por ahí que a otra parte.” Mas tanto quando anda por meios de esquerda (“Ateneo Libertario” e tertúlias no Paralelo) como quando circula entre gente de direita (Oro del Rhin), Rafael mostra afinidades e dissonâncias, procurando amparo nas ações individuais. Isso se reflete na prática do atentado pessoal contra Matilde ou no sentimento de solidão e de rechaço às ideias dos frequentadores do Oro del Rhin, no trecho citado. O deambular do protagonista está ligado às divergências políticas da sociedade espanhola, apresentada a partir de suas contradições. É, assim, por meio da circulação de Rafael, que o enredo plasma as tensões sociais.²⁹

No mesmo fragmento, o uso dos verbos *enseñar* e *aprender* se associa, por um lado, à função das tertúlias nos cafés como meio de instrução e, por outro, ao movimento que percorre o protagonista para nutrir-se intelectualmente, aumentando com isso seu capital cultural e tornando-se ao mesmo tempo mais instruído e consciente de sua ação social.

Além do Oro del Rhin, Rafael frequenta no período o León de Oro³⁰, “un café de estilo germánico que estaba en las Ramblas, cerca de la Plaza del Teatro” (2003a, p. 147). Nessa época, o protagonista que, como os irmãos aragoneses estava sem trabalho, ganha a vida pintando emblemas falangistas pelas ruas entre duas e cinco da manhã. Antes do trabalho, às vinte e duas horas, reúne-se com Salomar no novo café. Participam também da tertúlia noturna, “[a la que] no acudían los hijos de familia” (2003a, p. 147), o suíço Walter, Jorge de

²⁹ Rafael aspira às ações heroicas, porém sua realidade social as arrasta para um cotidiano orientado pelas contradições de forças históricas. Em *Campo cerrado*, portanto, a carga de historicidade e problematidade rebaixa as ações do personagem central para um cotidiano que não dá acolhida aos atos heroicos, mas evidencia as contradições sociais.

³⁰ “El café-restaurant Lyon D’Or fue el tercer nombre que recibió el local situado a la derecha del Teatro Principal de Barcelona. El primer nombre fue el del Café de los Guardia y sería frecuentado por Leandro Fernández de Moratín durante su estancia en Barcelona entre 1814 y 1817. Posteriormente, pasaría a denominarse Café Delicias hasta la última década del XIX en la que adquirió el nombre que señalamos” (ROMEA CASTRO, 1994 apud SOLER SASERA, 2014, n.p.).

Bosch e seu tio don Ramón. O suíço havia circulado pelos cafés de Montparnasse durante sua estada em Paris. Bosch é descrito como “distinguido [...], leído y [...] relacionado con los Señores de Barcelona [...]”. Era hombre precioso para Falange” (2003a, p. 139). Por esse espaço de cultura, anda às vezes o advogado socialista José Lledó³¹, amigo de Salomar.

No León de Oro, a conversa concentra-se nos tópicos literatura e política, assuntos que vez ou outra se entramam como na réplica de Lledó a Bosch sobre o ódio de Hitler às estéticas de vanguarda.³²

- En España, el fascismo – seguía Lledó – es invención de señoritos. [...] Para ellos la grandeza del mundo se convierte en boato, apariencia, desfiles, uniformes, pura forma.
- ¡Vas a salir otra vez con que la culpa la tiene Góngora! – dijo Bosch.
- Dejando aparte la exageración, algo hay de eso, mi joven amigo. No Góngora, el gusto por... Y de ahí el odio de Hitler hacia cierta arquitectura racionalista y hacia Picasso. Todo eso, desprecio de sí mismo y, como colofón, necesidad de muerte: resultado para mañana, la guerra.
- Y el pueblo – dijo Rafael.
- Vosotros – continúa Lledó – tomáis la vida en conjunto. En especies, especies son especies (2003a, p. 148-149).

Na fala de Lledó, há uma crítica ao fascismo a partir de uma argumentação que ressalta a falta de fundamento na origem do regime. O advogado socialista alude ao ódio de Hitler pelos artistas vanguardistas como Picasso. No irracionalismo que Lledó atribui ao fascismo estaria o germe da guerra.

A intervenção do protagonista na conversa promove uma ruptura. Quando Rafael se refere ao povo, Lledó imediatamente opera a distinção: “– Vosotros – continúa Lledó – tomáis la vida en conjunto.” A instância discursiva *vosotros* expressa o referente *povo*, parcela da sociedade a que o protagonista pertence em oposição ao grupo de intelectuais.

Ainda no León de Oro, o advogado socialista enuncia um discurso eloquente em que dá uma definição de intelectual, de política e de artista. Para Lledó, o intelectual é “un hombre que tiene una relación moral con la política” (2003a, p. 158); a política, “la historia del poder y su espíritu” (2003a, p. 158); os artistas, “los únicos que pueden verse sin espejo [en sus obras].” (2003a, p. 158). Enquanto acompanha o discurso, Rafael, sem entender nada, incomoda-se com a verbosidade do orador. A sensação de desconforto remete à primeira tertúlia do protagonista no Oro del Rhin, quando ao discurso a que assistiu foi contraposta a

³¹ Tanto Lledó como Lluch são sobrenomes de origem catalã. Lledó é um sobrenome do tipo toponímico e, como tal, pode ser derivado do lugar de residência, origem ou propriedade. Lluc(h) significa Lucas e, sendo patronímico, procede do nome paterno (“Los apellidos catalanes”).

³² Lembramos a mostra *Arte degenerada*, exposição de 1937 que o Partido Nacional Socialista alemão organiza em Munique para atacar artistas representativos dos movimentos vanguardistas de início do século XX como Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Edvard Munch, Pablo Picasso, entre outros.

lembrança da comunicação ruidosa da fábrica (de *interjecciones y tacos*). O incômodo de Rafael denota uma diferença de capital cultural entre si e Lledó, logo a oposição social entre a classe trabalhadora e aquele grupo de intelectuais. Essa oposição obedece a um movimento que ora a anula, ora a repõe. Porém, nesse momento do enredo, o desconforto sentido pelo protagonista será, acima de tudo, a expressão de uma impaciência para que as ideias sejam efetivadas em ações. Essa inquietude pode ser percebida na movimentação espacial, como se verá adiante.

Os ânimos exaltados dos debates das tertúlias nos cafés barceloneses como o León de Oro são índice de um dado histórico que o narrador explicita ao situar a discussão entre Lledó e os outros companheiros no início de 1936: “Barcelona ardía en discusiones, febrero de 1936: las elecciones acababan de dar la victoria y el poder al Frente Popular.” (2003a, p. 151). Como na alusão ao biênio negro, aqui também o narrador marca o tempo da ação.

A agitação social e a atmosfera de grande instabilidade política são recriadas no tiroteio que fere o protagonista no braço durante o terceiro dia de trabalho pintando emblemas falangistas. Após o ocorrido, Rubió procura prontamente Rafael para se certificar de que não houve nada que pudesse comprometer os fascistas. Logo após, o protagonista se consulta com um médico conhecido da *peña* do Oro del Rhin e é curado. Mas, ele precisa convalescer do tiro por oito dias e então recebe quinhentas pesetas de Salomar.

Se no nível discursivo a alteridade entre um *nosotros* e um *vosotros* opôs Rafael, como membro da classe operária, aos intelectuais, no nível das ações, a distinção perde o efeito, desenhando um grupo em que estão ao mesmo tempo Luis Salomar, Pedro Rubió e o protagonista, entre tantos outros que são adeptos das forças nacionalistas e contrários à manutenção do governo republicano. A cena do tiroteio e seu desdobramento apontam para a relação de identificação que existe entre Rafael, Rubió e Salomar pela filiação às ideias falangistas. O tempo em que o protagonista circula nas tertúlias do Oro del Rhin e do León de Oro o leva a ir “amoldándose a las teorías de sus contertulios, él mismo lo notaba con desgana e indiferencia.” (2003a, p. 157).

Mas a oposição antes aludida é recomposta em outro núcleo, configurando rupturas no proletariado, como é possível observar no diálogo entre Rafael e Lluch no Oro del Rhin.

Días después llegó Rafael al “Oro del Rhin” más temprano que de costumbre. Charló con Joaquín Lluch.

- ¿Por qué estás con éstos? – le preguntó el camarero.
- ¿Qué más da? ¿No estáis vosotros conchabados con esos republicanos de todos los colores? ¿Es que tenéis más confianza en Casares Quiroga o en Prieto que en Primo de Rivera?

- ¡Sólo ves lo inmediato!
- Descuídate y verás. La vida es hoy y no mañana. Vuestros jefes hilan demasiado delgado. No se les ve el cabo. De tan finos, llamáis católicos a los beatos. Eso con los obreros no cuadra. Os la dais de demasiado inteligentes. Así no haréis nunca la revolución. La C.N.T. sí que la puede hacer; eso quisierais, y aprovecharos luego, pero no os dejarán. Os habéis comprometido demasiado con la burguesía. Vosotros, los comunistas...
- ¡Yo no soy comunista!
- Ya lo sé. El P.S.U.C. [Partit Socialista Unificat de Catalunya] ¿Es que creéis que el proletariado es tonto? [...]
- ¿Crees que ignoramos que el Estado burgués solo defiende a los burgueses? ¿Crees que no sabemos que los más demócratas y los más republicanos son los primeros a mandar hacer fuego contra los huelguistas si éstos se atreven tan sólo a contravenir su condición esclava? (2003a, p. 160).

Nesse tablado de forças sociais, a alteridade entre Lluch e Rafael é expressa materialmente no texto pelo jogo discursivo entre as instâncias *yo-nosotros/ tú-vosotros*. Lluch intervém no diálogo surpreso pela adesão de Rafael à Falange. Nesse momento, ainda existe uma separação, na fala de Lluch, entre *tú* (Rafael) e *ésos* (eles, os falangistas). Porém, quando se vale do uso de *vosotros*, o protagonista aceita a inclusão no grupo formado pelo referente de *ésos*, marcando a alteridade entre um *nosotros* (Rafael e falangistas) e um *vosotros* (Lluch e republicanos). (ver anexo: fig. 5) O ápice dessa diferenciação se dá por meio do emprego da segunda pessoa do plural grafada com letra maiúscula, *Vosotros*, que funciona como referente de comunistas e que representa ao mesmo tempo o diversificado conjunto a que Lluch pertence.

Rafael acusa-o de partidário do comunismo, aliado dos republicanos e corrompido pela burguesia. O protagonista revela também sua simpatia pela CNT, mas adverte a remota possibilidade de êxito da Revolução. Em contrapartida, a fala de Lluch indica a quebra de expectativa pelo fato de que Rafael não esteja do lado dos republicanos. Em ambas as intervenções, são relativizadas as diferenças entre as forças políticas existentes na sociedade. Esse caráter relativo, porém, não anula as vozes dissonantes que os trabalhadores levantam para exigir o posicionamento que cada um assume.

À medida que as tensões sociais aumentam, os cafés começam a esvaziar e os personagens a agir efetivamente. Nessa passagem, o conjunto dos espaços de ócio deixa de ser o núcleo espacial do enredo. O tempo da ação é o início de julho de 1936, de forma que se acentua a atmosfera de agitação.

A representação da circulação dos personagens por espaços de cultura cede a vez a outros espaços como armazém, praça, estrada, propriedade rural. Essa alteração no núcleo espacial concorre para a ideia do esvaziamento dos espaços de cultura, que pode ser

simbolizada por uma cena de Rafael solitário no café: “se encontró solo aquella tarde en el ‘Oro del Rhin’.” (2003a, p. 171).

Esse movimento que o enredo deflagra é sinal do avanço do processo histórico, pois em poucos dias começará a Guerra Civil Espanhola. Nesse momento, há um corte na estrutura da obra, cujas subdivisões passam a compor unidades de tempo e não mais de espaço.³³

Desde o início da narrativa, as tertúlias nos cafés acolhem o debate da sociedade barcelonesa da época. O discurso de Lledó no León de Oro explicita a relevância dos cafés para a formação cultural e inserção social de seus frequentadores. O enfrentamento de ideias recria a imagem de fissuras sociais, plasmadas através de duas estratégias.

Uma delas consiste em apresentar, em cada tertúlia, a variedade de pontos de vista existente. Já a outra estratégia permite revelar as divergências por meio da circulação de Rafael entre as tertúlias no Paralelo, Oro del Rhin e León de Oro. Portanto, tanto dentro dos cafés como no deslocamento que o protagonista efetua, são expostas as contradições da sociedade.

A circulação de Rafael lhe possibilita obter acesso à cultura, através da leitura e das tertúlias. Graças à instrução e ao aumento de volume de capital cultural, ele rompe seu estado de alienação, embora conserve certa apatia social. Assim, sua circulação por espaços de ócio altamente politizados o leva a se inserir no debate social. Não obstante, há que se observar a reserva como marca da composição do protagonista, que nunca se mostra convicto em face de uma ou de outra posição assumida. Entre os frequentadores do Oro del Rhin e do León de Oro, por exemplo, ele aspira à Revolução e acredita que a CNT poderia realizá-la se não fosse pela suposta proximidade entre os comunistas e a classe burguesa. Portanto, ainda que comprometido no plano das ações com os falangistas, o jovem levantino deseja a Revolução, tendendo aos movimentos de esquerda.

No comentário do narrador, transcrito a seguir, há uma justificativa para a falta de assertividade de Rafael: “(En el fondo, Serrador no cree en la posibilidad de un fascismo serio en España, ni del comunismo vencedor. ‘Creo en la muerte y quiero un mundo justo, sin ricos ni pobres. Fuera de esto, ¿qué sé? ¿qué quiero? ¿qué creo? ¡Nada!’)” (2003a, p. 116). Esse fragmento se situa em meio à conversa do protagonista com os irmãos aragoneses Atilio e

³³ Vale lembrar que o enredo se divide em quatro partes com subdivisões internas que obedecem a um critério de espaço e de tempo:

Primera Parte	1 Viver de las Aguas	2 Castellón de la Plana	3 Barcelona
Segunda Parte	1 El Paralelo	2 El “Oro del Rhin”	3 Prat de Llobregat
Tercera Parte	1 Vela y madrugada	2 Mañana y mediodía	3 Siesta y atardecer
Colmo	1 Noche	2 Muerte	

Jaime Fernández, que defendem o programa falangista sob o argumento de que não estaria tão distante do proposto pela CNT. Rafael, que nesse momento é simpatizante do anarquismo, ironiza a posição dos irmãos aragoneses. Na sequência, ele articula o pensamento do fragmento citado. O protagonista, ainda era adepto do método de defesa pessoal baseado na ação direta, o que explica o comentário “‘Creo en la muerte y quiero un mundo justo [...]’”. Além disso, é importante mencionar que a ideia de justiça social já ressoava na consciência de Rafael, como quando, na cena com o engraxate no café, o protagonista pensou: “‘¿Por qué éste tiene coche y yo no?’” (2003a, p. 67).

O descrédito na possibilidade de um *fascismo espanhol sério* e de um *comunismo vencedor* configura uma tensão e sugere ao mesmo tempo a reserva que qualificamos como um dado de composição do personagem. E seu deambular representa as posições que vão sendo assumidas por ele com certa incredulidade. Como dito antes, em um primeiro momento, o plano espacial pelo qual Rafael circula é “El Paralelo”; posteriormente, os cafés burgueses, Prat de Llobregat. Há uma sucessão temporal na relação com o espaço, pois, quando tende ao anarquismo, o personagem ocupa o núcleo do Paralelo; quando comprometido com os falangistas, circula quase exclusivamente no outro plano espacial.

Há um momento em que o protagonista, de um plano, visita o outro. Trata-se de sua ida ao Paralelo para, a serviço de Salomar, obter informações sobre o projeto e as estratégias dos anarquistas. Ali, “le acogieron como si no hubiese faltado un solo día.” (2003a, p. 168). É um momento que consideramos relevante porque Rafael, que age como um informante, está em um espaço de esquerda e ideologicamente filiado a um círculo de direita, representado por outro espaço físico.

A circulação do protagonista pelos espaços de cultura revela ainda certa polarização política entre tendências de direita e de esquerda, além de posicionamentos que relativizam essa polarização, o que implica um movimento que ora afasta ora aproxima gente de direita e de esquerda.

Dessa forma, a movimentação espacial alude à instabilidade que o debate da sociedade capta ao plasmar as contradições do tablado das forças sociais. A tensão gerada opera, às vezes, encurtando a distância entre a direita e a esquerda, como quando o protagonista acusa, na cena com Lluch no café, os comunistas de conchavos políticos com a burguesia.

B. A cena cultural a partir de 1936

1. *Tiempo cochino, mundo carcomido*³⁴: sobre espaços, instrumentos de arte e artistas

Se *Campo cerrado* permite acompanhar como os espaços de circulação da cultura vão desaparecendo à medida que se aproxima o início da guerra civil, a partir de *Campo abierto* se oferece a possibilidade de observar a decomposição dos espaços e dos instrumentos de produção cultural bem como a dos personagens artistas.

Pouco antes da transferência da capital do governo republicano de Madri para Valência, o narrador de *Campo abierto* (1951) adverte que “Madrid hacía su vida normal” (2004a, p. 281). A normalidade aqui está relacionada à confiança na derrota dos fascistas. Porém, com os desdobramentos da contenda, a aparente normalidade acaba. Prova disso é a transformação dos espaços, submetidos a um processo de decomposição. Esse processo ocorre quando o espaço perde sua função original ou é destruído materialmente. Em *Campo de sangre* (1945), no jantar de 31 de dezembro de 1937, a intervenção de Paulino Cuartero e de outro comensal já expõe tal processo na transformação de todo e qualquer espaço:

- ¿Para qué crees tú que mi mujer va a la peluquería? – pregunta Cuartero –. ¿A que le ricen los rizos? ¿A que le marquen la ondulación? ¡Cá, hombre! A cambiar una pastilla de jabón por medio kilo de arroz, que a su vez dará por las patatas que necesita. [...]
- En las sastrerías venden patatas [...]. Barcelona se ha convertido en una inmensa, minúscula lonja. (2004b, p. 109-110).

A conversa sobre a escassez dos víveres continua. No fragmento, os salões de cabeleireiro e as alfaiatarias passam a integrar o mercado em que se transformou a capital catalã na ação do romance, que, como se sabe, estende-se de 31 de dezembro de 1937 a 19 de março de 1938. Ali, é comum a prática de escambo, refletida no gesto de Pilar Núñez de Cuartero ao trocar a barra de sabão por meio kilo de arroz no salão de cabeleireiro ou no

³⁴ O adjetivo *cochino* é de uso recorrente nos *Campos*. Quanto a *carcomido*, a expressão “mundo carcomido” aparece em *Campo del moro* (2004c, p. 170) e, em *La gallina ciega: diario español* (1995, p. 142), Aub afirma sentir-se “carcomido” pelo choque de expectativas com o qual se enfrenta ao perceber que a Espanha que visita, em 1969, é outra em relação à que havia guardado em sua memória.

hábito de *abogado*, que “presta sus servicios, ni siempre muy limpios, por huevos, quesos, almendras, vino...” (2004b, p. 111).³⁵

À semelhança do sucedido nos salões de cabeleireiro e nas alfaiatarias, rompe-se a lógica de funcionamento dos teatros como espaços de cultura. Voltando a *Campo abierto*, no contexto da defesa de Madri, em 1936, começam a se formar as colunas de milicianos do exército republicano nos teatros: “Y cada sindicato en un teatro. [...] Los Leones Rojos [los dependientes de ultramarinos], en el Calderón. Los Fígaros [los barberos/ peluqueros], en la Zarzuela. Los Barrenderos, en el Español. Los de las Artes Gráficas, en la Comedia.” (2004a, p. 356). Mas, é importante destacar que os teatros não perdem necessariamente sua função como espaço de cultura. Na Zarzuela, por exemplo, é realizado, durante a formação do batalhão, o ensaio de *Numancia*, dirigido por María Teresa León.

Como a ação de *Campo francés* (1965) alcança o início da II Guerra Mundial, a descrição da atmosfera cultural extrapola o período da guerra civil e o território espanhol. Com a expansão do nazifascismo e a consolidação do Pacto de Não-Intervenção das supostas democracias europeias, o processo de corrosão da funcionalidade original dos espaços pode ser observado na figuração do estádio Roland Garros, onde é feita a triagem dos prisioneiros pela polícia francesa para classificá-los e encaminhá-los aos campos de concentração. Entre eles, está o protagonista Julio Hoffman, preso em 1940 por equívoco. Desse modo, de espaço de ócio destinado a torneios de tênis, o estádio exhibe outra função, capturando a nova realidade histórica.³⁶

Na representação dos espaços tomados, ocorre também o movimento já referido. Na fala de Jesús Herrera, toledano e capitão do exército republicano, o leitor acompanha a contraofensiva que toma, por exemplo, o teatro em Teruel, “en poder de los facciosos” (2004b, p. 93).

Esos días empezó la evacuación de los civiles. El 25 [de diciembre de 1937] tomamos el cuartel de San Francisco y San Juan. El 26, el Casino y el Teatro.
– ¿Quedan muchos?

³⁵ Em *Campo abierto*, nota-se uma fase de confiança na vitória da guerra civil pelo bando republicano, ilustrada na cena: “En los camiones no faltaba vino en botas, ni jamón entre el pan. Las telas atadas a los costados de los coches agitaban al viento su rojo y negro, y las letras blancas de la Confederación. ¡España para la C.N.T. y la F.A.I!” (2004a, p. 66-67). Ainda no início da guerra civil, essa fase começa a ser interrompida: “Madrid empezó a cambiar de fisionomía, parecía que las piedras se tintaban de otro color, menos dorado, más gris, más serio. [...] El 29, en Burgos, Franco fue nombrado jefe del Estado y Generalísimo.” (2004a, p. 205). A precariedade material é uma das expressões do novo período e pode ser percebida, em *Campo del moro*, na insuficiência de gêneros de primeira necessidade, por exemplo, de alimentos ou de suprimentos hospitalares, a que alude o comentário: “falta toda clase de elementos: gasas, sondas, desinfectantes [en el hospital donde trabaja Carlos Riquelme].” (2004c, p. 196).

³⁶ Em 1940, Aub foi preso em Roland Garros.

- Bastantes. Que no se haga ilusiones la gente. Se podrá con ellos, pero no tan pronto. (2004b, p. 93).

De outra perspectiva, há espaços que, para a preservação, são submetidos a um processo que rompe com a imagem de antes do local. A nova aparência resulta em um cenário em decomposição, que, não obstante, é parte das ações de conservação do espaço. Este é o caso do “Museo del Prado”. A cena abaixo, extraída de *Campo abierto*, elucida os esforços da “Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico” para resguardar o acervo do museu em 1936: “[Paulino Cuartero a José Rivadavia] En el Prado: han descolgado los lienzos. Quedan las paredes. Velázquez tiene que esconderse, el Greco es una cueva, Goya en los sótanos...” (2004a, p. 352). Os porões abrigam as obras, escondidas, para que se impeça o estrago. Nesse aspecto, as paredes vazias do espaço fechado para visita criam uma imagem de decomposição do Prado.

Além de atingir a parte funcional, esse processo pode desenrolar-se de forma física por meio da ação dos bombardeios. (ver anexo: fig. 6)

[lugar del bombardeo en Madrid en 1936] Todavía había polvo por los aires. Como siempre, bastaron segundos para que las fachadas vinieran a escombros; los cristales, a mil trozos; las calles limpias, a suciedad inverosímil; los patios, a solar; las paredes, a montón; el cielo, a bruma parda; las voces, a ayes o silencio; los cuerpos a guiñapos; las piedras molares, a peñascos; los hilos de teléfonos, a maraña inútil; un piano, a absurdo teclado en el pavimento [...] un trozo de metralla ha deteriorado el letrero: “Bomba va”. Al lado, un teatro de marionetas anuncia todavía su función: “La tumba de Elena”. Un letrero destrozado deja difícilmente desentrañar: “Carnicería”. Más allá, salpicado de metralla, como cartón de encaje de bolillos, otro que ocupa la fachada entera: “Caja de pensiones para la vejez y de ahorros”. (2004a, p. 403-404).

O espaço bombardeado, que é reduzido a escombros, projeta uma imagem associada ao mundo demoníaco (FRYE, 1973). A expressão *vinieran a* estabelece a relação entre o estado anterior à destruição e seu resultado. A cada ocorrência da vírgula (cuja função é repor a forma verbal *vinieran*), há uma pausa, que pela repetição gera um ritmo similar ao do verso. A sobreposição de prosa e verso abala os limites dos gêneros.³⁷ Sobre a seleção lexical, há

³⁷ O trânsito entre os gêneros, que permite à lírica instalar-se na forma do romance, é posto em debate por Valeria De Marco (2014) em “Cartografía de Max Aub poeta: de la patria de la lírica al páramo de la infamia”. Marco (p. 115) propõe que a enunciação lírica de obras como *Diario de Djelfa* (1944) “tensiona la frontera de los géneros literarios”. A base de tal tensão está na “obsesión [de Aub] por encontrar formas adecuadas para representar esta nuestra época de catástrofes” (p. 120), “formas inusuales que no se ajustaban al canon de los géneros e indicaban, en el territorio literario, el desconcierto de todos los campos del pensamiento frente a la barbarie del siglo XX.” (p. 116). De acordo com a especialista, a experiência de confinamento nos campos de concentração franceses “cambió su relación con los géneros literarios” (p. 118), como se verifica em textos escritos no período: *Campo cerrado* e *Campo de sangre*, por exemplo. Nesse sentido, Alessio Piras (2015, p. 37-38) sublinha: “Hay una especificidad en las novelas, poemas y dramas que Aub escribió desde su exilio: el

que observar a variedade de palavras que aponta para a degradação do ambiente: *polvo, escombros, trozos, suciedad, solar, montón, bruma parda, ayes, silencio, guiñapos, peñascos, maraña, ha deteriorado, tumba, destrozado, desentrañar, salpicado*.

O bombardeio leva à destruição do teatro de marionetes, do açougue e da “Caja de pensiones”. Os estragos nas fachadas incluem o estado dos letreiros (*destrozado, salpicado de metralla*). Há uma simbologia entre o aspecto material do local e a programação do teatro de marionetes, pois o título do espetáculo em cartaz remete à morte: “La tumba de Elena”.

Se, por um lado, o bombardeio age na destruição dos espaços, por outro, ele vitima os personagens. Na descrição da cena, a referência aos homens é expressa em *guiñapos, ayes* e *silencio*, além de em “La tumba de Elena”. Os itens lexicais *guiñapos* e *silencio* se ligam tanto a abatimento moral como a debilidade física. Já a palavra *ayes* exprime dor e lamentação e, como é usada no plural, potencializa a dimensão do sofrimento.

No fragmento citado, o símbolo da decomposição, recorrente nos *Campos*,³⁸ funciona principalmente como um dado do espaço. Ainda sobre o bombardeio, cabe realçar a imagem do piano esfacelado, do qual resta apenas o teclado, exposto no pavimento. Além do piano, que ajuda a compor a cena do bombardeio, há outros instrumentos para o exercício da arte que se desfazem. Em outra passagem, na ação de *Campo del moro* (1963), o livreiro e pintor de 69 anos Moisés Gamboa, o *Pirandello*, pinta “con dificultad porque se ha acabado el bermellón en Madrid [...] Ahora recarga a todo de azules, que son los colores de que dispone” (2004c, p. 149).

O piano e as tintas são instrumentos ligados à música e à pintura. A precariedade dos instrumentos pode ser um impeditivo para o exercício pleno da arte. O piano despedaçado e a insuficiência de tintas são aspectos que, quando não inviabilizam, comprometem o desenvolvimento artístico. A precariedade material se acentua à medida que a guerra civil avança.

A inexistência do mineral avermelhado e a abundância de tinta azul em Madri em 1939 interferem na relação de *Pirandello* com a pintura, pois sua liberdade de artista é tolhida em certo grau. A proporção das tintas é um elemento simbólico, posto que a cor exígua representa os comunistas, ao passo que a cor farta remete ao bando insurgente.

destierro ha influido en los temas, en la forma y en los géneros literarios que el escritor eligió para dar sustancia artística a su vida. Y esta especificidad no se debe perder en una clasificación que tenga en cuenta criterios exclusivamente estéticos. Hay una literatura del exilio, hay una literatura española que se escribió fuera de España y no hay nada malo en reconocerlo. Es ésta una de las características del siglo XX, donde hay decenas de ejemplos de escritores que dieron vida a sus más logradas ficciones lejos de su patria.”

³⁸ A decomposição é um dado da forma também em *Vida y obra...*, embora por outra via. (capítulo II)

Os batalhões de milicianos nos teatros, o teatro ocupado em Teruel, o esvaziamento do “Museo del Prado”, o teatro de marionetes madrilenho bombardeado, o piano esfacelado, o suprimimento limitado das tintas são dados relativos à arte. Como a figuração de tais elementos os inscreve em um processo de decomposição, a imagem que se cria da cena cultural se vincula à noção de fratura³⁹. Esse processo corrompe não apenas espaços e instrumentos ligados ao ócio, à cultura: salões de cabeleireiro, alfaiatarias, o convento, o açougue, a “Caja de pensiones” são igualmente atingidos. Em alguns casos, os espaços continuam funcionando, porém, para novos fins; em outros casos, são destruídos. A violência da guerra civil se estampa no cotidiano.

Essa transformação que ocorre nos espaços, de cultura ou não, corrói, de outro lado, os personagens, vulneráveis como estão aos desdobramentos da ação bélica. São vários os exemplos de artistas que abandonaram sua arte. Entre eles, está Víctor Terrazas, que de pianista de reputação internacional passou a comandante, ascendendo à patente de coronel no exército republicano; seu nome de guerra é *Comandante Rafael*.

De *Campo del moro*, sabe-se que o ex-pianista assistiu à adaptação de *Numancia* “el día que [la] repusieron [en la Zarzuela]” (2004c, p.100) e que é amigo de Rafael Alberti, José Bergamín e Miguel Hernández. Em março de 1939 (tempo do narrado no romance), ele se apaixonou pela funcionária diplomática Rosa María Laínez, com quem havia estudado no conservatório. No reencontro, o *Comandante Rafael* dá sua leitura de como abandonou a música e ingressou no exército republicano.

El hecho es que todos los que llevábamos algo dentro nos alzamos en contra. Se nos revolvió el estómago. Nunca había pertenecido a partido alguno. La política, bueno. Uno pensaba en otras cosas. [...] Pero que lo que representaba la España que no queríamos se levantara, una vez más, en contra de lo establecido con tantos trabajos, no se podía permitir. Todos a una nos pusimos de acuerdo, sin palabras ni palabrería. [...] Parece que tenía madera para mandar. [...] De sopetón nos dimos cuenta de que servíamos para algo más que para tocar piano. (2004c, p. 105-108).

Na fala do *Comandante Rafael*, a arte de tocar piano é rebaixada em função da urgência que representa a guerra civil. É importante sublinhar que Víctor era arrivista e que, como se nota no fragmento citado, possuía facilidade para adaptar-se às circunstâncias. Antes de aderir ao comunismo e ascender à patente de coronel, o ex-pianista já era alguém bem

³⁹ O termo fratura e cognatos são empregados por Valeria De Marco nos ensaios: “Max Aub: uma poética do exílio” (2009); “Cartografía de Max Aub poeta: de la patria de la lírica al páramo de la infamia” (2014); “Imágenes de retorno de los exiliados republicanos del 39: ¿un camino del ‘nosotros’ a la soledad del yo?” (2015).

posicionado na escala social. Com a guerra civil, ele ingressou no exército republicano, obteve prestígio e poder, abandonando a música.

O caso do ex-pintor impressionista Pascual Segrelles é um pouco distinto. Antes de 1936, Pascual, que também é personagem de *Campo del moro*, deixou a pintura por conveniências financeiras, tornando-se pintor de modelos de leques. Republicano, ele ocupou durante a guerra civil os postos de “Director General de Aduanas” e de “subsecretario de Gobernación” em Madri. Ao ex-pintor impressionista “le duele su arte perdido, seguro [...] de que habría llegado a ser un gran pintor. ‘Cuando acabe la guerra – piensa – dejaré todo, volveré a pintar; se quedarán boquiabiertos con lo que haga. [...]’” (2004c, p. 65). Apesar de o abandono da pintura ser anterior a 1936, as contingências da guerra civil o impedem de cultivar sua arte, causando-lhe um sentimento nostálgico.

Na forma da música ou da pintura, a arte de Víctor e de Pascual é segada nos anos de guerra civil, o que representa uma fratura na vida de ambos e na composição da cena cultural a partir de 1936. A manifestação artística aparece como um silêncio aludido (MARCO, 2009) pela lembrança da arte que é rebaixada na fala do *Comandante Rafael* e pela saudade da arte perdida no pensamento de Pascual.

Como sublinhado, a experiência da guerra civil implica um processo incrustado na forma dos *Campos* pela decomposição dos espaços, dos instrumentos de produção cultural, do destino dos personagens. Realçamos que esse dado pode provocar prejuízos para a cultura, pois a subordina às novas demandas sociais e às privações originadas do contexto da guerra civil. Não era nosso objetivo neste tópico apresentar uma leitura parcial que considerasse o processo mencionado como restrito à vida cultural. Desse modo, referimo-nos a espaços não ligados à cultura, como as alfaiatarias e o açougue, bem como à falta de suprimento de necessidades básicas, como alimentos e produtos hospitalares. Nosso propósito foi, portanto, situar o processo de corrosão em um cenário mais abrangente, que não se limitava apenas à arte.

2. A cultura dos cafés e as milícias culturais

a) O café madrilenho Granja del Henar

Neste novo tópico, acompanharemos a representação da Granja del Henar a partir de passagens extraídas de *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945) e *Campo de los almendros* (1968). Em *Campo de sangre* e *Campo de los almendros*, esse espaço aparece como evocação e a tertúlia constitui uma ação habitual passada. Já em *Campo abierto*, a tertúlia se inscreve no tempo e no espaço da ação do romance, promovendo um debate consistente sobre a arte.

Em *Campo de sangre*, há um capítulo cujo título é “Julián Templado”, um dos personagens de *El laberinto mágico* que atravessa os *Campos*. Em 1934, ele ingressou no PSOE (Partido Socialista Obrero Español) e quando era recém-formado em medicina passou seis meses na Alemanha. No regresso a Madri, Templado participava das tertúlias de Valle-Inclán. A alusão à tertúlia aparece como um hábito, que remete ao período pré-guerra civil: “por la noche iba al ‘Henar’, a la tertulia de Valle-Inclán.” (2004b, p. 38).

Outra recordação em que há referência ao café madrilenho consiste em uma passagem de *Campo de los almendros* sobre o personagem escritor Francisco Ferrís Rodríguez Guardiola. Para cursar filosofia e letras, Paco Ferrís se mudou de Valência para Madri e então frequentava as tertúlias na Granja del Henar com Sender, Sánchez Ventura, Díaz Fernández, Arderiús.

Esse movimento de recordar o espaço do café e as tertúlias poderia integrar o tópico sobre o pré-guerra civil. Porém, preferimos seguir a divisão cronológica dos *Campos*, pois entendemos que a reminiscência é significativa como dado de um cotidiano que foi perdido, alterando-se os hábitos dos personagens.

Passemos a um fragmento de *Campo abierto*, em que a tertúlia na Granja del Henar não é mais uma lembrança, inscrevendo-se no tempo e espaço do narrado. O leitor acompanha essa tertúlia de 6 de novembro de 1936 durante o intervalo que compreende a entrada e a saída de Vicente Dalmases do café.⁴⁰

⁴⁰ Em “La geografía maxdrileña de Aub”, José María Naharro-Calderón (2014, p. 136) alude aos cafés Regina e Granja del Henar, referindo-se à tertúlia de 6 de novembro de 1936, de *Campo abierto*: “No obstante, el escritor fue, sobre todo, un interesado observador de la realidad madrileña, ciudad que visitó por primera vez en

A pedido do chefe de seu batalhão, Vicente se dirige ao “Ministerio de la Guerra” para entregar com urgência um envelope ao general Asensio. Como não o encontra, Vicente sai à sua procura e no caminho nota que a população está evacuando Madri: “La gente va y viene, atareada, con papeles, con bultos [...] la gente abandona Madrid [...] Van a entregar la ciudad.” (2004a, p. 294). Sem êxito na busca do general, Vicente acaba deixando o envelope para que o entreguem a um dos ajudantes de Asensio. Em seguida, ele se desloca para o “Ministerio de Instrucción Pública” a fim de falar com o diretor de Belas Artes, o cartazista Josep Renau. Não o encontra e resolve entrar na Granja del Henar.

Exausto e sem dormir há dias, Vicente presume estar em um café valenciano para logo se dar conta de que está em Madri⁴¹. Ali ele pensa que em poucos dias o espaço será ocupado: “[los fascistas] tardarán dos días o tres, u ocho [...] estarán ahí. Sentados, como ellos, los que estaban ahí gritando, gesticulando y tomando café, y todos ellos, los de ahora, estarían muertos, completamente muertos.” (2004a, p. 305). De provável (*tardarán, estarán*), a hipótese do avanço dos adversários passa a ser remota (*estarían*). Vicente busca convencer-se de que o exército republicano dispõe de armas para conter a ofensiva e se alimenta de esperança, procurando renovar suas forças de reserva moral: “Largo Caballero había dicho que ahora teníamos armas. Sí: ahora o nunca. Y como nunca no podía ser: ¡ahora!” (2004a, p. 305).⁴²

Se Vicente se adianta no tempo, pensando no que pode suceder em breve, Templado, que também está no café, mantém-se no agora e desdobra a perspectiva espacial, deslocando-a da Granja del Henar para Getafe, nas proximidades de Madri: “callado, sonreía oyendo esto en el Henar, y los fascistas llegando a Getafe.” (2004a, p. 310).

Ocorre, assim, uma alteração na perspectiva de tempo e espaço em função do pensamento de Vicente e de Templado, respectivamente. O gesto de distanciamento de ambos quanto ao que se fala na tertúlia evidencia a preocupação com o que está acontecendo fora do

diciembre de 1922 tras un premio de lotería de quinientas pesetas y a la que retornaría frecuentemente hasta el estallido de la Guerra Civil. Durante trece años, consolida Aub, también como personaje literario de *La calle de Valverde* (Aub, 2008: 398), sus incursiones de intelectual principiante en cenáculos como el Café Regina, asociado a la revista *España* y frecuentado por su albacea Enrique Díez-Canedo, Ramón del Valle-Inclán, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Cipriano Rivas Cherif, Paulino Masip, Pedro Salinas o Jorge Guillén. La otra tertulia clave será la de la Granja del Henar, centro de reunión orteguiano de la *Revista de Occidente*, café en el que el sueño del joven Vicente Dalmases en *Campo abierto* nos guiará en la mañana del 6 de noviembre de 1936 por un guirigay de dimes y dirites de todas clases.”

⁴¹ Vale lembrar que a capital do governo republicano transfere-se de Madri a Valência em novembro de 1936, quando transcorre a tertúlia na Granja del Henar.

⁴² Vicente, bastante sonolento, nos momentos de lucidez, divide o pensamento entre a preocupação com o andamento da contenda e o desejo de reencontrar seu grande amor, Asunción Meliá, entramando-se aspectos de sua inserção social e de sua experiência pessoal no relato. Representar a guerra civil a partir do cotidiano dos personagens, isto é, da intra-história (ZAPATERO, 2014), consiste em uma das estratégias narrativas de Aub nos *Campos*.

café. O abandono da perspectiva de um agora e de um aqui, que simboliza o tempo e o espaço da tertúlia, vincula a cena ao andamento da guerra civil.⁴³

Essa hipótese é alentada pelo fragmento a seguir, em que Vicente não para de pensar, em meio às intervenções do narrador, sobre a ofensiva do exército nacionalista enquanto a tertúlia continua: “Los cafés estaban llenos y los camareros seguían siendo los de siempre. [...] Nadie parecía dudar de que los fascistas serían detenidos y derrotados.” (2004a, p. 305). Os cafés cheios como antes e os garçons costumeiros são dados de uma continuidade social, ligada à confiança que se deposita na possibilidade de ser restaurado o *status quo* com a vitória do bando republicano.

O excerto seguinte é outro exemplo de deslocamento da perspectiva de tempo e espaço da tertúlia. Nele, Vicente que, esgotado cochilava, desperta e seu pensamento conduz o leitor para uma época passada do café, sem deixar de estabelecer o contraponto com a realidade da guerra civil nos campos de batalha.

¿De qué están hablando? ¿Por qué discuten? – piensa Vicente –. Creen que todo sigue igual que hace cinco o seis meses. No se dan cuenta. Están en el café. No saben lo que son las balas, ni los pies deshechos de tanto andar. Falta don Ramón. ¿Dónde estará, a estas horas, don Ramón del Valle Inclán? Se sentaba allí, enfrente. ¿Con quién estaría? ¿Con nosotros o con ellos? Con nosotros. No hay duda. No saben lo que pesa una mochila, una ametralladora, un fusil. (2004a, p. 314-315).

Na alusão aos campos de batalha, o pensamento de Vicente desloca o leitor para fora da Granja del Henar e, na lembrança de Valle-Inclán, para outra época. Nesse momento em que está no café, ele pensa em como o cenário é outro. Vicente recorda onde don Ramón se sentava e sente sua ausência. No fragmento, Valle-Inclán é evocado como um personagem que compensaria a incoerência que Vicente nota no comportamento dos outros frequentadores.

O pensamento de Vicente explicita ainda a alteridade entre os bandos republicano e nacionalista por meio da dicotomia expressa em “¿Con nosotros o con ellos?” (ver anexo: fig. 5) A provável adesão de Valle-Inclán, se estivesse vivo, denota a crença de Vicente de que o

⁴³ No jantar de 31 de dezembro de 1937 (*Campo de sangre*), além de Paulino Cuartero, estão o humorista aragonês Santiago Ferro (Sancho), Jesús Herrera, o juiz liberal e maçom José Rivadavia e Julián Templado. Enquanto comem, desenvolve-se o seguinte diálogo: “– Echa vino – dice Herrera – cuando se come no se acuerda uno de la guerra. Mejor que el dormir: sin sueños. Como, luego existo./ [...] – Por eso España es un país inmortal – contesta Cuartero –. No se come, luego no se vive, luego no se muere.” (2004b, p. 113). No fragmento citado, verifica-se que o pensar na guerra civil é um movimento praticamente incessante. Essa constatação está refletida na cena da tertúlia com Vicente e Templado bem como no jantar de Ano Novo, cujo pano de fundo é a batalha de Teruel. No estreito recinto reservado, às vésperas da chegada de 1938, os cinco amigos sempre se lembram da batalha: “El destino de Teruel pendía sobre todos.” (2004b, p. 94). “(Teruel, siempre, en la mente de todos.)” (2004b, p. 101). “Teruel, otra vez por los aires.” (2004b, p. 113). “Y, en la mente de todos: que no caiga Teruel.” (2004b, p. 132). (ver anexo: fig. 7)

escritor tomasse partido na guerra civil a favor dos antifascistas. Essa associação entre o intelectual e sua inserção social é um sinal de valorização da práxis, formulada no nível do pensamento de Vicente.

Em outra intervenção, pouco antes de sair da Granja del Henar, ele pondera: “El café, el barullo, los fascistas en las puertas de Madrid” (2004a, p. 325), mantendo o paralelismo entre o que ocorre interna e externamente ao espaço do café durante a representação da tertúlia na Granja del Henar em 1936.

Dessa forma, o tempo da tertúlia está compreendido entre a entrada e a saída de Vicente do café. Seu pensamento bem como o de Templado deslocam a perspectiva tempo-espacial, ligando a cena ao que acontece no espaço exterior ao café. Configura-se um gesto de distanciamento de ambos quanto à discussão que ocorre ali.

Essa é uma discussão acalorada, que, como em *Campo cerrado*, opõe o proletariado a outras classes sociais. Se no Oro del Rhin delineamos as arestas entre a classe trabalhadora e os intelectuais no pré-guerra civil, a tensão que se esboça agora é precisamente em relação ao primeiro grupo e à burguesia na figura dos *señoritos*, entre os quais estão os literatos.

Desempregado há três anos, o operário Francisco Ramírez enuncia um discurso em que acusa os *señoritos* pela indisposição para o trabalho. Segundo Ramírez, o operário é aquele que pode, sabe e precisa trabalhar e para quem às vezes falta trabalho; já o *señorito* “es un hombre que tiene trabajo aunque no lo quiera, es un hombre que tiene trabajo y no trabaja.” (2004a, p. 307). Ramírez situa o problema de seu desemprego na conjuntura social ao observar uma baixa na demanda por mercadorias, levando as fábricas a não absorverem a mão de obra disponível.

O operário adverte, com ironia, o escritor tuberculoso Torrents de que “para ser revolucionario de verdad hay que tener callos.” (2004a, p. 308). Ramírez aposta na Revolução e formula seu desejo de que, com o proletariado no poder, “se deje el mundo de literaturas.” (2004a, p. 308). Ao ser indagado sobre a atuação social de Ramón J. Sender, José Bergamín, Rafael Alberti (e sua revista *El mono azul*), Ramírez critica os personagens escritores, que considera comunistas e *señoritos*.

Na perspectiva do operário, a solução para a crise que o país atravessa consiste em que todos trabalhem, acatando o artigo da Constituição que estabelece: “España se constituye en una república de trabajadores de todas clases.” (2004a, p. 309). Nesse aspecto, Ramírez protesta contra os *señoritos*, os militares, as tertúlias (literárias ou não), os cassinos, as touradas, a literatura, sob o argumento de serem “fuente de toda la gandería española” (2004a, p. 309).

Desse modo, na fala de Ramírez, os escritores são rebaixados, entre eles, o ente fictício Torrents e os históricos Alberti, Bergamín e Sender, classificados todos como *señoritos*. Do mesmo modo, o operário desaprova a literatura bem como as tertúlias, julgando-as atividade para gente desocupada e ociosa. Sua posição alude à alteridade entre o proletariado e os intelectuais.

Alguns apoiam Ramírez e outros não, como é o caso do tradutor Gustavo Rico. Seu apelido é “No estoy conforme” porque discorda de anarquistas, comunistas e republicanos. Seu discernimento é a negação. É um personagem, de certa forma, amigável e ingênuo. Em sua argumentação, ele ataca o pressuposto cristão de que o trabalho dignifica o homem:

- ¿De veras crees que dignifica al hombre limpiar pozos negros?, pongamos por caso.
- Igual que hacer cuentas en el ultramarinos de la esquina.
- Todo eso es perder el tiempo, o pasarlo o ganarlo.
- No estoy conforme. (2004a, p. 311).

Portanto, se Ramírez aponta o trabalho como pilar social, Rico relativiza essa posição, pois ele propõe que nem todo trabalho é digno e idealiza ainda uma sociedade em que não fosse necessário trabalhar.

O tópico anterior dá origem a outro em que Rico critica a concepção de arte no universo comunista. O tradutor sublinha que os comunistas repudiam a figura do artista por pensar nele como um ser ensimesmado e desarraigado. Segundo Rico, nesse universo, nada conta além dos meios de produção.

- [Rico] El ideal, ahora, es un mundo sin imaginación. [...] Pero yo quiero un mundo que sirva al hombre y tú, al revés, que el hombre sirva al mundo.
- Naturaca: porque yo creo en el hombre y tú sólo en el artista.
 - En el hombre hecho artista.
 - Lo mismo da.
 - ¡Ca! Y menos en el sentido peyorativo que tú le das. Para ti el artista es un ser que vive fuera de la realidad sin preocuparse más que de sus reacciones personales. Para ti el artista es el romántico: el hombre que se preocupa de sus vísceras y de sus desgracias, y de bien cantarlas. Para ti la expresión, la historia, no cuenta – sólo el futuro –. Y lo único que vale la pena tener en cuenta son los medios de producción... ¿Qué sucederá en tu famoso mundo comunista, cuando todos sean felices? ¿Cuándo todos pasen el día tumbados a la bartola en un remedo del paraíso terrenal? (2004a, p. 314).

Para Rico, os comunistas criticam a figura do artista porque o associam equivocadamente à noção romântica. Seu interlocutor o acusa de não crer no homem, somente no artista. O tradutor revida e, como resposta, dá a entender que ser artista é um estágio avançado do ser humano.

Sua fala exprime que a ideia de oráculo estendida ao artista na estética romântica caiu por terra. Por extensão, a posição do escritor como fonte de autoridade é diminuída. Além de mostrar que a concepção de arte romântica pereceu, Rico levanta-se a favor de que o mundo deve servir ao homem e não o contrário. Nessa linha de argumentação, ele ataca o sentido utilitário que a arte por vezes assume entre os comunistas, ao mesmo tempo em que reclama a autonomia do artista.

Seu comportamento sempre dissidente impede-lhe qualquer conciliação; Rico nunca aposta em uma saída. Nesse aspecto, a cena dos comunistas “tumbados a la bartola en un remedo del paraíso terrenal” condensa o ápice de sua contrariedade em relação ao ideal de sociedade buscado pelos comunistas.

O tradutor dá seguimento a seu discurso centrando-o na noção de povo, que se desdobra na instância do público leitor ou espectador. Rico critica o espanhol ilustrado devido à pouca estima que nutre pelo povo em si. Para o tradutor, na Espanha se designa o povo como conceito de público, que inclui os operários das capitais e exclui “los campesinos, los mendigos, los vagos, ‘los pobres de solemnidad’” (2004a, p. 315). O povo em si, esquecido e ignorado, é um peso morto na literatura espanhola, francesa ou italiana, de acordo com Rico.

Ele explicita que, no campo de circulação da arte, haveria os seletos, o público e o povo, sendo que este não gozaria de qualquer consideração dos seletos. Nesse sentido, o tradutor responsabiliza o grupo dos seletos pelo fato de o povo não saber apreciar um Greco, não reconhecendo nem respeitando seu valor.

Ao acusar o grupo dos seletos de pouca estima pelo povo, “No estoy conforme” provoca opiniões contrárias dos frequentadores do café, como Cuartero. O personagem escritor, que estaria entre os seletos, contesta o tradutor em uma atitude suave, mas firme. Porém, como Rico sempre destoa de todos, Cuartero desiste de tentar convencê-lo e diz: “—Mira, vamos a dejarlo. Me esperan en el Museo.” (2004a, p. 316).

Nesse momento, a conversa se fragmenta e “los de la izquierda [...] [que allí] siguen” (2004a, p. 316) passam a explorar como novo tópico os condicionamentos da criação artística. Não obstante, ambos os tópicos se situam em uma discussão maior a respeito da arte, uma vez que, mesmo na fala sobre o povo, Rico tem em conta a instância do público e o gosto popular.

Cabe realçar que a figuração da tertúlia mostra fissuras na esquerda. Prova disso é a inserção de Rico no debate, que, como nunca está conforme, revela contradições no bando republicano, o que remete às instabilidades sociais e à inexistente unidade na esquerda.

A discussão continua e problematiza a independência da arte e a autonomia do artista. O personagem que fala agora se vale do exemplo da prática da arte por encomenda para

fundamentar que “el arte siempre ha sido servil, a la orden de lo que sea.” (2004a, p. 317). E cita artistas como Velázquez e Ribera, Cervantes e Lope; além de León Felipe, a quem Rocés⁴⁴ encomendou um poema proletário.

Todos trabajamos por encargo y hacemos lo que hacemos lo mejor que podemos. *Tanto monta encargar a P. o a Z.*, que pinte el retrato de la Virgen como el de la señora del paquetero del 26 de la calle de arriba. El que sabe, sabe. *Me saldrá diciendo que la sinceridad.* Estaríamos buenos. ¿Qué se hace con la sinceridad, la honestidad, la virtud? Muchas cosas, pero no arte. El arte está en hacer bien las cosas, pero no en las cosas en sí. (2004a, p. 317, grifo nosso).⁴⁵

O artista seria aquele que, provido de destrezas técnicas, trabalha por um preço ou remuneração. O mérito de sua obra estaria na mestria com que a executa. Desse modo, o personagem confere um caráter servil à arte, o que para ele não implica aspectos negativos ligados ao exercício da atividade. A arte se submete, portanto, à lógica do mercado e das relações comerciais.

Quando propõe essa concepção de arte e de artista, o personagem não considera a práxis como um fator de relevância, tampouco o nível de engajamento ou compromisso social que se atribui à arte em cada época. À sinceridade o personagem sobrepõe “[el] hacer bien las cosas”.

Ao escutar falarem de pintores, Vicente, que acaba de acordar, lembra-se de visitar o arquivista Ambrosio Villegas do “Museo de San Carlos”, agregado da “Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico”. Vicente se levanta para telefonar e, quando está atravessando o salão grande da Granja del Henar, ele se depara com Renau. A circulação espacial de Vicente, por um lado, interrompe a conversa que se travava sobre o aspecto servil da arte e, por outro lado, expande a visão do café para o leitor.

A discussão a respeito da arte é encabeçada por Renau e pelos pintores: o mexicano e representante da nova pintura de seu país Oscar Lugones⁴⁶ e o hondurenho Francisco Laparra. Renau é defensor de uma pintura que dê voz ao povo e atenda às demandas sociais. Sua posição é próxima à de Lugones, adepto de uma arte proletária e para quem a “pintura forma

⁴⁴ Personagem histórico, Wenceslao Rocés (1897-1992) foi subsecretário geral do “Ministerio de Instrucción Pública”.

⁴⁵ No fragmento, a decomposição da forma se nota no truncamento da sintaxe. Em ambos os exemplos destacados, a complementação do sentido da oração é adiada (pela interposição da vírgula) ou não é feita verbalmente (o objeto direto, interrompido em “sinceridad”, desaparece).

⁴⁶ “Partidario de un arte americano nuevo realista [...] Puede ser trasunto del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, quien participó en la Guerra Civil española combatiendo como oficial del ejército republicano.” (LLUCH-PRATS, 2010, p. 320).

parte integrante de un movimiento de conjunto que se desarrolla de acuerdo con un anhelo político de carácter universal.” (2004a, p. 320-321).

Laparra, em contrapartida, é favorável a uma pintura apartidária. Para ele, a obra de arte deve agradar ao gosto bem-educado dos compradores. Tanto para a pintura como para a literatura, o hondurenho pensa a arte para ser consumida pelo valor estético e não pela função social. Laparra critica, assim, os artistas que, como Renau, andam pintando cartazes, camuflando caminhões, ou seja, servindo às necessidades da guerra civil. (ver anexo: fig. 8) Nesse aspecto, ele cita a concepção comunista de arte formulada por Lenin:

“es una parte ínfima, una ruedecilla, un pequeño tornillo del gran mecanismo del Partido, una parte integrante del trabajo organizado, planificado del Partido”. [...] [Laparra continúa] Créeme: la pintura no tiene futuro, dedícate a otra cosa, a la decoración, por ejemplo: a ilustrar. ¿No te dice nada la palabra? No creas que la literatura ande mejor. (2004a, p. 321-323).

Para Laparra, a arte (literatura, pintura, música) deve se pautar por certa autonomia, não se subordinando aos projetos dos partidos. Em sua exposição, o pintor hondurenho censura o realismo socialista que, como a arte executada por Renau e Lugones, possui caráter panfletário. Sua crítica se estende ainda ao cinema e ao jornalismo, identificando-os como formas de arte perecível, pois ligadas ao imediato.

Entre Renau, Lugones e Laparra há divergências sobre a concepção de arte. Renau e Lugones a concebem como parte do movimento social, associando-a à militância política. Quanto a Laparra, que era de um grupo vinculado a mecenas mexicanos, seu ponto de vista se afina à perspectiva do personagem que defende a prática da arte por encomenda. Segundo essa perspectiva, o trabalho do artista está condicionado à remuneração e ao êxito que sua obra pode alcançar pela técnica. Desse modo, discute-se, de um lado, a função social da arte, sua submissão aos projetos dos partidos e, de outro lado, seu aspecto técnico, comercial, e sua independência em face das demandas sociais.

A esse respeito, cabe chamar a atenção para a arte de cartazes que a guerra civil produziu. Tanto o bando republicano como o nacionalista usaram o cartaz a serviço da propaganda de guerra. Sua força simbólica, como peça artística, aliada a seu caráter de meio de comunicação de massa, contribuiu para promover e manter a adesão às ideias de cada bando. Renau, que circula na tertúlia na Granja del Henar, é, historicamente, um dos maiores cartazistas republicanos do período.

O diálogo entre Renau, Lugones e Laparra é interrompido após a notícia da contraofensiva do exército republicano. Nesse instante, Renau confirma o sobrenome de

Vicente para se certificar de que não haja equívocos e avisa ao jovem que seus companheiros de “El retablo” perguntaram por ele naquela manhã. Os membros do grupo valenciano de teatro universitário haviam procurado o diretor de Belas Artes para propor-lhe a encenação na linha de frente. Enquanto aguardam a resposta de Renau, que consultaria Rocés, os jovens se dirigem à “Alianza de Intelectuales Antifascistas”.

Quando recebem a notícia sobre o andamento da guerra civil, dois jornalistas “se precipitan hacia los teléfonos.” (2004a, p. 324). Esse dado e toda a discussão articulada no café explicitam ser esse um espaço que funciona como canal de comunicação. Nesse aspecto, vale ressaltar que ali Vicente obtém, através de Renau, a informação do destino de seus companheiros de “El retablo”.

A figuração da tertúlia na Granja del Henar encerra-se com a saída de Vicente em direção à Zarzuela. As fraturas representadas durante a realização da tertúlia incluem desde rupturas na perspectiva tempo-espacial até divergências entre “los de la izquierda”. Ramírez como membro da classe operária critica Alberti, Bergamín, Sender e Torrents, diminuindo seu papel de liderança social. Ramírez e Rico discordam pelo peso que cada um atribui ao trabalho. Rico contesta a concepção de arte no universo comunista, destoando de seus interlocutores, entre os quais está Cuartero. No campo das artes gráficas, o debate sobre uma arte proletária volta a brotar, opondo Renau e Lugones a Laparra. Esse debate se estende à literatura e retoma o tópico sobre a arte partidária, contestada por Rico.

Com relação ao conteúdo, a cena da tertúlia capta as dissidências entre os de esquerda. Quanto à forma, enuncia-se um discurso que é entrecortado principalmente pelos deslocamentos na perspectiva tempo-espacial e pela fragmentação que ocorre na conversa quando Vicente circula pelo café. Tanto o confronto de pontos de vista como as interrupções no diálogo correspondem a fraturas, que aludem à inexistência de unidade no bando republicano.⁴⁷

⁴⁷ No mesmo dia, à noite, logo após assistir ao ensaio de *Numancia*, Vicente lembra-se da manhã na Granja del Henar: “Su sueño, en el Henar, se le aparece como sueño de un sueño, como algo irreal e ido para siempre. Ahora, de nuevo entre los suyos, siente que su soledad era mentira [...] Está descansado [...] el ímpetu se le sale a torrentes por la boca. Canta, feliz, entre Asunción y José Jover.” (2004a, p. 348). Vicente chegou a Madrid vindo de Talavera, em Toledo: “[le dice a Asunción en la Zarzuela] ¿quieres verme los pies? Traen todo el polvo del mundo: de Talavera acá.” (2004a, p. 346). Na Granja del Henar, ele estava exausto e o sono durante a tertúlia o ajudou a se recompor fisicamente. Seu estado de ânimo era de pessimismo. Porém, ao rever Asunción e os outros integrantes de “El retablo”, Vicente se reestabelece, de forma a renovar a confiança na vitória do bando republicano. A lembrança do café, que está fresca na memória do personagem, contrapõe o novo estado de ânimo (de forças físicas e morais revigoradas) ao anterior (de extremo cansaço e desesperança).

b) Templado e Hope no café barcelonês Oro del Rhin

Além de examinar a figuração da Granja del Henar, selecionamos passagens sobre o café barcelonês Oro del Rhin a fim de estabelecer uma relação entre sua representação no período anterior e posterior a 1936. A cena analisada, que foi extraída do capítulo “Julián Templado” de *Campo de sangre*, situa a ação em 31 de dezembro de 1937, às seis da tarde. No café, estão reunidos Templado e o escritor e jornalista norte-americano Willy Hope⁴⁸. Ali Templado explica a Hope sua posição sobre a guerra civil. O ato de explicar não é de seu feitio, mas, por considerar ser esse seu dever diante do representante da imprensa internacional, Templado relata sua opinião a Hope.

A cena se estrutura de forma a que apenas Templado fale. Hope está no Oro del Rhin e se porta como um interlocutor que se mantém em silêncio. O leitor não perde a referência de Hope como interlocutor de Templado graças às intervenções do narrador: “le decía [...] a Hope” (2004b, p. 43) e “seguía diciéndole a Hope” (2004b, p. 44). Por sua vez, Templado sustenta a interlocução com Hope por meio de marcas como: “Mire usted” (2004b, p. 43), “cuenta usted” (2004b, p. 45), “los periódicos de su país de usted” (2004b, p. 45) e “le voy a contar lo de mi padre” (2004b, p. 46). Esse movimento discursivo impede que o leitor perca de vista a imagem de Hope como o interlocutor de Templado no encontro às vésperas de 1938.

A inexistência do diálogo entre Templado e Hope, como dado da interlocução estabelecida, sugere a necessidade de falar do médico, que se sente no dever de dar seu testemunho. Outro elemento que converge para a ideia da necessidade de falar consiste em que Templado rouba a vez do narrador, passando a exercer seu papel. O médico se converte em narrador quando conta a Hope “lo de [...] [su] padre”. Ele reproduz na forma de diálogo o que ocorrera a seu pai. Essa dramatização, mediada por Templado na condição de narrador da história, pode ser exemplificada nos trechos a seguir:

- ¿Vive aquí un tal Juan Templado?
Mi padre se llama Juan. [...]
- Pasen ustedes [tres hombres jóvenes, muy a lo decente, pero con las pistolas muy

⁴⁸ “Contratado por una agencia periodística a la que da partes telefónicos. [...] Creía que la verdadera razón de la guerra había que buscarla en la reforma agraria; que todo hubiese podido resolverse ‘parlamentariamente’; que, en general, la culpa era de los españoles, que prefieren las soluciones rápidas, y lo rápido siempre es violento. Trasunto del escritor Ernest Hemingway (aunque algún crítico lo asocie con el reportero de guerra Jay Allen); recuérdese que en CAL [*Campo de los almendros*] el autor se pregunta por Hemingway entre ‘los miles [...] que me sirvieron’.” (LLUCH-PRATS, 2010, p. 412). (ver anexo: fig. 9)

- a la vista]. [...]
- Saca mi padre el peculio del mes. Lo desprecian.
- No. Papeles.
- Saca mi padre los de la tienda de mi hermano y los de la deuda de su amigo Vicente. No los quisieron ver. Buscan, rebuscan por los cajones. Mi abuela, mis hermanas, la criada apiñadas. [...]
- Véngase con nosotros. [...]
 - No se preocupe. No es nada. Una denuncia. En seguida volverá. [...]
- Carretera de La Coruña. (2004b, p. 46-48).

O que permite atribuir a Templado os comentários que vão atando as falas é a marca do possessivo *mi(s)* em *mi padre*, *mi hermano*, *mi abuela* e *mis hermanas*. Além de apresentar Templado como o narrador, o fragmento em que o médico fala de seu pai contém outro dado relevante. Esse dado diz respeito à ambientação da ação fora do espaço do café. Nesse fragmento do capítulo, o diálogo representado fora travado na casa da família Templado e na estrada.

Contar o que ocorrera a seu pai o ajuda a expressar seu ponto de vista relativo à guerra civil. Templado rebate o que parece ser a opinião da comunidade internacional sobre a suposta crueldade dos espanhóis. Para ele, essa opinião não merece crédito, pois procede de gente que fala sem conhecer a experiência. Templado contrapõe a ideia ao fato, o discurso à experiência. E formula que o ódio que aprendeu a sentir não se originou de uma suposição e, sim, de sua vivência: “el odio me ha venido por las cosas, por la sangre y los cercenes, y no por las ideas.” (2004b, p. 43). Nesse ensejo, ele relata que teve de operar “seis desgraciados rotos por la metralla esta mañana” (2004b, p. 44).⁴⁹ Seu ódio decorre, assim, da vivência de tanto sangue derramado e da traição do amigo de seu pai, que o denunciou para se livrar de uma dívida financeira.

Templado não silencia diante de Hope porque julga ser um compromisso moral relatar o que pensa e, nesse aspecto, reitera o peso da experiência para opinar a respeito dos desastres da guerra. Sua fala é, de certo modo, movediça, remetendo a um traço de composição do personagem, que “no es capaz de plantearse claramente los problemas [...]. Halla un cierto goce en confundir y enredar las cosas más dispares.” (2004b, p. 44). Como sinaliza o narrador, seu discurso carece de coerência e de coesão, o que resulta em uma fala sinuosa. Convém registrar que a inexistente intervenção verbal de Hope na interlocução favorece a que Templado não reformule ou esclareça suas ideias, expondo-as com mais clareza.

⁴⁹ Em uma passagem de *Campo de sangre*, o médico recria a imagem do cenário lúgubre da Espanha deflagrada a partir de um vocabulário de enfermidades: “la llaga más podrida, el sahorno más escociente, el prurigo más purulento de un dolor de diez generaciones” (2004b, p. 44). Templado se refere a padres mortos em campos espanhóis. A referência aos padres é um dos elementos de que se vale na menção feita à Igreja.

Sabe-se que o encontro entre Templado e Hope se dá no Oro del Rhin, porém a referência a esse espaço é breve. Um elemento que ajuda a construir a referência ao café é a alusão ao vermute. O narrador comunica que Templado e Hope estavam “tomando vermut, solo alcohol que había en toda la ciudad” (2004b, p. 43) e que o personagem escritor e jornalista “estaba ingurgitando a grandes lampos su cuarto vermut.” (2004b, p. 46). A alusão à bebida à base de vinho é, portanto, um elemento significativo na construção da referência espacial.

Quando concentramos a análise na figuração da Granja del Henar, observamos que a configuração espacial era precisa. Havia como dados relativos ao espaço, de um lado, a menção ao telefone, ao sofá, onde Vicente Dalmases se acomodou para descansar, ao salão grande do café e, de outro lado, a ocorrência da tertúlia, exaltando os ânimos dos personagens e acirrando as tensões captadas no debate.

Aqui, em contrapartida, a interlocução se processa sem a expressão verbal de Hope. No encontro entre os dois amigos, um escuta e o outro fala. Além disso, durante a intervenção de Templado como narrador, a ação se desloca para fora do espaço do café e não retrocede. Posto isso, a referência espacial é tênue, sendo estabelecida principalmente pela introdução do quadro em: “le decía a la sonochada de aquel 31 de diciembre, a Willy Hope, sentados en el Oro del Rhin” (2004b, p. 43) bem como pela alusão ao vermute.

De acordo com o proposto, ressaltamos três dados da cena no café: o fato de não ocorrer a expressão verbal de Hope, o de Templado roubar a vez do narrador e o de a ação se dar na casa de sua família e na estrada quando o médico fala de seu pai. Nesse sentido, realçamos que a conversa com o escritor e jornalista não é arrematada, pois o capítulo termina com o relato de Templado sobre seu pai. De forma análoga, o relato possui uma estrutura aberta, já que, desfeito o mal-entendido, os homens que haviam abordado Juan Templado saíram à procura do suposto amigo, autor da denúncia inverídica: “Y fueron por Vicente.” (2004b, p. 49). O leitor não sabe, assim, o destino do delator, tampouco o curso da conversa entre Templado e Hope no Oro del Rhin.

c) **Cafés em Madri e Barcelona:**

Granja del Henar, Regina, Salón Rosado e Oro del Rhin

Outra passagem sobre o Oro del Rhin, extraída de *Campo de sangre*, consiste em uma breve menção que dá notícias do esvaziamento do café em função de sua localização em relação aos ministérios: “Todos los cafés están llenos a estas horas [de tres a tres y media], pero el Oro del Rhin queda muy abajo para los que trabajan en los ministerios” (2004b, p. 390). A ação se situa em 10 de março de 1938. Cabe sublinhar que os bombardeios, nessa época, são parte do cotidiano dos personagens: “los bombardeos no suelen pasar de la Plaza de Cataluña.” (2004b, p. 390).⁵⁰

O narrador cita o Oro del Rhin, que antes de 1936 era um dos cafés mais concorridos (*Campo cerrado*) e que, em 1938, está vazio por ser relativamente distante dos ministérios. Entre “los cafés [que] están llenos”, o narrador menciona apenas o Salón Rosado, cuja descrição conduz o leitor à atmosfera cultural da avenida de “El Paralelo” nos decênios de 1920 e de 1930, com seus espaços de ócio e frequente circulação de personagens por ali: “no se encuentra sitio en el Salón Rosado. El café, con departamentos a la americana, está situado en el zaguán de un cine de actualidades, pintado del color que lo denomina. Tiene un cierto aspecto de vagón-restaurant.” (2004b, p. 390).

Na capital catalã, a representação dos cafés lotados, aproximadamente às três da tarde, é feita por meio de vários signos de decomposição do ambiente. Esse cenário equivale, para o narrador, a

residuos de las tertulias madrileñas del Henar y del Regina. Escritores y escritoruelos con sus coyundas de ambos sexos, gritan, murmuran, maldicen, proyectan, discurren tomando malta con sacarina, que se deshace en una espumilla blanca. Añádanse políticos de segunda fila y otros que desean serlo; algún subsecretario. Actores y policías más o menos secretos en el grupo. Apoyados en el mostrador, la cola del teléfono. El que habla chilla para que le entiendan. Un día hubo pasteles y la gente vive de recuerdos. Se habla de todo menos de la guerra. (2004b, p. 390).

⁵⁰ Em “Bombing España en *El laberinto mágico* de Max Aub y en *L’Espoir* de André Malraux”, Alessio Piras escreve sobre a ficcionalização dos bombardeios em *Campo de sangre* e *L’Espoir*, em Barcelona e Madri, respectivamente. Piras (2014, p. 155) aproxima o modo de representação do bombardeio que vitima a personagem Rosario Zamora, em *Campo de sangre*, à estética do expressionismo: “La presencia de la sangre, fresca y seca, la deshumanización de los cadáveres, son elementos que dan a la prosa aubiana una fuerte impronta expresionista que le acercan aún más al arte figurativo de Goya y Picasso.” Esse dado reitera que, no pós-guerra civil, Aub põe a serviço de seu trabalho na apreensão da realidade histórica procedimentos vanguardistas.

É necessário dizer que, no pré-guerra civil, o narrador de *Campo cerrado* já apreciava como de menor valor a vida cultural barcelonesa quando a compara à de Madri. Nas tertúlias capitaneadas por Salomar no Oro del Rhin, havia “catalanes con reconcomios de ser nombrados en las tertulias de Madrid: nadie que llegase al calcañar.” (2003a, p. 119). Marque-se, portanto, um contraste de nível cultural entre ambas as capitais.

Em 1938, o funcionamento dos cafés barceloneses, como o Salón Rosado, constitui resíduos das tertúlias da Granja del Henar e do Café Regina, símbolos da cultura da época. Na representação da Granja del Henar em 1936 (*Campo abierto*), o leitor acessou o interior do café e acompanhou um debate consistente e acirrado sobre arte e política. A figuração da tertúlia era feita com detalhe.

Todavia, nos cafés barceloneses de 1938, a configuração da tertúlia é concisa. Os diálogos entre os personagens se limitam a enunciados superficiais. Além de se referir às tertúlias como *residuos*, o narrador fala em *escritorzuelos*, *políticos de segunda fila* e *subsecretario*, de modo a ressaltar o desnível cultural entre os espaços mencionados. Acrescente-se também o fato de que não se bebe café e, sim, malte com sacarina, o que aponta para a situação social do país em guerra expressa pela falta de gêneros alimentícios, pois o malte com sacarina é o arremedo do café adoçado com açúcar bem como as tertúlias barcelonesas o são das madrilenhas. Nesse sentido, o narrador explicita que “un día hubo pasteles y la gente vive de recuerdos”, construindo a memória de um passado que existe apenas como lembrança, pois já não há bolos nos cafés. As tertúlias como resíduos, o malte em vez de café e a memória dos bolos são signos de ruptura com uma realidade prévia. Essa realidade existe no presente na forma de arremedo (tertúlias e malte) ou de rememoração (bolos).

No fragmento citado, o narrador indica a presença de espiões no local, entre eles atores e policiais. Os atores aparecem aqui como gente que conspira e se infiltra, prestando serviços a um dos grupos envolvidos na disputa pelo poder político. Há que realçar que, em *Campo cerrado*, Rafael López Serrador voltou aos espaços de ócio do Paralelo para colher informações sobre o bando republicano a mando de Luis Salomar.

Como na ambientação da Granja del Henar em 1936, o telefone no balcão é um dos elementos que ajuda a compor a referência espacial de 1938. O telefone estabelece ainda outra analogia entre os cafés de ambas as capitais. Tanto os espiões como o aparelho de telefone em 1938 reiteram ser o café um espaço que funciona como local de difusão de informações.

Também chama a atenção que ali “se habla de todo menos de la guerra.” Esse dado consiste em uma diferença significativa em relação à Granja del Henar em 1936. Outra

característica relevante é o tempo de duração da tertúlia. Os cafés estão cheios a partir das três da tarde e às três e meia “todos toman el tranvía o van a dar una vuelta por las librerías.” (2004b, p. 391). O tempo distendido que o leitor viu ir sendo consumido nas discussões incessantes que se produziam nesses espaços de cultura se reduziu a aproximadamente meia hora.

Quanto à presença de espões e do telefone no local, à postura aparentemente desinteressada dos frequentadores e à duração da tertúlia, é importante observar que esse fragmento sobre os cafés é interposto na conversa entre Templado e Juan Fajardo. Um dos tópicos desenvolvidos no diálogo é o risco que corre Templado por ser amigo das espãs Lola Cifuentes e Teresa Guerrero. Além disso, no início da conversa, há um comentário do narrador que antecipa a atmosfera da cidade:

Toda la ciudad es un hervidero de rumores. La radio facciosa ha anunciado que Barcelona será bombardeada cada tres horas. Nadie ha perdido la calma. Los que viven en el casco antiguo abandonan sus hogares y se van a vivir a las afueras. Los que desean la victoria de Franco sonríen y se aguantan; los demás también hacen de tripas corazón y también se aguantan. (2004b, p. 386).

A identificação da cidade a um “hervidero de rumores” constitui uma imagem poderosa que cria a sensação do murmúrio na mente do leitor. O rumor se associa normalmente àquilo que é sorrateiro e, no fragmento citado, combina-se ao item lexical *faccioso*, de sentido depreciativo. São esses os elementos que qualificam os rebeldes na fala do narrador.

O fato de o assunto da conversa entre Templado e Fajardo ser motivado pelas suspeitas em relação ao serviço de espionagem, a presença de espões nos cafés barceloneses de 1938 bem como o comentário do narrador sobre a atmosfera da cidade são dados que dão conta de explicar o teor prosaico da conversa nos cafés e a brevidade da tertúlia. A hipótese que se formula consiste em que, sendo o café um espaço de circulação e que funciona como local de difusão de informações, a nova fisionomia se deva à atitude de resguardo de seus frequentadores.

Entre aqueles que “[a] las tres y media [...] toman el tranvía o van a dar una vuelta por las librerías” (2004b, p. 391), estão

Don Enrique Díez-Canedo con las manos esposadas a la espalda, Corpus Barga con su elegante sombrero bien calado, Maroto con su bastón, Gil Albert con su chilaba, Dieste con su mujer, Margarita Garfias con Ramón Iglesia y Marina y su cuñada; Max Aub, que cuenta cosas de la película que prepara con Malraux; Bergamín, cuando viene de París, con su pecho hundido, estirando su sweater gris hacia abajo,

Emilio Prados, Gaya, Manolo Altolaguirre. En otra mesa Esplá con sus secretarios y los Solsona con los que quieren alquilar pisos a buen precio. Los que van y vienen del frente, Herrera Petere, Paredes, Canedo hijo. Ningún catalán. Guasp, tan majo; alguna vez María Zambrano, alguna vez Masip. León Felipe:
 – Oye, ¿cómo estás? (2004b, p. 391).

Os personagens são ligados ao campo da cultura e grande parte deles é composta por escritores e por aqueles que partiriam. São ainda entes históricos e, como tal, dispensam um trabalho de caracterização mais detido, pois existem também fora do universo de ficção. Graças à economia na linguagem, o fragmento, que é breve, cria para o leitor, sobretudo no início, uma imagem que se assemelha à de uma pintura. Alguns elementos descritivos associados aos personagens lhes conferem uma aparência elegante: *sombrero bien calado*, *bastón* e *sweater gris*. Vale realçar a expressão “las manos esposadas a la espalda”, que vincula à postura de Enrique Díez-Canedo um estado de contemplação. Essa postura soma-se às peças de indumentária para compor a aparência dos personagens descritos.

Ao potencial imagético da descrição se une a força narrativa que o fragmento exhibe a partir da menção a Max Aub, “que cuenta cosas de la película”; a Bergamín, que “viene de París”; a Esplá e aos Solsona, sentados à mesa discutindo ofertas de apartamentos; a “los que van y vienen del frente”; a María Zambrano e a (Paulino) Masip, que circulam por ali; e a León Felipe, que, em sua fala, reitera o teor superficial da conversa dos cafés barceloneses no período representado.

Trata-se, portanto, de um fragmento conciso e potente, por desencadear grande força com tão pouca matéria. Sua marcação textual rompe os limites da prosa no trecho inicial, que se estende até a ocorrência do primeiro ponto-e-vírgula: “Don Enrique Díez-Canedo con las manos esposadas a la espalda, Corpus Barga con su elegante sombrero bien calado, Maroto con su bastón, Gil Albert con su chilaba, Dieste con su mujer, Margarita Garfias con Ramón Iglesia y Marina y su cuñada;” (2004b, p. 391).

Esse trecho, que consiste na parte mais descritiva do fragmento, parece ter sido construído com cinco *enjabements*, marcados pela pausa feita a cada vírgula e pela repetição regular da preposição *con*. Além da confluência dessas categorias textuais, que dá características do verso ao texto em prosa, é relevante apontar que o narrador cria a ilusão de uma sobreposição de espaços. Ele enuncia a saída de todos do café às três e meia, horário em que os personagens habitualmente tomam o bonde ou circulam pelas livrarias, não obstante, a tertúlia continua transcorrendo no café.

Essa constatação se baseia na referência a “en otra mesa” na proposição: “En otra mesa Esplá con sus secretarios y los Solsona con los que quieren alquilar pisos a buen

precio.” A ilusão da sobreposição de espaços se explica, assim, pelo comentário ambíguo do narrador, quando alude à saída dos frequentadores dos cafés; e pelo gesto ou atitude de todos os personagens citados, salvo Esplá e os Solsona, que estão sentados à mesa. Nesse sentido, aquilo que se passa no fragmento poderia acontecer (exceto por Esplá e Solsona) tanto no café como na rua (bonde e livrarias). Seria possível imaginar, por exemplo, Enrique Díez-Canedo com as mãos cruzadas para trás, fora do espaço do café, diante da vitrine de uma livraria, enquanto por ele passam Corpus Barga de chapéu e Maroto de bengala.

A saída dos cafés e a continuidade da ação ali promovem, portanto, uma fragmentação espacial (café, bonde e livraria), como se parte do que é apresentado na cena pudesse se passar dentro e fora do café. Cria-se para o leitor a sensação do deslocamento da ação para a rua quando ainda há gente no café. Nessa linha de sondagem, seria pertinente pensar que alguns dos personagens se retiram, enquanto um ou outro continua no café. Essa última hipótese reitera a ideia de um espaço que é configurado em camadas. As camadas são entendidas como fraturas de forma análoga às categorias textuais, que se sobrepõem umas às outras.

d) Templado e Fajardo

Além de destacar que a conversa de Templado e Fajardo ajuda a recriar a atmosfera de rumores devida à ação da espionagem, cabe considerar que no diálogo os amigos discutem aspectos relevantes para a recomposição da cena cultural no contexto da guerra civil, como a condição do intelectual e o lugar da arte nessa sociedade.

Juan Fajardo é um dos poucos e um dos melhores amigos de Templado. Em julho de 1936, Fajardo, que era professor de literatura no ensino médio e poeta, ingressou no Partido Comunista Español (PCE) e se converteu em capitão do Estado-Maior. O intelectual e agora também militar manifesta irrestrita obediência ao partido. Ele adverte Templado de que seu vínculo com as espiãs pode prejudicá-lo. Mas, o médico prefere continuar sendo fiel aos amigos a abandoná-los por servidão a qualquer organização.

- Si te llamasen la atención y te prohibiesen hablar conmigo, ¿qué harías? – pregunta Julián.
- Dejar de hablarte – contesta el militar.
- ¿Aun sabiendo que soy inocente?
- Si lo eres, se probará.

- Pero mientras se probara tú me huirías.
- Sí.
- ¿Y la amistad, la fraternidad, tu sentido de hombría?
- Todo esto no es nada ante el Partido. (2004b, p. 391-392).

A posição em que Templado se coloca é oposta à de Fajardo na relação que cada um estabelece com o partido. A esse propósito, vale lembrar que Templado era filiado ao PSOE desde 1934, embora poucos soubessem. Na resposta do militar, o referente de “todo esto” são a amizade, a fraternidade e o sentido de hombridade. Fajardo confere força ao referente graças ao uso do pronome indefinido *todo* combinado ao demonstrativo *esto*. Essa força é, no entanto, desbancada quando *todo esto* passa a equivaler a *nada ante el Partido*.

Além do sentido de fraternidade e de hombridade, Fajardo rebaixa a arte e a posição dos intelectuais. Já Templado ironiza a condição de intelectual do militar.

- [Fajardo] *Hay que* ganar la guerra, Julián. [...] Lo personal, la ética, el arte, todo eso ya vendrá después. [...]
- [Templado] No *estaré* nunca con vosotros por eso mismo. Una vida sin ética, sin arte, no vale la pena ser vivida. [...]
- [Fajardo] – Por eso tiene mil veces razón el Partido al desconfiar de *los intelectuales*. Sois capaces, por la defensa de una idea que os parece justa, y no digo que no lo sea, de echar a rodar “la mesa y la silla”. [...]
- [Templado] No *nos entenderemos* nunca, ex-intelectual. (2004b, p. 392-393, grifo nosso).⁵¹

Novamente, Fajardo associa um pronome indefinido e um demonstrativo para marcar que reconhece o valor social do referente – “todo eso” –, que corresponde a “lo personal, la ética, el arte”. E reforça sua posição de atender incondicionalmente àquilo que lhe for ordenado pelo partido, criticando ainda o idealismo dos intelectuais. O fragmento citado realça também a objetividade do militar, que, convencido da vitória do bando republicano, que atua em função dos interesses de seu partido, sacrificando o que não convier à consecução de sua meta.

No nível discursivo, esboça-se uma tensão entre os referentes de *hay que*, *yo (estaré)*, *vosotros (sois)* e *nosotros (nos entenderemos)*. A expressão *hay que* equivale a *tenemos que* e seu referente são os de esquerda, como Templado e Fajardo. O pronome pessoal *yo* corresponde a Templado, que discorda de Fajardo e daqueles para os quais os problemas políticos não são ao mesmo tempo problemas morais.⁵² A forma *vosotros* diz respeito aos

⁵¹ A estrutura discursiva dialógica de *El laberinto mágico* recompõe o mosaico das facções de esquerda. Nos trechos citados, o diálogo situa Templado e Fajardo em dois extremos, através das intervenções de ambos e de um movimento contínuo de argumentação.

⁵² No ensaio “Una carta”, que Aub escreve em resposta a Roy Temple House, lê-se: “Ahora bien, ¿qué es el intelectual no comunista sino un hombre para quien los problemas políticos son ante todo problemas morales?”

intelectuais, na fala de Fajardo. O militar enquadra Templado nessa categoria. Já *nosotros* pode referir-se a Templado e a Fajardo (*yo e tú*); a Templado, de um lado, a Fajardo e aos que pensam como o militar, de outro (*yo e vosotros*); ou aos intelectuais (Templado, inclusive) e aos que pensam como Fajardo (*nosotros e vosotros*).

Em alguns dos fragmentos analisados, acompanhamos que as instâncias discursivas em jogo opunham grupos bem definidos socialmente. Veja-se, por exemplo, a primeira tertúlia de Rafael López Serrador no Oro del Rhin, durante o pré-guerra civil (*Campo cerrado*), bem como o diálogo protagonizado pelo operário Francisco Ramírez na Granja del Henar em novembro de 1936 (*Campo abierto*). Em ambos os exemplos, a alteridade entre um *nosotros* e um *vosotros* contrapôs os intelectuais/ burguesia à classe trabalhadora.

Na conversa entre Templado e Fajardo, porém, a alteridade é marcada de outro modo. Isso se deve, em parte, a que Templado não estabelece uma relação de pertença a um grupo específico (burguesia, intelectual, socialista), ao contrário do capitão do Estado-Maior, que se identifica com um grupo definido (militar e militante do PCE). Segundo seu sentido de hombridade e seu espírito independente, Templado deposita fé na fraternidade, ética, arte; ao passo que Fajardo, em respeito a seu sentido de disciplina e obediência, acata os ditames de seu partido.

Ressaltemos que o diálogo entre os amigos se inicia com a advertência de Fajardo a Templado devido à proximidade com agentes do serviço de espionagem. O médico não vacila ao defender a amizade em prejuízo dos desígnios do partido. Já o militar, com sua obediência absoluta, opõe-se à posição de Templado. A dissonância de pontos de vista constrói uma alteridade cujos alcances não são tão fáceis de delimitar. Dessa forma, podemos contrapor militares e filiados ao PCE, como Fajardo, àqueles que pensam como Templado. Essa alteridade alude, como em outras vezes, às divisões existentes no bando republicano.

Assim, quando analisamos a tertúlia na Granja del Henar de 1936, observamos fissuras entre os republicanos no que concernia ao olhar de alguns artistas sobre a arte. Enquanto Renau e Lugones eram adeptos de uma arte partidária, Laparra produzia uma arte não engajada socialmente e criticava o cartazista espanhol e o pintor mexicano por aceitarem a engrenagem dos partidos. No debate entre os artistas gráficos, a arte proletária, conforme com o universo comunista, era defendida e contestada. Quanto ao diálogo entre Templado e

(2002, p. 84). Esse ensaio foi publicado pela primeira vez no número 2 de 1949 da revista *Cuadernos americanos* e, em seguida, em 1967 em *Hablo como hombre*. No início da carta, Aub expõe: “Hace meses que quiero contestar a sus líneas; pero, al intentar hacerlo, me he dado cuenta de que nunca he hablado en primera persona cuando se trata de exponer lo que, con tanta facilidad, y, por lo que usted dice, desconsoladoramente, proclaman mis personajes.” (2002, p. 75). As cartas de Roy Temple House e de Max Aub são datadas de 17 de julho de 1948 e 24 de janeiro de 1949.

Fajardo, o intelectual e também militar relega a arte a um plano secundário, a qual aparece por meio de um não lugar ou, se visto de outro viés, como um campo da cultura cujo lugar é circunscrito às aspirações políticas. Fajardo, que centra seu discurso na disciplina e obediência ao partido, explicita que a arte “ya vendrá después.” Do exposto, pode-se depreender que, tanto na fala de Fajardo como de Renau e de Lugones, a arte prescinde de autonomia em relação ao cenário político.

e) Ensaio de *Numancia*

Cervantes escreve *La destrucción de Numancia* entre 1581 e 1587. A tragédia, composta por quatro jornadas, é conhecida também por *El cerco de Numancia* e *La Numancia*. (SANTOS, 2015, p. 14). A peça teatral recria um episódio histórico do século II a.C. na antiga região celtíbera. Esse episódio consiste na resistência heroica do povo numantino às investidas das legiões romanas. O último ato de resistência é o suicídio coletivo dos numantinos, promovido como forma de evitar a rendição.

Segundo Valeria De Marco (2006, p. 206), durante a guerra civil, na qualidade de agregado cultural da embaixada espanhola em Paris (entre 1936 e 1937), Aub convenceu o governo republicano a financiar a montagem da tragédia de Cervantes. A representação aconteceu em 22 de abril de 1937, sob a direção de Jean Louis Barrault, no teatro Antoine, em Paris. A montagem era parte das ações de propaganda em defesa da República espanhola que Aub coordenava ali.

Em dezembro de 1937, veio à luz a primeira adaptação de Rafael Alberti do texto de Cervantes, intitulada *Numancia: tragedia*. A obra foi encenada no Teatro da Zarzuela, sob direção cênica de María Teresa León e direção artística de outro membro da geração de 1927, Santiago Ontañón. Em 1943, já em seu exílio argentino, Alberti estreou sua segunda adaptação da tragédia em Montevideu. (SANTOS, 2015, p. 33). Em dezembro de 1937, Aub assistiu à montagem em Madri.

Na ação de *Campo abierto*, a cena do ensaio da adaptação de Alberti ocorre em novembro de 1936 na Zarzuela, que na guerra civil se converteu em teatro-quartel (MARCO, 2006, p. 214). A plateia e o saguão estão tomados por milicianos prestes a ir às frentes de combate. Cabe lembrar que o texto de Alberti é mencionado posteriormente em *Campo del*

moro, no comentário relativo ao ex-pianista e então coronel do exército republicano Víctor Terrazas, que assistiu à montagem da peça na Zarzuela.

Como no universo histórico, a diretora cênica da adaptação de Alberti é María Teresa León. Vê-se que Aub se apropria do contexto real de encenação da tragédia para compor esse momento da contenda na ação de *Campo abierto*. Ele se vale, assim, da possibilidade de atualização histórica do mito de Numancia (AZNAR SOLER, 1999, p. 5), de um texto pré-existente (*Numancia*: tragedia) e de personagens históricos (Alberti e María Teresa León) para recriar a atmosfera cultural em Madri, sob a ameaça de ser invadida pelos fascistas. Convém sublinhar que, enquanto María Teresa León atua no enredo, Alberti é apenas mencionado.

Em função da mobilização de tal estratégia, essa parte do romance é carregada de referências históricas que conferem à cena uma dimensão épica. Por extensão, o leitor estabelece correspondências entre numantinos e espanhóis bem como entre romanos e fascistas. De acordo com Manuel Aznar Soler (1999, p. 5-6),

está claro que a Max Aub [...] le interesa el mito de Numancia por sus posibilidades de actualización en el contexto de la guerra civil: Escipión es en 1937 Mussolini – o Hitler, o Franco –, el fascismo invasor; Numancia es ahora Madrid, “capital de la gloria”, la resistencia heroica del pueblo español en defensa de su independencia y de su libertad.

A inserção dos fragmentos de *Numancia*, como equivalente a Madri, atualiza o mito ao mesmo tempo em que alude à articulação entre arte e política no teatro produzido na época. O ensaio assistido por uma audiência composta por milicianos cumpre a função de incentivá-los ao combate pela defesa da capital do país. Mas cabe examinar a inscrição do ensaio da peça no enredo, no deslocamento de Vicente entre o Teatro da Zarzuela e a rua Marqués del Duero.

Na manhã de 6 de novembro de 1936, aconteceu a tertúlia na Granja del Henar, que o leitor acompanhou graças à entrada de Vicente no café. À noite, o jovem encontra Asunción na Zarzuela, onde está sendo realizado o ensaio de *Numancia*. Portanto, novamente, por meio da circulação espacial de Vicente, o leitor obtém acesso a mais um espaço de cultura.

Embora o funcionamento do teatro seja alterado quando ali se formam as colunas de milicianos para a defesa de Madri, seu aspecto de espaço de cultura é preservado parcialmente, uma vez que durante o ordenamento do batalhão ocorre o ensaio.⁵³

⁵³ No ensaio, forma-se o batalhão de aproximadamente quatrocentos barbeiros/ cabeleireiros denominados de “Los Fígaros”. Na tradição literária, Fígaro, que é descendente de Arlecchino (*Commedia dell’arte*), é o

A Zarzuela projeta, como tantos outros espaços já mencionados, uma imagem de precariedade, pois o cenário, sobre o qual pende uma “luz cruda”, é feito de papelão e de pano. (2004a, p. 347). O arremedo de cenografia que simboliza Numancia estabelece um paralelo com a escassez de recursos do exército republicano para conter o avanço das forças rebeldes em Madri.

Na tertúlia matutina da Granja del Henar, Vicente pensara que em breve os fascistas estariam na capital, mas logo se convencera de que seu bando impediria a ofensiva, pois “Largo Caballero había dicho que ahora teníamos armas.” (2004a, p. 305). A cena no café se passou no dia do ensaio na Zarzuela, onde o tópico sobre a força material do exército republicano é retomado por Vicente, que conversa com Asunción na última fileira do teatro.

- ¿Y qué les han dado? ¿Fusiles? [Vicente]
- Palas y picos. [Asunción]
- ¿Para qué? [Vicente]
- Para cavar trincheras. [Asunción]
- Vicente sonrió misericordioso. Le regurgitaba su pesimismo. El mal gusto de boca de ese día de espera inacabable.
- ¡Trincheras de medio metro de profundidad! Para que sus aviones sepan exactamente dónde tirar... O esas barricadas de adoquines que están levantando: para que, al primer cañonazo, las esquirlas hagan más bajas que diez obuses del siete y medio juntos...
- [...] Fui esta mañana con un parte al Ministerio de la Guerra. Y no había nadie.
- ¿Me oyes? Nadie. Mientras vosotros veníais para acá, el Gobierno se las piraba.
- [Vicente] (2004a, p. 345-346).

O aspecto do cenário de *Numancia*, de papelão e de pano, combina-se à fragilidade do exército republicano, que provê os milicianos de pás e picaretas. Não obstante, Asunción se recusa a abandonar Madri. Em vez de partir, a jovem decide alistar-se nas Juventudes. A adesão à causa republicana fortalece o sentimento de fraternidade que une o bando, representado pelos batalhões dos sindicatos e pelas Juventudes. A confiança de Asunción de que os fascistas *no pasarán* é a mesma de “Los Fígaros”: “¿Sabes lo que hay ahí afuera, en el zaguán? ¡Cuatrocientos barberos que dicen que van a enfrentar a Varela!” (2004a, p. 345).

Esse trecho é antecedido por uma fala de Vicente: “– Tienes muy mala cara – dijo Asunción buscando disculpas./ – ¡Qué quieres, no puede uno afeitarse cuando tiene ganas!” (2004a, p. 345). É sugestivo que imediatamente antes da menção a “Los Fígaros” irrompa a imagem de Vicente sem ter feito a barba. Seguido da referência ao batalhão, há uma metáfora que relaciona a ação diária dos barbeiros a seu suposto desempenho contra os sublevados:

protagonista de *O barbeiro de Sevilha* e de *As bodas de Fígaro*, de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Este inova ao representar, como personagem central, um criado que é mais inteligente, humano e hábil que seu patrão, o membro da nobreza conde de Almaviva, cujos privilégios Fígaro contesta.

“Ya veremos cómo le cortan el pelo a los regulares, cuando los tengan encima. Les van a rapar al cero, por debajo de la barbilla.” (2004a, p. 345-346).

O batalhão, que se forma no saguão do teatro, é inserido, portanto, na cena do ensaio por meio de um campo semântico que alude a seu universo profissional: *afeitarse, cortan el pelo, rapar al cero, barbilla*. Como o Fígaro de *O barbeiro de Sevilha* e de *As bodas de Fígaro*, aproximadamente quatrocentos barbeiros/ cabeleireiros contestam os setores mais tradicionais da sociedade, uma vez que do lado do bando nacionalista estavam a Igreja e o exército.⁵⁴

A adesão à causa republicana é expressa pelo sentimento de solidariedade que se estabelece entre os milicianos, dispostos a proteger a capital do país, sob o lema de que os rebeldes *no pasarán*. Essa força é posta à prova pela argumentação de Vicente, que considera a superioridade material do inimigo fator decisivo para a derrota do bando republicano nessa zona.

Os elementos que o levaram a essa desesperança remontam ao momento em que ele acompanhou a evacuação de Madri pela população civil e pelo governo durante a busca do general Asensio. Seu esgotamento físico na Granja del Henar é outro elemento que o esmoreceu. Abatido pela evacuação da cidade, pelo desgaste físico e emocional bem como pela consciência da vulnerabilidade do exército republicano, Vicente

llora desesperadamente [por primera vez en su vida]. Todos los miedos, todas las rabias, toda la injusticia del mundo caen sobre su espalda, y le deshacen, y le machacan. La presencia más querida acaba de destruirlo. Asunción lo podía esperar todo, menos aquello. ¿Qué hacer para remediarlo? (2004a, p. 346).

Vicente é figurado a partir de marcas de decomposição, materializadas no texto: *deshacen, machacan e destruirlo*. A falta de inteireza associa a Vicente uma imagem de esfacelamento, que por sua vez alude a um sentimento de derrota: “La [verdad] de Vicente ahogada de tanta sangre, de tanta muerte, de tanta huida, de tanto ciar. ¿Cómo justificarse de tantas derrotas?” (2004a, p. 344).

Cria-se, portanto, uma tensão entre unidade e fratura. A unidade está relacionada à solidariedade e à confiança que existe entre os outros milicianos de que os fascistas *no*

⁵⁴ Sobre o número exato de barbeiros/ cabeleireiros, o narrador de *Campo abierto* menciona que “son cerca de trescientos del oficio, entre dueños, oficiales y aprendices. Faltan unos cien. Los unos fueron destacados en comisiones, otros están en permanencia en la Casa del Pueblo, ocho esperan en la antesala del Ministerio de la Guerra. Otros se han dormido, los restantes llegan poco a poco.” (2004a, p. 333). Encontra-se nova menção a esse batalhão em *Campo de los almendros*, nas “Páginas azules”: “Y están mis trescientos cincuenta peluqueros de *Campo abierto*, los vivos y los muertos” (2000, p. 564).

pasarán, ao passo que a fratura brota do estado de desesperança de Vicente, que nessas condições busca convencer Asunción a abandonar Madri.

Esse estado vai sendo transformado ali, na Zarzuela, onde ele sente “a su lado, [Asunción] entera, viva, amadísima, y la abrazó, y le besó, frenéticamente, toda la cara” (2004a, p. 346). Novamente, o texto em prosa segue o ritmo do verso. Cada vírgula pode ser entendida como pausa que marca um *enjabement*, principalmente, quando destacada a parte final do excerto: “y la abrazó, y le besó, frenéticamente, toda la cara”. A convenção gramatical não exige a vírgula entre as formas verbais *abrazó* e *besó*. Além de separá-las, Aub interpõe no período o advérbio *frenéticamente* entre vírgulas, gerando mais pausas e criando um ritmo mais seco. Aqui, como em outros exemplos, observa-se a contaminação entre prosa e verso.

A figuração do ensaio de *Numancia*, que aparece entrecortando *Campo abierto* na forma de fragmento, estabelece uma correspondência entre a situação de Madri e o estado de Vicente. Os dois fragmentos reproduzidos do texto de Alberti opõem Vicente a “Los Fígaros” e aos jovens que como Asunción se alistaram nas Juventudes. Estes representam a unidade, enquanto aquele, a fratura. Podemos repor essa tensão como confiança e desesperança. O primeiro fragmento é extraído da segunda jornada de *Numancia*: tragedia e seus versos, ditos pela Mujer 3ª.

¿Qué pensáis, varones claros?
 ¿Resolvéis aún todavía
 en la triste fantasía
 de dejarnos y ausentarnos?
 ¿Queréis dejar por ventura
 a la romana arrogancia
 las vírgenes de Numancia
 para mayor desventura?
 ¿Y a los libres hijos nuestros
 queréis esclavos dejarles?
 ¿No será mejor ahogarles
 con los propios brazos vuestros? (2004a, p. 344).⁵⁵

⁵⁵ No cotejo entre os textos de Cervantes, de Alberti e de Aub, existem diferenças, que descrevemos a seguir conforme SANTOS (2015, p. 43).

verso	Cervantes	Alberti	Aub
2º	aun	aun	aún
4º	ausentarnos	ausentarnos	ausentarnos
9º	vuestros	nuestros	nuestros
10º	dejarillos	dejarlos	dejarles
11º	ahogarillos	ahogarlos	ahogarles

Essa parte do ensaio antecede o momento em que Vicente averigua com Asunción a disponibilidade de recursos materiais do exército republicano. É o momento em que o jovem, ao saber das pás e picaretas, desencoraja Asunción a permanecer em Madri para lutar. A cena do ensaio se une à conversa do casal, pois a fala da Mujer 3ª se atualiza como advertência a Vicente para que não abandone seu povo e resista contra o bando nacionalista, tal qual os numantinos contra os romanos em defesa de sua liberdade.

O outro fragmento está na primeira jornada do texto de Alberti, de forma que Aub opera uma inversão, posto que o primeiro fragmento é extraído da segunda jornada. O personagem que fala é España, cujo papel é encenado por Gloria.

muévete a compasión mi amargo duelo,
y pues al afligido favoreces,
favoréceme en hora tan extraña,
que soy la sola y desdichada España. (2004a, p. 347).⁵⁶

Vicente pode ser o referente de “afligido” no segundo verso citado, enquanto “sola y desdichada” o são de España (quarto verso). Vicente, aflito; España, solitária e desgraçada. A correspondência entre ambos os personagens é marcada, assim, pela inserção, no romance, dos fragmentos do texto de Alberti. A desesperança e a aflição de Vicente, relutante a se incorporar à resistência, ajudam a explicar o sentimento de España “sola y desdichada”.

Essa característica atribuída a España é enfatizada na direção do ensaio por María Teresa León, quando interrompe a leitura de Gloria e diz:

– No; no y no, Gloria. Con más emoción. Marcando mejor los acentos:

⁵⁶ Fragmento na íntegra:

“Alto, sereno y espacioso cielo,
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de mi suelo
y sobre muchos otros le engrandesces:
muévete a compasión mi amargo duelo,
y pues al afligido favoreces,
favoréceme en hora tan extraña,
que soy la sola y desdichada España.
¿Será posible que continuo sea
esclava de naciones extranjeras
y que en un mínimo tiempo yo no vea
de libertad hendida mis banderas?” (2004a, p. 347).

Cotejo entre os textos de Cervantes, de Alberti e de Aub. (SANTOS, 2015, p. 44).

<i>verso</i>	<i>Cervantes</i>	<i>Alberti</i>	<i>Aub</i>
7º	en ansia tan tamaña	en ansia tan tamaña	en hora tan extraña
8º	desdichada	oprimida	desdichada
12º	tendida	tendida	hendida

que soy la sola y desdichada España.

– Acentúa más *sola y desdichada*...
La actriz asiente, y repite:

que soy la sola y desdichada España. (2004a, p. 347, grifo do autor).

O verso “que soy la sola y desdichada España.” se repete três vezes no total e a expressão “sola y desdichada”, quatro. Vale realçar que não apenas a repetição acentua a força do verso, mas também os espaços interlineares. Na interrupção de María Teresa León, a diretora do ensaio orienta Gloria a dizer o texto “marcando mejor los acentos”. Ao acompanhar a cena, percebe-se a gravidade do teor do verso, cuja imagem (*la sola y desdichada España*) ecoa na mente do leitor.

O estado de desesperança de Vicente se associa a essa imagem e é transformado por ocasião de sua ida à Zarzuela. A imagem de esfacelamento é, assim, restaurada. Na tensão entre unidade e fratura (ou confiança e desesperança), Vicente passa ao primeiro polo, integrado ainda pelos batalhões dos sindicatos, Juventudes e demais coletivos da resistência pela defesa de Madri.

Essa transformação se dá quando Vicente, Asunción e outros jovens de “El retablo” saem do teatro em direção à “Alianza de Intelectuales Antifascistas”. Nas ruas da capital do país, “cogidos los siete de brazo” (2004a, p. 347), eles entoam partes de “La Joven Guardia”, hino das Juventudes Comunista e Socialista Unificadas, “La Internacional”, hino da classe trabalhadora no mundo inteiro, e “La Marsellesa”, hino nacional francês.

Como mencionado, o primeiro hino que cantam é “La Joven Guardia”:

Somos la joven guardia
que va forjando el porvenir;
nos templó la miseria
sabremos vencer o morir... (2004a, p. 348).

Tal hino alude à identidade do grupo, ao qual Vicente volta a sentir que pertence. Sua sensação de derrota e seu esgotamento moral dão lugar a um sentimento de solidariedade e confiança. Vicente sente “su ser de hace dos horas [...] como algo lejanísimo que nada o apenas tiene que ver con él. [...] No era él, era otro. Ahora, de nuevo entre los suyos” (2004a, p. 348). O rapaz está novamente convencido de que “¡hay que luchar! ¡Hay que disparar! ¡No pasarán! ¡No pasarán!” (2004a, p. 348-349).

A fratura, que é símbolo da fase anterior, associa-se tanto ao ser de Vicente como à inexistência de unidade no bando republicano. Essa fratura, no entanto, é convertida em

inteireza quando o rapaz sente sua relação de pertença ao grupo. É importante ressaltar que esse novo estado do ser de Vicente combate a imagem de España “sola y desdichada”. A solidão é agora sinônimo de fraternidade e a desgraça, de esperança de que os fascistas “no pasarán”.

Embora partamos da noção de fratura, cabe destacar a cena de Vicente na Zarzuela e nas ruas de Madri⁵⁷ como um momento de *Campo abierto* que reflete o sentimento de unidade e de confiança da “Joven Guardia” e de “Los Fígaros”. Quando Vicente está “entre los suyos”, logo após assistir ao ensaio de *Numancia* e de cantar feliz os hinos, não há espaço para a fratura, surge apenas a convicção na derrota do bando nacionalista.

Da simetria entre o desejo e as categorias da realidade resulta o estado de contentamento de Vicente. A cena consiste, portanto, em uma imagem apocalíptica, de modo a ser possível estabelecer uma relação entre o apocalíptico e a noção de unidade. Na contramão desse movimento, pode-se pensar no demoníaco como um elemento associado à fratura. A cena de Vicente “entre los suyos [los de la Joven Guardia]” é um momento que merece, assim, ser realçado na ação de *Campo abierto* por se contrapor ao demoníaco, elemento generalizado em todo *El laberinto mágico*.

⁵⁷ Na cena da primeira jornada de *Numancia* reproduzida no romance, España se dirige a Río Duero, rogando-lhe que a ajude a reconquistar sua liberdade. O deslocamento de Vicente pelas ruas de Madri se estende até a rua Marqués del Duero.

CAPÍTULO II

Personagens escritores dos *Campos* e de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*:

Luis Salomar, Miguel Hernández, Paulino Cuartero, Paco Ferrís e Luis Álvarez Petreña

A. **Luis Salomar**: função no enredo e inserção social

Na ação de *Campo cerrado*, Luis Salomar,⁵⁸ que lançou uma revista literária,⁵⁹ dirige uma tertúlia vespertina no Oro del Rhin.⁶⁰ Seus frequentadores são representantes da burguesia catalã como filhos de banqueiros e industriais, além de gente ligada ao campo cultural (escritor, poeta, editor, ator, professor). Da classe trabalhadora, participam Rafael López Serrador, os irmãos aragoneses Atilio e Jaime Fernández, o garçom, um padeiro de esquerda, um comerciário. Há a apreciação de vários temas, como o cinema, a dança, livros, negócios, automóveis e a revista de Salomar. Sobre esta, houve um período em que seu debate era exclusivamente literário. Com o tempo, a publicação incorporou tópicos de política à pauta.

Em meio ao desenrolar dos acontecimentos que precedem a guerra civil, o leitor segue os passos de Salomar, que intervém efetivamente na disputa pelo poder. Partidário da Falange, o personagem escritor comanda 300 homens (entre eles, Rafael) em uma sublevação contra a II República.⁶¹

⁵⁸ Como se sabe, Luys Santa Marina (Colindres, 1898 – Barcelona, 1980) serve de base para a criação do personagem escritor. A esse respeito, Lluch-Prats (2010, p. 291) assinala que aquilo que é atribuído a Luis Salomar em *Campo cerrado* é quase integralmente histórico.

⁵⁹ Em Barcelona, Luys Santa Marina fundou e dirigiu a revista *Azor*, com a qual colaborou Aub.

⁶⁰ Quando estava em Barcelona, Aub ia ao Oro del Rhin e ao León de Oro, acompanhado de seu amigo Luys Santa Marina. “Las relaciones del escritor [Aub] con el núcleo intelectual barcelonés se iniciaron principalmente a través de la tertulia del *Lyon d’Or* gracias a los frecuentes viajes a la capital catalana que Aub, como comerciante, realizaría en estos años [a los años treinta]. Alrededor de este café situado en la Plaza del Teatro, regentado por el poeta Enric Vilalta, se reunían los intelectuales cercanos a Luys Santa Marina como José Jurado Morales, Juan Ramón Masoliver y Félix Ros, quienes colaborarían directamente con aquel en la fundación y el desarrollo de la revista [*Azor*]. A excepción de José Jurado Morales y de Max Aub, afines a la Segunda República desde distintos planteamientos, los otros tres escritores formaron parte de lo que Mónica y Pablo Carbajosa denominaron la corte literaria de José Antonio.” (SOLER SASERA, 2014, n.p.).

⁶¹ Em 1931, dá-se a criação das Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS). Em 1933, funda-se a Falange Española, que no ano seguinte se aglutina com as JONS formando a Falange Española de las JONS. Nas eleições de 1936, após a vitória do governo de coalização a favor da II República (“Frente Popular”), a FE de las JONS participa do golpe militar que dá início à Guerra Civil Espanhola. Veja-se a interpretação do narrador do cenário social então: “En 1930, el mundillo burgués fue republicano. Cuando se proclamó la que había de ser panacea, un tanto por chiripa, como si del dicho al hecho hubiese desengaño, no fue tanto: los de buen nombre vieron aquello como un insulto personal, los de buen capital con temor. Ser republicanos con la República no vestía ya nada. Y cuando los socialistas intentaron unas tímidas reformas, los de posibles y los radicales se dieron la

Parecióle, naturalmente, de perlas el movimiento de José Antonio Primo de Rivera [Falange Española]; éste comprendió que Luis Salomar era un elemento aprovechable para su menguada, nesciente, pataratera y señoril hueste; el escritor montañés, ingenuo, soltero, duro y obediente, modesto con su orgullo de hombre a cuestas, era una base segura. (2003a, p. 120-121).

Apesar de se definir um homem de ideias, Salomar pode ser considerado também um homem de ação, pois sua atuação a serviço da Falange é decisiva para seu processo de caracterização. Sua imagem como literato é a de um escritor precário seja pela militância, que relega a escritura a segundo plano, seja pelo temperamento do personagem: “Escribía con dificultad, la constante preocupación del modelo le impedía el vuelapluma, volvía diez veces sobre lo hecho quitándole toda espontaneidad, sacrificando al bien decir toda doctrina.” (2003a, p. 119).

A cena a seguir representa o entrelaçamento entre a figura de literato e a de militar, quando, prestes a entrar em combate, Salomar estabelece uma analogia com Dom Quixote na chegada a Barcelona.

Salomar piensa que dentro de una hora los trescientos hombres que manda estarán en sus puestos. [...]
 – ¿En qué piensas, capitán? [Pedro Rubió] [...]
 – En la llegada de Don Quijote a Barcelona – le contesta –, las galeras por el mar, las flámulas y los gallardetes. Los clarines y las chirimías. El ruido de la artillería “rompiendo los vientos”. Los caballeros saliendo de la ciudad... (2003a, p. 194).

Porém, a ação que Salomar coordena não guarda correspondência com a imagem triunfante e heroica que o personagem escritor cria a partir da analogia com Dom Quixote. Os falangistas são derrotados no motim e Salomar, condenado à morte pelo tribunal republicano, que acaba comutando a pena.

Tendo em vista uma inserção social significativa e uma relativa inexpressividade como literato, o que contribui essencialmente para construir sua faceta de escritor é o gesto de

lengua y quebraron la niña. En noviembre de 1933 las derechas españolas – lo serio: la Iglesia, los señores feudales con sus generales a remolque – se dieron cuenta de que podían ganar decisivamente la partida y empezaron entonces a preparar su alzamiento de julio de 1936. La C.E.D.A. [Confederación Española de Derechas Autónomas] era buena pantalla: inconsciente en gran parte y, a lo que parecía, a lo sumo, camino de la restauración; entretúvose en reparar los escasos males que el gobierno republicano hubiese podido inferir a sus adherentes. Lerroux era el alcahuete, dechado de echacorvería. Ahí estaba medradilla, Falange Española; diéronle empuje los que podían: los militares por conveniencias internacionales, buen pasillo hacia Roma y Berlín donde fueron recibidos con los brazos abiertos; los monárquicos, por considerarla aliada bullanguera a quien se desbarataría de un papirotazo el día que conviniese; la Iglesia, con mil amores, sin nada que perder: los falangistas se hacían lenguas de la grandeza imperial y gloria externa de la Santa, Apostólica y Romana Iglesia Católica. Ninguno de ellos reparó un momento en la doctrina nacional-sindicalista. Les importaba un comino; Falange era para ellos una careta, un sésamo, un tranquillo, un pase.” (2003a, p. 122-123).

fundar a revista, de organizar a tertúlia e sua circulação pelos cafés barceloneses no pré-guerra civil.

Ali se processa um debate que põe em questão sua posição de intelectual e a de homem da Falange. Há que observar a exiguidade dos temas literários no debate, que tende a tratar de assuntos políticos, além de contestar a liderança dos intelectuais no cenário de convulsões sociais vivido pelo país. As considerações de Salomar ou as dirigidas a ele indicam sua adesão à Falange, mostrando-o como um típico representante do partido de direita espanhol. Os fragmentos a seguir explicitam a filiação política do escritor.

[Salomar a Rafael] A mí no me interesan los hombres, sino las ideas. [...] La Revolución Francesa fue una ridiculez. Nuestros nietos se avergonzarán de ella. ¡Pensar que se ha querido gobernar el mundo sentimentalmente!... [...] A la igualdad opondremos jerarquía; a la libertad, disciplina. Nadie se hizo nunca ilusiones sobre la fraternidad, como no sea la de las armas. Ha llegado la hora de barrer toda esta broza (2003a, p. 129-130).

Lo que importa es que queréis tratar a España como a país conquistado, reclamándoos de la tradición y de la historia; sin que os importen un bledo los españoles y sus dolores. Y eso es lo que encuentras tú, Luis [Salomar], en el fascismo: un viejo afán de conquistador, y los españoles indios, en el peor de los sentidos. (2003a, p. 167).

[Salomar a los 300 hombres bajo su mando] Tomamos entre nuestras manos las tradiciones españolas. Las tenéis entre vuestros dedos, al alcance de los gatillos. Nos dan para su guarda la libertad y la decencia de España. Por una España libre, una, grande [...] Evidentemente, pensaba Rafael, no es un orador. (2003a, p. 175-176).

As ideias de disciplina, de conquista e de tradição bem como a imagem de “una España libre, una, grande” estão associadas à ideologia do fascismo espanhol, sendo reproduzidas no debate. Além disso, vale realçar a nota ufanista que é possível captar do discurso citado no terceiro fragmento e a ironia expressa no pensamento de Rafael, que aponta para a precária capacidade oratória de Salomar, ridicularizando-o.

O espaço de enfrentamento de ideias acirrado dos cafés e as circunstâncias do país cindido entre forças inconciliáveis marcam a inserção social do personagem. A representação do debate que se articula no café barcelonês contrapõe o grupo de intelectuais ao proletariado. Esse enfrentamento se dá em parte pela presença nas tertúlias de Rafael, na condição de operário. Cabe sublinhar que o intelectual que o apresenta a esse universo é Salomar.

A sensação de desconforto de Rafael em sua primeira tertúlia no Oro del Rhin esboça a tensão entre os intelectuais e a classe trabalhadora. A fala extensa do editor don Prudencio Bertomeu opõe-se, no pensamento de Rafael, a “interjecciones y tacos al hablar” (2003a, p. 125), habituais no dia a dia da fábrica. A ideia de pouca atividade reflexiva ligada ao

proletariado reaparece em outros momentos da narrativa, aludindo ao processo de alienação produzido pelo trabalho. O reverso dessa crítica vem em um rompante de Rafael que, embriagado, constrói um discurso em que rebaixa os intelectuais de seu protagonismo social. Ao sair do Oro del Rhin, na “Plaza de Cataluña”, ele os critica valendo-se de ironia.

- ¿Qué sabéis vosotros los intelectuales de nosotros los obreros? (Rafael subido en el alcohol, desembaulaba.) [...] Nos protegéis, pero de lejos. Un amor platónico. [...] De veras: ¡lo que dais es asco! ¡Si hubiese en vosotros calor humano! Pero tú me lo dijiste el otro día: lo que te importan son las ideas. ¡A la basura las ideas! El hombre y la suciedad... cuando eso despierte en vosotros una fraternidad humana y no un sentimiento que paladeáis en vuestra soledad limpia y harta, entonces hablaremos.
- ¿Aun nosotros? – preguntó Luis [Salomar]?
- Grandes escritores y defensores nuestros, pero viviendo con salones y cuartos de baño. Y vestidos por los sastres más distinguidos.
- Eres injusto.
- Lo sé y no me importa. Pero es cierto. Basta que escribáis dos garabatos para que todos se fijen en vosotros. Y que si sí, y que si no... Os levantáis a las doce, y pensáis que si escribís que os habéis levantado a las doce la gente se boquiabrirá. Y os acordáis de los pobrecitos de los trabajadores (2003a, p. 143-144).

É a ironia que confere ao fragmento um aspecto ácido e contundente, atingindo a imagem positiva de liderança social atribuída ao grupo de intelectuais. Nessa linha, Rafael usa o adjetivo *platónico* a fim de descrever a relação do grupo para com o proletariado. Ele sublinha a conveniência dos intelectuais em decorrência de levarem supostamente uma vida confortável. O protagonista de *Campo cerrado* critica também a hipotética superioridade dos “grandes escritores”, que por qualquer escrito mal composto atraem a atenção dos demais.

Sua crítica, ancorada em uma defesa da própria classe, desautoriza o papel de liderança que caberia aos intelectuais. Rafael em seu discurso se queixa ainda da relevância social dos escritores, combatendo-a através do recurso à ironia. A crítica é, assim, dirigida aos escritores, representados por Salomar, e aos intelectuais em geral.

Parte-se, portanto, da noção de trabalho correspondente a cada grupo para delimitar o respectivo espaço de ação social. Como visto, a intervenção de Rafael destaca a perda do protagonismo dos intelectuais. A sobreposição da função de militar à de literato em Salomar e a desqualificação dos intelectuais são indícios da diminuição da estatura do escritor na sociedade da época.

Apesar do enfrentamento de ideias devido à origem social distinta, ocorre a aproximação entre Salomar e Rafael. No episódio em que o protagonista foi ferido no tiroteio, Salomar lhe deu dinheiro para o período de convalescença. Em outro momento, o personagem escritor, que já não circulava pelos cafés há dois ou três dias, marca um encontro com Rafael

em um armarinho às vinte horas. Ali, Salomar encarrega-o de se inteirar da provável articulação de um movimento anarquista nacional. O protagonista volta ao “Teatro Victoria” no Paralelo e, infiltrado entre seus ex-companheiros, apura que “la C.N.T. se echaría a la calle.” (2003a, p. 169). Rafael leva a informação a Salomar, que combina de buscá-lo na “Plaza de España” às dezesseis horas do dia seguinte para ensiná-lo a atirar. Com outros quatro homens, o personagem escritor e o protagonista se deslocam pela estrada del Prat a caminho de uma propriedade rural, onde há “unas cincuenta personas, en su mayoría jóvenes, con cara luciente y pantalones de buena familia, todos con camisa azul y el yugo y las flechas de Falange, en rojo, sobre la tetilla izquierda.” (2003a, p. 170).

Nos exemplos citados no parágrafo anterior, a faceta que sobressai do personagem é a de líder militar e não a de intelectual ou a de escritor. Por comporem o círculo falangista, Salomar e Rafael aproximam-se. Essa proximidade com o protagonista dá relevo a Salomar no andamento da ação de *Campo cerrado*.

Sua função no enredo, muitas vezes, permite captar aspectos importantes do romance. Como Rafael, ele circulava pelos cafés e, em seguida, passou a outros espaços como o armarinho, a estrada e a propriedade rural. Sua circulação reflete, portanto, a alteração que ocorre na perspectiva espacial quando a agitação social aumenta. Também sua participação no debate promovido revela as contradições da sociedade da época. Nesse sentido, podemos ler o diálogo entre o personagem escritor e Rafael na “Plaza de Cataluña”, antes citado, como reafirmação da tensão entre os intelectuais e a classe trabalhadora.

Além de personagem de *Campo cerrado*, Salomar está presente em *Campo de sangre* e *Campo de los almendros*. Em *Campo de sangre*, o militar é mencionado uma vez: “Isabel [Rubió] es personaje importante en la organización clandestina de Falange. Ha logrado establecer contacto con Luis Salomar, preso en Montjuich, y éste le indica la ruta a seguir.” (2004b, p. 212). No último capítulo de *Campo cerrado*, após ter sua pena comutada pelos tribunais da República, o personagem escritor andava por Barcelona com Jorge de Bosch, que frequentava as tertúlias no León de Oro. Em *Campo de sangre*, Salomar continua na capital catalã a serviço da Falange, porém preso em Montjuich. Ali, ele controla ações por meio de espiões como Isabel Rubió.

Se em *Campo cerrado* e em *Campo de sangre*, o escritor é representado como o golpista, em *Campo de los almendros*, ele está no centro do poder. Salomar reaparece na terceira e última parte do romance em uma cena de abril de 1939 com Pepa Chuliá⁶² no

⁶² Pepa Chuliá é amante de Villegas e irmã do valenciano esquerdistas Alberto Chuliá.

apartamento de Villegas. Acompanhado de outros quatro falangistas, o escritor pede a Pepa que chame Villegas, mas o arquivista não está. Com o braço imobilizado, Salomar conta a Pepa que estava em Valência, preso no Hospital Militar.

Segundo o personagem escritor, o que motivou sua visita foi o propósito de salvar a biblioteca de seu amigo. Para tanto, o militar expropria os livros e também os quadros de Villegas a pretexto da conservação de tais bens culturais. A biblioteca e parte das pinturas são levadas em três caminhões ao “Ateneo Mercantil”. Em seguida, Salomar avisa que apoderar-se-ão ainda do apartamento, momento em que há uma fala irônica sobre o gosto pela arte das novas autoridades que usufruirão da residência.⁶³

- Tendrá que dejar el piso.
 - ¡Si es mío!
 - No importa. Comprenderá que necesitamos requisar los que sean para las nuevas autoridades. Aunque supongo que no necesitarán contemplar tan excelente pintura.
- Los dos se echaron a reír [Luis Salomar y Xavier Bosch⁶⁴]. Pepa vomitaba en el cuarto de baño. (2000, p. 713).

A fala de sentido irônico sugere uma cumplicidade entre Salomar e Xavier Bosch, marcada por um distanciamento em relação ao grupo falangista. Ao rirem, o escritor e o historiador de arte demonstram certo menosprezo pelas novas autoridades. A través da ironia, a origem intelectual de Salomar vem à tona apesar de estar revestido da função de militar na ida ao apartamento. A esse distanciamento passageiro pode-se acrescentar a amizade entre Salomar e alguns republicanos como Villegas.

Na sequência, em 4 de abril, há a transcrição de uma carta em que Pepa refere a Villegas a visita de Salomar. O texto epistolar contribui para a descrição do perfil do personagem escritor por meio do olhar de Pepa, que escreve no dia seguinte à visita feita às

⁶³ Essa era sempre a prática de apropriação. Nesse sentido, veja-se o fragmento do estudo introdutório à correspondência entre Aub e Soldevila (1954 a 1972): “Soldevila había descubierto a Aub en casa de un tío suyo militar donde vivía en la capital, y cuya biblioteca, casualmente, resultó ser la requisada tras la guerra a otro exiliado, Paulino Masip, íntimo amigo de Aub. En un principio, al leer aquellos libros firmados por Aub, Soldevila pensó que se trataba de un autor extranjero tanto por el apellido como por su teatro de vanguardia.” (LLUCH-PRATS, 2007, p. 2). Aub refere-se a esse episódio em seu diário (1998, p. 532), na anotação de 26 de maio de 1972: “De cómo Soldevila vino a interesarse por mis libros: a un tío suyo, teniente coronel de administración, o algo parecido, le asignaron, al ocupar Madrid los franquistas, el piso de los Masip. Con el tiempo, a poco los despacharon a otro. – ¿Qué hago con los muebles? – Lléveselos. – ¿Con los libros? – Lléveselos. Con los manuscritos no hubo caso, que sus primos los aprovecharon – al revés – para sus clases. Había poco papel y la letra era poco legible. (Siempre la tuvo de ‘pata de mosca’.).” Aub também teve sua biblioteca expropriada após a derrota dos republicanos na guerra civil.

⁶⁴ Xavier Bosch corresponde, na vida real, ao historiador de arte Xavier de Salas Bosch (Barcelona, 1907 – Madri, 1982). (CAUDET, 2000, p. 713).

dez da manhã. Ela situa os acontecimentos, mencionando na carta a entrada do exército nacionalista em Valência entre 30 e 31 de março.

Cabe observar que seu discurso contém, por um lado, inconsistências entre o ocorrido e o referido e, por outro lado, informações não transpostas à cena ambientada no apartamento. Na carta, além de dar sua opinião sobre a postura do personagem escritor durante a visita, Pepa rememora dados da relação entre Salomar e Villegas. Um elemento relevante constitui a alusão a que Villegas e outros amigos, como Bergamín, salvaram a vida do escritor falangista várias vezes. Vale lembrar que, em *Campo cerrado*, Salomar teve a pena de morte comutada pelos tribunais da República.

Sobre a explicação para a aparição do escritor em Valência, Pepa presume que o transferiram de Montjuich ao Hospital Militar. A esse respeito, a irmã de Chuliá escreve sobre o *brazo en cabestrillo* de Salomar e se estabelece, novamente, uma analogia com *Campo cerrado*. A correspondência se enlaça com a cena imaginada pelo personagem escritor em sua entrada em Barcelona após a sublevação que chefiou contra o governo republicano, no pré-guerra civil:

- ¿En qué piensas, capitán? [Pedro Rubió] [...]
- En la llegada de Don Quijote a Barcelona – le contesta –, las galeras por el mar, las flámulas y los gallardetes. Los clarines y las chirimías. El ruido de la artillería “rompiendo los vientos”. Los caballeros saliendo de la ciudad... (2003a, p. 194).

Na carta a Villegas, Pepa conta:

Me quedé estupefacta. Venía con un *brazo en cabestrillo* y supuse que había entrado así montado en un caballo blanco, al frente de un escuadrón o algo así. Nada más lejos de la realidad; figúrate que estaba aquí, en Valencia, detenido en el Hospital Militar. (2000, p. 714, grifo nosso).

Na imagem criada por Pepa, Salomar surge como um herói montado em um cavalo branco. Mas essa imagem, que se une à vitória do bando nacionalista, não ganha concretude: “Nada más lejos de la realidad”. Assim, tanto a imagem de *Campo cerrado* como esta de *Campo de los almendros* são desconstruídas, o que leva a uma representação irônica da superioridade dos fascistas.

Para arrematar o histórico de participação do personagem escritor nos *Campos*, cabe indicar a menção a ele nas “Páginas azules” pelo autor ficcional, que se pergunta pelo destino de seus personagens, históricos ou não: “¿Qué fue de Salomar, de Cuartero, de Templado?” (2000, p. 559). E, como veremos em relação a Cuartero, Salomar aparece no romance após a

pergunta, posto que o episódio envolvendo Pepa e Villegas é posterior a esse momento de metaficção de *Campo de los almendros*.

A circulação do escritor desde *Campo cerrado* até *Campo de los almendros*, passando por *Campo de sangre*, revela uma coerência no traçado do personagem. Em *Campo cerrado*, acompanhamos sua atuação nos cafés e suas investidas militares ligadas às forças nacionalistas. Devido à proximidade com o protagonista, Salomar ganha relevo no desenrolar da ação. No desfecho da obra, o escritor continua em Barcelona. Em *Campo de sangre*, ele ainda está na capital catalã, conspirando para a Falange, porém então preso. Em *Campo de los almendros*, o autor ficcional evoca-o na enumeração sobre o destino de seus personagens. Páginas adiante, ele volta na cena de expropriação dos bens de Villegas e, em seguida, por meio de alusões, na carta de Pepa. No contexto de Valência e recém-saído do Hospital Militar, Salomar representa os vencedores, mas sem deixar de mostrar suas ligações com a elite intelectual republicana.

Posto isso, já a partir de *Campo cerrado*, a faceta de militar se sobrepõe à de escritor. As referências à atividade de Salomar como escritor podem ser resumidas ao ato de fundar sua revista e de organizar sua tertúlia. No papel de militar, ele coordenou a ação de 300 homens contra o governo republicano no pré-guerra civil (*Campo cerrado*), atuou na clandestinidade (*Campo de sangre*) e agiu como representante oficial do novo governo (*Campo de los almendros*). Portanto, desde *Campo cerrado*, é a função de militar que sobressai na composição do personagem. Sua proximidade com os intelectuais republicanos gera uma tensão, que, no entanto, não anula a fidelidade à Falange, de tal maneira que essa adesão seja o principal traço de seu processo de caracterização.

B. Miguel Hernández: a rota do *pastor de Orihuela*

El autor no está seguro más que de los muertos; los entierra – los de verdad – con lápida y todo: don Pío, don Miguel, el general Queipo de Llano, Emilio, los de Djelfa, los de México, y Federico, y Miguel... [“Páginas azules”] (2000, p. 559).

Miguel Hernández (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942) é um dos personagens escritores históricos mais relevantes entre os plasmados nos *Campos*. Aub propõe-se a registrar o efetivamente ocorrido ao poeta e dramaturgo durante a guerra civil. Em *Campo abierto*, há

uma alusão ao personagem na fala de Bernardo Santos a Herrera. A menção descreve Miguel Hernández ao mesmo tempo em que dá notícias de sua rota em 1936.

- Tú conocerás a Hernández, uno que hace versos y que ahora anda con eso de la cultura.
- ¿Jesús? ¿El ministro de Instrucción Pública?
- No. Miguel. Uno de orejas grandes y que siempre va con la cabeza rapada al cero y traje de pana. De Orihuela, de mi pueblo.
- No.
- Pues es bastante sonado. Han publicado libros suyos y todo. El sí que me conoce. De chavales anduvimos juntos por el campo. Luego yo fui a Murcia, y no volví a verlo hasta hace unos días. Me conocí. (2004a, p. 282).

Note-se que, ao introduzir o tópico conversacional, Bernardo Santos diz “conocerás”, expressando credulidade em relação à hipótese de Miguel Hernández ser conhecido por Herrera. A partir da resposta, Bernardo Santos sublinha o fato de Miguel Hernández, que já tinha livros publicados, ser famoso.

Em 2014, é publicado o *Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre*, que reproduz dois textos em que Aleixandre dá o perfil do *pastor de Orihuela*.

20 de febrero de 1958
Madrid, Velintonia, 3
(Parque Metropolitano)

Amigo mío Max Aub:

Carlos Bousoño me ha comunicado su deseo de usted de tener completa la semblanza mía de Miguel. Aquí se la mando con mucho gusto, sin mutilación en ninguna de sus dos partes (“Evocación” y “Una visita”), tal y como es. (AUB; ALEIXANDRE, 2014, p. 61).

O envio de “Evocación de Miguel Hernández” e de “Una visita”⁶⁵ em 20 de fevereiro de 1958 marca o início de uma relação epistolar entre Aub e Aleixandre. Posteriormente, de setembro a outubro de 1965, Aub solicita a Aleixandre informações sobre o deslocamento espacial efetuado por Miguel Hernández nos últimos dias de março de 1939, com o objetivo de representá-lo de forma fidedigna em *Campo de los almendros*.⁶⁶

⁶⁵ Antes do envio a Aub, tais textos já haviam sido publicados na *Revista de la Universidad de México* e, depois, em ALEIXANDRE, V. *Los encuentros*. Madrid: Guadarrama, 1958. (CANDEL VILA, 2014, p. 171).

⁶⁶ Há que observar, no fragmento epistolar citado, que o comentário “sin mutilación en ninguna de sus partes” deve-se à censura editorial no regime franquista. Os expedientes da censura prévia refletiam nas obras publicadas na Espanha peninsular desde 1938. Nessa época, “a comunicação por carta era a forma mais eficiente de contato e permitia, com sorte, escapar ao filtro censor, uma vez que o controle postal sistemático na Espanha havia sido oficialmente eliminado em dezembro de 1945, alguns meses depois do final da Segunda Guerra Mundial. Apesar do fim desse tipo de censura – generalizada e que está principalmente relacionada com a situação de guerra, como a Guerra Civil e, logo, com a Segunda Guerra –, há relatos sobre a censura postal em

Em “Evocación de Miguel Hernández”, remetido a Aub em 1958, Aleixandre descreve o poeta e dramaturgo a partir de traços similares aos apontados por Bernardo Santos em *Campo abierto*.

[...] su cabeza pelada [...]

Calzaba entonces alpargatas, no sólo por su limpia pobreza, sino porque era el calzado natural a que su pie se acostumbró de chiquillo [...] Llegaba en mangas de camisa, sin corbata ni cuello (AUB; ALEIXANDRE, 2014, p. 63).

Além da cabeça raspada, a vestimenta simples (*traje de pana, alpargatas, en mangas de camisa, sin corbata ni cuello*) é outro elemento comum à descrição do *pastor de Orihuela* no romance e na carta. Mas, não é apenas em *Campo abierto* que Miguel Hernández é mencionado. Em *Campo del moro*, ele é citado por Víctor Terrazas em um diálogo com Rosa María sobre o imperativo de servir à guerra em prejuízo do exercício da arte.

– [...] Pero el hecho es que todos los que llevábamos algo dentro nos alzamos en contra. Nunca había pertenecido a partido alguno. La política, bueno. Uno pensaba en otras cosas. [...] Pero que lo que representaba la España que no queríamos se levantara, una vez más, en contra de lo establecido con tantos trabajos, no se podía permitir. [...] Sí. Todos. Es decir, todos mis amigos, de Bergamín a Miguel Hernández, de Adolfo Salazar a Jesús Bal y Gay, de Jiménez Fraud a Miguel Prieto. Todos. Lo sabes, estabas aquí. (2004c, p. 105-106).

Para o ex-pianista, a guerra civil simboliza um corte, que modificou drasticamente seu destino e o de seus amigos, entre eles Miguel Hernández. Há uma relação de pertença ao bando republicano de todos os que são mencionados na enumeração. Por conseguinte, delineia-se uma alteridade entre um *nosotros* e os rebeldes, que “representaba[n] la España que no queríamos”. O fato de se tomar partido e intervir ativamente na contenda pode promover uma redução da atividade artística no período em que se dedica à função militar. Essa contingência representa uma descontinuidade para o desenvolvimento da arte, alterando o destino de alguns artistas, que passam a servir o exército republicano.

O *pastor de Orihuela* é citado, novamente, agora em *Campo de los almendros*. No excerto, alude-se a seu cotidiano como integrante do exército da República.

La guerra los llevó de la mano a la Alianza de Intelectuales Antifascistas. De ahí pasó Paco Ferrís a la 11.^a división, con Herrera Petere y su mujer – una niña rubia, preciosa –, Juan Paredes, Miguel Hernández, Martínez de León, el dibujante de toros, tan chirigotero. Hacían, entre todos, el periódico de la división. Se reunían en una casa de la calle de Lista – frente al edificio que albergaba la jefatura del V

décadas posteriores, bem como sobre a incompetência do regime para exercê-la com minúcia.” (MUNHOZ, 2015, p. 12).

Cuerpo de Ejército, mandado por Modesto. Los cuarteles estaban en la Ciudad Lineal. Por ahí aparecían, de cuando en cuando, Rafael Alberti y María Teresa León, su mujer, que hacía teatro en el de la Zarzuela.
A principios de 1938, la 11.^a pasó a Cataluña (2000, p. 231).

Reconstrói-se um passado habitual de Paco Ferrís na guerra civil e antes de 1938. Para tanto, recorre-se com frequência ao uso do pretérito imperfeito do indicativo em formas como *hacía(n)* e *aparecían*. Miguel Hernández está inserido nesse cotidiano. A ação descrita ligada à 11.^a divisão do exército republicano é a redação do jornal, isto é, uma atividade intelectual, de que participava Miguel Hernández. Refere-se ainda à circulação de outros dois personagens escritores: Alberti e María Teresa León.

Além de ser mencionado em *Campo abierto*, *Campo del moro* e *Campo de los almendros*, Miguel Hernández atua no enredo do último *Campo*. Como sublinhado, para representar o personagem histórico, Aub realiza um estudo, valendo-se da correspondência com Aleixandre como fonte.

Trabajo en la novela de Alicante, es decir, de los últimos días de marzo de 1939. ¿Dónde estaba Miguel Hernández? Sé que fue a Orihuela los primeros días de abril. ¿De dónde venía? ¿De Madrid? ¿De Valencia?, abandonado el tiro de *El hombre acecha*. No lo sé. No lo sabe nadie. Quizá tú. Y quiero sacar a Miguel en la novela. Lo haré de todas las maneras, pero quisiera, como siempre, atenerme a la verdad. Si salió de Madrid después del golpe de Casado, ¿fue hacia Levante en coche, en camión, a pie?
Dime lo que sepas, si sabes. [23 de septiembre de 1965] (AUB; ALEIXANDRE, 2014, p. 144).

Muchas gracias por tus líneas. Espero lo que puedas saber de Miguel. Según otras noticias, estaba en frente de Andalucía y de ahí, supongo, se fue a Alicante y a Orihuela antes de volver de Sevilla y a Huelva. Le he escrito a Guerrero Zamora para preguntarle en qué se funda para suponer que fue a Valencia. He hablado con varias personas que estuvieron allí esos días – amigos suyos – y ninguno lo vio. [7 de octubre de 1965] (AUB; ALEIXANDRE, 2014, p. 146).⁶⁷

⁶⁷ Também em 7 de outubro de 1965, Aleixandre escreve a Aub. O fecho da carta revela o medo de repressão dos que vivem em um estado de exílio na península:

“Querido Max:

A Miguel el fin de la guerra le cogió en Madrid y recién acabada volvió a Cox (Provincia de Alicante) donde estaban su mujer y el niño. Este viaje lo hizo andando y en algún carro que encontraba en el camino. Con su mujer desde allí fue alguna vez a Orihuela y una vez a dos él solo. Por mediación de su hermano le hicieron un salvoconducto en Orihuela para marcharse; lo hizo así y fue detenido, por indocumentado, en Rosal de la Frontera. Esto fue el 6 de mayo. Lo trasladaron a Madrid, a la cárcel de Torrijos 65. En aquel viaje desde Orihuela fue cuando estuvo en Sevilla e intentó llegar a Portugal. Llegando con mucha dificultad, a pie y ‘pasando ríos a nado’, hasta setenta kilómetros de la frontera. Vivió refugiado en una casa [que eran madre e hijo] y la madre dice Miguel que le decía: ‘Cuidadiño, cuidadiño’. Y con el hijo fue vendiendo la ropa que llevaba porque se le terminó el dinero, y es cuando le detuvieron. De esta detención fue soltado en septiembre y volvió a Cox y al día siguiente fue a Orihuela. Cuando otro día volvió a este pueblo fue la detención, esta vez definitiva. Era el 29 de septiembre del mismo año.

Estos datos me los comunica su mujer y claro está que si utilizas alguno en tu novela no has de decir de ningún modo que yo te los transmito ni que proceden de ella.” (AUB; ALEIXANDRE, 2014, p. 147).

Aub busca figurar Miguel Hernández recompondo sua circulação espacial a partir de uma perspectiva histórica. A solicitação a Aleixandre e o trabalho de pesquisa em geral para estruturar o personagem são justificados pelo objetivo obstinado do autor de ater-se à verdade. Aub é, por isso, minucioso na seleção e no tratamento dos dados que recriam o escritor. De seu empenho e graças à colaboração de Aleixandre, surge uma imagem de Miguel Hernández fiel ao modelo real. Sabe-se que o poeta e dramaturgo foi preso na fronteira com Portugal em uma tentativa de fuga após a derrota do bando republicano, morrendo no cárcere de Alicante em 1942.⁶⁸ E Aub demonstra que não quer que sua história seja silenciada.

Munido das informações que esperava para completar a presença de Miguel Hernández nos *Campos*, o autor o insere em um diálogo com dois outros escritores: o fictício Rafael Saavedra, que se suicidou no porto de Alicante, e o histórico Pedro Garfias, que morreu exilado no México. Segundo o narrador, eles estão vindo de Valência depois de passarem por Castellón, onde fizeram um comício. “Miguel debe de seguir en Madrid.” (2000, p. 306). Como se nota, a marcação espacial é um elemento-chave na composição do personagem.

O diálogo travado entre Miguel Hernández, Garfias e Saavedra repõe a sensação de se estar em um labirinto porque nem sempre é possível identificar as vozes. Logo após a conversa, há uma cena do *pastor de Orihuela* no campo, sentindo uma forte dor de cabeça.

Villafamés, del Bono, Miguel Hernández... Los algarrobos. Tierra secana. Hermosura: el olor, los pájaros, los árboles, los pueblos en las alturas. [...] Miguel, por el campo. Miguel sentado bajo un algarrobo, con unos terribles dolores de cabeza. (2000, p. 306).

A cena, que é bucólica, apresenta certa dinamicidade, pois, mediante a reiterada alusão a Miguel Hernández, produz-se a impressão de que ele se movimenta no cenário criado. Essa imagem amena desvanece diante do comentário da dor física que sente o personagem. A dor é aplacada quando ele escuta versos de Heine: “– Léeme los romances. Me quitan el dolor de cabeza. Palabra.” (2000, p. 307). Os versos remetem ao momento histórico: “Renacerá otra vez la primavera/ tras el áspero invierno...” (2000, p. 307).

⁶⁸ Miguel Hernández “pasó por un rosario de cárceles, un total de 13 prisiones: Toreno, Palencia, Yeserías, Ocaña, hasta llegar el 29 junio de 1941 al Reformatorio de Adultos de Alicante, donde le ‘fallecieron’ por las miserias de la mala vida carcelaria y la desatención médica.” (FERNÁNDEZ PALMERAL, 2006, n.p.).

Finalmente, Miguel Hernández aparece com Asunción, que o encontra “sentado en el borde de una acera” (2000, p. 377). Como antes, o fragmento evidencia que a rota do personagem histórico é um dado fundamental em sua composição.

- ¿De dónde vienes?
- De Madrid.
- ¿A dónde vas?
- A Cox. A ver a Josefina y al niño [su mujer y su hijo].
- ¿Cómo viniste?
- Unas veces a pie y otras andando.
- Trae los pies deshechos. Ríe, tristón.
- Otras veces en carro. ¿Y Vicente?
- En Valencia. Le estoy esperando. ¿Has comido?
- No.
- Vente conmigo.
- No, gracias. Voy a descansar un rato y luego sigo. Ya me han dicho que no hay trenes.
- Pero alguien habrá que vaya a Orihuela.
- Eso espero.
- ¿Qué vas a hacer?
- ¿Cómo que qué voy a hacer? Ya te lo dije: ir a Cox. Pensaba ir a Valencia. A ver a los Soler.
- Los Soler, la Tipografía Moderna.⁶⁹
- Ya debe de estar listo *El hombre acecha*. Ahora sí: listo para sentencia.⁷⁰
- Hace una pausa, la mira.
- Entraron esta mañana en Madrid.
- Ya lo sé. ¿No te vas a ir?
- ¿A dónde?
- No lo sé: a Francia, a África.
- ¿Qué se me ha perdido allí?
- Asunción no saber qué decir.
- Bueno. Pues, hasta luego.
- Recuerdos.
- Está delgado, con la nariz más pronunciada por el hundimiento de las mejillas, pero sonrío como le sonrío siempre a Asunción. (2000, p. 377-379).

⁶⁹ Fundada em Valência em 1899, a Tipografía Moderna interrompeu suas atividades em 1933 por um curto espaço de tempo, reabrindo em 16 de julho de 1934. A partir de 1936, essa gráfica publicou, “[a pesar de la situación bélica y de la escasez de papel y materiales de artes gráficas,] libros, folletos y revistas que adquirieron un enorme prestigio. Sin duda la más conocida fue *Hora de España*, que recogería los artículos de Juan Mairena de Antonio Machado, los poemas de León Felipe, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Manuel Altolaguirre y Dámaso Alonso. Por cierto, en una de las tertulias que tenían lugar con regularidad en la imprenta se conocieron (sic) los poetas Luis Cernuda y Octavio Paz, justo en un momento en que en la ciudad de Valencia se desarrollaban los acalorados debates del II Congreso Internacional de Escritores y Artistas Antifascistas” (AGRAMUNT LACRUZ, 2006 apud ARTES GRÁFICAS SOLER). Entre os títulos publicados pela Tipografía Moderna, estão também *Luis Álvarez Petreña* (1934) e *Espejo de avaricia* (1935), ambos de Aub.

⁷⁰ “Con *El hombre acecha* (1939) de Miguel Hernández, además de ser un libro imprescindible en la obra hernandiana y de guerra, nos hallamos ante una joya bibliográfica, un volumen histórico en la (sic) panorama español, una obra rarísima, una fortuna de poseerlo, puesto que en la primavera 1939 fue destruida toda la edición en Valencia [na Tipografía Moderna], 50.000 ejemplares preparados para salir a la calle, excepto dos ‘capillas’ que milagrosamente se salvaron de la hoguera: uno hallado en la biblioteca del extremeño Antonio Rodríguez Moñino, y otro en la colección de José María Cossío, hoy Biblioteca-Museo de la Casona de Tudanca (Santander)” (FERNÁNDEZ PALMERAL, 2006, n.p.).

A rota de Miguel Hernández e a forma de percorrê-la são responsáveis por estruturar o diálogo com Asunción. A oferta precária de meios de transporte obriga o personagem a deslocar-se por extensas distâncias a pé, o que origina a imagem de seus “pies deshechos”. Outro sinal físico de sofrimento na representação de Miguel Hernández é a fome, que se associa ao aspecto magro destacado na descrição de seu rosto.

De uma perspectiva moral, o caráter solitário de Miguel Hernández, que como Asunción espera rever seus familiares, é um elemento que corrói seu ânimo. Pode-se acrescentar também a entrada do bando nacionalista na capital do país, destruindo toda e qualquer previsão positiva entre os republicanos quanto ao desenlace da guerra civil. Finalmente, o comentário sobre seu livro, *El hombre acecha* (1939), revela um horizonte de expectativas nebuloso para a obra, pois seu autor a considera de antemão condenada.

Esses fatores conduzem à configuração de uma imagem de abatimento físico e moral ligada ao processo de caracterização do personagem escritor, cuja presença nos *Campos* reproduz o ocorrido efetivamente ao ente histórico. Cabe reiterar que esse aspecto aponta para o compromisso ético e moral que Aub se atribui ao dar notícias da existência do poeta e dramaturgo por meio de sua inserção social servindo o exército republicano durante a guerra civil.⁷¹

C. Paulino Cuartero

Paulino Cuartero sobressai na imensidão de personagens que circula pelas páginas de *El laberinto mágico*. Cuartero, que atravessa os *Campos*, é personagem de *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del moro* e *Campo de los almendros*. Depois de examinar a inserção social de Cuartero e sua função no enredo de *Campo abierto*, acompanha-se o personagem em dois capítulos de *Campo de sangre*, que revelam as relações familiares e a faceta de dramaturgo. Posteriormente, ele é mencionado em *Campo del moro*, mas assume uma função relevante no enredo de *Campo de los almendros*, de tal maneira que seu deslocamento espacial reflete a derrota do bando republicano na guerra civil.

⁷¹ “Él [Aub], como otros muchos escritores e intelectuales desterrados, retomará en sus obras aquel pasado en el que fue partícipe. Reivindica, de esta forma, la memoria de las víctimas de la guerra, de los campos de concentración y del exilio. No cabe duda de que toda su producción puede vincularse con la posición comprometida y activa del autor en la lucha contra el fascismo. Así lo demuestran las obras que componen *El Laberinto mágico*, su *Diario de Djelfa* o gran parte de su creación teatral.” (SOLER SOLA, 2015, p. 44).

1. Cuartero e a preservação da cultura

Em *Campo abierto*, Cuartero está em Madri, onde circula normalmente por espaços públicos e abertos: *calles Marqués del Duero, del Prado, Plaza del Angel, calles de Atocha, Concepción Jerónima, de Toledo, Plaza de la Cebada, Carrera de San Jerónimo*. O personagem pode ser visto também em espaços fechados como o de tascas, o de sua casa e o do “Museo del Prado”.

Durante sua circulação espacial, Cuartero está frequentemente com Templado, mas não apenas, pois há momentos em que está na companhia de Rivadavia, Herrera, Hope, Gorov,⁷² Fajardo, Villegas. Entre seus amigos mais próximos, estão Templado, Fajardo e o médico cirurgião Carlos Riquelme, que “es socialista, por amistad con sus contertulios” (2004a, p. 360).

No início de seu deslocamento, Cuartero está nas imediações da Zarzuela. Na rua Marqués del Duero, com Templado e Rivadavia, o personagem escritor cruza com Vicente e os jovens de “El retablo”, logo após o ensaio dirigido por María Teresa León. Por meio da movimentação espacial dos personagens, o leitor, que estava acompanhando Vicente, passa a seguir Cuartero, Templado e Rivadavia.

Dessa forma, a cena do grupo valenciano de teatro universitário se mescla à dos três amigos. Essa trama de cenas, às vezes de diálogos, está na base de construção dos *Campos*. A atuação de Cuartero no enredo é, assim, entrecortada por outras cenas e diálogos que vão compondo a rede de fios interligados da estrutura labiríntica dos *Campos*.

Desde *Campo abierto*, o leitor pode obter um perfil do personagem. Sabe-se que Cuartero é burguês, escritor, de esquerda, católico, antimilitarista, agregado da “Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico” e casado com Pilar Núñez de Cuartero. Sua participação no romance compreende o intervalo de tempo entre os dias 5 e 7 de novembro de 1936. Os tópicos discursivos desenvolvidos a partir de sua aparição aludem, principalmente, aos bombardeios de Madri, às ações para a defesa da capital do país e ao Pacto de Não-Intervenção.

Cuartero vive “en la Puerta de Moros. En una casona fría.” (2004a, p. 388). O referente *casona* é um símbolo de sua origem social. O personagem procede de uma família de Valladolid que já foi bem posicionada economicamente. Logo após sair de uma tasca com

⁷² Ucraniano de Kiev, Gorov trabalha para o jornal soviético *Pravda*. “Probablemente es trasunto de Mikhail Koltzov, [...] con quien Aub tuvo una gran amistad.” (LLUCH-PRATS, 2010, p. 233).

alguns amigos, Cuartero convida-os a entrar em casa. Sua mulher e filhos não estão. A circulação no âmbito doméstico percorre os espaços do escritório e da sacada. A existência de um escritório é também um índice de sua origem social e, ainda, de sua condição de intelectual.

Ali, Cuartero lê para os companheiros, enquanto tomam licor, uma página de um livro encadernado marcada com um papel. O texto se intitula “Tratado secreto de Verona, celebrado por los Plenipotenciarios de Austria, Francia, Prusia y Rusia, en 22 de noviembre de 1822”. O documento está constituído de introdução, sete artigos, identificação dos agentes diplomáticos de cada país, indicação do local e da data de celebração do tratado. O pacto buscava restaurar o *status quo* prévio à Revolução de Cádiz (1810), cuja Constituição (1812) estabeleceu o liberalismo político, assentando o princípio de soberania nacional e concebendo súditos como cidadãos.

O artigo primeiro resume o objetivo do acordo firmado em Verona entre as quatro potências contratantes, que

plenamente convencidas, de que el sistema del gobierno representativo es [...] incompatible con el principio monárquico, [...] se obligan del modo más solemne a emplear todos sus medios, y unir todos sus esfuerzos para destruir el sistema de gobierno representativo de cualquiera Estado de Europa donde exista [España y Portugal] (2004a, p. 389).

Precisamente antes de iniciar a leitura do artigo quarto do tratado, a voz de Cuartero embarga. Tal artigo encarrega à França a missão de destruir Espanha e Portugal. Quando terminada a leitura, instaura-se o silêncio, a que se segue a fala de Templado: “– ¡Eso es lo que debieran enseñar en las escuelas para que aprendieran lo que son!” (2004a, p. 391). Imediatamente depois, Gorov intervém explicando que a postura que motivou o tratado não é uma exceção, pois “los sistemas políticos prueban su excelencia por la fuerza [...] [mejor ejemplo] vuestra República del 31. [...] La única manera de tener razón es acabar con los enemigos.” (2004a, p. 391).

Durante a conversa no escritório, escutam-se tiros de canhão. O capitão do exército republicano (Herrera) bem como os dois jornalistas (Hope e Gorov) despedem-se. Os que continuam no apartamento de Cuartero avistam Madri da sacada. Nesse momento, Templado enuncia:

– Mira: allí, los fascistas; aquí, los nuestros. Aquéllos son retrógrados; éstos progresistas. Aquéllos representan un pasado muerto; éstos un futuro vivo. Aquéllos son la mentira y éstos, la verdad.

Templado dejó caer la conversación como si se tratara de un bache (2004a, p. 391).

Por meio do uso de elementos dêiticos como os demonstrativos *allí/ aquí e aquéllos/ éstos*, Templado marca a alteridade existente entre os bandos nacionalista e republicano, indicando sua relação de pertença ao último. A avaliação feita pelo médico opõe sempre um ponto positivo a outro negativo atribuídos, respectivamente, a republicanos e a nacionalistas. O contraponto a essa visão vem através da fala de Gorov, quando considera que todos os sistemas políticos agem pela força, inclusive a II República espanhola.

A breve conversa exasperada após a leitura do tratado, o ruído dos canhões e o abalo no ânimo de Templado, visto no fragmento citado, preparam o leitor para a imagem que é criada da alvorada de Madri em 7 de novembro de 1936. “Era un amanecer feo, bajo, gris, hecho de humo y bruma, sin horizonte. [...] Madrid, quieto, igual a ayer, se teñía de color de ceniza.” (2004a, p. 392). O cenário que se apresenta decorre da ação dos bombardeios. A névoa feita de cinzas que cobre o horizonte ajuda a compor uma imagem demoníaca de Madri resistente às investidas dos rebeldes e de seus aliados. A evocação do tratado e seu contexto de leitura traçam um paralelo entre a Espanha oitocentista pós-Revolução de Cádiz e a Espanha da II República, ambas ameaçadas por potências estrangeiras, uma vez que na guerra civil a superioridade material do exército nacionalista é viabilizada pela ajuda externa.⁷³

Ainda no período matutino, o apartamento de Cuartero é atingido por um bombardeio. Se, na cena anterior, o ângulo de visão é o da sacada, agora, no entanto, há uma inversão. É o escritor que de fora (“desde la calle”) examina os efeitos do bombardeio na residência.

Frente a su casa, partida por gala en dos, Cuartero se pregunta si la verdadera manera de ser de las cosas es como lo ve ahora, o como era ayer. ¿Qué es lo definitivo: lo construido a fuerza de trabajo e ingenio o las ruinas?

Villegas, que le acompaña, para salvar lo que se pueda, le saca de dudas. Volverán a construir, allí o en otro lugar. Cuartero no lo cree, tal vez impresionado por la pérdida: De la sala sólo queda colgando de la pared impoluta, y al aire, el diploma de perito comercial de su mujer. Lo está viendo desde la calle, allá arriba, en el tercer piso. Es inútil cualquier esfuerzo, la escalera está hecha polvo. Se limitan a recoger unos libros caídos aquí y allá. [...]

Cuartero le echa una última mirada a su piso. Menos mal que ahora Pilar no podrá achacarle la culpa de lo sucedido. (2004a, p. 408-409).

⁷³ O Pacto de Não-Intervenção na guerra civil, celebrado entre França e Inglaterra em agosto de 1936, provocou um embargo unilateral de armas (SALVADÓ, 2008, p. 14), já que Alemanha e Itália continuaram fornecendo peças de artilharia aos nacionalistas. A esse respeito, transcrevemos uma fala de Riquelme a Cuartero em *Campo abierto*: “– Déjate de historias, la gente huyó de los moros, de los aviones alemanes, de las tanquetas italianas, de Algeciras aquí.” (2004a, p. 435).

Portanto, no amanhecer de 7 de novembro, a imagem de Madri esfacelada parte da perspectiva do espaço doméstico, ao passo que, na cena do apartamento de Cuartero após o bombardeio, a perspectiva é a da rua de onde o escritor avista os destroços da residência, cuja imagem espelha o demoníaco.

O cenário de laceração é generalizado, pois em Madri “disparan por todas partes” (2004a, p. 408) e “crepitan las ametralladoras.” (2004a, p. 412). A situação descrita implica que o processo de demonização dos espaços aconteça de modo indiscriminado. O fragmento seguinte reflete tal processo. A imagem resultante é carregada de marcas de decomposição de Madri.

¿Qué hálito mueve los aires en esta fría mañana de noviembre, muerto el viento de la noche vencida? Domingo. Todo está muerto, menos el aire, árboles sin hojas; todo está perdido, hasta el color. ¿Dónde está el asidero? La sola piedra, el solo lago. Las ramas sin vida aparente recortándose como venas en el cielo gris. La sola España atacada y traicionada. (2004a, p. 414).

Na primeira parte do fragmento, a carga de lirismo presente confere à narrativa o caráter de uma prosa poética. No eixo de combinação,⁷⁴ vê-se a aproximação de palavras tais como *hálito/ aires, noche/ vencida, todo/ perdido/ color, sola/ piedra e solo/ lago, ramas/ venas*. Por transferirem uma carga de lirismo ao texto em prosa, as operações levadas a cabo rompem os limites dos gêneros. É interessante observar que o lirismo é incorporado a uma imagem demoníaca. A simbiose entre prosa e poesia funciona de modo a causar no leitor uma comoção, que novamente é despertada pela imagem de “la sola España atacada y traicionada.” Antes, na cena do ensaio de *Numancia*, María Teresa León pede a Gloria que acentue o verso “que soy la sola y desdichada España.” (2004a, p. 347). A Espanha republicana é o referente de *sola y desdichada e atacada y traicionada*. Em função de sua repetição, a imagem de uma Espanha vulnerável, precária e solitária se converte em símbolo. Esse símbolo se une a vários outros momentos dos *Campos*.

De *Campo abierto*, citemos dois momentos em que esse símbolo atua: na Zarzuela quando Vicente descobre que à disposição do exército de milicianos há apenas pás e picaretas bem como no apartamento de Cuartero durante a leitura do artigo quarto do Tratado de Verona, que estabelece o aniquilamento da Espanha por potências estrangeiras. Em ambos os exemplos, sobressai a posição de desamparo da Espanha em face da política internacional.

⁷⁴ A linguagem da poesia “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 2003, p. 130).

Note-se que a ação dos bombardeios pode ser vista de uma perspectiva individual, quando o apartamento de Cuartero é atingido, ou coletiva, na descrição dos espaços públicos de Madri demonizados. Os bombardeios aludem à superioridade material do adversário e à resistência do bando republicano para proteger a capital do país das ofensivas do exército nacionalista.

Nesse contexto, cabe frisar as ações do governo legal para salvaguardar o patrimônio artístico do ataque inimigo; entre as quais está o resguardo do acervo do “Museo del Prado”. Como mencionado, Cuartero, que é antimilitarista, trabalha na “Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico”. Em *Campo abierto*, a inserção social do escritor católico revela o andamento dos trabalhos para a preservação do Prado. Há uma movimentação no interior do museu em direção aos porões para impedir a destruição das obras pelos bombardeios. “[Cuartero a Rivadavia] En el Prado: han descolgado los lienzos. Quedan las paredes. Velázquez tiene que esconderse, el Greco es una cueva, Goya en los sótanos...” (2004a, p. 352).

Essa movimentação esvazia o espaço reservado à visitação, pois o acervo deve ser guardado no subsolo. A imagem decorrente é a de um cenário em decomposição. As paredes impolutas, tais como as da sala do apartamento bombardeado, são a marca principal do processo de representação desse espaço de cultura de tamanha envergadura. As ações da Junta alteram a fisionomia do museu, porém com o objetivo de preservá-lo, uma vez que os porões conservam íntegras as obras. Se pensarmos nos quadros pendurados nas paredes como um todo coeso, a necessidade de retirá-los para descê-los ao subsolo é uma fratura nesse símbolo ambíguo de conduzir o sublime para uma descida ao inferno, ao mundo da escuridão.

O fragmento citado sobre as paredes vazias remete ao estado do Prado em 6 de novembro. A inserção social de Cuartero na condição de agregado da Junta consiste, nesse momento da guerra civil, em promover o acesso ao museu através do trabalho que o personagem desenvolve ali. Em 7 de novembro, o leitor continua acompanhando o cotidiano de Cuartero e de Villegas no âmbito da conservação do acervo do Prado.

Del Estagirita habla Paulino Cuartero, reprendiendo a Villegas, mientras fiscalizan el embarque de tres Tizianos y dos Grecos, mirando, de cuando en cuando, el cielo por mor de los aviones. (2004a, p. 424).

- Sonó la alarma y bajaron a los sótanos para ver si todo estaba en orden.
- No se atreverán a bombardear el Museo.
- Porque usted lo dice, Villegas.
- Había varios retablos adosados a las paredes y cuadros apoyados en ellos. Cuartero se quedó mirando a Felipe IV con su perro.
- Trescientos años justos que se pintó eso.

Miraba el paisaje del fondo, el mismo por el que ahora avanzaban los rebeldes hacia Madrid, con fusiles en las manos, no tan distintos del que lleva el monarca. (2004a, p. 429-430).

O ato de fiscalizar o embarque das obras e o de descer aos porões do museu para verificar seu estado de conservação é parte do cotidiano de Cuartero na função que exerce na Junta. Ser católico, antimilitarista e de esquerda explica que o escritor ocupe esse posto em vez de, por exemplo, incorporar-se ao quadro permanente ou às milícias do exército republicano.

Em ambos os fragmentos, nota-se a preocupação de Cuartero e de Villegas com os bombardeios. O risco de o acervo ser pulverizado durante uma investida do adversário é alto. Como resultado, há uma vigilância permanente dos agregados, que “de cuando en cuando” observam o céu devido ao temor de o Prado ser atingido por um bombardeio.

Na representação da tertúlia na Granja del Henar em 6 de novembro de 1936 (*Campo abierto*), o leitor acompanhou os desdobramentos da guerra civil por meio de Vicente e de Templado, cujas intervenções deslocaram a ação da tertúlia do café para o espaço externo. Também no jantar de 31 de dezembro de 1937 (*Campo de sangre*), os comensais (entre eles, Cuartero) pensavam sempre na batalha de Teruel. De forma análoga, no fragmento de Cuartero nos porões do “Museo del Prado”, é feita a associação, através da paisagem em comum e da imagem da arma, entre a tela de Felipe IV e o movimento de ofensiva do bando nacionalista, fechando o cerco a Madri.⁷⁵ Desse modo, como na tertúlia do café e no jantar, há um deslocamento da perspectiva tempo-espacial, que une a cena no Prado aos campos de batalha.

Note-se que o destino de Cuartero é alterado pelo cotidiano da guerra civil. Seu ofício de escritor é relegado a outro plano. Sua inserção na sociedade como agregado da “Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico” é, portanto, o elemento que norteia a caracterização do personagem e não a atividade de escritor.

2. Relações afetivas e tensões criadas pela atuação política: fratura familiar

Na ação de *Campo de sangre*, após o jantar de 31 de dezembro de 1937, Cuartero, Sancho, Herrera, Rivadavia e Templado caminham pelas ruas, dando continuidade à conversa

⁷⁵ A tela citada é provavelmente *Felipe IV, cazador* (1632-1634), de Velázquez.

iniciada no recinto reservado em que celebravam a chegada de 1938. Na porta de casa, ao despedir-se de seus amigos, Cuartero “mete la llave en la cerradura” (2004b, p. 132) e então começa um novo capítulo intitulado “Pilar Núñez de Cuartero”. Este é o capítulo 8 da primeira parte do romance. A história de Pilar possibilita conhecer Cuartero no nível das relações familiares.⁷⁶

Nota-se na composição de Pilar uma assimetria entre desejo e realidade, de que resulta um descontentamento ácido que desgasta sua relação com o cônjuge. Enquanto Cuartero pensa no bem-estar coletivo e se preocupa com o destino do país, Pilar visa sempre ao interesse próprio e é, por isso, incapaz de compreender sua entrega à causa republicana.

- Cochina política. ¿Quién te mandaba a ti meterte en estos líos? Mira Arniches, mira Guerrero, mira Marquina. ¿Me vas a decir a mí que no podíamos haber embarcado para la Argentina? ¿Para qué te sirven las amistades? ¿De qué tanto republicanismo? (2004b, p. 134).

A lealdade do personagem escritor à República provoca indignação em Pilar. Em função de seu posto na Junta, é necessário às vezes que ele se mude com a família, “siguiendo el éxodo de los tesoros artísticos.” (2004b, p. 146). Para Cuartero, “la cosa pública” justifica o local onde fixa residência. Pilar, em contrapartida, gostaria que a família embarcasse para a Argentina como meio de experimentar uma melhora de condição material.

De sua perspectiva, a vitória ou a derrota do bando republicano é menos importante que seu conforto e as realizações individuais. Pilar se queixa por não disfrutar de uma vida de *señorita*. Na guerra civil, sua rotina se resume a “lavar, fregar, guisar” (2004b, p. 133) e cuidar dos filhos: Pilarín, Nicolás, Juan Luis e Paloma.⁷⁷ Sentados à mesa, Cuartero busca convencê-la de que

- no haces de criada. Primero, porque tienes una; y luego, en la guerra, todos hacen de criada, o ninguno, como quieras. [...]
- Sí, sí. Dices que no hago de criada. ¿Es que hago vida de señorita? ¿No? ¿Si por lo menos pudiese una trabajar y ganarse la vida! [...]
- Los niños están sentados delante. Paulino Cuartero calla resintiendo cómo los chicos están de acuerdo con su madre. (2004b, p. 135).

Pilar é contundente e implacável nas críticas que dirige ao cônjuge. A forma como o recrimina atinge a relação entre o pai e os filhos. O laço mais prejudicado é o estabelecido

⁷⁶ Neste capítulo, Cuartero (sobrenome) se alterna comumente com Paulino (nome) na referência ao personagem.

⁷⁷ Segundo o narrador, são cinco os filhos de Pilar e de Cuartero, embora mencione apenas quatro: “por orden de bautismos: Pilarín, Nicolás, Juan Luis; la menor: Paloma.” (2004b, p. 134). Na enumeração, a pausa mais brusca representada pelo ponto-e-vírgula pode conter a supressão do nome faltante ao mesmo tempo em que destaca a posição de Paloma, a caçula.

com a primogênita Pilarín, em quem um dia Cuartero deu uma bofetada. “Nada le hará tanto daño [a Cuartero] como el recuerdo de su mirada.” (2004b, p. 143). Pilarín culpa-o ainda pela perda do piano que estava no apartamento bombardeado em Madri.

Pouco antes do Natal de 1937, Cuartero ganhou de uma jornalista sueca uma caixa de bombons já aberta como retribuição por uma gentileza. Quando o pai chegou, os filhos o cercaram enquanto Pilar “[velaba] por lo alto” (2004b, p. 145). A mãe questionou o fato de a caixa estar incompleta e Cuartero explicou o caso. Pilar então censurou: “– Sí, hijos, sí. Los restos.../ Con un tinte oscuro de desprecio y amargura. Los chicos, desencantados, no se atreven a comer los bombones.” (2004b, p. 145). O pai se recolheu e lembrou que os filhos não comiam chocolate fazia mais de um ano.

Há que acrescentar a falta de apreço de Pilar por seu trabalho de dramaturgo, o que o entristece. Há algum tempo, quando terminou de escrever uma comédia, o personagem escritor a deixou “muy a la vista” (2004b, p. 147) sobre o criado mudo. Mas, o texto não despertou o interesse de Pilar. Um dia, Rivadavia visitou Cuartero, que leu a comédia para o amigo. Às escondidas, Pilar perguntou a Rivadavia se acreditava que o texto poderia obter êxito. Em outro momento, a esposa disse a Cuartero que não conseguiria estrear na América por sua ligação com o comunismo e a suposta antipatia dos americanos pelos *rojos*. Além da descrença no dramaturgo, Pilar recrimina seu trabalho na Junta. Ela preferia o posto ocupado por ele quando atuava em uma companhia de seguros, por ser um emprego que oferecia mais segurança.

Em contraposição a um espaço doméstico hostil, há o palácio que abriga a Junta e os cafés, que a Cuartero “le sabían a gloria.” (2004b, p. 151). Vale ressaltar que, ainda que seja tão usual no espanhol peninsular até hoje, a palavra glória tem um matiz religioso. Como resultado, a circulação do personagem pelos espaços mencionados lhe proporciona uma sensação de serenidade e de felicidade. No âmbito doméstico, Cuartero é censurado e diminuído moralmente. Pilar o desautoriza como pai, o que impede uma maior proximidade entre ele e os filhos. A prole extensa exige dela dedicação integral à casa e seu ressentimento bem como a rotina assoberbada contribuem para reduzir seu horizonte já estreito. Como provedor da casa, Cuartero tampouco é respeitado. Pilar vincula o republicanismo do cônjuge às privações pelas quais a família passa. Essa opção o impede, por exemplo, de abandonar a função na Junta e embarcar para a Argentina em busca de melhores condições de vida.

No matrimônio, Cuartero não corresponde às expectativas de sua esposa, o que pode remontar a vinte anos atrás. Na época do namoro, a primeira relação sexual do casal não foi consumada e “toda la vida lleva a rastras la amargura de aquel momento, y aquel terrible,

‘¿No puede?’, de Pilar.” (2004b, p. 137). Desde então, Cuartero “sentía su vida perdida, perdida una mañana, en un bosquecillo de pinos” (2004b, p. 137). No presente, o distanciamento entre eles é bastante acentuado. A amargura de Pilar atinge a relação com o cônjuge, que “nunca había conocido mujer que le gustara como la suya.” (2004b, p. 137). Em um dado momento, o narrador enuncia que Cuartero não se dá conta de que o sentimento dela por ele pode não ser mais recíproco, revelando certa ingenuidade do personagem.

A imagem de Cuartero como pai, provedor e cônjuge se constrói a partir da corrosão de noções de respeito, de afeto e de autoridade. De seu lugar, Cuartero “se bate en retirada” (2004b, p. 135), “calla resintiendo” (2004b, p. 135), “cada vez se retrae más en el silencio” (2004b, p. 144) e “se reconcomía la mala sangre.” (2004b, p. 147). O personagem aceita o sofrimento “por entereza viril. [...] Y si alguna justificación se daba era ésta: lo aguanto porque duele. Y Dios por encima de todo.” (2004b, p. 143). A fé católica o ampara e o ajuda a conservar uma atitude firme, pautada pela temperança.

Desse modo, por meio de sua amargura e ironia, Pilar é o elemento central no processo de figuração de Cuartero derrotado no espaço doméstico. Por um lado, as consequências de sua visão estreita e de seu temperamento e, por outro lado, as agruras da guerra civil a distanciam de Cuartero de forma a que se projete uma relação conjugal em decomposição, permeada por fissuras. Essa relação contamina os outros papéis sociais de Cuartero no âmbito familiar.⁷⁸

3. “Nacimiento de una comedia”

¡Qué comedia, Paulino! Un hotelito, ito, ito. Una torre que dicen aquí. ¿Dónde? ¿En Sarriá? Sancho dijo Salvidrera. Verdes pinos, lejanías azules. Pero la veranda no tiene horizonte. ¡Veranda! ¡Dulcísima palabreja!, ¿quién lo diría?: de origen inglés o indio – no me acuerdo –. Ver, anda; anda a ver, veranda. Levántate y anda: veranda. (2004b, p. 171).

⁷⁸ Em 2 de março de 1938, Cuartero conheceu Rosario Zamora, com quem mantém uma relação amorosa. A sensação que Charito lhe desperta é de plenitude de maneira que dá “gracias [de rodillas] a Dios, al Dios de luz, al creador, de haber conseguido reducir el mundo a forma abrazable para él” (2004b, p. 357). A esse respeito, o narrador comenta que Cuartero “todavía quería a Pilar, a la Pilar que había querido, y nunca acababa de comprender que aquella Pilar era ésta del tiempo presente.” (2004b, p. 360). O fragmento deixa entrever que Pilar pode ter mudado com o tempo ou que Cuartero na juventude se enganou, pois Pilar sempre teria sido como a do presente. Finalmente, é interessante observar que a relação extraconjugal com Rosario não é vista por Cuartero como pecado e, sim, como um estado de graça.

“Nacimiento de una comedia” é o capítulo 12 da primeira parte de *Campo de sangre*. O tempo da enunciação é 1º de janeiro de 1938 à uma e meia da madrugada. Em “La cena, I” (capítulo 5), o jantar entre Cuartero e seus quatro amigos se iniciou às vinte e uma e trinta de 31 de dezembro. Na ocasião, o personagem escutou uma anedota e pensou: “ahí hay una comedia” (2004b, p. 101). No intervalo de seis capítulos compreendidos entre o quinto e o décimo segundo, transcorreram apenas quatro horas.

O novo capítulo suspende o fluxo da narrativa, representando o processo de criação de Cuartero como autor de uma comédia. O capítulo consiste, assim, em um momento de metaficção.⁷⁹ Além do tempo de enunciação da cena, cabe observar que o espaço é o do quarto de Cuartero e de Pilar, que está dormindo.

Como dados da enunciação, mencionamos tempo, espaço e personagens. Em relação a este último aspecto, acrescentamos que o discurso bem articulado de Cuartero associado à quase nula intervenção do narrador pode produzir no leitor a sensação de ouvir um solilóquio.⁸⁰ Em meio à representação da consciência do personagem, o discurso coerente e organizado sugere a existência de um interlocutor. É Cuartero que age como interlocutor ao se desdobrar em outro: “¿Estás dormido Paulino? ¿Y la comedia? Te has metido en la cama con la idea y el deber de ordenar el orden de las escenas, de figurártelas, y ahora te duermes.” (2004b, p. 190).⁸¹

Em decorrência do nível de organização no plano discursivo do conteúdo de sua consciência, do desdobrar do personagem em outro bem como do quase nulo papel do narrador na cena, detectamos semelhanças significativas entre a forma do capítulo e a de um solilóquio. Considerando, portanto, esse pressuposto para a análise, ressaltamos que a técnica

⁷⁹ Sobre o uso de metaficção nos *Campos* e mais especificamente em *Campo de sangre*, leia-se o comentário de José García Templado (1999, n.p.): “Se ha estudiado el límite entre ficción y realidad en Max Aub (Pérez Bowie, 1993) y se destaca a este respecto la importancia de la metaficción. En *Campo de sangre* se registran las tres acepciones que ha utilizado la crítica: a) la reflexión que en términos de ficción se hace sobre el proceso narrativo, cómo se ha construido o se está construyendo la novela; b) la metaficción que suspende la narración para elucubrar sobre las posibilidades constructivas de lo que debe ser el desarrollo de una acción, como ocurre en el capítulo titulado ‘El nacimiento de una comedia’, en el que, tomando como base una anécdota narrada, es decir, también realidad ficticia, se modifican situaciones, se suprimen, sustituyen o crean personajes, entendiendo éstos como la búsqueda de nuevas personalidades que acentúen el valor dramático de la acción; y c) la metaficción como la manifestación de aquello que está más allá de la ficción; en otras palabras, la realidad que la ficción oculta.”

⁸⁰ “Aunque se trata de un *solo* hablado supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato” (HUMPHREY, 1969, p. 46). Outras características do solilóquio, que Humphrey descreve como um dos métodos para representar o fluxo de consciência, são: narrador ausente, ponto de vista único do personagem, além de discurso mais coerente pela suposição de um público. Como resultado, o solilóquio é uma técnica que plasma níveis de consciência mais superficiais.

⁸¹ Além do solilóquio, Humphrey (1969) descreve, entre as técnicas do fluxo de consciência, o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto e a descrição onisciente. Tanto no solilóquio como no monólogo interior direto, o discurso é enunciado em primeira pessoa e o papel do narrador pode ser nulo ou reduzidíssimo. No monólogo interior direto não se supõe, no entanto, a presença de um ouvinte, tal como no solilóquio.

do solilóquio é comumente empregada no teatro e que o objeto do capítulo consiste em configurar o processo de composição da comédia. Assim, o autor implícito representa a criação da comédia a partir dos limites e parâmetros do próprio gênero dramático ao utilizar o solilóquio.

Além do procedimento de representar o processo de criação na consciência de Cuartero, ocorre a mobilização de outros recursos, como a reprodução de citações de personagens históricos no corpo do texto do capítulo. Algumas citações são feitas em francês e inglês (de Pascal e de Shakespeare, por exemplo), o que traz à tona um dado apresentado no primeiro *Campo* em que Cuartero circulava (*Campo abierto*). Ali, o narrador se referiu à erudição do personagem escritor, mencionando seu domínio de francês e inglês. Não apenas o fato de citar em língua estrangeira como seu repertório de leitura são elementos que aludem a sua erudição. A menção a outros escritores funciona ainda como meio de Cuartero expressar afinidades e discordâncias em relação aos entes históricos, convertidos em personagens do romance. Desse modo, por revelar erudição, o recurso à menção aos personagens escritores históricos e eventualmente a fragmentos de suas obras explicita uma continuidade no traçado do perfil do personagem.

No exercício de escrita para conceber a comédia, um dos autores que Cuartero cita é Federico García Lorca. Na alusão ao poeta andaluz, Cuartero dá sua leitura da guerra civil. Para ele, o fuzilamento de García Lorca pelo bando nacionalista basta para atribuir a vitória no conflito aos rebeldes. Essa execução seria a pior tragédia produzida pela contenda: “Lo demás es por añadidura.” (2004b, p. 178). Cuartero reproduz um fragmento de “San Miguel” e outro de “San Rafael”, publicados em *Romancero gitano* (1928). O escritor inventado não indica o título de cada poema, porém os versos citados (quatro do primeiro e três do segundo) permitem a identificação.

A seleção de poemas que dialogam com o universo cristão remete a uma coerência na construção do personagem, pois Cuartero manifesta a fé católica durante o esforço para compor o texto. Visto de outro modo, o processo de representação de sua consciência e do ato de escritura revela a faceta católica do escritor, por ser esse um momento em que o personagem reflete sobre seus princípios religiosos ao mesmo tempo em que os emprega para desenvolver a argumentação.

A partir da lembrança de García Lorca, Cuartero constrói uma imagem de referência bíblica: “Y la tierra tembló y las tierras se hendieron. Y abriéronse los sepulcros.” (2004b, p. 178). Essa imagem pode ser associada à cena do Juízo Final, quando Deus estremece céus e terras, ressuscitando os mortos para julgar aqueles que não reconheceram em Jesus Cristo o

Salvador. Nos poemas sobre os arcanjos “San Miguel” e “San Rafael”, o poeta andaluz combina elementos do simbolismo religioso e do mito do povo cigano. E Cuartero atualiza os poemas transpondo sua linguagem ao contexto da guerra civil em função do fuzilamento de García Lorca.

Se ven desde las barandas⁸²
por el monte, monte, monte,
mulos y sombras de mulos
cargados de girasoles. [“San Miguel”]

¿Quién daría la orden de matar a Federico? Porque ese hombre existe.

Dos Córdoba de hermosura.
Córdoba quebrada en chorros.
Celeste Córdoba enjuta. [“San Rafael”] (2004b, p. 178).

A estrofe de “San Miguel” contém certos elementos naturais (*monte*, *mulos*, *girasoles*) que ajudam a compor uma imagem amena. A repetição do signo *monte* pode originar dois efeitos. O primeiro consiste em provocar o distanciamento do monte na perspectiva dos espectadores que o “ven desde las barandas”. O segundo efeito é o de projetar a imagem de mais de um monte. Sua força expressiva é similar à do item lexical *cargados*, que multiplica a imagem dos girassóis no poema. Não obstante, a referência às sombras cria uma tensão com a palavra girassóis, que alude à luminosidade. Já o fragmento de “San Rafael” tece a imagem de duas Córdobas. De um lado, vê-se a associação dos itens lexicais *quebrada* e *chorros*; de outro lado, de *celeste* e *enjuta*. *Quebrada* representa a fratura, enquanto *celeste*, a perfeição. De forma análoga, ocorre uma tensão entre *chorros* e *enjuta*. Apesar das diferenças, a qualidade da *hermosura* é, para o eu lírico, uma propriedade das duas Córdobas pintadas no poema.

A referência a García Lorca transpõe para o momento da enunciação o universo religioso, por meio da imagem contundente da cena do Juízo Final ligada à execução do poeta andaluz e da reprodução de fragmentos de seus poemas relativos aos arcanjos San Miguel e San Rafael. Outra menção a um escritor histórico que reflete a faceta católica de Cuartero é a feita a Bergamín. Logo após ponderar sobre a relação entre o catolicismo e o teatro espanhol, o escritor inventado pensa: “Se lo tengo que escribir a Bergamín.” (2004b, p. 178). É conhecido o vínculo desse personagem histórico com a República e o catolicismo, com a política e a religião. Nesse aspecto, citemos suas palavras sobre *Cruz y raya*, revista que fundou e dirigiu: “*Cruz y Raya* se afirmó a sí misma como católica y republicana. Esto es,

⁸² No texto original, há uma vírgula no fim do primeiro verso (GARCÍA LORCA, 1990, p. 67).

como de católicos y republicanos de buena voluntad que querían realizarla a la vez con sentido, significado, religioso y político.” (apud GRILLO, 2002, n.p.).

A identificação entre Cuartero e Bergamín é clara pela condição de escritores, de republicanos e de católicos. Antes, como vimos, ao atuar na “Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico”, Cuartero evidencia seu republicanismo e, ao mesmo tempo, a posição de antimilitarista e de católico. É interessante sublinhar que em outros momentos dos *Campos* a condição de católico do personagem histórico não é evocada, à diferença do observado aqui, quando é destacada essa faceta que o aproxima a Cuartero.⁸³

No processo de escrever a comédia, Cuartero revela a adesão ao catolicismo também por meio da relação que estabelece com Deus. Essa relação reflete a perda de poder do escritor. Na argumentação, que parte da consideração de preceitos religiosos, ocorre a figuração de um sentimento de derrota.

Cuartero, que se declara não materialista, pondera que a origem das coisas reside em Deus.

Decimos lo que queremos pero el impulso fue soberano. Tampoco mis personajes salen como yo quiero. [...] Veo el conjunto, la aureola de mi deseo, el fin. Tengo el marco y la anécdota. Una idea y el mundo. Fáltale vida. (2004b, p. 172).

¿Y qué eres tú, Paulino Cuartero, sino imaginación de Dios? (2004b, p. 180).

Única realidad, la familia. No poder crear nada real. ¡Si creyese que mis ideas nacen del mundo! Debe ser agradable ser materialista y autor dramático. [...] El teatro, prueba más evidente, la más única, de la falsedad del materialismo. El teatro, prueba de la existencia de Dios. (2004b, p. 182).

Nos fragmentos, o personagem define-se como uma criatura imaginada por Deus, o criador soberano. Cuartero pensa em um plano para a comédia, mas não consegue dar forma ao texto. Nesse aspecto, acrescenta-se que ele assume não exercer total domínio sobre a composição de seus personagens. Ainda que realize o projeto, o impulso inicial para o que existe, segundo o escritor católico, provém de Deus. Como resultado, não haveria plena autonomia do dramaturgo no ato de criar.

⁸³ Em outros fragmentos analisados, em que é feita menção a Bergamín, não há referência a sua ligação com o catolicismo. Em *Campo abierto*, na tertúlia na Granja del Henar em 6 de novembro de 1936, a imagem que surge do poeta é a de *señorito* na intervenção de Francisco Ramírez. Essa posição não é, contudo, assumida por outros, que ressaltam a efetiva luta de Bergamín a favor dos ideais da República. Em outro momento, posterior ao capítulo “Nacimiento de una comedia” de *Campo de sangre*, o narrador recria a cena cultural a partir da circulação dos frequentadores dos cafês, entre eles, Bergamín, “cuando viene de París, con su pecho hundido, estirando su sweater gris hacia abajo” (2004b, p. 391). Em *Campo del moro*, ele é mencionado, ao lado de Rafael Alberti e de Miguel Hernández, como conhecido de Víctor Terrazas.

A partir de sua relação com Deus, Cuartero se figura na posição de escritor com menos poder e autoridade, o que é acentuado por marcas de derrota associadas ao processo de compor a comédia. O personagem enuncia ter um plano claro para redigir o texto, porém expressa seu sentimento de impotência quando percebe que “fáltale vida.” A obediência a Deus alude também à ideia de perda de autonomia. As palavras nascimento e auréola se unem ao universo cristão. O uso de tais palavras contribui para sacralizar a atmosfera que o personagem constrói em torno da composição da peça teatral.⁸⁴

Dessa forma, a faceta de católico é um aspecto que permite ligar a descrição do personagem feita em *Campo abierto* e em *Campo de sangre*, de onde é extraído o capítulo sobre o nascimento da comédia. A coerência no traçado de Cuartero pode ser reiterada, assim, por meio da adesão manifesta ao catolicismo, elemento que o persegue. Cabe enfatizar que o capítulo em questão não só revela a faceta de católico como a de escritor católico, uma vez que nele se representa o processo de criação do dramaturgo.

Cuartero pretende escrever a comédia baseado na anedota narrada por seu amigo Sancho, humorista de profissão. Desde o início, ele expõe imprecisões, que atrapalham a consecução do projeto. Essas imprecisões se combinam às marcas de derrota que convergem para a imagem do escritor. Seu primeiro titubeio envolve a referência de *aquí*, que oscila entre Sarriá e Salvidrera: “Un hotelito, ito, ito. Una torre que dicen *aquí*. ¿Dónde? ¿En Sarriá? Sancho dijo Salvidrera.” (2004b, p. 171, grifo nosso). Todo o capítulo é entrecortado por cenas da comédia em construção. Por causa das hesitações, o conjunto de cenas que aparece pouco a pouco não leva à progressão do projeto.

Entre as cenas, são inseridos outros fragmentos que expõem o sentimento de Cuartero em relação a Pilar, adormecida a seu lado, bem como considerações sobre o teatro da época e o processo de composição. A forma do capítulo se pauta por uma escrita que alinhava fragmentos, guardando nesse alinhavo o rastro do que não foi arrematado. Não obstante, o capítulo apresenta uma coerência interna, pois há um movimento de retomada dos tópicos e situações. A esse discurso mais coerente associamos antes a técnica do solilóquio, que, como teoriza Humphrey (1969), descreve camadas mais superficiais da consciência do personagem.

É importante frisar a correspondência que existe entre esse capítulo e o quinto, em que Sancho contou a anedota. O relato do humorista aragonês é sucedido por um aparte de Templado sobre a movimentação do exército republicano no contexto da batalha de Teruel.

⁸⁴ A relação de Cuartero com Deus se reflete ainda na hesitação em aspirar ou não à fama. O personagem põe à prova o desejo de, como escritor, alcançar a eternidade: “El deseo de inmortalidad, ¿es ofensa a Dios?” (2004b, p. 185).

Como ela, a ideia de compor a comédia ocupa a mente do dramaturgo, que na madrugada procura desenvolver a história de Sancho. Entre o ato de contar/ escutar a anedota e o de recordá-la, há uma ruptura visível no intervalo entre os seis capítulos. Se, por um lado, essa ruptura promove uma fragmentação na forma, por outro, a retomada colabora para a coerência do romance, pois se estabelece uma relação de causalidade entre os capítulos mencionados.

As cenas desenvolvidas a partir da anedota são, na verdade, *pinitos* de Cuartero. A história de Sancho versa sobre o artifício de um fabricante chamado Pedro Durán, que publica o próprio anúncio mortuário em *La vanguardia*. Ao forjar a morte pela publicação da nota fúnebre no periódico, o homem pensa que assim “le dejarían en paz.” (2004b, p. 101). Um funcionário do jornal se dirige à residência de Pedro Durán e pede à “viúva” que pague o serviço. Espirituosa, *la doña* recomenda a ele que “vuelva [...] mañana, [porque] estas cosas las lleva personalmente el difunto.” (2004b, p. 101). Na representação do trabalho de ficcionalizar a anedota, Pedro Durán passa a ser designado por Cuartero como don Ignacio. A seguir, transcrevemos um fragmento que explicita o processo de construção da comédia.

La anécdota es buena. Becque. Vamos por partes – ¿o por partes? –. Don Ignacio ha hecho publicar su esquila en “La Vanguardia”, para que las patrullas de control, creyéndole difunto, le dejen en paz. Vienen a cobrar el importe del anuncio. La criada:
 – El señor no está. El es quién se encarga de estas cosas.
 Hasta aquí el cuento de Sancho. Bueno. ¿Qué pudo pasar en la realidad? (2004b, p. 174).

A partir da anedota, Cuartero busca acentuar o valor dramático da ação na composição de sua comédia. (GARCÍA TEMPLADO, 1999). No fragmento, é recriada a história de Sancho, mantendo-se certo paralelismo. Porém, a reprodução não é inteiramente fiel, pois Cuartero atribui a fala da “viúva” à criada. No capítulo quinto, esta atende à porta, mas é a mulher de Pedro Durán que se dirige ao funcionário de *La vanguardia*, produzindo o efeito de humor da anedota de Sancho.

A resposta da criada no esboço de Cuartero coloca em dúvida se a moça está a par da ideia engenhosa de seu patrão. Essa dúvida leva à reflexão articulada em: “El chico que entra. Que espere. Sale la señora. ¿La criada está o no al corriente del asunto? [...] Inventar una hija. Pueden haber despedido la criada.” (2004b, p. 175). Cuartero continuará pensando na função dos personagens no enredo em construção.

Ainda sobre o fragmento que contém a fala da criada, cabe destacar que Cuartero estabelece a verossimilhança como um valor para sua obra ao perguntar-se “¿Qué pudo pasar

en la realidad?” O ente de ficção insere o verossímil, portanto, na pauta de seu projeto, que até o momento vai avançando, apesar de certas vacilações tanto em relação a hesitações quanto à função dos personagens como a marcas de reformulação da linguagem. Nesse sentido, Cuartero indaga: “Vamos por partes – ¿o por partes? –.” O procedimento de reformulação suspende o fluir do texto não contribuindo para o desenvolvimento da comédia.

No início do capítulo, Cuartero está contente, confiante e eufórico: “¿Qué comedia, Paulino!” (2004b, p. 171). Pode-se observar, todavia, um movimento que caminha em direção a um sentimento de decepção por não concretizar sua expectativa. Na medida em que o tempo transcorre, a avaliação do dramaturgo sobre o andamento de seu projeto não é positiva:

¿Dónde se me ha quedado mi don Ignacio con todo esto? ¡Eh, don Ignacio!, ¿me oye? Sí, soy yo. Aquí, desde el paraíso. El cómico levanta la vista. (2004b, p. 183).

Todo huele a farsa y yo no quiero escribir una farsa. Quiero escribir esto en serio. (2004b, p. 187-188).

Esta comedia no puede ser buena porque yo nunca me meteré en la piel de don Ignacio. (2004b, p. 188).

No primeiro fragmento, don Ignacio é interpelado por Cuartero. No diálogo que busca estabelecer com seu personagem, Cuartero se nivela a ele, perdendo a imagem de autoridade e de independência em relação à obra. Ao chamado de Cuartero, que diz estar no paraíso, o protagonista do arremedo de comédia responde levantando a vista. Por sua referência bíblica, o paraíso é outro elemento que favorece a sacralização da atmosfera de concepção da comédia. Apesar de nivelar-se a seu personagem, Cuartero quando o chama está um nível acima, pois don Ignacio levanta a vista. O chamado de Cuartero, a partir do paraíso, cria assim uma tensão entre a imagem de corrosão e a de conservação da autoridade associada ao personagem escritor.

Como proposto, há uma queda no ânimo da atitude de Cuartero, observada nos fragmentos citados. Ele nota que se distanciou de seu projeto: “¿Dónde se me ha quedado mi don Ignacio con todo esto?” Então, o personagem escritor se refere à farsa em consideração àquilo que está construindo. A palavra farsa é depreciativa na dramaturgia, por aludir à obra dramática mal acabada e de mau gosto. Após estabelecer a correspondência entre seu texto e a noção de farsa, Cuartero manifesta sua falta de potência para compor uma comédia de qualidade sob o argumento de não conseguir atender à condição de “[meterse] en la piel de don Ignacio.”

A desconfiança no êxito do projeto vai se acentuando ao longo do capítulo. Ocorre, assim, um processo que afeta o estado de contentamento e de esperança apresentado no início por Cuartero, o que converge, por conseguinte, para a configuração da imagem de derrota do personagem escritor. Tal movimento, que se adensa, atinge seu ápice quando Cuartero considera a hipótese de ser miserável como suas comédias.

Dejar al público en la duda. Cuando no hay genio queda la duda. Se levanta el telón. Está la Jerónima en escena: ¿Es de casa? ¿No es de casa? Abre la puerta. (2004b, p. 189).

¿Cómo es posible que a mí, hombre inteligente, se me ocurran tales sandeces? (2004b, p. 189).

Quisiera uno dar con ideas importantes o con frases definitivas y juega con lugares comunes. Que el personaje venga a ser como yo me lo he imaginado. Si sale, decimos que no podemos responder de ellos. Cuentos y falta de talento. [...] Uno acaba siendo lo que ha hecho. ¿Yo soy mis miserables comedias? (2004b, p. 191).

Os três fragmentos ilustram o sentimento de derrota que Cuartero passa a expressar. No primeiro, o ente de ficção se vale do artifício de não ser mais claro com o público como forma de ocultar a própria incapacidade. Nesse sentido, ele formula que “cuando no hay genio queda la duda.” Cuartero demonstra nesse momento certa resignação em face de suas dificuldades.

No segundo fragmento, o personagem realiza uma autocrítica que parte da imagem de si como homem inteligente. Esse dado promove uma aproximação entre as características de erudito e, ao mesmo tempo, de escritor pouco hábil na função de dramaturgo, resultando na reação de surpresa de Cuartero.

Nesse movimento em que seu ânimo diminui pela insegurança de compor uma obra de êxito, o personagem problematiza se suas comédias são seu reflexo como dramaturgo. Ele as chama de miseráveis, aspecto que contamina a imagem do escritor. Estamos a uma página do encerramento do capítulo e a comédia não se conclui. Não ocorre, portanto, a consecução do projeto. O pensar sobre a comédia não permite a Cuartero dar forma a seu texto, que se constitui de fragmentos de cenas entrecortadas por dados da enunciação. A figuração de seu sentimento de derrota se dá por meio do arremedo de comédia e de seu estado de ânimo fragilizado.

Esse sentimento é explicitado também pelo referente *podrido*, cujo objeto é Cuartero: “Podrido yo, Paulino Cuartero” (2004b, p. 191). A putrefação, em seu sentido literal, produz a decomposição dos corpos. Por analogia, pode-se pensar no processo de composição da

comédia como equivalente simultaneamente ao de decomposição da imagem de autoridade do escritor, que não consegue escrever a obra. A tensão entre um dado de fundo moral – sentimento de derrota – e outro que, em princípio, é de origem física (putrefação) se estende à percepção de Cuartero sobre a batalha de Teruel.

O personagem volta a lembrar-se de Teruel por uma associação fônica com a palavra Martorell em don Ignacio Batlle y Martorell. “Y la palabra cazada por Paulino Cuartero enlaza ciudades” (2004b, p. 191). A referência à palavra caçada revela o cuidado de Cuartero com a seleção lexical, aludindo novamente ao esforço do dramaturgo fictício.

Esboça-se uma tensão entre um aspecto moral e outro físico em relação à batalha de Teruel. Há um sentimento de ordem moral que consome Cuartero pela possibilidade de derrota dos republicanos nessa zona: “¿Habrán entrado en Teruel?/ ‘Me duele Teruel en el estómago.’” (2004b, p. 191). Essa preocupação intensa é sentida fisicamente na dor de estômago. A associação entre Martorell e Teruel bem como entre Teruel e a dor de estômago leva Cuartero a enunciar: “Don Ignacio Martorell en Teruel, tendero de la plaza de Torico, toma bicarbonato⁸⁵ para quitarte el dolor de estómago.” (2004b, p. 191). Mais uma vez, em seu exercício de dramaturgo, Cuartero pulveriza os limites entre sua vida e a de seu personagem don Ignacio. Aqui, como no chamado desde o paraíso, o criador se dirige à criatura, o que pode ser verificado no uso do imperativo em *toma* e na forma átona *te* de *quitarte*. Esse movimento de Cuartero em direção a don Ignacio evidencia a perda de autonomia e de independência em relação a seu universo de criação.

No fragmento de don Ignacio em Teruel, observamos que o projeto da comédia pouco avançou, pois Cuartero ainda define traços essenciais de seu protagonista. O personagem escritor então adormece. O narrador situa o contexto de enunciação: “Da vuelta [Cuartero]. Pilar rezonga en sueños. Pasa un coche. Se oye la voz de un transeúnte, los pasos, el silencio.” (2004b, p. 192). Assim termina o capítulo sobre o nascimento da comédia, a que o personagem não consegue dar à luz. A última palavra (silêncio) se enlaça com o vazio que pode representar a não consecução do projeto de Cuartero enquanto dramaturgo.

⁸⁵ Como Aub, que tomava bicarbonato para aliviar dores de estômago: “Buen día, pero la sopa me agria (coliflor, espinacas, pesadísimas). Puche [el doctor José Puche Álvarez] me permite un poco de bicarbonato. [14 de junio de 1945]” (AUB, 1998, p. 127).

4. Cuartero na *Historia de Alicante*

Cuartero é apenas mencionado em *Campo del moro*. É Templado que se lembra do personagem escritor, em 5 de março de 1939. A princípio, Templado evoca Cuartero em meio à recordação de Elvira, com quem o médico passou uma noite em Madri.⁸⁶ Templado se desencontrou da moça em um dia em que tinha marcado um compromisso com Cuartero e Medina. Pouco depois, Templado lembra a ida à tasca de Bienvenido com o personagem escritor e outros amigos na noite de 6 de novembro de 1936. Nesse momento, ele se pergunta pelo destino de Cuartero, Gorov, Fajardo, Villegas. A hipótese sobre o destino de Cuartero consiste em que esteja em Paris com a família ou exilado em qualquer outro território: “(¿estará en África, en Austria, en China, en Cuba?)” (2004c, p. 86-87).

A pergunta continua em suspenso até *Campo de los almendros*, quando Cuartero e Templado se reveem por acaso. O personagem escritor esclarece que estava em Barcelona. Esse dado explica que ele seja somente mencionado em *Campo del moro*, cuja ação se situa em Madri. Nesse romance, Cuartero é uma lembrança.

De Barcelona (*Campo de sangre*), Cuartero desloca-se para Valência (*Campo de los almendros*), onde conta a Templado o porquê de estar ali. O relato dramatizado causa a impressão de que a situação é presente e não anterior ao tempo do narrado. No episódio recriado, Cuartero, como agregado da Junta, dirigiu-se ao “Ministerio de Instrucción Pública” a fim de obter permissão para a remoção de uns quadros. Na entrada do ministério, Rivadavia o advertiu de que a guerra civil estava perdida e o orientou a sair do país. O juiz da República lhe perguntou por Pilar e Cuartero respondeu que estava em Paris, “fastidiada, sin dinero.” (2000, p. 170).

O personagem escritor apenas se deu conta da derrota por meio da fala de Rivadavia. Seu estado de convencimiento anterior é explicitado pelo narrador: “Paulino Cuartero tampoco había creído nunca en la posibilidad de que se perdiera la guerra. El tráfago en que andaba metido [...] le quitaba la posibilidad de enfrentarse con los acontecimientos.” (2000, p. 169). No excerto, repete-se a palavra *posibilidad*, que possui equivalência semântica nos dois usos, pois enfrentar os acontecimentos corresponde a enfrentar a derrota na guerra civil.

⁸⁶ Templado, que é bastante inconstante no plano amoroso, não sabe ao certo se o nome da moça é Elvira, Emilia ou Alicia, mas acredita que seja Elvira.

Cuartero tirara o passaporte para acompanhar o Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Paris, em 1937.⁸⁷ Como seu passaporte, que era diplomático, estava vencido, ele precisou pedir a Tineo, no “Ministerio de Estado”, que o renovasse. Acatando o conselho de Rivadavia, Cuartero pegou o bonde em direção ao ministério, mas Tineo não renovou seu passaporte sob a justificativa de que o personagem escritor não mais desempenhava missão diplomática. Após ter seu pedido negado, Cuartero sentiu

que aquello iba a jugar un papel en su vida: un remover de las entrañas se lo advertía. Cochina burocracia; no: cochinos burócratas. ¿Qué le hubiese costado a ese imbécil de Tineo ponerle un sello y una firma? Pero no: antes que la vida, las ordenanzas. Si las cosas venían mal dadas, ¿qué le serviría un pasaporte diplomático? Decidió dejar las cosas como estaban y no preocuparse de papeles. (2000, p. 172).

A indignação de Cuartero com Tineo reflete um dos poucos momentos em que o personagem escritor perde a temperança, uma vez que, normalmente, conserva uma atitude moderada. A resolução de Tineo lhe despertou raiva, o que pode ser identificado no uso do adjetivo *cochino* em *cochina burocracia* e *cochinos burócratas*. Além disso, quando contou o fato a Templado, Cuartero chamou Tineo de “un hijo de puta” (2000, p. 169), surpreendendo o médico, pois não era do feitio do escritor falar palavrões.⁸⁸

O entendimento de que o fraternal é mais importante que os desígnios de um partido e das instituições em geral é um ponto que aproxima Templado de Cuartero, que criticou Tineo por sua rigidez. Para o personagem escritor, bastaria “ponerle un sello y una firma [al pasaporte]”. Esse antagonismo de percepções reitera a imagem de esfacelamento no interior do bando republicano.

Cuartero havia procurado Tineo por orientação de Rivadavia, um juiz da República. O personagem escritor havia servido à causa republicana em um gesto de entrega. Às investidas de Pilar para que viesse com a família para a América, onde poderia estreitar e publicar suas obras, Cuartero se manteve resistente pelo compromisso com a República. Sua família está em Paris. “Rosario, hecha pedazos, en Barcelona.” (2000, p. 143). A Guerra Civil Espanhola

⁸⁷ Como agregado cultural da embaixada espanhola em Paris, Aub participou da organização do Pavilhão Espanhol e proferiu o discurso que apresentou ao público *Guernica*, de Picasso – Cf. *Hablo como hombre*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002, p. 39-44. (CAUDET, 2000, p. 170).

⁸⁸ Em *Campo de sangre*, Cuartero repreendera Sancho quando dissera um palavrão: “– ¿Por qué eres tan malhablado? [...] ¿Te costaría algo?/ A Cuartero le duelen, físicamente, las extralimitaciones verbales.” (2004b, p. 94). Desenvolveu-se uma discussão, em que intervieram também outros personagens. Em contraposição à opinião de Cuartero, os demais envolvidos formularam argumentos como: “En lo grosero está la sal del lenguaje.” (2004b, p. 94) ou “Un idioma sin blasfemias no es lenguaje.” (2004b, p. 96).

está perdida para os republicanos. E Cuartero, sem seus papéis em dia, está impossibilitado de buscar abrigo em outro país.

Como Tineo não renovara seu passaporte diplomático, Cuartero resolveu aceitar o convite de Fernández Balbuena, que também era da Junta, para ir de avião a Madri e a Valência, onde estaria incumbido da missão de proteger o acervo do “Museo de San Carlos”. No reencontro entre Cuartero e Templado, em Valência, o personagem escritor relata sua rotina ali:

- ¿Qué haces aquí?
 - Nada. O casi. Los sótanos de las Torres están llenos. Algo queda en el Museo, pero no es gran cosa. Y en cuanto a las esculturas... Sin contar que a estas alturas no se van a poner a bombardear aquello. [...]
- Allí nos pasamos las horas muertas [Paulino Cuartero, Juan Valcárcel y Ambrosio Villegas]. (2000, p. 173).

O dia a dia quase inativo no trabalho como agregado da Junta é um dos sinais de que a guerra civil está chegando ao fim. Antes, o narrador se referiu à rotina assoberbada de Cuartero como “el tráfago en que andaba metido” (2000, p. 169). Como agora dispõe de muito tempo livre, o personagem escritor passa “las horas muertas” em “San Carlos” com Valcárcel⁸⁹ e Villegas, o arquivista que nessa época é diretor interino do museu. Templado, Valcárcel e Villegas formam o principal círculo de convívio de Cuartero durante sua circulação em Valência em março de 1939.⁹⁰

Há um momento, em “San Carlos”, em que Chuliá pergunta a Cuartero “¿– Y usted, además de católico, qué es?” (2000, p. 183). Como estamos acompanhando desde *Campo abierto*, o traço de ser católico é um aspecto que pauta sua posição no debate de ideias bem como sua inserção na sociedade. Transcrevemos a seguir a autodescrição de Cuartero na resposta a Chuliá:

⁸⁹ “A Juanito Valcárcel lo que le importa, ante todo, es la Revolución Francesa. Ha leído todos los libros que han caído en sus manos acerca del asunto; no han sido pocos en los cuarenta años que lleva de leer por lo menos tres o cuatro horas al día.” (2000, p. 143).

⁹⁰ Cuartero apresenta Templado a Valcárcel e a Villegas. Em “San Carlos”, há um diálogo entre os quatro e Alberto Chuliá. Um dos tópicos desenvolvidos na conversa é recorrente nos *Campos*, qual seja, o apreço da República pelo patrimônio cultural, que esboça uma tensão entre um *nosotros* e um *vosotros*:

“– Vosotros creéis [...] que estos cuadros son más importantes que la vida humana. Una sola. Yo no. Sin arte se puede vivir. Muerto, ¿para qué se quiere? Ya sé que pensáis que soy simplista, primario. Nosotros (¿Quiénes ‘nosotros’?, se pregunta Cuartero) os tenemos por señoritos retorcidos. Yo le oí un discurso a Azaña donde dijo que le importaba más *Las Lanzas* que una provincia.

– Yo no creo.

– Yo lo oí. Además, aunque no fuera así, lo mismo da: muchos de vosotros lo piensan. Lo que importa es la vida, y no esa costra, esa buba que es el arte.” (2000, p. 174).

A primeira e terceira manifestações são de Chuliá, em cuja fala ecoa a posição de Azaña, que González Cantos também critica, no pré-guerra civil.

- Los comunistas dicen que soy anarquista. Y los anarquistas aseguran que soy comunista. Así que me va a ser muy difícil vivir, a menos que deje de pensar. Que es lo que hacen muchos por aquello de que es necesario alcanzar el fin. Pero ¿qué fin? Si uno no lo ha de ver lo que importa son los medios. Y los medios de hoy no me gustan nada. (2000, p. 183).

Cuartero não se ajusta a um grupo, de tal forma que é apontado como anarquista pelos comunistas e vice-versa. Novamente, o personagem escritor revela sua firmeza de caráter ao não ser favorável e, por isso, não ceder a “los medios de hoy”. Como Cuartero, Templado não milita em nenhum partido, embora seja filiado ao PSOE. No “Hotel Inglés”, ainda em Valência, onde Cuartero se hospeda, os amigos discorrem sobre o tema:

- ¿Y cómo nos vamos [a ir de España]? Porque, socialistas, comunistas, anarquistas tendrán, más o menos, cómo y cuándo; supongo. Pero tú y yo... [Templado]
- Al fin y al cabo eres de Izquierda Republicana. [Cuartero]
- Y tú – al fin y al cabo, como dices – de tu famosa Junta. Y eso de mi pertenencia a Izquierda Republicana, vamos a dejarlo. [Templado] (2000, p. 289).

Em 27 de março aproximadamente às seis da tarde, com Templado e Villegas, Cuartero se dirige ao gabinete de Molina Conejero,⁹¹ a quem recorre para escapar. Na primeira ida ao governo, Molina não está, de forma que Cuartero e seus amigos precisam voltar ao gabinete. No encontro com Molina, a resposta do governandor republicano não é esperançosa. Ele afirma não dispor de um carro para ajudar Cuartero, Templado e Villegas a saírem do país.⁹²

Molina então propõe que eles peguem carona em um dos caminhões dos “Guardias de Asalto”. Cuartero e Templado marcam com o governador que regressarão às dez para saber do caminhão. Quando retornam, obtêm a informação de que Molina não está e provavelmente não voltará ao gabinete nesse dia.

O cenário a que assistem Cuartero e Templado é de desalento: “Atacan por todas partes. Algún tiro, como si fuese una partida de caza. Avanzan por las carreteras, tanquetas adelante. Los pueblos semidesiertos, de pronto con banderas blancas o nacionalistas.” (2000, p. 291). Esse cenário é visto como resultado das divisões existentes entre os republicanos. Cuartero atribui a culpa da derrota à impossibilidade de vencer as contradições no interior do

⁹¹ Personagem histórico, Manuel Molina Conejero (1900-1939) foi o último governador republicano de Valência antes de a guerra civil acabar.

⁹² Villegas prefere não dizer nada a Cuartero e a Templado, mas espera contar com maçons, que já haviam lhe oferecido ajuda.

próprio bando. E assevera que o mais importante é aquilo que une, isto é, a solidariedade. Templado, ironicamente, complementa: “la solidaridad de la huida.” (2000, p. 290).

Sobre a demora de alguns para tentar fugir, Vicente Farnals, com quem estão Cuartero e Templado, elabora o seguinte argumento.

Todos esos que pasaron a Francia en enero – por no hablar de los que se fueron antes – ya están en América, o camino de allá. En París, en Burdeos, hay comisiones que no se ocupan de otra cosa. Y nosotros, aquí, jugando todavía a la resistencia y esperando los barcos que sobran allá. ¡Nos ha fastidiado éste! La culpa la tenemos nosotros por ser unos lilails capaces de tragarnos las mentiras más gordas con tal de que vengan avaladas por el partido. (2000, p. 413).⁹³

Na fala de Farnals, os primeiros momentos de consciência da derrota na guerra civil são acompanhados pela reflexão de que os que ainda resistem foram ludibriados. O tempo mais moroso para entender a necessidade de fugir diminui as possibilidades dos que continuam resistindo.

Cuartero traça um paralelo entre o fluxo de espanhóis para a América em outras épocas e fontes do discurso historiográfico.⁹⁴ O personagem escritor defende que a história é escrita “a base de recuerdos e ideas, tan faltos de base, o tan falseados los unos como las otras.” (2000, p. 413). Considerando essa hipótese, Cuartero julga que os romances são “los únicos documentos fehacientes” (2000, p. 413) porque, embora inventados, “por lo menos tienen como base una cosa real: la imaginación.” (2000, p. 414). Esboça-se uma tensão entre literatura e história, ficção e realidade, texto literário e documento. Esse é um momento significativo, pois, além de corroer os limites entre o universo ficcional e a realidade histórica, resgata a faceta de escritor do personagem, muitas vezes latente.

O discurso de Farnals sobre a consciência da derrota e a conseguinte necessidade de fugir diz respeito à condição de Cuartero e à de Templado. Em relação ao personagem escritor, reiteremos que ele se deu conta de que a guerra civil estava perdida apenas a partir do comentário de Rivadavia. Como mencionado, sem êxito para renovar o passaporte diplomático, o escritor católico acabou indo para Valência. Ali, ele buscou o respaldo do

⁹³ Na edição do romance preparada por Francisco Caudet (2000), há uma nota que retoma o dado histórico: “Ni mucho menos. Un número muy exiguo de los [...] republicanos, que tras la caída de Barcelona en enero de 1939 se refugiaron en Francia, lograron embarcar a América.” (p. 413).

⁹⁴ Cuartero, que sem explicação está bem-humorado, ironiza que os catalães foram proibidos de vir à América por andaluzes e por castelhanos durante séculos. Com a tomada de Barcelona em janeiro de 1939, muitos catalães se incorporaram ao êxodo pelos Pirineus, a que Farnals alude em: “Todos esos que pasaron a Francia en enero [...] ya están en América, o camino de allá.” (2000, p. 413). Segundo Cuartero, essa seria a revanche dos catalães.

governador. Após as três idas a seu gabinete e em face do cenário de derrota vislumbrado, Cuartero, na companhia de Templado, deixa Valência em direção ao porto de Alicante.

Seu deslocamento (Valência, porto de Alicante, campo das amendoeiras) reflete a impossibilidade de escapar. Cuartero continuará resistindo até o momento derradeiro da guerra civil, dada a condição de não mais conseguir fugir. O tempo que levou para assimilar a derrota contribuiu sobremaneira para restringir seus meios de sair da Espanha.

Desagregadas a atividade de escritor e a atuação na Junta, seu cotidiano nos últimos dias de março de 1939 consiste na busca de escapar. Na configuração espacial, um elemento que se destaca é a imagem do mar que às vezes simboliza um estreitamento. No porto, Cuartero e Templado comentam:

- [...] El mar da más que la tierra.
- ¿Lo dices por la esperanza?
- Posiblemente.
- Entonces, piérdela.
- ¿Por qué?
- No lo sé.
- Lo intuyo. El viejo mar no nos dará camino, cierra su puño contra nosotros (2000, p. 501).

O mar funciona como um símbolo de fechamento, que limita as possibilidades de os personagens não se renderem. No porto, à espera de barcos para evacuar os republicanos, Cuartero e Templado novamente problematizam se serão salvos por sua falta de pertencimento a uma das facções de esquerda. Esse questionamento converge para a descrição do personagem escritor.

- Oye – le pregunta Templado a Cuartero –, tú y yo, ¿qué somos?
- Yo, de Izquierda Republicana.
- Yo también.
- Tú no eres nada. (2000, p. 494).

O que poderia figurar como unidade, por meio da relação de pertença de ambos à esquerda republicana, logo desvanece, pois põe-se à prova o pertencimento do outro ao grupo delimitado, dando lugar, mais uma vez, à fratura, em detrimento de uma imagem de unidade.

A fratura decorre aqui das dissidências políticas que os *Campos* plasmam mesmo antes de 1936, na ação de *Campo cerrado*. Como procuramos demonstrar, o processo de decomposição que atinge essa parte da obra narrativa de Aub corrói os espaços, os gêneros bem como o cotidiano, o destino e o estado de ânimo dos personagens. Por isso, em meio a tantas fraturas, cabe ressaltar a amizade entre Cuartero e Templado como um índice de

solidariedade na arquitetura de *El laberinto mágico*. A partir de Alicante, um sempre está na companhia do outro. O fragmento a seguir é ambientado no porto:

- Cuando te viniste al Centro, por furia contra Tineo. [Templado]
- No estaría contigo. [Cuartero]
Templado, bajo la chanza, percibe el sentir de Cuartero – como siempre tan recto –: la lejanía de Pilar, el sentir no estar con sus hijos. Tal vez la conciencia tranquila de haber servido oscura y honradamente a la República hasta la última hora. Todo mezclado, revuelto. Hasta, de veras, el gusto de estar con él como hace cerca de veinte años, en el Instituto; y aquellos meses en Barcelona, que ninguno de ellos olvidarán aun muertos. (2000, p. 527).

O fragmento indica que o vínculo entre Cuartero e Templado vem sendo construído há aproximadamente vinte anos. Nesse período, destacam-se os meses passados em Barcelona. O narrador não é explícito, mas Cuartero e Templado são personagens de *Campo de sangre*, cuja ação se situa na capital catalã entre 31 de dezembro de 1937 e 19 de março de 1938. Logo, há uma sugestão de que os meses referidos são os que transcorreram durante a guerra civil.

Cuartero valoriza estar com o amigo apesar do desastre. A atitude intempestiva de ir para Valência é, portanto, atenuada pela compensação de contar com a companhia de Templado, que, por ser um amigo próximo, capta o sentir de Cuartero.

No excerto citado, alude-se também à integridade moral do personagem escritor: “como siempre tan recto”. Tanto a retidão como o vínculo de amizade que liga Cuartero e Templado são símbolos de coesão e unidade. A guerra civil pode contribuir, assim, para produzir laços ainda mais estreitos que, quando expressos, contradizem a imagem de desagregação na configuração dos *Campos*.

O movimento de resistência continua no porto alicantino, onde Cuartero com Templado e outros milhares esperaram os barcos para evacuar os vencidos. O personagem escritor e o médico, como quase a totalidade dos que estão no porto, não conseguem embarcar. Como anteviram os amigos, o mar não abriu caminho.⁹⁵ Desaparecida a possibilidade de embarque, o pânico se instaura e uma massa de gente comete suicídio, a outra será presa pelas tropas italianas, que a conduzirão ao campo das amendoeiras

⁹⁵ De acordo com Aznar Soler (2014, p. 36-37), “la ciudad [de Valencia] como espacio narrativo de *El laberinto mágico* es una ciudad que va apagándose progresivamente durante los años de la guerra civil y en donde la luz de julio de 1936 nada tiene que ver con la de marzo de 1939. [...] Y el puerto de Valencia constituye entonces la única posible salida de este laberinto mágico en que se ha convertido la ciudad en marzo de 1939 [...] Esta Valencia de marzo de 1939 no es ya una ciudad luminosa sino oscura; esta Valencia hacinada en el puerto no huele ya a vida, a primavera, a magnolias y azahar, sino a brea, a alquitrán, a la amargura de la derrota, a la inminencia de la represión feroz, al ‘tiro de pichón’, a la muerte.”

improvisado como campo de concentração, “a la derecha de la carretera de Denia: cuatro kilómetros más o menos.” (2000, p. 608).

Nesse momento, sob a custódia dos soldados fascistas, articula-se um diálogo de Cuartero e Templado. Esse diálogo é interposto entre a carta de Manuel e a cena da execução de Paco Ferrís. Na carta dirigida a seu “Hermano”, Manuel despede-se momentos antes de se matar pela derrota na guerra civil: “no puedo aguantar oír la Marcha Real ni ver a la gente levantar el brazo gritando: ¡Arriba, España!, o cantar Cara al Sol. Ni quiero volver a ver a los curas y a los militares en el poder. [...] Hice lo que pude para evitarlo” (2000, p. 612).

Cuartero chega com Templado logo após a execução de Ferrís, que, agonizante, se esforça para pedir a Templado que entregue os papéis que levava a Rafael Saavedra ou talvez a Clemencia Velasco, mas ele morre antes. Templado recolhe a maleta com os papéis enquanto Cuartero reza.

A esses fragmentos, ou seja, a carta de Manuel e a cena de execução de Ferrís, é intercalado o diálogo entre Cuartero e Templado a caminho do campo de concentração. O diálogo apresenta uma marca importante que consiste em que cada fala seja antecédida pelo nome do personagem que a enuncia. Esse recurso é pouco empregado nos *Campos*, cuja experiência de leitura produz com frequência a sensação de o leitor estar em um labirinto por não saber com segurança de onde vêm as vozes. Um dos tópicos da conversa é a noção de labirinto, porém, como mencionado, os turnos de Cuartero e Templado estão delimitados claramente.

No diálogo entre os amigos, Templado pergunta a Cuartero se Deus não estaria cometendo um equívoco em função de como termina a guerra civil. Ele argumenta que, se somos feitos à sua semelhança e nos equivocamos, Deus pode ser passível de equívocos. Manifestando sua fé inabalável, Cuartero contesta: “Buen inventor de heterodoxias hubieras sido.” (2000, p. 613). Cuartero, que rejeita a posição de Templado, nunca recua na crença em Deus.

Para Templado, o equívoco de Deus se deve a que “nos quiso hacer creer que existía la esperanza de un mundo mejor” (2000, p. 613). E a realidade que se apresenta com a guerra civil perdida é, para os republicanos, a de um tempo de infortúnio. Consciente da derrota e acometido pela desesperança, Templado pergunta a Cuartero:

- Templado: – ¿Saldremos de este laberinto?
- Cuartero: – ¿Qué laberinto?
- Templado: – Éste en el que estamos metidos.
- Cuartero: – Nunca. Porque España es el laberinto. (2000, p. 613).

Desse modo, a demora para entender que a guerra civil estava perdida, associada a não renovação de seu passaporte e a aceitar ir para o Centro, reflete o presente de Cuartero feito prisioneiro, sem a possibilidade de buscar refúgio em outro país. Como os outros que resistiram ao máximo no porto de Alicante, Cuartero é preso pelo inimigo. Ali, em direção ao campo das amendoeiras às margens da estrada, na companhia de Templado, ele formula que a Espanha é o próprio labirinto.

De forma análoga ao que ocorre em *Campo del moro*, quando Templado interroga “¿qué será de Paulino?” (2004c, p. 86), o autor ficcional nas “Páginas azules” se pergunta pelo destino de seus personagens: “¿Qué fue de Salomar, de Cuartero, de Templado?” (2000, p. 559). Embora após as “Páginas azules” Cuartero continue figurando na ação do romance, podendo o leitor acompanhar o restante de sua trajetória, a pergunta enunciada pelo autor ficcional fica latente, pois o destino de todos os prisioneiros é temeroso e incerto.

Na passagem de um *Campo* a outro, o personagem escritor católico e agregado da Junta mantém um traçado coerente em sua composição.⁹⁶ Sua presença nos quatro dos seis romances é um elemento de coesão dos *Campos*. Cuartero está ausente em *Campo cerrado* e *Campo francés*, e é apenas mencionado em *Campo del moro*, mas cumpre uma função importante no enredo dos outros *Campos*, onde atinge em certos momentos relevo de protagonista, como nas cenas em que está com Templado no porto de Alicante e a caminho do campo das amendoeiras. A regularidade no processo de caracterização bem como o fato de o personagem escritor atravessar os *Campos* são dados que, de uma perspectiva formal, proporcionam coesão à obra.

D. **Paco Ferrís:** a (de)composição do manuscrito e a inserção social do personagem

¿Pero cómo no copiar el cuaderno de Ferrís [...]? Tampoco tiene que ver – ya – directamente con la historia pero dibuja mejor el personaje que – todavía – yace un kilómetro más allá, en una zanja. No lo recogerán hasta pasado el mediodía del día 2, cuando el tiempo, de pronto caluroso, empieza a descomponerle. No es, ni mucho menos, el único. [“Página azul”] (2000, p. 643).

⁹⁶ A única inconsistência notada em relação à construção do personagem se refere a sua descendência. O narrador de *Campo de sangre* menciona que Cuartero possui cinco filhos, porém indica quatro: “por orden de bautismos: Pilarín, Nicolás, Juan Luis; la menor: Paloma” (2004b, p. 134); “cinco hijos son muchos hijos.” (2004b, p. 141). Segundo o “campito” “El limpiabotas del Padre Eterno” (*Enero sin nombre*), são quatro os filhos de Cuartero (LLUCH-PRATS, 2010, p. 326). Excetuando-se essa incongruência, não encontramos outras relativas à composição do personagem.

“Julián Templado se sienta en tierra, apoyada la espalda en el tronco de un almendro. Abre la maleta de Ferrís. Encuentra un cuaderno grueso, de tapas azules. Se pone a leerlo salteado.” (2000, p. 650). A cena, de *Campo de los almendros*, representa o primeiro contato do leitor com as anotações de Ferrís.⁹⁷ O manuscrito, que se estende por quase trinta páginas, vem identificado pelo título CUADERNO DE FERRÍS. Há espaços interlineares por toda a sua extensão, os quais podem reproduzir tanto seções de divisão originariamente propostas por Ferrís como os saltos da leitura de Templado, que “se pone a leerlo salteado.” Além do título, existe um subtítulo ao final: *Datos y relatos posibles*. Cabe ainda sublinhar que não há uma marca explícita que indique o fim da transcrição das anotações de Ferrís, apenas o comentário de Templado a Cuartero sobre a impressão que teve ao ler o caderno: “— ¡Bah! Sin mayor interés.” (2000, p. 675).

O acesso do leitor ao manuscrito limita-se, portanto, a um conjunto de fragmentos em função da leitura seletiva e salteada de Templado, que se combina à descontinuidade no ato de ler, já que o médico interrompe a leitura quando “le vence el cansancio de las noches anteriores [...] sueña que le han quitado el maletín con el cuaderno de Ferrís.” (2000, p. 655).

Entre a interrupção e a retomada da leitura do manuscrito, restaura-se a perspectiva tempo-espacial da narrativa, com Templado e Cuartero no campo das amendoeiras, momento em que aquele conta a este a anedota do sonho para em seguida continuar lendo as anotações de Ferrís. Quando ocorre a pausa na leitura, o caderno, que em si já constitui um fragmento na unidade do romance, acaba sendo decomposto em duas partes: a primeira delas anterior à interrupção e a segunda posterior.

Os saltos e a descontinuidade do ato de ler colaboram para construir a imagem de fragmentação associada ao manuscrito. Ambos os elementos originam-se do acesso ao caderno, através da leitura de Templado. Há, todavia, outros procedimentos que levam à fragmentação do manuscrito, ligados diretamente ao ato de escrever.

Um deles é a forma variada com que o personagem escritor ilumina aquele que se lhe apresenta como um problema fundamental, qual seja, escrever nas circunstâncias da guerra civil. Ao pensar no problema, Ferrís promove o diálogo da literatura com a pintura, a filosofia, a política, a história e a religião. Os trechos alusivos às diferentes áreas do

⁹⁷ A capa do caderno é azul como o autor real gostaria que fossem impressos os fragmentos “Páginas azules” e “Página azul”. A indicação da cor azul no manuscrito de Ferrís, nas “Páginas azules” e na “Página azul” marca momentos de metaficção em *Campo de los almendros*.

conhecimento são pouco desenvolvidos e vão sendo intercalados entre si, o que ajuda a promover a descontinuidade da escrita.

Outro procedimento que se origina no ato de escrever pode ser observado quando os fragmentos são analisados com independência, como no exemplo “El único remedio – medio –, recurso, inmundia farmacopea. quedar. Quedar para un remedio.” (2000, p. 659). No excerto, há um truncamento entre as palavras *farmacopea* e *quedar* (grafada com q minúsculo), separadas por ponto em vez de vírgula.

Porém, os exemplos de fragmentação são derivados normalmente de mecanismos de reformulação menos bruscos que truncamentos na sintaxe, como nas passagens a seguir, em que o autor do manuscrito reformula o período, dando a conhecer seus frequentes gestos de vacilação na escrita:

Nadie se rebela. Los más, indiferentes. Morir por la república... Detengo mi mano, iba a escribir: “tiene gracia”. No, no tiene ninguna; es idiota. Lo mismo da. Igual me lo van a agradecer. (2000, p. 661).

(He escrito “nos” cuando hubiera debido escribir “les”) y les – nos – espera un siglo de humillaciones, aunque, en parte, sus – nuestras – ideas – ¿cuáles? – pasen a ser, como siempre, a la larga, las de los vencedores. (2000, p. 669).

As marcas de vacilação fragmentam a escrita, impedindo a fluência no manuscrito. Esse processo de retração no desenvolvimento das ideias remete à diminuição da estatura do escritor. São muitos os momentos em que Ferrís denuncia a falta de potência da escrita e a debilidade da própria condição.

(Página inútil, como todas. Empiezan y acaban diciendo lo mismo. Doy vuelta sin convertir en fuego mis movimientos. [...]) (2000, p. 672).

No escribiré nunca estas historias [de los *Datos y relatos posibles*]. Porque no sabría cómo hacerlo. Surgen las ideas, pero luego, fallo si trato de darles forma. (2000, p. 673).

Esse é um problema que não se resolve para Ferrís, que persegue o objetivo de escrever um romance ou, se não conseguir, compor um ensaio, cujo título, pondera, pode ser “El hombre deshecho”. Ferrís não escreve nem o romance nem o ensaio, apenas o caderno de anotações.

De seu projeto literário resta, portanto, o manuscrito, que fica inacabado e que não motiva o interesse de Templado, o leitor ficcionalizado no romance. Nem mesmo o registro de Ferrís sobre o momento histórico parece chamar a atenção do médico. Templado não capta

a dimensão problemática do texto. Ferrís faz anotações como “voy a morir fusilado” (2000, p. 662) ou “ahora los fascistas nos van a matar” (2000, p. 664) e, ainda que se relacionem à trágica realidade histórica presente, as observações não levam Templado à reflexão. Ao terminar a leitura salteada do caderno, “va, las manos en los bolsillos, a dar vueltas entre los almendros” (2000, p. 675) sem que o manuscrito lhe houvesse causado qualquer efeito, o que se confirma na resposta dada a Cuartero de que o texto carece de interesse.

À indiferença do leitor ficcional soma-se a imagem de um escritor que se representa impotente, derrotado. A falta de inteireza associada a essa imagem é um elemento fundamental na construção de Ferrís e explica ao mesmo tempo a fragmentação da escritura.

Siento que me descompongo. Hasta hace unos días cuando tomé la determinación repentina de desentenderme de los demás, era otro. Ahora me falta totalmente una base, estoy hecho pedazos, pero no como se dice vulgarmente; no: sencillamente me siento diferente, partido, cortado, como decía: hecho pedazos, de un lado una pierna, de otro una mano, etc. (2000, p. 670).

Esse processo de decomposição da imagem do escritor aparece na forma do caderno por meio da descontinuidade que se origina dos desvios de tema, das reformulações propostas pelo personagem escritor e das características da leitura de Templado.

Ex-membro do Quinto Regimento do exército republicano, Ferrís escreve em seu caderno no porto. Esses primeiros momentos de consciência da derrota são determinantes para explicar a impotência que pauta o processo de (de)composição do manuscrito.

Sobre a derrota, o personagem escritor enuncia “me duele físicamente ser vencido.” (2000, p. 663). A derrota que pode representar a perda na guerra civil lhe provoca uma dor que mesmo sendo de fundo moral é sentida fisicamente. Essa dor é, portanto, capaz de dilacerar, de despedaçar o personagem, que sente sua decomposição como escritor e que vê no ato de escrever uma condição para existir:

Escribe uno para poder vivir. Si no escribiera no viviría. Escribo siempre. Escribí siempre – en las condiciones más difíciles, aun cuando me era imposible, como ahora. Escribo. Aun cuando no escribo, escribo. Escribo para acordarme de lo que escribo, necesito escribir para poder vivir. (2000, p. 671).

A coerência na construção tanto do personagem escritor como do manuscrito se respalda na noção de fratura. Cabe sublinhar ainda que esse processo de decomposição se articula com o conceito de literatura de que parte Ferrís. No debate encenado em seu caderno, ele formula ideias controversas sobre o tema.

Vida literaria, única que para mí cuenta. (¿Sólo para mí? El arte es lo único que puede con todo.) (2000, p. 668).

Ser como se era. [...] Hubo un tiempo en que la literatura podía más que la vida. Gracias a las guerras se acabó. (2000, p. 672).

No primeiro momento Ferrís credita um poder irrestrito à arte e, por conseguinte, à literatura; já no momento posterior aponta que, devido à guerra, a literatura perdeu a potência. A capacidade de se plasmar a realidade trágica do porto de Alicante é assim problematizada pelo personagem escritor, que se vê derrotado no plano político e também no da escrita. Segundo as anotações de seu manuscrito, a guerra inibe a imaginação e desafia os limites da representação do real, o que contribui para diminuir a força do escritor.

Sobre os problemas do realismo e irrealismo que estão em debate na época, Ferrís pondera que a arte não é real ou irreal, mas apenas arte, podendo ser real e irreal ao mesmo tempo. Caberia ao escritor considerar as circunstâncias socioeconômicas e políticas, pois “siempre es mediocre un novelista que se encastilla en contar los sucesos de una acción imaginada.” (2000, p. 654).

Atento aos problemas da época, Ferrís analisa a arte do período. Para tanto, ele relaciona os movimentos romântico, clássico, naturalista e realista. Dos românticos, critica o egocentrismo e a ilusória busca pela verdade. Quanto à estética clássica, avalia que a utilidade não é uma característica inerente à arte e que não se deve confundir arte e bom gosto.

Mundos fabricados según los engranajes interiores de cada quien, sin que importe un bledo la realidad. ¡Dadme una manzana, que la tenga en la mano! Y luego todos esos grandes imbéciles románticos en busca de la verdad. Y todos esos grandes clásicos que la dan por sentada. (2000, p. 659).

Creer que un poema es a la vez útil y hermoso es absurdo porque para ser útil igual puede ser feo. No niego que haya poemas, cromos útiles; pero no son obras de arte. El arte no tiene nada que ver con la utilidad, como no sea la arquitectura y aun, allí, porque se trata de un arte aplicado que además de útil puede ser hermoso, porque la utilidad puede ser hermosa, pero no por eso es una obra de arte. Un par de calcetines es buen ejemplo. No confundir nunca el arte con el buen gusto. (2000, p. 653).

A respeito do naturalismo e do realismo canônico, o personagem escritor argumenta que a aspiração à arte estritamente objetiva ou à impessoalidade é inviável, pois o autor sempre está presente em alguma medida no que produz.

Espantosa imposibilidad de librarse de uno mismo. Los objetos están ahí enfrente: claros. Contradicción. ¿Cómo representarlos sin que uno tenga que ver? Los mayores esfuerzos – Flaubert, Tolstoi –, inútiles. Para salirse de sí, sólo los zapatos o las novelas policíacas o los folletines. Nada fabricado es literatura. Desde el momento en el que uno se ausenta del asunto, la literatura desaparece. Literatura es

pasión o no es. Cuando el autor no está presente en lo que escribe, todo son botas; no hay otra medida que uno mismo, o ponérselas, del número que sea. (2000, p. 658).

Ainda sobre o programa estético de naturalistas e realistas, Ferrís sublinha que o cristianismo é em parte responsável por uma tradição de romances que se limita a perpetuar os valores de uma sociedade corrompida pelo poder.

El hombre deshecho, tal vez fuese buen título para un largo ensayo, si no me sale la novela. Echarle la culpa, que en parte le corresponde al cristianismo acerca de la novela tal y como es, desde Balzac. El poder, motor único (el dinero, la política, las intrigas); de cómo el amor vino a ridículo: Dostoievsky, Flaubert, Hardy, Zola, Conrad, Gorki, Gide, Galdós, no. Galdós era cursi. Baroja. Novelistas de guiñapos ardiendo.

Tal vez la novela de nuestro tiempo necesitó de eso – ¿qué es eso? – para ser lo que será. (2000, p. 656, grifo do autor).

A imagem de decomposição de Ferrís é estendida à dos grandes escritores naturalistas e realistas da história literária, dos quais o romance do período da guerra civil é herdeiro. O sentimento de algo decomposto pode ser visto no nome do provável ensaio e na referência àqueles romancistas como “novelistas de guiñapos ardiendo”, em uma clara alusão à simbologia cristã através do uso do verbo arder.

A palavra *guiñapo*⁹⁸ em qualquer um de seus significados une-se à característica de decomposição veiculada pela expressão “El hombre deshecho”. A imagem dos romancistas na condição de quem anda com roupa rasgada mostra a degradação física por meio das peças de vestuário, o que é acentuado pela combinação com o verbo arder, que pode aludir a chamas que estariam consumindo a roupa. Na acepção de vileza ou de abatimento moral, a palavra *guiñapo* também se articula com o título do ensaio, pois remete à deterioração (de força moral/ física), refletindo, portanto, o processo de corrosão da autoridade dos romancistas.

Na crítica aos movimentos literários anteriores, Ferrís discute sua posição em uma tradição. Ele entende que o escritor é um sujeito histórico e que a literatura, tributária das condições de época, deve plasmar a realidade de seu tempo. Nesse sentido, o destino trágico dos que estão no porto de Alicante é tomado como sinônimo de poesia.

La verdadera poesía es tragedia. Estos días de Alicante, este puerto, esta multitud, este laberinto es seguramente la mayor tragedia que podré vivir en mi vida. La poesía. Para mí, ésta es la poesía: este cúmulo de destinos sin salida, abocados al suicidio. No es nuevo en la historia, al contrario: se ha repetido, de una manera u

⁹⁸ No dicionário da RAE: “guiñapo – 1. m. **andrajo** (|| pedazo o jirón de tela). 2. m. Persona que anda con vestido roto y andrajoso. 3. m. Persona envilecida, degradada. 4. m. Persona moralmente abatida, o muy débil y enfermiza.”

otra, en todos los paralelos, bajo cualquier meridiano, en condiciones evidentemente distintas.

Ahora bien, la repetición de situaciones de este tipo es la que da cohesión al mundo en lo que tiene de más terrible y auténtico: la poesía. La poesía a secas, que las otras necesitan adjetivo: lírica, dramática, pastoril, etc.

Los reyes, los dictadores, los generales no son sino tristes elementos de este “concepto trágico de la vida”, dan vida a la muerte. Vida literaria, única que para mí cuenta. (2000, p. 668).⁹⁹

O “concepto trágico de la vida”, que Ferrís experimenta no porto, corresponde à poesia no sentido genuíno da palavra. Porém, o personagem escritor não avança quando procura dar forma a essa matéria:

Y luego todos nosotros – grandes o pequeños imbéciles de segunda mano – yendo de aquí para allá, ciegos, pidiendo limosna a todos esos grandes imbéciles muertos [románticos y clásicos] y la realidad, que no podemos englobar a pesar de nuestros ridículos esfuerzos. ¡Oh, puntillas! ¡Oh, pinitos! Ahí, en cruz, enjabonándonos de literatura. (2000, p. 659).

No trecho citado, Ferrís expõe seu problema como escritor a partir de uma perspectiva coletiva. Ele situa sua incapacidade de dar forma à tragédia vivida no porto de Alicante em um contexto maior quando emprega a primeira pessoa do plural em “la realidad, que no podemos englobar a pesar de nuestros ridículos esfuerzos.” A seguir, utiliza a expressão “¡Oh, pinitos!”, que, ao indicar tanto os primeiros passos do bebê como do convalescente, configura uma imagem que remete à inabilidade relacionada ao ato de escrever.

Seu sentimento de derrota moral na escrita o leva a considerar a hipótese de compor um romance totalmente desvinculado do contexto histórico.

Huir de todo: escribir una novela muerta. Una piedra. Que no sea más que ella misma, sin relación con nada. El colmo de la pureza, de la deshumanización; que no dependa de nada, sino de mí. Una novela que se suicide a sí misma. Una novela que, existiendo, carezca de sombra. Una historia sin antecedentes, sin fin, en la que no suceda nada. Una novela piedra, como éstas del Puerto; una novela cemento, como el que une las piedras, una novela cubo, como éste para los excrementos, pero sin ellos (sería demasiado fácil). Una novela que no signifique nada. Una novela vacía. Una novela que sea a la narración lo que Kandinsky es a la pintura de historia. Una novela fría. (2000, p. 669-670).

Se, por um lado, a forma inacabada de sua escrita intervém na compreensão de suas ideias, por outro, esse mesmo processo de escritura permite acompanhar a evolução do pensamento do personagem, que pretendia produzir um romance cujo objeto de representação

⁹⁹ No fragmento, Ferrís dialoga com Unamuno em *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), obra em que o filósofo e literato parte da experiência da finitude ou da inevitabilidade da morte para indagar sobre a busca pela compreensão da vida. O sentimento trágico reside assim na contradição como base de nossa existência.

fosse a tragédia no porto alicantino e que agora considera a possibilidade de compor “una novela muerta/ fría.”

Desse modo, no debate que promove em seu caderno, Ferrís se posiciona a favor de uma literatura fundamentada nas condições de época. Embora busque escrever um romance sobre os dias no porto, não consegue dar forma àquela realidade, uma vez que a experiência da guerra civil destrói essa imagem de escritor ao por à prova os limites de representação do real. Essa impotência se combina às características formais de seu manuscrito. As fraturas de sua escrita alinhavada mantêm relação com as circunstâncias de produção de seu caderno, tendo em vista que Ferrís escreve quando está no porto, momentos após a derrota dos republicanos na guerra civil.

Além de examinar a forma e o conteúdo de seu manuscrito, cabe analisar sua inserção social. As contradições ligadas à atividade de escritor se estendem à atuação do personagem na sociedade. Por não ser filiado a nenhum partido, Ferrís é alvo de críticas e de desconfiança dentro do bando republicano. A tensão criada pela falta de militância política e por sua aparente indiferença pela causa da República é um elemento-chave para sua caracterização. O fragmento seguinte contém um exemplo da contradição que Ferrís experimenta na esfera social. A cena, descrita no manuscrito, mostra sua reflexão no porto ao avistar a cidade iluminada e livre de bombardeios.

Ya es de noche. Se ven algunas luces de la ciudad. Son las primeras que vemos desde hace meses. Para los que viven libres ha terminado – por ahora – el miedo a los bombardeos. [...] Nos agolpamos para ver las luces. Es una tortura gratuita que no se les había ocurrido a los fascistas. Cada uno las ve y luego se arrincona. ¡Cerdos! Luces. ¿Para qué hablar de lo que despiertan? Meses sin verlas. Andarán por las calles sin tropezar, sin preocuparse por las aceras. Y allá, en el campo... Vamos a morir y las luces seguirán brillando. Al hoyo, sin luces, para siempre. ¡Qué le vamos a hacer! *Si, por lo menos, uno fuera comunista.* (2000, p. 665-666, grifo nosso).

Na passagem anterior, o uso do pronome indefinido *uno* indica uma tensão pela falta de militância. Em outro momento, também em uma anotação do caderno, Ferrís considera com certa carga de ironia a possibilidade de “en la orilla de la muerte” (2000, p. 666) entrar para o partido comunista¹⁰⁰: “Gran idea idiota: ingresar en el partido comunista antes de morir.” (2000, p. 667). Fiel à decisão de não se filiar a nenhum partido, o personagem escritor argumenta que servir a uma causa é o mesmo que se sacrificar ou se anular. Ele faz críticas

¹⁰⁰ No já citado ensaio “Una carta”, Aub observa: “El intelectual comunista no puede decidir por sí; el partido le *suministra*, son palabras de un teórico del mismo, una *concepción científica armónica de la vida*.” (2002, p. 82, grifo do autor).

severas aos partidos, cujos interesses se sobrepõem aos laços de amizade. Ferrís discorda ainda dos homens de partido, que agem sempre em nome de uma causa maior. Na cena a seguir, o personagem escritor discute a posição dos partidos com Vicente Dalmases, seu amigo:

- [...] no he ingresado ni ingresaré nunca en el Partido [...] porque no sabéis lo que es la amistad. [...] Muchas bromas y confianzas, muchos abrazos y palmadas en los hombros, mucho cantar y comer juntos mientras estáis de acuerdo, mientras obedecéis, mientras os dejáis llevar por la corriente. Pero en el momento en el que [...] muestras tu inconformidad con la “línea siempre justa del partido”, se acabó todo; hace fin y termina. [...]
- ¿No es normal?
- Para ti, tal vez: para mí, monstruoso. Ten en cuenta que no hablo de gentes sólo reunidas al azar de un comité, una tenida, una célula, una reunión, sino de amigos. De amigos verdaderos, de toda la vida, es decir, de toda la juventud. Este sentir inhumano me aparta de vosotros. [...]
- No te lo niego.
- ¿Y no te parece mal?
- No.
- Entonces, ¿qué es ser hombre? Si las ideas pueden más que la amistad, yo renuncio. (2000, p. 212-213).

Quando articula em seu manuscrito sua posição de escritor, Ferrís defende uma literatura marcadamente social que, a partir da perspectiva dos republicanos, plasmasse o final trágico da guerra civil no porto de Alicante. Porém, quando o tema é organizações políticas, apresenta um ponto de vista ambíguo, às vezes ancorado na ironia, como na hipótese do ingresso no partido comunista.

No próximo trecho, o personagem escritor vacila quanto a sua inclusão no bando republicano.

Todos estos que se dan importancia porque han tomado parte en una guerra, como si se diferenciaban de los demás... Infelices isabelinos, infelices güelfos, infelices cualquier cosa. Mejor dicho: infelices carlistas, por vencidos – *nos separa un siglo de 1836 a hoy – para volver a ser derrotados. (He escrito “nos” cuando hubiera debido escribir “les”) y les – nos – espera un siglo de humillaciones, aunque, en parte, sus – nuestras – ideas – ¿cuáles? – pasen a ser como siempre, a la larga, las de los vencedores. [...]*
 ¿Cómo pudimos creer un solo momento que podíamos ganar? [...] Auténticamente: hice el idiota, desde el principio. (2000, p. 668-669, grifo nosso).

É a forma inacabada de sua escrita que revela no plano político o gesto de hesitação. Ferrís varia entre os pronomes de terceira e de primeira pessoa do plural, mas sempre tendendo ao último. No final do período, o personagem escritor demonstra sua adesão à República através do uso da primeira pessoa do plural em *pudimos* e *podíamos*.

Não obstante, Ferrís declara em outros momentos:

Ser cobarde y no parecerlo. Las gentes alborotadas por las diferencias, y yo indiferente. (2000, p. 652).

Todos pensando en mañana. Nadie se rebela. Los más, indiferentes. Morir por la república... Detengo mi mano, iba a escribir: "tiene gracia". No, no tiene ninguna; es idiota. Lo mismo da. Igual me lo van a agradecer. (2000, p. 661).

Nos dois fragmentos, o personagem escritor assume uma postura de indiferença à causa republicana. Mas, no segundo, a reformulação, que é evidenciada pela perífrase verbal *iba a escribir*, dá ao sentimento de indiferença uma nota de gravidade. Quando altera a frase, substituindo *tiene gracia* por *es idiota*, Ferrís passa a considerar de forma séria a ideia de *morir por la república*. Porém, sua escrita retalhada interrompe o andamento da reflexão, gerando ambiguidades capturadas na representação do processo de escritura.

Essa indiferença, no entanto, rompe-se se pensarmos que, quando escreve em seu caderno, o personagem está no porto, um dos cenários da derrota dos republicanos na guerra civil. Ali, Ferrís se vê como um escritor espanhol prestes a sair para o exílio.

Todo es dar con la primera frase, luego saldrá sola. Si me dejaran solo, aquí, el tiempo necesario (¿cuánto?), podría dar con ella. Al fin y al cabo, la cárcel, el encierro es el lugar ideal para un novelista. Siempre que tenga papel y pluma. ¿Cuándo he tenido más tiempo? Puedo pensar en ella todo el día, toda la noche. [...] Irme con éstos, ¿para qué? ¿A dónde? Yo soy un escritor español, ¿qué se me ha perdido en París, en Túnez o en Santiago de Chile? Mi lugar, aquí. Fuera se podrá – ¡quizá! – hacer política. Novelas, poemas, ¿dónde publicarlos? ¿Quién sabría quién soy? (2000, p. 670).¹⁰¹

No trecho citado, Ferrís problematiza em poucas linhas, mas com grande poder de síntese, a condição de um escritor exilado. Ele aponta para a ruptura com o público leitor espanhol, para o desconhecimento por parte de outro eventual leitor e para as dificuldades de incorporar-se ao outro mercado editorial.

Posto isso, Ferrís experimenta uma contradição entre a fidelidade para consigo e a militância política. Esse caráter contraditório do personagem é visto ainda no debate literário do manuscrito quando o escritor oscila entre a necessidade de escrever e a incapacidade de dar forma a seu objeto bem como quando se pergunta sobre compor um romance tributário das

¹⁰¹ À semelhança de Ferrís, Miguel Hernández tampouco pensava em partir. Releia-se parte de seu diálogo com Asunción (*Campo de los almendros*), logo após a entrada das tropas nacionalistas na capital do país:

“– Entraron esta mañana en Madrid. [Miguel Hernández]

– Ya lo sé. ¿No te vas a ir? [Asunción]

– ¿A dónde?

– No lo sé: a Francia, a África.

– ¿Qué se me ha perdido allí?

Asunción no saber qué decir.” (2000, p. 378).

condições de época ou a “novela muerta”. Desse modo, a postura de escritor e sua inserção social implicam uma tensão, que está na base do processo de construção do personagem.

E. Luis Álvarez Petreña

Te ruego, si te es posible, que lo dejes todo tal y como está. Hasta con sus machaconas lamentaciones sobre mi triste condición de mal literato. [Petreña a Aub] (1999, p. 32).

1. A instabilidade na instância autoral

Publicado em 1934, 1965 e 1971, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* apresenta em sua versão definitiva uma forma descontínua, contendo várias camadas de textos que criam em perspectiva o personagem escritor Luis Álvarez Petreña.

A primeira versão da obra (1934) apresenta um diário de Petreña, que registra sem interrupção seu estado de ânimo entre os dias 24 de novembro e 5 de dezembro de 1930. As anotações de cada dia são divididas pelas expressões *por la noche*, *más tarde* ou, mais frequentemente, pelo sinal gráfico ***. No diário, Petreña exprime o sentimento amoroso obsessivo que nutre por Laura. A relação entre eles é totalmente incongruente, a ponto de a amada declarar: “Hay hombres a los cuales podría querer por lástima, creo yo; pero a L., ni de esa manera. Sería el último hombre a quien yo quisiera.” (1999, p. 105).

Sobre a primeira edição do romance, cabe sublinhar ainda que, ao comentar no prólogo da primeira parte a carreira literária de Petreña, Aub ressalta em seu estilo ensimesmado o desinteresse por temas contemporâneos. No posto fictício de narrador-editor, Aub critica, por um lado, “ese reducir a la pasión los hechos del mundo contemporáneo” (1999, p. 30) e, por outro lado, considera que “la existencia de seres como el autor de las presentes memorias pudiera ser sintomática de un estado de espíritu mas común de lo que pudiésemos suponer” (1999, p. 30), e que, por isso, é possível “como documento histórico [...] tener algún valor este escrito.” (1999, p. 31).

A versão do romance de 1965 inclui os manuscritos “Leonor” e “Tibio”; o registro pelo apócrifo editor do encontro com o professor universitário norte-americano Charles F. Burton, em que se discute a autoria dos novos manuscritos; além de uma nota contendo duas

cartas com depoimentos de Camilo José Cela e do poeta *muy premiado* Rafael Méndez Bolio sobre o suposto suicídio do personagem escritor em 1931 e a possibilidade de que Petreña seja o refugiado espanhol Miguel Mendizábal. Este, que era engenheiro no México, entrega a Aub em 1940 o manuscrito “Leonor”. O refugiado espanhol morre acidentalmente no país em 1942.

O trabalho de compilação do narrador-editor continua, gerando a terceira e última parte do romance (1971) ao serem incorporados três novos manuscritos: “María”, “La equivocación” e “Último cuaderno de Luis Álvarez Petreña”; páginas do “Diario inglés de Max Aub”, em que Aub registra sua estada em Londres em 1969; além do trabalho de B.G.R. e do relatório de L.P.-D., ambos sobre a vida e a obra do falso escritor.

Posto isso, o romance está estruturado a partir da sobreposição de textos que vão sendo sedimentados em camadas de 1934 a 1971 e que levam o leitor a conhecer Petreña através de várias perspectivas (a de Aub, a do próprio Petreña, a de Laura, a da esposa Julia, Mendizábal, Alfonso Reyes, Charles F. Burton, Camilo José Cela, Rafael Méndez Bolio, o crítico literário B.G.R., o acadêmico especialista em modernismo L.P.-D.).

Essa sobreposição de fragmentos gera nas edições de 1965 e de 1971 não apenas a descontinuidade na forma do romance como também a imagem de instabilidade e de decomposição do escritor e de sua obra.¹⁰² O trabalho de montagem a partir de estratos textuais e de diversos pontos de vista, com rupturas, a começar pelo intervalo entre uma edição e outra, remete à fragmentariedade do enredo.¹⁰³

A biografia de Petreña é expandida a cada nova edição. Nesse aspecto, convém realçar a nota que Aub escreve para a edição de 1971:

No diré, entre otras extravagancias que no tienen que ver con la literatura, que el escribir una novela alrededor de un protagonista debe hacerse a la edad del mismo. Pero lo he hecho. Escribí la primera parte de este relato, memorias, novela, miscelánea o lo que sea, a los 28 años. La segunda hacia los 50 y la tercera a los 66. (1999, p. 23).

¹⁰² A montagem dos fragmentos é um dos elementos que permitem localizar *Vida y obra...* na linha das vanguardas europeias de início do século XX, tal qual observa Joan Oleza Simó (1996, p. 31): “Si el montaje es, como asegura Adorno y como ratifica Bürger, el procedimiento estructural decisivo de la concepción vanguardista del texto artístico, el procedimiento que permite trazar la frontera entre la obra de arte orgánica de la tradición artística y los textos inorgánicos de la vanguardia, entonces *Luis Álvarez Petreña*, como montaje, como colección de fragmentos puestos unos en relación con otros sin cohesión preestablecida y según un esquema modificable en todo momento, es un texto descaradamente vanguardista.”

¹⁰³ Vale destacar que, além do procedimento estrutural, existem outras estratégias usadas no romance que o filiam à estética de vanguarda como a existência de “seudobiografia erótica con una marcada proyección autobiográfica; reflexiones teóricas sobre el proceso de creación; [...] fragmentarismo, cosmovisión sensorial con fuerte carga erótica, [...] parodización [...], juegos verbales, próximos al chiste etimológico.” (MARTÍNEZ, 1996, p. 396).

Na primeira versão da obra, Petreña está com trinta anos de idade; na última, com setenta e dois anos. O leitor segue, assim, a vida do escritor que envelhece durante os anos que Aub vive no exílio.

Desde a juventude até a velhice, Petreña cultiva a literatura ensimesmada, designação usada pela história literária para considerar a produção tributária das vanguardas europeias de início do século XX. Desse modo, ao contrário de outros membros da geração de 27, que a partir da guerra civil alteraram a perspectiva literária,¹⁰⁴ Petreña mantém a posição de literato egotista, narcisista e solitário, que o converte em um herói modernista.¹⁰⁵

A alienação social do escritor o ata aos meandros de seu próprio ser, do eu, mesmo em tempos de urgências históricas. Os trechos seguintes reiteram a posição do herói em crise, inteiramente desconectado do mundo objetivo.

Corre por Madrid un aliento, un hálito de interés por las cosas públicas y se discute con pasión. ¡Qué importa a mí! Hablan de política y a mí ya no me interesa. El mundo se hunde y no me hablo sino de ti. [...] Si yo fuese un hombre de mi tiempo ahogaría y no escribiría esto. Iría por ahí a preocuparme de los demás, pero me siento perdido en medio de ellos – ¡los hombres! (1999, p. 35).

Sería capaz de hablarte ahora de política. Me sorprende a mí mismo. Lo triste es que cuando no hablo de ti hablo de mí. (1999, p. 38).

Todo cuanto no tenga relación contigo ha perdido interés para mí. (1999, p. 63).

Me contento con lo que me dan, con esa literatura de evasión que nos ha legado la guerra. (1999, p. 91).

El tema que le sigue – en número – es el amor (1999, p. 219).

Desconectado da realidade objetiva e buscando acolhida na literatura, Petreña deseja

¹⁰⁴ Como Aub, que iniciou a carreira de escritor aderindo à literatura ensimesmada e, com a guerra civil, passou a representar, em seus escritos, a realidade histórica da sociedade de seu tempo, sem, contudo, deixar de revisitar a pauta das vanguardas europeias.

¹⁰⁵ Oleza (1996, p. 21-22) trabalha com detalhe a vinculação de Petreña à tradição dos heróis modernistas: “El héroe de la novela modernista es a menudo un ser solitario, perturbado, dominado por aquel sentimiento de decadencia al que Verlaine había proporcionado un emblema: *Je suis l’empire à la fin de la décadence* (*Jadis el naguère*), dominado también por un ‘nerviosismo muy moderno’ (*A rebours*), por una sensación de impotencia espiritual (*Mon âme est pâle d’impuissance*, diría Maeterlink) que se proyecta sobre la sexual en un erotismo esencialmente imaginario, ese ‘erectismo cerebral’ del que hablaba Huysmans (*A rebours*), en una voluptuosidad alambicada, oblicua, excitada artificialmente, que juega, sueña, retarda, se autoprohíbe, imagina mil dificultades, y finalmente no asume el intercambio pleno de la sexualidad. Así le ocurre a Leonor y doblemente a Luis Álvarez Petreña, en su juventud tanto como en su vejez. El héroe de la novela modernista es a menudo, muy a menudo, un artista, un poeta, un intelectual [...] En la gran mayoría de los casos el protagonista de las novelas modernistas se persigue a sí mismo a través de otro, sale de sí mismo en busca de otro para reencontrarse a sí mismo, [...] se disemina en apócrifos o heterónimos, tal como hace Max Aub con Luis y Luis con Laura, en 1934, y después con la anónima joven de 1971, o de otra manera más oblicua, desdoblado en los múltiples acosadores de Leonor o travestido de personaje femenino en la protagonista-narradora de *Tibio*.”

que haja uma revolução social que o retire da crise originada, entre outras razões, por “vivir como un burgués y pensar como un semi-díos (sic)’.” (FLAUBERT apud OLEZA, 1996, p. 21).

Creo que mi salvación estaría en una revolución social. Una revolución como la rusa. No te rías, me la ves desear, no como un bien para los oprimidos – que no me importan – sino por mí, subjetivamente. Nada menos que una subversión total del mundo pido para posibilitar mi salvación, – ¡calcula hasta qué punto me doy por perdido! (1999, p. 90-91).

Seu estado de espírito vincula-o, como explicitado, ao programa do modernismo, que, por meio do romance, “exploró a fondo la crisis del sujeto” (OLEZA, 1996, p. 21). A impotência do escritor para reconciliar-se com o mundo através da literatura bem como seu mal-estar social levam-no a supostamente cometer suicídio, em 1931.

Nesse mesmo ano, Petreña declara que queimou seus manuscritos. O herói, que “quisiera ser lo que quisiera escribir” (1999, p. 86), busca alento na literatura para reverter seu estado de ânimo. Petreña, entretanto, não alcança êxito: a imagem que tem de si é a de um escritor precário, de *grisácea condición, de mal literato*, que sente “asco, eso es lo que tengo de mí, asco. Me doy asco, asco, asco. Morir. Porque, además, eso, soy cobarde. Y estoy podrido de literatura.” (1999, p. 43).

Durante a guerra civil e o exílio existe a possibilidade de que Petreña renuncie à atividade de escritor, ao contrário de tantos outros escritores espanhóis que, nesse período, se debruçaram sobre seu contexto histórico revestindo a literatura de um papel social. É no encontro ocorrido no hospital em 1969 que o herói modernista declara a Aub que abandonara a carreira de escritor:

- ¿Qué hiciste durante la guerra?
- ¿Cuál?
- La española.
- Quedarme aquí.
- ¿No tomaste partido?
- No. No me interesaba. [...] El 36 acababa de llegar a Londres. [...] Luego me hice inglés. (1999, p. 198).
- ¿No has escrito nada, de verdad?
- No. (1999, p. 200).

Se aceita a hipótese de que Petreña esteja vivo em 1969 e de que deixara de escrever, a simulação do suicídio em 1931 pode ser compreendida como um gesto que resultou, se não na morte do homem, na do escritor, que se retirou das tertúlias e dos cafés madrilinhos,

renunciando inclusive ao próprio nome. Quando Aub pergunta onde esteve de 1933 a 1969, Petreña responde:

Viví algún tiempo en Marsella. Subí a París. Trabajé en un consulado centroamericano. Me ofrecieron cruzar el charco. Lo agradecí y no lo acepté. Me volví a casar. Tan mal como la primera vez. Acabé aquí de impresor, de maquinista. Gané buen dinero por pocas horas de trabajo, porque siempre fui hombre cuidadoso. Ahora estoy retirado del todo. Jubilado. (1999, p. 197).

Se considerada, por outro lado, a hipótese de que Petreña não deixou de escrever e admitindo também a autenticidade dos manuscritos atribuídos a ele, pode-se supor que sua obra é escrita, sobretudo, antes de acabar a guerra civil. Seu primeiro caderno¹⁰⁶ é de 1930-1931 e “Leonor”, de 1931. “Tibio” não pode ter sido escrito após 1949, ano em que Mendizábal o entrega ao narrador-editor, que o publica em 1965. Segundo nota de Aub, “María” e “La equivocación” são previamente publicados na revista *Ínsula* (talvez em 1960) e em *Cuadernos del viento* (1961), respectivamente. Quanto ao “Último cuaderno de Luis Álvarez Petreña”, o apócrifo escritor o deixa para o narrador-editor em 1969.

A maior parte de sua obra é escrita, portanto, antes de 1939 (o primeiro caderno, “Leonor” e “Tibio”, além dos livros de versos *Lucha*, 1918 e *Horas*, 1925). Pelo ano de publicação é provável que a escrita de “María” e de “La equivocación” seja posterior a 1939. Sobre o último caderno, quando Aub o recebe em 1969, nota que “el papel, la tinta no eran viejos” (1999, p. 217). Do mesmo modo que em seus primeiros textos, a temática nestes três últimos se refere a aventuras amorosas.

Sendo assim, é plausível pensar que o personagem escritor, que envelheceu acompanhando o Aub real no exílio e seu amadurecimento estético, continua no pós-guerra civil ligado à perspectiva literária anterior, à diferença de tantos outros escritores que aderiram a uma literatura comprometida em dar testemunho da realidade histórica de seu

¹⁰⁶ O primeiro manuscrito de Petreña contém duas cartas de Julia à amiga Rosario; uma carta de Petreña a Julia; duas de Laura sobre o obstinado pretendente; além de três poemas. O conjunto de textos compõe o primeiro manuscrito do personagem escritor que chega às mãos do falso narrador-editor juntamente com a seguinte carta, escrita pouco antes de Petreña supostamente cometer suicídio, em 1931.

“La carta que hallaron sobre el manuscrito decía así:

‘Querido Max Aub:

‘No te aflijas en vano. No he sido nunca nada, y a eso voy.

‘Sin embargo, tengo interés en que se publiquen estas líneas. Para que ella [Laura] las lea.

[...] Te ruego, si te es posible, que lo dejes todo tal y como está. Hasta con sus machaconas lamentaciones sobre mi triste condición de mal literato. [...]’

He respetado el deseo de sus últimos párrafos.

M.A.

Julio 1934.” (1999, p. 31-32).

tempo. Em consequência, Aub pondera que “es curioso pensar que fue un hombre de nuestro tiempo, por lo menos del mío.” (1999, p. 216).

Dessa forma, Petreña pode ter abandonado a atividade de escritor, reconhecendo em 1969 apenas a autoria do primeiro e último manuscritos do romance; ou pode ter continuado a escrever depois do fingido suicídio, mantendo a posição literária de antes. Em certa medida, ocorre nos dois casos o silenciamento do autor Petreña. No primeiro caso, o escritor, de gênio romântico, transforma-se ironicamente no assalariado Tomás Covarrubias, escrevendo apenas mais um caderno, o último, após a simulação do suicídio. No segundo caso, Petreña continua escrevendo, mas, como um escritor de vida silenciosa, ao desdobrar-se em Mendizábal e Covarrubias, o que gera a instabilidade na instância autoral.

É o desaparecimento de Petreña da Espanha a partir de 1931 e o provável reaparecimento no México e na Inglaterra que dão à vida do personagem escritor seu caráter silencioso, posto que ele desaparece da Espanha e renuncia ao nome, deixando de existir como Petreña e desmontando a figura de autor pelas incertezas quanto à autenticidade dos manuscritos.

Se ele [o exílio], por um lado, nasce de uma ação violenta também encravada na objetividade, por outro, consoma-se na dispersão e, depois, em um vazio. *Refletir sobre o exílio é falar de vidas interrompidas, sem acontecimentos, sem papéis, sem endereço, espalhadas por diferentes lugares do mundo.* Por onde andarão aqueles quinhentos mil republicanos que saíram da Espanha, junto com os quais Aub cruzou os Pirineus no inverno de 1939? São vozes que desaparecem e que de repente podem, vinte anos depois, como no conto “El cementerio de Djelfa”, mandar uma carta informando que estão desenterrando os ossos dos republicanos espanhóis para dar lugar aos mortos na luta pela independência da Argélia. *Falar do exílio é falar de vida errante, suspensa, envolta em silêncio. Como tratar esteticamente esse vazio?* (MARCO, 2009, p. 119, grifo nosso).

Sua vida silenciosa e também errante cristaliza-se na obra através da representação das várias mortes de Petreña. Após o suposto suicídio de 1931, o escritor pode ter simulado novamente a própria morte porque Mendizábal morre acidentalmente em 1942. Petreña ou Covarrubias reaparece em 1969 na Inglaterra e mais uma vez morre, agora uma morte mais provável, pois estava hospitalizado e visivelmente muito debilitado. A cada morte, Petreña dá origem a uma identidade nova, que rompe com a vida de antes, acarretando novos deslocamentos (para o México, para a Inglaterra) e novas situações para a descoberta de mais manuscritos.

O escritor, que se divide e se multiplica, gera um campo de ambiguidades e, por conseguinte, uma tensão em seu processo de construção, principalmente, em decorrência da autenticidade dos manuscritos que lhe são atribuídos. A fratura na identidade de Petreña

rompe, portanto, a relação autor-obra, levando narrador-editor, críticos e leitores a um terreno movediço, que os impede de ter segurança quanto à autoria dos textos.

Desse modo, ocorre a ruptura entre a produção e a recepção da obra. De acordo com Valeria De Marco (2009), a corrosão na instância autoral é um dado da forma que alude ao exílio em obras como *Vida y obra...*, *Jusep Torres Campalans* (1958) e *Antología traducida* (1963).

Jusep Torres Campalans e *Antología traducida* mobilizam procedimentos semelhantes – a sobreposição de fragmentos, o apócrifo e a fraude; ambas podem ser interpretadas como crítica a discursos institucionalizados no âmbito das artes plásticas ou no da literatura. Mas esse efeito irônico de corroer a autoridade da biografia, dos autores biografados e das suas obras, dos críticos, dos autores de antologias, de histórias da literatura ou da arte, só pode ser construído porque, em ambos os textos, a fraude instala a corrosão na instância autoral. E, ao desestabilizar a canônica autoridade do autor, as obras também desestabilizam as referências do leitor, fraturam sua cômoda credulidade e sugerem uma plausível e motivada poética da instabilidade.

Outra dimensão cruel da mesma instabilidade surge nas duas retomadas de *Luis Álvarez Petreña*, que no percurso passou a ser *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Nela o escorpião morde a cauda. Aqui a fratura da instância autoral aprofunda-se, pois se projeta no processo inteiro de produção e circulação da obra. Aub arrasta o poeta ensimesmado e suposto suicida de 1931 ao território dos desaparecidos e deste extrai duas novas versões da obra. (2009, p. 122).

A instabilidade na instância autoral contamina o trabalho do narrador-editor, que na montagem do romance parece partilhar com o leitor a mesma insegurança sobre a autenticidade e a originalidade dos manuscritos. A imagem fraturada de Petreña e o caráter controverso de sua vida criam a ambiguidade na obra.

Em 1969, o escritor declara ao narrador-editor que escrevera apenas o primeiro e o último manuscritos do romance.

- No, esos textos que añadiste no son míos. Ve a saber quién los escribió. Pero no me molestaron. Leonor es un buen cuento y no está mal escrito. (1999, p. 197).
- ¿No has escrito nada, de verdad?
- No.
- ¿Y ese cuaderno que me querías dar antes?
- Nada. Hace unos años. No tantos. Me enamoré. Sólo sé escribir cuando llevo adentro una mujer. El que se enamora es uno, y siempre de la misma manera. El objeto es el que varía. Tómalo. Para que hagas una tercera edición. Pero no es necesario que quites lo anterior. Ya te digo que no está mal y lo mismo que estuve aquí, pude haber ido a México. Además, los lectores no sabrán a qué carta quedarse, que es la moda. Una moda vieja de hace algunos siglos. Ganas de escondernos. Al hombre siempre le ha gustado mirar la vida por un agujero. (1999, p. 200).

Não obstante, há elementos que apontam para Petreña como autor dos demais

manuscritos. Aub recebe “Leonor” de Mendizábal em 1940. Na primeira página do caderno, publicado antes em *Sala de espera*, está escrito: “Luis Álvarez Petreña: Leonor, Zaragoza, 1931” (1999, p. 116). É esse o elemento que permite ao narrador-editor atribuir o texto a Petreña. Posteriormente, o professor universitário Charles F. Burton afirma em uma visita a Aub que o manuscrito não é de Petreña. Nessa visita, ambos investigam se o personagem escritor seria Mendizábal. Além disso, na nota final da segunda parte, Rafael Méndez Bolio, que conhecera Mendizábal, escreve de Yucatán a Aub, alimentando a polêmica que envolve a paternidade de “Leonor”.

“El que el manuscrito de Leonor fuera o no suyo [de Mendizábal], es otra cuestión. Nunca me pareció aficionado a las letras y conste que, conmigo, pudo hacerlo presente. Así que, para mí, ese relato no salió de sus manos y puede achacarse a su L.A.P. (¿No es Leonor otro retrato de Laura?) Además, ¿qué importa? Lo que quisiera es encontrarme a la tal protagonista por delante y hacerle bueno el acróstico. (1999, p. 175).

Como Charles F. Burton, o estudioso B.G.R. não credita a autoria de “Leonor” a Petreña alegando as seguintes razões: “primero, porque no volvió nunca a Madrid y, sobre todo, porque se aparta bastante de su estilo.” (1999, p. 272). É o mesmo erudito Charles F. Burton que convence o narrador-editor de que Petreña escrevera “Tibio”, publicado previamente em *Sala de espera*.

Por outro lado, é o estilo semelhante de “La equivocación” que leva Aub a atribuí-lo a Petreña. Em nota, o narrador-editor comunica “no tengo documento alguno ni hay indicación precisa que fundamente este cuento – si lo es – sea de L.A.P. No deja de tener algún parentesco con sus escritos anteriores.” (1999, p. 274).

É nessa zona de instabilidade que Aub incorpora os supostos manuscritos de Petreña. O processo de compilação é pautado pela ambiguidade que não permite atribuir com maior segurança todos os cadernos ao apócrifo escritor.¹⁰⁷

¹⁰⁷ De acordo com Marco (2014, p. 120), “no cabe duda de que ambas obras [*Jusep Torres Campalans* y *Antología traducida*] ponen en tela de juicio la confianza en las instancias consideradas legítimas y autorizadas de la producción artística y de los actores involucrados en su preservación, sistematización y difusión.” A especialista percebe o uso do apócrifo nas obras citadas como meio de o autor buscar “formas adecuadas” para plasmar a realidade histórica. Pode-se estender essa proposição a *Vida y obra...*, que corrompe as instâncias de produção e de recepção da obra por meio da fraude do autor, do editor e do leitor especializado.

2. A condição de exilado

A sobreposição de fragmentos do enredo, que o filia à estética vanguardista, é representada no romance quando o narrador-editor se dirige ao leitor para explicar em prólogos e notas as circunstâncias de publicação dos manuscritos, pondo à prova a autenticidade e a originalidade dos cadernos atribuídos a Petreña bem como a condição de escritor do personagem.

A descontinuidade, que é um procedimento estruturador no romance, inscreve-o no contexto de obras escritas sob o “signo do trânsito” (MARCO, 2009, p. 120), obras como *Sala de espera*, em cuja

estruturação, a escrita transita por diferentes gêneros, por múltiplos pontos de vista para abrigar o *locus* da enunciação; transita da retórica ingênua de poemas elegíacos à composição exigente; e configura uma obra cuja organicidade se funda na dessemelhança, na lógica da mera ocorrência, na convivência arbitrária da diversidade em todos os graus, no território do eventual, do tempo da duração de um estado (ou de um ser?) provisório, de um tempo suspenso que nasceu de um deslocamento, de uma viagem, mas que não se ajusta aos parâmetros literários para expressá-la, pois o exílio aniquila qualquer dimensão de futuro, qualquer possibilidade de planejar um trajeto e de prever um retorno. (MARCO, 2009, p. 120).¹⁰⁸

Como *Sala de espera*, a segunda e a terceira partes do romance são escritas durante o período de banimento de Aub no México. Nesse sentido, a descontinuidade na forma alude ao exílio, cuja origem reside em uma ruptura. Se, por um lado, a fratura pauta a estruturação do enredo através da sobreposição de fragmentos, por outro, é uma estratégia usada para a caracterização de Petreña. O trabalho do narrador-editor e a história dos manuscritos mantêm estreita relação com a estrutura descontínua e, ao mesmo tempo, remetem ao caráter de dispersão que marca a obra dos exilados espanhóis.¹⁰⁹

Entre os manuscritos, o caso que mais repercute no romance é o da descoberta e

¹⁰⁸ Em “Max Aub: uma poética do exílio”, Marco (2009) propõe que Aub reflete sobre o exílio não apenas em *La gallina ciega* como também em outras obras, a saber: *Sala de espera*, *Jusep Torres Campalans*, *Antología traducida*, *Vida y obra...* e *Imposible Sinaí* (1982). Se em *La gallina ciega* a temática é o exílio, nessas outras obras, segundo formula Marco, ele aparece incrustado na forma através, por exemplo, do “uso do apócrifo e da fraude, procedimentos que inscrevem [...] a fratura de origem do exílio, a fratura da identidade e a necessária convivência com a descontinuidade.” (p. 120).

¹⁰⁹ No ensaio “Para quién escribimos nosotros”, Francisco Ayala (1949) explica que os exilados espanhóis foram privados do público leitor peninsular devido à censura, restando-lhes publicar fora da Espanha. No caso dos espanhóis que emigraram para a América, tiveram de conviver ainda com as dificuldades decorrentes da inexistência de um mercado editorial autônomo, pois antes de 1939 era o mercado peninsular que abastecia os países hispano-americanos. Ayala destaca, de modo geral, a debilidade do apoio institucional à atividade intelectual no exílio.

respectivo reconhecimento de autoria de “Leonor”. Sua descoberta recria a atmosfera do exílio ao reconstruir histórias de “textos [...] que viajaram nas malas dos exilados, caso de ‘Leonor’, como também ocorrera com o próprio Aub que, ao chegar ao México, encontrou ‘el manuscrito de *Campo abierto*, arrumbado en casa de Mantecón’¹¹⁰, ou com os originais de *Poeta en Nueva York*, de Lorca, que cruzaram o Atlântico com José Bergamín.” (MARCO, 2009, p. 120).

Os obstáculos para atribuir os manuscritos ao personagem escritor são maiores em função da imagem fraturada de Petreña que, ao desdobrar-se em outros, rompe a relação autor-obra. A dinâmica de transformação do personagem instaura a discussão da legitimidade da condição de escritor e da autenticidade dos manuscritos que podem não ser seus.

A corrosão da figura de autor que ocorre com a imagem de Petreña estende-se à de Aub. Ao atuar como personagem no “Diario inglés de Max Aub”, ele abala sua autoridade de romancista e, ao mesmo tempo, dá maior consistência à natureza apócrifa de Petreña, contribuindo para a ilusão que cria o personagem escritor. O caminho que o narrador-editor constrói para montar o romance é percorrido quase inteiramente com o escritor desaparecido. Apenas na terceira parte, Petreña reaparece para dar seu testemunho sobre a origem dos manuscritos. É nesse momento em que Aub, perplexo, procura esclarecer outros aspectos da vida de Petreña. A conversa entre o escritor exilado Aub e o escritor ensimesmado Petreña dá novamente a leitura do exílio no romance mediante o vazio que o tema representa no discurso de Petreña e lembra, em certa medida, o enfrentamento de Aub consigo mesmo e com a Espanha em *La gallina ciega*.¹¹¹

Petreña não se detém sobre a guerra civil e o exílio, de maneira semelhante a vários outros espanhóis com os quais Aub se encontra quando visita a Espanha pela primeira vez depois de exilar-se. O grau de omissão de Petreña chega ao extremo. O personagem adultera a nacionalidade, banindo de sua vida a história do país de origem.

- ¿Qué hiciste durante la guerra?
- ¿Cuál?
- La española.
- Quedarme aquí.
- ¿No tomaste partido?
- No. No me interesaba.
- Mientes.
- Poco.

¹¹⁰ AUB, 1998, p. 269.

¹¹¹ A propósito de *La gallina ciega*, lê-se em “‘He venido, pero no he vuelto’: regresos ficticios y reales del transterrado Max Aub”: “El exiliado se ve excluido del tiempo histórico de su país y la vuelta supone también el regreso a un tiempo distinto del que había salido.” (PIRAS, 2015, p. 38).

- El 33...
- No me digas que entonces ni tú ni yo teníamos vocación de héroes. *El 36 acababa de llegar a Londres*. Nadie me dijo nada. Nadie me preguntó por el santo de mi nombre. Y aunque lo hubiesen hecho... Traza un contrato de trabajo. *Luego me hice inglés*. Cuando la segunda guerra ya era demasiado viejo para pelear. (1999, p. 198, grifo nosso).

É a partir do exílio que Aub enuncia o diálogo com Petreña, que pode ser, além de Covarrubias, o refugiado espanhol que estava no México em 1940. O encontro dos velhos amigos fora da Espanha, a presença de Aub como personagem do romance em 1969, após tantos anos no exílio, e as pistas de que Petreña é um exilado criam a expectativa de que o tema seja posto em debate. Entretanto, o exílio não se transforma em tema, constituindo mais uma vez uma alusão no texto.

Posto isso, *Vida y obra...* dá a leitura do exílio espanhol de 1939 mediante procedimentos mobilizados na construção do romance. Se, por um lado, o enredo estruturado a partir da sobreposição de fragmentos filia a obra à estética de vanguarda, por outro, alude ao exílio através da forma descontínua do romance e da história de vida do personagem escritor tantas vezes interrompida.

Essa imagem fraturada provém do processo de desdobramento de Petreña e da convivência de várias perspectivas sobre o personagem escritor, o que promove a discussão relativa à autoria dos textos atribuídos a ele. O desaparecimento de Petreña e a ambiguidade envolvendo a autenticidade e a originalidade dos manuscritos (des)montam a figura de autor, rompendo também a cadeia autor-obra-leitor.

Vale destacar que o ponto de ruptura com o leitor nessa cadeia decorre do desaparecimento de Petreña da Espanha a partir de 1931, da suposta condição de exilado no México e também do modo fragmentário e irregular de compor a obra usado pelo personagem escritor. Como os escritores exilados não fictícios, Petreña é privado de seu público leitor, tem a obra publicada de forma fragmentada e, às vezes, tardiamente, como no caso de “Leonor”, escrito em 1931 e publicado no número 20 de *Sala de espera* e em *Luis Álvarez Petreña* (1965). Sendo assim, tanto na estruturação do romance como na caracterização do protagonista, as marcas de fratura existentes mantêm correspondência com o exílio, que como aponta Marco (2009, p. 120) pressupõe “a necessária convivência com a descontinuidade.”

CAPÍTULO III

Max Aub nos *Campos* e em *Vida y obra* de Luis Álvarez Petreña

A. Max Aub na função de personagem e de narrador-personagem

Além de ser o autor real dos romances, Max Aub se figura personagem nos *Campos* e é também o narrador-personagem de *Vida y obra*... No fragmento a seguir, vê-se o autor como personagem de *Campo de sangre*.

A las tres y media todos toman el tranvía o van a dar una vuelta por las librerías. Don Enrique Díez-Canedo con sus manos esposadas a la espalda, Corpus Barga con su elegante sombrero bien calado [...] Max Aub, que cuenta cosas de la película que prepara con Malraux (2004b, p. 391).

Essa é a única alusão a Aub no romance. Ele é mencionado pelo narrador junto a outros intelectuais como André Malraux, com quem trabalhou em *Sierra de Teruel* de 1938 a 1939. A citação remete, portanto, à participação de Aub na produção do filme¹¹² e ajuda a recriar os resíduos da atmosfera cultural dos cafés e tertúlias de Barcelona no ano de 1938. Como os demais personagens históricos do fragmento citado, Aub é apenas mencionado, com o pressuposto de que o leitor decodifique a referência e saiba de quem se trata. No exemplo, a mesma estratégia vale para Enrique Díez-Canedo, Corpus Barga e André Malraux, que dispensam ser caracterizados ou construídos à maneira de um ente fictício.

Se nos *Campos* Aub é mencionado, o mesmo não ocorre em *Vida y obra*..., em que o escritor histórico atua como narrador-personagem, contribuindo para o desenvolvimento do enredo. Além de seu trabalho como o falso editor, cabe ressaltar sua participação no “Diario inglés de Max Aub”, que reproduz o encontro inesperado entre Aub e Petreña. Ao chegar a Londres, em 1969, para uma estada de curta duração, Aub passa mal e é internado em um hospital, onde conhece Covarrubias (pseudônimo de Petreña). Lá, ele entrevista o escritor fictício, que lhe entrega o manuscrito “Último cuaderno de Luis Álvarez Petreña”.

Como Petreña simula o suicídio em 1931 e Aub continua recebendo no México novos manuscritos, quando está no hospital, o narrador-personagem procura obter dados sobre a

¹¹² Inspirado no romance *L'Espoir* (*La esperanza*), de Malraux, *Sierra de Teruel* foi filmado com pessoas comuns e em cenários reais. O objetivo era de que servisse à campanha internacional de apoio à República, mas, dadas as condições extremamente precárias de produção, o filme foi finalizado pouco depois do fim da guerra civil, em junho de 1939. (MARCO, 2008, p. 87-88).

vida de Petreña após 1931, o que inclui, como vimos, averiguar a autenticidade dos textos atribuídos ao apócrifo escritor.¹¹³

B. A instância autoral

Além de se figurar personagem em sua obra, Aub cumpre a função de um autor ficcional em *Campo de los almendros*, quando faz um balanço nas páginas azuis¹¹⁴ de seu empenho em dar testemunho da guerra civil. Por sua vez, o prólogo de *Campo francés* também contribui para o estudo, pois dá subsídios para que se analise a imagem do escritor no debate que anuncia seu método na composição do romance. Finalmente, agregamos a essa perspectiva de análise a intromissão de uma leitora ficcional no adendo a *Campo de los almendros*, que ajudará a recompor a imagem do autor.

1. Páginas azuis

O debate que se articula nas páginas azuis é enunciado por um autor que evidentemente é ficcional: quando interrompe o andamento da ação para expor a condição de romancista, Aub cria uma imagem de si no universo de ficção. É importante acentuar que entre o tempo da matéria narrada no romance e o da escritura das páginas azuis há uma distância, que aparece na relação estabelecida entre Aub e Asunción.

Ahora tengo a Asunción en el puerto, la veo, tal y como fue, recuerdo alguno de los personajes que la rodean. Es algo más que historia. La historia está ahí, aunque nadie recuerde exactamente como fueron las cosas. [...] Me ha sucedido algo extraordinario: Asunción me ha robado voluntad. ¿Qué modelo tengo de ella si tenía

¹¹³ A autofiguração de Aub como o falso editor alude a “su habitual juego de hacer pasar como verídicos los hechos ficcionales” (LÁZARO, 2015, p. 21). Inserir-se no enredo como o narrador-personagem que até mesmo conversa com Petreña favorece a ilusão que cria o apócrifo escritor em *Vida y obra...* Esther Lázaro (2015) escreve sobre “el regreso imaginario de Max Aub” em *Las vueltas* (a última, a de 1964) e, a partir de similitudes entre a obra dramática e *La gallina ciega*, propõe que aquela “dista muy poco de lo que escribirá años después Max Aub en *La gallina ciega*” (p. 23) e que, por isso, “podría leerse esta *Vuelta 1964* como un anticipo de su diario español.” (p. 24). A tensão entre ficção e realidade pode ser observada em *Vida y obra...* através de estratégias discursivas como a já mencionada autorrepresentação do autor na condição de falso editor da obra.

¹¹⁴ O intervalo das “Páginas azules” está compreendido entre a 559 e a 569; já a “Página azul” ocupa as páginas 642 e 643 (2000). A notação páginas azuis será utilizada como equivalente de “Páginas azules” e “Página azul”.

veinte años hace más de veinticinco, y yo no estaba en Alicante? Sin embargo no tengo más albedrío que el suyo. Es absurdo. No es nuevo ni particular que un autor se enamore de su personaje. [...] La miro y la quiero de verdad. Daría cualquier cosa por tenerla en mis brazos. ¿O la realidad es Asunción y el puerto de Alicante? (2000, p. 560-561).

O criador se apaixona pela criatura e fixa novos limites entre ficção e realidade, pois, além do sentimento que nutre por Asunción, Aub se pergunta se o romance não seria a realidade. Por meio da relação com a personagem, o romancista sofre um processo que lhe dá *status* de ser de ficção, que não corresponde ao domínio esperado do autor.

Em outro fragmento, Aub novamente pulveriza as fronteiras entre universo imaginário e mundo real: “Asunción es para mí más real que las docenas de políticos y militares que aquí y allá se pierden en este laberinto con su nombre verdadero. (Verdadero por los papeles, porque así les ‘pusieron’.)” (2000, p. 566). O autor subverte, portanto, os limites entre personagem histórico e personagem de ficção, atribuindo a este maior independência do universo ficcional que àquele.

Mas, não é apenas na relação com Asunción que se observa a diminuição de sua estatura de escritor. Na enumeração dos desaparecidos na guerra civil, Aub se figura entre os personagens do romance.

¿Qué ha sido de Azaña, de Companys, de Negrín, de Prieto, de Miaja? ¿Qué de Pilar, de Asunción, de Teresa, de Tula? ¿Dónde quedan Chabás, Sánchez Ventura, Hemingway, Paulino, yo, Medina, los centenares, los miles que me sirvieron? ¿Qué de Herrera, del Málaga, de Sancho, de Villegas, de Chuliá? (2000, p. 559).

Na enumeração que combina *seres de carne y hueso* a *seres de bulto* (Unamuno), o autor bem como outros entes históricos são postos dentro do universo imaginário no mesmo nível dos personagens ficcionais.

Outra característica que remete ao processo de ficcionalização de Aub é a alternância no uso de um *yo* e de *el autor/ el novelista*.

A estas alturas el autor no puede pararse a mirar detenidamente lo hecho ni reparar en el cómo. Es lo último que piensa escribir acerca de la guerra de España que, hace ya dos años, cumplió un cuarto de siglo de muerte y treinta de nacida. (2000, p. 560).

El planteamiento de los problemas de realidad y realismo, de irrealdad e irrealismo, me ha tenido siempre sin cuidado, me importan la libertad y la justicia. (2000, p. 561).

Y están mis trescientos cincuenta peluqueros de *Campo abierto* [...] Ahora sería el momento de discutir los problemas de la novela y la historia; del arte y la realidad. Pero ya lo hice a lo largo de estas páginas o de otras. Es mucho lastre. El autor

quisiera que sólo quedaran – desnudos – sus personajes. Pero no puede. No tiene la suficiente fuerza para lograrlo. Le pesan demasiado los años, no los suyos sino los de las historias y la manera de contarlas. (2000, p. 564).

O emprego da primeira e da terceira pessoa é irregular, podendo haver variação inclusive em um mesmo parágrafo, como ocorre no terceiro fragmento. Essa alternância realça o processo de ficcionalização do romancista. Se as páginas azuis fossem um paratexto como um epílogo convencional, o discurso seria enunciado em primeira pessoa. Porém, a condição de texto ficcional favorece que o autor utilize, além da primeira, a terceira pessoa.

Quando se vale de formas como *el autor* ou *el novelista*, o romancista se desdobra em outro, gerando, por conseguinte, uma instabilidade na instância autoral. Há que observar que tal recurso se explica também pela distância que existe entre o tempo do narrado e o da enunciação. O desdobramento representa, a nosso ver, uma estratégia de o autor ficcional afastar-se do tema de que se ocupa. Se, por um lado, esse procedimento credita autoridade ao romancista, por outro lado, funciona como uma fraude, pois o autor se projeta em outro para falar de si quando recorre a formas em terceira pessoa. Cabe ainda frisar o caráter de texto ficcional das páginas azuis, que, como não estão às margens do romance, tal qual um prólogo, epílogo ou notas, promovem uma descontinuidade no andamento da ação. Sua posição bem como o processo de construção da imagem do autor nos leva a considerá-las parte do enredo.

A característica de texto ficcional pode ser vista também no nível da sintaxe quando há uma relação de contiguidade entre a narrativa e as páginas azuis, atenuando a ruptura que estas representam para o enredo.

A todos, entre los dedos, se les ve el luto. Se les acabó el poder. Pudieron con ellos, a pesar de la justicia. No tienen ánimo para hablar sino para maldecir; pero todavía están en el mundo. El coraje – a veces – se les vuelve esperanza: escapar y volver. Los barcos, ahí. (2000, p. 562).

Abranda-se a interrupção da ação, já que essa sequência poderia ser incorporada à narrativa; reitera-se a condição de texto ficcional das páginas azuis.

Desse modo, a figuração do autor implica a diminuição de sua estatura por meio de seu nivelamento com os personagens. A tensão existente no uso da primeira e da terceira pessoa gera fissuras na instância autoral ao desestabilizar as referências do leitor. Além disso, a condição de texto ficcional das páginas azuis põe em dúvida a autenticidade do discurso que é articulado ali, interferindo na credibilidade do escritor.

Outro aspecto a ser destacado é o *locus* de enunciação de Aub, que, como vimos, marca a separação entre o tempo da matéria narrada e o momento de escritura. O período de

trinta anos decorridos desde o início da guerra civil é uma de suas justificativas para não continuar escrevendo sobre o tema. Esse intervalo compreende o tempo de seu banimento. Já nos primeiros parágrafos das páginas azuis, o autor reflete sobre o exílio.

¿Qué ha sido de Azaña, de Companys, de Negrín, de Prieto, de Miaja? ¿Qué de Pilar, de Asunción, de Teresa, de Tula? ¿Dónde quedan Chabás, Sánchez Ventura, Hemingway, Paulino, yo, Medina, los centenares, los miles que me sirvieron? ¿Qué de Herrera, del *Málaga*, de Sancho, de Villegas, de Chuliá? (2000, p. 559).

O autor se inclui em primeira pessoa na enumeração de desaparecidos. A inclusão na lista representa uma exclusão da história social e da história literária do país. Ao refletir sobre o exílio, situando nele seu *locus* de enunciação, Aub vincula a condição de exilado à imagem de si como autor dos *Campos*.

Na enumeração, é importante sublinhar a repetição da preposição *de* antes do nome do personagem desaparecido.¹¹⁵ O uso reiterado da partícula dá força ao nome que precede. Se a preposição apenas iniciasse a pergunta, haveria outro ritmo de leitura que tenderia a certo apagamento dos nomes à medida que a enumeração avançasse. Entretanto, como ocorre sua repetição, a ideia de pergunta (“¿Qué ha sido?”) é sempre retomada, voltando-se a atenção para cada um dos personagens evocados.

No fragmento seguinte, Aub continua a reflexão introduzida no primeiro parágrafo das páginas azuis, mas recordando os mortos e não os vivos: “El autor no está seguro más que de los muertos; los entierra – los de verdad – con lápida y todo: don Pío, don Miguel, el general Queipo de Llano, Emilio, los de Djelfa, los de México, y Federico, y Miguel...” (2000, p. 559). O referente de “los de México” provavelmente são outros exilados espanhóis que como Aub instalaram-se no país e morreram no desterro. Dessa forma, a referência a esses exilados sugere a longa duração do exílio espanhol de 1939.

Em outro momento, o autor se ocupa de aspectos de seu cotidiano, mencionando a prática da autoedição e as condições de circulação de sua obra na Espanha em função da censura.

(Ha hecho muchas otras cosas porque no se puede vivir, y hacer vivir una familia, de contar unos sucesos que sólo interesan ya a pocos; ha tenido que pagar sus ediciones porque no pudieron leerse sus libros en España. Ahora, aunque dejaran que se vendiesen en Madrid o en Barcelona, ya no importan.) (2000, p. 563).

¹¹⁵ São catorze ocorrências.

Como na referência a “los de México”, o comentário sobre o cotidiano de Aub fora da península alude ao tempo de exílio.

Mais adiante, vê-se a imagem do escritor com o olhar voltado para o horizonte à espera de um barco que o leve para a Espanha: “Con España la cosa es más sencilla: no me dejan verla, la revuelvo en mi pensamiento, sigo en el malecón alargando una esperanza, inventando el humo de un posible barco, y no es más que polvo” (2000, p. 568-569). A imagem, que remete ao exílio, une-se ainda à cena da multidão que estava no porto de Alicante em 1939 também com o olhar esperançoso dirigido para o oceano. Entre a cena no porto e a imagem do exílio, ocorre uma inversão na perspectiva espacial devido à passagem do tempo e ao curso da história: da Espanha para fora e de fora (do México) para a Espanha.

As orações “no me dejan verla”, presente no trecho anterior, e “no le dejan [volver al autor]”, extraída do fragmento seguinte, são análogas e se associam ao exílio.

El autor se despide, supone que para siempre, de la Guerra Civil Española. Lo que quisiera es volver algún día a pisar el suelo de las ciudades que conocía hace medio siglo. Pero no le dejan porque ha intentado contar a su modo – ¿cómo si no? – la verdad. (2000, p. 566).

O desejo e a impossibilidade de regresso são indícios que se relacionam com a condição de exilado do autor quando compõe essas páginas azuis. Nesse sentido, Marco (2009, p. 120) formula que “o exílio aniquila qualquer dimensão de futuro, qualquer possibilidade de planejar um trajeto e de prever um retorno.”

A reflexão sobre o exílio, articulada nas páginas azuis desde o primeiro parágrafo, indica o *locus* de enunciação de Aub. A distância cronológica que o autor precisa entre o fim da guerra civil e o momento da escrita dá a conotação da duração do exílio junto a fragmentos como o comentário sobre a ruptura com o público leitor espanhol promovida pela censura. Aub expõe sua condição de romancista a partir da perspectiva de exilado. E a “fratura de origem do exílio, a fratura da identidade” (MARCO, 2009, p. 120) manifestar-se-á no par necessidade/ impossibilidade de narrar.

Assim, apesar de seu empenho para contar os desastres da guerra civil, o autor reconhece a impossibilidade de representar a totalidade da matéria de que o romance se ocupa:

Sabe el autor que la muerte no pasa de ser un artificio retórico, como la palabra fin; no hay fin, no hay muerte, pero los libros se acaban porque se tienen que acabar, no pueden seguir indefinidamente adelante aunque, en esta ocasión, debiera ser así,

para atenerse, en lo posible, a la verdad y dar cuenta de lo que pensaron los metidos en el laberinto del puerto de Alicante (2000, p. 562).

O autor explica que a palavra fim é uma mera interrupção, assumindo que a obra contém limitações no sentido de servir de registro do real ou da verdade. Ele pondera que a forma de seu romance é inacabada e que a realidade que se busca abarcar é praticamente inesgotável como objeto de representação.

O reconhecimento da não realização plena de seu projeto reflete em sua imagem de escritor. O romancista procura sinalizar e ao mesmo tempo justificar essa falta nas páginas azuis, que abrigam um singular momento de análise sobre o processo de escritura da obra. Ao advertir o leitor dessa falta, por um lado, o autor se mostra consciente de seu compromisso ou responsabilidade de representar do modo o mais fidedigno possível a realidade da guerra civil e, por outro lado, põe em debate os limites do poder de narrar.

A impotência do romancista pode ser vista no uso de formas verbais como *quiso* e *quisiera*:

[El novelista] quiso escribir una novela pura [...], quiso reducir su crónica y que fuera una novela verdadera, pero no pudo. (2000, p. 563).

[El novelista] quisiera que sólo quedaran desnudos sus personajes. Pero no puede lograrlo. Le pesan los años, no los suyos sino los de las historias y la manera de contarlas. (2000, p. 564).

Ambas as formas do verbo querer aludem à impotência do ato de narrar. E as páginas azuis são esse momento em que o autor se dirige ao leitor para justificar as limitações que seu romance apresenta na configuração da realidade.¹¹⁶

A posição do romancista frente a seu objeto de representação denuncia uma diminuição de sua estatura como escritor. No balanço de sua atividade, o autor expõe também que “este libro, señoras y señores, debiera de estar escrito en versos, en inacabables octavas reales, como cualquier enorme poema épico de mala época, que ya nadie lee, salvo, algún erudito, en pro de tesis o asombro ajeno.” (2000, p. 560). E novamente recorre ao subjuntivo em *debiera*, como antes em *quisiera*, para demonstrar a não realização de uma expectativa ou de seu desejo.

Na referência à épica, o romancista aproxima a matéria narrada a grandes feitos heroicos e afirma a existência de certa incongruência do romance para comportar o conteúdo

¹¹⁶ A diminuição da estatura do narrador é teorizada por Theodor W. Adorno (2003), György Lukács (2009) e Anatol Rosenfeld (2006), que a consideram um pressuposto do romance contemporâneo (Adorno) ou romance moderno (Lukács, Rosenfeld).

de sua narrativa. Não se pode deixar de sublinhar, entretanto, que é esse o gênero que ele escolhe. Está implícito, no excerto citado no parágrafo anterior, que o autor preferiu o romance para que houvesse maior número de leitores da obra. Assim, o problema da representação o acompanha desde o princípio e revela uma insuficiência da forma romance, configurando uma tensão entre objeto e gênero.

Esse movimento pode ser percebido em outros dois níveis: primeiro, na alternância entre a primeira pessoa e a terceira, que gera uma fratura responsável por desestabilizar as referências do leitor; segundo, na declaração do autor ficcional de sua perda de potência no ato de narrar, que corrói seu poder e autoridade. Nesse sentido, a própria intrusão já fragmenta o andamento da ação, à semelhança do que ocorre com o manuscrito de Ferrís, pois as páginas azuis são fraturas do enredo.

Há uma conjunção de fatores que implica a não consecução plena do projeto do romancista. Temos, por um lado, o caráter praticamente inesgotável da matéria narrada e, por outro, a precariedade do gênero romance, de que resulta a tensão antes sublinhada entre o conteúdo e a forma. Além disso, há que observar o *locus* de enunciação do autor, que escreve a partir do exílio, gerando para a escrita marcas como a fragmentação e a dispersão. A combinação de tais fatores, que põe em risco a credibilidade do escritor, está na base da perda do poder de narrar o trágico desenlace da guerra civil em Alicante.

2. Adendo a *Campo de los almendros*

Além da presença textual¹¹⁷ de Aub nas páginas azuis, há outro dado do enredo que contribui para a configuração da instância autoral no romance. Esse dado é o adendo à obra, no qual ocorre o processo de figuração de uma leitora ficcional.¹¹⁸

¹¹⁷ A expressão “presencias textuales” é extraída da análise que Zapatero (2014, p. 81-82, grifo nosso) desenvolve ao comentar passagem de *Jusep Torres Campalans*: “El reflejo de la cosmovisión y la experiencia de Aub en la personalidad y la peripecia vital de Campalans no es sino una nueva vuelta de tuerca sobre las ya de por sí complicadas relaciones entre realidad y ficción que muestra la obra, puesto que produce la paradoja de hacer del investigador y el objeto de la investigación partes de un mismo referente. El punto culminante de esta dialéctica se establece en la última parte del texto – denominada ‘Conversaciones de San Cristóbal’ –, en la que Aub se desdobra y conversa con Campalans. Max Aub aparece así en el texto de forma doble, como base real sobre la que crear a Jusep Torres Campalans y como el autor de la monografía artística destinada a retratar a este. Evidentemente, a estas dos *presencias textuales* habría que sumar la tercera, extratextual y que marca su autoría y responsabilidad de la obra.” Como sublinhado, esse recurso é análogo ao de que se vale Aub para compor *Vida y obra...*, quando conversa com Petreña no hospital inglês e ao desdobrar-se no pseudoeditor da obra do apócrifo escritor.

De forma similar à intervenção do autor nas páginas azuis, a leitora do adendo põe em dúvida a autoridade do escritor, visto que, por um lado, pretende corrigir uma informação que dá o romancista sobre Molina Conejero e, por outro, continua a narrativa quando o autor já a dera por acabada. O fato de corrigir a informação sobre Molina e dar continuidade ao romance alça a leitora à posição de narradora de histórias da guerra civil nesse momento.

A relação autor–leitora é construída através de uma fictícia interlocução entre ambos. Os excertos a seguir exemplificam o procedimento que cria a ilusão de um diálogo mantido pela leitora com o romancista.

– Perdone que venga a molestarle. Pero he leído su novela, o lo que sea, acerca de los últimos días de la guerra, en Valencia y en Alicante. Claro; yo no soy nadie para decirle si está bien o no. Yo no entiendo de eso, pero sí le quiero hacer notar algo que no es cierto. (2000, p. 777).

¹¹⁸ Antes de ser adendo a *Campo de los almendros* (1968), o texto foi publicado na revista *Cuadernos americanos* (1966) como “La Virgen de los Desamparados” e, posteriormente, reproduzido na publicação trimestral *Villa de Altura* (1992). Entre a edição de *Cuadernos americanos* e a de *Campo de los almendros*, houve várias reformulações, como as decorrentes da transformação do narrador (1966) em narradora (1968).

<i>Cuadernos...</i>	p. 777 <i>Campo...</i>	<i>Cuadernos...</i>	p. 778 <i>Campo...</i>
Perdone Molina Conejero gobierno civil Valencia, ya ocupada y como ya pasó lo de todos Ese, ese hablarle hilando	– Perdone (1’) Conejero (6’) Gobierno Civil (8’, 12’ e 21’) Valencia ya ocupada (9’) y cuando ya (13’) pasó la de todos (15’) Ése, ése (19’) hilar (27’)	vicecónsul francés de Valencia rescatarlo secretario los almacenes. Onteniente. Con lo uno días – los jueves	vicecónsul francés, de Valencia (1’) rescatarle (3’) Secretario (6’) los almacenes de los alrededores. (20’) Onteniente; con (25’) le (27’) una (32’) días –, los jueves (35’)
<i>Cuadernos...</i>	p. 779 <i>Campo...</i>	<i>Cuadernos...</i>	p. 780 <i>Campo...</i>
fusilaban Esos/ sepulturero hicieron había Molina	fusilaban, (1’) Ésos/ enterrador (5’) fabricaban (15’) había, (20’) Molina Conejero (21’)	arrepentido tonto años le del Puig los cien gramos de comida las hacían lo	arrepentida (11’ e 12’) tonta (19’) años, le (20’) de Puig (23’ e 34’) la comida (25’) nos hacían (26’) le (33’)
<i>Cuadernos...</i>	p. 781 <i>Campo...</i>	<i>Cuadernos...</i>	p. 782 <i>Campo...</i>
habría que pero partes –, y Ese principio. Aquí, entonces, por lo que habían hecho, allá por lo que pensaban. Esta es	usted tendría que (1’) porque (2’) partes, y, (21’) Ése (30’) principio. Ésta es (36’)	aun camarín amiga le faltaba la corona, la antigua. viejo	aún (4’) camerín (11’) amiga mía (13’) le habían robado (15’) la antigua, la de verdad. (20’) vieja (31’)

Sí, sí; habían arramblado con los almacenes de los alrededores. Luego ya no hubo nada, sino el hambre que pasamos durante cinco años. Usted no se puede dar una idea. (2000, p. 778).

No sé por qué le cuento estas cosas, las ha oído una tantas veces que ya no le interesan a nadie. (2000, p. 778).

Usted no sabe lo que fue aquello. (2000, p. 780).

Ésta es la diferencia, señor. (2000, p. 781).

Ya sé que me cree porque usted fue amigo del doctor Peset (2000, p. 782).

Os trechos citados acenam para a existência de um diálogo entre autor e leitora. E, como esta última é um recurso de ficção, sua intromissão ajuda a projetar na obra a imagem de um autor também ficcional. Além disso, cabe sublinhar que a leitora marca uma relação de proximidade com o romancista, situando-se em um plano de tempo-espço compartilhado por ambos. É a relação do autor e da leitora com Molina e Dr. Peset (o reitor universitário) que permite rastrear essa proximidade.

Nesse sentido, é necessário destacar que a leitora aceita o dito no romance como real e verdadeiro, confundindo a instância do narrador e a do autor. A leitora desrespeita o pacto de leitura que toda obra de ficção pressupõe, pulverizando os limites entre universo imaginário e mundo real. Como efeito, o romancista passa a integrar a ficção, perdendo a imagem de demiurgo em relação à própria obra.

É nesse território movediço que se dá a intrusão da leitora. Sua passagem para a posição de narradora bem como a relação que estabelece com o romancista contribuem para construir a imagem do autor ficcional. A leitora do adendo é, assim, mais um personagem que, ao dirigir-se ao romancista, nivela-o a si, de forma semelhante ao observado nas páginas azuis.

Outro ponto que une o adendo e as páginas azuis é o argumento do romancista de que a palavra fim é um artifício meramente retórico e que, desse modo, seu relato sobre aqueles dias da guerra civil poderia continuar indefinidamente. A intromissão da leitora comprova o que o autor já antecipara, isto é, apesar de seu empenho, inúmeros ângulos da contenda ficaram descobertos, como testemunha também a leitora ficcional.

Sobre a equivalência no nível ficcional entre autor e personagens, é relevante frisar que entre eles se estabelece ainda uma relação de contiguidade pelo fato de as histórias que a narradora-leitora recolhe se referirem sempre à de personagens fuzilados pelo bando nacionalista. Além de se posicionarem do mesmo lado, o espaço das ações sugere outra similaridade, qual seja, a irmandade de serem eles os desamparados sob a proteção da Patrona

de Valência, a Virgem dos Desamparados. Mas, como esses personagens, a Santa tampouco saiu ilesa do conflito porque teve a coroa roubada e o rosto riscado, passando a ser conhecida como “La Mutilada”.

Al principio de la guerra el alcalde, republicano, claro está, la mandó sacar de su camerín, y la puso en la biblioteca del Ayuntamiento. [...] No le faltó nada hasta el día en que entraron ellos. Luego dijeron que le habían robado la corona y que tenía un rayón en la cara. Y la llamaron “La Mutilada” y la condecoraron. Y se hizo un llamamiento para que todo el mundo le entregara joyas o dinero para hacerle una corona nueva, y se la hicieron. A mí me gustaría saber quién tiene la antigua, la de verdad. Le aseguro que no es ninguno de nosotros. (2000, p. 782).

Há uma polarização no discurso da narradora, que delineia contornos entre grupos oponentes por meio da referência a *nosotros* e a *ellos*. A terceira pessoa discursiva é aqui usada para representar o bando nacionalista, responsável pelos fuzilamentos narrados e, segundo atesta a narradora, pela ofensa à Virgem.

Além de destacar que a figuração da leitora cria uma semelhança entre autor e personagens, convém realçar que sua intervenção se dá em um adendo, ou seja, em um fragmento acrescentado ao enredo às margens da narrativa central para corrigir o texto ou completá-lo. No caso do texto em estudo, o adendo cumpre ambas as funções, a de corrigir e, principalmente, a de completar.

O ponto de que parte a leitora ficcional no adendo é a suposta necessidade de corrigir a informação sobre a captura, a condenação e a execução de Molina. A escusa que ela toma lhe permite contar não apenas a história do governador republicano, de quem era pessoa de confiança, como também a de seus irmãos, que estavam presos no Convento de Puig; a história do rapaz responsável por recolher a roupa naquele convento, onde, um dia antes de ser libertado, fora alvejado pelas sentinelas por aparecer na janela; o caso do coveiro de Paterna, que ganhava dinheiro auxiliando as famílias na identificação de seus mortos, bem como as histórias de Dr. Peset, do secretário e do prefeito de Ayelo de Malferit, todos fuzilados pelo bando nacionalista.

Entre tantas histórias abreviadas, a leitora, na condição de narradora, acentua o caso do governador republicano, com quem convivera naqueles últimos dias de guerra. Ela conta, por exemplo, que soube do anúncio da execução de Molina com oito dias de antecedência e que o visitava na prisão quinzenalmente. Como quando se refere a outros personagens, a narração sobre o governador republicano se constrói a partir de ações que são circunscritas ao cotidiano.

Além da história de Molina, sobressai a de uma garota que se chamava Amparo. No início, a narradora comunica apenas que a fuzilaram no convento porque estava vestindo macacão para então revelar, nas últimas linhas do texto, que “esa niña de Alcira, la que cantaba tan bien, la que les cantó el Ave María a las monjas antes de que la fusilaran... Se llamaba Amparo, como la Virgen. Era mi hija.” (2000, p. 783).

Amparo, Molina, os irmãos presos em Puig, o rapaz responsável pela roupa ali, o coveiro de Paterna, Dr. Peset, o secretário e o prefeito de Ayelo de Malferit e os três caminhões de presos da Cadeia Modelo, que três dias por semana eram fuzilados em Paterna, compõem um painel que dá uma leitura da guerra civil no adendo.

Cabe reiterar que o suposto equívoco do autor ficcional serve apenas de pretexto para a narradora, cuja motivação parece ser a necessidade de falar sobre a guerra civil e de elaborar o luto pela perda de sua filha. Essa estratégia de que se vale remete ao impacto dos acontecimentos vivenciados. Embora haja uma distância entre o tempo do narrado e o da narração, a narradora tece um registro fragmentado e dinâmico, que cria a ilusão de que os incidentes estão frescos em sua memória.

Para reconstruir um painel de tantos desastres, ela enuncia um discurso que se ancora em um vaivém quanto ao encadeamento das ações e à entrada dos personagens. Sobre as dificuldades de conectar as ações em uma ordem linear, a narradora expressa “para mí es muy difícil hilar las cosas. ¡Fueron tantas!” (2000, p. 777), de forma que intercala os eventos, sobrepondo-os uns aos outros, como se lhe custasse dispor, organizar os acontecimentos e, principalmente, elencar, entre inúmeros, os mais representativos. E essa falta de planejamento prévio, que confere à escrita um aspecto de alinhavo, dá origem a um texto fragmentado. A esse discurso tenso, sem pausa, são contrapostos os vazios enunciativos do autor ficcional, o interlocutor silencioso da narradora-leitora, com quem ela mantém o diálogo.

É possível notar a inexistência de planificação prévia ainda na tênue relação causal que se produz entre os eventos narrados. Não há linearidade nas ações. O texto vai sendo construído a partir de fragmentos de histórias interrompidas e, às vezes, retomadas.

En el cementerio civil de Valencia hicieron lo mismo. Destrozaron cuanta lápida e inscripción había que recordara lo nuestro.

Fusilaron a Molina Conejero el 25 de noviembre. De los tres camiones en que sacaron a los de la hornada del día, a él y a dos más los fusilaron primero (2000, p. 779).

A falta de planejamento, que permite avaliar a fragmentação discursiva, pode ser observada também em outros momentos do texto quando a narradora reformula o período, como nos exemplos transcritos a seguir:

Y una noche los sacaron y los fusilaron. A los dos y a todos los que había del pueblo. (2000, p. 778).

Yo no doy a pasar a nadie esos ocho días. Esos ocho días que pasé. (2000, p. 780).

A una muchacha, de dieciocho años, es decir que tenía quince al empezar la guerra (¿qué podía saber de la vida o de la política?) la mataron porque se había vestido con mono. (2000, p. 781).

O movimento de vaivém, incrustado na forma, reflete, por um lado, a urgência de falar e, por outro, o compromisso de ser fiel à história e ao mesmo tempo a impossibilidade de se contar essa história. A urgência na fala pode ser explicitada materialmente no uso da perífrase verbal de obrigação *tener que contar* em “y, de eso de Paterna, le *tengo que contar* lo del sepulturero” (2000, p. 779, grifo nosso) ou, na frase, “le *tengo que contar* lo de la Virgen de los Desamparados” (2000, p. 782, grifo nosso).

A narradora busca então reconstruir parte de sua vivência abarcando para tanto uma gama extensa de acontecimentos e de personagens e, às vezes, atribuindo ao relato um caráter generalizante como em “durante meses, en la Cárcel Modelo – supongo que en las demás era igual, tal vez otros días –” (2000, p. 778) ou, no período, “yo le hablo de Valencia, donde yo estaba. Pero en los pueblos pasó lo mismo o peor; meses, años.” (2000, p. 781).

O aspecto de escrita fragmentada, inacabada, explica-se, assim, pela urgência na fala e pelas dificuldades naturais de se apreender o objeto da narração. Essa urgência indica o envolvimento emocional da narradora, sua necessidade de elaborar a vivência da guerra civil e seu compromisso de não deixar que essa memória seja esquecida. A narradora-leitora percorre um movimento de continuar, de completar a história, indo na contramão do esquecimento.

É importante lembrar que estamos no final de *El laberinto mágico*. Sob essa perspectiva, o adendo cumpre um papel relevante no todo da obra, pois é um último acréscimo, que leva a uma formulação derradeira de mais uma leitura da guerra civil. Mas, a narradora do adendo se mostra impotente para dar conta de seu objeto. Se, por um lado, o movimento de vaivém em seu discurso contribui para dar maior alcance ao relato porque possibilita atingir um grande número de circunstâncias e de personagens extraídos do

cotidiano, por outro, esse vaivém fragmenta a escrita, dando ao texto o aspecto de inacabado e revelando uma fragilidade que se une à insuficiência do ato de narrar.

Nesse sentido, como o suposto equívoco do autor ficcional é uma escusa que a leitora ficcional toma para dar continuidade à narrativa, o adendo desempenha principalmente a função de completar a história e, paradoxalmente, mostrar que ela não tem fim, o que alude a um esfacelamento da figura do autor. E, ainda, a participação da leitora põe em risco a imagem de credibilidade do romancista ao apontar imprecisões no texto. Sendo assim, tanto a relação do adendo no conjunto de *Campo de los almendros* como a função da leitora para o enredo são fissuras na instância de autor, que colocam em dúvida as possibilidades de o romance configurar a totalidade da realidade da guerra civil.¹¹⁹

3. Prólogo de *Campo francés*

No prólogo¹²⁰ de *Campo francés*, Aub cita Benito Pérez Galdós, comentando o “matrimônio” entre romance e teatro no “Prólogo del autor” a *Casandra* (1905). Partindo da analogia com a obra de Galdós, Aub sublinha o enlace entre literatura e cinema em *Campo francés* e adverte que, por isso, o romance deve ser lido/ visto.

A nova técnica combina a concisão do teatro e do cinema ao procedimento analítico do romance. O autor reconhece a existência de um público leitor para esse tipo de literatura e, nesse aspecto, nota que tanto o cinema como a televisão eram já naquela época parte da indústria literária.

Aub relata também que escreveu *Campo francés* em vinte e três dias entre Casablanca e Veracruz em setembro de 1942.¹²¹ Informa ainda que viveu o que narra na obra, de modo que fatos e cenários são autênticos, embora não haja nada pessoal no romance, segundo o autor, que declara:

Auténticos, hechos y escenarios, creo que éstas son las primeras memorias escritas con esta técnica. Dos años (1938-1939) pensando en función del cine – *L'Espoir* – me llevaron naturalmente a ello. De hecho, pasé de un *set* a los campos de concentración. Los apuntes que tomé, mis recuerdos, se encadenaban en una

¹¹⁹ A análise do adendo aqui apresentada teve acréscimos em relação à elaborada anteriormente em CRUZ, 2011, p. 53-58.

¹²⁰ O que chamamos de prólogo em *Campo francés* é, na verdade, designado como “nota” no romance. Todavia, em função de sua extensão e por anteceder a narrativa, referir-nos-emos à nota como prólogo.

¹²¹ Recém-saído dos campos de concentração franceses e a caminho do México.

pantalla. [...] No hay nada personal en lo que sigue, curiosa afirmación para lo que aseguro memorias. Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento (2008, p. 87-89).

No trecho citado, há uma incongruência quando Aub atribui a característica de curiosa à afirmação de que seu romance se inscreve no gênero memórias, apesar de não registrar nada de pessoal nele. O autor não resolve essa aparente incongruência, tratando-a mais como uma constatação que como um problema.

Sobressai também no prólogo a relação entre Aub e os personagens de *Campo francés*:

Todos los personajes, menos los protagonistas, son reales. Para los demás tanto montará, no para mí. (Y aquí sí: los verdaderos derechos del autor.) [...] Ahora bien, a medio camino se me impusieron mis personajes inventados y no tuve más remedio que dejarme llevar en parte por ellos. No se trata, ni mucho menos, de unanimismo sino sencillamente de la ley humana que ata el padre a sus hijos, y a cierta responsabilidad frente al lector. (2008, p. 88-89).

Com base no fragmento transcrito, Aub, que mantém uma relação paternal com seus personagens, revela que no processo de criação do romance sentiu a necessidade de inventar novos personagens. A inclusão dos personagens inventados ao lado dos históricos é apresentada como uma exigência de sua obra.

Essa discussão que se fundamenta na oposição entre personagens inventados e históricos se articula, para nós, com a percepção do texto pelo autor como memória, pois pertencendo a tal gênero seria esperado que houvesse apenas personagens reais. No convívio de entes fictícios e históricos, o romance reitera seu caráter de obra de ficção. A responsabilidade para com o leitor, a que Aub alude, pode ser entendida como a necessidade da verossimilhança e, nesse sentido, não importa se os personagens são históricos ou não.

Assim, a partir da leitura do prólogo, a relação entre autor, personagens e leitor preserva a autonomia de cada uma dessas instâncias, ao contrário do que ocorre nas páginas azuis ou no adendo a *Campo de los almendros*. Aub constrói uma imagem de si com independência de seus personagens, do leitor e de sua obra, uma vez que afirma que não se representa.

Como anunciado, o romance combina palavra e imagem para dar concisão ao enredo, mimetizando o êxodo de milhares de espanhóis da Catalunha para a França e o avanço da campanha militar nazifascista pela Europa rumo à II Guerra Mundial. A seleção desse procedimento restringe o papel do narrador. Nesse aspecto, cabe destacar o efeito de certos elementos inseridos na obra:

La aparición de noticieros de actualidades o de titulares de periódicos salva a todos de descripciones de acontecimientos históricos que, o están en la memoria del lector, o, si los ignora, no le dirán gran cosa al serle explicados con mayores detalles. Todos saldremos ganando, por lo menos, el tiempo perdido. (2008, p. 86).

Tanto os mininoticiários cinematográficos e as manchetes de jornais como as fotografias de *Campo francés* limitam a atuação do narrador. Muitas vezes, a mediação entre eles e outros elementos do romance se dá apenas pela justaposição, que os associa obedecendo a uma causalidade. Essa relação causal nem sempre é explicitada, devendo ser pressuposta pelo leitor, como nas cenas a seguir:

Franco sale de Capitanía después de haber recibido al embajador francés, mariscal Pétain.¹²²

2 de marzo de 1939: El mariscal Pétain es nombrado embajador de Francia ante el gobierno del general Franco.

5 de marzo de 1939: Se subleva en Madrid el coronel Casado contra el gobierno de la República para pactar con las fuerzas franquistas. Los republicanos luchan entre sí.

15 de marzo de 1939: Las tropas nazis ocupan Bohemia y Moravia. Hitler entra en Praga. (2008, p. 126-127, grifo do autor).

Na interação entre a fotografia e as manchetes (imagem – texto), o processo de montagem¹²³ realça a relação de causalidade existente entre os acontecimentos representados,

¹²² O governo de Franco é reconhecido por França e Inglaterra em 27 de fevereiro de 1939, ou seja, antes do fim da guerra civil.

pois a cisão do bando republicano bem como a expansão da campanha militar nazifascista fortalecem as ambições de Franco.

Paralelamente à técnica de montagem, outro princípio que Aub adotou e que também procede do meio cinematográfico é a substituição do narrador pela câmera. Essa estratégia confere movimento ao enredo, pois à medida que a posição da câmera muda ocorre o corte de uma cena à outra, permitindo o deslocamento entre os vários núcleos espaciais e a captura de cenas simultâneas ou consecutivas, sem as intromissões do narrador.

O poder de comunicação das imagens e dos recortes de notícias reconstrói para o leitor/ espectador os fatos de forma imediata, evitando assim as descrições. E como a câmera, imagens e textos dão maior concisão e dinamismo ao desenvolvimento da ação. Os cortes da câmera e a articulação entre a linguagem verbal e a não verbal geram, portanto, vários fragmentos que, graças ao processo de montagem, são justapostos originando a forma híbrida da obra, “cercana a la cinematográfica” (MARCO, 2008, p. 85).

Além do recurso à câmera e do processo de montagem, que limitam a atuação do narrador, ressaltamos o *locus* de enunciação do autor ao redigir o prólogo, datado de fevereiro de 1964, ou seja, vinte e cinco anos após o fim da guerra civil. O fragmento final do texto situa a escrita no exílio. À semelhança das páginas azuis, a imagem de Aub que se projeta a partir da condição de exilado é vinculada à perda e à derrota.

Aparecen estas páginas a los veinticinco años del desenlace de la Gran Guerra Civil Española: de hijas – ayer – a nietas – hoy –, pero la sangre es la misma. Aquella contienda, a pesar de haber sucedido entre otras dos enormes, sigue teniendo para el espíritu una importancia de la que carecieron las demás. En ella se jugó algo más que la vida. El petróleo, las colonias, el oro no fueron motores ni razones determinantes. La furia ética, la justicia y hasta el derecho se jugaron la existencia y, por lo menos temporalmente, la perdieron. Un suceso de esta importancia sólo podía acontecer en un país tan fuera de la realidad como España. La perdimos, cada quien a su modo, y salimos a buscarla, como profetizó César Vallejo. (2008, p. 92).

A imagem de derrota e de dispersão se associa à condição de escritor exilado. A perda da Espanha republicana e a busca decorrente dessa perda se encravam na forma do romance, gerando um enredo estruturado com base na fratura e montado através da *collage* de fragmentos de palavras e de imagens. Sendo assim, ainda que a autonomia do romancista seja preservada em relação a seus personagens e ao leitor, observamos no princípio estruturador de *Campo francés* e no *locus* de enunciação de Aub marcas da diminuição de sua estatura.

¹²³ Sobre a técnica de montagem ou *collage* como princípio estruturador do enredo, ver estudo introdutório a *Campo francés* de Valeria De Marco (2008), que explica o uso da referida técnica através de documentação do romance.

C. A leitura do diário de 1939 a 1972

Para complementar a presença de Aub nos *Campos* e em *Vida y obra...*, acrescentamos à análise a leitura de um de seus diários (1939 a 1972). Seleccionamos trechos que enlaçam com o processo de produção dos romances estudados.

A leitura do diário revela uma série de fragmentos ligada à composição de *El laberinto mágico*. Em 24 de agosto de 1939, há uma anotação sobre a concepção de *Campo abierto*, escrito em 1939, reescrito entre 1948-1950 e publicado em 1951. O registro apresenta elementos para a construção do grupo valenciano de teatro universitário “El retablo”.

Una novela de la juventud. Muchachos y muchachas de quince a dieciocho años. La FUE [Federación Universitaria Escolar]. Agosto-6 de noviembre. Valencia. Madrid. El Búho.¹²⁴ Los sindicatos. El teatro. La juventud que de pronto se encuentra con la posibilidad de realizar sus sueños. Influencia de los jóvenes en los ministros. Las ejecuciones y lo constructivo. Las armas de fuego. La negación del amor. Abolición del sentimentalismo. La juventud, la vida. El periódico. Los viejos, al retiro. El Búho por las iglesias, los pueblos... (1998, p. 39).

O fragmento contém palavras nucleares. É importante frisar que esse estilo de escrita, que abusa da frase nominal, aparece às vezes na narrativa dos *Campos*. Essa linguagem econômica produz certos efeitos.

¿Dónde estarán los Pedroches? Bosque adelante. Sendas. Terrenos pisados. Restos. Residuos. (2000, p. 302).

Como siempre, bastaron segundos para que las fachadas vinieran a escombros; los cristales, a mil trozos; las calles limpias, a suciedad inverosímil; los patios, a solar; las paredes, a montón; el cielo, a bruma parda; las voces, a ayes o silencio; los cuerpos a guiñapos; las piedras molares, a peñascos; los hilos de teléfonos, a maraña inútil; un piano, a absurdo teclado en el pavimento (2004a, p. 403-404).

Don Enrique Díez-Canedo con las manos esposadas a la espalda, Corpus Barga con su elegante sombrero bien calado, Maroto con su bastón, Gil Albert con su chilaba, Dieste con su mujer, Margarita Garfías con Ramón Iglesia y Marina y su cuñada (2004b, p. 391).

Las órdenes no tardaron en llegar: desalojar el campo en cinco días: Plaza de Toros, la cárcel – para pocos, significados –, Albatera para los más; Carcagente, para los del Norte de Valencia, Totana para murcianos y almerienses (2000, p. 704).

¹²⁴ Grupo de teatro da FUE da Universidad de Valencia, que Aub dirigiu em 1936 e que nos *Campos* é transposto como “El retablo”.

O recurso à substantivação da linguagem suprime quase integralmente os verbos. Entre os três primeiros fragmentos, estabelece-se uma relação em função do alto poder imagético de cada descrição. A linguagem concisa e potente cria para o leitor a imagem do pedregal, do bombardeio e da tertúlia em um café. Tal estilo, pautado por palavras nucleares, pode conter um elemento coesivo principal, que alinhava as palavras e marca um ritmo de verso no texto em prosa.

Na descrição do bombardeio, esse elemento coesivo é representado pela vírgula, que, ao repor o verbo na enumeração, acentua a força da imagem do cenário após o desastre. Já no terceiro e no quarto fragmentos, os elementos coesivos são as preposições *con* e *para*, respectivamente. Tanto a vírgula como as preposições favorecem a substantivação da linguagem e contaminam o andamento da prosa, que passa a apresentar um ritmo próprio do verso.

Ainda em relação aos efeitos produzidos pelo emprego predominante da frase nominal, cabe sublinhar que, se nos três primeiros fragmentos o efeito consiste em potencializar o poder descritivo das imagens, no último o resultado é outro. Devido ao valor semântico da preposição *para*, a cena dá a ideia de movimento. Portanto, à plasticidade das imagens dos três primeiros excertos pode-se contrapor a dinamicidade que o último fragmento exhibe. Em todos os casos, graças à economia na linguagem, revela-se o compromisso do narrador em representar de modo o mais completo possível a realidade da guerra civil. A concisão é o recurso eficaz.

Salvas as diferenças de gênero entre o diário e o romance, a maneira de compor o texto expressa na anotação de agosto de 1939 corresponde em certa medida aos exemplos extraídos dos *Campos*. Como na escrita ficcional, no registro do diário pode ocorrer a confluência de um texto construído com frases nominais.¹²⁵ Ressaltamos, assim, que esse tipo de escritura – o da anotação – encontra-se nos *Campos*.

¹²⁵ Outros exemplos são recolhidos de 21 e 27 de novembro de 1940, logo após Aub ser libertado do campo de concentração Vernet d'Ariège:

“Libre. La sensación de perseguido. La gente. El decaimiento. La abundancia de militares. [21 de noviembre] [...]

Toulouse. El cansancio. Las tiendas, como en Madrid o en Barcelona el 37. Todo cuesta dinero. La ciudad. Los refugiados. El sucucho. Visita a la legación de México: si vienen aquí cada día los del Vernet. El ministro tiene fotos.

Vueltas y vueltas. La comida:

– Coma, coma, coma. [27 de noviembre]” (1998, p. 50-51).

Há que acrescentar que, em ambos os fragmentos, mas principalmente no segundo, a linguagem concisa capta *flashes* da realidade representada. A sobreposição de cenas resultante remete a procedimentos de composição que reiteram a herança vanguardista na forma como o autor concebe o realismo.

Destaca-se que as coordenadas traçadas no registro referente a *Campo abierto* se concretizaram na execução do projeto do romance. O marco tempo-espacial planejado é Valência e Madri entre agosto e novembro. E a ação se situa efetivamente entre Valência e Madri no período que se estende de 24 de julho a 7 de novembro de 1936. Na nota do diário, há, portanto, apenas uma pequena diferença quanto ao tempo: fins de julho, em vez de agosto.

Na anotação, o autor escreve: “El Búho. Los sindicatos. El teatro.” Esse trecho remete à cena de “El retablo” na Zarzuela para assistir ao ensaio de *Numancia*. Vale lembrar que a realização do ensaio é simultânea à formação do batalhão dos barbeiros/ cabeleireiros e que em outros teatros ocorre o ordenamento das tropas dos demais sindicatos. Na nota do diário, a referência a “las armas de fuego” enlaça também com a cena na Zarzuela, pois no diálogo promovido ali entre Asunción e Vicente um tópico que sobressai é a superioridade material do exército nacionalista. Enquanto os republicanos dispõem de pás e picaretas, os rebeldes estão munidos de peças de artilharia.

Ainda sobre a anotação, a frase final: “El Búho por las iglesias, los pueblos...” reflete a evolução de “El retablo” na ação do romance. A circulação espacial do grupo valenciano de teatro universitário, indicada no diário, pode ser explicitada em: “Ahora ‘El Retablo’ seguirá por los pueblos, y luego iremos al frente.” (2004a, p. 215).

O registro de agosto de 1939 expõe, assim, o plano de Aub para escrever *Campo abierto*, o qual, como assinalado, tangencia aspectos importantes da obra relativos, por exemplo, a seu marco tempo-espacial, à formação dos batalhões dos sindicatos nos teatros e ao caráter itinerante de “El retablo”.

Em 1º de janeiro de 1962, o autor traça um projeto de *Historia de Alicante*. O plano inicial, de 1954, consistia em compor uma tragédia, porém a *Historia de Alicante* se converte em *Campo del moro* e *Campo de los almendros*.

Nuevo plan de *Historia de Alicante*, que enlaza con *Campo de los almendros*. Así conservo ambos títulos que se combatían, barajándose. Vicente, prisionero en Alcalá, envía a Rafael a ver a Asunción. Rafael y Asunción en la playa. Vida de Asunción en Valencia. La suicida, no estoy todavía muy seguro, dependerá de cómo reaccionemos – ella y yo –. En principio, se suicida. (1998, p. 333).

Por ser mais narrativa, essa anotação estabelece um contraponto em relação à nota de 1939, em cujo texto se usa a frase nominal. Nesse novo fragmento, sobre o plano de *Campo de los almendros*, Aub tece considerações acerca do destino de Asunción, formulando a hipótese de suicídio da personagem. O autor hesita em levar a cabo a ideia em função de sua eventual reação e a de Asunción também. Sabemos que esse plano não se efetiva no romance,

uma vez que, após aguardar no porto de Alicante e ser presa, a personagem regressa a Valência. Como nas páginas azuis e no adendo a *Campo de los almendros*, ocorre aqui um nivelamento entre criador e criatura. Aub se vale de recursos característicos do texto literário em seu diário, pois o autor se insere no universo de ficção ao mesmo tempo em que trata a personagem como se fosse independente desse universo.

O fragmento sobre a *Historia de Alicante* se concentra na evolução e no desenlace da história de Asunción. No andamento da escrita do diário, há outros momentos em que Aub articula uma reflexão sobre seus personagens, fictícios ou históricos. Em 8 e 12 de março de 1941, há alusão a Hope e a Herrera (dia 8), Templado e López Mardones (12). É provável a relação entre o microdiálogo de Hope e de Herrera e o comentário sobre A. M. na anotação de 8 de março:

Mi falta de mala intención me hace asombrarme, siempre, del enfado de los demás para conmigo. Nunca alcanzo a entender los porqués. Mucho menos ahora. Creo conocer bien a A. M. *Su* prodigiosa rapidez. *Su* memoria. *Su* estar al cabo de la calle en todo. *Su* evidente sapiencia en casi todas las ramas del saber que me interesan. *Su* tajante juicio acerca de los libros que ignoro – esto está bien, esto no tiene importancia – y que luego he podido verificar exacto. *Su* misma “mitología”, que lleva a reducirlo todo a la “condición trágica” del hombre, estaba hecha para llenarme de entusiasmo. *Su* mayor falla, *su* nerviosismo, *su* necesidad del enervamiento para producir; *su* medir al milímetro las cosas que han de redundar en *su* gloria. *Su* cuidado de “no gastarse”. *Su* estrategia de la gloria. Lo mejor: *su* gusto por las gentes sencillas.

- Déjate, Hope, de casualidades.
- Y tú, Herrera, de inexorabilidades.

El motor es humano. Las cosas se ponen en marcha porque una mano las empuja. (2003b, p. 33-34, grifo nosso).

No comentário sobre a amizade por A. M., observa-se uma tensão marcada por um *eu* e um *ele*. A recorrência do possessivo *su* ajuda a esboçar essa tensão.¹²⁶ A cada uso do pronome, o autor enfatiza uma característica atribuída a A. M. Com frequência, ao descrever o amigo, Aub indica um aspecto que os distancia, como em “su tajante juicio acerca de los libros que ignoro”. Esse distanciamento acontece também na crítica a “su estrategia de la gloria.” Como, no início da anotação, o autor reflete sobre a própria boa-fé, sugere-se que o juízo que ele emite de seu amigo possa estar equivocado.

Apesar de separados por espaço interlinear, há pontos que aproximam o comentário do microdiálogo entre os dois personagens dos *Campos*. Como no comentário sobre A. M., são

¹²⁶ No total, são catorze ocorrências do possessivo *su*, que funciona como um elemento de coesão, imprimindo um ritmo poético na escrita do diário.

desvelados no microdiálogo traços de personalidade. Além desse aspecto comum, em ambos, há referência a dois amigos. Outro dado que os une é a alusão feita a “‘condición trágica’ del hombre”. Essa noção parece remontar à filosofia de Unamuno (ver nota 99, p. 115). Pela inexorabilidade da morte, elemento-chave para compreender o *sentimiento trágico de la vida*, pode-se associar a condição trágica do homem (comentário) à fala de Hope a respeito de Herrera (microdiálogo).

Produz-se a sensação de que a relação entre Aub e A. M. remete à de Hope e de Herrera. Cabe ressaltar ainda que, quando menciona os personagens no microdiálogo, o autor não ressalva a condição fictícia deles, de forma que é provável que um leitor desavisado não se dê conta de que se trata de entes inventados.

O último fragmento, consecutivo ao microdiálogo, não possui aparente relação com o restante da anotação de 8 de março, o que é reforçado pelo espaço interlinear que os divide. O texto do diário é, assim, fraturado. Em certa medida isso se deve, por um lado, à separação gráfica, que o fragmenta em três partes, e, por outro, à relativa incoerência entre a última parte e as outras.

Na nota de 12 de março, Aub menciona também outros dois personagens dos *Campos*: Templado e o delator Manuel López Mardones, que colabora com o “Servicio de Información Militar” (SIM) na zona republicana. A reflexão que se segue está ligada a traços representativos dos personagens referidos.

Templado de López M.

Los desengaños que producen los politiqueos: que éste se ha pasado al moro, y este otro no ha cumplido lo que prometió. Razón: que los capitostes gustan de lameculos y el lameculos no engendra derechos.

[...]

El parásito del poder no lo es de A o de B sino del poder. Los tontos, los amos que se figuran queridos por sus partes.

En todas las paredes del paraíso hay un cartel señalizador: “Cuidado: desconfiar.” (2003b, p. 35).

De forma análoga ao microdiálogo de Hope e de Herrera, na anotação sobre Templado e López Mardones, os personagens são inseridos nas páginas do diário sem alusão a sua natureza fictícia. Como em vários momentos dos *Campos*, Templado explicita, no fragmento, um posicionamento em que sobrepõe o sentimento fraterno às vicissitudes decorrentes de decisões tomadas pelo partido.

Na reflexão de Templado, o laço fraternal aparece soterrado pelas disputas de poder e pela atmosfera de instabilidade. Esse dado remete às contradições existentes entre os

republicanos. No comentário, a referência *al moro* indica os fascistas. Vale sublinhar que a suspeita de haver passado ao outro bando traz sérias complicações para Templado. Note-se que o registro feito no diário incorpora também López Mardones, cuja atuação em *Campo de sangre* ajuda a recriar o clima de desconfianças que fragiliza a coesão do bando republicano.

Embora seja um fragmento sobre Templado, por ser extraído de seu diário, a opinião defendida pode ser atribuída ao autor. Portanto, não obstante revelar traços de uma obra de ficção, o diário é um texto não ficcional, em que Aub expressa seus pensamentos. A esse respeito, o posicionamento sobre o valor da amizade é um elemento significativo para construir o paralelo entre o autor e Templado, apontado por Ignacio Soldevila Durante (1973, p. 74) como “personaje el más cercano a Aub de todos los que circulan por las galerías del *Laberinto*”.¹²⁷

Tanto Hope e Herrera como Templado e Fajardo são personagens de *Campo de sangre*. A proximidade entre as notas (8 e 12 de março de 1941) e a menção a tais personagens sugerem o período de elaboração do romance, escrito entre 1940 e 1942 em Paris e em Marselha.

Como no fragmento em que, através de Templado, é explicitado o pensamento do autor, em 11 de junho de 1952 a opinião de Aub liga-o a alguns de seus personagens.

Por otra parte, si los adversarios del régimen soviético sólo pueden aparecer como villanos, lleváis indefectiblemente la acción hacia la sencilla propaganda. Tuviste la avilantez de decirme que yo hacía de los comunistas unos asesinos, te reto a que me digas dónde. No hay un solo personaje de *Campo abierto* que, siendo comunista, lo sea, ni de cerca ni de lejos. (1998, p. 211).

Se voltarmos à cena da tertúlia na Granja del Henar de 6 de novembro de 1936 (*Campo abierto*), recordaremos que ali se desenvolve um debate entre os frequentadores do café a favor e contra a arte nas propostas do comunismo. De um lado, estão Renau e Lugones, de outro, Laparra. Este propõe uma concepção de arte que se pautar pela autonomia e isenção em relação ao propagado pelos programas políticos. Nesse aspecto, ele critica a arte concebida no universo comunista como “una parte ínfima, una ruedecilla, un pequeño

¹²⁷ Em 23 de fevereiro de 1952, lê-se: “Carta a un comunista que hizo lo posible por no saludarme en el entierro de don Enrique González Martínez.

Mi querido amigo,

Te vi, me viste e hiciste que no me veías [...].

Lo siento, porque te tenía, te tengo, por mi amigo. Y, ¿qué es un amigo? Por lo visto existe un concepto comunista de la amistad que no admite la divergencia de ideas. Es una lástima.” (1998, p. 204).

tornillo del gran mecanismo del Partido, una parte integrante del trabajo organizado, planificado del Partido’.” (2004a, p. 321).

Já Renau e Lugones são favoráveis a um posicionamento que coloca a arte a serviço dos interesses do partido, de tal maneira que o cartazista Renau esteja pintando, nesse momento da ação de *Campo abierto*, cartazes e caminhões para atender às demandas do exército republicano. Ainda na tertúlia, em outro espaço do café, Rico censura a concepção comunista de arte e, novamente, há quem contra-argamente, sendo expostas opiniões diversas a respeito do mesmo tema.

Por não estar de acordo com uma arte panfletária, Aub aproxima-se nesse ponto a personagens como Laparra e Rico. O fato de não comungar as ideias de Renau e de Lugones não o impede, todavia, de articulá-las. Quando estabelece o diálogo entre personagens que se posicionam de forma divergente, dando voz a todos, o autor pratica o que diz na anotação de 1952. Esse movimento que a narrativa dos *Campos* percorre permite captar contradições do bando republicano. Assim, é possível associar a defesa de certos pontos de vista à opinião de Aub como intelectual, porém a dimensão dialógica possibilita também a contrapartida, fugindo ao que o autor chama de “la sencilla propaganda” e encenando o debate.

Outro momento do diário em que se sugere a correspondência entre o pensamento de Aub e o de um personagem, Cuartero, no caso, pode ser extraído de 12 de fevereiro de 1954.

Ahora, a los cincuenta años, sigo en las mismas: escribo para permanecer en los manuales de literatura, para estar ahí, para vivir cuando haya muerto. Creo, sinceramente, que dos o tres libros podrán recordarse. Con eso me contento. Lo que me horrorizaba era desaparecer sin rastro; desaparecer dejando marcado un sitio – así sea una nota – es suficiente. (1998, p. 234).

Cuartero aspira à fama, embora não esteja confiante de não estar ofendendo a Deus: “El deseo de inmortalidad, es ¿ofensa a Dios?” (2004b, p. 185). O desejo de continuar existindo por meio da obra, atingindo a imortalidade, é compartilhado pelo autor real e pelo escritor ficcional. O medo de ser esquecido repercute em 6 de agosto de 1958: “Para los españoles, ¿seremos – seré – algo más que un fantasma? No sólo para los españoles.” (2003b, p. 196). Esse fragmento reflete o receio de Aub de permanecer à margem da história literária, o que remete à condição de escritor exilado. Entre as expectativas de Cuartero, está a hipótese de ele vir à América e aqui publicar e estreitar peças de teatro. Esse seria um destino possível para o personagem escritor católico como exilado após a derrota do bando republicano na guerra civil.

A cena de Ferrís no porto alicantino esboça também a dimensão do exílio como futuro provável do personagem escritor.

Irme con éstos, ¿para qué? ¿A dónde? Yo soy un escritor español, ¿qué se me ha perdido en París, en Túnez o en Santiago de Chile? Mi lugar, aquí. Fuera se podrá – ¡quizá! – hacer política. Novelas, poemas, ¿dónde publicarlos? ¿Quién sabría quién soy? (2000, p. 670).

Nos três exemplos citados de Aub, Cuartero e Ferrís, considera-se o exílio como condição presente ou potencial. No caso do autor real, essa perspectiva é presente, ao passo que no dos fictícios é a de um futuro próximo, que, no entanto, não se efetiva, uma vez que Cuartero acaba no campo de concentração e Ferrís é fuzilado entre o porto e o campo.

A correspondência autor-personagens revela, em outro fragmento, a familiaridade com que o criador se refere à criatura, o que pode levar o leitor desprevenido a pensar que um ser de ficção é real.

¿Qué parte juega la política en esto? ¿Qué pesa España y un posible mundo mejor en mi decisión?
Aunque quisiera – a lo Templado – decir, porque me divierte, algo me dice que no tanto. (2003b, p. 75).

Na anotação, de 14 de novembro de 1945, Aub declara que gostaria de seguir a maneira de falar de Templado por considerá-la divertida. Essa vontade manifesta uma empatia do autor pelo personagem, acenando para o processo de identificação que ocorre entre eles.

De modo análogo, Aub alude a Mendizábal, de *Vida y obra...*, e a El Uruguayo (Saturnino González), de *Campo abierto* e *Campo de los almendros*, sem ressaltar que são entes *de bulto* e não *de carne y hueso* (Unamuno).

Por la mañana las golondrinas, los gorriones.
Matisse, Aragon, Malraux.
[...]

– En Lyon los truchas y los “brochets”. [...] Comida con Aragon. Malraux (románico). Mendizábal. El de las brigadas por la noche. La luna. El parque del hotel. [3 de junio de 1941] (1998, p. 73).

La opinión de Rejano, uruguayo. La verdad, que no hay que decir. [2 de julio de 1952] (2003b, p. 112).

Na nota de 1941, registro feito dias antes de Aub ser preso em Niza (5 de junho), Mendizábal está entre personalidades históricas como Matisse, Aragon e Malraux. Na enumeração composta por frases nominais, há apenas a referência ao personagem sem que se

estabeleça uma relação aparente entre ele e as outras palavras citadas no fragmento. Sobre o ano da anotação, cabe sublinhar que se associa ao enredo de *Vida y obra...*, pois em 1940 Mendizábal entrega ao narrador-editor um manuscrito e em 1942 supostamente morre em um acidente no México.

Em 1941, a primeira versão do romance já havia sido escrita (1934). Como se sabe, a segunda data de 1965 e a ela é agregada a história de Mendizábal. Embora não fique claro na nota do diário o plano traçado para o personagem, sua menção indica ser esse um momento ligado à gênese da obra.

No fragmento de 1952, um personagem dos *Campos* é citado logo após um ente histórico. Seguido do poeta de 27 exilado no México, aparece El Uruguayo. Como no caso de Mendizábal, não há distinção entre o ser fictício e o histórico: Matisse, Aragon, Malraux e Mendizábal na anotação de 1941; Rejano e El Uruguayo, em 1952.

Se Hope e Herrera, Templado e López Mardones, Mendizábal e El Uruguayo são citados sem que haja um esclarecimento sobre seu caráter ficcional, o mesmo não se observa no fragmento sobre Fajardo, extraído de 11 de junho de 1941, em que o autor delimita o excerto como esboço de uma parte do romance:

Fajardo y Vera (capítulo del puerto).

- Fajardo: – No. Yo odio la guerra civil. La dictadura. La violencia en deshacerse de las cosas. El desorden. Esto que vivimos.
 – Sin embargo.
 – Sí, lo vivo, lo comparto. Trabajo. [...] (2003b, p. 44).

Essa nota é redigida quando Aub está no cárcere de Niza, de onde sai em 21 de junho de 1941. À semelhança do autor real, Ferrís, preso no porto alicantino, escreve em seu caderno. Novamente, aproximam-se criador e criatura; reitera-se a correspondência autor-personagens.

Além dos fictícios, há personagens históricos dos *Campos* (como Malraux e Matisse) que são citados. Nas anotações de 29 de outubro e 3 de novembro de 1954, Aub refere-se à morte de Juan Chabás.¹²⁸

Muere Juan Chabás. [29 de octubre] (1998, p. 251).

Me confirman la muerte de Juan Chabás. Era de los pocos amigos que tuve, es decir, de los pocos literatos que creyeron, desde el principio, en mí. Estos tres últimos años, a pesar de haberle escrito, no tuve noticia alguna de él; desde la publicación de “Librada” [*Sala de espera*, n. 30, p. 1-16, 1951]. Su comunismo de última hora – del

¹²⁸ O exilado Juan Chabás morreu em La Habana no dia 29 de outubro de 1954.

36, de fines del 36 – le llevó a eso. Entre las cosas que más deseaba, un día, en Madrid, era encontrármelo y charlar con él. ¡Qué vida la suya! Ahí se queda, en *L'Espoir* y en *Campo de sangre* y en *Por quién doblan las campanas* – con Gustavo Durán –. ¡Qué tipo! [3 de noviembre] (1998, p. 253).

O fragmento com a informação e o comentário sobre a morte de Chabás remete a sua presença textual nos *Campos*. Na nota, Aub menciona *Campo de sangre*, além de *L'Espoir*, de Malraux, e *Por quién doblan las campanas*, de Hemingway; mas se sabe que Chabás está presente ainda em *Campo abierto* (1951) e em *Campo del moro*, que seria publicado posteriormente em 1963.

Chabás corresponde a Juan Fajardo (LLUCH-PRATS, 2010, p. 260) e, de acordo com a anotação de 3 de novembro, Aub aponta a filiação política como um impeditivo para a manutenção da amizade entre eles.¹²⁹ No fragmento do diário, o autor indica que a adesão de Chabás ao comunismo se inicia “de última hora – del 36, de fines del 36”. Nesse aspecto, cabe ressaltar que Fajardo ingressa no PCE em julho do mesmo ano, ou seja, 1936. No diálogo entre o então militar e Templado de *Campo de sangre* (capítulo I, p. 58) estabelece-se, assim, a correspondência entre Chabás e Fajardo, Aub e Templado, ligando o romance ao registro feito no diário sobre a relação esgarçada de Aub e Chabás devido à forma como este se posiciona diante do PCE.¹³⁰

A referência à morte de Chabás em 29 de outubro e 3 de novembro de 1954 situa o tempo de enunciação no diário, porém nem sempre o contexto da escritura é tão evidente. No fragmento em que, de Niza, Aub dá notícias da elaboração do “capítulo del puerto”, não se desvelam as circunstâncias do ato de escrever. Já em outros fragmentos do período em que o autor foi prisioneiro ali, dados relativos à enunciação são revelados, por exemplo, em 5, 12 e 21 de junho:

Detención. La denunciadora: – *Je suis* [ilegible] 250 fr. [5 de junio] (1998, p. 75).

CÁRCEL DE NIZA [12 de junio]

*Soy lo que seré.
Lo que seré soy.
Tanto importa morir mañana*

¹²⁹ “El que quiera estudiar ciertas letras de nuestro tiempo tendrá que hacerlo – si quiere ser íntegro – juzgando el papel que de 1936 a 1950 jugó el Partido Comunista frente a nosotros.

Los que eran comunistas y lo siguen siendo – como Alberti.

Los que lo eran y dejaron de serlo – como Sender.

Los que ingresaron por la guerra y siguen siendo – como Chabás.

Los que nunca fuimos comunistas, por ser socialistas – como yo. [9 de abril de 1955]” (1998, p. 262).

¹³⁰ “Chabás era mi amigo desde mis primeras letras, murió distanciado – él de mí, no yo de él – por razones políticas (el Partido Comunista decidió que yo era ‘un traidor a la causa del pueblo español’). [9 de abril de 1955]” (1998, p. 262).

como morirme hoy. (1998, p. 75, grifo do autor).

A las siete, la calle. [21 de junio] (2003b, p. 45).

Como no apontamento da morte de Chabás, nos fragmentos citados acima mostra-se o contexto de enunciação. Na primeira nota, a palavra *detención* e seu correlato *denunciadora* permitem vislumbrar o espaço do cárcere. No segundo fragmento, esse espaço é explicitado na materialidade linguística por meio do título do poema. No terceiro registro, a referência a *la calle* contrapõe o estado anterior do eu lírico (prisioneiro) ao atual (livre).

Outro aspecto ligado à produção dos romances é o desejo e, em certos momentos, a angústia expressos por Aub para arrematar os *Campos*, principalmente, a *Historia de Alicante*: “Ando metido ahora en acabar lo empezado en los *Campos*, a ver si la vida me da tiempo y, sobre todo, me deja espacio en la lucha por alcanzar los garbanzos para acabar de retratar, a mi modo, lo que fue y es nuestra guerra. [22 de febrero de 1952]” (1998, p. 204). Em 1952, o autor evidencia a vontade de dedicar-se mais ao projeto dos *Campos*. O fragmento destaca a expectativa em obter meios de vida para sobreviver e dispor de tempo suficiente para dar continuidade e fechar o ciclo narrativo. Na anotação a seguir, esse sentimento se manifesta em um grau mais intenso e exasperado.

Año sin chiste. Algunos libros, *La verdadera historia* que es, creo, del 59, mi descubrimiento por los alemanes. Pero nada de la *Historia de Alicante* que debía haber escrito, nada de *El hombre del balcón*, que debía haber rehecho. Ni siquiera acabé la versión cinematográfica de *Morir por cerrar los ojos*. Prólogos, conferencias y otras puñeterías. [...] Y la *Historia de Alicante*, ¿qué? Y ya la tengo. [31 de diciembre de 1960] (1998, p. 321-322).

No ano em que é feito tal registro, os três últimos *Campos* ainda não haviam sido publicados. No fragmento, Aub assinala o não cumprimento do projeto. A razão que ele aponta para isso une as notas de 1952 e 1960, pois “alcanzar los garbanzos” pode ser entendido como a realização de “prólogos, conferencias y otras puñeterías” que lhe asseguram o sustento.

Por ser de 31 de dezembro e por seu teor, a anotação de 1960 constitui um balanço que, como escritor, Aub faz do referido ano. A avaliação reflete seu descontentamento. O uso do pretérito imperfeito do indicativo em *debía*, combinado a *haber escrito/ rehecho*, indica seu sentimento de frustração em função da assimetria entre seus planos e o que efetivamente conseguira. No fragmento seguinte, retoma o tópico que opõe o trabalho à atividade de escritor, sempre pulsante.

Me faltan ganas de trabajar.

*¡Alicante! ¡Alicante!
¡Mal atormentas mi mente!
– no es broma.*

Quisiera escribir el drama o la novela. Pero hay que hacer esto y lo otro. *Esto y lo otro*, título. [30 de abril de 1956] (1998, p. 276, grifo do autor).

O verbo *trabajar* funciona como sinônimo de “alcanzar los garbanzos” (nota de 1952). Novamente, estabelece-se a assimetria entre a necessidade de buscar recursos materiais e o desejo de escrever a *Historia de Alicante*, revelado no terceto. A estrofe é composta por aliteraões das letras *m*, *n* e *t* nos dois primeiros versos. No terceiro, a linguagem prosaica rompe o ritmo impresso antes. O signo *atormentas* sugere a imagem do mar de Alicante, já que *atormentar* pode significar tormenta no mar. Esse desejo de escrever é apresentado também nas duas últimas linhas do fragmento. O uso do subjuntivo em *quisiera* e da conjunção adversativa *pero* exprime uma impossibilidade marcada pela obrigatoriedade de “hacer esto y lo otro.”

Em outra anotação, esclarece-se por que o ofício de escritor não lhe rende o sustento. Esse registro é importante por refletir parcialmente a história editorial do autor no exílio.

Escribo esto leyendo a Unamuno, recordando a Bergamín y de cómo se negó a publicar mi *San Juan*, y de cómo hallé, al llegar a México, el manuscrito de *Campo abierto*, arrumbado en casa de Mantecón. La lista sería tan larga como la de los títulos de mis libros: ni Losada, ni Calpe, ni Porrúa, ni nadie ha querido jamás publicar un solo libro mío. Sólo los de crítica. ¡Válgales Dios! Y ahora el Fondo que se niega siquiera a *distribuirlos*. Es decir, para quien no lo sepa, que pagando *yo* la edición se niega a repartirlos en las librerías. La verdad, que no se venden. [26 de diciembre de 1955]¹³¹ (1998, p. 269, grifo do autor).

Além de a atividade de escritor não ser sua forma de subsistência, Aub pratica a autoedição. Mesmo pagando as edições, ele relata uma restrição quanto à distribuição de seus livros naquele momento pela Fondo de Cultura Económica, atestando as dificuldades de circulação de sua obra produzida no exílio.

À queixa da insuficiência de tempo para escrever pode ser acrescentado o receio de deixar a obra inconclusa devido a problemas de saúde.

¹³¹ “En el caso de las ediciones mexicanas de Max Aub, si bien no hay exclusividad absoluta, sí podría observarse una cierta fidelidad a un sello, aun cuando se tratara de autoediciones: Tezontle, del Fondo de Cultura Económica, primero, y Joaquín Mortiz después. En cambio, en el caso de las ediciones españolas de Max Aub durante su exilio, parece primar más bien la dispersión, sin que haya un solo editor claramente dominante como en sus libros de factura mexicana.” (GERHARDT, 2013, p. 116).

Desmayo.

Primer toque de queda. Dulce irse. Morir a gusto. Me desmayo y se asustan los demás. Lo siento por ellos; por mí, exclusivamente por no haber publicado lo inédito – escrito o no –. Ni modo. Tal vez la idea de convertir la *Historia de Alicante* en tragedia sea por la prisa. Pero no. [10 de julio de 1954] (1998, p. 248).

A índole obstinada e os anos que se seguiram à nota de 1954 até sua morte em 1972 possibilitam ao autor arrematar seu projeto. Como mencionado antes, a *Historia de Alicante* se desdobra em *Campo del moro* e *Campo de los almendros*, último dos *Campos*, publicado em 1968, isto é, catorze anos após o desmaio pelo qual Aub procura justificar a tendência a converter o romance em tragédia.

É interessante destacar que, em meio à sensação de que morreria (*dulce irse, morir a gusto*), a maior preocupação do autor consiste em publicar seus textos inéditos e executar por completo o projeto de seus *Campos*. Seu compromisso pungente e aguerrido de escrever e publicar pode ser percebido no registro de 1954 e em vários outros momentos de seu diário bem como de sua obra.

Desse modo, na análise dos fragmentos extraídos do diário, ressaltamos correspondências entre a escrita de certas anotações e partes da narrativa dos *Campos*. Também exploramos os planos traçados para a composição de elementos dos romances. Outro aspecto abordado foi a menção a determinados personagens sem ressaltar sua natureza fictícia nas páginas do diário. Sublinhamos ainda a reciprocidade entre traços de Aub e de alguns de seus personagens, por exemplo, Templado. Por meio de outros paralelos apontados, discorreremos sobre a relação do autor com intelectuais coetâneos e próximos a ele como Chabás, transposto a *El laberinto mágico*. Na relação entre Aub e Chabás, referida no diário e reconstruída através de Templado e de Fajardo, observamos o posicionamento do autor como intelectual. Finalmente, selecionamos fragmentos em que Aub confessa seu receio de não arrematar o projeto relativo aos *Campos* em função principalmente de seus livros não se venderem e de não conseguir sobreviver da atividade de escritor. A leitura feita do diário recompõe, portanto, aspectos importantes ligados ao contexto de produção de parte de sua obra de ficção (*Campos* e *Vida y obra...*), cuja escrita se inicia antes da guerra civil, atravessando o período de exílio. O presente tópico buscou, assim, ampliar a imagem associada à figura do escritor, revelando outra de suas facetas, agora na qualidade de autor do diário.

Conclusão

Para recompor a atmosfera cultural no pré-guerra civil, ativemo-nos à relação entre a formação de leitor, o acesso à instrução e a inserção social de Rafael López Serrador; à realização de tertúlias nos cafés; à figuração de outros espaços de cultura (biblioteca, feira de livros, teatro, arena de touros); à relação entre literatura e política.

Realçamos que os cafés (do Paralelo, Oro del Rhin, León de Oro) e a avenida de “El Paralelo” são espaços que dão a conhecer divergências sociais e políticas. Desse modo, a forma de *Campo cerrado*, por meio da circulação espacial do protagonista, anuncia a imagem de esfacelamento da sociedade barcelonesa da época. Salientamos ainda que a ocorrência dos espaços de cultura diminui no enredo com a proximidade de 18 de julho de 1936.

Já para recriar a cena cultural a partir do início da guerra civil, analisamos o dia a dia nos cafés e ações das milícias culturais (ensaio de *Numancia* na Zarzuela). Observamos também o processo de decomposição dos espaços, dos instrumentos de produção cultural e do destino dos personagens artistas.

Tanto em relação ao período anterior como ao posterior a 1936, destacamos a participação de personagens escritores no enredo dos *Campos*. Assim, citamos entes históricos como Cervantes, Góngora, Dostoievsky, Tolstoi, Flaubert, Zola, Galdós, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Max Aub, José Bergamín, León Felipe, Miguel de Unamuno, Gerardo Diego, Enrique Díez-Canedo, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, María Teresa León, Antonio Machado, André Malraux, Paulino Masip, Emilio Prados, Pedro Salinas e María Zambrano. Entre os personagens escritores fictícios, o trabalho se deteve em don Piscis, Rafael Saavedra, Torrents, Juan Fajardo e Willy Hope, lembrando contudo que os dois últimos foram baseados em modelos reais (Juan Chabás e Ernest Hemingway).

Por sua função no enredo e considerados os objetivos da pesquisa, os personagens citados são secundários no processo de análise. Muitas vezes, esses personagens servem de subsídio para que se enuncie um debate nos romances. Em relação aos entes históricos contemporâneos, sua função normalmente consiste em recompor a cena cultural da época. Como vimos, sua inserção promove uma economia de linguagem, principalmente, quando tais personagens são apenas mencionados.

A reconstrução da atmosfera cultural possibilitou ter em conta a concepção de arte bem como a posição ocupada pelo escritor/ artista na sociedade representada. Essa concepção

pressupõe articulações entre arte e política, e põe em questão o caráter utilitário da arte. Em certos casos, a violência da guerra civil, que se estampa no cotidiano dos personagens, impede o artista de produzir. Na configuração de sua imagem, vê-se que não se dilui a tensão, no debate encenado nos romances, entre a liberdade e a autonomia, de um lado, a militância e às vezes a subserviência às demandas do partido, de outro lado.

Entre os personagens escritores destacados, está Luis Álvarez Petreña. Como antes sublinhado, o início de seu processo de construção remonta à época em que Aub cultivava a literatura ensimesmada. Sobretudo na versão da obra que data de 1934, nota-se um sentimento de impotência espiritual e de solidão que, de acordo com Oleza (1996), filia o apócrifo escritor à tradição dos heróis modernistas. O procedimento estrutural de ir sobrepondo os fragmentos nas edições posteriores bem como a discussão sobre a composição do romance são dados que, como o estado de espírito de Petreña, vinculam a obra à pauta das vanguardas europeias de princípios do século XX.

Como se sabe, no período em que o livro foi publicado na revista *Azor* (1932-1934), o contexto histórico era o do pré-guerra civil; já nas edições de 1965 e de 1971, o *locus* de enunciação de Aub é o do tempo e espaço de seu banimento. E Petreña percorre um movimento que oferece a possibilidade de ler o romance como uma obra que incrusta em sua forma dados relativos ao exílio. (MARCO, 2009). Reiteramos, nesse sentido, o caráter errante e silencioso da vida do personagem escritor e a história de descoberta de seus manuscritos, de que resulta um acesso tardio à obra pelo leitor.

De herói modernista, de artista ensimesmado, Petreña passa a ser refugiado no México e, depois, um assalariado que se naturalizou inglês. Vale lembrar que essa oscilação de identidade vem acompanhada pela hipótese do suicídio em 1931 e do acidente em 1942. O terreno que se configura, assim, para a criação do apócrifo escritor é movediço, gerando fissuras ligadas à biografia e à produção, circulação e recepção de sua obra.

O enredo, que opera através da fraude, (MARCO, 2009) corrói não apenas a seriedade da instância do autor, mas também a de outras: a do editor, a do crítico, a do acadêmico. Outro aspecto de bastante relevância quando se pensa na fraude é o processo de figuração a que se submete Aub para, por meio de sua natureza histórica, favorecer a ilusão da existência do falso escritor.

Como pseudoeditor, Aub apura a origem dos cadernos descobertos, compilando-os para retirar do esquecimento o personagem escritor e a obra a ele atribuída. A fraude opera ainda quando se discute, no livro, a paternidade de manuscritos previamente publicados e de reconhecida autoria. É o caso de “Tibio” (*Sala de espera*) e “Leonor” (*Sala de espera*), de

“María” (*Ínsula*) e “La equivocación” (*Cuadernos del viento*). O fato de Petreña ter textos de Aub atribuídos a si e o envelhecimento cronológico do ser ficcional ao longo dos anos de exílio do ente histórico promovem uma correspondência entre Aub e Petreña.

Além de Petreña, elencamos entre os personagens escritores fictícios Paulino Cuartero e Paco Ferrís. Cuartero atua ou é mencionado em *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del moro* e *Campo de los almendros*. Já em *Campo abierto*, seu perfil é montado. O personagem escritor é um burguês, republicano, católico, antimilitarista e agregado cultural. O serviço prestado à República o absorve de modo a que sua expressão social se dê principalmente pela ocupação como agregado da Junta e não como dramaturgo. Em *Campo de sangre*, representa-se o processo de escritura de sua comédia. Sobretudo por não conseguir dar forma ao texto, a atividade de escritor aparece plasmada a partir de marcas de impotência e de derrota.

É necessário reiterar ainda que a atuação em defesa da República causa o esgarçamento dos laços afetivos entre o personagem escritor e sua família. Simultaneamente, o vínculo fraternal entre Cuartero e Templado se fortalece no andamento da narrativa dos *Campos*. No fechamento do ciclo, vê-se os dois amigos no campo de concentração, após a passagem pelo porto de Alicante, onde estavam à espera de barcos que não vieram para resgatá-los e evitar sua rendição.

Ao lado de Petreña e de Cuartero, Ferrís é um dos poucos personagens escritores que o leitor pode conhecer também por meio de um manuscrito. Ferrís planejava redigir um romance tributário das condições de época. Considerando-se incapaz de narrar a tragédia no porto alicantino, ele oscila entre a composição de um romance ou ensaio e de um romance comprometido socialmente ou filiado à arte desumanizada. O *locus* de enunciação do personagem escritor, que escreve em seu caderno no porto, fratura seu poder de narrador.

À semelhança de Cuartero, Ferrís tampouco atinge seu objetivo: seu manuscrito não constitui nem o romance nem o ensaio, consistindo apenas em fragmentos alinhavados, sem remate. Essa falta de inteireza é configurada em seu corpo, que começa a se decompor, como relata o autor ficcional nas páginas azuis.

De forma análoga aos gestos de vacilação no plano da escrita, Ferrís hesita ante a adesão ao bando republicano. Seu posicionamento repõe a tensão entre obedecer a um partido ou manter-se fiel aos laços fraternos. Todavia, o fato de estar no porto no desenlace da guerra civil e de ser fuzilado a caminho do campo das amendoeiras reafirma sua relação de pertença ao bando republicano.

Já Luis Salomar e Miguel Hernández circulam, como Cuartero, em mais de um *Campo*. Salomar é personagem de *Campo cerrado*, *Campo de sangre* e *Campo de los almendros*, ao passo que Miguel Hernández, de *Campo abierto*, *Campo del moro* e *Campo de los almendros*. Para ambos, a atuação a serviço de uma causa é o elemento principal de sua caracterização.

No pré-guerra civil, o gesto de Salomar de criar uma revista, de organizar a tertúlia e sua presença nos cafés barceloneses constituem os dados mais expressivos da composição de sua faceta de literato. Porém, a sobreposição que ocorre da função de militar à de letrado alude a sua pequena estatura de escritor. Seus traços mais marcantes estão associados, assim, ao posto que ele ocupa no bando nacionalista.

No processo de construção do personagem, Salomar passa da perspectiva de vencido à de vencedor. Em *Campo cerrado* e *Campo de sangre*, ele é derrotado quando coordena o motim e, depois, preso, momento em que conspira contra o governo legal, agindo na clandestinidade. Em *Campo de los almendros*, em contrapartida, o falangista reaparece como o vencedor, na cena de expropriação dos bens de Ambrosio Villegas. Apesar da vitória, sua figuração é irônica, pois Salomar não chega montado em um cavalo branco, como imaginava Pepa Chuliá, e está com o braço machucado. Tanto na cena que acabamos de descrever como na ação que coordenou no pré-guerra civil, não há sinais de triunfo relacionados à imagem do personagem.

A respeito de Miguel Hernández, sua face de escritor se constrói, por exemplo, na alusão ao poeta na fala de Bernardo Santos (*Campo abierto*), na menção à colaboração no jornal da 11ª divisão do exército republicano (*Campo de los almendros*) e na referência a *El hombre acecha* feita no diálogo entre Miguel Hernández e Asunción Meliá (*Campo de los almendros*). Mas, o papel que o personagem histórico exerce a favor de seu bando possui maior relevância para sua composição que a atividade de poeta e de dramaturgo. Sua circulação espacial é o fio que conduz seu processo de representação. Essa circulação revela, sobretudo, sua adesão à República, de que está a serviço.

Aquilo que é reconstruído sobre Miguel Hernández evidencia que a guerra civil corroeu o destino do personagem escritor. Por seu final trágico, Aub parece assumir um compromisso moral de evocar a existência honrada de Miguel Hernández.¹³² Tal compromisso se reflete em seu trabalho de criação quando o autor dos *Campos* recorre a fontes para compor o personagem escritor de forma fiel ao modelo real.

¹³² Veja-se, por exemplo, em seu diário, o registro dos dias: 28/04/1950 (1998), 26/12/1954 (1998), 09/01/1957 (2003b), 09/10/1965 (1998), 13/05/1968 (2003b), 31/08/1968 (1998), 02/02/1969 (2003b) e 30/08/1971 (1998).

No movimento analítico percorrido, associamos aos personagens escritores uma imagem de diluição de autoridade. Às vezes são representados gestos de oscilação no ato de escrever, de modo a gerar uma assimetria entre o planejado e o que foi realizado (Salomar, Cuartero, Ferrís e Petreña); outras vezes a militância sobrepõe-se à atividade de escritor (Salomar, Miguel Hernández e Cuartero).

No primeiro caso, a hesitação pode ser indício de uma impotência relacionada ao ato de narrar, pondo em debate as possibilidades do exercício da *mimesis* (Ferrís). O gesto de vacilação pode aludir ainda à identidade controversa ou excessivamente metódica do personagem escritor (Petreña e Salomar). No caso de a atuação social impor-se à função de literato, observamos que o cotidiano da guerra civil age sobre o destino dos personagens escritores, ocupando-os com atribuições diretamente ligadas à urgência da contenda.

Esse processo de decomposição da força do escritor é acrescido pela “presença textual” (ZAPATERO, 2014) de Aub nos *Campos* e em *Vida y obra...* Ele se representa como o falso editor da biografia e obra de Petreña; nivela-se ao apócrifo escritor no diário inglês e a Asunción nas páginas azuis; dá a palavra a uma leitora que o desautoriza como romancista no adendo a *Campo de los almendros*. O autor ficcional também se apresenta ao leitor, nas páginas azuis, para problematizar a insuficiência de seu romance ao plasmar a realidade da guerra civil.

E assim os romances colocam em movimento o processo de (de)composição da imagem dos personagens escritores. Essa parte da obra em prosa de Aub escrita a partir do exílio carrega marcas de seu *lócus* de enunciação, que se instala na forma por meio da fratura, corroendo, entre outros aspectos (discurso, espaço, gêneros literários), o poder dos personagens escritores.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance moderno. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALLENDE, Patricia; LINIERS, Myriam de; URABAYEN, Miguel (Orgs.). **España ayer y hoy**: escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo. Madrid: Nuevo Milenio, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AUB, Max. **Campo abierto**. Madrid: Suma de Letras, 2004a.

_____. **Campo cerrado**. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2003a.

_____. **Campo de los almendros**. Edición, introducción y notas de Francisco Caudet. Madrid: Castalia, 2000.

_____. **Campo de sangre**. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004b.

_____. **Campo del moro**. Madrid: Suma de Letras, 2004c.

_____. **Campo francés**. Edición, introducción y notas de Valeria De Marco. Madrid: Castalia, 2008.

_____. **Diarios (1939-1972)**. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1998.

_____. **Enero sin nombre**: los relatos completos del **Laberinto mágico**. Presentación de Francisco Ayala; selección y prólogo de Javier Quiñones. Barcelona: Alba Editorial, 1994.

_____. **Hablo como hombre**. Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002.

_____. **La calle de Valverde**. Edición de José Antonio Pérez Bowie. Madrid: Cátedra, 1997.

_____. **La gallina ciega:** diario español. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1995.

_____. **Nuevos diarios inéditos (1939-1972).** Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2003b.

_____. **Vida y obra de Luis Álvarez Petreña.** Introducción de Rafael Chirbes. Madrid: Viamonte, 1999.

AUB, Max; ALEIXANDRE, Vicente. **Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre.** Edición, introducción y notas de Xelo Candel Vila; prólogo de Gabriele Morelli. Sevilla: Renacimiento, 2014.

AUB, Max; SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. **Max Aub-Ignacio Soldevila:** epistolario 1954-1972. Edición, estudio introductorio y notas de Javier Lluch-Prats. Segorbe: Fundación Max Aub, 2007.

AUERBACH, Eric. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AYALA, Francisco. ¿Para quién escribimos nosotros? In: _____. **La estructura narrativa y otras experiencias literarias.** Barcelona: Crítica, 1984.

AZNAR SOLER, Manuel. Estudio introductorio. In: AUB, Max. **Diarios (1939-1972).** Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1998.

_____. Introducción. In: AUB, Max. **De Max Aub a Cervantes.** Segorbe: Fundación Max Aub, 1999.

_____. **Los laberintos del exilio:** diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub. Sevilla: Renacimiento, 2003.

_____. Valencia en **La gallina ciega** de Max Aub. In: **El Correo de Euclides:** Anuario Científico de la Fundación Max Aub: Dossier – Geografías literarias de Max Aub, v. 9, 2014.

AZNAR SOLER, Manuel; LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón; MONTIEL RAYO, Francisca; RODRÍGUEZ, Juan (Orgs.). **El exilio republicano de 1939:** viajes y retornos. Sevilla: Renacimiento, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzevetan Todorov; tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAIT, Beth. Mikhail Bakhtin: movimentos de reconstituição da história de um pensamento. **Revista USP**, São Paulo, n. 39, 1998.

CANDEL VILA, Xelo. Introducción y notas. In: AUB, Max; ALEIXANDRE, Vicente. **Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre**. Edición, introducción y notas de Xelo Candel Vila; prólogo de Gabriele Morelli. Sevilla: Renacimiento, 2014.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAUDET, Francisco. **El exilio republicano de 1939**. Madrid: Cátedra, 2005.

_____. Introducción. In: AUB, Max. **Campo de los almendros**. Edición, introducción y notas de Francisco Caudet. Madrid: Castalia, 2000.

CHABÁS, Juan. **Literatura española contemporánea (1898-1950)**. La Habana: Cultural, 1952.

CRUZ, Karina Arruda. **Exílio em revista: Max Aub em Cuadernos americanos**. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub: Dossier – Geografías literarias de Max Aub, v. 9, 2014.

ESPINASA, José María. Max Aub y el fragmento. In: VALENDER, James; ROJO, Gabriel (Eds.). **Homenaje a Max Aub**. México-D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005.

FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón. *El hombre acecha, como eje de la poesía de guerra*. Ensayo e ilustraciones de Ramón Fernández Palmeral; prólogo de Manuel-Roberto Leonís Ruiz. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hombre-acecha-como-eje-de-la-poesa-de-guerra-0/>>. Acesso em: 10 out. 2015.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCÍA LORCA, Federico. **Primer romancero gitano 1924-1927; Otros romances del teatro 1924-1935**. Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

GARCÍA TEMPLADO, José. Ficción y metafiction de Julián Templado. **Espéculo**: revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, n. 11, 1999. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/templado.html>>. Acesso em: 18 mar. 2012.

GERHARDT, Federico. **Variaciones en torno al tema del exilio en la obra de Max Aub**: trayectoria editorial en vida del autor (1925-1972). Tese (Doutorado) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2013.

GRILLO, Rosa María. **Exiliado de sí mismo**: Bergamín en Uruguay. Traducción de Catalina Sánchez Serrano. Edición digital basada en la de [Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm281>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUMPHREY, Robert. **La corriente de la conciencia en la novela moderna**: (un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y otros). Traducción de Julio Rodríguez-Puértolas, Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1969.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

LÁZARO, Esther. El regreso imaginario de Max Aub: lectura de su vuelta a través de su obra dramática. In: AZNAR SOLER, Manuel; LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón; MONTIEL RAYO, Francisca; RODRÍGUEZ, Juan (Orgs.). **El exilio republicano de 1939: viajes y retornos**. Sevilla: Renacimiento, 2015.

LLORENS, Vicente. **El exilio español de 1939: la emigración**. Madrid: Taurus, 1976.

_____. **Estudios y ensayos sobre el exilio republicano español de 1939**. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2006.

LLUCH-PRATS, Javier. Estudio introductorio. In: AUB, Max; SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. **Max Aub-Ignacio Soldevila: epistolario 1954-1972**. Edición, estudio introductorio y notas de Javier Lluch-Prats. Segorbe: Fundación Max Aub, 2007.

_____. **Galería de personajes de *El laberinto mágico***. Segorbe: Fundación Max Aub, 2010.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009.

MAINER, José Carlos. **La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural**. Madrid: Cátedra, 1987.

MALGAT, Gérard. Pasando por París: las memorias radiofónicas de Max Aub (1961-1967). In: **El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub: Dossier – Geografías literarias de Max Aub**, v. 9, 2014.

MARCO, Valeria De. Cartografía de Max Aub poeta: de la patria de la lírica al páramo de la infamia. In: **El Correo de Euclides: Anuario Científico de la Fundación Max Aub: Dossier – Geografías literarias de Max Aub**, v. 9, 2014.

_____. Imágenes de retorno de los exiliados republicanos del 39: ¿un camino del “nosotros” a la soledad del yo? In: AZNAR SOLER, Manuel; LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón; MONTIEL RAYO, Francisca; RODRÍGUEZ, Juan. (Orgs.). **El exilio republicano de 1939: viajes y retornos**. Sevilla: Renacimiento, 2015.

_____. Introducción. In: AUB, Max. **Campo francés**. Edición, introducción y notas de Valeria De Marco. Madrid: Castalia, 2008.

_____. Max Aub, leitor de Cervantes. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 9, 2006.

_____. Max Aub: uma poética do exílio. **Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, 2009. Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%20Número%20Especial%20Guerra%20Civil/06-Valeria-de-Marco.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2011.

_____. Revistas de un solo autor: disonancias del exilio español de 1939. **Olivar**: revista de literatura y cultura españolas, Buenos Aires, v. 14, 2013.

MARTÍNEZ LATRE, María Pilar. Estrategias narrativas vanguardistas en la prosa lírica de Max Aub. In: MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL. 1996. Valencia. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”, Valencia: Ayuntamiento, v. 1, 1996.

MUNHOZ, Solange Chagas do Nascimento. **Bastidores de Papeles de Son Armadans: as correspondências**. Cela e os exilados: Alberti, Aub, Castro e Emilio Prados. 2015. 200 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NAHARRO-CALDERÓN, José María. La geografía maxdrileñista de Aub. In: **El Correo de Euclides**: Anuario Científico de la Fundación Max Aub: Dossier – Geografías literarias de Max Aub, v. 9, 2014.

OLEZA SIMÓ, Joan. Luis Álvarez Petreña o “la tragicomedia del yo”. In: MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL. 1996. Valencia. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”, Valencia: Ayuntamiento, v. 1, 1996.

PIRAS, Alessio. *Bombing* España en **El laberinto mágico** de Max Aub y en **L’Espoir** de André Malraux. In: **El Correo de Euclides**: Anuario Científico de la Fundación Max Aub: Dossier – Geografías literarias de Max Aub, v. 9, 2014.

_____. “He venido, pero no he vuelto”: regresos ficticios y reales del transterrado Max Aub. In: AZNAR SOLER, Manuel; LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón; MONTIEL RAYO, Francisca; RODRÍGUEZ, Juan (Orgs.). **El exilio republicano de 1939**: viajes y retornos. Sevilla: Renacimiento, 2015.

RICO, Francisco (Org.). **Historia y crítica de la literatura española** (tomo VIII). Barcelona: Grijalbo, 1980.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/ contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALVADÓ, Francisco J. Romero. **A Guerra Civil Espanhola**. Tradução Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini; revisão Maria Letícia Guedes Alcofonado, Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Eleni Nogueira dos. **Um enredo e três discursos: destruição e renascimento de Numancia** sob a ótica de Miguel de Cervantes e Rafael Alberti. 2014. 172 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. **El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max Aub**. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

_____. **La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)**. Madrid: Gredos, 1973.

SOLER SASERA, Eva. Max Aub y la revista **Azor**: una colaboración en su contexto. **Tonos digital**: revista electrónica de estudios filológicos, n. 27, 2014. Disponível em: <<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/40439/1/Max%20Aub%20y%20la%20revista%20Azor.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

SOLER SOLA, María. España, ¿dónde estás que no me veo? In: AZNAR SOLER, Manuel; LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón; MONTIEL RAYO, Francisca; RODRÍGUEZ, Juan (Orgs.). **El exilio republicano de 1939: viajes y retornos**. Sevilla: Renacimiento, 2015.

STEINER, George. Extraterritorial. In: _____. **Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **La idea de Europa**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. **Lenguaje y silencio:** ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Traducción de Miguel Ultorio. México, D.F.: Editorial Gedisa, 1990.

UNAMUNO, Miguel de. **San Manuel Bueno, mártir; Cómo se hace una novela.** Madrid: Alianza Editorial, 1971.

VILLALBA, Manuel J. El “amor unánime” en **Campo abierto** de Max Aub. **Espéculo:** revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, n. 43, 2009-2010. Disponible em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/campoabi.html>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

ZAPATERO, Javier. Historia y memoria de la guerra civil: apuntes sobre **Campo cerrado** (1943), de Max Aub. **Hesperia:** anuario de filología hispánica, n. 14, 1, 2011. Disponible em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/288214>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

_____. **Max Aub y la escritura de la memoria.** Prólogo de Javier Lluch-Prats. Sevilla: Renacimiento, 2014.

ZAVALA, Iris. O que estava presente desde a origem. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin:** dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

Websites:

CAPA, Robert. fotografías disponíveis em: <<http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/mexican-suitcase/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

De Tipografía Moderna a Artes Gráficas Soler. Disponible em: <<http://www.graficas-soler.com/historia.html>>. Acesso em: 5 mar. 2016.

Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. Disponible em: <www.rae.es>.

Los apellidos catalanes. Disponible em: <<http://www.scgenealogia.org/pdf/apellidoscatalanes.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

Web oficial de EL PAÍS. Disponible em: <<http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/12/13/catalunya/1386956565-391525.html>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Web oficial de la ASOCIACIÓN DE PERIODISTAS EUROPEOS. Disponível em:
<<http://www.apeuropeos.org/category/exposiciones/el-siglo-xx-en-primera-pagina/>>.
Acesso em: 17 abr. 2015.

Web oficial de la biblioteca de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. Disponível em:
<<http://alfama.sim.ucm.es/greco/thumbnails/tn-gc100013.jpg>>.
<<http://alfama.sim.ucm.es/greco/thumbnails/tn-gc200029.jpg>>. Acessos em: 12 mar. 2015.

Web oficial de la FUNDACIÓN MAX AUB. Disponível em: <www.maxaub.org>.

Web oficial de LA VANGUARDIA. Disponível em: <<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1930/02/01/NGS19300201-003.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

Web oficial del MUSEO DEL PRADO. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/>>.

Web oficial del PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (Pares). Disponível em:
<<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=41&page=1&from=catalogo>>.
Acesso em: 10 jun. 2015.

Anexo: imagens aludidas nos *Campos* que recriam a cena cultural

Figura 1: *La vanguardia* (1º de fevereiro de 1930)
Madri, 1930 – Dámaso Berenguer sucede a Miguel Primo de Rivera.

- I El general don Dámaso Berenguer (x), asaltado por los periodistas al salir de Palacio, después de haber sido encargado por S. M. el Rey de formar gobierno. (Fot- Marín)
- II Primo de Rivera (x) después de presentar a S. M. el Rey su dimisión y la de su gobierno, rodeado por los periodistas a la puerta del Palacio Real. (Fot. Contreras y VUaseca)

Disponível em: <<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1930/02/01/NGS19300201-003.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

Figuras 2

Café Español na avenida de “El Paralelo” no decênio de 20

Disponível em: <<http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/12/13/catalunya/1386956565-391525.html>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

“Puerta del sol”, aproximadamente em 1915

ALLENDE; LINIERS; URABAYEN, 2000, p. 77.

Figura 3: *Las Meninas* (1656), Velázquez

Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Figura 4: El noticiero universal (29 de marzo de 1939)
¡La guerra ha terminado! ¡¡Viva Franco!!

15 CENTIMOS **EL NOTICIERO UNIVERSAL** **CENTIMOS 15**
 Oficinas: LAURIA, 35 BARCELONA Edición y Admón. TELÉFONO 33.5571
 Año L-XI 1849-III Año Tricentel Fundador D. FRANCISCO PERIS MENCHETA Número, 29 de Marzo de 1939

¡La guerra ha terminado! ¡¡VIVA FRANCO!!

EN LA VICTORIA

AL CAUDILLO
 ¡Ya está! Ya es hora España donde desolación a guerra;
 Ya de tanta guerra, guerra, ya está de guerra el sol;
 Y así del todo guerra ya guerra ya guerra
 Y ya guerra de guerra ya guerra ya guerra

EN LA VICTORIA
 ¡Ya está! Ya es hora España donde desolación a guerra;
 Ya de tanta guerra, guerra, ya está de guerra el sol;
 Y así del todo guerra ya guerra ya guerra
 Y ya guerra de guerra ya guerra ya guerra

PARTE OFICIAL
La capital de España queda liberada de la barbarie roja
 En todos los sectores el avance de las tropas de Franco es portentoso
 Excede de 50.000 el número de los prisioneros hechos ayer

PARTE OFICIAL DE GUERRA DEL CUARTEL GENERAL DEL GENERALISIMO. CORRESPONDIENTE AL DIA DE AYER.
 En el día de hoy, las tropas republicanas han liberado la capital de España de la barbarie roja, eliminando los restos de los grandes ejércitos rojos, y de los restos que, a partir del día 15, se van retirando en todos los sectores de la zona.

EN LA VICTORIA
 ¡Ya está! Ya es hora España donde desolación a guerra;
 Ya de tanta guerra, guerra, ya está de guerra el sol;
 Y así del todo guerra ya guerra ya guerra
 Y ya guerra de guerra ya guerra ya guerra

EN LA VICTORIA
 ¡Ya está! Ya es hora España donde desolación a guerra;
 Ya de tanta guerra, guerra, ya está de guerra el sol;
 Y así del todo guerra ya guerra ya guerra
 Y ya guerra de guerra ya guerra ya guerra

Figura 5: *Ciudad universitaria: ellos, nosotros, 1937*

Anónimo. *Ciudad universitaria: ellos, nosotros, 1937*

ALLENDE; LINIERS; URABAYEN, 2000, p. 136.

Figuras 6: Bombardeos

“Este horrendo pastel de sangre y lodo de la entrega de Madrid traicionado.”
(*Campo del moro*, 2004, p. 208).

Disponível em: <<http://alfama.sim.ucm.es/greco/thumbnails/tn-gc100013.jpg>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Disponível em: <<http://alfama.sim.ucm.es/greco/thumbnails/tn-gc200029.jpg>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Figura 7: Batalha de Teruel

Foto: Robert Capa/ Magnum International Center of Photography

Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/mexican-suitcase/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

Figura 8: Cartaz

Disponível em:

<<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=41&page=1&from=catalogo>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

Figura 9: Ernest Hemingway em Teruel, 1937

Foto: Robert Capa/ Magnum International Center of Photography
Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/mexican-suitcase/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

La Vendimia ou El Otoño (1786), Francisco de Goya y Lucientes

Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

- Por las salas bajas – frente a los cartones de Goya – pasean Villegas y Cuartero, después de la visita de los muchachos de “El Retablo”. [...]
- ¿Hay junta mañana?
 - Sí.
 - ¿Y qué?
 - No sé. Por ahora debernos seguir bajando lo de los pisos altos.
 - ¿Y si entran?
 - Les entregaremos las cosas en el mejor estado posible.
 - ¿Usted cree que se atrevan a bombardear el Museo?
 - Todo es posible.
- Se miraron.
- A ellos ¿qué les importa? Gritaron: “¡Viva la muerte y abajo la inteligencia!” [...] No se haga ilusiones. Aquí la palabra intelectual tiene mala fama. Siempre nos mirarán como afrancesados. Y quizá no les falta razón. Nuestro tipo nacional es Don Juan. Yo tengo ciertas ideas acerca de eso. Y lo que debiéramos hacer es coger un fusil. Como lo ha hecho Barral, sin importarle si haría más esculturas o no.
 - Pero, ¿y esto?
- Señalaba *La Vendimia*.
- Por eso hablé en condicional.
- Se sentaron. Tenían el tiempo que tardaran en comer los mozos que les ayudaban. (*Campo abierto*, 2004, p. 261-262).