

Pos-Guerra Civil Traição Violência Las dos Españas Radicalismo
República **História** Franquismo **Censura** Opressão
Autoritarismo Guerra Civil **Prisão** Regime totalitário **Horror**
No pasarán Intolerância Silêncio Morte Ditadura

Poéticas da Guerra Civil Espanhola

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento (org.)



OFICINA DA
LEITURA

Consciência Esperança Ética Poética Tempos de monólogo
Espanha Discurso Olhar crítico **Palavras** Tribunal Resistência
Vozes Plural Liberdade Literatura Transparência
Emoção Vida Sociedade Denúncia Narrativa

**POÉTICAS DA
GUERRA CIVIL ESPANHOLA**

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento

Organizadora

POÉTICAS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA



<http://www.oficinadaleitura.com.br>

2016

COPYRIGHT dos Autores.

O conteúdo dos ensaios é de total responsabilidade dos autores.

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, gravada, armazenada em sistemas eletrônicos, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer desde que levados em conta os direitos dos autores.

Poéticas da Guerra Civil Espanhola / Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento (organizadora).

Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2016, 182 p.

ISBN: 978-85-66224-08-5

1-Literatura e Sociedade (Ensaio). 2. Literatura (Aspectos Sociais). 3. Repercussões literárias da História.

4. Violência na literatura. 5. Séculos XX e XXI. Nascimento, Magnólia Brasil Barbosa do.

Capa: Andreia Paraquette

Alexandre Peixoto

Revisão: Dra. Marlene C. Mendes

COMITÊ CIENTÍFICO

Dr. José Luis Jobim de Salles Fonseca (UFF)

Dra. Marcia Paraquett (UFBA)

Dra. Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)

Dr. Antonio R. Esteves (UNESP de Assis)

Dra. Lívia Reis (UFF)

Dra. Margareth Santos Soares (USP)

Dra. Elda Firmo Braga (UERJ)

Dra. Viviane Conceição Antunes (UFRRJ)

Dra. Silvia Ignez Cárcamo de Arcuri (UFRJ)

Dra. Marlene C. Mendes (UFF)

Dra. Lygia Rodrigues Vianna Péres (UFF)

Dr. Xoán Lagares (UFF)

OFICINA DA LEITURA

2016

À memória de nosso colega e amigo
Jorge Paulo de Oliveira Neres

SUMÁRIO

Apresentação	03
Introdução	04
<i>Usos Amorosos de la Postguerra Española ou Crítica ao Comportamento da Sociedade Espanhola no Pós-Guerra</i>	05
Ana Carolina Pinto	
As Vozes da Violência em <i>Los Santos Inocentes</i> , de Miguel Delibes.....	27
Andreia Paraquette	
Ensueño, Instinto y Conciencia ética en <i>IMÁN</i> de Ramón J. Sender – Prefiguraciones de la Guerra Civil Española.....	44
Antonio Valmario Costa Júnior	
Do Local ao Universal: o Caminho de Miguel Delibes.....	62
Isabela Maria de Abreu	
As Ficções Contemporâneas de Miguel Delibes e de Luiz Antonio de Assis Brasil: Forma e Conteúdo.....	78
Jorge Paulo de Oliveira Neres	
“Estos Días Azules y Este Sol de la Infancia”.....	94
Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento	
<i>Tiempo de Silencio</i> , Romance da Espanha de Pós-Guerra Civil.....	113
Maria da Gloria Franco	
<i>Réquiem por un Campesino Español</i> , de Ramón J. Sender – Os Horrores da Guerra Civil Espanhola na Memória de Mosén Millán e <i>In Memoriam</i> de Paco el del Molino.....	132
Michele Arruda	
Reflexões Possíveis a Partir de <i>La Plaza del Diamante</i> , de Mercè Rodoreda.....	149
Robson Leitão	
El Apocalipsis del Pórtico de la Gloria y la Prisión A Falcona en <i>El Lápiz del Carpintero</i> , de Manuel Rivas.....	164
Virginia Videira Casco	
Sobre os autores	178
Para encerrar	180

APRESENTAÇÃO

Os ensaios aqui reunidos originam-se de reflexões, debates e discussões ocorridos durante os cursos de Literatura Espanhola, com foco na produção literária que tem a Guerra Civil Espanhola como referência. Em torno desse momento crucial da história recente da Espanha, vêm sendo oferecidos, na subárea de Letras Hispânicas do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (anteriormente intitulado Programa de Pós-Graduação em Letras) da Universidade Federal Fluminense, cursos cujo foco é a leitura da obra de narradores e poetas espanhóis que, em sua produção, encontraram um caminho para contar, ainda que sub-repticiamente, as razões do silêncio que se abatera sobre a Espanha de meados do Século XX. Em tempos de monólogo, o silêncio adquiriu voz pelos mistérios da literatura. A História conta as razões da Espanha dividida por um radicalismo crescente, entre tradicionalistas e progressistas, logo conservadores e liberais e mostra como crescia a ideia de duas Espanhas: uma liberal, presa à tradição, ao absolutismo, à Igreja Católica; outra progressista, laicizante, favorável à modernização e à democracia. Os sucessivos choques gerados por esse antagonismo culminou tragicamente, com a eclosão de uma guerra civil que, iniciada em 1936, pôs em confronto os militares sublevados contra a República instaurada legitimamente. Em 1939, o General Francisco Franco, após derrotar os republicanos, instaurou uma ditadura que só terminaria com sua morte, em 1975. A Guerra Civil Espanhola, que em julho de 2016 completa 80 anos, sem motivo para comemorações, acentuou o fosso entre “as duas Espanhas”, devastando o país, isolando-o das demais nações e provocando uma ruptura cultural, que só recentemente começou a ser corrigida. Embora alguns dos mais expressivos nomes de nossa literatura tenham conseguido furar o bloqueio e contar, em cartas e poemas, as lamentáveis ocorrências do lado de lá, só mais recentemente, depois da redemocratização, foi dada a conhecer a documentação de fatos que a literatura contou, apesar da censura. Alguns dos ex-alunos daqueles cursos, agora mestres ou doutores, lançam seu olhar crítico sobre parte dessa produção literária, restabelecendo o necessário diálogo cultural entre as duas margens, bafejadas, hoje, pelos ventos da Liberdade.

INTRODUÇÃO

No vosso e em meu coração¹

Manuel Bandeira

Espanha no coração
No coração de Neruda,
No vosso e em meu coração.
Espanha da liberdade,
Não a Espanha da opressão.
Espanha republicana:
A Espanha de Franco, não!

Velha Espanha de Pelaió,
Do Cid, do Grã-Capitão!
Espanha de honra e verdade,
Não a Espanha da traição!
Espanha de Dom Rodrigo,
Não a do Conde Julião!
Espanha republicana:
A Espanha de Franco, não!

E de Frei Luís de Leão!
Espanha da livre crença,
Jamais a da Inquisição!
Espanha de Lope e Góngora,
De Góia e Cervantes, não
A de Felipe II
Nem Fernando, o balandrão!
Espanha que se batia
Contra o corso Napoleão!

Espanha da liberdade:
A Espanha de Franco, não!
Espanha republicana,
Noiva da revolução!
Espanha atual de Picasso,
De Casals, de Lorca, irmão
Assassinado em Granada!
Espanha no coração
De Pablo Neruda, Espanha
No vosso e em meu coração.

¹ BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. Belo Belo. Rio: Aguilar, 1958, p.343-4

USOS AMOROSOS DE LA POSTGUERRA ESPAÑOLA OU CRÍTICA AO COMPORTAMENTO DA SOCIEDADE ESPANHOLA NO PÓS- GUERRA

Ana Carolina Pinto – PG/UFF

O ensaio é um tribunal, mas o que nele constitui o essencial, o elemento decisivo quanto aos valores, não é a sentença, mas o próprio processo (LUKÁCS, 1910, carta escrita a Leo Popper).

Usos amorosos de la postguerra española (1987) é o ensaio mais famoso da escritora salmantina Carmen Martín Gaité (1925 - 2000). Destacou-se por ser a primeira fonte completa de pesquisa para quem pretende estudar a sociedade espanhola da guerra e do pós-guerra civil espanhol. Pertencente à chamada *generación del medio del siglo* ou *generación de los niños de la guerra*, Martín Gaité, assim como os escritores integrantes desse movimento literário, pretendiam analisar a realidade social da vida contemporânea espanhola para denunciar as falhas e as injustiças existentes em uma sociedade que ainda sofria com os males deixados pela Guerra Civil (1936 - 1939). Publicado, passados mais de dez anos do fim da Ditadura Franquista (1939 - 1975), a autora aborda livremente temas até então impensáveis de serem discutidos durante o período ditatorial.

Como observa José Teruel (2008) na introdução de suas obras completas, os ensaios de Martín Gaité se revelam como uma verdadeira autobiografia intelectual da escritora. Isso porque não são fruto apenas de um pensar sobre si, mas de uma séria pesquisa sobre o tema que pretendia abordar. Tudo o que lhe parecia interessante para um futuro trabalho, Martín Gaité anotava em seus inúmeros cadernos que sua filha, desde a infância, conhecia bem, como aponta Rosa Mora no artigo *Carmen Martín Gaité, su obra y su mundo*, publicado em *El País*, em razão da 60ª Feira do Livro de Madri. Ao comentar sobre a exposição de objetos de Martín Gaité disponível na feira, ela nos revela:

Desde muy chiquitita, Marta sabía cómo trabajaba su madre, llenando cuadernos y cuadernos. En la exposición se muestra uno que le regaló, cuando tenía cinco años, y en el que, con letra infantil, aparece escrito *Cuaderno de todo*. Fue el principio de los *cuadernos de todo* que escribí

Martín Gaité y que incluso numeró, el *cuaderno de todo* 2, el 3... Se exhibe una amplia selección de sus muchos *cuadernos de todo* en los que tomaba notas para sus libros, apuntaba comentarios de libros, impresiones [...]. (Mora, 2001, disponível na Internet).

A gênese de *Usos amorosos de la postguerra española* não foi diferente. No romance *El cuarto de atrás* (1978), obra híbrida que mescla autobiografia e ficção com toques de ensaio, a escritora/ protagonista/ narradora nos relata como se estabelecia seu processo de produção literária. Após iniciada a conversa com um homem misterioso que aparece em sua casa fazendo-lhe várias perguntas sobre sua vida e obra, C.² vai à cozinha pegar um chá oferecido ao visitante e, durante o percurso, começa a refletir sobre o fato de que a conversa que começara com o misterioso homem fora o impulso que lhe faltava para retomar algumas questões que estavam paradas:

Noto un aliciente que me faltaba hace meses, lo primero que se necesita es un poco de orden para que la soledad se haga hospitalaria; mañana mismo me pongo a revisar papeles y a hacer una limpieza de carpetas. La conversación con este hombre me ha estimulado y ha refrescado mi viejo tema de los usos amorosos de postguerra. Hace dos años empecé a tomar notas para un libro que pensé que podía llevar este título, un poco el mundo de *Entre Visillos*³ pero explorado ahora, con mayor distancia, en plan de ensayo o de memorias, no sé bien, la forma que podría darle es lo que no se me ha ocurrido todavía; lo ordené todo por temas: modistas, peluquerías, canciones, bailes, cine, en un cuaderno de tapas verdes y azules, fue a raíz de la muerte de Franco (MARTÍN GAITE, 2008, p. 1006).

Como *El cuarto de atrás* começa a ser escrito no mesmo ano da morte do General Francisco Franco Bahamonde (1892 - 1975), Martín Gaité reflete sobre sua vida, fazendo uma retrospectiva do passado, desde o dia de seu nascimento (08/12/1925) até o fim da ditadura franquista, com a morte de Franco, em 1975. Sendo o ensaio um dos gêneros que compõem o *corpus* literário, podemos perceber a linguagem metalinguística como a recorrente reflexão da escritora sobre seu labor de intelectual em suas obras.

² C. é a forma como a escritora/ protagonista/ narradora se apresenta na obra.

³ Romance social, publicado por Martín Gaité em 1957, que lhe rendeu o *Premio Nadal* no mesmo ano de sua publicação.

Seja por meio da denúncia velada, seja da crítica explícita, seja por meio da análise da sociedade como um todo ou de si própria, a autora sempre teve como objetivo pensar sob várias óticas o meio social no qual estava inserida. Permeado de ironia, o ensaio de Martín Gaité, aqui analisado, se revela como uma crítica ao comportamento da sociedade espanhola no pós-guerra e como um valioso material para todos aqueles que pretendem compreender como se portava a sociedade espanhola durante a guerra e o período pós-guerra civil. Como nos recorda Lukács na citação que abre este artigo, como todo bom ensaio, mais que a temática em si, o interessante em *Usos amorosos de la postguerra española* é o seu próprio processo de composição.

Neste artigo, tentaremos mostrar de que forma Martín Gaité conjuga uma série de informações numa única obra pioneira por tratar livremente temas que foram silenciados durante o pós-guerra espanhola. Começamos pela análise de como se deu a pesquisa empreendida pela autora para compor o ensaio e à análise das características que o definem nesse gênero.

A pesquisa

Terminé de redactar este trabajo el día de Santa Lucía, abogada de la vista. Concédenos, Señora, mientras dura nuestro paso por este valle de lágrimas y mudanzas, el privilegio de seguir mirando (MARTÍN GAITE, 1987, p. 218).

Iniciamos esta seção com a epígrafe usada por Martín Gaité para concluir *Usos amorosos de la postguerra española*. Ao terminar de escrever seu ensaio, no dia treze de dezembro, dia dedicado ao culto à Santa Lúcia de Siracusa, mais conhecida como Santa Luzia (seu nome significa Portadora da Luz), é a ela a quem a escritora recorrerá ao findar sua obra, pedindo-lhe o “privilegio de seguir mirando” enquanto ela e toda sua geração ainda viviam neste “valle de lágrimas y mudanzas”.

Vimos que a escritora guardava tudo o que lhe parecia interessante para uma futura obra, o que leva Santos Sanz Villanueva a considerá-la uma mulher conservadora: “Yo creía que no daba importancia a nada, que era anárquica en todo,

pero era muy conservadora, conservadora en el sentido de que lo guardaba todo. Guardó hasta el resguardo de entrega de *Entre visillos*, la novela con que ganó el Premio Nadal” (MORA, 2001, disponível na Internet). No entanto, quando se tratava de seus ensaios, Martín Gaité não media esforços e se entregava por completo a suas pesquisas.

Sobre o tema dos usos amorosos, em 1972, é publicado *Usos amorosos del dieciocho en España*, tese de doutorado de Martín Gaité, apresentada em junho do mesmo ano, na Universidade de Madri, com o título de *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*, na qual analisou um costume que ficou muito comum na Espanha durante o século XVIII, que era a prática do *cortejo*. Tal costume consistia em que toda mulher casada da alta sociedade poderia ter um amigo que a acompanhasse para onde quer que fosse, desde que amanhecia, enquanto a penteavam, sugerindo-lhe a melhor forma de fazê-lo e roupas que devia vestir, até os passeios pelas ruas.

Esse costume, que já era comum na França e na Itália, foi introduzido na Espanha pela dinastia *Bourbon*. Muitos maridos se opuseram à prática, na época, mas muitos a acataram, pois quando uma mulher tinha um *cortejo*, era sinônimo de que pertencia a uma família moderna e refinada. A obra foi bem aceita pelo público espanhol, e muitos de seus amigos lhe afirmaram terem-na lido como um romance, enquanto, na realidade, tratava-se do resultado de uma pesquisa. Morto Franco, Martín Gaité começa a reunir material sobre as relações amorosas após a Guerra Civil Espanhola, e começa a refletir

sobre la relación que tiene la historia con las historias y a pensar que, si había conseguido dar un tratamiento de novela a aquel material extraído de los archivos, también podía intentar un experimento al revés: es decir, aplicar un criterio de monografía histórica al material que, por proceder del archivo de mi propia memoria, otras veces había elaborado en forma de novela. De todas maneras, una visita a las hemerotecas, en busca de textos y comentarios para estudiar con rigor los usos amorosos de la postguerra española, se me planteaba como complemento inexcusable de mis recuerdos personales (MARTÍN GAITE, 1987, p. 12).

A partir desse fragmento, retirado da introdução de *Usos amorosos de la postguerra española*, mais uma vez observamos a presença do discurso

metalinguístico, ao se falar sobre o processo de criação da obra. Com a leitura dessa passagem, sabemos que ela precisou visitar hemerotecas em busca de jornais e revistas que retratavam os anos quarenta e cinquenta, porém apenas como complemento do arquivo principal que usou em sua pesquisa, isto é, sua memória.

Assim, temos que, em *Usos amorosos de la postguerra española*, Martín Gaité irá rememorar os anos em que as palavras restrição e racionamento intervieram nas relações amorosas da sociedade espanhola, bem como os anos que ficaram marcados pelo uso de *fajas* e *pololos*, das festas juvenis denominadas *gateques*, pela boneca Mariquita Pérez e seu irmão Juanín, pelas namoradas eternas, pelas jovens *topolino* e pelas idas em grupo ao cinema. Nesse ensaio, Martín Gaité contará como a estrutura do governo franquista educou as mulheres durante os anos de pós-guerra para aparentarem e não para viverem suas vidas: aprendiam que sua missão principal era se dedicar integralmente ao matrimônio, cuidando dos afazeres domésticos, do marido e de quantos filhos ele quisesse ter.

Entre os anos de 1984 e 1986, ela recebe uma bolsa de estudos da *Fundación March*, responsável por desenvolver atividades filantrópicas no campo da cultura humanística e científica, para ajudá-la a levar seu projeto até o fim. Sua pesquisa foi ampla, reuniu documentos oficiais, livros de história, romances, jornais, revistas literárias e populares, músicas e filmes que marcaram a geração dos anos quarenta e cinquenta. Quem quiser estudar esses anos, encontrará no ensaio de Martín Gaité uma rica fonte de estudo e, para quem quiser se aprofundar no tema, nele encontrará uma extensa bibliografia que permitirá analisar esse período da história da Espanha a partir de vários pontos de vista, dada a riqueza de fontes utilizadas pela autora.

O ensaio é composto por nove capítulos e, no final de cada um deles, há uma vasta bibliografia à disposição do leitor. Não há como analisarmos aqui todas as fontes utilizadas pela autora, mas nos deteremos em algumas que nos pareceram importante testemunho de uma época, como, por exemplo, as revistas de cunho popular, religioso, literário, científico, político e econômico, pois várias foram as utilizadas por Martín Gaité.

Começamos pela revista *Destino*, semanal, publicada entre os anos de 1937 e 1980. Criada um ano após o início da Guerra Civil, serviu como espaço de expressão para os intelectuais catalães refugiados na zona nacionalista durante o conflito. Seu

nome se originou da frase de José Antonio Primo de Rivera: “España, unidad de destino en lo universal” (DESTINO, disponível na Internet). É dela que Martín Gaité vai retirar as normas do governo franquista: “[...] la obediencia, el cuidado de no murmurar, de no concedernos la licencia de apostillar [...] La fórmula es ésta: el silencio entusiasta” (MARTÍN GAITE, 1987, p. 18). O silêncio entusiasta, quer dizer, empenhar-se pela manutenção desse silêncio, que beneficiava o sistema ditatorial quando não se falava sobre as atrocidades cometidas pela ditadura franquista.

A revista *Ecclesia*, que começou a ser publicada em 1941, primeiro quinzenalmente, depois semanalmente, aos sábados para facilitar sua divulgação nas missas de domingo, foi inspirada pelo Cardeal Isidro Gomá Tomás (Arcebispo de Toledo e o Primaz da Espanha desde 1933). Apesar de ter falecido em 1940, a revista o reconhece como fundador. Religioso muito importante e influente para a instauração do regime ditatorial, foi ele a quem Franco entregou a espada da vitória, selando de vez a união entre seu governo e a Igreja Católica, como nos conta Martín Gaité (1987, p. 20) a seguir: “El 20 de mayo de 1939, recién terminada la guerra, ofrendó la espada de la Victoria al cardenal Gomá, quien agradeció con sentidas palabras aquel «gesto nobilísimo de cristiana edificación» [...]”. Hoje em dia, a revista ainda é veiculada, inclusive em sua versão digital.

É por meio dela que Martín Gaité nos conta como o governo franquista resolvia o problema da prostituição. Criado o *Patronato de Protección a la mujer*, em 1942, e comandado pela esposa de Franco, tinha muito bons propósitos na teoria, como amparar as vítimas dos vícios e a criação de oficinas nas quais as mulheres aprenderiam algum ofício para que não tivessem que retornar às ruas. No entanto, na prática era diferente. Carmen Polo e as mulheres que presidiam o órgão tratavam essa problemática como um tema asqueroso. A seguir, Martín Gaité nos informa, por meio da revista *Ecclesia*, o tratamento dado a essas mulheres:

La Policía recogió en las calles de Madrid a 500 desgraciadas que, por contravenir las órdenes dictadas respecto de horas y lugares, eran en otras ocasiones castigadas a 15 días de calabozo, y las trasladó a un edificio habilitado por la Dirección General de Prisiones, de acuerdo con la de Seguridad, en el pueblo de la Calzada de Oropesa. Eran el deshecho de la sociedad y reunían todas las lacras morales y físicas... Casi doscientas eran menores de edad y otras tenían más de 50 años. El 95 por 100 estaban enfermas de terribles dolencias específicas contagiosas. Sus vestidos,

compostura y lenguaje parecían revelar que sus almas habían perdido ya definitivamente los últimos adarques de pudor y piedad. Se insolentaban con la Policía, y al día siguiente de ser encerradas, cincuenta saltaron las tapias de la prisión burlando la vigilancia de la guardia militar y tuvieron que ser capturadas a campo través... Tres meses después —concluye el informe— las hemos visto en misa, después de una misión de ocho días, sollozando amargamente con las manos juntas y la cabeza doblada (MARTÍN GAITE, 1987, p. 102 - 103).

Outra revista muito utilizada nesse ensaio, por Martín Gaité, é *El Ciervo*, revista mensal de orientação cristã, criada em 1951 e também veiculada até os dias de hoje. Trata de política e cultura a partir da visão mais renovadora sobre teologia da Igreja Católica. É por meio dela que sabemos que, após um decreto de 26 de outubro de 1956, difundido pelas dioceses espanholas, tentava-se tornar possível

el matrimonio civil, incluso a los bautizados en la Iglesia Católica que hayan apostatado o rehúsen estar sujetos a las normas matrimoniales católicas, siempre que lo hagan con plena deliberación y conciencia y previamente advertidos... de la transcendencia de su decisión. Como católicos conscientes de que la fe no puede imponerse coactivamente, celebremos esta nueva regulación que sin duda evitará en el futuro lamentables sacrilegios e hipocresías (MARTÍN GAITE, 1987, p. 214).

De fato, a partir desse fragmento, observamos o caráter renovador com que o tema é discutido sob o ponto de vista da Igreja Católica, uma vez que a questão do matrimônio civil na Espanha sempre foi polêmica: antes de ser publicada a Constituição de 1978, o casamento civil só foi permitido na Espanha entre os anos de 1870 e 1875, durante a Primeira República, e, posteriormente, durante a Segunda República Espanhola, entre os anos 1931 e 1939, quando se estabeleceu a laicidade do país.

A revista *Semana* também aparece em *Usos amorosos de la postguerra española*. Publicada em 1940, é veiculada até hoje e também possui versão digital. De cunho popular e sensacionalista, destina-se a retratar a vida das celebridades. Essas revistas são conhecidas em espanhol como *revistas del corazón*. Sempre vinham com contos característicos da literatura *rosa*, os quais entretinham as jovens espanholas, como o que Martín Gaité apresenta em seu ensaio, intitulado *Carta olvidada*, de Rafael Martínez Gandía:

Me gustas. Cristina, y eso es todo... Pero ¿de dónde has sacado esa promesa de matrimonio? Me ves todos los días a las dos en punto, tomando tranquilamente mi aperitivo y levantando levemente una ceja porque creo que ese gesto me hace interesante... También te han dicho que soy algo loco, o por lo menos algo neurasténico. Son especies que dejo circular porque convienen a mis planes... Te he acompañado a tu casa y me he despedido de ti en el portal mientras esperabas la frase extraordinaria... Has leído demasiadas novelas rosa y no concibes un idilio que no termine en matrimonio. Te quiero tanto que no tengo valor para eso... Te concibo con dos niños..., te veo haciendo cuentas con tu doncella de Cambados y no puedo (MARTÍN GAITE, 1987, p. 157).

No final do conto, o leitor fica sabendo que o fragmento exposto acima trata de uma carta do marido de Cristina, que, na realidade, nunca lhe foi enviada. Apesar dessa literatura persuadir as jovens, preenchendo-lhes o imaginário de ilusões, era considerada como um mal menor, como nos aponta Martín Gaité, se comparada a outros modelos que a autora caracteriza como mais perigosos. Essa discussão encontra-se no capítulo *Nubes de color de rosa*, no qual a autora aponta que a literatura tida como perigosa era a de escritores como Gustave Flaubert (1821 - 1880), Clarín (1852 - 1901) e Carmen Laforet (1921 - 2004), sendo o romance *Nada*, de Laforet, considerado por Martín Gaité como o oposto da *novela rosa*.

A revista *Ozono*, publicada entre os anos 1975 e 1979, foi responsável por difundir a cultura censurada pela ditadura franquista nos primeiros anos da Transição Espanhola. Era comum a publicação das letras das músicas de Bob Dylan e vários artigos de músicos de décadas anteriores que nem chegaram a ser conhecidos pelo público espanhol em razão da ditadura. Essa revista tinha como objetivo o que seu próprio nome representava: oxigenar as mentes da sociedade espanhola que ficaram por tanto tempo limitadas a pensar de uma só forma. No fragmento que selecionamos a seguir, a escritora apresenta o depoimento de Natacha Seseña, intelectual espanhola formada em História da Arte, sobre uma peça do vestuário feminino criado durante a pós-guerra espanhola:

El pololo es un invento de la Sección Femenina. Ni siquiera la palabra viene en el diccionario. El pololo es prenda ambigua, ya que parece que permite moverse con libertad, pero, al no ser de tela elástica y pegadiza a la piel, resulta que tira y estorba, además de lastimar con sus gomitas la cintura y los muslos de la usuaria (MARTÍN GAITE, 1987, p. 62).

Hoje a palavra já se encontra registrada nos dicionários. Nessa parte, porém, a escritora irá chamar nossa atenção para o contraditório do fato de a vestimenta criada para que a mulher se exercitasse fosse tão incômoda para fazer ginástica. Segundo a escritora, o *pololo* era tão feio e incômodo, primeiramente, para que se evitasse qualquer pensamento narcisista por parte da mulher e, em segundo lugar, ao travar-lhe os movimentos, funcionasse como um presságio das amarras às quais as mulheres foram submetidas durante a era Franco.

Dois importantes revistas também usadas pela autora foram *Triunfo* e *La Codorniz*. A primeira circulou pelos anos de 1946 a 1982, inicialmente criada para divulgar espetáculos e filmes; mais tarde, adepta aos ideais e à cultura de esquerda, ficou conhecida como símbolo de resistência intelectual ao franquismo. Dois de seus principais colaboradores foram Eduardo Haro Tecglen (1924 - 2005) e Manuel Vázquez Montalbán (1939 - 2003). Em 2006, foi criada a versão eletrônica (triumfodigital.com), com apoio da Universidade de Salamanca, com o objetivo de viabilizar o acesso rápido a esse rico testemunho. Por meio da *Triunfo*, Martín Gaité nos conta:

Que el cine produzca millones y la gente sueñe con ellos importa tan poco para la pureza del cine... como importa para el toreo que sea una lucrativa profesión... Tampoco que el cine mejor —o el más propagado— sea el yanqui quiere decir nada definitivo... El cinema americano da siempre ese buen consejo, que es observar la preponderancia del enemigo para hallar la raíz de su éxito y derrotarlo con sus propias armas (MARTÍN GAITE, 1987, p. 33).

A escritora usa esse fragmento para falar sobre o fracasso de bilheteria do cinema nacional e o sucesso dos filmes estrangeiros. Essa situação era provocada pela recorrência da história que contavam os filmes espanhóis: algum ato heroico ou a história de um amor decente, isto é, mera reprodução dos lares espanhóis. Já os filmes vindos dos Estados Unidos representavam o livre estilo de vida norte-americano, que atraía muito mais os jovens espanhóis de então.

A leitura de *La Codorniz* era sinônimo de modernidade: era conhecida como “la revista más audaz para el lector más inteligente”. Dirigida por Miguel Mihura, foi

publicada semanalmente entre os anos de 1941 e 1978 e ficou conhecida pelo humor gráfico e literário, chegando a receber inúmeras multas e suspensões, por desrespeitar a *Ley de Prensa*. No trecho a seguir, Martín Gaité nos mostra a crítica que faz à revista com relação às *niñas topolino*:

Y ahora que hablamos de novios. Ayer me pasó una cosa horrible. ¡Perdí a Lolete! Era mi último novio ¡imagina!
—Te lo dejarías olvidado en algún cine.
—Eso creía yo. Pero esta mañana llamé por teléfono a todos los sitios, y nadie me supo dar razón. «¿Pero no han visto ustedes al limpiar un muchacho coloradote con corbata amarilla y suela de corcho?» —insistí—. Y nada, hija, ¡ni rastro!
— Lo cogería alguna desaprensiva y se quedaría con él. Pasa mucho.
— ¡Yo tengo una cabeza para los novios! Voy pensando en las ropas, y claro, me dejo el novio en cualquier paragüero (MARTÍN GAITE, 1987, p. 83).

Conhecidas pela frivolidade e superficialidade de seus atos, as *niñas topolino* adoravam ostentar e aparentar mais do que eram ou tinham, muitas eram filhas dos novos ricos, que fizeram fortuna com atividades alternativas e até ilícitas, como o *estraperlo*. *La Codorniz* popularizou seus costumes tratando de modo satírico seus hábitos. No trecho acima, podemos observar a atenção que davam às suas relações amorosas. A sátira aqui se refere ao fato de que essas meninas trocavam inúmeras vezes de namorado.

Em 1990, um pequeno grupo de colaboradores lançou *La Golondriz*, um suplemento mensal com o mesmo espírito crítico da extinta *La Codorniz* e, em 2006, entrou no ar o *blog La Kodorniz*, dirigido por Manuel Ramos. Está aberto a qualquer colaborador que queira enviar suas vinhetas de teor cômico ou satírico.

Além dessas, várias outras revistas foram consultadas por Martín Gaité para compor seu ensaio. Não poderemos falar sobre todas, mas dentre elas citamos: *Revista Liceo*, *El Español*, *Medina*, *Meridiano Feminino*, *Letras*, *Mis chicas*, *La Hora*, *Chicas* e *Senda*. Dentre os documentos oficiais, destacamos o *Boletín Oficial del Estado*, o qual corresponde ao nosso Diário Oficial da União, que, no dia 8 de março de 1938, já anunciava: “Que el niño perciba que la vida es milicia, o sea, disciplina, sacrificio, lucha y austeridad” (MARTÍN GAITE, 1987, p. 21).

Em muitos momentos, Martín Gaité irá recorrer à literatura para exemplificar o que pretende comprovar em seu ensaio. No capítulo VIII, denominado *Tira y afloja*,

no qual analisa como se relacionavam os casais de namorados de então, a escritora transcreve uma passagem do romance *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes (1920 - 2010), no qual a viúva, Carmen Sotillo, ou Menchu, diante do corpo do marido, por meio de um monólogo interior, relembra a vida do casal desde quando se conheceram, num tom de desabafo:

[...] a ver, que Transi, loca, «no me irás a decir que te gusta ese sietemesino», que yo no diría tanto, pero físicamente, cariño, tenías bien poquito que gustar, francamente, y yo como una romántica, que no soy más que una romántica y una tonta, «ese chico me necesita», ya ves, a esa edad, me emocionaba sentirme imprescindible, gajes, que mamá con ese ojo clínico, que no he visto cosa igual, «nena, no confundas el amor con la compasión»... El caso es que me dabas una pena horrible, yo no sé, porque aquel traje marrón me horrorizaba, te lo confieso, y los tacones de los zapatos como roídos, así, tan triste, pero nunca se sabe, y de repente un día noté que empezabas a hacerme tilín (MARTÍN GAITE, 1987, p. 174).

Cinco horas con Mario “trata do tema da solidão da mulher moldada para ser ‘do lar’, modelo de ‘virtude’ e de todos aqueles conceitos alimentados por Franco e pela Igreja Católica Espanhola” (NASCIMENTO, 2001, p. 21). Dessa forma, temos que Menchu é a representação do ideal de mulher preconizado pela ditadura franquista. Adotando um discurso que defendia os ideais nacionalistas, sua fala ia de encontro aos ideais de Mario, o marido morto, intelectual, jornalista e catedrático de um Instituto. Na passagem acima, a escritora nos atenta para a humilhante descrição que faz a viúva de seu marido, fruto, segundo ela, dos ideais masculinos preconizados pelo pós-guerra e ressalta o orgulho da narradora em declarar-se romântica.

Martín Gaité aponta em seu ensaio os nomes de Victoria Kent, Dolores Ibárruri, Margarita Nelken e Federica Montseny, como modelos de mulher que a *Sección Femenina de Falange* ditava que nunca deveriam ser seguidos:

Los nombres «tristemente famosos» de aquellas republicanas discursadoras como Victoria Kent, Margarita Nelken, Federica Montseny o Dolores Ibárruri, que habían abjurado de su femineidad en aras de un quehacer que no era de su incumbencia, solamente volvieron a ser mencionados en la posguerra para escarnecerlos y presentarlos a manera de espejos negativos en los que ninguna mujer de bien debía mirarse. Porque de la pasión por una idea se podía llegar incluso al crimen (MARTÍN GAITE, 1987, p. 70).

A primeira, a própria Martín Gaité nos conta que foi advogada e política republicana, a responsável por, em 1931, conseguir o direito do voto à mulher. A autora aponta que a conquista de Victoria Kent foi mais aparente que real, pois, de acordo com a política republicana, a mulher ainda não estava preparada para votar conscientemente. Tão influenciadas que eram pelas doutrinas tradicionais e católicas, o voto feminino acabaria por beneficiar os partidos de direita. Margarita Nelken, escritora, crítica de arte e política republicana, foi uma das representantes do movimento feminista na Espanha, compartilhava da mesma opinião de Victoria Kent com relação à concessão do voto à mulher no início dos anos trinta. Já Federica Montseny foi uma escritora, política anarcosindicalista, chegando a ser ministra da Saúde entre os anos de 1936 e 1937. Por fim, Dolores Ibárruri, conhecida como *La Pasionaria*, foi uma líder do Partido Comunista Espanhol, que, num discurso, em 1936, convocando o povo a lutar contra o movimento fascista que se incitava, levantou o lema *¡No pasarán!*. Após conhecer as quatro mulheres citadas por Martín Gaité, fica claro porque estavam longe de representar modelos a serem seguidos pela mulher espanhola.

A seguir, analisaremos a obra enquanto gênero e, como veremos, um ensaio não pressupõe nenhum compromisso com a realidade. Porém, *Usos amorosos de la postguerra española* é resultado de uma diversa e profunda pesquisa realizada por Martín Gaité sobre as décadas de 1940 e 1950. Quando falamos diversa, queremos dizer que ela se nutriu de fontes de diversas áreas: política, economia, história, romance, cinema, jornal e revistas (políticas, literárias, de humor, religiosas, científicas, *del corazón*); quando falamos profunda, queremos dizer que ela conseguiu retratar, a partir de todas as fontes que analisa, os asfixiantes anos do pós-guerra espanhol.

Apesar de não ter nenhum compromisso com a realidade, *Usos amorosos de la postguerra española* é uma excelente fonte oferecida por quem vivenciou os duros anos da ditadura franquista de perto. O tema tratado aqui por Martín Gaité não é novo em suas obras, mas, publicado depois de terminada a Transição Espanhola, a autora aborda sem pudores a repressão vivida durante o regime ditatorial.

O ensaio

Ensayar es [...] una *operación del espíritu* que corresponde al acto de entender; es el despliegue de la inteligencia a través de una poética del pensar y es la puesta en práctica de nuestra capacidad de interpretar la experiencia y dar un juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal (WEINBERG, 2006, p. 23).

Publicado em 1987, no ensaio *Usos amorosos de la postguerra española*, foi a primeira vez que se relataram tão claramente os costumes da sociedade espanhola do pós-guerra, uma vez que, durante a guerra e o sombrio período do pós-guerra, a censura atuou em várias esferas, como teatro, cinema, música, literatura, porém de maneira muito rígida nos jornais, de forma que o povo espanhol não tinha acesso ao que de fato ocorria em seu entorno. A notícia vinha de fora, ou por meio dos romances de escritores que não foram exilados da já citada *Generación de los niños de la Guerra*, que, por sua vez, encontraram num novo modelo de romance, o romance social, a forma ideal para preencher o vazio que havia nos jornais da época.

Destacamos esse ensaio como o mais significativo, não por ser mais importante que os outros, mas por relatar a fundo os delicados anos que sucederam à Guerra Civil, configurando-se como a primeira fonte completa para quem quisesse estudar a história das décadas de quarenta e cinquenta na Espanha. Nele, Carmen Martín Gaité problematiza como as pessoas se relacionavam, como se vestiam, quais eram os padrões de amor, em suma, como se portava verdadeiramente a sociedade espanhola no período do pós-guerra. Analisaremos, portanto, como, por meio da escrita ensaística de *Usos amorosos de la postguerra española*, Martín Gaité resgata a memória da sociedade espanhola do pós-guerra, esclarecendo sob que circunstância o ensaio foi criado e a importância que teve no momento em que foi publicado.

Como descrito na citação de Liliana Weinberg que abre esta seção, Carmen Martín Gaité, em *Usos amorosos de la postguerra española*, procura interpretar a experiência que vivenciou, por meio de sua perspectiva pessoal, para lançar sua crítica à sociedade espanhola do pós-guerra, pondo à prova seu objeto de estudo,

experimentando todos os seus pontos fracos, de maneira a ressignificá-lo para tentar compreender o período retratado.

Amante do ensaio, vimos que Carmen Martín Gaité, em 1972, já havia publicado aquele que foi sua tese de doutorado *Usos amorosos del dieciocho*. Após a morte de Franco, em 1975, a escritora começa a consultar revistas e jornais dos anos quarenta e cinquenta, mas sem ter ideia do que realmente faria. Decide, portanto, analisar os costumes amorosos durante os anos que sucederam à Guerra Civil Espanhola, fazendo uma retrospectiva, desde a década de quarenta até a de oitenta, partindo do ponto de vista feminino e procurando compreender como seus contemporâneos interpretaram a censura do regime franquista e viveram sob suas amarras e como se comportaram como futuros pais e mães.

De acordo com o que nos informa Liliana Weinberg, “el ensayo es [...] un estilo del pensar y del decir [...]” (WEINBERG, 2006, p. 24), ou seja, é uma forma de pensamento e de como esse pensamento é passado adiante. Carmen Martín Gaité encontra, portanto, nesse gênero, o meio ideal para lançar sua crítica à sociedade da qual ela própria fazia parte. Segundo Max Bense, o ensaio é

a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e, sobretudo, é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico (BENSE apud ADORNO, 2003, p. 38).

E é exatamente isso que Martín Gaité, na condição de ensaísta, faz em *Usos amorosos de la postguerra española*: ela analisa seu objeto de estudo - a relação entre sexos opostos no período do pós-guerra - a partir de vários pontos de vista, argumentando, elaborando sua crítica, baseada em vários documentos da época, como revistas, relatos, documentários e entrevistas.

Se um ensaio, como afirma Liliana Weinberg, é um texto em prosa que manifesta um ponto de vista bem-fundamentado, bem-escrito e de responsabilidade do autor com relação a algum assunto do mundo, Carmen Martín Gaité compõe em *Usos amorosos de la postguerra española* uma excelente fonte para quem busca

compreender como foram aqueles duros anos do pós-guerra, os quais muitos escritores afirmam terem sido até mais duros que os da própria guerra. Foram anos em que as palavras restrição e racionamento caracterizam e resumem bem o período no qual não se podia comentar sobre a miséria provocada pela guerra: cidades arrasadas, famílias mutiladas, pessoas exiladas, a quantidade de presos superlotando as prisões. Nada disso podia ser dito, o 'silêncio entusiasta' comentado anteriormente é que deveria ser fomentado. As pessoas estavam proibidas de olhar para o passado recente, pois deveriam enaltecer o passado remoto, resgatando o conceito de 'espanholidade': ser espanhol era ser castiço, católico e nacional.

Para Lukács:

O ensaio sempre fala de algo já informado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas (LUKÁCS apud ADORNO, 2003, p. 16).

Após a análise de *Usos amorosos de la postguerra española* e tendo como ponto de partida a definição de ensaio para Lukács, podemos perceber a escrita ensaística dessa obra de Martín Gaité, na qual, ao fazer um resgate do comportamento da sociedade espanhola do pós-guerra, ou seja, ao resgatar seu próprio passado, busca compreender o presente. Como afirma Lukács, a autora não parte de um nada vazio, mas sim reordena fatos passados para poder interpretá-los.

É importante deixar claro que, quando nos referimos à reordenação de fatos, não queremos dizer que a escritora os aborda à medida que aconteceram cronologicamente, mas sim os ordena da melhor forma que lhe pareça possível para construir um pensamento crítico, o que realmente importa num ensaio. De acordo com Adorno,

o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade desses pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desmaraná-la (ADORNO, 2003, p. 30).

Na sua condição de ensaísta, Martín Gaité conjuga uma série de informações buscando retratar a realidade fragmentada. Como aponta Adorno, não há como ser diferente já que “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada” (ADORNO, 2003, p. 35). Dessa forma “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (ADORNO, 2003, p. 30), é a sua sistemática desorganização que o define. Ainda recorrendo a Adorno, a lei que segue o ensaio não é outra senão a heresia. Isto é, não há um modelo correto a ser seguido, é o ensaísta quem vai definir a melhor forma de reconstruir a realidade para que suas argumentações sejam elaboradas de maneira a estabelecer um pensamento crítico.

De acordo com Liliana Weinberg, podemos compreender o ensaísta como um

lector que completa y consume sus propios actos de lectura al producir él mismo otro texto. Es el caso extremo del proceso de la recepción: el lector se convierte a su vez en autor. En este caso, a su vez, este lector inscribe su texto y repiensa sus lecturas de nada menos que en el horizonte de un orden literario. De este modo, el ensayo no sólo integra y reactualiza otras lecturas, sino que se vincula con ellas en un horizonte general de comprensión [...] (WEINBERG, 2006, p. 55).

É possível, assim, perceber, desde o início, o tom ensaístico da obra pelo desenvolvimento lógico e dinâmico das ideias da autora, que vai compondo seu texto a partir das experiências vividas, argumentando de forma clara à medida que as informações vão aparecendo em sua memória e, sempre que possível, fundamentando-as por meio das fontes consultadas. A partir dos trechos transcritos do ensaio no decorrer deste artigo, foi possível perceber a crítica da autora por meio do tom burlesco de sua escrita, muitas vezes presente, inclusive, nos trechos usados das fontes de pesquisa da própria autora.

Martín Gaité se baseia, na maioria das vezes, em documentos para fundamentar sua argumentação, mas há casos em que nos deparamos com a opinião “nua e crua” da autora, quando, por exemplo, para exemplificar a situação de *tira y afloja*, ela cita que houve “una canción de la época”, “un bolero famoso”, “Quizá, quizá, quizá” (MARTÍN GAITE, 1987, p. 198, grifo nosso), sem ao menos revelar de quem era a

canção. Ao utilizar como exemplo esse bolero, Martín Gaité apoia sua argumentação, baseando-se no seu horizonte de expectativas, na sua própria memória, a partir da sua experiência de vida. Parece que a canção vem surgindo aos poucos em sua memória: uma canção, um bolero e, finalmente, o nome, *Quizá, quizá, quizá*. Recordando uma música que também fez parte de sua história, a autora encontra a forma perfeita para caracterizar o modo como as pessoas se relacionavam durante sua juventude.

Outro exemplo é quando, no último capítulo, ao tratar novamente da desvantagem da mulher com relação aos homens quando chegava ao casamento, no desenrolar de suas ideias, assim argumenta: “un autor criticaba así la falta de información sexual que había presidido hasta entonces la educación de las mujeres” (MARTÍN GAITE, 1987, p. 209, grifo nosso). Após isso, a autora até vai comprovar, com uma citação da fonte de onde a retirou, colocando um número que remete aos detalhes da fonte consultada no final do capítulo, um artigo de Ángel Fontanet presente na revista *El Ciervo*, porém, de imediato, de modo a não romper o fluxo de ideias que lhe surgem para compor sua argumentação, ela quer logo esclarecer. É como se, num primeiro momento, dissesse: 'alguém disse isso', e só depois se preocupasse em fundamentar o que disse.

Os dois exemplos expostos nos fazem compreender que o que mais importa no ensaio é o pensamento crítico que nos transmite o ensaísta. Como ele vai compor esse pensamento também é importante, mas, se as fontes são seguras ou não, se o que transcreve é real ou insólito, já não importa nesse gênero, o que realmente tem valor é o pensamento crítico formado. Liliana Weinberg afirma que

el ensayo se orienta fundamentalmente en una dimensión explicativa e interpretativa, a la vez que - a diferencia de otras formas en prosa que pueden hacer un empleo meramente instrumental de los signos - lleva a cabo un trabajo artístico sobre el lenguaje y logra construir una representación del mundo con su propia legalidad y organización, de modo tal que él mismo pueda apoyarse en operaciones propias de la narración y la poesía, acentuar la teatralidad y el carácter performativo que puede alcanzar la discusión de las ideas, a la vez que citar ejemplos provenientes de otros géneros, en un quehacer siempre reactualizado por la imperiosa exigencia de *dar a entender*” (WEINBERG, 2006, p. 28).

Assim, de acordo com Liliana Weinberg, o ensaio se define como um trabalho artístico no qual se representa o mundo por meio de uma organização própria,

fundamentando-se em operações próprias para que realize a “imperiosa exigência de dar a entender”, ou seja, o que importa nesse gênero é o que o autor nos leva a entender, é seu pensar, é seu dizer, é seu pensamento crítico.

Carmen Martín Gaité, ao assumir seu papel de ensaísta em *Usos amorosos de la postguerra española*, “trata sobre todo de una *atmósfera*, un clima de pensamiento que implica un explicar el mundo, estar alerta a respecto de él, interpretarlo y transcribir dicha experiencia de mundo [...] en una nueva obra” (WEINBERG, 2006, p. 24).

Não podemos esquecer, como nos afirma José Teruel (2008), que a base da literatura desenvolvida por Martín Gaité consiste em refugiar-se dentro de si própria para compreender seu entorno. A partir das reflexões de Adorno, sobre o ensaio como forma, compreendemos que, em *Usos amorosos de la postguerra española*, Martín Gaité “vira e revira o seu objeto” de estudo, “o questiona e o apalpa, [...] o prova e o submete à reflexão”, reunindo “no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (ADORNO, 2003, p. 36). Liliana Weinberg também nos mostra que

el ensayo no sólo es reflexión sobre los valores, sino, más aún, "apertura a la experiencia ajena" y "mediación de normas" a través de una dotación de forma, a la vez que, en cuanto obra de arte, es también despliegue de una capacidad fundadora y configuradora de normas. No es suficiente entonces pensar al ensayo como forma congelada sino más bien como configuración activa, permanente vínculo entre intransitividad y transitividad, opacidad y transparencia. El ensayo está en situación, pero a la vez supera la situación a la que de todos modos se sigue remitiendo, en cuanto es interpretación y representación que cumple los requisitos de coherencia, expresión, estilo y evaluación (WEINBERG, 2006, p. 50).

Weinberg nos ensina que todo ensaio é um julgamento e, de fato, na obra em análise, há o “julgamento” da escritora salmantina sobre sua geração, ou seja, sua visão sobre a sociedade espanhola de pós-guerra. Porém Weinberg também nos lembra que o ensaio não é uma forma congelada, sendo essa visão passível de inúmeras interpretações, que irão variar de acordo com a pessoa que o interpreta, de que lugar interpreta e com que intenção interpreta. Nesse contexto de constante atividade interpretativa, é importante ter claro que

el ensayo resulta la manifestación de un determinado acuerdo de lectura: cuando un lector se enfrenta a un ensayo, tiene ya una serie de expectativas al respecto, tales como "esto que leo es una opinión razonada", "esto que leo no es ficción", "hay un determinado pacto de veridicción", "este texto me reenvía al mundo", "es necesario que cuente yo con la garantía de buena fe y responsabilidad de su autor (WEINBERG, 2006, p. 26).

A partir da leitura desse fragmento, sabemos que um ensaio pode inclusive contar uma mentira, desde que o autor lhe atribua um estatuto de verdade em seu discurso, porém *Usos amorosos de la postguerra española* está a serviço de todos aqueles que desejam compreender os anos da ditadura franquista. Podemos considerar essa obra como pioneira no tema que aborda, pois, pela primeira vez, se tratou com tanta seriedade e riqueza de detalhes os anos do pós-guerra. A escritora procurou retratar da melhor forma possível a geração dos anos quarenta e cinquenta, baseando-se em documentos e relatos reais. Por essa razão, quem quiser estudar a história e os costumes da sociedade espanhola do pós-guerra encontrará nessa obra uma excelente fonte de pesquisa, pela visão crítica com que a escritora compõe seu ensaio e pela multiplicidade de visões que expõe em razão das diversas fontes a que recorreu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: TIEDEMANN, Rolf (org. da edição alemã). *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. Editora 34: São Paulo, 2003. p. 15-48.

BEEVOR, Antony. Introdução. In: _____. *A batalha pela Espanha - A guerra civil espanhola (1936 - 1939)*. Record: São Paulo, 2007. p. 25-29.

_____. Guerra mundial por procuração. In: _____. *A batalha pela Espanha - A guerra civil espanhola (1936 - 1939)*. Record: São Paulo, 2007. p. 277-358.

_____. Ai dos vencidos!. In: _____. *A batalha pela Espanha - A guerra civil espanhola (1936 - 1939)*. Record: São Paulo, 2007. p. 547-589.

CARR, Raymond. La Guerra Civil. In: _____. *España 1808 - 1975*. Editora Ariel S.A.: Barcelona, 1982. p. 624-662.

_____. Franco y El Franquismo. In: _____. *España 1808 - 1975*. Editora Ariel S.A.: Barcelona, 1982. p. 663-676.

_____. La Sociedad del Franquismo, 1939 - 1975. In: _____. *España 1808 - 1975*. Editora Ariel S.A.: Barcelona, 1982. p. 703-731.

DE MARCO, Valéria. Puxar e soltar as rédeas: metáfora de construção da obra de Camen Martín Gaité. In: _____. *Hispanismo à brasileira (Homenagem a Mário Miguel González)* [recurso eletrônico]. Antonio R. Esteves e Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento (Orgs.). São Paulo: ABH, 2014. p. 451-465.

DELIBES, Miguel. Cinco horas con Mario. In: _____. *Obras completas III, "El novelista"*. Leer-e: Pamplona, 2014. p. 12-2965.

_____. La censura de prensa en los años cuarenta. In: *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Âmbito: Valladolid, 1985. p. 5-30.

ESLAVA GALÁN, Juan. *Una historia de la guerra civil que no le va a gustar a nadie*. Planeta: Barcelona, 2005.

GARROTE, María Dolores de Asís. Auge del neorrealismo. In: _____. *Última hora de la novela en España*. Madrid: Ediciones Pirámides, S.A., 1996. p. 27-47.

_____. La novela escrita por mujeres. In: _____. *Última hora de la novela en España*. Madrid: Ediciones Pirámides, S.A., 1996. p. 153-175.

LAFORET, Carmen. *Nada*. Barcelona: Editorial Destino, 2009.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 1-22.

MAINER, José-Carlos. Por el prólogo. In: MARTÍN GAITE, Carmen. *Obras completas*. Barcelona: Editora Galaxia Gutenberg, 2008. p. 55-100.

MARTÍN GAITE. *Desde la ventana*. Editora Espasa-Calpe: Madrid, 1999. p. 101-122.

_____. El cuarto de atrás. In: _____. *Obras Completas - Novelas I*. Barcelona: Editora Galaxia Gutenberg, 2008. p. 955-1103.

_____. Entre Visillos. In: _____. *Obras Completas - Novelas I*. Barcelona: Editora Galaxia Gutenberg, 2008. p. 101-314.

_____. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1987.

NASCIMENTO, Magnólia Brasil do. *O diálogo impossível: a ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo*. Niterói: EdUFF, 2001.

OLIVEIRA, Helena Rodrigues Rocha Martins de. *Ensaio e autobiografia na construção da narrativa autoficcional de Carmen Martín Gaité*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Aline Coelho da. 1. El cuarto de atrás: sobreposição de vozes e a reconstrução da trajetória literária da escritora. In: _____. *A Contística de Carmen Martín Gaité como Alternativa ao Discurso Franquista*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. p. 15-56.

SILVA, Luzimeire Lima da. A macro-estrutura do romance El cuarto de atrás. In: *Hispanismo 2004: literatura espanhola/ 3º Congresso Brasileiro de Hispanistas*. Alai Garcia Diniz (Org.) Florianópolis: UFSC, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras: ABH, 2006. p. 163-169.

_____. 1. A escritora. In: _____. *Memória e Ficção em Retahílas e El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*. Dissertação de Mestrado apresentada à Área 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, 2006. p. 3-8.

_____. 2. Carmen Martín Gaité "esperando el porvenir". In: _____. *Memória e Ficção em Retahílas e El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*. Dissertação de Mestrado apresentada à Área 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, 2006. p. 9-16.

_____. 5. El cuarto de atrás: sobreposição de vozes e a reconstrução da trajetória literária da escritora. In: _____. *Memória e Ficção em Retahílas e El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*. Dissertação de Mestrado apresentada à Área 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, 2006. p. 75-113.

TERUEL, José. Por la introducción y las notas. In: MARTÍN GAITE, Carmen. *Obras completas*. Barcelona: Editora Galaxia Gutenberg, 2008. p. 9-54.

THOMAS, Hugh. O Fim da Guerra. In: _____. *A guerra civil espanhola - 2º vol.* Editora Civilização Brasileira S.A.: Rio de Janeiro, 1964. p. 293-335.

WEINBERG, Liliana. I. Situación del Ensayo. In: _____. *Situación del ensayo*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2006. p. 15-32.

_____. II. La Esencial Heterogeneidad del Ensayo. In: _____. *Situación del ensayo*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2006. p. 33-56.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

_____. La chica rara. In: _____. *Desde la ventana*. Disponível em: <http://www.carmenlaforet.com/vista_por/11.%20Carmen%20Martin%20Gaita.%20La%20chica%20rara..pdf>. Acesso em: 22 abr.2013.

MORA, Rosa. Carmen Martín Gaité, su obra y su mundo. *El País*, Madrid, 30 de mayo de 2001. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2001/05/30/cultura/991173601_850215.html>. Acesso em: 12 abr. 2014.

REVISTA DESTINO. Disponível em: <<http://periodicosregalo.blogspot.com.br/2010/05/revista-destino-liberalismo-catalanismo.html>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

_____ LA CODORNIZ. < <https://grisodavinia.wordpress.com/tag/nina-topolino>>. Acesso em: 01 nov. 2014

AS VOZES DA VIOLÊNCIA EM *LOS SANTOS INOCENTES*, DE MIGUEL DELIBES

Andreia Paraquette – FAETEC/LA SALLE

A obra de arte literária nos mostra o homem com uma veracidade que as ciências talvez não tenham. Ela é documento espontâneo da vida em trânsito. É o depoimento vivo, natural, autêntico... Quando um poeta conta é que nele se operou todo um processo de síntese: sua sensibilidade, sua personalidade recolheu os elementos esparsos do momento, da raça, da terra, dos contatos sociais e espirituais.

Cecília Meireles

Considerando a Literatura como uma forma específica de “documento espontâneo da vida em trânsito”, sua conformação se faz através do viés da ficção, isto é, através da imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas sim no olhar do seu criador, onde toma forma, cor e tem voz.

Através das várias narrativas escritas por diferentes autores, a ficção “reconstrói” a vida, encapsulando-a numa “trama” de palavras, que a reduz de escala e a coloca ao alcance de todos os leitores. Estes podem, assim, conhecê-la, entendê-la, julgá-la e, sobretudo, vivê-la com uma impunidade que a “vida verdadeira” muitas vezes não lhes permite.

O presente artigo tem como objetivo desenvolver uma análise sobre a narrativa como instrumento de recuperação da realidade de um significativo período espanhol. Como obra principal de pesquisa, *Los santos inocentes*, do escritor espanhol Miguel Delibes, será a referência, por ser através destes “inocentes”, de seus hábitos e costumes e, também, de suas reações diante das situações do dia a dia, que Miguel Delibes encontra o espaço necessário para denunciar as múltiplas “vozes” da violência na Espanha rural do pós-guerra. Uma narrativa de “aparência local” resultou em um contar de abrangência e simbolismo universal.

Cabe-nos mostrar como o autor, pelo viés da ficção, recupera o aspecto sociocultural e, conseqüentemente, histórico da sofrida Espanha dos anos 60. As relações entre camponeses marginalizados e intolerantes “*señoritos*” vão sendo poeticamente recuperadas pela narrativa das diversas situações pertencentes a esse desigual contexto espanhol. Os acontecimentos, fatos e conseqüências transmutam-se em relato, em imagens para a descrição, em personagens, em argumento, em estrutura narrativa, em história, enfim.

Desde 1939 até 1975, a história da Espanha teve como denominador comum a presença e o domínio político do general vitorioso na sangrenta guerra civil: Francisco Franco, militar com as típicas qualidades que imprime esse ofício e as não menos típicas limitações que o mesmo acarreta. Franco, como passou a ser conhecido, era homem voluntarioso e sem medidas para alcançar suas ambições. Era um produto típico da burguesia provinciana espanhola. Também era um galego pragmático que, quando as circunstâncias requeriam, modificava suas convicções sem maior esforço. Como “*hombre de orden*” e de direita, repudiava o liberalismo, a política de partidos e apoiava o catolicismo como norma rígida de vida.

Um regime político idealizado e conduzido por uma figura humana, com valores baseados em uma autoridade única e soberana, só poderia levar a nação ao caminho da violência em suas diferentes representações. Nas páginas de *Los santos inocentes*, através de uma fração da Espanha rural, dos difíceis anos 60, o autor espanhol dá voz aos camponeses marginalizados e humilhados, recurso com o qual denuncia uma das piores formas de violência: a vida de submissão e sem perspectiva. Com os “*santos inocentes*”, são mostrados seres humanos submissos, convencidos de que seu destino era “apenas” servir. Para Delibes, a “peça” fundamental de uma narrativa é a personagem ou personagens que ali habitam. Através de um contar focado no dia a dia da vida no campo, o autor encarna um pensamento que, apesar de vestir traje local, resulta de uma modernidade nada localista, nada provinciana. Ao “tomarem vida” as personagens *Azarías, la Niña Chica, Paco, el Bajo, la Régula, Pedro, el Périto* adquirem o valor metafórico dos “*desposeídos*” de toda Espanha e alcançam representar os “*inocentes*” de forma universal.

Para nosso estudo foi usada a edição de *Los santos inocentes* publicada no ano de 2004, pela Editora Planeta. Todas as citações foram retiradas deste volume. Foram mantidas as formatações da estrutura narrativa da obra, uma história contada em livros, e não em capítulos e com um narrar contínuo, separado exclusivamente por vírgulas.

No que tange à violência, personagem recorrente no contexto espanhol estudado, também presente em qualquer história social, nos baseamos principalmente nos “depoimentos” de Ronaldo Lima Lins, Yves Michaud e Rafael Torres. Não desenvolvemos um conteúdo teórico, mas, sim, nos apoiamos na teoria para, então,

refletir e comentar sobre as diferentes “vozes” de que se apropria a violência, em suas variadas formas de atuação, no contexto social da Espanha da guerra civil, como também do franquismo.

A violência, muitas vezes, não se pode e não se quer mostrar, nem contar. Por diferentes motivos (sociais, políticos, religiosos), ela é “disfarçada” e até negada em várias sociedades. Não é de hoje que fatos e acontecimentos pela história afora recebem diferentes versões e, por isso, são vistos com diferentes “caras” e significados. Em alguns contextos, o mesmo ato de violência pode ser interpretado até de modos antagônicos: o que para uns é estar cerceado, censurado, humilhado, para outros é o necessário e legítimo para a manutenção da ordem ou do poder vigente.

Em *Los santos inocentes*, a voz da violência ecoa não só através das falas das personagens, como também se faz ouvir através da construção do contexto, das situações expostas, das reações e atitudes ou até na ausência de reação das personagens. Vemos, página a página, através de uma cuidada narrativa, a artística denúncia da desumana realidade espanhola dos anos 60. E, através do contar de Miguel Delibes, vamos tomando contato, pouco a pouco, com a atmosfera de violência existente naquela fração do universo rural espanhol.

A narrativa guarda o “instante” da aparição e da provocação, faz os acontecimentos regressarem de sua ausência, de seu esquecimento e de seu silêncio. E, para que a voz que ecoa seja ouvida, vamos mostrar alguns “instantes” da narrativa de *Los santos inocentes*, onde fica evidente a presença da violência. Afinal, como diz o refrão bem conhecido da música *Minha alma*, do grupo *O Rappa*: “paz sem voz não é paz é medo”.

A violência da exploração humana

Na relação senhores e empregados há que se salientar a situação dos empregados sendo explorados e comumente tratados como objetos, por seus patrões. Em *Los santos inocentes*, os senhores usam e abusam de seus subalternos e chegam a obrigá-los a transpassar até seus limites físicos. Importante atentar que a violência praticada

pelos senhores é, para eles, atitude legítima; eles sentem-se no direito de “usar” de seus empregados, pois é para isso que eles existem.

Encontramos, na obra *Los santos inocentes*, diversas passagens ricas em denúncias sobre este tipo de violência: a exploração física, psicológica e a castração em relação à ausência do direito de expressão se fazem notar em cada um dos “*libros*”. E é, principalmente, através das personagens inocentes, que Miguel Delibes encontra o espaço necessário para fazer-nos ouvir as múltiplas “vozes” da violência, permitindo-nos conhecer o que está mais além do que se conta.

Como importante “instante” de provocação, podemos acompanhar o dramático momento, no *Libro quinto*, em que a personagem *Paco, el Bajo*, com a perna quebrada, devido a um acidente, e com muita dor e dificuldade de mover-se é obrigado pelo *señorito Iván* a seguir rastreando a caça.

¿te lastimaste Paco?
pero Paco el bajo ni podía responder, se retorció en el suelo, le
señalaba la pierna derecha con insistencia,
¡ah, bueno, si no es más que eso...!,
decía el señorito Iván, [...] ⁴ (DELIBES, 2004, p. 124)

E, totalmente envolvido na forte relação de submissão, o resignado *Paco* se esforça e se sacrifica, mesmo sem mais nenhuma condição física, por não conseguir dizer não ao *señorito*.

la pierna no me tiene, señorito Iván,
está como tonta,
y el señorito Iván,
¿qué no te tiene? ¡anda!, no me seas aprensivo, Paco, si la dejas
enfriar va a ser peor, [...] (DELIBES, 2004, p. 124)

A insensibilidade daqueles que mandam é gritante, em nenhum momento os *terratenientes* importam-se com os *campesinos*, o único movimento é de dominação e humilhação. E, no auge da exploração física a que é submetida, a personagem *Paco*

⁴ Cada passagem citada apresenta a formatação original do texto.

chega ao ponto de quebrar a perna pela segunda vez, por obrigar-se a acudir aos caprichos do *señorito*.

¿qué te pasa ahora, Paco, coño? ya es mucha mariconería esto,
¿no te parece?
pero Paco, el Bajo, insistía desde el suelo,
la pierna, señorito, se ha vuelto a tronzar el hueso, [...]
(DELIBES, 2004, p. 140)

A crueldade contra um ser indefeso em sua obediência cega talvez seja um dos momentos mais dolorosos da narrativa.

Outra importante denúncia de violência contra os *campesinos* é na falta de expressão dos empregados que apenas respondem aos seus senhores assentindo. A nenhum deles é permitida a possibilidade do diálogo, não há oportunidade para que falem, para que exteriorizem o que sentem ou querem. A “incomunicação” é característica marcante do universo dos empregados: reação, quando existe, somente de consentimento; como respostas às ordens dos senhores, apenas são pronunciadas frases curtas e repetidas; e no gestual, somente acompanhamos poucos movimentos acovardados. Em alguns momentos da narrativa, quem assume a voz de mando é *Pedro, el Périto*, que, como encarregado da organização geral, dá as ordens aos camponeses, também fazendo uso da autoridade que lhe é conferida. *Pedro*, com o poder de mandar mostra-se duro, exigente e faz uso das mesmas atitudes cruéis que o *señorito* tem para com ele.

As denunciadoras e recorrentes frases que se seguem resumem a humilhante situação do restrito universo de expressão dos camponeses:

y la Régula,
ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos, (DELIBES, 2004,
p. 44)

y la Régula sumisamente,
¿alguna cosa más, don Pedro? (DELIBES, 2004, p. 45)

lo que usted mande, don Pedro, para eso estamos, [...] (DELIBES, 2004, p. 46)

Régula, aqui, simbolizando a obediência dos camponeses, somente responde às ordens de *Pedro* e sempre com uma frase curta, onde figura o tom de “consentimento” absoluto e de servidão.

A ausência de atitude e o “consentimento” das personagens humildes a tudo que lhes é exigido são fatos que se transformam em imagens, para reforçar a denúncia de Miguel Delibes.

Os empregados, além de não terem o direito de expressão, “não podem ver nem ouvir” o que se passa ao redor e devem calar-se sobre o que presenciam, como observamos nas situações relativas ao universo dos senhores, que muitas vezes os empregados vivenciam e não podem comentar, tendo que calar-se.

y, Paco, el Bajo, se echaba ambas manos a la cabeza, como para sujetarla, como si se le fuera a volar, guiñaba los ojos y decía templando la voz,

niña, a ti estos pleitos de la Casa de arriba, ni te van ni te vienen, tú allí, oír, ver y callar, (DELIBES, 2004, p. 55)

tú calla la boca niña,

[...]

de esto ni una palabra, ¿oyes?, en estos asuntos de los señoritos, tú, oír, ver y callar, [...] (DELIBES, 2004, p. 154)

Nos exemplos anteriores, *Nieves*, a jovem filha de *Paco* e *Régula*, que trabalha na casa dos *señoritos*, presencia várias situações que comenta com seu pai *Paco*, mas este rápida e seriamente ensina-lhe o comportamento necessário para os empregados: ouvir, ver e calar sempre.

Em outro fragmento forte e bastante significativo, por tudo o que encerra da cruel indiferença dos senhores para com seus empregados, a voz da violência se faz ouvir de forma bem nítida, sobressai em uma das falas do *señorito Iván*, quando ele explica a seus convidados importantes (ministro, embaixador, bispo) o “valor” de seus empregados:

y, entonces, el señorito Iván se consideraba en el deber de explicar,
las ideas de esa gente, se obstinan en que se les trate como a
personas y eso no puede ser, [...] (DELIBES, 2004, p. 52)

Atitude bastante “natural” para aqueles que têm o poder é não permitir a ideia de que subalternos possam ser vistos e tratados como seres humanos. Como no exemplo anterior, em toda a narrativa de *Los santos inocentes*, os empregados do *señorito Iván* são comumente vistos e tratados como objetos. A exploração nos é mostrada em alto grau.

A violência do desamor

Para Miguel Delibes, o sentimento do desamor, a falta de solidariedade nas relações humanas é um dos maiores obstáculos a superar na vida. Em suas narrativas, o seu acentuado sentimento pelo próximo frágil e débil é uma denúncia contra a desigual situação humana. Afinal, em um meio onde apenas triunfam os mais fortes, viris, audazes, ou melhor qualificados, os mais cruéis, egoístas, os que menos respeitam a dignidade humana, é difícil ter vez ou voz quando se é humilde e inocente.

Na narrativa de *Los santos inocentes*, o desamor é presença constante, seja na forma com que são vistos e tratados os empregados por seus senhores, como também no modo rápido com que são prontamente descartados de suas funções. E são mostradas situações, entre as próprias personagens humildes, em que uma despreza a outra, por se julgar melhor ou mais importante. Ao se sentir em “posição superior”, um ser destrata o outro, justamente aquele que é seu igual.

Mesmo tendo servido a seus senhores durante vários anos, como um objeto que se torna obsoleto ou que já não funciona a contento, a inutilidade da personagem *Azarías*, após atingir mais idade, é imposta de forma cruel.

y tras mucho porfiar, el Azarías,
el señorito me ha despedido,
y la Régula

¿y el señorito?
y el Azarías,
dice que ya estoy viejo,
y la Régula,
ae, eso no puede decírtelo tu señorito, si te pusiste viejo a su lado
ha sido, [...] (DELIBES, 2004, p. 63)

Frente à tentativa de *Paco* de conversar com o *señorito*, patrão de Azarías, para que ele pensasse em readmiti-lo, o *señorito*, de forma dura e direta, humilha o ex-empregado, chamando-o de anormal e ratificando a sua posição de que este não lhe serve para mais nada.

que si a tu cuñado le aguante sesenta y un años lo que merezco es un premio, ¿oyes?, que buenos están los tiempos para acoger de caridad a un anormal que se hace todo por los rincones, [...] (DELIBES, 2004, p. 67)

E, ao fim da “conversa”, onde apenas o *señorito* fala e *Paco*, *el Bajo* assente, lemos/ouvimos: “el Azarías era um engorro” (DELIBES, 2004, p. 68), como justificativa para a aceitação da demissão.

Esta atitude de desamor do *señorito* é justificada por outras personagens do núcleo *campesino* como acertada, dado o perfil enfermo de *Azarías*. Evidência de que a falta de solidariedade para com o próximo está presente entre os núcleos (senhores/empregados) e dentro deles também. Aqueles que deveriam apoiar-se e ajudar-se desprezam-se uns aos outros, como documenta a afirmação de *la Lupe* que copiamos abaixo:

y Paco, el Bajo, se apeó y se puso un rato de cháchara con la Lupe,
la de Dacio, el Porquero,
un piojoso, eso es lo que es, todo el tabuco lleno de mierda y, por
si fuera poco, se orina las manos, será desahogado, [...] (DELIBES, 2004, p.
65)

No ambiente do desamor, *Régula* defende seu irmão *Azarías*, contrastando com a falta de solidariedade dos demais. Apesar de todas as dificuldades de sua vida,

Régula encontra espaço e consegue ser protetora e carinhosa, assegurando o afeto negado por outros.

ae, bonito está eso, reírse de un viejo inocente es ofender a Dios, [...] (DELIBES, 2004, p. 71)

E a figura do inocente, evocada no título, configura-se como um ser que não produz dano porque não tem malícia. *Azarías*, que, por sua enfermidade, comporta-se como uma criança, nos remete à interpretação de inocente, como a criança que ainda não alcançou a idade da razão, que age de modo espontâneo e está livre do pecado. Ele é uma personagem que, desde o primeiro “*libro*”, já aparece reagindo e falando de modo “bobo” e, desde o início, intencionalmente, *Azarías* é desenhada ao leitor como uma personagem sem muita importância ou expressão. Mas, na verdade, é peça central de toda a estrutura narrativa. Miguel Delibes explora brilhantemente a figura do adulto com comportamento de criança para, através de sua atitude verdadeira, sem censura, dizer o que não pode ser dito pela boca das demais personagens.

A violência da exclusão

Além da violência da exploração física, mais fácil de ser detectada por deixar marcas e sequelas visuais, temos atos de violência que funcionam, em geral, de uma maneira velada, montando sistemas de exclusões. Se, em um primeiro instante, normalmente pensamos na manutenção do poder através da força física, há outras maneiras de se obter obediência. Um ambiente no qual predominem intensos limites e também exclusões sociais é um ambiente mais fácil de ser manipulado e controlado.

No universo de *Los santos inocentes*, a exclusão é mais uma das formas de “manutenção da ordem” no espaço onde se passa a história. Os camponeses não têm direito a nada, a não ser a trabalhar, e são impedidos de desenvolverem-se como pessoas. Tudo isso, para que os senhores possam “reinar” absolutos, fazendo uso de seus empregados da forma que lhes convier.

A Igreja, presente na figura do Bispo que visita a casa dos senhores, não atua em relação aos mais simples e pobres, por ser esta uma Igreja voltada aos interesses da burguesia, também interessada na manutenção da hierarquia social vigente. Quando por ocasião de alguma visita, o mais próximo que se chega de algum campesino é para receber uma reverência, um cumprimento e rapidamente afastar-se.

el anillo, Régula, el anillo,
y fue ella, entonces, la Régula, y se comió a besos el anillo pastoral,
mientras el Obispo sonreía y apartaba la mano discretamente, y, azorado,
atravesaba los arriates restallantes de flores y penetraba en la Casa Grande,
[...] (DELIBES, 2004, p. 48)

A Igreja que exclui a muitos privilegia outros poucos. E, em se tratando de uma vontade da *Señora Marquesa*, os interesses falam mais alto e tudo é possível, como a realização da celebração da primeira comunhão do *señorito Carlos Alberto*, feita de modo particular na capela do sítio. Os empregados participam apenas com o “direito” de assistirem de longe e exaltarem os patrões.

y, después de la ceremonia religiosa en la pequeña capilla, el
personal se reunió en la corralada, a comer chocolate con migas y
¡qué viva el señorito Carlos Alberto!
y
¡qué viva la Señora!
exultaban, [...] (DELIBES, 2004, p. 48)

Outra situação de exclusão se configura no fato de os empregados serem incultos, não saberem ler nem escrever e não terem acesso à escola. Tal fato não incomodava aos senhores, mas sim garantia-lhes superioridade; os pobres camponeses eram, então, mantidos sem nenhuma instrução. Mas, ao receber algumas notícias do estrangeiro e, preocupados por motivos políticos com a imagem do país, como atrasado em relação aos demais, a *Señora Marquesa* resolveu chamar professores da cidade para ensinar aos camponeses.

hizo venir durante tres veranos consecutivos a dos señoritos de la ciudad para que, al terminar las faenas cotidianas, les juntasen a todos en el porche de la corralada, [...], y allí, a la cruda luz del aladino, con los moscones y las polillas bordoneando alrededor, les enseñasen las letras y sus mil misteriosas combinaciones, [...] (DELIBES, 2004, p. 34)

Enquanto os camponeses aproveitavam a oportunidade para aprender, surgiam algumas curiosidades sobre o idioma, e até discussões bastante simbólicas sobre a utilidade das letras. Como o caso “insólito” da letra **h**:

¿qué se quiere decir con eso de que es muda?, te pones a ver y tampoco las otras hablan si nosotros no las prestamos la voz,
y el señorito Lucas, el alto de las entradas,
que no suena, vaya, que es como si no estuviera, no pinta nada,
y Facundo, el Porquero, sin alterar su postura abacial,
ésta sí que es buena, y ¿para qué se pone entonces?,
y el señorito Lucas,
cuestión de estética,
reconoció,
únicamente para adornar las palabras, [...] (DELIBES, 2004, p. 36)

Neste exemplo, observamos a metáfora denunciadora da delicada situação do povo espanhol que, como a letra “h”, também não tem som e “que es como si no estuviera, no pinta nada”. Diante do contexto de censura existente, não se podia colocar/falar as opiniões, principalmente se fossem contrárias à dos *terratenientes*. Os excluídos socialmente eram como a letra “h”, sem som nem voz.

A aparente abertura em relação ao acesso ao conhecimento não é nada além de uma esmola que os senhores davam aos seus empregados. A intenção era que soubessem um pouco da leitura e da escrita para que o *señorito* pudesse vangloriar-se sobre o fato de seus empregados não serem mais analfabetos. E, prontamente, ao receber uma visita francesa ilustre, o *señorito René, Iván* mais uma vez faz uso dos seus empregados para seu próprio benefício.

mira, René, a decir verdad, esta gente era analfabeta en tiempos, pero ahora vas a ver, tú Paco, agarra el bolígrafo y escribe tu nombre, haz el favor, pero bien escrito, esmérate, se abría en sus labios una sonrisa tirante, que nada menos está en juego la dignidad nacional, [...] (DELIBES, 2004, p. 104)

Como um objeto que não funciona satisfatoriamente e necessita de uma melhoria, exatamente assim acontecia com os *campesinos* do *señorito Iván*, o “oferecimento” de aprendizagem não era nada, além de uma necessidade pessoal do patrão de possuir empregados menos obsoletos para a época.

A violência do crime/assassinato

Violência em qualquer escala, sejam quais forem as consequências, é algo que choca e normalmente provoca-nos repulsa e revolta. Em *Los santos inocentes*, até agora, abordamos situações de violência que atentam contra o ser humano de diferentes formas. Mas, apesar de todas as dores e danos causados por elas, não se pode negar que nos salta aos olhos, dói-nos mais, uma situação em particular de violência: a ação que atenta contra a vida humana, o assassinato.

Se nos choca mais e é difícil e bastante doloroso tomarmos contato com a violência que culmina no ato de matar o outro, imaginemos “falar”, denunciar, tal acontecimento. Mas, Miguel Delibes faz isso de forma magistral, acerta plenamente no modo de contar-nos e mostrar-nos alguns assassinatos em sua narrativa.

A denúncia da violência franquista, presente nas obras de Delibes, nesta narrativa se faz de forma disfarçada, mas bastante contundente. Através de um contexto fantasioso, das alucinações sofridas pela personagem *Azarías* com seu irmão já morto, o *Ireneo*, tomamos contato com a violência cometida na Espanha de pós-guerra.

el Azarías, dio en sufrir alucinaciones, y a toda hora se le representaba su hermano, el Ireneo,
hoy volvió el Ireneo, Régula,
decía, [...] (DELIBES, 2004, p. 74)

Mas as alucinações eram comentadas pelos empregados e estes caçoavam de *Azarías* e o provocavam de forma que o assunto se estendia e a denúncia podia ser feita. É, em toda a narrativa, o único momento em que lemos o nome de uma pessoa pública.

¿qué fue del Ireneo, Azarías?
y el Azarías alzaba los hombros,
se murió, Franco lo mandó al cielo,
[...]
¿y estás seguro de que Franco le mandó al cielo,
no le mandaría al infierno? (DELIBES, 2004, p. 75)

A execução de *Ireneo*, artisticamente denunciada na narrativa, ocorre pela boca de uma personagem que não possui “importância”, por ser uma figura doente, que não possui suas faculdades mentais e só com este perfil “enfermo” pode falar. Assim, através do inocente *Azarías*, Miguel Delibes não só desnuda a violência da execução de *Ireneo*, trazendo à tona fatos passados e silenciados, como nomeia seu autor: Francisco Franco.

A mesma personagem que “empresta” sua voz para dizer-nos a violência cometida por Franco é a que se transformará no braço executor de uma “justiça” possível, uma justiça poética na narrativa. A consequência deste ato de “justiça” é a morte de uma personagem que se havia mostrado a nós, leitores, em sua radical mesquinhez e insolidariedade humana. O assassinato do *señorito Iván* converte-se, diante de nossos olhos leitores, em um acontecimento inevitável dentro da narrativa.

Definitivamente sem o secretário *Paco, el Bajo* para suas caçadas e sendo um aficionado do ato de caçar, *Iván* faz uso de *Azarías* para auxiliá-lo. O inocente era conhecido por sua habilidade com os animais e, por isso, despertou o interesse do *señorito*.

¿y qué me dices de tu cuñado, Paco, ese retrasado, el de la graja?
tú me dijiste una vez que con el palomo podía dar juego,
y Paco, el Bajo, ladeó la cabeza,
el Azarías es inocente, pero pruebe, mire, por probar nada se
pierde, [...] (DELIBES, 2004, p. 162)

Quando o patrão quer, o empregado tem de cumprir. E *Paco* prontamente informou e orientou seu cunhado para que, no dia seguinte, acompanhasse o *señorito* na caçada e lhe servisse como secretário.

el señorito te quiere llevar mañana al campo con el reclamo...
¿con la milana?,
atajó Azarías, transfigurado,
y paco el Bajo,
aguarda, Azarías, no se trata de la milana ahora, sino del cimbel,
de los palomos ciegos, ¿entiendes?, hay que amarrarlos a la copa de una
encina, moverles con un cordel y aguardar...
el Azarías asentía, [...] (DELIBES, 2004, p. 163)

Ao lado do *señorito Iván* estava *Azarías* e todos os apetrechos para a caçada. Mas, aquela manhã não foi de sucesso, as aves não apareciam, o que causava verdadeira irritação e impaciência a *Iván*. Muito mal-humorado e indignado por não concretizar seu desejo de abater ao menos uma presa, *Iván* dispara a esmo, tentando desafogar sua vontade de caçador. Entretanto, eis que surge um pássaro no céu vazio de pássaros e ele, rapidamente, faz a mira; apesar dos gritos súplices de *Azarías* para que não atirasse, porque era sua *Milana*, *Iván* dá vazão a sua necessidade e atira.

y el Azarías al verlo, se le deformó la sonrisa, se le crispó el rostro,
el pánico asomó a sus ojos y voceó fuera de sí,
¡no tire señorito, es la milana!
pero el señorito Iván notaba en la mejilla derecha la dura caricia de
la culata, y notaba, aguijoneándole, la represión de la mañana y notaba,
asimismo, estimulándole, la dificultad del tiro de arriba abajo, en vertical
[...] (DELIBES, 2004, p. 170)

E *Azarías* vê sua *Milana* ser atingida, perder penas dando voltas no ar e, finalmente, cair ao chão. Por pura necessidade de apertar o gatilho e não voltar sem uma ave abatida, o *señorito Iván*, aos olhos do inocente, assassina a sua querida *Milana*. Tamanha violência faz com que *Azarías*, ao retornar para a caçada da tarde, tome uma atitude inesperada: com a corda usada como auxílio na caça às aves, *Azarías* dá fim a vida de *Iván*.

y el señorito Iván alzó el brazo, con la jaula de los palomos en la mano, y, simultáneamente, levantó la cabeza y al hacerlo, el Azarías le echó al cuello la siga con el nudo corredizo, a manera de corbata, y tiró del otro extremo, ajustándola, e el señorito Iván, para evitar soltar la jaula y lastimar a los palomos, trató de zafarse de la cuerda con la mano izquierda, porque aún no comprendía,

¿pero qué demonios pretendes, Azarías?

[...]

y así que el Azarías pasó el cabo de la sogá por el camal de encima de su cabeza y tiró de él con todas sus fuerzas, gruñendo y babeando, el señorito Iván perdió pie, se sintió repentinamente izado, soltó la jaula de los palomos y

¡Dios!... estás loco... tú,

[...]

Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada,

milana bonita, milana bonita, [...] (DELIBES, 2004, p. 175)

A “justiça” contra tantas violências praticadas por *Iván*, somadas ao cruel assassinato da ave *La Milana*, é feita justamente pelas mãos da personagem inocente, sem malícia, que, como um animal ameaçado, parece reagir em defesa de sua cria. Através desta narrativa, a violência praticada pelos poderosos é apenas e, infelizmente, freada com um ato também de violência, como uma alucinada tentativa de “justiça”.

Com a vida submetida à mordação, era preciso buscar alternativas para contar o tempo de silêncio e submissão. Foi através de sua narrativa que Miguel Delibes deu voz a estes diferentes personagens, para assim contestar a voz autoritária, aquela que impôs o silêncio na Espanha por quase 40 anos.

Foi na perspectiva de olhar, não a partir do olho que vê todas as coisas, mas através do olho que quer compreender o que se passa ao redor, que durante o estudo deixamos o nosso lugar, o nosso espaço, já conhecido e seguro, e caminhamos com Delibes por tempos e lugares distantes. Acreditando na importância do texto literário, na sua função desveladora e democrática, debruçamo-nos na aventura da leitura e abrimo-nos à possibilidade do novo.

A Literatura é “depoimento vivo” e, em tal sentido, desempenha um papel destacado na conformação da sociedade. Mas ela não nos presenteia somente com um

estoque de memórias e histórias, como as apresentadas aqui, seu valor é muito maior. Mergulhar e propor-se a compreender outro universo implica ir além da simples passividade das certezas transmitidas, *resignificando* a “verdade absoluta” herdada, a partir da qual se constroem os discursos do presente. Em vez de ter esta “herança” em nossa consciência como se estivesse pura e simplesmente lá, passamos a tê-la como algo em questão, algo a ser refletido e a instauração da dúvida já é um movimento relevante.

Somente lendo diferentes histórias, podemos ter uma maior dimensão do que representou a guerra civil e a ditadura para os espanhóis e de uma forma que nenhum livro de História parece dar conta. Atualmente, a quase 80 anos do começo da guerra, vendo a Espanha como um país democrático, não podemos nos esquecer dos marcantes acontecimentos do passado, sobretudo esses que influenciaram e, ainda hoje, influenciam na estrutura política e social desse país. Devemos atentar para a importância de não nos esquecermos dessa brutalidade, pois o que se vive hoje é consequência de um passado distante, mas que se mantém vivo dentro da história daquele país. Independente do grupo de referência e seus valores, a violência, hoje, não é mais negada nas diferentes sociedades, e sim reconhecida como problema que pede solução.

A arte, aqui em particular a Literatura, mostra-se como importante instrumento transformador, na medida em que sensibiliza, provoca e traz consciência ao leitor atento. Uma sociedade leitora, conseqüentemente, é muito mais difícil de manipular, de subjugar, de domesticar do que uma sociedade inculta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALONSO DE LOS RÍOS, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: E.M.E.S.A., 1971. (Colección Novelas y Cuentos).

ALVAR, Manuel. *Lengua y sociedad*. Barcelona: Planeta, 1976.

_____. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Gredos, 1987.

DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. 6. ed. Barcelona: Ed. Planeta, 2004.

ESLAVA GALÁN, Juan. *Historia de España contada para escépticos*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2002.

_____. *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2006.

JIMÉNEZ LOZANO, José. *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid: Actas, 1993.

LEENHARDT, Jacques. *O que se pode dizer da violência?* In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 13-17.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Tradução de L. Garcia. São Paulo: Ática, 1989.

NASCIMENTO, Magnólia B. B. do. *O diálogo impossível: a ficção de Delibes e a sociedade espanhola no franquismo*. Niterói: EDUFF, 2001.

ENSUEÑO, INSTINTO Y CONCIENCIA ÉTICA EN *IMÁN* DE RAMÓN J.SENDER – PREFIGURACIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Antonio Valmario PG/UFF

El escritor y periodista aragonés Ramón J. Sender (1901 – 1982) fue soldado del ejército español durante la Guerra del Rif (1919 – 1927) y combatiente republicano en la Guerra Civil Española (1936 – 1939). Paralela a su vida militar en el norte de África, Sender escribió en el periódico *El Telegrama del Rif*. *Imán* (1930) es su primera novela.

El libro narra la trayectoria del aldeano aragonés Viance desde su vida miserable en el pueblo de Urbiés; pasando por la experiencia exitosa en una fundición en Barbastro hasta su reclutamiento como soldado del ejército español en Marruecos. En este país él enfrenta la tragedia conocida como “Desastre de Annual”, victoria mora que resultó en cerca de 9 000 militares españoles muertos bajo crueles prácticas de tortura y aniquilamiento.

Imán es el apodo que Viance recibió de su patrón en la fundición por cuenta de las piezas de hierro que siempre colidían con él, lo que le llevó a la convicción que de hecho disfrutaba de mala suerte.

En el tiempo vivido entre Barbastro y el traslado a Marruecos, su madre y su hermana mueren, su padre fallece cuando él ya estaba en África y su hermano inocente pasa a vivir de la caridad ajena en Urbiés.

Antes de empezar su vida militar, Viance había se apasionado por una chica pero ella lo rechaza al apasionarse por un oficial, el teniente Díaz Ureña (SENDER, 2006, p.125)

En *Imán*, aparece una España dividida entre oligarquías de derechos feudales y un pueblo de deberes serviles; aparece una guerra que se muestra en su carácter más opresor y deshumanizador posible, una guerra a veces relatada por un narrador - testimonio, otras por el propio *Viance*, otras por un alter ego del autor, el sargento Antonio.

La narrativa se cierra observando a un Viance licenciado, volviendo a su aldea Urbiés, sumergida por un pantano, resultado de un plan de riegos. Él se sienta en un

café donde piensa en su [...] pueblo Urbiés, muerto bajo el pantano; las sepulturas de sus padres, sepultadas a su vez bajo el agua sucia: (SENDER, 2006, p.374).

En esta imagen borrada, el aragonés mira que todo a lo que él imaginaba volver ya no existía pues estaba [...], todo desvanecido en el aire para siempre. (SENDER, 2006, p. 374).

Imán es una novela estructurada en dieciséis capítulos divididos en tres partes. La primera se llama “El campamento, El relevo”; la segunda y mayor parte recibe el título de “Annual, la catástrofe” y la tercera “Salvación, La guerra, Licenciamiento, La paz de los muertos”.

La primera parte ubicada entre los capítulos I y V, encuentra Viance y el sargento Antonio en un campamento en el desierto, donde el ejército español se prepara para meter *el convoy en T*. Nil Santiáñez considera que probablemente, Sender esté refiriéndose a la posición Tifaruin, donde en 22 de agosto de 1923, los españoles rompieron la línea de la resistencia rifeña para que el convoy logístico pudiera pasar. (SENDER, 2006, p.331) En medio al cotidiano del campamento el autor en el capítulo III, utilizó una analepsis en la que Viance recuerda hechos de su infancia y adolescencia anteriores a su entrada en la vida militar, pero pasada esta rememoración, la narrativa vuelve a la rutina del servicio de guardia.

La segunda parte se extiende entre los capítulos VI y el XI y es efectivamente la mayor y más intensa. Ella introduce el lector en una nueva analepsis en la que se cuenta la historia de Viance durante el “Desastre de Annual”, así como su huida desesperada en medio a los flagelos y torturas impuestas por los moros entre 21 de julio y 6 de agosto de 1921. La narrativa relata el asedio y el asalto final de los moros a la posición R; el abandono de la posición; la huida a través del desierto y el aprisionamiento de Viance en la fábrica de harinas. La marca de estos capítulos son la crueldad, el severo cansancio, la indiferencia frente a la muerte y la persecución sádica sufrida por Viance, que al fin y al cabo llévalo al aniquilamiento de sus fuerzas físicas y psicológicas, infligiéndole la cesación de los sentidos.

Es justamente la suspensión de la percepción sensorial que confiere un deambular existencial y metafísico a la conciencia de Viance a través del desastre en el que él reconoce las grandes cuestiones humanas, históricas y sociales que le son presentadas por la multitud de entrañas expuestas, miembros amputados,

empalmientos y crucifixiones. La tercera parte queda entre el capítulo XII y el XVI. El capítulo XII aún se abriga dentro de los acontecimientos del “Desastre de Annual” y cuenta la huida de Viance de la fábrica de harinas, bien como su llegada a Melilla.

En esta ciudad, contra sus expectativas, Viance es maltratado, humillado, sus heridas son mal cuidadas y él siquiera tiene derecho al descanso ya que es reconducido pronto al servicio activo a pesar de sus herimientos. Al reclamar con el oficial médico es punido con una recarga por más dos años.

El capítulo XIII reconduce la narrativa al tiempo presente del campamento que había sido presentado al principio del libro. En medio a la exposición de la vida cotidiana del acuartelamiento con sus peculiaridades y asimetrías, es narrado el combate para meter el convoy en T. Al final de la batalla Viance es punido con nueva recarga forzada. El autor usa una prolepsis y transpone la acción para un año después. Viance se prepara para ser licenciado en el capítulo XV. El capítulo XVI cuenta su vuelta a Urbiés bajo las circunstancias ya aquí referidas.

Contextualizada la novela dentro de su perspectiva histórica y presentada su estructura, sus principales hechos, bien como enseñado el eje fundamental de su trama pasaremos a las cuestiones mayores que inspiran este trabajo.

El presente artículo se construye animado por el objetivo en señalar como en la novela *Imán* de Ramón J. Sender, el acometimiento del ensueño y la floración del instinto se relacionan de modo a ofrecer a través su narrativa prefiguraciones de las grandes cuestiones de hondo que irrumpirían en la Guerra Civil Española.

De este enlace entre ensueño e instinto escogen promesas de una ética que transborda de los escenarios de las grandes tragedias donde el caos y la anomia imperan, dejando a los que las viven o a los que las observan, franjas de luz de donde se consigue con esfuerzo reconocer un hombre en un rostro humano.

Por nuestro punto de vista, lo que comprendemos por ensueño es en verdad el espacio onírico cuya función fundamental creemos ser la de proporcionar una atmósfera amigable al desvelamiento de las realidades que circunscriben a los personajes

Independiente de los medios que se empleen para obtener la inmersión del personaje en la sensación del espacio onírico, para nosotros, el ensueño será la clave estética que concede al personaje la posibilidad de no creer en todo que él cree y

acepta como realidad. Es la posibilidad de encontrar y vivir algún tipo de alteridad que él siquiera concibe, así como las contradicciones que ella genera. Es la posibilidad de incluir la incertidumbre como una certeza de su vida ficcional y clarificar la naturaleza de su carácter a través de las opciones que él elige pasado el ensueño.

En este sentido acusamos la presencia de una tradición de la función onírica en la literatura española. Este recurso que fue desarrollado por Pedro Calderón de la Barca (1680 – 1681) en la comedia *La vida es sueño* (1636) ya había sido utilizado por el infante Don Juan Manuel tanto en *El libro de los Estados* del año 1330 como en el *códice de Puñon -rostro de El conde Lucanor*, titulado “De commo la onrra deste mundo no es sinon commo suenno que pasa”. (VALBUENA –BRIONES, 1976, p. 418). De igual modo encontramos registros de este tema a través de Juan de Arce Solórzano en *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaán y Josafat* (1608), así como en el drama *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega, para citar sólo algunos ejemplos.

En *Imán*, el ensueño es de nuevo visitado pero adquiere contornos distintos de lo de la clásica versión del hombre sujeto a algún tipo de drogadicción que una vez despierto pasa a ver lo efímero de la vida.

Con respecto al instinto, no pocas veces, su aparición nos lleva a un tema de los más relevantes para nuestra contemporaneidad. De igual modo que el tema del ensueño nos inquiere si los avances tecnológicos se nos ofrecen una nueva realidad o más una ilusión, el tema del instinto nos impone la pregunta si los actos de decapitación, inmolación y crucifixión que jugábamos extintos sumados a las violencias que nunca nos abandonaron confirman o niegan si toda nuestra racionalidad es aun paradigma confiable para un concepto de civilización. La pregunta que ronda el tema del instinto es: ¿el dominio del instinto es un presupuesto válido para una construcción civilizatoria o al revés la supervivencia del instinto puede configurarse como la salvación frente a la violencia de una racionalidad fría e inhumana?

Un cuidado que debemos mantener al tratar del ensueño y del instinto es, sin duda, el reflejo de los contextos sociales, políticos y económicos sobre los contextos ficcionales, una vez que aquellos, al dialogar con los objetivos propios de cada fábula, pueden establecer significaciones tanto iguales como distintas según la época en la que se producen las obras.

No nos olvidemos que en *La vida es sueño* el espacio onírico guarda propiedades similares a lo del espacio onírico de *Imán*. Ambos sugieren a los protagonistas Segismundo y Vianca, una oportunidad de relativización de la realidad y consecuentemente también lo de la verdad.

Con respecto al instinto, él figura en las dos obras como una representación de un tipo de inteligencia asociativa y simple que de tan basilar acaba por emprestar un aire de precondición al conocimiento, o sea, se presenta como un territorio donde la ausencia de una idea de mundo permite que al cabo se vea el mundo en su real grandeza y dimensión. Sin embargo, su posición en la comedia y en la novela cumple funciones distintas en la trama.

Recordemos que la presentación de Segismundo como fiera es testimoniada por Rosaura cuando dice; [...] Y porque más me asombre, en el traje de fiera yace un hombre, (CALDERÓN DE LA BARCA, 2000, p. 91). Segismundo nos indica también una percepción del mundo orientada por los registros del instinto cuando al lamentar lo que le parece ser su delito, lo hace por analogías a elementos naturales tales como el ave, el pez, el arroyo, el volcán. El sufrimiento proporcionado por el presumido delito de nacer es expresado por la dinámica de las fuerzas naturales, sin embargo, estas quejas se dirigen al final a Dios: [...] ¿Qué ley, justicia, o razón/ negar a los hombres sabe/ privilegio tan suave, excepción tan principal/ que Dios le ha dado a un cristal, a un pez, a un bruto y a un ave? (CALDERÓN DE LA BARCA, 2000, p. 96-97).

Estas consideraciones parecen ser confirmadas por Guillermo Serés en el artículo *Noticia de Calderón y "La vida es sueño"* cuando con respecto a Segismundo comenta que: "[...] Conoce y practica solamente dos leyes: la de Dios y la de la Naturaleza, aprendida esta última de la observación de los animales. Su lamento inicial no va contra ninguna de estas dos leyes," (CALDERÓN DE LA BARCA, 2000, p.56)

Por consiguiente, podemos inferir que además la condición de oposición, en la comedia de Calderón el instinto nos enseña una condición de subordinación a lo espiritual y en este punto, volviendo al anteriormente dicho, exponemos el contexto socio -político de la época que exigía una fábula de hondo neoplatónico donde el instinto debería ser refrenado para que se convirtiera en una condición esencial a la sabiduría.

Ya en *Imán*, al revés, el personaje Viance no es un noble de nacimiento, es un miserable de hecho cuya inteligencia se mueve fuertemente por la comida del día y la supervivencia de la familia. El pragmatismo que el cotidiano le impone tangencia una visión basilar sobre la vida aunque no sea tan absoluta y tan animalesca como lo era la de Segismundo. Sin embargo, es lo bastante para impedir que el protagonista tenga acceso a la comprensión del verdadero juego de fuerzas que le cercaba.

Lo que podemos constatar es que los contextos socio- políticos de la época en la que se inscribe *Imán*, dialogaban con la trama desde el punto de vista que el instinto era el producto del ensueño que permitiera al protagonista ver con plenitud la tela de arena en la que él se encontraba.

Al contrario de lo que sucede en *La vida es sueño*, en *Imán*, el instinto no funciona como una cota cero donde el protagonista parte para la conformación y adecuación, pero sí, es una catapulta de donde él se lanza a una actitud de revuelta, porque en *Imán*, la sabiduría que el instinto confiere a Viance, sólo le presenta como única opción razonable, la acción de destruir lo que conspira para su destrucción.

La lucidez despertada por el instinto en Viance, adviene principalmente de una paradoja. Aunque Viance luche desesperadamente por la propia vida, los varios momentos en los cuales fue tomado de extremo dolor físico y psicológico lo hacen abdicar de la voluntad de vivir, y le enseñan que sólo supervivir no es lo bastante y que esta insuficiencia nace y se desarrolla en las raíces del pragmatismo, justificado pero débil, del cotidiano.

Viance vive un cotidiano en España como campesino e herrero e en Marruecos como soldado. Este cotidiano lleva un valor metonímico si lo consideremos escenario donde andan no sólo las aflicciones e indagaciones de Viance pero las de todo pueblo español, sobre todo los de su categoría social. La narrativa indica esta identidad entre la parte y el todo, entre Viance y el pueblo por lo menos en tres recortes. El prólogo de la obra, nos informa que:

La imaginación ha tenido bien poco – nada, en verdad – que hacer. Cualquiera de los doscientos mil soldados que desde 1920 a 1925 desfilaron por allá podía firmarlas. Y desde luego su protagonista puede “comprobar” en la mayor parte de los obreros y campesinos que fueron allá sin ideas propias, obedeciendo un impulso ajeno y admirando a los héroes que salen retratados en los periódicos (SENDER, 2006, p. 77).

Cuando en la función de herrero, al aceptar que su apodo imán podría corresponder al poder de atraer a la desgracia, él narrador comenta que: “Viance atraía el hierro –la desgracia, la violencia – a su alrededor. Pero no era él sólo, sino tantos otros labradores, operarios de su clase.” (SENDER, 2006, p.124). De igual modo, el sargento Antonio al observar a Viance completamente exhausto. Piensa consigo:

Sigo junto al parapeto, preocupado por las confidencias de Viance. Si fuéramos a interrogar a todos los soldados, ¡Cuántas historias parecidas oiríamos! Este palúdico está quizá viviendo el epílogo de una tragedia tan vulgar como la de Viance. (SENDER, 2006, p. 131)

Por lo tanto, para nosotros Viance huyendo de los moros durante *El Desastre de Annual*, entra en el espacio onírico mediante el extremo cansancio físico y psicológico, de donde resurge por la fuerza animadora de un instinto atávico que lo libra de las cadenas que el pragmatismo de su cotidiano le imponía. No temer morir por ya se creer muerto lo liberta para vivir.

No sólo él pero el pueblo campesino, obrero y soldadesco español, esclavo del reducido horizonte de expectativas impuesto por el pragmatismo del cotidiano basado en la más elemental hambre de supervivencia. El problema está en que esa libertad aporta conciencia pero no aporta poder. La tragedia que se sucede en la novela y que se reproduciría en la Guerra Civil Española se manifiesta por el instinto que muestra la red que aprisiona, concede la fuerza para el cambio pero no garantiza el éxito.

En el ámbito del universo de la novela, el instinto refleja el aspecto crudo de la supervivencia pero para que comprendamos de forma mejor la cuestión instintiva en el libro, debemos acercarnos de algunos conceptos senderianos sobre el tema, sobre todo con respecto a la conexión que el autor hace de la cuestión instintiva con la del significado de la relación entre hombre y mujer.

Después que mueren su madre y la hermana, Viance vuelve a Barbastro, a la fundición. Allí es un oficial primero, alabado por los compañeros de trabajo que: “[...] se le sometían, le pedían consejo en cosas profesionales” (Sender, 2006, p. 126). Vive con promesas de tiempos mejores. Es en este contexto que: “[...] se fija en una muchacha rubia y dulce como un racimo de prietas uvas.”(Sender, 2006, p. 125), de la cual se hace novio. Sin embargo, el noviazgo es corto. “[...] Habían visto a su novia con el teniente Díaz Ureña.”(Sender, 2006, p. 125).

A partir de ahí, es posible observar como aparece la pulsión del instinto erguida alrededor de las expectativas presentes sobre las eventuales posiciones que podrían asumir las condiciones de varón y de hembra en la novela.

Cuando Viance se encuentra frente a la amada el narrador comenta que:

[...] Su entrada en la plenitud varonil no había sido completa hasta que conoció el amor. De nada valía que fuera el campeón de barra – prolongación de la jabalina clásica – en toda la comarca, el mejor obrero forjador de aquellos contornos. El amor era lo que daba categoría humana, y sin él todo resultaba artificioso y falso. (Sender, 2006, p. 125)

La presentación de la realización amorosa como condición a la realización humana, expone la tensión que se acerca a la posibilidad amorosa y evidencia su potencialidad paradigmática.

Sin embargo, hay la necesidad de enseñar como esta dinámica amorosa se encaja en los conceptos senderianos de amor, instinto y muerte.

Para eso vamos a utilizarnos del ensayo del autor aragonés titulado *Tres ejemplos de amor y una teoría*, donde Sender considera que todo sistema educacional y cultural español de la época llevaba al refreno del instinto, resultando como consecuencia una división del alma entre espíritu y materia. La patología de esta cisión según Sender, sería el cinismo sensual o el misticismo alucinado.

Para Sender, el misticismo sensual puede llevar al amor, aunque los casos exitosos de vocaciones auténticas sean pocos. Para él, afuera los místicos reales, los que encuentran alguna armonía, consiguen vivir esta esquizofrenia compartiendo: “[...] espíritu en el hogar y la carne en el prostíbulo o en la amante.” (Sender, 1970, p. 260)

Por otro lado, lejos del entendimiento común, Sender considera que la lujuria no significa la contemplación del instinto ya que: “el que se entrega de lleno a la sensualidad comprueba que la sensualidad viciosa da poco de sí.” (Sender, 1970, p. 257)

Sobre todo, para el escritor aragonés, el instinto es la manifestación de la vitalidad anímica y su comprensión y experiencia inteligente queda arriba del espiritual y de la materia. Para él esta cadena de experiencias debe: “[...] comenzar por el instinto y desconocer al espíritu o en todo caso, tratarlo como una consecuencia

accidental.” (Sender, 1970, p. 251). Lo que nos lleva a la visualización de una estructura de la naturaleza humana claramente distinta de aquella que regía la comprensión sobre el hombre en la comedia de Calderón.

Como habíamos sugerido, en *Imán*, el punto importante es que Viance reconoce en el amor aquello que le da categoría humana. Entretanto, la traición y la convocación al ejército le quitan la oportunidad, aunque la sollicitación del instinto se mantenga. Si ella no llega a cumplirse por medio del amor sensual, aun así queda la necesidad del instinto. Entonces nos vemos a solas con una pregunta. ¿Cuál es el proceso en la novela que permite la manifestación del instinto?

El cotidiano de Viance en “la mili”, es de crueldad e inhumanidad. Nadie más cree en el rey y tampoco en la oficialidad corrupta. Ocurre “El Desastre de Annual”, donde en medio al desespero y atrocidades irrumpe una situación donde todo lo conocido por Viance se convierte en polvo, pasando a sobrarle sólo la lámina fina de un puro y último instinto.

Lo que le posibilita zambullirse en esta dimensión del instinto es el ensueño que no viene tras la ingestión de drogas pero por el extremo cansancio físico y la aniquilación psicológica que le reducen el alma a un crudo pulsar de las entrañas después de una especie de muerte.

Viance es expuesto a una especie de muerte cuando el narrador comenta que él: “Ha huido de su propia sepultura; pero siente la impresión de haber quedado allí muerto y de ser desenterrado por la explosiones.” (Sender, 2006, p. 203) Esta muerte confiere a Viance la sensación de un doble yo. Viance después de bajar de la colina atacada observa que: “Le extraña verse compadeciendo al Viance que ha quedado arriba.” (Sender, 2006, p. 203)

Sin embargo, para el aragonés, esta muerte sensorial es sólo una puerta por donde “Una potencia intuitiva nueva le dice que el cansancio, el sueño de varias noches - ¿ocho, diez, doce? -, la fiebre, la sed, le caerían encima como losas de plomo y no le dejarían ya levantarse.” (Sender, 2006, p. 203)

Poco a poco esta potencia instintiva, sigue estimulando su raciocinio a emprender analogías con la naturaleza. De esta forma Viance llega a la conclusión que: “Ahora tiene una libertad bárbara e implacable, más dura que la peor disciplina,

una libertad de cosa inorgánica, de piedra y de árbol, enorme e inútil.” (Sender, 2006, p. 239)

Acosado por los moros Viance se refugia en el vientre de un caballo muerto y algo entonces ocurre: “Siente que su materia es igual a la que le circunda, que hay sólo un género de materia y que toda está animada por los mismos impulsos ciegos, obedientes a una misma ley.” (Sender, 2006, p. 243) Viance acogido por el útero equino que le guarda de las amenazas externas, siente que: “Le invade una vaga ternura, el deseo de hacer el bien y de encontrarlo todo dulce y bueno.” (Sender, 2006, p. 243) en una actitud, aunque distinta, que nos remite al “obrar bien” del Segismundo de *La vida es sueño*.

En el momento en que Viance inmerge completamente en la potencia instintiva, nos recordamos del concepto de Sender que asocia el instante de la descubierta del instinto al de una nueva consciencia obtenida por un “accidente físico” generado a partir de una curiosidad y de una dinámica naturales. No por otra razón Viance reflexiona que, “No es cierto lo que poetas y clérigos quieren demostrarnos. Son ganas de no comprender la sencilla grandeza de este accidente que nos equipara a algo tan sereno y milagroso como las piedras y los árboles.” (Sender, 2006, p. 243)

Consideramos que este accidente surge en un Viance, cargado de una dimensión esencialmente espiritual, si comprendemos este espiritual como la reconciliación entre la materia y el espíritu bajo el signo del instinto. Así nos narra la novela diciendo que Viance:

Se siente reconciliado con la materia. Las impresiones morales han sido tan fuertes, tan vivas que esa manera sentimental de reflexionar que constituye para la mayor parte de los hombres una apariencia engañosa de entendimiento y de talento ha sido aniquilada, y sólo queda el instinto, más agudo cada momento, más poderoso cada día. Y el instinto sano, agujoneado por la tragedia le hace sentir una ternura sin límites por este pencho despanzurrado que le sirve de guarida. (Sender, 2006, p. 243)

Realizada la epifanía del instinto, al dialogar con las estructuras de la fábula, este instinto revela las exigencias de la trama. Ellas confieren conciencia a Viance pero no le aportan poder. Cuando Viance vuelve a su pueblo su destino es cercano a la muerte. No podría ser de otra manera ya que el amor no le había proporcionado el sitio que le daría categoría humana. Conceptualmente, Sender en su ensayo, admite eso cuando dice que la muerte “[...] va muy a gusto del brazo del amor, de ese amor

“ultratelúrico” que el espíritu quiere llevarle lejos de los instintos encadenados.” (Sender, 1970, p. 264)

Viance por los conceptos senderianos, tiene el hambre de integrarse a la unidad primitiva que Sender ubica en un pasado mítico remotísimo donde hombre y mujer eran un solo ser en una condición donde no se moriría nunca porque en este tiempo “[...] la muerte no existiría para el hombre como no existe ahora para las amebas que se reproducen por vivisección.” (Sender, 1970, p. 281) Esta voluntad de reintegración a la unidad, para Sender es inevitable al hombre y su camino natural es la muerte. Pasado el ensueño con su “pequeña muerte” que le acompaña; pasado el desvelamiento del papel del instinto en la trama, la obra sigue su camino propio. El producto de las revelaciones dialoga con las estructuras textuales. Si el instinto no encuentra posibilidad de realizarse por la fuerza de la relación varón/ hembra, la trama sigue hacia lo más radical y ultrapasa la posibilidad de direccionamiento hacia lo social.

Sender en el ensayo ya citado *Tres ejemplos de amor y una teoría* nos brinda con un concepto que consideramos podría ofrecernos una perspectiva de entendimiento a la trayectoria de Viance. Sería el concepto de desvivirse, cuya definición más próxima se acerca a la voluntad de volver a la unidad mediante la muerte. La diferencia sería que este retorno se lo haría por medio de un camino en contrario. Para Sender, la región antes de la vida y la de después de la muerte formarían parte de un mismo universo, accesible tanto por el pasaje de la muerte como por el acto de desvivirse, volver a la unidad anterior al nacimiento, traspasándolo.

Ya que Viance no logró reintegrarse a la unidad primitiva por medio de la conjunción sexual y amorosa con la mujer, el otro camino sería la muerte, pero no la que se extiende después de la vida, sino la que Sender llama de desnacer o desvivirse, volver al útero ya que el autor cree que “[...], los españoles o hispánicos de cultura y de sangre se desviven y en el desvivirse muestran una tendencia curiosa a rectificar la vida mal elegida.” (Sender, 1970, p. 280) . Eso empieza con la huida de Annual en la que Viance abdica de toda voluntad de comprender y actuar en el mundo por los valores que el mundo le ofrecía para que una vez estando al abrigo del vientre del caballo, pudiese desvivirse y renacer para el instinto.

Una vez comprendido como el espacio onírico actúa en *Imán* y como a partir de su manifestación, el instinto ofrece a Viance una nueva posibilidad de conciencia, es posible observar como la mirada del protagonista al desasociarse del pragmatismo cotidiano pasa a resbalar en los transbordes éticos que emergen de las pequeñas tragedias diarias resonando percepciones que encuentran eco en el universo ficcional de Viance con la fuerza de prefiguraciones de las grandes tragedias que vendrían con la Guerra Civil Española.

Los hombres y mujeres de *Imán* en la mayoría de los hechos ficcionales son personas asaltadas por las circunstancias y que poca o ninguna noción tenían de la magnitud de los hechos que estaban por venir, o sea, eran seres humanos que se movían por una óptica muy particular, la de la vida cotidiana.

No eran personajes que representasen personas cultas, con una amplia conciencia de las fuerzas políticas. Eran personajes representativos de aquella parte de las poblaciones que siempre figuran entre las mayores víctimas de los grandes conflictos, o sea, los que no son cuidados, los miserables, los intencionalmente desinformados, los no esclarecidos. Aquella parte de la población que vive el peso de la historia alejada del palco de las decisiones, sufriendo este peso por sus consecuencias en el día a día.

Viance y sus compañeros de “mili” son hombres egresos de estas camadas más pobres de todos los lugares de España. No por casualidad, desfilan por las páginas gente humilde de toda España que lleva el habla cargada de síncopas típicas de sus locales de origen. Están por las páginas:

El asturiano que daba los consejos para los momentos de fuga, el andaluz que se acordaba constantemente de un escaparate de comestibles que vio en Sevilla y un gallego, el más melancólico de la compañía, siempre preguntando: - ¿Cuándo hay que apuntarse para ir a casa con permiso?” (SENDER, 2006, p.174 – 175)

Es en verdad gente inocente como el vizcaíno Otazu que “[...] no tiene sentido de las jerarquías ni de las conveniencias sociales. (SENDER, 2006, p. 149)

Lo que Nil Santiáñez comenta sobre las limitaciones expresivas de Viance, comprendiéndose la voz como la proyección de la identidad, puede ser extendido y entendido como carácter de hondo de todos sus compañeros de guerra e infortunio:

La incapacidad de expresarse correctamente y la supresión narrativa de su voz son dos elementos relacionados con la subordinación social y económica de Viance. El protagonista de *Imán*, es, sin duda, un subalterno”, concepto propuesto por Antonio Gramsci [...] Los grupos “subalternos” se caracterizan por su subordinación social y económica de Viance, así como por su carencia de iniciativa histórica y por una falta de consciencia de sus posibilidades para superar su situación subordinada respecto a las clases dominantes, (SANTIÁÑEZ, 2006, p.28)

Aunque parezca inadmisibles esperar de esta categoría de personajes una conciencia crítica que se traduzca en una visión ética, esta posibilidad sigue garantizada tanto por la experiencia del “Desastre de Annual” que despertó la conciencia de Viance para el instinto, (fuerza mayor que tiró por tierra los conceptos inamovibles de Viance sobre el mundo desvelando las amenazas reales), como por las posibilidades éticas intrínsecas a la novela conforme aclara Lucien Goldmann (1913 – 1970) al citar Georg Lukács (1885 – 1971) diciendo que: “[...] Como escreve Lukács, o romance é o único gênero literário em que a ética do romancista converte-se em problema estético.” (LUKÁCS apud GOLDMANN, 1976, p. 14)

A partir de la comprensión de estética como siendo, lo que Valeria Wagner designa como “[...] la “ciencia” de la percepción.” (WAGNER, 2005, p. 30), sugerimos que la estética en la que se confina *Imán*, independiente del nivel de conciencia de sus personajes, traduce de forma inequívoca la percepción autoral sobre los hechos ficcionales exigiendo del autor un posicionamiento ético.

En el caso de Sender que además de haber sido escritor fue también combatiente y militante político es presumible que la posición ética autoral lleve tintas visibles de su posición ética personal.

Para Goldmann, la construcción de la novela solicita valores que él llama de auténticos los cuales aunque no sean expresos textualmente contribuyen para la organización del universo ficcional. Para él estos valores de carácter abstracto y conceptual existen sólo en la conciencia del autor revistiéndose de un carácter ético. (GOLDMANN, 1976, p. 14)

Por lo tanto podemos concebir que si para Goldmann, “[...] o problema do romance é fazer do que na consciência do romancista é abstrato e ético, o elemento essencial de uma obra.” (GOLDMANN, 1976, p. 14), al revés, si empezamos nuestro análisis desde la obra o sea, desde lo concreto, sería razonable admitir la posibilidad de investigar aquello que le es esencialmente abstracto y ético, garantizando a las vidas

ficcionales de Viance y los suyos, la posibilidad de una extracción ética, anticipativa de los dolores e aflicciones que vendrían con la Guerra Civil Española. Es casi imposible no ver estas antelaciones del tiempo si comparamos algunos hechos de *Imán* con otras obras del propio autor

Es inevitable no encontrar en el suceso con el soldado palúdico una prefiguración del moribundo en la cueva de *Réquiem por un campesino español* (1960). En el episodio en *Imán*, el sargento Antonio y Viance al verificar de donde venía un ruido encuentran a un soldado acometido por paludismo. Antonio al ver que “La fiebre le ha aumentado el terror, única noción clara de lo que le rodea” (SENDER, 2006, p.122) piensa consigo “¿Cómo no lo evacúan?”. Esta estupefacción e incredulidad parecen próximas a la de Paco, el del Molino que después de acompañar el cura en la extremaunción de un enfermo viejo, pregunta al religioso, en tono semejante al de Antonio: “¿Por qué no va a verlo nadie, Mosén Millán? (SENDER, 2013, p.95). Las dos situaciones invocan un posicionamiento ético frente a una de las matrices de la Guerra Civil Española. Nadie se importaba con los más pobres, ni la Iglesia, tampoco el Estado.

En otro episodio en *Imán*, un soldado auxilia a un cura en su tarea de extremaunción estableciendo una conversa supuestamente para conocer algunos límites entre lo santo y lo pecaminoso. Mientras proceden los ritos fúnebres dialogan:

Soldado: Dice usted que si a uno le dan un zumbido en la guerrilla y dice una mala expresión, ¿si va al cielo? / **Cura:** sí /... Dios no lo toma en cuenta. / **Soldado:** Y si, es un suponer, estando yo en la guerrilla hablo contra el rey igual que ellos contra Dios y me cogen, ¿me fusilan? / **Cura:** seguramente / **Soldado:** ¿Y voy al cielo? / **Cura:** de ningún modo, si antes no has hecho acto sincero de contrición. / **Soldado:** Pues no lo entiendo, porque, según eso, es más pecado faltar al rey que faltar a Dios. (SENDER, 2006, p. 113)

El mismo tipo de cuestionamiento provocativo se sucede con Paco, aunque sin la malicia del soldado, cuando él interroga vivamente al cura sobre la condición del moribundo haciéndole preguntas tales como: “¿Esa gente es pobre Mosén Millán?”; “¿Muy pobre?”; “¿La más pobre del pueblo?”. El cura siempre lo contesta con respuestas no comprometidas con la caridad tales como: “Sí, hijo”; “Muy pobre.”; “¿Quién sabe, pero hay cosas peores que la pobreza. Son desgraciados por otras razones?”. (SENDER, 2013, p. 94 – 95) Como si no fuera lo bastante, el cura intenta

arrematar la conversa con un consuelo, “[...] aseguró que de un momento a otro el agonizante moriría y subiría al cielo donde sería feliz.”(SENDER, 2013. P. 95)

Prefigura en lo sucedido en *Imán* una denuncia clara de la manipulación secular de la doctrina cristiana realizada por la Iglesia Católica Romana, traicionando por un lado la buena fe del pueblo y por otro corrompiendo las relaciones entre lo laico y lo religioso.

De la posición del soldado y la de Paco, de modos y con intenciones distintas surge una ética que cuestiona la coherencia entre palabra y sentido cuyo desenlace provocaría en la Guerra Civil Española el ajusticiamiento de miles de religiosos. Juan Eslava Galán comenta que entre 1936 y 1939, “Las masas amotinadas aprovechan el desgobierno para saquear e incendiar las propiedades de la Iglesia (unos veinte mil edificios) y asesinar a unos siete mil religiosos, un 16% del total,” (ESLAVA GALÁN, 2007, p.75)

Durante el “Desastre de Annual”, un caballero del Regimiento de Caballería Alcántara número 14, herido mortalmente, tumbado sobre la tierra dirige la palabra a Vianca que se encontraba cerca de él:

Si te salvas busca a quién tenga la culpa y sacúdele. La vida ya ves tú lo que es. Sólo vale la pena cuando hay un poco de justicia encima de toda esta mierda. Si no la hacen ellos, la hacéis vosotros. Toma este cartucho tan limpio. Lo guardaba pa romperme la sesera; pero si está aquí bien. Guárdalo tú y hazme caso. Busca a quién tenga la culpa y sacúdele que si hay un Dios ahí arriba Él te ayudará a tomar puntería. (SENDER, 2006, p. 227 -228)

En la novela *El rey y la reina* (1948), de autoría también de Sender, el personaje Rómulo conversa con la duquesa hablándole de los republicanos que combaten a las afueras del torreón:

No sé lo que habrá sido la vida de todos éstos, pero por lo que hacen ahora se puede calcular. Se ve están rescatando su falsa conformidad de muchos años y es tanto que hay que rescatar que tienes que hacerlo así: a fuerza de cañones, a fuerza de cuchillos, a sangre y fuego. (SENDER, 1949, p. 136)

Rómulo parece contestar al caballero del Regimiento Alcántara, como a decirle que habían encontrado a quien tenía la culpa y que el cartucho había marchado a su destino, confirmando la peor de las prefiguraciones, aquella que iba a darse con ganas

de Caín y que Eslava Galán acertadamente comentaría diciendo que en esta tragedia: “No bastaba vencer; era necesario perseguir al adversario hasta el exterminio.” (ESLAVA GALÁN, 2007, p. 5)

Sin embargo, aunque el escenario fuera de sangrienta indiferencia, en la batalla para meter el convoy en T. cerrados los combates, Viance ve el cuerpo tumbado del comandante Ansuago que le había impuesto duras puniciones en otras ocasiones. Al verlo piensa:

¿Habría muerto? De pronto le inspira un gran respeto. Ve un Ansuago distinto, ennoblecido por la muerte. Aquel comandante impertinente, siempre armándola con todo Cristo, no tiene nada que ver con éste. Los rasgos nobles del rostro revelan al verdadero Ansuago, que la costumbre militar y las exigencias de la disciplina ocultaban. Se lo echa a la espalda, lo asegura bien y sigue corriendo. (SENDER, 2006, p. 357)

En la novela *El rey y la reina*, hay un momento en el que los republicanos requisan la residencia de un casal de duques para convertirlo en cuartel de las fuerzas “rojas”. El personaje Rómulo, jardinero de la casa pasa a esconder a la duquesa en el torreón, ocultándola de los republicanos aunque ella siempre lo haya tratado con desdén. Aprisionada, “La duquesa se creyó obligada a advertir que aquella situación podía durar meses.” (SENDER, 1949, p.31) y Rómulo contesta: “-Señora aunque sean años, ésa es mi palabra. (SENDER, 1949, p. 31) y más adelante él aún medita: “Esto aísla a la señora, esto la encierra más y la priva del consuelo de hablar con personas amigas o quizá con algún pariente, pero yo no tengo más remedio que hacerlo si he de velar por su vida.” (SENDER, 1949, p.36)

Y con esta prefiguración empezamos a finalizar este artículo. Sender en un prefacio suyo escribió:

El hombre es el mismo en todas partes si nos atenemos a los registros sutiles de la sensibilidad moral y de la esencialidad humana, es decir a la razón de la presencia del individuo en la familia, de la familia en la sociedad, y de la sociedad en la nación y aun de todos ellos en la perspectiva aleccionadora del tiempo. Pero unas veces el hombre domina las circunstancias, y otras es dominada y arrastrado por ellas. Esto último sucedió en 1936. (SENDER apud ARRUDA, 2007, p. 18)

Lo que la actitud de Viance prefigura hacia la de Rómulo es el pedido puesto eternamente a los hombres para que aunque las circunstancias implacablemente les

dominen y les arrastren, pulse un hilo de humanidad en un rincón de sus almas mismo cuando sus cuerpos ya no las soporte, mismo cuando la vida tampoco las sostenga.

Buscamos en estas líneas aclarar nuestra comprensión sobre la función del espacio onírico presentándolo también como una posibilidad estética que, a través de los siglos se muestra en la literatura como una puerta por donde el hombre investiga los límites de su inserción en el mundo.

En seguida procuramos dibujar los contornos de este espacio onírico en la novela *Imán* de Ramón J, Sender caracterizando sus especificidades y distinguiéndolo como un espacio que posibilita que Viance descubra una nueva categoría instintiva que a la vez permítele ver, bajo el extremo cansancio físico y psicológico, la verdadera naturaleza de las fuerzas que lo oprimen. Fuerzas con raíz en un cierto tipo de conformismo cotidiano.

Cuidamos en evidenciar que este instinto le da conciencia pero no poder porque el poder verdadero para Viance está asociado al amor entre hombre y mujer, aquello que da categoría humana al esfuerzo y que él nunca llegaría a poseer.

Aunque la naturaleza de los personajes imponga límites a sus capacidades de construcción crítica, la arquitectura de la novela a través de ellos nos ofrece potenciales prefiguraciones de semillas de violencia y terror del desierto de Marruecos que harían su cosecha de sangre años más tarde en la Guerra Civil Española, despertando visiones éticas generadas a partir de las actitudes ficcionales.

Consideramos que *Imán* revela sobre todo la importancia en estar y mantenerse despierto porque todas las grandes tragedias nacen y vuelven del y al cotidiano. Así como era previsible saber las consecuencias que advendrían del cotidiano de campesinos, obreros y soldados españoles en la España del primer tercio del siglo XX, también es previsible saber lo que podremos coger de nuestro cotidiano actual.

Masas de emigrantes se mueven por toda Europa. Siria de hoy repite Marruecos de ayer como un lugar donde todos se creen con total derecho de lanzar unas bombas aquí y allí y destrozarse ciudades enteras y torturar y matar personas de las formas más sádicas posibles sin pensar en consecuencias. *Imán* nos enseña que nada es demasiado inocente, que nada es puramente casual.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid: Editorial Castalia, 2000

ESLAVA GALÁN, Juan, *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*, Barcelona: Editorial Planeta, 2007.

FONSECA DE ARRUDA, Michele, *Dois textos, um conflito um herói – leitura de Réquiem por um camêsino espanhol, de Ramón J. Sender*, ano 2007, 130 f, Mestrado em Literaturas Hispânicas, Instituto de Letras da UFF, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.

GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976, p. 1-28.

J. SENDER, Ramón, *El rey y la reina*, Buenos Aires: Editorial Jackson de Ediciones Selectas, 1949.

J. SENDER, Ramón - *Tres ejemplos de amor y una teoría*, Madrid: Alianza Editorial S. A, 1970

_____ - *Imán*, Barcelona. Editorial Crítica: 2006

_____ - *Réquiem por un camêsino espanhol*, Barcelona: 2013.

SANTIÁÑEZ, Nil, “Imán” y la escritura de guerra, In: _____ J. SENDER, Ramón, *Imán*, Barcelona: Editorial Crítica, 2006, p.7 – 74

SERÉS, Guillermo, “Noticia de Calderón y “La vida es sueño” In: _____ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1990, p.45 - 60

VALBUENA-BRIONES, Ángel, La paradoja en “La vida es sueño”, Thesaurus, boletín Instituto Caro y Cuervo, tomo XXXI, nº 3, septiembre-diciembre 1976, p. 413 – 429. Disponible en:
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/31/TH_31_003_009_0.pdf , Acceso en: 20/05/ 2015.

WAGNER, Valéria. *Literatura y vida cotidiana – Ficción e imaginario en las Américas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005, p. 9 – 145.

DO LOCAL AO UNIVERSAL: O CAMINHO DE MIGUEL DELIBES

Isabela Maria de Abreu- CPII, RJ.

Delibes no ha sido nunca un escritor a la moda, y además, pasan las modas y quedan los grandes escritores, que ya pertenecen a la historia. Y la historia literaria futura de España le recordará a Delibes entre los cronistas más valiosos no sólo de la postguerra sino también de la época de transición y europeización durante las últimas décadas de este milenio.

Janet Pérez

Miguel Delibes (1920-2010) nasceu em Valladolid, em 17 de outubro, e despontou como escritor em 1948, quando ganhou o Prêmio Nadal pelo seu primeiro romance, *La sombra del ciprés es alargada* (1948). Entre 1949 e 1969, publicou os seguintes romances: *Aún es de día* (1949), *El camino* (1950), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *La hoja roja* (1959), *Las ratas* (1962), *Cinco horas con Mario* (1966) e *Parábola de un naufrago* (1969). Nos anos de 1970, escreveu *El príncipe destronado* (1973), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) e *El disputado voto del señor Cayo* (1978). Já nos idos de 1980, lançou *Los santos inocentes* (1981), *Carta de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983), *El tesoro* (1985) e *377A, madera de héroe* (1987). Nos anos de 1990, presenteou o leitor com seus três últimos romances: *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), *Diario de un jubilado* (1995) e *El hereje* (1998).

Desde os anos de 1940, entre romances, contos, livros sobre viagem e caça, artigos, ensaios, livros para crianças, até o ano de 2010, quando veio a falecer, o escritor espanhol foi somando os méritos de mais de meio século de produção, pela qual recebeu todos os prêmios literários espanhóis. Além de algumas homenagens recebidas fora da Espanha, foi indicado, de 2007 a 2010, pela *Sociedad General de Autores y Editores* da Espanha (SGAE) ao prêmio Nobel de Literatura. Lamentavelmente, Delibes não foi agraciado, porém outros importantes nomes da literatura espanhola do início do século XX, como José de Echegaray e Jacinto

Benavente, bem como seus contemporâneos Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre e Camilo José Cela, obtiveram o reconhecimento da academia sueca.⁵

A propósito, no título deste artigo, fazemos referência ao terceiro romance de Delibes, intitulado *El camino*. Embora a obra não tenha recebido nenhum prêmio, a narrativa protagonizada pelo menino Daniel, el Mochuelo, alcançou grande reconhecimento da crítica literária do país. É, hoje, o seu romance mais vendido. Para o próprio autor, foi uma grande surpresa o fato de que, até 1964, só tivessem sido vendidos 15 mil exemplares e, cinco anos depois, mais 40 mil exemplares, ou seja, três vezes mais do que nos 15 anos anteriores. Delibes o considera o mais afortunado de seus livros: foi traduzido para sete idiomas e, além da edição da Editora Destino que publica sua obra, circulam outras duas edições em espanhol (ALONSO DE LOS RÍOS, 1971). Até o ano de 2012, seguido de *Cinco horas con Mario*, *Los santos inocentes* e *El hereje*, *El camino* foi o livro mais vendido de Delibes.

No início de sua vida profissional, Delibes se dedicou ao Direito e aos estudos sobre Comércio e colaborou, também, como caricaturista e redator no jornal *El Norte de Castilla*, em sua cidade natal. Posteriormente, chegou a diretor desse jornal, onde permaneceu até 1963, quando, em defesa dos camponeses, entrou em choque com o então ministro da Informação e Turismo, Manuel Fraga Iribarne (GARCÍA DOMÍNGUEZ, 1994). Inconformado com o descaso das autoridades com a deplorável situação da zona rural de Castela, Delibes havia decidido fazer uma campanha no jornal contra o abandono do meio rural castelhano e de seu povo. O governo, na ocasião, em vez de se preocupar com a grave realidade que estava sendo levantada, valeu-se da censura e, implacavelmente, eliminou a matéria publicada, com uma portaria ministerial, além de destituir o autor do cargo que ocupava.

Em *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, publicada em 1985, o romancista relata sua experiência como jornalista e diretor de um jornal e as arbitrariedades a que a imprensa esteve submetida através da *Delegación Nacional de Prensa*, órgão ativo da ditadura do General Francisco Franco, que vigiava toda e qualquer produção cultural, determinando temas e conteúdos que poderiam vir a ser publicados. Esse órgão intervinha, inclusive, na disposição das reportagens nas

⁵José de Echegaray e Jacinto Benavente receberam o prêmio em 1904 e 1922, respectivamente; Juan Ramón Jiménez, em 1956; Vicente Aleixandre, em 1977; e, Camilo José Cela, em 1989.

páginas dos jornais e chegava ao extremo de enviar os textos prontos para serem encaixados nas edições. Delibes (1985, p. 8) declara, ainda, que: “había que escribir al dictado pero aparentando que era espontáneo, de que lo escrito le salía al periodista del corazón”, já que se estava à mercê dos censores, sujeito a ameaças e penalidades pelo que se escrevia.

Duríssima com a imprensa, a censura talvez fosse um pouco mais complacente com as publicações literárias, por acreditar que não tinham um alcance tão massivo quanto os jornais e as revistas. Aproveitando-se dessa maior tolerância em relação à literatura, Delibes conseguiu aprofundar sua crítica sobre a inaceitável situação do campo castelhano e pôde até endurecer seu tom reivindicador, escrevendo o romance *Las ratas* (1962), cujo protagonista, o menino Nini, de 11 anos, sobrevive a uma miséria material que contrasta vivamente com a riqueza de seus conhecimentos sobre o meio rural em que vive. Ele e seu pai, tío Ratero, moram numa caverna de um povoado castelhano e sobrevivem graças à caça e venda de ratos, praticamente sua única fonte de renda e alimentação. Sem dúvida, a pobreza dos protagonistas nos comove, mas vale ressaltar que os ratos aos quais Delibes se refere em seu romance não são ratos de esgoto, mas sim ratos de água, uma espécie de roedores comestíveis, comuns na Península Ibérica. Contudo, hoje em dia, os ratos de água, que só se criam em água cristalina, são uma espécie protegida, cuja caça é, inclusive, passível de multa, já que está ameaçada de extinção devido à deterioração do seu habitat provocada pela canalização do esgoto para os rios dos povoados onde esses animais se reproduzem.

Todas essas informações, entretanto, não minimizam a gravidade da situação de abandono da região de Castela e, indignado com aquela realidade, Delibes transforma em ficção o retrato do campo castelhano daquele momento histórico. Embora seja produto do realismo poético de Delibes, o romance *Las ratas* sobrepõe à visão contemplativa da natureza a intenção maior de denunciar a necessidade pela qual passavam o campo e o camponês espanhóis, em muitos casos, até mesmo sem água e eletricidade. Assim, além de evidenciar, no romance, a situação social de sua época e de sua região, o autor espanhol humaniza a paisagem, enfeitando-a com personagens cheias de vida e individualizadas com suas histórias próprias sobre as quais vamos nos inteirando, na medida em que avançamos na leitura do romance.

Após a publicação de *Las ratas*, Delibes foi, novamente, chamado pelas autoridades, porém, desta vez, pelo Ministro da Agricultura e pelo de Obras Públicas, Cirilo Cánovas García e Jorge Vigón Suerodíaz, respectivamente. O governo finalmente admitiu a veracidade das denúncias sobre as más condições de vida no campo e resolveu adotar um conjunto de medidas que, se não resolveram a situação dramática denunciada pelo escritor, pelo menos, aliviaram o sofrimento da população rural. Concretizadas no *Plan de Desarrollo Económico y Social*, cujas disposições foram decretadas em forma de lei em 1962 e postas em prática em 1964, essas medidas significaram para o cidadão Delibes “una victoria pequeña, incompleta, pero victoria al fin”, conforme declara o próprio autor, em nota à edição de suas *Obras Completas* (DELIBES, 2008, p. 652), em relação àquela que foi a conquista de uma difícil batalha.

Sobre a maneira como conseguiu se desvencilhar dos censores da ditadura de Franco, o autor comenta, na entrevista concedida a César Alonso de los Ríos:

En cierto modo *Las ratas* y *Viejas historias de Castilla la Vieja* son la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista. Es decir, que cuando a mí no me dejan hablar en los periódicos, hablo en las novelas. La salida del artista estriba en cambiar de instrumento cada vez que el primero desafina a juicio de la administración. (ALONSO DE LOS RÍOS, 1971, p. 182).

Não há dúvidas, portanto, de que as inquietações do homem Miguel Delibes se refletem na ficção do escritor Delibes. No caso específico do meio rural e da natureza, é patente o compromisso do escritor valhisoleitano com a região em que nasceu e onde passou toda a sua vida. Castela e, em especial, a cidade de Valladolid e seus arredores configuram o espaço narrativo de sua obra, com exceção de *Los santos inocentes* (1981), cuja trama se situa em Extremadura, e *Diario de un emigrante* (1958), ambientado na América do Sul. Citado na introdução das *Obras Completas*, por Ramón García Domínguez (2007), é o próprio Delibes que declara a prova de seu apego à sua terra, no discurso de agradecimento pronunciado durante a cerimônia em que foi nomeado “Hijo Predilecto de Valladolid”, em 1986:

Sencillamente estoy aquí, sigo aquí, porque no me hubiera acertado a estar en otra parte, porque sin este cepellón de tierra bajo mis pies, me hubieran faltado nutrientes y tal vez mi imaginación se hubiera esterilizado. [...] He

aquí un hecho cierto: cuando yo tomé la decisión de escribir, la literatura y el sentimiento de mi tierra se imbricaron. Valladolid y Castilla serían el fondo y el motivo de mis libros en el futuro. (DELIBES, 1986 apud GARCÍA DOMÍNGUEZ, 2007, p. XIX).

Para García Domínguez (2007), a imaginação e a criatividade de Delibes são intrínsecas à sua cidade natal e à região de Castela, as quais, mais do que o seu cenário natural e pessoal, tornaram-se, como sabemos, o cenário literário do escritor. Ao longo de sua obra, Delibes prestigia sua terra, passeando com o leitor pelos mais diversos recantos da geografia castelhana. Ciente de que a sua explícita simpatia pela natureza induziu muitos críticos à consideração superficial de uma divisão de seus romances, entre os de ambiente urbano e os de ambiente rural, marcando assim a dualidade do bem e do mal, da virtude e do pecado ou, ainda, da tradicional dicotomia entre civilização e barbárie, Delibes opta por elucidar a sua rejeição ao que ele considera muito categórico e simples:

Tal vez mi propensión a lo rural y la instintiva ternura en que acostumbro a envolver estos ambientes y sus pobladores pueden disculpar esta interpretación. Mas tal afición y tal ternura pueden significar, antes que un reconocimiento a las virtudes del campo, un movimiento de piedad ante su abandono. (DELIBES, 1966, p. 8).

A natureza, para Delibes, portanto, não está reduzida ao espaço em que se desenvolve a ação de sua narrativa. Descrito com extrema riqueza, o ambiente natural configura também o contexto social ao qual pertencem as personagens cujos problemas o autor estava determinado a denunciar, conforme entrevista a Alonso de los Ríos:

Lo que habría que conseguir, por lo que hay que luchar, es por que las condiciones de vida en el campo no sean míseras, sino humanas, que para disfrutar de un desarrollo cultural y un bienestar material no sea preciso marchar del campo. (ALONSO DE LOS RÍOS, 1971, p. 206).

O impedimento de residir em seu local de origem, por uma questão de sobrevivência, é um ponto fundamental para Delibes, pois, enquanto cidadão, se indigna com o fato de as pessoas não poderem escolher se querem ou não permanecer no campo. No romance *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, ele expõe essa situação através da personagem Eugenio Sanz Vecilla:

Los padres, los abuelos y los bisabuelos de Ángel Damián proceden del valle, pero sus hijos, el Ángel y el Julito, emigraron por la década de los sesenta. El uno, Ángel, marchó a Alemania y el otro, el Julito, a Villarcayo y de aquí a Bilbao. (DELIBES, 2001, p. 26).

Magnólia B. B. do Nascimento, em seu livro *O diálogo impossível: A ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo*, faz referência a essa passagem que acabamos de citar e corrobora o discurso crítico delibeano ao afirmar que:

O êxodo rural é uma realidade que o esvazia [o campo], inchando desordenadamente as cidades. [...] Alemanha, Bilbao, Madri são pólos de atração que oferecem novas possibilidades aos jovens do campo, melhor qualidade de vida, outras oportunidades. Essa era a tônica da emigração na década de 60: o móvel já não é político. Trata-se de uma questão social que origina a saída dos camponeses em busca de opções de trabalho oferecidas pela cidade grande [...] (NASCIMENTO, 2001, p. 92).

As angústias do escritor espanhol, retratadas em seus romances, conforme comentamos, não se restringem a questões locais, mas sim a uma particular inquietação existencial revelada por um enfoque sempre realista ao tratar do homem e da sociedade. Dentro desse contexto, prevalece, em sua produção, uma diversidade temática na qual está sempre presente o questionamento sobre a opressão, a liberdade, a religião, a justiça, a tolerância e a solidariedade, entrecruzada com outros elementos também constantes, como a morte, a infância, o próximo e a natureza. Podemos dizer *en passant*, apenas a modo de exemplificação, que, em *La sombra del ciprés es alargada* há uma interseção entre os temas da infância e da morte. Infância e natureza estão presentes em *Las ratas* e *El camino*, e a esses temas se soma o tema da morte novamente. Religião e família são abordadas, sob diferentes aspectos, em *El príncipe destronado*, *Cinco horas con Mario* e *Mi idolatrado hijo Sisí*. As obras *Aún es de día* e *La hoja roja* tratam de justiça social e solidariedade. Encontramos, ainda, política e religião como temas em *El hereje* e *Cinco horas con Mario*, além de velhice e solidão, em *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* e *La hoja roja*.

Enfim, independentemente do rótulo que os críticos literários queiram lhe atribuir, dos recursos estilísticos de sua narrativa, e além de qualquer temática desenvolvida em seus romances, o que é primordial destacar a respeito de Miguel Delibes é o compromisso estético, ético e social de sua escrita. Na introdução ao livro

Miguel Delibes, da coleção “Nuestros premios Cervantes”, María Pilar Celma (2003a, p. 18), afirma que o domínio da língua, ferramenta de comunicação e criação artística, “[...] se alía en su escritura con un legado ideológico de base humanista, lo que convierte su obra en motivo de reflexión ineludible para el hombre del siglo XXI [...]”. E essa reflexão não é suscitada a partir de um ponto de vista maniqueísta ou arbitrário. Delibes apresenta o ser humano em sociedade, em harmonia ou desarmonia com o seu meio e as circunstâncias que o movem. Assim, ele consegue levantar questões que inquietam o leitor, levando-o a pensar e a ponderar, sem julgar a personagem previamente.

Nesse sentido, notamos, na obra de Miguel Delibes, um alerta frequente, mas quase sempre implícito, em defesa da natureza. No entanto, a sua mensagem ecológica se explicita no discurso de ingresso que profere na Real Academia Española, em 1975, sob o título de “El sentido del progreso desde mi obra”. Reeditado, posteriormente, como o livro *S.O.S. El sentido del progreso desde mi obra* (1976) e, em 1979, sob o título *Un mundo que agoniza*, Delibes expressa, nesse pronunciamento, sua preocupação com um falso sentido de progresso e denuncia uma sociedade que está dando as costas à natureza e destruindo o meio ambiente.

Em 1972, o autor publica o livro *La caza en España*, no qual aborda, também, além dos temas relacionados com a caça, questões ecológicas, como a preservação do meio ambiente e os perigos da extinção de certas espécies da fauna espanhola. Em *El último coto*, seu oitavo e último livro cinegético, publicado em 1992, Delibes registra suas aventuras como caçador, compreendidas entre os anos de 1986 e 1991, mas também reforça sua preocupação cada vez maior com a deterioração da natureza e a grave situação do planeta, à qual o ser humano, em geral, parece estar alheio. Em 2005, a Editora Destino publica um extenso diálogo entre Delibes e seu filho, Miguel Delibes de Castro, biólogo, intitulado *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*, em que tratam da problemática ambiental, dos vários tipos de poluição, da camada de ozônio, do efeito estufa, da desertificação, da escassez de água doce, das catástrofes causadas por inundações, furacões, ondas de calor, enfim, de problemas provocados, em boa parte, pelo que se convencionou chamar progresso. Na opinião de Delibes,

Y la destrucción de la Naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado para el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de éste. Al hombre, ciertamente, se le arrebata la pureza del aire y del agua, pero también se le amputa el lenguaje, y el paisaje en que transcurre su vida, lleno de referencias personales y de su comunidad, es convertido en un paisaje impersonalizado e insignificante. (DELIBES, 1976, p. 76-77).

Mais do que uma mensagem ecológica, o seu discurso é um apelo pela preservação da vida, por uma sociedade equilibrada, na qual o indivíduo viva em harmonia com a natureza, com sua terra e suas tradições. Em outras palavras, uma sociedade em que o ser humano não aja contra a natureza e contra o próprio ser humano.

Ao contrário de alguns artistas que, injustamente, só ganham reconhecimento depois de sua morte, o escritor castelhano, além de ser respeitado em todos os âmbitos da literatura espanhola, alcançou também prestígio internacional, ao longo de sua vida literária. Grande parte da obra de Miguel Delibes foi traduzida para mais de vinte idiomas. Certos títulos, particularmente, ganharam especial atenção ao transpor fronteiras e línguas: *El camino*, *La hoja roja*, *Las ratas*, *Cinco horas con Mario*, *Los santos inocentes*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *El hereje* são, sem dúvida, os preferidos, segundo pesquisa realizada pelo biógrafo de Miguel Delibes, Ramón García Domínguez (2003).

No livro que organizou, *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, García Domínguez (2003) e outros colaboradores versam sobre a produção delibeana e sua relação com o mundo, ou seja, como o mundo acolheu a sua narrativa e a traduziu para várias línguas. Segundo o estudioso, a partir da sua paisagem e do seu território narrativo castelhano, Delibes transcendeu a uma dimensão universal, e suas histórias e personagens podem ser consideradas paradigmas de acontecimentos individuais e coletivos de nossa época:

Siempre se ha dicho que Delibes es un escritor con un territorio narrativo propio, Castilla, y que su fidelidad a su paisaje y su paisanaje ha sido irreductible. Sin embargo, y a pesar de lo incuestionable de este aserto, la castellanidad del narrador vallisoletano ha trascendido sus propios límites y su obra ha sido y es traducida y leída en más de veinte idiomas de todo el mundo. Si lo universal no es más que un trasunto de lo particular y local, Delibes consigue como nadie esta transfusión, a base de una voz narrativa con la que sintoniza cualquier oída de cualquier lengua, y a través, también, de unos personajes cuya identidad resulta reconocible para cualquier lector de cualquier país y cultura. (GARCÍA DOMÍNGUEZ, 2003, p. 9).

Os livros de Delibes foram publicados em, praticamente, todos os continentes, porém ainda há pouca divulgação de suas obras na América hispânica. Em relação à língua portuguesa, em Portugal, foram publicados *O caminho* (1957), *Os santos inocentes* (1991) e *O herege* (2000) e, no Brasil, *Dama de vermelho sobre fundo cinza* (1994). Na ocasião da jornada “Conversas literárias em torno da obra de Miguel Delibes”, realizada na Academia Brasileira de Letras e na Universidade Federal Fluminense, em novembro de 2011,⁶ pudemos contar com a presença de renomados pesquisadores da obra do escritor espanhol, dentre os quais a sua própria filha, Elisa Delibes de Castro, presidente da Fundación Miguel Delibes, o biógrafo e especialista em Delibes, Ramón García Domínguez, a professora da UFF, Dra. Magnólia B. B. do Nascimento, a diretora da Cátedra Miguel Delibes da Universidad de Valladolid, Dra. Pilar Celma, o professor emérito da UFF e membro da Academia Brasileira de Letras, Dr. Domício Proença Filho, o escritor espanhol Gustavo Martín Garzo, entre outros importantes nomes. Chegado o momento do debate, após as apresentações, questionou-se a ausência dos livros do escritor espanhol no mercado brasileiro, considerando-se o seu prestígio internacional e os estudos acadêmicos dedicados a sua obra, nos cursos de graduação e pós-graduação das universidades brasileiras. Alfonso León López, diretor da Fundación Miguel Delibes, e Elisa Delibes de Castro demonstraram interesse em intensificar os esforços para que se efetivem os contatos com as editoras brasileiras, a fim de se difundir mais amplamente a obra de Miguel Delibes em nosso país.

Dentre as constantes temáticas que entremeiam a produção delibeana citadas neste artigo, destacamos também a recorrente presença da personagem infantil e o relevante papel atribuído a ela ao longo de sua obra. A ampla galeria de crianças em seus romances levou-o a publicar, em 1994, uma antologia por ele mesmo selecionada e intitulada *Los niños*, com o subtítulo *Las mejores páginas del escritor sobre el mundo*

⁶ Esse evento fez parte da jornada literária organizada pelas seguintes instituições: Centro de Estudios Brasileños, de Salamanca, Fundación Miguel Delibes, Universidade Federal Fluminense e Academia Brasileira de Letras. O evento, promovido em homenagem a Miguel Delibes, ocorreu no Rio de Janeiro (ABL) e em Niterói (UFF), nos dias 23 e 24 de novembro de 2011, respectivamente. As comunicações apresentadas foram publicadas em 2013, em edição bilíngue, sob o título *Miguel Delibes: miradas transatlánticas*.

maravilloso y dramático de la niñez. Ao ser questionado sobre qual seria o motivo de haver tantas crianças protagonistas em seus romances, Delibes respondeu:

Para mí, el niño es un ser que encierra toda la gracia del mundo y tiene abiertas todas las posibilidades, es decir, puede serlo todo; mientras el hombre es un niño que ha perdido la gracia y ha reducido a una – el oficio que desempeña – sus posibilidades. Con esta respuesta quería dar a entender que para mí, el niño, precisamente por la carga de misterio que encierra, tiene mayor interés humano que el adulto, incluso para ser protagonista de una novela o de una película. (DELIBES, 1981, p. 4).

Sem dúvida, todos os seus livros protagonizados por crianças, ou mesmo aqueles em que a criança é apenas uma presença marcante, tiveram grande aceitação, não só na Espanha como também no exterior, o que comprova que o interesse ou, por que não dizer, a fascinação provocada pelo mundo infantil é comum, como afirma Delibes (1994a, p. 12), “a todos los mortales, que en nuestro ciclo vital es ésta la etapa de la vida más añorada por todos”. Se os meninos fictícios Pedro, Daniel, el Mochuelo, Sisí, Nini, Quico e Gervasio compõem o grupo dos inesquecíveis protagonistas infantis delibeanos – sem citar aqui as crianças que tiveram menor destaque em sua obra –, a criança real guarda, para Delibes, um mistério e uma graça inigualáveis, que atraem o interesse humano por sua pureza, autenticidade e espontaneidade, qualidades que se perdem quando nos tornamos adultos.

Nesse sentido, notamos em Miguel Delibes uma grande habilidade para recriar o mundo infantil, a perspectiva da criança e, inclusive, a linguagem infantil, o que talvez se justifique pelo contato constante com crianças, já que ambos os autores formaram grandes famílias: Delibes teve sete filhos, duas meninas e cinco meninos. Afinal, só quem já conviveu com crianças poderia construir um diálogo tão interessante como o do pequeno Quico, de 3 anos, protagonista de *El príncipe destronado* (1999), com sua mãe, iniciado quando o menino se depara com a sua irmãzinha nua indo para o banho:

- Cris no tiene pito, ¿verdad, mamá?
 - No – respondió Mamá evasivamente.
 - ¿Y tú? ¿Tienes tú pito, mamá?
 - Tampoco; eso sólo lo tienen los niños.
- A Quico se le redondearon los ojos azules y exclamó:
– Entonces, papá ¿tampoco tiene pito? (DELIBES, 1999, p. 22)

O processo de invenção da personagem é fonte de inesgotável discussão no âmbito da teoria literária. Ao longo de toda a história da literatura, vem sendo questionada a maneira como o autor manipula a realidade para construir a ficção e dar vida às suas personagens. Beth Brait (1985), em *A personagem*, procura esclarecer a evolução, na história literária, do processo de criação de personagens, voltando-se, inicialmente, para a Grécia Antiga, onde se originou essa reflexão teórica sobre a personagem e sua função na literatura, mais especificamente, com a mimesis aristotélica. De maneira bem sucinta, podemos dizer que, naquele momento histórico, pensava-se na personagem como imitação de modelos humanos virtuosos cuja moral deveria ser copiada. Posteriormente, a estruturação da personagem foi justificada como a representação psicológica de seu criador, ou seja, a projeção da maneira de ser do escritor, na intenção de ficcionalizar sua biografia. Já no século XX, os formalistas russos introduziram uma nova concepção literária, seguida até hoje, que preconizava a personagem como um componente exclusivo da narrativa, existindo somente em sua relação intrínseca com os demais elementos que se interligam na composição do romance em si, isto é, na obra de ficção, sem referência a elementos externos.

Antônio Candido (2009), no livro *A personagem de ficção*, traz importantes contribuições para os estudos teóricos sobre a personagem, ao afirmar que, quando um autor se propõe a criá-la, é inegável o seu desejo de ser fiel ao real; porém, nessa relação entre personagem e ser real, tem-se que partir da lógica de que personagem é um ser fictício e, portanto, se fosse uma cópia do real, de um ser vivo, haveria então a negação do romance. É preciso que o autor, ao compor a ficção, crie “um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade” (CANDIDO, 2009, p. 67). Para ele, a base do processo de criação só seria possível através de uma combinação entre “uma transposição fiel de modelos” e “uma invenção totalmente imaginária” (p. 70) cuja origem seriam a memória, a observação e a imaginação combinadas em graus variáveis.

São muitas as possibilidades de invenção oriundas dessa combinação: há personagens que surgem de uma experiência direta, ou seja, do contato direto do autor com a pessoa que lhe servirá de inspiração; há outras cujo modelo o autor conhece indiretamente, por meio de documentação ou testemunho e, a partir desse modelo, sua imaginação se aventura; há aquelas que são a desfiguração de um modelo que serviu

apenas como um pretexto básico; há, ainda, personagens em que, facilmente, se identifica a mistura de vários modelos, resultando uma personalidade nova; e, também, outros tipos de personagem (CANDIDO, 2009). Ao final da explicação de tantos processos, Candido (2009, p. 74) conclui que “o próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir”.

A personagem da ficção difere do ser real, pelo fato de podermos conhecê-la de uma forma muito mais completa do que conheceríamos uma pessoa real. Na ficção, mesmo tomando um modelo da realidade, o autor onisciente sempre oferece à personagem outras características mais sólidas, permitindo que sejam conhecidos detalhes singulares de sua personalidade, de seu comportamento e de sua história. O relativo e fragmentado conhecimento que temos de uma pessoa na vida real se torna total na ficção, onde a personagem é um ser muito mais coeso graças à ação do autor que pinça, para a sua composição, os elementos que lhe são profundamente essenciais (CANDIDO, 2009).

A consonância entre autor e personagem se acentua no fazer literário de Delibes quando, aos dons da memória, da observação e da imaginação do escritor, citados anteriormente, se soma um sentimento de cumplicidade da parte do autor em relação às suas personagens. Em uma das reiteradas vezes em que foi questionado se sua obra seria autobiográfica, Delibes declarou a César Alonso de los Ríos (1971, p. 58): “Yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan: los expongo por sus bocas. En definitiva, uno, si es sincero, se desdobra en ellos [...]”. Esse fenômeno ocorreria na medida em que o autor se identifica com suas personagens. Posteriormente, na entrega do prêmio Cervantes, em abril de 1994, Delibes aprofunda a explicação sobre a relação com suas personagens:

Pasé la vida disfrazándome de otros. Veía crecer a mi alrededor seres como el Mochuelo, Lorenzo el cazador, el viejo Eloy, el Nini, el señor Cayo, el Azarías, Pacífico Pérez, seres que eran yo en diferentes conyunturas. Ellos iban redondeando sus vidas a costa de la mía. Yo no he sido tanto yo como los personajes que fui alumbrando. Ellos son, pues, en buena parte, mi biografía. (DELIBES, 1994, p. XXV).

Essa declaração sugere certa dependência ou até mesmo sujeição do autor às suas personagens, suposição que será confirmada pelo próprio Delibes, ao assumir que

abdica de sua autonomia como criador, dizendo que não parte dele o desejo de escrever, mas sim das personagens que lhe pedem vida (GARCÍA DOMÍNGUEZ, 2005). Assim, parece-nos pertinente ponderar que, embora concordemos que a análise de um texto literário deva partir da conjunção entre os elementos internos oferecidos pela narrativa, não pode ser desconsiderado, quando existente, obviamente, o enriquecedor testemunho do autor sobre sua própria obra.

Ainda sobre a relação do autor com suas personagens, em seu livro *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, no capítulo dedicado a “El novelista y sus personajes”, Delibes acrescenta:

[...] comprenderán ustedes que yo considere la erección de tipos vivos como un fundamental deber del novelista. Entiendo que unos personajes auténticos pueden hacer verosímil un absurdo argumento, y conseguir del estilo un vehículo expositivo cuya existencia apenas se perciba. Poner en pie unos personajes de carne y hueso e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es una de las operaciones más delicadas de cuantas el novelista realiza. Y hasta tal punto pienso que esto es así que me atrevo a formular esta conclusión: una novela es buena cuando, pasado el tiempo después de su lectura, los tipos que la habitan permanecen vivos en nuestro interior, y es mala cuando los personajes, transcurridos unos meses de su lectura, se difuman, se confunden con otros personajes de otras novelas para, finalmente olvidarse. (DELIBES, 2004, p.126)

A vasta produção literária de Miguel Delibes, a tradução de seus livros a vários idiomas e as indicações de seu nome ao Prêmio Nobel de Literatura confirmam a atualidade e universalidade da obra do escritor espanhol. A pronta identificação do mundo ficcional, criado em seus romances, com aspectos da nossa realidade e a semelhança de suas personagens com pessoas de “carne y hueso” (DELIBES, 2004, p. 126) do nosso cotidiano são alguns dos aspectos que entusiasma de imediato o leitor brasileiro a aprofundar os estudos sobre o fazer literário do autor espanhol. Questionada pelo próprio Delibes, quando o visitou em Valladolid, sobre o porquê do interesse de uma professora de um país tão distante por sua obra, a Prof.^a Dr.^a Magnólia B. B. do Nascimento esclareceu:

Recuerdo haberle respondido inicialmente que, en su obra, al contar España, él deslizaba hábil y sutilmente en la narrativa las cuestiones de un momento histórico español que me remitían a un tiempo, al Brasil dictatorial de Vargas y al de los militares, de las décadas 60 y 70. Le comenté, además, que algunos de sus personajes, como el señor Cayo, por ejemplo, vivían en Brasil, con otro nombre, integrados en la realidad

brasileña. Me atreví a contarle una o dos anécdotas para que Don Miguel percibiera cómo aquellos tipos, nacidos en Castilla y tan auténticos en la intensa humanidad que trasudaban, me provocaban y a muchos de mis alumnos, una sensación de familiaridad que nos llevaba a identificarlos con gentes de nuestro hemisferio, de nuestra cultura e idéntica manera de relacionarse con la naturaleza y la vida. (NASCIMENTO, 2011, p.15).

A figura de Miguel Delibes reúne não só um grande autor, um jornalista, um ecologista, mas, sobretudo, um ser humano em cuja obra está impressa uma mensagem repleta de realismo e carregada de valor ético, transmitida, como afirma a diretora da Cátedra Miguel Delibes, María Pilar Celma, de maneira subliminar, com sutileza e beleza expressiva, sem panfletagem ou qualquer recurso que nos passe a sensação de termos lido um texto programático:

Delibes – y los castellanos con él – representa el valor del individuo en sí mismo, el ideal de vida del hombre en armonía con la naturaleza y con los otros hombres, el amor por el pueblo y por la cultura tradicional, la tolerancia y la libertad de conciencia, el amor a la familia... (CELMA VALERO, 2011, p. 6).

Com as nossas reflexões, esperamos ter contribuído para o enriquecimento do acervo crítico sobre as obras de Miguel Delibes e comprovado o conceito de local e universal intrínseco a ele, entendido pelo alcance de sua obra em nível mundial, por sua visão desconfiada do progresso, antes tida como pessimista e reacionária e hoje compreendida por sua gravidade e pelo fundo ético de sua obra, com cujos valores morais nós, leitores do mundo inteiro, nos identificamos.

Referências Bibliográficas:

ALONSO DE LOS RÍOS, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: Magisterio Español, 1971.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

DELIBES, Miguel. *O caminho*. Lisboa: Ulisseia, 1957.

- _____. _____. Tomo II. Barcelona: Destino, 1966.
- _____. *S.O.S. El sentido del progreso desde mi obra*. Barcelona: Destino, 1976.
- _____. *Un mundo que agoniza*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.
- _____. *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Valladolid: Ámbito, 1985.
- _____. *El príncipe destronado*. 25. ed. Barcelona: Destino, 1999.
- _____. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Barcelona: Destino, 2001.
- _____. *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Destino, 2004.
- _____. *Obras completas*. Vol. I. El novelista, I. 1948-1954. Dirección de Ramón García Domínguez. Barcelona: Destino, 2007.
- _____. *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino, 2007. (Col. Booket).
- _____. *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Barcelona: Lumen, 2007.
- _____. *El camino*. Barcelona: Destino, 2008. (Colección Booket).
- _____. *Obras completas*. Vol. II. El novelista, II. 1955-1962. Dirección de Ramón García Domínguez. Barcelona: Destino, 2008.
- _____. *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona: Destino, 2009. (Col. Booket).
- _____. *Las ratas*. Barcelona: Destino, 2009. (Colección Booket).

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CELMA, María Pilar (Ed.). *Miguel Delibes*. Nuestros Premios Cervantes. Nº 1. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón. Datos biográficos de Miguel Delibes. In: *PREMIO NACIONAL de las Letras Españolas 1991*. Encuentro con Miguel Delibes. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994. p. 29-51.

_____. (Org.). *Miguel Delibes*. Mi mundo y el mundo. Seminario y exposición de la obra en castellano y en otras lenguas. Espanha: Patronato de la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.

_____. *El quiosco de los helados*. Miguel Delibes de cerca. Barcelona: Destino, 2005.

_____. Introducción. In: DELIBES, Miguel. *Obras completas*. Vol. I. El novelista, I. 1948-1954. Barcelona: Destino, 2007. p. xix-lviii.

GULLÓN, Agnes. *La novela experimental de Miguel Delibes*. Madrid: Taurus, 1981.

NASCIMENTO, Magnólia B. B. do. *O diálogo impossível*. A ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo. Niterói: Eduff, 2001.

AS FICÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE MIGUEL DELIBES E DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL: FORMA E CONTEÚDO

Jorge Paulo de Oliveira Neres - UFF/UFRJ

A Literatura Espanhola contemporânea, como todas as literaturas ocidentais, experimenta a dinâmica dos processos evolutivo e transformador. Perceber algumas destas transformações é o objetivo do presente artigo. Elegemos, em função disso, dois escritores contemporâneos; um espanhol e outro brasileiro: Miguel Delibes (1920-2010) e Luiz Antonio de Assis Brasil (1945), destacando suas obras *Los santos inocentes* (1981) e *Videiras de cristal* (1990). A obra de Delibes tem como matéria histórica subjacente a Ditadura de Francisco Franco (1892-1975), como consequência da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que desencadeou um regime fechado, no qual as práticas opressivas se constituíram em marca maior, dentre as quais a censura.

O regime opressor varreu todo tipo de informação que o contestasse, além de calar, pela violência, as vozes que a ele se opunham. Enfim, configurou-se um vazio de pensamento e de informações na Espanha, ao longo de 40 anos, no qual somente se tinha conhecimento do discurso oficial. As consequências foram desastrosas e percebidas de forma contundente, quando a ditadura ruiu com a morte do ditador. O país, ao redemocratizar-se, vai olhar o passado e perceberá sua história apagada ou varrida para debaixo de um hipotético “tapete”.

Já *Videiras de cristal* representa, ficcionalmente, o episódio histórico da Guerra dos *Muckers*, ocorrido em São Leopoldo, na colônia do Padre Eterno, no período de 1872 a 1874. A revolta foi um evento messiânico, e teve por protagonista Jacobina Maurer, que se intitulou um “Novo Cristo” e foi de encontro às religiões católica e luterana. A propagação de sua seita gerou discórdias profundas que culminaram numa guerra fratricida, na qual o Exército brasileiro interveio, desastradamente, até sufocar o estado de rebelião. Este episódio se constituiu em matéria de extração histórica da obra de Assis Brasil, caracterizando-a como metaficção histórica.

Neste contexto, entram os escritores citados. Em primeiro lugar, Miguel Delibes, jornalista, que se sentia profundamente incomodado pela censura, sem poder tratar em seus artigos das questões da Espanha e, particularmente, de Castela. Sem alternativa, busca na ficção o modo de melhor vislumbrar a realidade hostil em que se encontrava

seu país. Assis Brasil, por sua vez, busca, com o recurso da ficção, recuperar a História do Rio Grande do Sul, muitas vezes ignorada e propositalmente escondida na memória, seja por interesses políticos, seja por razões particulares de herdeiros, que ainda hoje se incomodam com episódios de passados mais remotos, ou ainda relativamente recentes.

Los santos inocentes e *Videiras de cristal* seriam, em tese, exemplos claros da temática que chamaríamos, conforme BASTOS (2000, p. 9), *matéria de extração histórica*. Reside, aí, o aspecto crucial de nosso artigo, que consiste nas designações das obras como metaficção histórica ou não. Isto porque as aparentes intencionalidades autorais, no caso de *Los santos inocentes*, não nos conduzem a uma afirmativa em termos de gêneros, diferentemente de *Videiras*, em que a matéria histórica é mais explícita. Percebemos, isto sim, em ambas as obras, uma experimentação estética intensa do ato da escritura. Nas duas, há a preocupação com o universo interior das personagens, mas deixam claro que o exterior também repercute decisivamente no interior. Ou seja, tanto em uma quanto em outra, há um ser opressor supremo, representante de um macrossistema perverso e injusto, sob o ponto de vista social. Em *Los santos inocentes*, é a ditadura franquista. No caso de *Videiras de cristal*, o abandono a que são relegados os colonos pobres alemães, tanto pelo Poder Público, quanto pelos compatriotas que aqui chegaram antes, e conseguiram vencer os obstáculos, enriquecendo e se tornando notáveis na sociedade.

Em *Los santos inocentes*, Delibes traz à cena uma família de camponeses oprimida pelo dono da fazenda, *Señorito Iván*, representante do poder opressor. A família de agricultores, cujo patriarca é Paco, *El Bajo*, vive explorada pelo *Señorito*, humilhada em sua dignidade mínima. Paco, a esposa *Régula*, os filhos *Rogelio*, *Quirce*, *Nieves* e a *Niña Chica*, além do cunhado *Azarías*, são humilhados constantemente, sendo uma espécie de animais de estimação do *Señorito*. Este, aliás, tem predileção pela caça, utilizando-se de Paco como uma espécie de cão farejador, e como este se submete totalmente aos caprichos do patrão, justifica-se plenamente o adjetivo que o qualifica, *El bajo*. A propósito, a opressão é tão violenta que os camponeses optam pelo silêncio e pelo acato às ordens. Há uma espécie de aceitação tácita de um *status quo* inferior, como uma espécie de convenção ao aceite da hierarquia opressora, tudo isso materializado num pacto de silêncio. Isto se constata

quando *Nieves* vai trabalhar na casa dos patrões e é orientada pelo pai: *Niña, a ti estos pleitos de La Casa de Arriba, ni te van ni te vienen, tú allí, oír, ver y callar.* (LSI, 1981, p.55). Esta visão da personagem, o seu receio ao poder podem ser ilustrados pela afirmativa de ŽIŽEK (2010, p. 17):

O grande Outro opera num nível simbólico. De que então se compõe a ordem simbólica? Quando falamos (ou quando ouvimos) nunca interagimos simplesmente com outros; nossa atividade de fala é fundada em nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos.

Apenas quem não se submete aos ditames do *Señorito* é o cunhado de Paco, *El Bajo, Azarías*. Este, por apresentar algum problema mental de retardamento, vive livre pela fazenda, em contato com a natureza e apaixonado pelas aves, principalmente por uma gralha, a quem chama de *Milana*, seu animal de estimação. Em outras palavras, *Azarías* é a própria representação do inocente. Sobre isto, vale esclarecer que Delibes e Assis Brasil recorrem aos textos bíblicos, revelando olhares irônicos sobre a tradição. Em *Delibes*, o título da obra revela a ironia em torno dos textos bíblicos. Em *Los santos inocente*, se torna clara a paródia aos textos sagrados, na alusão aos “santos”, enquanto seres naturalmente virtuosos e, ao mesmo tempo, “inocentes”, numa referência ao episódio bíblico da matança de crianças por Herodes. A intertextualidade se realiza sob o signo da paródia. Quando nos referimos à paródia, observamos que Delibes não estabelece uma crítica ao texto original das Escrituras, isto significando que a hierarquia sagrada é mantida incólume na atualização, ou seja, a matriz não sofre qualquer tipo de arranhão na escrita do autor. O que abstraímos é o fato de que os “inocentes”, no texto original, eram crianças perseguidas por Herodes, pela suposição de que uma delas seria o apregoado Messias e, no romance, continuam com o mesmo status de perseguidos, só que dentre os seus perseguidores, se encontra o representante do pensamento cristão, o Bispo, comensal da casa do *Señorito Iván*, alusão de que a Igreja Católica Espanhola optou pelos opressores e abandonou seus “inocentes”.

Em função disto, Delibes redime esses “inocentes” em sua narrativa, “canonizando-os” num processo que extrapola a paródia em significação mais ampla. Afinal, notamos que a santificação se realiza num contexto extremamente sacrificial, no qual os direitos mais elementares do camponês oprimido lhe são subtraídos,

inclusive o de professar a fé. Dado o exposto, o romance se configura como uma forma transversa de se conferir a dignidade dilapidada pela Igreja a esses camponeses. Em Assis Brasil, observamos que a ironia bíblica se dá com o enquadramento de Jacobina na concepção messiânica, com ênfase na tendência utópica, visto a necessidade de apresentar aos colonos que a buscavam, um futuro promissor, conforme ela afirma ante o crescimento de sua seita (V.C., 1994, p.152):

[...] Cada parede que vejo levantarem em nosso Templo é como se eu visse o sonho se realizando. Breve teremos um lugar onde vigorará somente a vontade de Deus e onde os ímpios não poderão chegar com seu dinheiro e com seus Pastores. Passarão céus e terra, mas minhas palavras não passarão.

Observamos que Assis Brasil, ao delinear a personagem Jacobina, manifesta a intenção de colocá-la como centro de uma polêmica crucial ao desenrolar narrativo. Acentua o caráter messiânico da protagonista, na concepção cristã, tornando-a não um mensageiro de Cristo, mas Ele próprio. Ou seja, Jacobina, no tom burlesco da dessacralização, se transforma no “Cristo de saias” e, a partir daí, passa a denominar seus principais seguidores com os nomes dos apóstolos de Cristo (VC, 994, p.132):

[...] João Jorge passou por Ana Maria como se não a visse; Jacobina porém chamou-a e pôs-lhe o dedo indicador sobre os lábios. – “É meu apóstolo João”, disse, um grande enigma para quem ainda não conseguira ouvir todo o Evangelho explicado da boca de Jacobina. No outro dia, de coração leve, Jacobina chamava seu cunhado Carlos Einfeldt de Judas Iscariotes, por seu apego ao dinheiro – isso Ana Maria entendeu, achando graça da astúcia de *frau Maurer*. E foi assim que o irmão mais velho, Francisco Mentz, recebeu, por sua idade, o apelido de apóstolo Pedro.

DAS RUPTURAS E DA TRADIÇÃO: o silêncio eloquente e as marcas da História

Aqui, tratamos da inserção dos romances de Miguel Delibes e de Assis Brasil no universo das obras transgressoras dos modelos canônicos e da tradição. Nosso foco é centrado na estrutura narrativa, sem perder de vista as relações temáticas materializadas no conteúdo social emanado de cada obra. Desta forma, a análise se

configura como uma espécie de estudo de mão dupla, observando a técnica a serviço do enunciado e este se construindo pela técnica. Com isso, não ignoramos as interlocuções interdidas das personagens de *Los santos inocentes*, por exemplo, porque o “calar espontâneo” ou a “interrupção de uma fala” pode se dar por contingências do contexto, ou mesmo por opção narrativa, ocasionando, portanto, um impacto decisivo na estrutura do relato.

Sob a mesma perspectiva, inserimos aqui a discussão em torno do subgênero romance histórico, por entendermos que os relatos se incluem nesta modalidade narrativa. Como, atualmente, as narrativas de extração histórica atendem aos apelos da demanda do mercado editorial, aproveitamos para discutir a atualização dos temas históricos com a premissa de que o pós-moderno se utiliza da tradição para com ela romper.

Não podemos negar que as exigências mercadológicas impõem, no contexto contemporâneo, um trânsito em mão dupla das formas eruditas com a cultura de massa. E isso se concretiza através de hibridismos, envolvendo variadas linguagens, pela busca de alternativas formais inovadoras, pela necessidade de se relevar a recepção da obra e, numa outra ponta, pelas variadas atividades do sujeito autoral contemporâneo levarem-no a transitar em inúmeros contextos de linguagens que se projetam na materialidade de seus textos, como formas novas de enunciação literária.

Não nos esqueçamos de que Miguel Delibes, por exemplo, traz para o seu texto literário a experiência do jornalismo, do mesmo modo que Assis Brasil se revela um ser múltiplo, multimidiático.

Em uma primeira leitura, são visíveis as inovações em *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes, tanto no que se refere aos procedimentos de elaboração narrativa, quanto no que diz respeito ao trato estilístico.

O relato de Delibes é dinâmico, em função de sua estrutura narrativa que foge ao modelo dos romances tradicionais. Em suas linhas iniciais, já percebemos a ausência de fronteiras entre narrador e personagens, com os discursos de ambos sobrepondo-se, entrecortando-se, alternando-se, na polifonia peculiar às narrativas contemporâneas. Além disso, a oralidade apresenta suas marcas no romance *Los santos inocentes*, conferindo-lhe a praticidade da linguagem do dia a dia.

Construído nos moldes de um grande poema, apresenta uma essência lírica que se contrapõe à matéria violenta que constitui seu tema. Assim, a pontuação peculiar à prosa tradicional é dispensada, e a forma fragmentada não implica, em momento algum, a perda da homogeneidade da obra.

Em seu relato, o autor parte de um universo particular, mais precisamente regional, e confere um caráter universal à obra, a partir do momento em que penetra nas razões que extrapolam limites geográficos e se assentam nas eternas contradições e idiossincrasias humanas.

Desta forma, o contexto em que se dá a obra desemboca numa tragédia comum a qualquer ambiente opressor. Em *Los santos inocentes*, a narrativa representa, ficcionalmente, a realidade empírica da subserviência aos detentores do poder. O inusitado reside no fato de que, em Delibes, é a personagem dita “inocente”, apartada da realidade, a que efetivamente rompe a estrutura hierárquica para dar a resposta dos oprimidos: *Azarías*.

Dois aspectos especiais nos chamam a atenção no que se refere aos recursos empregados pelo autor na elaboração de sua obra. Em primeiro lugar, destacamos a presença da matéria de extração histórica, tanto ou quanto implícita, uma vez que os índices históricos remissíveis à ditadura franquista ocupam as frestas da narrativa.

No romance, destacamos a marca peculiar de Miguel Delibes de se fixar nas personagens para, a partir delas, descortinar o exterior, fato que pulveriza e praticamente anula a verossimilhança, colocando-a num plano secundário, ínfimo. As referências ao mundo exterior aparecem fragmentadas, nas visões individuais de cada personagem, ou seja, a matéria histórica em Delibes se situa nos planos do subjetivo e do psicológico. Ele lança mão de procedimentos narrativos consoantes às escrituras contemporâneas, além dos elos temáticos, voltados para universos sociais distintos, porém impregnados do mesmo senso de injustiça e de intolerância. Utiliza-se do insólito para conferir o sólito à narrativa, sendo a personagem tida como marginalizada, e até mesmo louca, instrumento caro aos rumos da história.

Delibes, na intenção de lançar seu olhar sobre os contextos que sua narrativa origina, emprega vozes de outros, isto quer dizer que o discurso de *Azarías*, por mais ilógico, é *tarefa estilística do contexto do autor*, uma vez que ora contribui como ingrediente da tessitura do texto, ora se torna fundamental à solução narrativa.

Ao atribuir papéis capitais a personagens com perfis alienados, loucos ou inocentes, Delibes utiliza-se de técnicas consolidadas na história literária, que se renovam com a roupagem da narrativa contemporânea e se atualizam na recepção do leitor de nossa contemporaneidade. Sua obra é inovadora, sem perder os fios da tradição e se estabelece como discurso consoante às transformações da atualidade.

A obra de Luiz Antonio de Assis Brasil segue os modelos das narrativas de matéria histórica filiadas à tradição realista, não aparentando quaisquer índices que possam significar rupturas. Afinal, as ações se desenrolam ao longo das 540 páginas do romance, obedecendo à lógica das sequências lineares, sendo observados os limites de uma suposta verossimilhança, não havendo, aparentemente, qualquer rompimento de um possível pacto entre a ficção e o episódio “real” nela narrado.

Uma leitura mais atenta, no entanto, desfaz completamente esta primeira impressão, principalmente se levarmos em conta dois aspectos indispensáveis ao exame mais criterioso do texto, além da quebra do pacto da verossimilhança: os procedimentos narrativos e o manejo da linguagem.

Como o romance se insere nos moldes das narrativas de matéria de extração histórica, a expectativa da verossimilhança, de imediato, instaura-se, como acontece em relatos desta natureza. Entretanto, o narrador onisciente, já nas primeiras linhas, desfaz sua onisciência, instalando a dúvida no leitor quanto ao teor da matéria narrada, a partir do momento em que não confere exatidão à data apontada como a de início das ações e, ao mesmo tempo, constrói um primeiro parágrafo essencialmente irônico (VC, 1994, p.1):

1872, talvez junho.

Rothenburg-ob-der-Tauber, na região do *Franken*, é uma cidade tão pequena, tão medieval, tão cercada por uma grossa muralha, que seus habitantes parecem viver dentro dos limites de uma ilustração gótica.

Assis Brasil apresenta seu “cartão de visitas”, apontando inovações que estarão presentes ao longo da narrativa. Desperta nossa atenção o fato de que o uso do advérbio de dúvida “talvez”, aliado à ironia subsequente revela a intenção de situar o

narrador num plano mais subjetivo, de forma a conferir uma relativa dubiedade ao relato.

Em verdade, percebemos que o autor, ao fixar o início da narrativa em *Rotemburg*, no âmbito familiar de Christian, estrategicamente prepara o terreno para a substituição do narrador de fora pelo outro narrador, a personagem Christian que, envolvida no ambiente narrativo, não sofrerá constrangimento para exercer plenamente sua subjetividade, tampouco pincelar o relato com as tintas da ironia.

Ao retornarmos às páginas iniciais do romance, percebemos que a exatidão do ano em contraposição à dúvida do mês, quando é situado o momento em que a narrativa se inicia, representa a nítida tendência de ruptura com os referenciais realistas. Dito de outro modo, o autor se serve do modelo realista para, no seu interior, negá-lo, revelando não passar de uma aparência o realismo de seu relato, conforme assinala HUTCHEON (1991, p. 79):

[...] Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana.

A imprecisão da data instaura a contradição, que não condiz com a clareza e a lógica lineares realistas. Pressupomos que Assis Brasil aponta para a recusa dos padrões consagrados e abre caminho para a transgressão, subvertendo o modelo a que se filia, através de um narrador contraditório, irônico e ambíguo. Se já na primeira página, a narrativa subverte o modelo no qual se insere, no seu transcorrer, inúmeras outras situações evidenciam tal procedimento, numa demonstração de que o autor exercita sua reflexão em torno da elaboração do tecido narrativo. Queremos dizer com isto que, sem comprometer o sentido do relato, a obra se transforma num exercício de criação estético-literária.

Outra marca inovadora é a polifonia. Ao abrir mão de um narrador onisciente exclusivo, Assis Brasil anula a possibilidade de uma visão unívoca ao relato. O romance não apresenta “uma verdade”, mas várias, de acordo com os múltiplos pontos de vista de cada um dos narradores. Em decorrência disto, o eixo narrativo, sustentado pela matéria de extração histórica, é pulverizado na pluralidade dos discursos dos

narradores. A alternância entre um narrador de fora e um de dentro da narrativa multiplica a significação do relato, em que pese o “de fora” ter cedido seu lugar ao “outro”, que, enquanto personagem, se situa no interior da narrativa, aquele, mesmo com sua postura distanciada, em alguns momentos de alta intensidade dramática, se impregna da subjetividade peculiar ao outro narrador e enfraquece sua onisciência,

Nessa perspectiva, Assis Brasil rompe com um modelo tradicional e se insere no novo, aproximando-se do rol de escritores que extrapolam os limites da narrativa realista.

Assis Brasil, desta forma, reinsere o narrador de fora na subjetividade do relato, visto que, independente do distanciamento, ele está integrado às engrenagens narrativas. Assim, enquanto narrador, é partícipe das estruturas que narra, sendo, portanto, direcionado pelo autor, de acordo com as conveniências impostas pelo relato, como considera ROSENFELD (1996, p. 93):

Surge então a tentativa de superar tais dúvidas através da autoridade do mito: o narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas: não as inventa. Os mecanismos psíquicos são os mesmos em todos os seres humanos: ele mesmo os vive. Não descreve a psicologia individual de Fulano e Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador no monólogo interior.

O espaço em que a narrativa tem início é a Alemanha, local onde vive o tio de Christian Fischer, *Hans Willibald Genz*. O narrador traça em poucas linhas o perfil hesitante da personagem Christian, e as circunstâncias que tornam o tio seu tutor para informar que, depois de refugar os compromissos matrimoniais com duas moças, vai para *Bamberg* estudar Medicina. O narrador assinala que a partir do momento em que inicia seu curso, Christian, nas visitas de férias, acentua suas evasivas quando o tio indaga acerca da especialidade médica escolhida. A descoberta da opção pela Psiquiatria desaponta *Hans Willibald*, que não compreende as razões de tão inusitada escolha. E mais desapontado fica quando, depois de formado, entre outros lugares distantes, o jovem médico opta pelo Brasil. A opção por escrever uma carta ao invés de se despedir, pessoalmente, do tio denota uma projeção que esta personagem terá ao longo da narrativa, principalmente quando o narrador informa que uma das intenções de Christian é se radicar no Brasil. Por outro lado, a “solenidade” apontada na carta

revela algumas finas ironias que se tornam implícitas ao seu texto e que, naturalmente, terão um impacto na trajetória desta personagem ao longo do romance.

O perfil da personagem Christian é desenhado, como notamos, nessas primeiras páginas do romance, revestido de certa futilidade e, embora possamos auferir de seu comportamento as atitudes de um *dandy*, o jovem médico revela o contrário, uma vez que, segundo HALLBERG⁷ apud MARTINS (1998, p. 32), acima de tudo, *detentor de uma cultura livresca notável [...], pois tanto pelas cartas que envia ao tio, quanto pelo que discute e testemunha na colônia, temos, ao lado da curiosidade e da perspicácia, um indivíduo íntegro e profundo*. Isto se comprova no fato de que, segundo MASINA, (1991, p.7) *Christian não só é o liame com a Alemanha, como também a única personagem dotada de percepção e de consciência a perceber o que estava acontecendo na colônia*.

Ao tomarmos por referência Silviano Santiago (2002), o narrador onisciente, ao abrir mão de sua narrativa, delegando-a ao jovem médico narrador, transfere a este a responsabilidade de narrar o que, quando jovem, ele, o narrador onisciente, foi incapaz de fazê-lo e, desta forma, com a transferência da atribuição, se encontra na narrativa do jovem. Com a palavra, SANTIAGO (2002, pp. 55 – 56):

Na narrativa memorialista, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraindo da defasagem temporal e mesmo sentimental [...] a *possibilidade de um bom conselho* em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem. Essa narrativa trata de um processo de “amadurecimento” que se dá de forma retilínea. Já o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa. [...].

A forma como este jovem narrador efetua seu relato é por meio de cartas que, sabemos, é considerada uma modalidade de gênero literário. Pelo teor de fragmentação deste tipo de relato, percebemos ser esta a forma encontrada pelo autor para alternar os dois narradores e situar as marcas de cada um deles. Por outro lado,

⁷ HALLBERG, Mônica. *La représentation de l'Allemagne dans la littérature brésilienne (de 1930 à nos jours): le cas particulier du Rio Grande do Sul*. Paris, 1997. Thèse (pour l'ê doctorat) – Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1997.

diferentemente dos relatos convencionais, as cartas são narrativas cortadas, interrompidas, tanto que o autor, quase sempre, assinala as missivas de Christian com o sinal de interrupção das reticências, indicando que algo foi dito, omitido ou ainda está a se dizer.

Se considerarmos que, segundo SANTIAGO (2002 p. 54), *As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar*, pressupomos que Assis Brasil produz uma obra que incorpora as rubricas da pós-modernidade. Em outra perspectiva, destacamos um aspecto interessante na sua elaboração narrativa, que diz respeito à Jacobina. Apesar de reunir em torno de si razões suficientes para a deflagração do conflito, o autor não lhe confere um perfil mítico. Dito de outro modo, o autor, ao desenhar uma personagem fraca e imune a emoções, vai de encontro ao arquétipo que se espera de uma liderança messiânica. Os índices desta intenção autoral são explicitados, ao longo do relato, por algumas situações que gradativamente delineiam o perfil de Jacobina Maurer. A primeira delas reside no quadro patológico de sonambulismo, que lhe é atribuído. A doença se torna o elemento-chave para que a personagem, não só se diferencie dos demais colonos, como também, dada a alternância dos estados de consciência e inconsciência, possa projetar em alguns deles sua voz messiânica, fruto das interpretações automáticas que faz do texto bíblico, e que serão reproduzidas, por exemplo, por Jacó-Mula, porta-voz do seu discurso messiânico.

Quando falamos de interpretações automáticas dos textos bíblicos, nos referimos à forma como Jacobina absorve as leituras desses textos. Em função disto, não podemos ignorar uma personagem que atravessa rapidamente a narrativa, sem ser delineada minuciosamente como as outras, distinguida apenas pela expressão “um certo”, que terá um papel decisivo enquanto preceptor da mulher, *Hardes Fleck* (VC,1994, p.31):

[...] A passagem pela casa de Jacobina significava purificar-se, ainda mais agora que circulava por lá um certo Hardes Fleck, meio Pastor e vidente, que ensinara a Jacobina a ler as letras da Bíblia e a interpretar o Livro Sagrado.

A influência deste indefinido *Hardes Fleck* é notória sobre Jacobina que, automaticamente, passa (VC, 1994, p.31) a *soletrar passagens do Evangelho*, numa demonstração de que os ensinamentos do preceptor começam a dar frutos. Destacamos propositadamente o verbo “*soletrar*” por caracterizar um processo de alfabetização que, por si só, não confere profundidade a qualquer leitura, sob o ponto de vista da interpretação.

Ao acrescentarmos à superficial leitura o fato de o narrador destacar ironicamente (VC, 1994, p.31) que *Hardes Fleck irradiava uma certa auréola de santidade à qual se somava uma ponta de canalhice*, visto as profecias e desprezo aos representantes do clero, concluimos que o autor, ao elaborar o perfil da personagem, o faz de forma a demonstrar a debilidade de um ser que, em função do mal do sonambulismo, tanto age quanto adere, automaticamente, às conveniências do contexto que se lhe apresentam, seja nos “ensinamentos” de *Fleck*, seja na plenitude de sua postura messiânica, como no já citado trecho em que Jacobina assume ser um “Novo Cristo” (VC, p.52): - *Sou o que você diz que eu sou.*

Nada é gratuito no romance, donde concluimos ser a configuração de Jacobina Maurer como uma personagem com um caráter relativamente anódino o grande gancho narrativo para a relevância da voz narradora de Jacó-Mula que, além de conferir densidade ao frouxo perfil de Jacobina, se torna o liame para o diálogo da narrativa inovadora de Assis Brasil com a tradição.

A ELOCUÇÃO INTERDITADA EM *LOS SANTOS INOCENTES*

Los santos inocentes é uma narrativa em que a historicidade das personagens imbrica-se com a História da sociedade em que se inserem, tornando-as reflexos do contexto autoritário em que vivem. Na verdade, tanto o universo opressor quanto o oprimido resultam de convenções sociais seculares, que se impõem no cotidiano de cada personagem, através do discurso pétreo de um poder que se “renova” na

consolidação de velhos hábitos, ou seja, mudam as pessoas, mas a estrutura continua a mesma.

Assim, esta narrativa de Delibes, não levando em consideração as inovações nela contidas, tampouco a reconhecida originalidade do autor, retoma o ambiente comum do conjunto de sua obra. Isto se justifica pelo fato de que não é o autor quem insiste em não renovar seus temas, mas é aquela Espanha, representada em sua obra, que não se cansa de recorrer ao obscurantismo para resolver suas dissidências. Percebemos, por exemplo, em *Los santos inocentes*, dada a proximidade do poder opressor, cuja nítida representação é o *Señorito Iván*, que a subserviência se torna a alternativa, daí o silêncio eloquente ou a incidência de uma elocução pautada nas frases curtas de acato às ordens emanadas pelo dono do poder. A aparente dicotomia da expressão “silêncio eloquente” se explica pelo fato de que, apesar do silêncio, o camponês, embora não vislumbre os meios para mudar a situação, tem plena consciência de que é explorado. Cala-se, mas interiormente sabe os motivos de seu silêncio, como na reiteração de um aviso anterior dado a *Nieves*, quando Paco, *el Bajo*, no sumiço de *Purita*, diz a *Nieves* que *en estos asuntos de los señoritos, tú oír, ver y callar*, (LSI, 1981, p. 154).

Em *Los santos inocentes*, as referências sociais também são apresentadas segundo o olhar de cada personagem, porém, dada a condensação da linguagem, não ocupam explicitamente um primeiro plano nas elocuições. Um exemplo claro deste procedimento é a passagem em que *Azarías* conduz *Miriam* ao local onde se encontra a *Niña Chica* quando, inconscientemente, lhe apresenta o desconhecido mundo de miséria em que viviam os camponeses. Sem escrever uma linha sequer, em torno do fosso social a separar as classes, ou fazer qualquer proselitismo a denotar engajamento político, Delibes demonstra a sua inquestionável eloquência ao não dizer o que efetivamente diz.

A linguagem empregada em *Los santos inocentes* revela a intenção do narrador de privilegiar os truncamentos peculiares a situações dialógicas interditas, a fim de caracterizar o ambiente narrativo como um contexto opressor.

A substituição, em muitos momentos, dos chamados verbos *dicendi* e a abolição da pontuação, assinaladores das entradas de vozes e dos diálogos, pela conjunção “y” ou pela vírgula, não só conferem velocidade à narrativa, como também acentuam a fusão das variadas vozes e estabelecem a conexão entre as falas e as ações. Este

recurso estilístico de preenchimento dos possíveis vazios se justifica, quando levarmos em consideração o fato de que o relato de Delibes tem como premissa a representação de personagens inseridas em um universo de comunicação truncado, repleto de frases curtas, peremptórias, de expressões lacônicas e cerceadas pelo seu contexto de produção. Sob o ponto de vista estético, o efeito desta técnica narrativa é primordial; no plano ideológico da obra, revelador de uma profunda coerência.

No âmbito das personagens camponesas, com exceção de *Azarías* e da *Niña Chica*, todas são comedidas na fala. *Azarías* e a *Niña*, pelo estado de inocentes, ignoram todas as convenções, sendo que o primeiro, como todo alienado, pode falar o que bem entender, pois não será levado a sério e a *Niña* que, devido à mudez, apenas grita palavras incompreensíveis. Quando observamos, no entanto, as demais, não podemos negar o predomínio do silêncio sobre as lacônicas frases que emitem. Nesse ponto, se diferenciam entre elas. *Régula* e Paco, por exemplo, se encaixam na modalidade de silêncio apontada por DAUENHAUER apud SPERIDIÃO (2003, p. 24):

O silêncio não é simplesmente ligado a algum desempenho humano ativo. Ele próprio é um desempenho ativo. Assim é que o silêncio não é mudez nem simples ausência de som audível. É comparável à diferença entre estar sem visão e ter os olhos fechados. O homem que se priva da criação de uma nova fala, como nova forma de se perceber, permanece acorrentado por um discurso aparentemente contínuo e eterno; obriga-se a viver ilusoriamente um mundo controlável e familiar, porque teme as aporias que um discurso finito lhe proporciona, visto ser incapaz de tudo comunicar.

Dado o exposto, o silêncio se torna uma imposição no cotidiano dessas personagens oprimidas.

A LITERATURA E A NOVA ORDEM MUNDIAL

A queda do Muro de Berlim (1989) e o fim da Guerra Fria propiciaram espaços para a pulverização ideológica e, neste entrelugar, uma nova ordem econômica se estabeleceu. O neoliberalismo, acompanhado, do avanço tecnológico, da informática e, particularmente da Internet, trouxeram à tona o fenômeno da globalização. É evidente que tais acontecimentos causaram impacto na arte, de modo geral, e na literatura, de forma particular. Tudo se tornou objeto descartável. Hoje imperam o individualismo e a economia de mercado, ressaltando-se a qualidade individual ao invés do grupo social. A literatura sofre esse reflexo e adapta-se a esse novo tempo, ou pelo menos tenta se adaptar. Sobre isto afirma Žižek apud PILATI, (2014, p.1): *Nós nos sentimos livres porque somos desprovidos da linguagem para articular nossa falta de liberdade!* Ora, mas neste contexto do século XXI, a literatura dribla os obstáculos, utilizando-se desses mesmos obstáculos. Sabemos que a literatura tem superado este desafio, respondendo, de certa forma, ao questionamento de Žižek, muitas das vezes se desdobrando e abrindo diálogo com as mais variadas linguagens. As obras de Delibes e de Assis Brasil foram representadas, filmicamente, entrando decisivamente no mercado mediático. Escritores contemporâneos deste século XXI, das Literaturas espanhola e brasileira, não só têm vastamente publicado, como transitado nas diversas mídias, apresentando temáticas variadas, desde feminismo, identidades, multiculturalismo, homossexualidade, minorias, amor, dentre outros, numa demonstração de que o passado cada vez mais se distancia e que novos temas e abordagens se impõem. Sobre esta questão mercadológica, e o momento atual da literatura, PILATI (2009, p.1) afirma, em diálogo com Žižek, que *a ideologia do capitalismo tardio é feita em nome da inconstância e os processos de mudança podem ser chamados de inovação e criatividade.* E é esse o caminho da literatura contemporânea, espanhola, brasileira ou qualquer outra. A inovação estética atualiza a literatura e a abertura para o hibridismo amplia o círculo da recepção.

SIGLAS

VC – VIDEIRAS DE CRISTAL

REFERÊNCIAS

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Videiras de cristal: o romance dos muckers*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 4 ed., 1990.

BASTOS, Alcmemo. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. Barcelona: Editorial Planeta, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: História Teoria Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARTÍNEZ, Gustavo. Movimientos narrativos, ritmo y significación en “Los santos inocentes”. Montevideo: *Instituto de profesores “Artigas” (I.P.A.)*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/santosin.html>, Acesso em: 21/07/2009.

MARTINS, Cláudia Mentz. *Em busca de um paraíso: o messianismo em a guerra del fin del mundo e Videiras de cristal*. Porto Alegre, 1998, 217 f. Dissertação de Mestrado – PUC/Porto Alegre.

MASINA, Léa. *Videiras de cristal*. Zero Hora, Porto Alegre, 12 de janeiro de 1991. ZH Cultura, Literatura, p.7.

PILATI, Alexandre. *Resposta ao desafio Žižek* Disponível em [HTTP://outraspalavras.net/posts/resposta-ao-desafio-de-zizek/](http://outraspalavras.net/posts/resposta-ao-desafio-de-zizek/) Acesso em 27/09/14

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 5 ed., 1996.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SPERIDIÃO, Zulmira Moreira. *Pedro Páramo e o silêncio polifônico de Comala*. Rio de Janeiro: 156 f. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

Žižek, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

“ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA”⁸

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento – UFF

El tren lluvioso de la sangre suelta
El frágil tren de los que se desangran,
El silencioso, el doloroso, el pálido,
El tren callado de los sufrimientos.

Silencio

Miguel Hernández

INTRODUÇÃO

Com este artigo, dou sequência a uma pesquisa sobre questões relativas à Guerra Civil Espanhola e ao Pós-guerra, na tentativa de trazer à luz fatos desconhecidos pelo isolamento que se impôs à Espanha e, principalmente, pelo silêncio tácito que se alastrou pelo país tal qual a sarna, o piolho e a tuberculose! Importa oferecer ao olhar leitor fios que, atados, recuperam a intrincada trama de um sombrio período político da História recente da Espanha, quando se impunha, ironicamente, o silêncio por parte do governo ditatorial, como meio de “economizar as forças” para reerguer uma Espanha devastada pela guerra. Pelo caráter sufocante de um momento histórico em que o poder tinha mil olhos para exercer o controle total sobre a nação, optava-se pelo silêncio pelo medo de contar ou de permitir que alguém desconfiasse, ainda que levemente, que se sabia demais.

Já no final do século XX, observava-se que escritores nascidos no pós-guerra, ou que sequer viveram aqueles momentos melancólicos da história da Espanha, situam seus relatos naquele período ou mesmo durante a guerra civil, na tentativa de manter viva a memória de maneira a impedir que a Guerra Civil Espanhola e Francisco Franco se convertam, em um futuro não muito distante, apenas em um verbete dos dicionários enciclopédicos virtuais que, obrigados ao resumo pela objetividade histórica, reduzam os fatos a “cuatro imágenes, cuatro gestos, cuatro situaciones y una voz en off” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1996, p.662). Em recente entrevista a

⁸ O presente artigo é uma versão revista, atualizada e ampliada de um artigo publicado em 2010, no livro organizado por Celeste Ribeiro de Souza, intitulado: *Criação e Conflito*, São Paulo, Ateliê Editorial, sob o título: A Guerra Civil Espanhola, o Poeta e a Poesia da Guerra. Os artigos ali reunidos resultaram de pesquisa do Grupo de Estudos de Literaturas Estrangeiras, da ANPOLL. Vem à luz agora em uma coletânea de artigos que têm a Guerra Civil Espanhola como pano de fundo ou mesmo como tema, uma forma de recordar para que não volte a acontecer.

Guilherme Freitas, de *O Globo* (Segundo Caderno, sábado, 10/10/2015, p. 8), Javier Marías, escritor espanhol que acaba de ter um livro traduzido no Brasil: *Assim começa o mal*, comenta que procura reproduzir em seus livros o que chama de “tempo da memória”, uma vez que acredita que “a verdadeira duração das coisas é a de sua permanência, não a que têm no momento em que acontecem”. Nessa direção vai este artigo, pois importa imaginar o que foi vivido e, para isso, é importante contar. Aliás, “saber contar”, cuja importância é sublinhada entre outros, por dois dos mais importantes escritores espanhóis: o universal Cervantes e Miguel Delibes!

Durante muitos e muitos anos, o Brasil ignorou a guerra Civil Espanhola e toda a tragédia que se abateu sobre o povo espanhol durante três anos avassaladores, de 1936 a 1939. Segundo afirmam alguns historiadores, só recentemente foram dados a conhecer, a partir de importante documentação por fim divulgada, aspectos de uma guerra que devastou a Espanha, atrasando-a por mais de 40 anos e afastando-a do mundo. O poema de Carlos Drummond de Andrade, “Notícias de Espanha”, publicado em 1948, deixa bem claro que ao Brasil não chegavam mais que farrapos de notícias enviados, por caminhos transversos, durante e após a Guerra Civil, por artistas e poetas que participaram do conflito, como Pablo Neruda, Embaixador do Chile na Espanha. O poema de Drummond dá bem o tom do silêncio opressor que se abatera sobre a Espanha:

[...] Ah, se eu tivesse navio!
Ah, se eu soubesse voar!
Mas tenho apenas meu canto,
e que vale um canto? O poeta,
imóvel dentro do verso,

cansado de vã pergunta,
farto de contemplação,
quisera fazer do poema
não uma flor: uma bomba
e com essa bomba romper

o muro que envolve Espanha.
(Drummond, 1979, p.252-3)

Durante a guerra as publicações eram, em sua grande maioria, de incentivo às forças nacionalistas, de direita, apoiadas pela Igreja Católica, por Hitler e Mussolini: a Espanha, durante os três anos em que durou a guerra civil, foi, na verdade, um campo

de provas para a Segunda Guerra mundial. Fracassada a primeira tentativa da tomada de Madri, o General Francisco Franco voltou-se para a tranquila cidade de Guernica, no norte da Espanha. E, em 1937, por ordem expressa de Hitler, que sequer pedira permissão a Franco, comandante das forças nacionalistas, para o ato de guerra que faria em território espanhol, 50 aviões alemães da Legião Condor bombardearam aquele lugar pacífico, matando centenas de civis, destruindo-o completamente. Do que restou, grita seu testemunho a célebre tela de Pablo Picasso: Guernica, um libelo contra as guerras e a morte de civis, de pessoas inocentes. Conta-se que, inquirido por um oficial germânico: “Foi o senhor que fez isso?”, Picasso respondeu: “Não, o senhor!”.

A pacífica Guernica, destruída rapidamente, transformou-se em um símbolo contra a guerra e a morte de civis. Embora Franco e os agressores tenham divulgado as mais absurdas versões sobre a origem do bombardeio, sabe-se que a política do nazista Hermann Göring era utilizar a Guerra Civil Espanhola como campo de teste para os pilotos e máquinas de sua nova Força Aérea.

As notícias chegavam parcamente, mas a situação de guerra e o encerramento da Espanha são denunciados por alguns artistas brasileiros. No Brasil, não interessava ao “Estado Novo” (1937), de Getúlio Vargas, o apoio aos Republicanos. Segundo Sebe Bom Meihy,

elaborou-se, então, no Brasil uma engenharia noticiosa que reorganizou as informações, instruindo-as com teor ideológico, montada para fomentar a ideia de que as esquerdas, em qualquer lugar do mundo, eram inconsequentes e desastrosas. Assim, as notícias da Guerra Civil Espanhola tiveram um efeito de eco para mostrar a oposição como incapaz e destruidora da ordem e do progresso (Olho da História nº2, disponível na Internet).

A arte, porém, conseguiu atravessar a fina malha dessa rede ideológica, como deixam claro a tradução de *Por quem os sinos dobram* (1940), de Ernest Hemingway, feita por Monteiro Lobato na prisão (1941), alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, e de mais de uma dezena de poetas brasileiros que, terminado o repressor Estado Novo, abraçaram publicamente a causa espanhola.

Já para o poeta espanhol Antonio Machado, afirma Pablo Corbalán que a guerra civil supôs “una interior y viva crispación que se transformó, inmediatamente, en un

profundo y público compromiso” que “no llegaría a terminar más que con la muerte” (*Tiempo de Historia*, 1975, não paginado). Muito pouco se conhece da poesia da guerra do poeta sevilhano. Entretanto, desde o começo da guerra civil, Machado nunca deixou de escrever e defender “al gobierno legítimo de la República” (CERCAS, 2007, p. 24) nem de clamar contra a guerra. No Brasil, essa face da produção do poeta é quase desconhecida. No entanto, Machado foi o mais político de todos os poetas daquele período. O poema de Drummond dá uma pista sobre esse e outros desconhecimentos.

A GUERRA CIVIL

Algumas afirmações de Anthony Beevor, na versão brasileira de seu livro sobre a guerra civil espanhola: *A Batalha pela Espanha* (2007), relançado quando das comemorações dos 70 anos do início da guerra, situam, ainda que rapidamente, uma luta interna que durou três anos, de 1936 a 1939, com sérias consequências para a Espanha, a Europa e o mundo. Beevor se vale de uma afirmação de Antoine de Saint-Exupéry para quem uma guerra civil não é guerra, é doença, para sublinhar que a tragédia da Espanha em 1936 “foi ainda maior. Embaralhou-se com a guerra civil internacional que começou de fato com a revolução bolchevique” (2007, p. 25). O que interessa, inicialmente, sublinhar, entre as informações e revelações contidas nessa obra, é a observação do autor em relação ao fato de que a Guerra Civil Espanhola, um dos conflitos mais debatidos nos tempos modernos, tem sua história escrita com mais eficácia pelos perdedores do que pelos vencedores.

Nos primeiros momentos da ditadura que se instalou no pós-guerra e governou o país com mão de ferro por quase 40 anos, a literatura, em um jogo com a rígida censura imposta pelo regime franquista, desenhou, nas entrelinhas de contos, romances e poemas, a face trágica e dolorosa de uma guerra que devastou a Espanha e foi o campo de provas da Segunda Guerra Mundial, um ensaio geral da luta entre o nazifascismo de um lado e as democracias ocidentais e a URSS de outro. As entrelinhas, uma ou outra frase e/ou verso, narrações sobre um grande vazio conseguiram, pela força da expressão literária, abrir espaço para contar, mais pela

contenção, pelo silêncio que por palavras, o que acontecera naquele território dividido por um conflito fratricida. Tais registros passaram a ser, como afirma Raymond Carr, uma fonte de documentação viva para fazer o relato sério e autêntico de um momento histórico de que se tinha pouca ou nenhuma notícia (CARR, 1993, p. 70).

A Guerra Civil Espanhola foi muito mais do que um choque entre “las dos Españas”, para usar a expressão cunhada por Ortega y Gasset, que resume uma história de séculos, na Espanha. No caso da Guerra Civil, uma enganosa visão simplificadora retrata-a como um choque entre direita e esquerda, dividindo a Espanha entre nacionalistas e republicanos. Para Beevor, os motivos eram muito mais complexos: havia “dois eixos de conflitos, o centralismo estatal contra a independência regional e o autoritarismo contra a liberdade do indivíduo” (2007, p. 25). Beevor leva em consideração a coesão das forças nacionalistas que eram, ao mesmo tempo, de direita, centralistas e autoritárias. Por outro lado, a República continha um “caldeirão de incompatibilidades e suspeitas mútuas” com centralistas e autoritários, principalmente comunistas, enfrentando a oposição de regionalistas e libertários (BEEVOR, 2007, p. 25).

Em carta a Ramón Serrano Súñer, o escritor católico francês, François Mauriac, afirmou que para milhões de espanhóis, o cristianismo e o fascismo se entrelaçaram e eles não conseguiam odiar um sem odiar o outro, o que expressa com exatidão a situação de total intolerância e cegueira que se impusera na Espanha dividida. Mauriac criticou os nacionalistas depois de ouvir a afirmação de um oficial com relação aos remédios que deveriam ser ministrados aos republicanos feridos: os remédios eram escassos e caros e o oficial não pretendia desperdiçá-los à toa, pois, se haveriam de matar todos os feridos, não havia razão para tratá-los. (In Southworm, 1963, p. 169). Essas e outras informações documentadas permitem que se construa uma ideia aproximada do que foi aquele período de intolerância, medo e exceção que acabou por isolar a Espanha do resto do mundo por um bom tempo.

A especificidade de um conflito de tal dimensão requer um olhar não comprometido com valores e atitudes normais na atualidade. Adverte Beevor que é “vital dar um salto de imaginação” para “tentar entender as crenças e atitudes da época - sejam os mitos católico-nacionalistas e o medo do bolchevismo, da direita, ou a convicção, da esquerda, de que a revolução e a redistribuição forçada da riqueza

poderiam produzir a felicidade universal” (2007, p. 26). Os mitos nacionalistas entranhados e tão bem trabalhados pela Falange, o medo do comunismo, o fanatismo anticlerical, todos aqueles componentes de uma situação extrema para os quais aponta Beevor foram recuperados pelos escritores de pós-guerra civil, especialmente pelo grupo conhecido como “los niños de la guerra”. Eles conseguem recuperar, em sua obra de ficção, em contos e romances, a intolerância de ambas as partes, o pesado ambiente de ameaça e medo, o fanatismo, a falta de respeito de ambos os lados pelo estado de direito e muitos outros elementos que Beevor considera difíceis de imaginar na atualidade. A poesia, embora duramente silenciada desde o começo da guerra com a execução do poeta granadino Federico García Lorca, também contou, em versos, como os de Miguel Hernández, o poeta soldado que tomamos para epígrafe, os horrores de uma guerra (in) civil. A ferocidade das lutas está metaforizada em versos, como os do chileno Pablo Neruda, em *España en el corazón*:

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles (1972, p. 47),

versos que insistem no mesmo convite: “venid a ver la sangre por las calles”, como em um cantochão, enquanto desenham e sublinham a imagem apocalíptica de uma cidade exangue, com seu sangue escorrendo pelas ruas.

Os nacionalistas buscavam (e conseguiram) apoio em seus aliados naturais, Alemanha e Itália, enquanto o governo republicano buscava ajuda militar na França. O projeto de governo dos republicanos atraía a atenção dos socialistas espalhados pelo mundo para o que acontecia na Espanha naquele momento. É conhecida a participação de numerosos intelectuais na Guerra Civil Espanhola, como integrantes das Brigadas Internacionais, e é grande o número de obras literárias sobre a guerra. Como exemplo, sabemos que a ofensiva das tropas republicanas sobre La Granja de San Ildefonso, na Serra de Guadarrama, para tomar a cidade de Segovia de surpresa, foi usada mais tarde por Hemingway como cenário de *Por quem os sinos dobram* e levou Bertold Brecht a escrever seu único poema sobre a Guerra Civil Espanhola (BEEVOR, 2007, p. 388-389. A tradução abaixo se encontra na p. 389 de BEEVOR).

Meu irmão era piloto/Certo dia um cartão chegou./Ele embalou as suas coisas/ E lá para o sul rumou.//Meu irmão é um conquistador,/Pro meu povo o espaço é pouco/ E ganhar mais terra na luta/ É o nosso sonho mais louco.// A que meu irmão conquistou/Fica em Guadarrama, na serra. / Mede um metro e oitenta e cinco,/ Metro e meio sob a terra.

BRECHT, Bertold. “Mein Bruder war ein Flieger”, em *Gedichte 1934-1941*, Frankfurt, 1961, p. 31.

Beevor, ao recuperar o curso da guerra, sob as novas luzes trazidas recentemente pelos documentos encontrados na Espanha e nos arquivos russos e alemães, deixa muito claro a impossibilidade de estabelecer os fatos que originaram a guerra com precisão científica e afirma que “a verdade foi realmente a primeira baixa da Guerra Civil Espanhola” (2007, p. 29). Uma das personagens criadas pelo narrador espanhol, Miguel Delibes, em *Madera de Héroe* (1987), em conversa com o filho sobre a guerra civil, afirma: “La guerra es la gran emboscada, hijo mío. El que mejor tienda las emboscadas, ése será el vencedor”. Papá Telmo, com outras palavras, confirma Beevor com relação à questão da baixa da verdade ao concluir: “La guerra es el final del juego limpio, del *fair play*, como dicen los ingleses” (DELIBES, 1992, pp. 332-333).

“[...] SE HACE CAMINO AL ANDAR”

Em janeiro de 1939, Antonio Machado (1875-1939), o poeta amável, solidário e coerente, que dizia ao caminhante: “[...] no hay camino, se hace camino al andar” (MACHADO, *Poesías Completas*, p. 239), chegou, ferido de morte, a Colliure, França, depois de um longo e lamentável êxodo. Sua caminhada, na verdade, começara três anos antes, quando o poeta partira, não sem muita resistência, de uma bombardeada *Madrid*, cidade a ponto de cair nas mãos do exército nacionalista, para *Valencia*, onde se instalara a nova sede do governo republicano.

Foi acompanhado na fuga indesejada por sua mãe, seu irmão José, além de outros familiares. As ruas de *Madrid* já eram o cenário dos combates decisivos dos dias 07 e 08 de novembro de 1936, combates que repercutem nos quatro versos do poema curto com que Machado expressou sua lírica visão da luta:

¡Madrid, Madrid; qué bien tu nombre suena,
rompeolas de todas las Españas!
La tierra se desgarrá, el cielo truena,
tú sonríes con plomo en las entrañas.

Madrid, 07/11/1936

MACHADO, LXXXIX. In *Poesías Completas*, p. 465).

Machado, que em versos do início do século XX afirma ter andado *muchos caminos* e “abierto muchas veredas”, dorme hoje definitivamente, “un sueño tranquilo y verdadero” (MACHADO, 2001, p. 90), como nos versos de seu poema “En el entierro de un amigo”, no cemitério de *Colliure*, na França. O poeta republicano, “[...] sin sombra ya/ duerme y reposa/ [...]” (MACHADO, 2001, p. 90) junto ao mar, perto da fronteira espanhola. O final da guerra civil o empurrara, com sua mão comprida e descarnada, qual a da morte, para a França. Como afirma Javier Cercas, em *Soldados de Salamina*, Machado partira de uma desolada Barcelona, em fins de janeiro de 1939, “[...] en compañía de su madre, de su hermano José y de otros cientos de miles de españoles despavoridos, empujados por el avance de las tropas franquistas” (CERCAS, 2007, p. 23).

Era um espetáculo apocalíptico o daquelas desnorreadas pessoas que tomavam a estrada para o exílio, em uma lenta e interminável caravana. O poeta sevilhano, cansado e doente, já não acreditava na derrota de Franco. Antes de partir para o exílio, revela ainda Cercas, Machado escreveria: “Esto es el final; cualquier día caerá Barcelona. Para los estrategas, para los políticos, para los historiadores, todo está claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente, no estoy tan seguro... Quizá la hemos ganado” (CERCAS, 2007, p.24).

Poucos dias depois de ter chegado à França, “ligero de equipaje” (Machado, Retrato, disponível na web), calou-se, na pequena cidade francesa, branca e azul, aquele que, para Pablo Neruda era o máximo poeta. Na tarde de 22 de fevereiro de 1939, morreu Antonio Machado, em “otra ribera”, tal como pressagiara no poema XXI, de *Del Camino*, escrito na primeira década do século XX, depois de dormir por “muchas horas / sobre la orilla vieja”(MACHADO, 2001, p.103).

Um dos poetas da Geração de 50, Angel González, no poema *Campo Santo en Colliure*, sintetiza o repouso de Antonio Machado em território estrangeiro nos versos:

Aquí paz/ y después gloria.
Aquí,/ a orillas de Francia,
en donde Cataluña no muere todavía [...]
reposa un español bajo una losa.

(González, 1998, p. 149).

O POETA DA GUERRA

Antonio Machado, que anos antes, no poema “*España, en paz*”, do livro *Elogios*, afirmava “es bárbara la guerra y torpe y regresiva” e saudava, orgulhoso: “¡Salve! Salud, paz española...” (*Poesías completas*, 2001, p.259), em um de seus últimos sonetos, o de número LXXIX, expressa o desassossego diante da guerra. Expõe sua visão, na primeira estrofe: “Trazó una odiosa mano, España mía,/ [...] / zonas de guerra, crestas militares,/ en llano, loma, alcor y serranía”. Na segunda estrofe, denuncia: “Manes del odio y de la cobardía / cortan la leña de tus encinares, [...]” e remete o leitor/ouvinte a outros tempos de ódio que não esperava reencontrar em sua “Espana en paz”, na terceira e quarta estrofes, enquanto segue com a denúncia: “_ Otra vez- ¡otra vez! - ¡oh triste España!, / cuanto se anega en viento y mar se baña / juguete de traición, cuanto se encierra // en los templos de Dios mancha el olvido, / cuanto acrisola el seno de la tierra / se ofrece a la ambición, ¡todo vendido!” (MACHADO, 2001, p. 457).

A guerra civil, que desestabilizou a Espanha, provocou um perverso conflito, gerador de inúmeras tensões. A ruptura das formas estabelecidas conduz, como quer Stanley Deetz, à produção de novas formas, ao estabelecimento de uma situação produtiva que gera a criação (In MACIAS CORTÉS, 2003, não paginado). A conflituosa realidade espanhola a partir de 1936 leva o poeta Antonio Machado a posicionar-se com a arma de que dispõe naquele conflito bélico: a palavra. E ele a brande em poemas e outros escritos publicados em revistas e jornais da zona republicana.

A poética em guerra e sobre a guerra, do poeta que mais de uma vez afirma em versos: “creo en la libertad y en la esperanza”, procede de publicações em *La Hora de España* e de poemas soltos. Porém, somente na edição das *Poesías Completas*, de

Antonio Machado, publicada em 2001 e organizada por Manuel Alvar para a Espasa Calpe, de Barcelona, foram incluídos, em seu conjunto, os poemas da guerra civil. Na verdade, em 1937, a mesma editora publicara *La guerra* (1936-1937), último livro de Machado que viu a luz ainda em vida do poeta. Porém, com o advento do franquismo, as obras encerradas em *La guerra* não voltaram a ser publicadas e, estranhamente, tampouco se incluíram nas edições da obra machadiana publicadas até 2001.

O tema da Espanha vendida, da sementeira do ódio e do medo, da angústia e da morte, do “cainismo” repete-se nos chamados poemas da guerra que expõem a visão humanística de Antonio Machado e deixam claro o compromisso do poeta com o povo espanhol, em especial com a juventude espanhola e o futuro dessa juventude: “Los que bañáis los cuerpos juveniles/ en las aguas más frías de la alberca,/ y el pecho dais desnudo al viento helado/ de la montaña, ¡alerta! // [...] // Con el arco tendido hacia el mañana/ hay que velar. ¡Alerta, alerta, alerta!” (MACHADO, 2001, p. 464), versos cujo tom e ritmo remetem a alguns dos poemas mais conhecidos de *Campos de Castilla* (MACHADO, 2001, pp. 150-250).

Impõe-se registrar que alguns críticos consideram a poética machadiana de caráter bélico de interesse duvidoso. O próprio Machado, segundo Puértolas y Herrero, comentava em carta a um amigo que os sonetos de *La guerra* são sonetos de circunstância, e, às vezes, impelida pelas circunstâncias, a verdade devora a arte (Puértolas y Herrero, 1983, p. 333).

Seja como for, o poeta intenso, cujo sentir se estampa na pele de seus poemas, expõe sua comoção nos versos sobre o assassinato de Federico García Lorca, uma das maiores incógnitas da guerra civil espanhola, versos escritos poucos dias depois da morte do poeta granadino:

EL CRIMEN FUE EN GRANADA: A FEDERICO GARCÍA LORCA (Poema LXXXIV)

1. El crimen

Se le vio, caminando entre fusiles,/por una calle larga,/salir al campo frío,/aún con estrellas de la madrugada./ Mataron a Federico/ cuando la luz asomaba./ El pelotón de verdugos no osó/ mirarle la cara./ Todos cerraron

los ojos; rezaron: ¡ni Dios te salva!/ Muerto cayó Federico,/ -sangre en la frente y plomo en las entrañas/- ... Que fue en Granada el crimen/ sabed- ¡pobre Granada!- en su Granada...

2. *El poeta y la muerte*

Se le vio caminar solo con Ella, /sin miedo a su guadaña. /Ya el sol en torre y torre; los martillos/ en yunque – yunque y yunque de las fraguas./ Hablaba Federico,/ requebrando a la muerte. Ella escuchaba. / “Porque ayer em mi verso, compañera,/ sonaba el golpe de tus secas palmas, y diste el hielo a mi cantar, y el filo/ a mi tragedia de tu hoz de plata,/ te cantaré la carne que no tienes, / los ojos que te faltan, /tus cabellos que el viento acudía,/ los labios donde te besaban...//Hoy como ayer, gitana, muerte mía, qué bien contigo a solas, por estos aires de Granada, /¡mi Granada!”

3.

Se le vio caminar.../ Labrad, amigos,/ de piedra y sueño, en el Alhambra,/un túmulo al poeta,/sobre una fuente donde lllore el agua,/y eternamente diga:/ el crimen fue en Granada, ¡en su Granada! (MACHADO, Poema LXXXIV: “El crimen fue en Granada: A Federico García Lorca, p.459-46-)

Com esses que são, talvez, seus melhores versos do período bélico, Machado tece um poema em que enlaça os três cantos: 1- *El crimen*; 2- *El poeta y la muerte* e a parte 3, sem título, com a mesma expressão inicial: “Se le vio”, de cuja reiteração se vale para adensar poeticamente a denúncia e o protesto e disseminar a perplexidade diante do crime praticado pelos “verdugos” do poeta em sua própria cidade de Granada. Antonio Machado imprime à sequência introdutória: “Se le vio”, um *creccendo* ao contrário. O hendecassílabo⁹ inicial do canto 1: “Se le vio, caminando entre fusiles” exhibe, com todas as letras, o absurdo trágico da cena protagonizada pelo jovem poeta García Lorca.

⁹ Em espanhol, contam-se as sílabas métricas diferentemente do português: conta-se uma sílaba além da última tônica do verso.

A indeterminação encerrada na sequência parece trabalhar para acusar os que viram e se mantiveram quietos, sem nada fazer para impedir o crime na larga via por onde o poeta saiu “al campo frío/ aún con estrellas en la madrugada”. O tempo da ação se indica poeticamente pelas estrelas que ainda brilham na madrugada, débeis pontos de luz a iluminar a cena. O adjetivo frio, atribuído ao campo sugere, antecipa a frieza da morte, além de remeter à frieza dos que conduziam Lorca, guardas-civis despersonalizados pela metonímia construída com o objeto do crime: “fusiles”. No quinto verso se explicita diretamente a ação já concluída, que se configura como abominável para a voz poética: “Mataron a Federico/ cuando la luz se asomaba”. A expressão temporal insiste na claridade que vai chegando com a luz do dia, remetendo o leitor à sombria escuridão implícita na forma verbal acusadora: “mataron”.

Os versos da parte 1, *El crimen*, por sua contenção lírica, pela seleção vocabular, pela delicadeza descritiva, pelo sentimento de compaixão ali entranhado e a evidente condenação aos assassinos, verdugos formados em um pelotão, expressam sintonia com o universo poético de Federico García Lorca e, ao tangenciar sua expressão poética, estabelecem um diálogo com alguns poemas de García Lorca denunciadores da intolerância que gera a perseguição e condenação de gente inocente. Antonio Machado, com a contenção de seus versos a propósito do fuzilamento do poeta Federico García Lorca, mais que uma denúncia, elabora um libelo contra os atores de um momento histórico em que o conflito tal como registra Mauriac em sua carta a Súnier, perde todos os limites e respeito pelos direitos do cidadão. Na contenção do poema se expressa o horror a tal situação: nem mesmo os verdugos, afeitos àquele exercício de matar, ousaram olhar o rosto do poeta. O procedimento que rompe com o logicamente esperado e se complementa com a ação inesperada contida no verso seguinte: “rezaron: ¡ni Dios te salva!” materializa a dimensão da tragédia cuja concretização nem mesmo Deus consegue impedir. A voz poética acentua, com esses versos, o absurdo de uma situação extrema ao valer-se da forma verbal: “rezaron”, à qual não se seguem palavras de prece, de oração. Ao contrário, a frase seguinte expressa o inapelável na impreciação condenatória: “¡ni Dios te salva!”, ainda mais intensa e cruel quando se sabe que os “verdugos” matavam em nome de uma luta à que chamavam de “Cruzada”, na alegada defesa dos princípios cristãos. Negavam, ao matar, um dos dez mandamentos que diziam defender: “Não matarás!”.

Aquele corpo morto caído por terra, um corpo ensanguentado com o chumbo das balas em suas entranhas é o corpo do jovem poeta de Granada, cuja voz se levantou sempre em defesa dos perseguidos. Naquele momento em que explodia a divisão entre “las dos Españas”, quando se diluía no medo e na desilusão a esperança de toda uma geração por conta do conflito que devastava o país, condenava-se à morte, sem julgamento, o poeta que cantava a Andaluzia cigana, o jovem poeta dos “duendes”, o dramaturgo que viajava com seu grupo de teatro, integrado por estudantes: La Barraca. Seu pecado talvez fora o de afirmar que “los estudiantes de La Barraca están dispuestos a colaborar con entusiasmo en esta hora de España desde su sitio y en aquello que a ellos les concierne, - *La Libertad*” (Lorca, 1960, p. 1666).

O primeiro canto do poema de Antonio Machado se encerra com os dois versos: “... Que fue en Granada el crimen / sabed — ¡pobre Granada!—, en su Granada.” A voz poética localiza o que chama de “crimen” à maneira de quem dá continuidade a uma notícia apregoada aos quatro ventos. Vale-se para isso da forte inversão na colocação das palavras na oração, deslocando a forma verbal “sabad”, situando-a depois do objeto direto. Assim, divulga e dá relevo ao que considera uma insensatez: a de executar o poeta de Granada em sua cidade: “en su Granada”, a cidade que amava, cenário de alguns de seus mais célebres poemas. E expressa seu sentimento como fazia o próprio García Lorca, dirigindo a Granada o lamento pela morte do poeta, com a expressão: “¡pobre Granada!”, plena de significados.

Já no canto 2, o foco incide sobre a presença da morte junto ao poeta condenado que, frente a ela, mantém a dignidade do inocente. É uma morte íntima, representada pelo pronome **Ella**, com maiúscula, personificada no hendecassílabo acentuadamente visual: “Se le vio caminar solo con Ella”. Dos lábios de García Lorca saem as invocações: *compañera*, *gitana mía* no diálogo em que olha a morte sem temor, uma morte metamorfoseada em cigana, imagem com que Antonio Machado remete o leitor/ouvinte aos personagens de tantos poemas e tragédias lorquianas, à minoria cigana, amada e defendida por García Lorca em sua obra. Mais que isso: a voz poética, desde que situa o momento daquela ação, constrói um intertexto ativo com os poemas lorquianos valendo-se, nos versos 3 e 4, do sol que ilumina as torres, como as de *Preciosa y el aire* (1960, pp. 354-356), do som do martelo dos ciganos nos “yunques”/bigornas, os mesmo “yunques”/ bigornas da imagem dos seios das ciganas.

A voz, ao narrar, reproduz o que ela chama de “requiebro”: a conversa lírica do poeta com uma Morte personificada. A invocação: “compañera”, mais que símbolo daquele momento extremo do poeta, recorda aos leitores dos poemas lorquianos, a presença trágica da morte em suas mais diversas representações simbólicas em muitos de seus poemas como “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1960, pp.465-473), “Muerte de Antonio el Camborio” (p. 375), “Muerte de la Petenera”(1960, p. 243), Puñal (230), entre outros. É oportuno lembrar que a morte faz parte do universo granadino, integra o imaginário popular dos habitantes de uma cidade que tem algumas quadrinhas e frases da tradição oral pintadas nos muros da parte antiga. Uma dessas frases diz: “En Granada, la muerte está al acecho en cada esquina”, ou seja, naquela cidade, a morte espreita em cada esquina.

Na sequência de versos, a voz remete o leitor/ouvinte ao mundo poético e dramático criado por García Lorca em seus poemas e peças teatrais, especialmente as tragédias, no “golpe de tus secas palmas”, que remete aos poemas sobre os “bailaores” e “cantores” andaluzes, na expressão “mi cantar”, evocação dos cantares diversos e do “Poema del Cante Jondo”, livro de poemas onde o universo andaluz ganha forma de “guitarra”, de “petenera”, de “jinetes”, de “conjuros”, de lamento, de cidades, de dança e de morte (1960, pp.223-269).

Naqueles momentos finais, o diálogo poético com a morte despe-a da representação esquelética esperada, a que remete a referência anterior à simbólica foice: “la hoz de plata” (verso 10 do canto 2) e lhe atribui carnes, cabelos, olhos e lábios vermelhos tais como os de uma cigana.

A afirmação inicial: “Se le vio caminar solo con ella / sin miedo a su guadaña” se repete nos versos finais em que não há medo, mas a expressão de um carinho intenso do poeta amante da vida pela cigana/morte e por Granada, sua cidade. A repetição intensifica esse carinho amoroso pela cidade que toma como sua, pois o possessivo não deixa dúvidas quanto a isso: “¡mi Granada!”.

Na sequência, os versos do último canto, aprofundam a denúncia crítica com a intensificação da expressão inicial interrompida por um metafórico silêncio: “Se le vio caminar...”. Não é preciso dizer mais nada para que o leitor/ouvinte se dê conta da dimensão da tragédia que se encerra nesse silêncio. Conta-se, assim, aquilo que não cabe em palavras. Agora, resta apenas o comando que encaminha a sequência da

narração poética: “Labrad, amigos,” a um possível túmulo “de piedra y sueño en el Alhambra”, “sobre una fuente donde llore el agua/ y eternamente denuncie:/ “El crimen fue en Granada, ¡en su Granada!” (MACHADO, p.459-460). Para abrigar o corpo do poeta morto, a voz poética exige que os amigos lhe lavrem um túmulo no palácio árabe de Alhambra, palácio que contempla, do alto da colina onde se situa, a cidade de Granada. Uma vez mais, a voz poética remete o leitor /ouvinte à poesia lorquiana, rica de recursos simbólicos herdados dos setecentos anos de presença moura em Granada, o que empresta à cidade um ar peculiar, uma maneira de ser muito particular. Quanto à presença da fonte, trata-se de uma imagem frequente nos poemas de Antonio Machado. Reforça esse entretecer de imagens machadianas e lorquianas a expressão: “donde llore el agua”, que remete a alguns poemas dentre os mais conhecidos de Machado. Tal procedimento poético faz pensar que o poeta sevilhano, Antonio Machado, quer fundir, em seu protesto lírico, sua voz com a do granadino García Lorca.

A expressão que finaliza o terceiro canto, e o poema: “¡su Granada!”, recupera a usada pela voz poética para encerrar o primeiro canto e a outra, em primeira pessoa: “¡mi Granada!”, com que se fecha o segundo canto. Na economia do poema, essa repetição, sempre ao final dos três cantos, multiplica os sentidos, ao fazer o registro de uma relação profunda, entre García Lorca e sua cidade. Ao finalizar o primeiro e o terceiro cantos com a expressão “¡su Granada” e o segundo, com “¡mi Granada!”, a voz poética vincula, de maneira incontestável, a cidade ao poeta e o poeta à cidade, um transformado em símbolo do outro.

O último canto volta-se para o poeta já morto, e o faz em poucos e densos versos nos quais, embora escorram suavemente, como a água da fonte, o sonho, o amor, um carinho infinito ressoam, de forma contundente, as palavras túmulo e crime. A carga semântica negativa ganha relevo e torna-se mais forte e expressiva com a insistência de localizar a ação trágica e cruel na cidade simbólica, na Granada lorquiana, em “¡su Granada!”. Talvez o ouvinte / leitor perceba, na insistência da indeterminação existente na expressão: “Se le vio”, uma acusação à cidade e seus habitantes por terem permitido a ignomínia da execução de García Lorca. Talvez o ouvinte / leitor perceba, apenas, a perplexidade da voz poética por tal crime ter acontecido na cidade do poeta.

É interessante trazer, como ilustração, o comentário de Jaume Pont com relação ao fato de que Antonio Machado, na Carta a David Vigodsky, um ano depois de escrever “El crimen fue en Granada”, se refere aos versos daquele poema, como “la expresión estéticamente poco elaborada de un pensar auténtico”. Acrescenta que, influenciado pelo subconsciente, faz uma acusação a Granada, para ele símbolo dos redutos espanhóis entontecidos pelo isolamento e pela influência de uma aristocracia degradada e ociosa, de uma burguesia irremediavelmente provinciana (Pont, 1997, não paginado).

Se a guerra desestabilizou o universo humano e poético de Antonio Machado, não o impediu de denunciar liricamente seu absurdo nem de acusar os culpados pela tragédia da Espanha, “vendida toda”, como lemos no poema *Meditación del día*, escrito em “Valencia”, em fevereiro de 1937: “Frente a la palma de fuego/ que deja el sol que se va,/ en la tarde silenciosa/ y en este jardín de paz,/ mientras Valencia florida/ se bebe el Guadalaviar/ —Valencia de finas torres, / en el lírico cielo de Ausias March,/ trocando su río en rosas/ antes que llegue a la mar—, / pienso en la guerra. La guerra / viene como un huracán/ por los páramos del alto Duero,/ por las llanuras de pan llevar,/ desde la fértil Extremadura/ a estos jardines de limonar,/ desde los grises cielos astures/ a las marismas de luz y sal. / Pienso en España vendida toda/ de río a río, de monte a monte, / de mar a mar” (MACHADO, 2001, p. 461).

Nesse poema, o leitor de Antonio Machado reconhecerá algumas das constantes da sua poesia: o sol, a tarde, o silêncio, o jardim, o céu, os rios da Espanha e a própria Espanha como um todo. O discurso poético é quebrado pela voz comovida do poeta, despertada pelos indesejáveis ecos da guerra e a contemplação é substituída pela ação, pelo pensamento fixo na guerra que chega como um furacão, uma onda que vai cobrindo cada reduto daquela paisagem que encerra o ser da Espanha agora traída e inteiramente vendida, segundo denuncia a voz poética.

Em seu compromisso com a Espanha republicana legitimamente eleita, a expressão da comoção e angústia geradas pela guerra talvez não seja o que de melhor Machado produziu. Mas quando lhe tocou ver a morte face a face, na tarde de 22 de fevereiro de 1939, em Colliure, o poeta trazia no bolso um único e último verso escrito em seus derradeiros dias. Seu irmão José encontrou no bolso de seu paletó, entre uns papéis enrugados, este verso emblemático, contraponto lírico que sublinha ainda mais

tristemente a tragédia daqueles três últimos anos e do breve exílio de Antonio Machado em Colliure: “Estos días azules y este sol de la infancia” (MACHADO, 2001, p. 466). À beira da morte, o fio lírico constante em sua vida e em sua obra, enlaçou-se a sua agonia para tecer um último verso e selar, com ele, a coerência daquela vida e daquela obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BEEVOR, Antony. *A Batalha pela Espanha*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. R.J./São Paulo: Record, 2007.

CARR, Raymond. *España, 1808-1975*. Barcelona: Ariel, 1982.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 40ª Ed. 2007.

DELIBES, Miguel. *Madera de Héroe*. 4ed. Barcelona: Destino, 1992.

DRUMMND DE ANDRADE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p.252-3.

GUERRERO RUIZ, Pedro. Antonio Machado hoy. Separata de las Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado. Sevilla: Alfar, 1990.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1960.

GONZÁLEZ, Angel. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral. 5ª Ed. 1998.

MACHADO, Antonio. *Poesías de guerra*, in *Poesías completas*. Ed. de Manuel Alvar. Barcelona: Espasa- Calpe, 2001.

_____ - *Poesías completas*. Ed. Manuel Alvar. Barcelona: Espasa-Calpe, 2001,

MARÍAS, Javier. A Duração do passado. In Entrevista a FREITAS, Guilherme, O Globo, Segundo Caderno, Prosa, 10/10/2015.

NERUDA, Pablo. In *Tercera Residencia*, 4 ed. Bs.Aires: Losada, 1972

PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez y HERRERO, Gerardo Pérez: *Antonio Machado. La guerra. Escritos: 1936-1939*, Madrid, Emiliano Escolar, 1983, p. 333

SOUTHWORM, H. *El Mito de la Cruzada de Franco*, París, Ruedo Ibérico, 1963, p. 169.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

CORBALÁN, Pablo. In La Insignia de 20/09/2005. (Consulta em 20/08/2008).

Disponible en: http://www.lainsignia.org/2005/septiembre/cul_030.htm

DEETZ, Stanley. In MACIAS CORTES, Gerardo Javier. Teorías de la comunicación grupal en la toma de decisiones: contexto y caracterización. Tesis presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona para obtener el título de Doctor en Comunicación Audiovisual y Publicidad. 2003. (Consulta en 04/04/2008). Disponible en http://www.tdx.cat/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1125103-63501/gjmc1del.pdf

HERNÁNDEZ, Miguel. *POEMAS SUELTOS, IV* (1939) (Consulta en 12 de fevereiro de 2008). Disponible en: <http://mhernandez.narod.ru/sueltos4.htm>

MACHADO, Antonio. Retrato. Disponível em:
<http://www.abelmartin.com/guia/antol/cam.html> Consulta em 16/09/2015.

PONT, Jaume. Sobre *La guerra* de Antonio Machado. 1997. In Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado Disponible en:
<http://www.abelmartin.com/critica/pont.html> Consulta en 10/01/2014.

NERUDA, Pablo. “Generales traidores”, In *España en el Corazón*. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/nrda/05816287588058306454480/corazon21.pdf> Acceso en 16 junio 2008.

MEIHY, J.C. Sebe Bom. O Brasil no contexto da guerra civil espanhola. In Olho da História, n°2, s/d. Disponível em:
<http://www.oohodahistoria.ufba.br/02meihy.html> Consulta em 16/09/2015.

1937: Guernica é bombardeada. (Sem informação de autoria, s/d). Disponible en: <http://www.dw.com/pt/1937-guernica-%C3%A9-bombardeada/a-800994> Consulta en 12/09/2015.

TIEMPO DE SILENCIO ROMANCE DA ESPANHA DE PÓS-GUERRA CIVIL

Maria da Glória Franco- Mackenzie/Rio

1. INTRODUÇÃO

Dentre os inúmeros escritores do período do pós-guerra civil espanhol, nosso olhar dirigiu-se a Luis Martín-Santos (1924-1964), autor de *Tiempo de Silencio* (1962), romance que vai revelar a face faminta, desolada e repressiva de um país que, após ter vivido o trágico evento de uma guerra civil, busca encontrar, lenta e dolorosamente, um caminho que possa conduzi-lo ao resgate de seu dilaceramento como nação dividida, e à superação da tristeza, da dor e da miséria de seus filhos.

Embora publicado somente em 1962, este romance, escrito em fins dos anos 50, está ambientado na Madri do final dos anos 40 e retrata com profunda lucidez crítica o momento de isolamento e decadência econômica e moral da Espanha dos anos ditatoriais. Sua linguagem irônica e refinada constrói um painel instigante do mundo espanhol. Seu texto, escrito numa linguagem sedutora e convincente, convida o leitor a mirar com atenção esta tela crítica, na qual se vê a conformação da sociedade espanhola daquele momento histórico, e onde se percebe o sofrimento e a angústia do homem desse tempo, acossado pela cruel rigidez das margens sociais repressivas que o comprimem.

Ler o texto de Martín-Santos é deparar-se com uma rica fonte de conhecimento e reconhecimento da história, das glórias e das misérias, dos valores e dos sentimentos do homem espanhol do pós-guerra civil. Na Espanha, entre 1939 e 1975, período da ditadura do general Francisco Franco, poucas obras literárias foram tão impactantes quanto *Tiempo de Silencio*, obra que apontou um caminho estético inovador e conquistou um espaço de destaque no panorama literário espanhol.

Apesar das críticas positivas e de suas qualidades estéticas terem-no tornado um foco gerador de estudos, artigos e teses, o caminho desta obra não foi fácil porque sua primeira edição, de 1962, apareceu mutilada pela tesoura dos censores. Somente a partir da edição de 1980, quando a Espanha já se encontrava livre da censura ditatorial, seu texto, na íntegra, completo e definitivo foi dado ao público. Cabe aqui observar

que a versão de *Tiempo de Silencio* que vamos utilizar para este estudo é a editada pela Seix-Barral em 2001, em sua quadragésima oitava edição.

Este texto perpassa de forma ampla e totalizadora o tecido social espanhol do pós-guerra civil e leva seu leitor a uma reflexão crítica sobre este período da realidade espanhola caracterizado pela força intolerante e violenta, cujo arbítrio gerou um verdadeiro tempo de silêncio, contra o qual *Tiempo de Silencio* se ergue também como grito de resistência às posturas castradoras e repressivas dessa sociedade de então.

Múltiplos são os caminhos interpretativos que se abrem para análise de uma obra densa como esta, contudo, para este estudo, se buscará seguir as duas vertentes mais significativas que afloram na sua construção, a saber: sua intrincada questão enquanto gênero literário, que levanta uma polêmica discussão de sua inserção em uma nova categoria, a do realismo dialético, e sua não menos complexa arquitetura intertextual.

Martín-Santos, ao construir seu romance sobre fortes alicerces intertextuais, instaura o diálogo passado-presente apontando para uma recriação e para um momento novo, direcionado a um futuro que possa resgatar a força em declínio da produção cultural de seu país. Neste intelectual vigoroso, a Espanha encontra então seu melhor representante e, com certeza, como bem observa Juan Carlos Curutchet, um fundador, no sentido de desbravador de um caminho narrativo novo, ao qual deu sua valiosa contribuição para o desenvolvimento de uma produção estética de peso.

As construções intertextuais são consideradas, como coloca Linda Hutcheon, “não a destruição de um passado. Na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.65). Trabalhar com as questões intertextuais deste romance é também uma forma de evidenciar o quanto a leitura de *Tiempo de Silencio* deve ser perspicaz o bastante para perceber ideias e mensagens perpassadas pela ironia e, muitas vezes, pelo sarcasmo.

A obra de Martín-Santos inclina-se para a renovação literária, ainda que, de forma aparentemente contraditória, permaneça fiel a suas raízes e tradições. Ela é também uma interação dialética, definida por ele próprio de realismo dialético, entre dois aspectos: a sua criação artística e a realidade viva a seu redor, nas quais, criação e realidade, ele gravou e imprimiu a marca de sua percepção pessoal, deixando transparecer seus valores éticos e sua visão de mundo.

Compreender a atitude de Martín-Santos de apropriar-se da palavra do outro e trazê-la para seu texto é compreender seu caráter seletivo enquanto capacidade crítica de escolher do alheio aquilo que lhe interessa, evidenciando com isso o quanto escrever no seu tempo, em plena modernidade tardia, significa, sem dúvida, reescrever. Este escritor, oscilando entre identificação com o universal e a afirmação do particular, da crítica aos valores de sua Espanha, viveu seu processo de dilaceramento mas soube equilibrar a simultaneidade destas duas inclinações. Elas, sem dúvida, lhe geraram angústias e contradições, mas também puderam levá-lo ao encontro de sua autonomia cultural que, por sua vez, não se situou na recusa de olhar para fora de suas fronteiras, mas sim na capacidade crítica de seu olhar.

2. TIEMPO DE SILENCIO EM TEMPOS DE SILÊNCIO

Por *Tiempo de Silencio* ser um romance cuja realidade literária abarca múltiplos aspectos sociais, históricos e filosóficos, faz-se fundamental o estudo tanto do tempo em que ele foi produzido, quanto do tempo em que sua trama se desenrola, pois, só assim, se pode compreender como seu autor construiu seu discurso relatado “por um contemporâneo (seu autor/ narrador), que fala sobre um contemporâneo (seu personagem Pedro), para seus contemporâneos (seus leitores)” (BAKHTIN, 2002, p.405)

O cenário cultural da Espanha nas primeiras décadas do século XX é caracterizado por um tempo de reconhecida pujança cultural, herança e continuação da “generación del 98”, a quem coube imprimir, através da influência de sua produção, marcas profundas em escritores de gerações posteriores, sendo Luís Martín-Santos um exemplo claro dessa influência, pois ele, em seu romance *Tiempo de Silencio*, estabelece diálogos com pensadores e escritores da geração de 98, notadamente com *El Arbol de La Ciencia*, romance de Pio Baroja e com a retomada que Martín-Santos faz do conceito de esperpento de Valle-Inclán ao trazê-lo para sua obra.

Em Larache, cidade marroquina que pertencia ao Protetorado Espanhol, nasceu Luís Martín-Santos, quando ali servia seu pai, médico militar, em 1924.

Os governos republicanos de 1931 a 1936 “apoyaron los proyectos culturales y educativos como no se había hecho desde el reinado de Carlos III” (BROWN, 1998, p.23) e a produção artística dos anos republicanos seguia dando mostras de fortalecimento e originalidade. Porém é aí, em 1936 que a nação sofrerá seu mais duro golpe, a guerra civil.

De 1936 a 1939, a Espanha viverá o enfrentamento entre seus concidadãos. A guerra civil representou um corte total na vida cultural da nação e transformou-se num “marco histórico-literário” (SANZ VILLANUEVA, 1984, p.13), marco que fecha uma época da história da Espanha encerrando, por conseguinte, uma fase de sua produção literária, uma vez que muitos escritores deixaram o país, exilando-se, ou foram exilados, outros morreram ou foram mortos, durante o conflito ou nas prisões franquistas.

Terminada a guerra, o início dos anos 40 parece apontar para um período difícil e penoso de reconstrução da vida nacional. Penoso porque a ruína econômica em que o país se encontra gera desemprego, fome e violência. Difícil porque as novas orientações político-ideológicas da ditadura franquista geram repressão, censura, prisão e morte. E, do ponto de vista da reconstrução cultural, período muito difícil por causa dos rígidos códigos morais e religiosos, do forte controle e censura das atividades culturais e artísticas e do isolamento e distanciamento culturais de Espanha em relação à Europa.

Neste início dos anos 40, Martín-Santos, em 1941, inicia seus estudos de medicina na Universidade de Salamanca e após graduar-se, vai fazer sua titulação de doutor em medicina em Madri, onde permanece de 1947 a 1949 no Conselho Superior de Investigación Científica. É esta fase de sua vida madrilense, reconstituída e recontada por Juan Benet, em um caderno especial do *El País Semanal*, de 21 de dezembro de 1986, que servirá de cenário histórico para as páginas de *Tiempo de Silencio*. Segundo as palavras de Benet, Martín-Santos foi um “donostiarra que llegó a Madri en busca de un título de medicina y acabó en la literatura con un libro rotundo, *Tiempo de Silencio*. Aquel era el Madrid de las tertúlias, de la búsqueda literária y de la golfería de los sábados” (BENET 1986, p.64).

A narrativa que se seguiu à guerra civil “fué de calidad notoriamente baja” (BROWN, 1998 p.237), devido à situação histórica vivida pela Espanha cujo conflito

fratricida gerou, com o dilaceramento de seu tecido social, um empobrecimento não só econômico como também cultural.

Nos anos 50, a progressiva recuperação da prosa de ficção abrirá caminho para a formação de uma atitude literária mais densa, mais fortalecida por parte dos escritores que logram um contato com os múltiplos aspectos de sua realidade, enfrentam com coragem seus fantasmas sem deixar de lado as ligações do homem espanhol com sua história. Eles se constituem na “generación del medio siglo” ou “generación de los niños de la guerra”. Martín-Santos que em 1951 havia terminado seu curso na Alemanha, retorna à Espanha para assumir o cargo de diretor do Sanatório Psiquiátrico de San Sebastián e em 1955 publica sua tese de doutorado, *Dilthey, Jaspers y La Comprensión del Enfermo Mental*, cujo tema acabou por lhe dar a sólida base psicológico-filosófica que irá explorar, mais tarde, em seu romance. Pois é inegável que as perambulações de Pedro, o personagem narrador de *Tiempo de Silencio*, por Madri, naqueles poucos dias do outono de 1949, possuem um profundo significado já que ele

sin dejar de ser quien es, se nos presenta sobre todo como un destino individual que lucha por afirmarse, a través del cual Martín-Santos noveliza el problema de la vida en su hacerse paso a paso. Pero, claro está, la visión de lo que es el hombre individualmente considerado y de lo que por vida há de entenderse remite a postulados filosóficos de gran transcendencia. (REY, 1980, p.159)

Assim, pode-se afirmar que o romance *Tiempo de Silencio*, devido à familiaridade de seu autor com “el pensamiento de Heidegger y sobretodo de Sartre” (REY, 1980, p.160), possui os germens destas correntes filosóficas discutidas na Europa de então e também na Espanha. O testemunho dessa familiaridade nos é dado por Benet, ao rememorar aqueles anos quarenta em que Martín-Santos o induzira a acompanhá-lo às tertúlias de Gambrinos, iniciadas por alunos da faculdade de Filosofia e Letras, que ocorriam no restaurante do mesmo nome, aos sábados à tarde. Conta Benet que “el curso anterior se había dedicado a *La Náusea* y otros fenómenos, y en este se habían propuesto la lectura, cada sábado, de un fragmento de *L’être et le Néant*,” (BENET, 1986, p.70). Além dos postulados existencialistas, encontramos no romance de Martín-Santos pontos de contato com a visão marxista, visto que a linha ideológica de seu

autor está consubstanciada na sua filiação socialista, o que em 1957, lhe valerá sua primeira prisão, acusado de atividades socialistas. Nada fica provado e ele é libertado.

De qualquer modo, a Espanha, no final dos anos 50 respira uma tímida abertura política. E era tão tímida mesmo que, em 1958, o Partido Socialista Operário Espanhol reúne-se em Toulouse, na França, e o regime franquista, esperando encontrar entre os participantes deste encontro membros do partido comunista, organiza uma represália prendendo vários membros do PSOE, em várias cidades espanholas. Entre os presos está Luís Martín-Santos que, processado, fica detido por quatro meses nesta sua segunda prisão. No ano seguinte, em maio de 1959, é preso mais uma vez e enviado à Carabanchel, novamente acusado de atividades socialistas.

E com relação aos aspectos literários deste período, os anos 50 tiveram uma produção de maior fôlego. Os escritores buscaram escrever sobre a verdadeira essência da vida, partilhar um sentimento ético de literatura, baseado num compromisso moral e histórico do escritor com seu tempo, e dar seu testemunho, algumas vezes quase documental, da realidade de seu país.

Contudo, a força narrativa deste período funda-se ainda nos postulados de realismo histórico, na literatura de testemunho e no realismo social. O excesso de funções informativas e de crítica social, configurando uma literatura antiburguesa e proletária, acaba por levar esta narrativa ao descrédito e à inquietação entre os escritores (SANZ VILLANUEVA, 1984, p.42).

Martín-Santos consegue publicar seu romance pela Seix-Barral e finalmente ele é dado ao público em 1962, e seu autor, em agosto deste ano, volta a ser preso. É sua quarta e última passagem pela cadeia. Embora desta vez tenha sido somente por alguns dias, todas essas quatro prisões e vivências nos calabouços franquistas deixaram-lhe impressas no coração e na alma fortes marcas, que lhe vão inspirar algumas das angustiantes páginas de seu romance, especialmente aquelas em que seu personagem Pedro vai, injustamente acusado, para a prisão. E *Tiempo de Silencio*, buscando afastar-se da tradição do realismo social e encontrar um caminho estético novo, vai destacar-se como obra reconhecida “as a turning point in the history of the Spanish novel, representing a break with both the Spanish tradition of realism and with the objectivist and neorealist trend of the 1950’s” (KNICKERBOCKER, 1994, p.11). Esta obra torna-se, portanto, uma resposta, um contraponto a uma situação de relativo

marasmo literário, porque “es uno de esos raros libros que, a la vez que cierran caminos viejos, se muestran precursores del futuro” (SANZ VILLANUEVA, 1986, p.839).

A morte prematura de Luís Martín-Santos em janeiro de 1964, num acidente de automóvel, dois anos após a publicação de seu romance, o impediu de participar diretamente do debate sobre a renovação do realismo social que ocorreu no mundo literário em jornais, publicações literárias e conferências. Sua morte, aos quarenta anos de idade, o ceifou no momento em que mais se podia esperar dele. Mas o destino prega peças e, se sua morte interrompe o prosseguimento desta brilhante carreira, seu romance, nesses cinquenta anos, se impôs, seguiu vivo no panorama literário espanhol do século XX, gerando conferências, cursos, estudos, artigos, teses e outros livros.

Martín-Santos situou seu romance na Madri dos anos 40, mais precisamente no outono de 1949. Ao mesmo tempo em que ele conta o drama de Pedro, jovem médico pesquisador, apresenta também uma visão pessimista da realidade espanhola e do modo de ser ibérico. Assim é que Pedro, tendo ficado sem cobaias para dar continuidade a seu projeto de pesquisa, é levado por Amador, funcionário do centro de pesquisas, aos arrabaldes de Madri onde Muecas, criador de cobaias, vive com a mulher, Ricarda, e duas filhas em miseráveis e sórdidas condições.

Depois desta visita às *chabolas*, Pedro retorna à pensão onde mora e cuja proprietária, uma velha e astuta senhora, quer vê-lo casado com sua neta, Dorita. No sábado, Pedro sai para uma noite de farra com seu amigo Matias. Encontram-se em um café literário de onde saem para outros bares até que encontram um pintor alemão que os convida a visitar seu ateliê. Dali vão ao bordel de D. Luísa, onde Matias fica e Pedro retorna à pensão. Sob o efeito do álcool desta noite de *borrachera*, ele entra no quarto de Dorita, caindo assim na armadilha de sedução que esta e a avó lhe haviam preparado.

Algumas horas depois, já em seu próprio quarto, Pedro tenta adormecer, mas é chamado por Muecas, de madrugada, para atender Florita, sua filha mais velha, que está muito mal. Pedro vai até lá e somente quando a vê, se dá conta de que ela, grávida do próprio pai, havia feito um aborto. Pedro faz o que pode para estancar, sem sucesso, a hemorragia da jovem que vem a falecer. Ele, porém, em vez de ir à polícia comunicar o ocorrido, deixa o local e volta à pensão. Enquanto isso, Cartucho,

personagem violento, apaixonado por Florita, e que havia ficado toda a noite espiando aquela agitação na casa de Muecas, pergunta a Amador se Pedro era ou não o responsável pelo que havia acontecido à moça. Amador, covarde e amedrontado, responde que sim.

Pedro, no dia seguinte, assistindo a uma conferência na casa de Matias, é procurado pela polícia. Matias o esconde e o leva para o bordel de D. Luísa, onde ele fica escondido, até o inspetor de polícia, Similiano, encontrá-lo e levá-lo para a prisão. Lá ele permanece até que a mãe de Florita, Ricarda, em um gesto de coragem, nobreza e humanidade, vem em seu socorro. Aquele ser que não havia nascido para odiar, além de já tê-lo anteriormente consolado ao dizer-lhe “Usted hizo todo lo que pudo” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.131), quando ele terminara sua intervenção com Florita, vem novamente trazer-lhe consolo ainda maior ao inocentá-lo, repetindo: “Él no fue. Él no fue. Cuando él fue, ya estaba muerta” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.241).

Pedro, de volta à pensão, celebra com Dorita, a mãe e a avó desta, e alguns poucos amigos delas, sua libertação e oficializa seu noivado. À noite, vão os noivos e a mãe da noiva assistir a uma comédia no teatro e, de lá, saem para dançar. Cartucho, cheio de ódio contra Pedro, segue-os sem que seja percebido. Pedro deixa Dorita sozinha por alguns instantes e, enquanto vai comprar-lhe algo, Cartucho aproxima-se dela e a esfaqueia deixando-a caída e ensanguentada, tal como Pedro a encontra ao retornar.

Além desse duro golpe da vida, Pedro recebe ainda outro mais, porque o diretor do Instituto de Pesquisas, onde ele trabalha, comunica-lhe que, devido ao escândalo de seu processo no caso de Florita, ele não mais poderá continuar trabalhando ali e o aconselha a ir clinicar no interior.

Com ideais e sonhos destroçados, impedido de prosseguir sua pesquisa, símbolo de sua busca da verdade, e com sua liberdade suprimida, a Pedro só resta abandonar seu projeto de vida e aceitar a difícil opção de ter de, não só aprender a conviver com sua dor, seu fracasso e seus fantasmas, como também aceitar um novo projeto de vida, pautado na mediocridade.

Será com esta trama, que Martín-Santos desenvolverá uma metáfora rica que rememorarà a vida difícil e dolorosa daquele tempo espanhol e, com ela, construirá um mundo amplo, coerente e cheio de significados.

2.1. O REALISMO DIALÉTICO DE MARTÍN-SANTOS

Para Georg Lukács, cabe ao escritor representar a dialética entre o fenômeno que ele expõe e a essência desse fenômeno em um nível mais profundo, pois para ele,

A autêntica dialética da essência do fenômeno se baseia no fato de que essência e fenômeno são momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana.(...)A verdade na arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. (...) a verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento (LUKÁCS, 1965, p.28-29).

A obra de arte para Lukács consegue ultrapassar as inclinações ideológicas pessoais de seu autor e, ao colocar desta forma esta contradição, ultrapassa, ele próprio, as tendências mecanicistas contidas nas teorias marxistas, ampliando a visão reducionista de seus críticos e evitando uma postura determinista na relação autor / obra. Assim, essa visão do realismo dialético lukácsiano conduz à autoconsciência do gênero humano, ao reconhecimento dos aspectos históricos, sociais e concretos de toda a experiência a ser representada na obra.

Lukács, apreciador da obra de Balzac, acreditava que as obras realistas devem ter em seu horizonte temático o processo histórico, porque nenhum grande escritor pode se permitir permanecer indiferente aos grandes problemas do progresso humano. *Tiempo de Silencio* possui aquele horizonte temático de que fala Lukács e, com certeza, Luís Martín-Santos não permanece indiferente a eles.

Nenhum escritor pode deixar de tomar apaixonadamente posição diante deles, se quer criar autênticos tipos, se quer atingir um profundo realismo. Sem tal tomada de posição, um escritor jamais poderá distinguir aquilo que é essencial daquilo que não é (LUKÁCS, 1965, p.36).

E Martín-Santos não só não deixa de tomar a sua posição como também distingue, com muita clareza, o essencial. Sua singularidade está no percurso histórico de sua obra. Ao elaborar sua narrativa de ficção dentro dos postulados do seu realismo dialético, ele segue uma trilha que conduz à consciência crítica da desumanização da sociedade espanhola franquista num alto grau de profundidade. A proposição do narrador de *Tiempo de Silencio* não se esgota na contemplação do superficial.

Ainda que Martín-Santos tenha compartilhado com seus contemporâneos um idêntico espírito crítico da realidade espanhola, sua obra se escora em uma estética completamente distinta da dos demais escritores de então. Por este motivo, percebendo os traços que o diferenciavam da produção realista tradicional, ele batiza sua concepção literária de ‘realismo dialético’. Numa troca de correspondência entre ele e Ricardo Domenech, revelada por Gemma Roberts, ele se expressa tentando aclarar os verdadeiros pressupostos que buscou dar à narrativa de seu país.

Temo no haberme ajustado del todo a los preceptos del realismo social, pero verás un poco en qué sentido quisiera llegar a um realismo dialético. Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones in actu. (ROBERTS, 1973, p.130).

Alienação se constituirá num dos elementos primordiais na dialética de Martín-Santos, que estrutura um personagem, Pedro, de tal forma alienado, que não percebe o distanciamento tanto no seu âmbito social, quanto no profissional, tanto entre seus sonhos e sua realidade quanto entre seu ideal de sucesso e fama na busca do conhecimento e o ambiente sórdido e degradado que o circunda. Estas contradições se constituem nos polos antagônicos com os quais o realismo dialético de Martín-Santos opera. Pode-se claramente entender a alienação de Pedro, neste mundo de “dioses y pájaros’ (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.182), em que são os demais personagens que vão determinar seu caminho e suas escolhas, transformando-o num herói fadado, tentando evitar “ lo inevitable” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.182).

É assim que Pedro, alienadamente, acompanha Amador, arquiteto que põe em marcha seu destino; é assim, alienadamente, que se deixa iludir cegamente pela sedução de Dorita, caindo na armadilha das três moiras - a avó, a mãe e a filha - que lhe tecem o destino; é também assim alienado que acompanha por um “impulso de corazón” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p. 122) o mensageiro Muecas, que o arrasta para a longa noite de sábado “por no haber cumplido aún la total odisea que el destino le había preparado” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.122); é ainda assim, alienado e cego, que participa da reunião na casa de Matias, por cuja mãe deixa perceptível sua cegueira edipiana; ali apresenta-se dividido entre a inveja que sente pelo que vê e o desprezo que se obriga a sentir pelo que inveja e, infantil e alienadamente, segue a orientação de seu amigo Matias para homiziar-se no bordel de D. Luísa de onde,

finalmente, é levado à prisão, acusado de ser o responsável pelo aborto e morte de Florita.

Além da alienação do personagem, suas contradições ajudam a compreender a posição a que aludia Martín-Santos quando se referia a realismo dialético. Ele buscava estabelecer uma relação entre o realismo social, visão de crítica social, e o realismo existencial, visão das contradições individuais. Martín-Santos assim integrava dialeticamente sujeito e objeto, ou seja, o protagonista e o meio. Esta visão de tensão entre as contradições externas do meio social e as internas do indivíduo vai criar o dinamismo dialético que perpassa todo o romance de Martín-Santos. As contradições da sociedade espanhola e as contradições de Pedro se constituirão no conflito que ele, fatalmente, dentro dos limites de sua liberdade, vai ter de resolver.

Pedro, indivíduo problemático, busca o sentido que lhe falta numa tentativa de superar, embora sempre fracassando, as lacunas do fracionamento do mundo a sua volta e de retomar o sentido subjetivo e interior que pode salvá-lo da sua solidão. As marcas de sua chegada à Madri pela estação de Príncipe Pio, e de sua partida pela mesma estação, conformam uma circularidade significativa em que início e fim não são arbitrários, mas pontos necessários para determinar o sentido da tragédia do personagem na sua busca e o revelam completamente preso a um círculo vicioso, como o cão que corre atrás da própria cauda. E é a ironia, marca do indivíduo moderno, que emoldura o intenso conflito deste homem que busca a realização de seu ideal, se lança num mundo no qual não se reconhece e contra o qual se choca para viver numa circunstância infeliz e contraditória.

3. *TIEMPO DE SILENCIO* E A HERANÇA CULTURAL ESPANHOLA

A profunda e aguda compreensão da realidade cultural de seu tempo ajuda Martín-Santos a trilhar seu caminho narrativo novo com desenvoltura. Ele consegue perceber a fraqueza da palavra desgastada nos descaminhos do realismo social e toma a decisão, nem sempre fácil, do enfrentamento. Ao lutar pela renovação literária de seu momento, ele o faz com cuidado para não ignorar a força das tradições e raízes da

cultura espanhola e, ao mesmo tempo, não se deixar ficar de costas para influências vindas de fora do país. Um dos focos mais fortes que ele vai lançar sobre sua escritura diz respeito à utilização do riquíssimo material contido na sua herança cultural.

O artista da modernidade é aquele que, devido a sua condição tardia, de ser o que vem depois, mais tarde que os outros, vai viver o grande problema da saturação de seu espaço cultural. Ele vai também constatar a fragmentação do mundo, o excesso de material cultural e a dificuldade de criar em um espaço já saturado, onde parece que tudo já foi dito e feito. Não existe mais para ele o espaço virgem, a *tabula rasa* onde erguer sua obra livre de influências ou contrastes com outras obras.

Bakhtin reitera que os discursos se encontram nos discursos de outrem e que somente o Adão mítico “que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente ele podia realmente evitar por completo essa mútua orientação da linguagem, o literário passa a ser uma criação secundária, onde a literatura é dialógica do discurso alheio para o objeto” (BAKHTIN, 2002, p.88).

Ao necessitar sempre retomada de enunciados que circulam em determinada sociedade, Bakhtin afirma que “no fluxo de nossa consciência, a palavra persuasiva interior é comumente metade nossa, metade de outrem” (BAKHTIN, 2002, p.145). Assim, dentro desta enunciação secundária que caracteriza o literário, o artista, no seu afã de produzir com originalidade, faz uso de sua tradição cultural, incorporando-a, modificando-a ou rompendo radicalmente com ela.

Martín-Santos, incorporando a sua obra estes conceitos, ideias e palavras que lhe são anteriores, acrescentando alusões, citações e referências a outras obras literárias em seu texto, estabelece diálogos com todo um universo cultural e mitológico que vai se constituir em suporte estético para sua obra.

A abordagem de aspectos intertextuais de *Tiempo de Silencio*, um dos conceitos fundamentais do discurso literário contemporâneo, será feita com a noção de que o texto literário é intersecção de discursos, é como uma tessitura, uma trama de distintos textos reurdida e retextualizada.

Em seu livro *A Poética do Pós-Modernismo*, Linda Hutcheon elabora uma conceituação em que a intertextualidade pode ser compreendida como a própria condição da textualidade. É como se a ficção se debruçasse sobre si mesma, revelando uma característica de introversão, mas o fizesse de forma consciente, deslocando-se

em direção ao próprio ato de escrever (p.67), direção para a qual *Tiempo de Silencio* aponta claramente. Seu texto, através de alusões, citações, referências e empréstimos, estabelece um caminho, labiríntico é verdade, que vai ao encontro de textos e temas caros à literatura espanhola. Este procedimento de Martín-Santos, não só o afasta do realismo social de sua geração, como evidencia sua busca por um caminho narrativo renovado. *Tiempo de Silencio* é um romance cujo significado literário depende, em grande parte, da percepção deste seu vasto espaço referencial. De suas primeiras linhas até o ponto final ele está preso a um sistema de referências a outros livros, outros textos. Esta dependência do entendimento dos intertextos de *Tiempo de Silencio* deve-se ao fato de que há uma íntima conexão entre as intenções de seu autor e as apropriações e transformações de outros textos de que ele se utiliza.

Dentro da tradição literária espanhola, alguns personagens se tornaram verdadeiras representações de tipos sociais, a ponto de serem chamados pelo nome desses personagens. Este é o caso de Celestina, que encarna o mito da alcoviteira e apresenta-se como mestra em aproveitar circunstâncias para conseguir, através de sua astúcia, seus intentos. Martín-Santos, aproveitando-se da riqueza de tal personagem, escolhe um dos seus em *Tiempo de Silencio* para ser a encarnação da “celestina”. É a velha dona da pensão onde mora Pedro e que manipula este “hombre tan inocente, tan bueno”, (MARTINS-SANTOS, 2001, p.94) diz ela, que prossegue revelando-se como verdadeira celestina ao dizer: “Me gusta este hombre pero no sé como ponerle en el disparadero de su hombría porque no estaria bien, digo yo, celestinear a la nieta en quien ha celestineado a la hija con tanto provecho como yo lo he sabido hacer” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.95).

Outro ponto central em comum entre *Tiempo de Silencio* e a *Celestina* é que ambas são fundamentalmente irônicas. As duas Celestinas, a de Rojas e a de Martín-Santos, têm amplo domínio verbal, usam bem os argumentos para defender-se e excusar-se de seus atos pouco lícitos ou imorais e revesti-los de moralidade, segundo suas necessidades e conveniências.

Pode-se, ao analisar o romance de Martín-Santos, percorrer os caminhos do século de ouro espanhol, pois, no texto de *Tiempo de Silencio*, encontramos referências a Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo e Cervantes. Por serem

inúmeras as intertextualidades com Cervantes que permeiam as páginas de *Tiempo de Silencio* este artigo se concentrará nelas.

Lukács reitera o conceito de que “o romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus” (LUKÁCS, 2000, p.89), por referir-se, na verdade, ao contraste do que ocorria antes com o gênero épico, sem contradições internas, onde o escrito era verdadeiro, ainda que fosse na fantasia dos livros de cavalaria. O mundo épico, diferentemente do moderno, ainda estava inteiro, sem fissuras, nas mãos de Deus. E Cervantes derrotou as epopeias de que se alimentava e, de certa forma, lutou para esta demolição com a consciência de quem se surpreende entre o caudal violento da nova ordem e o passado, o velho, a tradição, tendo que abrir caminho para a renovação. Martín-Santos também vivencia este mesmo dilema: abandonar o passado, o velho com sua estagnação, ou trazer criticamente sua tradição e, a partir dela, construir o caminho renovado.

Cervantes, já filho abandonado da Renascença, parece inserir no seu *D. Quixote* uma ética de amor e justiça, valores que, se não podem ser encontrados na sociedade de seu tempo, ao menos ocupam a imaginação do herói. Também na obra de Martín-Santos uma ética de justiça e liberdade lateja no seu texto ainda que estes valores, e Martín-Santos tem consciência disso, não possam ocupar o centro da sociedade em que ele vive, daí sua ironia denunciar a ausência deles. O conteúdo social e ético no *D. Quixote* fica preso a essa combinação de amor e justiça instaurando uma utopia da fraternidade e da igualdade tão inalcançável quanto os valores de justiça e liberdade de *Tiempo de Silencio*.

O aspecto importante a destacar é que Martín-Santos não deixa de apontar as semelhanças entre a Espanha de Cervantes e a de Pedro, porque “El loco msanifesto como no-loco, hubiera tenido em lugar de jaula de palo, su buena camisa de fuerza de lino reforzado com panóplias y sus ventidós sesiones de eletroshockterapia” (MARTÍN-SANTOS 2001, p.74), exatamente como iria acontecer com Pedro que, ao tentar fazer o bem, acaba preso e, se não chega a viver a trágica experiência dos eletrochoques, vive a do choque moral de uma das mais trágicas experiências humanas: o cárcere.

Outro ponto comum entre eles é que ambos buscaram construir uma obra que apresentasse o novo, que fizesse um contraponto com o que existia literariamente em

suas épocas. Bem consciente era esse querer, essa vontade, pois quando Martín-Santos pergunta, retoricamente, na sua digressão sobre Cervantes, no fragmento 12 de *Tiempo de Silencio*, “¿Qué es lo que realmente él quería hacer? ¿Renovar la forma de la novela, penetrar el alma mezquina de sus semejantes, burlarse del monstruoso país, ganar dinero, mucho dinero para dejar de estar tan amargurado como la recaudación de alcabalas puede amargar um hombre? (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.72). Estas mesmas perguntas podem ser igualmente dirigidas ao próprio Martín-Santos. As repostas positivas que se obteriam quando fossem dadas por ele, seriam também exatamente iguais às que daria Cervantes.

Nesta passagem citada acima, fragmento 12, Martín-Santos presta seu tributo, sua homenagem, seu apreço e seu carinho, tanto ao homem que foi Cervantes quanto ao escritor genial que teve uma vida tão prosaica e sofrida, tendo que cobrar impostos, matar turcos, perder parte do corpo, solicitar favores, “[...] poblar cárceles y escribir un libro que unicamente había de hacer reír? ¿porqué hubo de hacer reír el hombre que más melancolicamente haya llevado una cabeza serena sobre unos hombros vencidos?” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.72)

E por que, das quatro digressões encontradas no texto de Martín-Santos, a de Cervantes é logo a primeira? Provavelmente a resposta pode ser encontrada na colocação da professora Maria Augusta Vieira em seu artigo *D. Quixote* quando esta afirma que “además de ser una obra arraigadamente española, *El Quijote* contenía los más fundamentales valores humanos” (VIEIRA, 2000 p.106).

O que Martín-Santos procura é mostrar o valor da produção literária espanhola de qualidade e, para tanto, nada mais perfeito que seu aporte do texto de Cervantes, arraigadamente espanhol e de inegável valor literário. Isso permite que se faça uma superposição entre Cervantes e o autor de *Tiempo de Silencio* que também possui valores humanos fundamentais e bem definidos como o decoro, a decência, a dignidade e a busca de liberdade. São eles que estão, o tempo todo da narrativa, sendo buscados, ainda que indiretamente, na apresentação e na crítica dos seus opostos, entranhados na dura realidade descrita por ele.

A admiração por Cervantes está presente em todo o texto da digressão, principalmente, na pergunta: “¿Qué es lo que ha querido decirnos el hombre que más sabía del hombre de su tiempo?” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.73). Martín Santos,

também ele, conhecia bem o homem de seu tempo, reconhecia e admitia também o quanto Cervantes intuía os meandros da alma e da vida humanas.

A intertextualidade, como define Gérard Genette, copresença de dois ou mais textos, ou seja a presença efetiva de um ou mais textos dentro de outro, pode se constituir numa relação intertextual conflituosa, inamistosa ou até mesmo iconoclasta – como será a intertextualidade estabelecida com Ortega y Gasset no romance - ou pode adquirir um tom amistoso e até reverente como é o caso das situações intertextuais entre *Tiempo de Silencio* e *D. Quijote*(GENETTE, 1997, p.08).

Estas presenças intertextuais são sempre de natureza consciente, se fazem às claras no texto e aparecem nos comentários, nas alusões e nas muitas semelhanças entre Pedro e Quixote. Enquanto Quixote tem a Sancho por escudeiro, Pedro tem a Amador. Ambos são romances itinerantes e as saídas de Pedro, tanto quanto as de D. Quixote, conduzem a ação de ambos os romances. Pedro, identificado a Quixote, busca, através de uma postura idealista, alcançar importantes resultados nos seus estudos sobre o câncer. É um verdadeiro paladino das ciências espanholas. Mas, a realidade da falta de recursos para prosseguir a pesquisa, inclusive a falta de cobaias, tanto poderia levá-lo a ver a realidade “ya no como gigantes en vez de molinos, sino como fantasmas en vez de deseos” (MARTÍN-SANTOS, 2001, p.10), como poderia levá-lo a seguir Amador em busca das cobaias nas *chabolas madrilenas*. Opção escolhida por Pedro devido a seu estado de cegueira e alienação.

Tanto Pedro quanto Quixote, em romances de caráter itinerante, perambulam, um por Madri e seus arredores e o outro por La Mancha e outros lugares da Espanha, buscando glória e fama internacional. O primeiro através do resgate da ciência de seu país, e o segundo levando justiça sobre a terra e buscando alcançar também glória e fama. Em ambas as narrativas o final aponta para o fracasso dos heróis pois ambos veem o meio ambiente triunfar e suplantá-los.

O herói de Martín-Santos é o herói possível para esse momento histórico espanhol. É um herói decaído, aviltado que vai expiar seu pecado de ter acreditado que poderia atingir seus ideais naquele modelo de sociedade. Só que Pedro, ao ganhar mais sabedoria, ao aprender um pouco mais sobre a sua realidade, retorna a seu status de cidadão comum, menor, esmagado sob o peso de um sistema que não permite ao indivíduo nenhum voo mais alto.

O final das duas obras, a de Martín-Santos e a de Cervantes, aponta mais que a derrota de seus protagonistas. Elas narram também o naufrágio de uma liberdade ilusória em um meio hostil a qualquer tipo de empreendimento reformador porque tanto hoje, no presente com *Tiempo de Silencio*, quanto ontem, no passado com *El Quijote*, o amargor dos narradores precisa se embeber de ironia para impedir que a lucidez do leitor naufrague num vazio e estéril sentimento de pena, dor e piedade.

Pedro, qual Quixote, fracassa porque fez escolhas baseado numa análise ilusória, delirante e irreal. Somente transformando-se em escravo de seu destino, poderá se tornar um ser transcendente. É como se o fracasso dele, como foi também o do Quixote, se convertesse em fator de conscientização da alienação do próprio leitor. Aqui a ironia parece cumprir sua função e faz com que “bajo tanto aparente negativismo, *Tiempo de Silencio* revele su paradójica condición de ejemplaridad moral” (CURUTCHET, 1973, p. 57). Porque aquele que andar pelas lágrimas perdido, sonâmbulo dos trágicos flagelos, certamente vai encontrar o *Supremo Triunfo* de Cruz e Souza porque terá sido aquele que

entrou por todas as batalhas
às mãos e aos pés e o flanco ensanguentado,
amortalhado em todas as mortaldas.
Quem florestas e mares foi rasgando
e entre raios, pedradas e metralhas
ficou gemendo, mas ficou sonhando.
(CRUZ E SOUZA, 1961, p.217)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

BENET, Juan Luis. Martín-Santos. Un Memento. In: *El Pais Semanal*. Madrid: Domingo, 21 diciembre 1986.

BROWN, G.G. *Historia de la Literatura Española – el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

CRUZ e SOUZA. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.

CURUTCHET, Juan Carlos. *Cuatro Ensayos sobre la Nueva Novela Española*. Montevideo: Alfa, 1973.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KNICKERBOCKER, Dale F. *Tiempo de Silencio and the Narrative of the Abject*. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. N.19, 1-2, EUA, 31237, 1994, pp11-29.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

REY, Alfonso. *Construcción y Sentido de Tiempo de Silencio*. Madrid: Porrúa Turanza S/A, 1980.

ROBERTS, Gemma. *Temas Existenciales en la Novela Española de Postguerra*. Madrid: Gredos, 1973.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la Literatura Española – El Siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1984.

VIEIRA, Maria Augusta. Don Quijote, In: *Mitos Españoles – Imaginación y Cultura*. Org.Silvia Cárcamo. Rio de Janeiro: Ed APEERJ, 2000, pp. 105-114.

***Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender — Os horrores da
Guerra Civil Espanhola na memória de Mosén Millán e
In memoriam de Paco el del Molino**

Michele Arruda — PG/UFF

A obra mais difundida de Ramón J. Sender (1901-1982) foi publicada em 1953, no México, pela “Colección Aquelarre”, com o título de *Mosén Millán*. Escrita durante o exílio norte-americano de seu autor, a obra foi criada em Albuquerque, em 1952, como parte de um projeto inconcluso: “una colección de *short-stories* que planeaban publicar los profesores Mulvihill y Sánchez de Madison (Wisconsin), en el que se incluirían también sendos cuentos de Unamuno y de Pérez de Ayala” (SENDER, 2003, p. 44).

Sete anos após seu lançamento, a editora nova-iorquina “Las Américas”, publica uma edição bilíngue com um novo título: *Réquiem por un campesino español*. A motivação para a mudança no título da obra é explicada pelo próprio autor em uma carta, datada de 12 de outubro de 1967, e enviada a Francisco Carrasquer Launed: “*Mosén Millán y Réquiem* son exactamente lo mismo. Se le cambió el título al hacer la edición inglesa porque en inglés eso de Mosén Millán no suena a nada” (CARRASQUER LAUNED, 1991, p. 190). O autor esclarece que o uso restrito do termo aragonês “Mosén”, que indica uma forma de tratamento dada aos clérigos na antiga coroa de Aragão, poderia não fazer sentido aos leitores de língua inglesa. Assim, segundo Ramón J. Sender, a modificação do título seria meramente extratextual.

Proibida na Espanha até 1974, ano em que a editora “Destino”, de Barcelona, inicia sucessivas edições da obra, a narrativa reconstrói, apesar de não se referir diretamente à guerra civil de 1936, um episódio que ocorre durante esse período em uma pequena aldeia na província de Aragão, no norte da Espanha.

O relato concentra-se em dois personagens: Mosén Millán, padre do vilarejo, e Paco el del Molino, jovem camponês brutalmente assassinado no ano anterior, por quem será celebrada a missa de réquiem. Enquanto aguarda, na sacristia, a chegada dos amigos e parentes de Paco para dar início à missa, o sacerdote rememora os episódios mais marcantes da vida de seu “filho espiritual” que, de certo modo, sempre estivera enlaçada a sua, já que o batizou, o viu crescer, o casou e o viu morrer.

No breve lapso de tempo em que o padre espera na sacristia para dar início à missa fúnebre, o passado é evocado através de suas memórias, o que translada o leitor no tempo e o leva a percorrer todo o ciclo vital de Paco até sua morte, ocorrida exatamente um ano antes. Vale a pena ressaltar que as reminiscências dos episódios passados não surgem na mente de Mosén Millán de forma desordenada e caótica. O sacerdote segue certa linearidade e rememora os momentos mais significativos da vida do jovem camponês, em uma série de sequências que remontam às cenas do batizado, da infância, da adolescência e juventude, da cerimônia de casamento, do período de atividade política e findam com os episódios da perseguição e morte de Paco.

De todas as lembranças do sacerdote, uma desperta especial interesse: ele recorda que levara Paco ainda menino a dar a extrema-unção a um pobre moribundo, habitante de uma “cueva” vizinha à aldeia. As “cuevas” eram fendas abertas nas rochas, que serviam de moradia às pessoas mais pobres da região. A visão da extrema pobreza a que estavam submetidas as pessoas que viviam naquele local deixa o menino profundamente angustiado e se converte numa espécie de processo iniciático para o pequeno Paco, que começa a questionar as desigualdades sociais, as condições sub-humanas e o total abandono a que estavam sujeitas pessoas muito próximas ao povoado em que vive. Esse será o agente catalítico que acenderá a consciência de Paco-homem contra a injustiça e a exploração de uma pequena aldeia, que abre os olhos à luta pela igualdade social. Vale mencionar que este episódio está baseado em acontecimentos reais, vivenciados pelo próprio autor, como comenta em entrevista a Marcelino C. Peñuelas:

— **En casi todas tus obras se ve una clara preocupación por los problemas sociales, ¿no es así?**

— Somos una parte de la sociedad, una parte responsable de todo lo que sucede alrededor. Allí donde aparece una injusticia lo menos que podemos hacer es denunciarla. Yo no espero... Bueno, yo no estoy seguro de que la sociedad de mañana sea más cómoda que la de hoy. Pero por lo menos no habrá escándalos flagrantes que hieran como ahora la sensibilidad de la gente honrada. Es decir, no se darán casos como el de ese pobre campesino de *Réquiem* que moría en su cueva, después de cuarenta años de trabajo diario, honrado, sin protesta, sin una sola objeción. Despreciado por la población moría en un camastro de tablas en compañía de su mujer, envejecida prematuramente y en un lugar donde no había ni aire, ni fuego, ni agua, es decir, los tres elementos básicos. En cuando al cuarto, la tierra le esperaba abierta. Es decir, que acababa su vida en medio de una miseria realmente ofensiva para un hombre de cualquier tiempo, de cualquier lugar.

— **Tú una vez dijiste que ese incidente, que presenciaste de niño...**

— Creo que condicionó toda mi vida. Yo tenía entonces siete años y no lo he podido olvidar.

— **¿Entonces, al parecer, te convertiste en un escritor revolucionario?**

— No sé. Por lo menos fui desde entonces un ciudadano discrepante y una especie de escritor a contrapelo.

— **¿Desde aquel incidente?**

— Sí, desde entonces. No necesitaba como base para la protesta ningún libro de Bakunin, ni de Marx, o de Engels, aunque los leyera más tarde. Estaba convencido desde niño. Claro, yo sé que la solución no está en ninguna parte. Una cosa es la felicidad y otra es la justicia social, ¿verdad? No podemos pretender la felicidad para nadie, ni para nosotros mismos tampoco. Pero podemos evitar la injusticia mayor y la desventura física, es decir, económica, en la que están hundidos tantos millones de seres hoy mismo (PEÑUELAS, 1970, p. 199-200).

Como afirma Sender, tal episódio não é fruto de sua imaginação, mas de um fato presenciado, que provocou a necessidade de atuar através da denúncia. A experiência pessoal do autor, objetivada em uma cena de sua obra, ilustra a tragédia mundial de uma classe totalmente desprovida de bens que vive à margem da sociedade.

O tempo passa na narrativa e Paco, já adulto, assume o cargo de vereador em uma Espanha nova, republicana, e tenta implantar reformas que minimizariam a miséria dos moradores de “las cuevas” e a situação de exploração dos arrendatários de terras. São os tempos da República e as reformas parecem viáveis, mas a chegada de um grupo de homens armados que semeiam o terror muda todo o panorama do lugarejo.

Para salvar sua vida, o camponês se vê obrigado a deixar a aldeia e a se esconder. Mosén Millán descobre o local onde Paco se abrigava e se esforça para manter em segredo tal informação, mas, coagido pelas forças opressoras que ocupam o vilarejo, acaba por revelar o paradeiro de seu velho amigo.

Os forasteiros chegam ao esconderijo de Paco e são recebidos a tiros. O sacerdote é, então, convocado a acompanhar os pistoleiros, como mediador na captura do campesino. Depois de uma conversa com o clérigo, Paco decide se entregar, confiando na promessa de que receberia um julgamento digno, mas a promessa não se cumpre e o jovem é fuzilado.

Enquanto Mosén Millán aguarda na sacristia, corroído pelas lembranças desses incidentes, o coroinha da igreja recita fragmentos de um *romance*¹⁰ anônimo que conta a tragédia do camponês. Sucessivamente, chegam à sacristia os três homens mais abastados do povoado, ironicamente, adversários políticos de Paco e responsáveis pela sua execução. Os poderosos da aldeia se oferecem para pagar pela missa, mas Mosén Millán lhes nega tal pedido. O tempo passa e a igreja continua vazia. Por fim, contando apenas com a presença dos três inimigos de Paco, o pároco dá início à missa fúnebre.

Para José Luis Negre Carasol, o processo ordenado das lembranças de Mosén Millán funciona como um elemento que acrescenta verossimilhança ao relato e concede ao texto a ideia de um exame de consciência do pároco momentos antes da celebração da missa de réquiem:

Este devenir cronológico, estructurado según el orden natural, tiene algo de “examen de conciencia” del cura, y hay datos que confirman esta apreciación; por ejemplo, el hecho de que la misa de réquiem no la haya encargado nadie y sea el párroco por iniciativa propia quien decida officiarla. Además es reiterada la alusión a la extremaunción en las cuevas, en la cual el cura siéntese culpable de la toma de conciencia de Paco (NEGRE CARASOL, 1983, p. 59).

Na opinião de Negre Carasol, o sacerdote atua inicialmente movido pelo sentimento de culpa que o consome. Um ano após a morte do campesino, o pároco decide celebrar por conta própria uma missa, como uma forma de aliviar o remorso por ter levado Paco ainda criança a dar a extrema-unção ao moribundo de “las cuevas”.

O silêncio e a imobilidade de Mosén Millán na sacristia acentuam seu drama interior, evidenciando um vazio preenchido pelas recordações a respeito do jovem morto, e só são interrompidos na tensão final, quando o pároco se dá conta de sua solidão, retratada através da ausência dos amigos e familiares de Paco na missa.

Para o próprio Ramón J. Sender, a personalidade de Mosén Millán é uma individualização arquetípica, um símbolo do papel histórico da igreja, de sua inércia diante dos problemas sociais. Em seu desenho, porém, além dessas facetas exteriores,

¹⁰ *Romance* é uma palavra de origem hispânica: refere-se a um tipo de verso, espanhol por excelência, e também a um tipo de poema da tradição oral integrado por esses versos. A palavra *romance* será usada daqui em diante em itálico, sempre que referir-se ao verso *romance* ou ao poema *senderiano*.

pode-se destacar também a força dos problemas internos, vitais, de consciência. O sacerdote é um homem imobilizado por essa inércia histórica e, ao mesmo tempo, uma alma atormentada pelo arrependimento, por um profundo sentimento de culpa que flutua como uma espessa nuvem ao redor de sua figura solitária. Mosén Millán aparece passivo e inerte não só em seu retrato físico, mas também nos traços que constituem seus contornos psicológicos e morais, porque a tragédia do pároco se sintetiza neste conflito de sentimentos: condenado por sua consciência, mas absorvido pela ciência de sua difícil posição dentro de uma estrutura social que anula os mais nobres sentimentos. A delação do esconderijo de Paco é, no fundo, a terrível consequência da mencionada inércia histórica e o fracasso do seu proceder aviva em sua alma a crise moral, a angústia que seguirá atormentando sua vida.

É importante ressaltar que, ainda que as lembranças de Mosén Millán respeitem certa ordem cronológica, elas não são apresentadas de forma contínua, mas são sucessivamente interrompidas, seja pela chegada dos três homens poderosos da aldeia à sacristia, seja pelas interrupções do coroinha, que se movimenta pela igreja a fim de certificar-se da chegada dos fiéis para a missa de réquiem. Enfim, as recordações do sacerdote sofrem frequentes interseções do meio externo.

Dentro dessa estrutura narrativa, no contraponto dialético às analepses propiciadas pela memória de Mosén Millán, apresentam-se as lembranças do coroinha que, em seu ir e vir da sacristia à nave da igreja, canta fragmentos de um poema que conta outra versão da história de Paco el del Molino e antecipa alguns fatos que só serão apresentados no texto em prosa muitas páginas depois, numa espécie de visão proléptica. Dessa forma, percebemos que, paradoxalmente, se utiliza a técnica moderna da analepse para revelar as lembranças do sacerdote, enquanto que a *vox populi* utiliza a forma tradicional: um tipo de composição poética que, em suas origens, divulgava os feitos grandiosos de um herói, representante das virtudes de seu povo. O contraponto chama a atenção para a composição musical, ao mesmo tempo em que ressalta a importância da figura do coroinha e dos versos que canta na construção da história de Paco el del Molino, numa outra visão, a do imaginário popular.

Portanto, encontramos a obra disposta em dois planos: o momento presente, em que são apresentadas as cenas da sacristia e da igreja, e as voltas ao passado, configuradas pelas recordações que emanam das lembranças de Mosén Millán e do coroinha. No primeiro plano, o ritmo é mais lento e a escassez de ação imprime ao momento presente um caráter relativamente estático. Os únicos acontecimentos, além da espera de Mosén Millán, são as idas e vindas do acólito, a chegada dos três poderosos da aldeia, a breve incursão do potro de Paco no interior da igreja e o início da missa de réquiem; em contrapartida, no segundo plano, a ação aflora e o ritmo da narrativa torna-se mais intenso.

Vale comentar que a misteriosa introdução do potro de Paco no interior da igreja vazia injeta uma nota de realismo mágico na narrativa e surge como representação da natureza em seu sentido selvático, que Don Valeriano interpreta como “un sacrilégio, y que tal vez habría que consagrar el templo de nuevo” (SENDER, 1986, p. 77). Simbolicamente, o potro sugere os valores ancestrais do povoado e a lembrança de Paco que, apesar de morto, se faz presente através da vitalidade do animal, que “corría por el templo a su gusto” (SENDER, 1986, p. 77), fazendo ecoar com suas pisadas a vigência da memória e dos ideais de seu dono.

Embora a cena apresentada no primeiro plano seja mantida praticamente inalterada ao longo do texto, as informações aportadas pelo segundo plano outorgam ao leitor, progressivamente, uma perspectiva mais global que modifica suas impressões iniciais, principalmente no caso de Mosén Millán, que permanece imóvel e em silêncio durante a maior parte do tempo no primeiro nível, mas que será visto de modo diferente ao final da narrativa.

Analogamente, a presença dos três homens poderosos da aldeia, a ausência dos camponeses na missa de réquiem, bem como a cena do potro, ganham mais sentido graças ao efeito iluminador do segundo plano narrativo. O processo é recíproco, visto que o primeiro plano também acrescenta informações ao segundo. Sobre esta duplicidade narrativa, Angel Iglesias Ovejero comenta que:

En *Réquiem* se desarrollan dos acciones diferentes, con implicaciones de épocas distintas en la cronología. La acción inmediata presenta a Mosén Millán preparándose con la ayuda del monaguillo, para celebrar una misa y en actitud de espera de los fieles, que no llegan. Imbricada en ella, la historia de Paco el del Molino se ofrece como una confidencia del cura y lleva como contrapunto el recitado fragmentario de

un romance popular, recordado por el monaguillo (IGLESIAS OVEJERO, 1982, p. 216).

De acordo com as observações de Iglesias Ovejero, pode-se afirmar que o segundo plano integra-se ao primeiro onde a ação se prolonga, já que as cenas da sacristia são descritas antes do início das recordações de Mosén Millán e a missa só começa quando as “confidências” do sacerdote chegam ao fim. De fato, Mosén Millán não conta, mas cala a história de Paco el del Molino, e o leitor, destinatário externo da narração, incorpora-se na condição de testemunha dessa história, assumindo também a condição de auditório interno das memórias do clérigo.

A interação entre o passado e o presente, a dualidade da ação e dos planos narrativos, além da incorporação dos fragmentos do *romance* de Paco el del Molino no tecido do texto em prosa, imprimem à obra uma consequente duplicidade na apresentação dos fatos, o que serve para organizar e dirigir a leitura, ao mesmo tempo que a enriquece.

No que tange aos níveis do foco narrativo, atentamos para a existência de um nível externo e outro interno na obra de Ramón J. Sender. O foco externo estaria representado pelo narrador onisciente, que relata todos os acontecimentos da fábula, enquanto o foco interno seria apresentado de maneira dual, já que, por uma parte, intervém Mosén Millán e, por outra, o coroinha. Consideramos que o ponto de vista do pároco é de extremo valor, por este atuar na narrativa como um dos personagens principais. Já o foco narrativo do coroinha adquire relevância não por sua participação como personagem, mas por seu papel de divulgador do *romance* de Paco el del Molino e por encarnar, desse modo, a visão de uma coletividade.

O “*Romance* de Paco el del Molino” surge no tecido narrativo de *Réquiem por un campesino español* através do cantarolar do coroinha da igreja do vilarejo onde se situa a narrativa. O rapaz auxilia Mosén Millán nos preparativos para a missa de réquiem e, ao perambular pela igreja, recorda e canta para si, marcando, por vezes, o ritmo da composição poética com os pés: “Sin darse cuenta (el monaguillo) acomodaba sus pasos al compás de la canción” (SENDER, 1986, p. 17). Nesse poema, apresenta-se, paralelamente, mas de modo assimétrico e fragmentário, o herói Paco el del Molino, na consumação do seu trágico destino, com efeito engrandecedor,

encomiástico: Paco não é um camponês qualquer, mas o herói de sua terra e de seu povo, de cuja morte “la gente sacó un *romance*” (SENDER, 1986, p. 17).

Através da voz do coroinha e seguindo o fluxo de suas lembranças, o leitor vai conhecendo os versos do *romance*, que aparecem dispersos ao longo do texto em prosa. Dessa forma, percebe-se que a composição se configura mantendo o caráter oral, fragmentário, anônimo, de obra não escrita, que reside unicamente na memória do povo. Nesse contexto narrativo, o acólito exerce um papel fundamental para a obra: ao sublinhar cada aparição, cantarolando um fragmento do poema criado em torno da figura do jovem camponês, o rapaz transforma-se na voz propagadora do *romance* de Paco el del Molino, uma forma poética nascida da afetividade popular, na qual são acentuados os acontecimentos mais dramáticos da história de Paco, consagrado herói de seu povo após o trágico episódio de sua morte e perpetuado no imaginário coletivo dos habitantes do lugarejo.

Para melhor compreensão, apresentamos o poema tal como aparece na obra de Ramón J. Sender (1986):

Fragmento	Página:
Ahí va Paco el del Molino, que ya ha sido sentenciado, y que llora por su vida camino do camposanto.	p. 17
... y al llegar frente a las tapias el centurión echa de alto.	p. 17
...ya los llevan, ya los llevan atados brazo con brazo.	p. 22
Las luces iban p’ol monte y las sombras por el saso	p. 26
...Lo buscaban en los montes pero no lo han encontrado a su casa iban con perro pa que tomen el olfato; ya vetean, ya vetean las ropas viejas de Paco.	p. 39
...en la Pardina del monte allí encontraron a Paco, date, date a la justicia, o aquí mismo te matamos.	p. 42
—Ya lo llevan costa arriba camino del campo santo.	p. 52
aquel que lo bautizara,	p. 56

Mosén Millán el nombrado,
en confesión desde el coche,
le escuchaba a los pecados.

Entre cuatro lo llevaban, p. 64
adentro del camposanto,
madres, las que tenéis hijos,
Dios, os los conserva sanos,
Y el Santo Ángel de la guardia...

En las zarzas del camino p. 76
el pañuelo se ha dejado
las aves pasan deprisa,
las nubes pasan despacio.

...las cotovías se paran p. 78
en la cruz del camposanto

...Y rindió el proster suspiro p. 85
al Señor de lo Creado. — Amén

Trata-se de um poema de 39 versos octossílabos, distribuídos em doze fragmentos em que se narra a busca, a detenção e o fuzilamento de Paco. As lembranças de Mosén Millán e o *romance* recitado pelo coroinha da igreja estão integrados no tempo da narrativa, nos instantes que antecedem a missa de réquiem.

Diferentemente das memórias do pároco, que respeitam uma certa linearidade, o *romance* apresenta-se em uma ordem não cronológica, intercalado entre as recordações dos momentos mais significativos da trajetória de Paco.

As lembranças do sacerdote e o poema declamado pelo coroinha são apresentados simultaneamente, ambos imersos no tempo da narração dramática, mas visando distintas épocas da existência do herói. O pároco relembra todo o devenir pessoal de Paco, desde o nascimento até a morte de seu “filho espiritual”. Já o coroinha, que naturalmente só conhecera os últimos anos da vida de Paco, recorda apenas os episódios de sua busca e execução.

Sobre estas distintas perspectivas da vida do herói senderiano, Iglesias Ovejero (1982, p. 218) observa: “Los fragmentos del romance son el contrapunto del relato de Mosén Millán, una visión sintética y desde otra perspectiva. Así cada recuerdo de la vida va potenciado por la presencia de la muerte, que es su etapa final, perdurable en la memoria del pueblo.”

Assim, o *romance* se fixa nos momentos mais angustiantes da trajetória de Paco, de modo que, nessa forma literária, o trágico fim do personagem se transforma em

tema recorrente, perdurável, pela afetividade, na memória popular. Iglesias Ovejero observa, ainda, que o *romance* corresponde à apresentação dramática da morte do herói, denunciado por seu amigo, perseguido por seus inimigos, preso sem direito a julgamento, sentenciado à morte e conduzido a pé ao cemitério onde é fuzilado.

Segundo Robert G. Harvard, o *romance* seria um verdadeiro paralelo à missa celebrada por Mosén Millán e constituiria nada menos que o próprio *réquiem* dos camponeses para o jovem morto. De fato, ao cantar em um poema a figura de Paco el del Molino, o povo demonstra ter uma maneira própria de honrar seu herói, distinta da que lhe é feita pela Igreja e, em particular, pelo padre do vilarejo. Harvard afirma que, além de exaltar a figura de Paco, o *romance* antecipa detalhes e circunstâncias que somente serão apresentados no texto em prosa algumas páginas depois:

First, the reader's memory is also jogged, and he thus shares in Mosén Millán's central activity, remembering. Secondly, since events are usually depicted in the *romance* first and their amplification in the prose is considerably delayed, the reader is similarly embroiled in a suspenseful waiting, Mosén Millán's second most important activity, to judge from several instances of the verb *esperar* with the priest as subject¹¹ (HARVARD, 1984, p. 91, grifo do autor).

De acordo com Harvard, o leitor de *Réquiem por un campesino español* vê reforçada sua impressão de releitura através do *romance* de Paco el del Molino, que precipita dados a respeito da tragédia do herói através de abundantes efeitos de acumulação informativa, o que cativa sua atenção. Para Harvard, o efeito mais decisivo para a compreensão da obra é a atenção aos detalhes, aguçados por uma sequência de fatos que se apresentam de maneira simbólica. Desse modo, somos convidados a participar intimamente dos eventos da vida de Paco, pois desejamos desvendar a causa de sua tragédia. Assim, cada passagem do texto exige redobrada atenção do leitor, já que os detalhes da narrativa vão, pouco a pouco, ganhando força exemplar ou profética.

¹¹ Em primeiro lugar, a memória do leitor também é estimulada e ele, então, compartilha da atividade central de Mosén Millán, lembrando. Em segundo lugar, visto que os eventos são normalmente descritos no *romance* primeiro e que sua amplificação na prosa ocorre de forma consideravelmente demorada, o leitor é igualmente envolvido numa espera de suspense, segunda atividade mais importante de Mosén Millán, a julgar pelos vários exemplos de uso do verbo *esperar* tendo o padre como sujeito (Tradução nossa).

Em *Réquiem por un campesino español*, Ramón J. Sender preserva do esquecimento as memórias da Guerra Civil Espanhola através das lembranças do personagem Mosén Millán e da memória coletiva da guerra plasmada no *romance* de Paco el del Molino. A narrativa se enriquece através da apropriação de características de outro gênero literário ao recorrer à forma tradicional de transmissão da heroicidade: o *romance*. O mais surpreendente, entretanto, é que o autor tenha elegido o caminho do mito para dar seu testemunho sobre o período complexo da história recente da Espanha, um período pré-guerra civil. Quiçá a proximidade histórica e afetiva dos acontecimentos o tenha levado à mitificação dos fatos, que certamente se difundem com mais agilidade e força no boca a boca que propaga a história de Paco el del Molino e o converte em mito: um menino que se inicia à luz e à força de uma ideia superior e que morre por tentar diminuir o sofrimento dos miseráveis e dos explorados.

Desse modo, a obra mais difundida de Ramón J. Sender funciona como uma parábola poética e histórica que apresenta a síntese dos elementos básicos do problema rural espanhol em suas raízes mais profundas e, ao mesmo tempo, mais visíveis, ou seja, a difícil convivência entre as três classes que compunham o “cenário” da Espanha rural pré-guerra civil: no topo, os ricos proprietários de terra; abaixo, os camponeses submersos na miséria e no meio; e a Igreja, que com sua influência moral e bem orientada poderia servir como intermediária para aliviar as tensões entre os dois grupos oponentes, mas que, pela inércia da história e pela tradicional atitude de preocupar-se em demasia com interesses seculares, acaba por aliar-se aos que detêm o poder.

A narrativa expõe uma realidade, uma verdade que expressa o protesto contra a injustiça, mas é um tipo de protesto tácito, a meia voz, sem alvoroço e, por isso mesmo, mais efetivo e vigoroso. É um grito surdo contra o sistema feudal da Espanha camponesa, contra a dominação das oligarquias agrárias e contra o tradicional e passivo papel da Igreja. Isto em seu nível exterior, pois adentrando mais profundamente na narrativa, em suas entrelinhas, percebemos um tom moral que suaviza as arestas do conflito social e o eleva a níveis humanos da estrita justiça. Por isso, nas entrelinhas da narrativa, percebemos que o tom revolucionário converte-se em uma expressão de denúncia dos problemas sociais e políticos da Espanha daquele momento.

Tais problemas, ainda que de capital importância para a narrativa, em certas ocasiões encontram-se relegados a segundo plano, pois Ramón J. Sender não idealiza os mais humildes, nem simplifica o conflito, centrando-se apenas na “perversidade” dos mais poderosos; ele traça o perfil humano e o apresenta matizado pelas luzes e sombras da condição humana, ainda que, fiel à realidade, dê mais destaque às sombras que às luzes. Como consequência, há, na narrativa, uma mostra clara da indiferença do homem diante do sofrimento do semelhante. A passagem mais eloquente a esse respeito e que, ao mesmo tempo, toca diretamente na essência da obra com seu amplo sentido ético, social e humano, é a cena do pobre ancião “de las cuevas” que morre em meio à atroz miséria. Paco, ao contemplar, ainda criança, a penúria humana, inicia sua luta pela igualdade e justiça.

Dentro da linha estrutural exterior, surgem três planos narrativos: o tempo presente; o das angustiosas lembranças de Mosén Millán que reconstroem a vida de Paco — tempo passado em que a vida do jovem camponês vai se desenhando —; e o plano vigorosamente sugestivo do *romance* recitado pelo coroinha da igreja, o portador da voz da aldeia, do protesto implícito popular que, ainda que relembre intermitentemente o passado, adquire caráter atemporal em um impreciso nível de evocação poética. Cada um desses três planos apresenta diferentes níveis de enfoque, ou pontos de vista, expostos em terceira pessoa: o ponto de vista do narrador onisciente; o das recordações do pároco, nos quais toma parte o narrador onisciente; e o impessoal e anônimo do *romance*. A junção desses três planos e seus correspondentes pontos de vista resulta na objetividade com que se conta a fábula.

A ação real encontra-se diluída na espera de Mosén Millán, em uma cena tensa, na qual predomina, contraditoriamente, a falta de ação. O relato inicia-se com a seguinte descrição: “El cura esperaba sentado en un sillón con la cabeza inclinada sobre la casulla de los oficios de réquiem” (SENDER, 1986, p. 15). E assim permanece o sacerdote durante toda a narrativa. Somente ao final, no último parágrafo, se levanta e dá início à missa.

A linha de desenvolvimento narrativo se inicia na imagem do pároco que espera e passa pelas recordações dos incidentes e personagens da aldeia, voltando intermitentemente ao sacerdote que, com os olhos fechados, não faz e não diz quase nada, a ação física que começa e termina com a passividade imóvel da espera.

O desenvolvimento estrutural da narrativa não é linear, é bem mais “circular”, algo concentrado que se abre a partir da figura imóvel de Mosén Millán e que vai abarcando as diversas fases da vida de Paco para voltar, uma e outra vez, ao centro, ou seja, à imagem do velho pároco sentado na sacristia. Essa estrutura abarca, concretamente, a vida de Paco el del Molino, desde o seu nascimento até sua morte. Esse procedimento de saltos intermitentes no tempo narrativo desvia eficazmente a atenção dos incidentes narrativos ao seu centro substancial: o sacerdote e a angústia de suas lembranças. Tal recurso destaca o núcleo de significado mediante um enfoque que concentra as diversas projeções dos fatos e o resultado; ao invés de dispersor, funciona para concentrar a síntese da narrativa.

O ritmo narrativo conforma-se à sutil sequência do desenvolvimento interno, ou seja, é sereno e tranquilo. A cadência está adequada ao tom da narrativa, dentro do qual os fatos destacam-se com independência e objetividade e, por essa razão, não há comentários explicativos nem parágrafos descritivos de objetos, da natureza ou do ambiente. As sóbrias descrições são expostas em breves frases que, por muitas vezes, residem em pequenos detalhes, que contribuem para concretizar significados, e se encontram integradas ao corpo da narrativa, jamais assumindo forma independente. O ambiente físico e o componente humano surgem sozinhos, por inferência, sem necessidade de apresentações diretas.

Vários são os elementos que se combinam para realçar e intensificar os aspectos temáticos, temporais e estilísticos da prosa que se mesclam e concedem à obra uma dimensão mítica. Ao inserir um *romance* em meio à narrativa, Ramón J. Sender opta pela concepção mítica da obra porque esta atende à universalização heroica do relato. A métrica tradicional recolhe fragmentos da vida de um homem, já herói, já mito, renunciando à visão cotidiana dos fatos. Paco el del Molino “sentenciado” enfrenta a morte e sua memória se perpetua em um poema oral.

Como consequência da inserção do *romance* na narrativa, a obra ganha uma concepção bipartida. Estruturalmente, a narrativa se torna dual, apresentando dois relatos— o do texto em prosa e o do *romance*— com técnicas diferenciadas que seguem as exigências das formas: um narrador onisciente para a prosa e, para o *romance*, um anônimo. A dualidade do relato gera também uma alternância estrutural: alternam-se prosa e *romance*, este último interferindo no curso da narração através da

inserção dos fragmentos dos versos octossílabos. Essa alternância sugere que a narrativa e o poema sigam uma sequência temporal paralela. O texto em prosa segue uma linha temporal narrativa: o pequeno Paco recebe o batismo e se inicia ao chamado da heroicidade em “las cuevas”; na juventude, casa-se; na maturidade, entra no mundo da luta pela justiça e dignidade dos mais humildes, o que leva a sua perseguição e morte.

O *romance*, ao contrário, não se submete à linha temporal do relato, seguindo o curso do lirismo, em que alguns detalhes narrativos são deixados de lado para que sejam desenvolvidos ou acrescentados elementos subjetivos ou sentimentais. Efetivamente, a fragmentação do canto popular não segue a sequência lógica do relato, mas joga com a emoção popular, motivando tanto os aldeões da história como os leitores da obra a contemplar o dramatismo das “imagens” apresentadas pelo poema. Esse recurso acarreta a ruptura sequencial do *romance*, justificada pela falha na memória de seu transmissor: “el monaguillo sabía algunos trozos” (SENDER, 1986, p. 17) e sedimenta uma das particularidades do verso *romance* que é seu caráter fragmentário.

A dualidade das formas estruturais produz uma divisão da voz que narra os relatos. A prosa é relatada por um narrador onisciente que escorre das lembranças de Mosén Millán. Algumas passagens da narrativa não passam pela memória do velho pároco, são vividas, em descrição direta, durante a espera pela missa de réquiem. Dessa forma, a imagem visual predomina e cria o espaço em que se movem as lembranças dos fatos sucedidos um ano atrás e no qual se escuta o poema recitado pelo coroinha.

A voz do *romance* é a voz do povo que exalta a figura de Paco após sua execução: “después de su muerte la gente sacó un poema” (SENDER, 1986, p. 16-17). Essa voz se move no plano do conhecimento popular que se atrela ao mito. A voz de “la gente”, recolhida pelo acólito, retrata o tipo de propagação boca a boca, a anônima forma de divulgação dominada pelo espírito de coletividade.

Temporalmente, esse “doble relato” dos fatos e o *romance* geram, na narrativa, uma dualidade no tempo: esse “doble relato” cobre o período de um ano. A cronologia dos acontecimentos apresentados no texto em prosa está marcada pelas lembranças do pároco. À medida que os fatos que envolvem a vida do jovem camponês aproximam-

se ao presente de Mosén Millán, imprime-se uma maior velocidade cronológica, o que produz uma tensão dramática e acelera os feitos que se concluirão com a morte do herói.

Os acontecimentos relatados pelo texto em prosa terminam para que possa surgir o *romance* e a noção de tempo se esvai. Nesse relato “sem tempo”, em que os fatos transcendem e se universalizam, constrói-se o mito. O coroinha canta o poema enquanto espera a missa em sufrágio da alma de Paco el del Molino, do mesmo modo que se pode cantar atemporalmente no espírito popular, sempre ou nunca. Nada no poema fenece nem adquire limitações de passado.

A contemporaneidade do canto popular é exigida pela expressão coletiva de sentimentos, já que o verso *romance*, proveniente dos cantares de gesta, nasceu com a necessidade popular de recordar fatos passados, fundamentados na vida de um povo. O texto em prosa, ao contrário, necessita de um tempo que transcorra entre os fatos para sedimentar-se objetivamente. O *romance* requer o inexorável passar do tempo, que transforma em façanhas exemplares realidades que se elevam ao nível do mito. De fato, o poema popular necessita do passar do tempo para cumprir o “boca a boca tradicional”, que universaliza a história de Paco el del Molino.

Quando se divulga o *romance*, provavelmente “La Jerónima”, parteira e benzedeira do povoado, a mística representante das crenças ancestrais, o símbolo de muitas das qualidades inatas e até primitivas da sociedade rural em que está inserida, já o cantara no “carasol”, lugar comum a todas as aldeias daquela região, onde se reuniam as mulheres mais pobres do vilarejo, que ali passavam parte do dia dedicando-se a alguns afazeres domésticos e a comentar sobre os acontecimentos do mundo. Simbolicamente “el carasol” representa o espaço dentro da comunidade no qual os rituais seculares da vida rural são desempenhados, em oposição à igreja, onde a vida dos camponeses está subjugada aos preceitos do religião católica. A fim de confirmar nossas observações, tomamos como referência uma citação de Laureano Bonet:

El carasol, como ámbito en el que resuenan las voces femeninas, es lugar donde se acrecienta, efectivamente, el poder primigenio de la colectividad rural. Representa la salud procaz, turbadora, en contraste con el formalismo, más bien reposado de la cultura eclesiástica encarnada por Mosén Millán. [...] En su función de *periódico oral* las voces de dicho paraje narran los acontecimientos que vive la comunidad y de ellas, por otro

lado, surgirán los ingredientes mitificadores de la figura pública de Paco: repárese, por cierto, cómo nos deslizamos lentamente de lo étnico a lo sociológico, en mezcla decisiva para la novela. Es decir, el carasol sería el lugar de comunicación popular de los acontecimientos de la aldea, y ello sin la menor censura verbal, como puro grito desgarrado (BONET, 1982, p. 10).

De acordo com Bonet, “el carasol” representa o espaço dentro da aldeia que funciona como uma verdadeira fonte de resistência da contracultura pagã, análoga à formação clerical de Mosén Millán. Segundo Bonet, o local representa uma espécie de “periódico oral” que aprova e desaprova fatos e comportamentos e mitifica a figura de Paco el del Molino como o herói do povoado. Desse modo, podemos pensar em “el carasol” como representante da consciência e da memória coletiva da aldeia, um setor inconformista, inclusive rebelde, do qual, eventualmente, emergem protestos populares contra as injustiças sociais, a violência e a exploração das oligarquias agrárias.

A perenidade da obra de Ramón J. Sender se deve ao seu valor no conjunto da literatura hispânica, especialmente dentro do quadro da literatura espanhola nascida em um período de opressão e violência e que recupera, literariamente, as injustiças causadas pela intolerância, pela opressão exercida pelos poderosos, pela falta de respeito às liberdades individuais. Por isso mesmo, os ditadores se valem da censura, caçando a palavra: ela, a palavra, é uma ameaça aos poderosos porque divulga, se opõe, tem força e luta. Ainda quando o faz pelo lirismo de uns versos a modo da tradição oral a reforçar a denúncia que paira em cada letra e nas entrelinhas da obra de Ramón J. Sender.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BONET, Laureano. Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de Mosén Millán. *Insula* — Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras, Madrid, n.424, p. I, 10-11, 1982.

CARRASQUER LAUNED, Francisco. “Cartas”. Cuestionario. *Alazet* — Revista de Filología del Instituto de Estudios Altoaragoneses, n. 3, p. 187-223, 1991.

HARVARD, Robert G. The romance in Sender’s Réquiem por un campesino español. *The Modern Language Review*, LXXIX, p. 88-96, 1984.

IGLESIAS OVEJERO, Angel. Estructuras mítico narrativas de Réquiem por un campesino español. *ALEC* — Anales de la literatura española contemporánea, La Rioja, v. 7, n. 2, p. 215-236, 1982.

NEGRE CARASOL, José Luis. Analepsis en Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender. *Argensola* — Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, p. 53-68, 1983.

PEÑUELAS, Marcelino C. *Conversaciones con Ramón J. Sender*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1970.

SENDER, Ramón J. *Réquiem por un campesino español*. Comentado por Francisco Carrasquer Launed. Barcelona, Destino, 2003.

_____. *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Destino, 1986.

Reflexões possíveis a partir de *La Plaza del Diamante*, de Mercè Rodoreda

Robson Leitão- PG/UFF

Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver (TODOROV, 1969, p. 127).

Embora compreendamos que um romancista seja incapaz de reproduzir a vida em seus textos, “seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos”, como nos ensina Antonio Candido (1976, p. 67), podemos afirmar que a escritora catalã Mercè Rodoreda (1908-1983), em *La Plaza del diamante* (1981), dá vida a uma série de personagens ficcionais, entre as quais tem maior destaque Natalia, a protagonista do romance que conduz o leitor através da trama que vive e narra ininterruptamente.

A narrativa conduzida por Natalia é feita de forma loquaz e descreve boa parte de sua vida adulta, de sua evolução como ser vivente, de seu caminho rumo à *individação*. E aqui empregamos essa terminologia porque cremos que o processo de construção dessa personagem em particular, como estabelecido por Rodoreda, segue os mesmos caminhos, não ficcionais, trilhados por uma pessoa comum que se proponha a descobrir-se perante o mundo que a cerca. Ou seja, para nós, a personagem Natalia se constrói pela *individação*, o mesmo mecanismo exposto e analisado pela primeira vez pelo psicanalista suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) que, em 1916, assim o definiu:

Individação significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima e incomparável, significando também *nos tornarmos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos pois traduzir “individação” como “tornar-se si mesmo” (Verselbstung) ou “o realizar-se do si-mesmo” (Selbstverwirklichung) (JUNG, 1984, p. 49).

Natalia, que nos conta sua história em retrospectiva, é a narradora eleita pela autora, pois esta parece desejar que acreditemos que a protagonista adquiriu uma certa consciência de si mesma, do mundo que a cercava e a cerca no exato momento em que a lemos. E o tempo de Natalia é o presente que, como leitores/ouvintes, passamos ilusoriamente a imaginar. Se acompanharmos suas palavras com a devida atenção,

veremos que ela, a personagem narradora, irá contar sua transformação gradativa, saindo de sua passividade e ingenuidade rumo à conscientização, quase forçada, do verossímil mundo pelo qual transita. Para isto, a autora estrutura o discurso de Natalia em forma de monólogo, às vezes interrompido por breves diálogos ou intervenções pontuais das demais personagens que circundam a protagonista, como se aquelas também necessitassem soar suas próprias vozes, para se fazerem presentes na narrativa unilateral de quem as descreve e de quem nos informa que suas vidas foram significativas o bastante para serem incluídas no relato que faz. E para que o relato tenha correspondências com a realidade, a autora situa o início do monólogo na Espanha da II República, mais exatamente, em Barcelona (RODOREDA, 1981, p. 114), e faz com que o importante da vida da protagonista atravessasse todo o período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

[...] Natalia, tirando del hilo de los sentidos, reconstruye su memoria y su historia. A través de los registros guardados por la vista, el oído, el tacto y, especialmente, por el olfato, lo vivido encuentra forma y sentido. Para transmitir todo ese mundo, no necesita dar muchas explicaciones. Con pocas palabras, ofrece la oportunidad de penetrar en su mundo, en el mundo que la rodea y en el mundo impregnado en su cuerpo y en su alma. Las alegres experiencias vividas durante la República y la privación de esas mismas experiencias no nos llegan a través de palabras de orden, de discursos ideológicos, de reivindicaciones, ni críticas o protestas. Natalia sólo habla de aires frescos que rozaron su piel, de olores de hojas tiernas y de capullos que penetraron su olfato, y de nostalgia y melancolía, porque lo que vino después... no era igual..., no era fuente inspiradora de arte, de poesía... (BUENDÍA GÓMEZ, 2008, p. 39-40)

Mas para que a personagem central possa ter todas essas percepções sensoriais, é necessária certa passividade, ou silêncio interior, sem o qual Natalia poderia vir a ser uma mulher dura, impenetrável, incapaz até de absorver com tanta riqueza de sensações o universo que a rodeia e que apreende, a cada golpe do destino. Sua passividade nos é apresentada logo no parágrafo inicial do romance, quando ela nos diz, em primeira pessoa, que acompanharia ao baile sua amiga Julieta, mesmo que não tivesse vontade de ir: [...] “porque yo era así, que sufría si alguien me pedía algo y tenía que decirle que no” (RODOREDA, 1981, p. 9). Com a mesma atitude, se permite seduzir pelo jovem Quimet, no baile popular na Plaza del Diamante. E, por causa dele, talvez mesmo por sua altivez e dominação, renuncia ao noivo Pere e deixa de ser Natalia, quase sem relutar, para ser outra: Colometa. Nesse momento, sua voz se funde

com a de Quimet, como se ela fosse, mimeticamente, apenas uma parte dele. Quer fugir, mas não pode, pois sua transformação em Colometa é o ponto de não retorno, no qual sua vida se fixa à de Quimet e sua individuação, paradoxalmente, tem início:

Entonces fue cuando eché a correr y él corría detrás de mí, no se asuste... ¿no ve que no puede ir sola por las calles, que me la robarían?... y me cogió del brazo y me paró, ¿no ve que me la robarían, Colometa? Y mi madre muerta y yo parada como una tonta y la cinta de goma en la cintura apretando, apretando como si estuviese atada en una ramita de esparraguera con un alambre. (RODOREDA, 1981, p. 12)

Não há identificação explícita de quem está falando, se Quimet ou se Colometa. As vozes se fundem e confundem o leitor/ouvinte de forma proposital. De qualquer maneira, não podemos nos esquecer que o Quimet da narrativa feita por Natalia pertence às suas memórias e se situa num campo imaginário, povoado pelas lembranças da personagem.

A escritura poética de Rodoreda, quase sempre, emerge das palavras de Natalia/Colometa como se a protagonista, no papel de narradora onisciente, pudesse reconstruir sua própria história minimizando, sempre que possível, através da prosa poética, os dissabores, os horrores vividos, as dores e as perdas sentidas. Mas Natalia é narradora e também personagem da história que narra. O distanciamento crítico entre uma e outra, a nosso ver, existe e se dá quando Natalia, a narradora, assume Colometa como personagem de sua narrativa, como um alter-ego ou uma nova identidade, mesmo que suas vozes permaneçam em uníssono. A análise de *La plaza del Diamante*, feita pela pesquisadora literária Josefa Buendía Gómez, apresenta correspondências significativas com o que demonstramos aqui:

La conducción de la narrativa por un narrador en primera persona, necesariamente, implica su condición de personaje involucrado con los acontecimientos narrados. Por eso, los recursos seleccionados por el escritor, para describir y construir los seres de la ficción, llegan directamente al lector a través de un personaje; todo se ve a través de la perspectiva de tal personaje, que tiene la tarea de conocerse y comunicar ese conocimiento, proyectando los trazos y atributos que hacen presentes a los otros personajes (BUENDÍA GÓMEZ, 2008, p. 18).

Com mais intensidade que o parcial mimetismo estabelecido entre Quimet e Colometa, Natalia e Colometa se fundem na narrativa, em que a segunda pode ser compreendida como sendo a consciência interior da primeira. Continuando nossa linha

de raciocínio, é ela, Colometa, quem atua na narrativa de Natalia e fornece àquela a leitura sensória dos fatos vividos por ambas. Indo mais além, poderíamos dizer que a individuação de Natalia somente pode acontecer graças à intervenção, consentida, de Colometa. Sua outra metade, que se permitiu sair da passividade, se casou com Quimet, teve dois filhos, passou fome, pensou em morrer e, por fim, deixou de ser Colometa para ser uma nova Natalia, diferente da anterior, mais madura e consciente de seu papel como protagonista das memórias narradas. A segunda Natalia nasce, por assim dizer, com a morte simbólica de Colometa, quando esta, já viúva de Quimet e por não ver qualquer outra saída contra a miséria que se abatera sobre si e sobre os que mais amava, em decorrência da Guerra Civil Espanhola, decide pôr fim ao sofrimento de seus dois filhos e ao seu próprio. O suicídio e o duplo assassinato, ainda que não ocorram de fato, marcam o fim de uma vida e o início de outra. É a nova Natalia quem nos conta isso: “Me costó levantar cabeza, pero poco a poco volví a la vida después de haber estado en el hueco de la muerte” (RODOREDA, 1981, p. 193). Quem estava no “hueco de la muerte”? A primeira Natalia ou Colometa, seu duplo?

Todorov já nos demonstrou que “a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. [Que] Toda nova personagem significa uma nova intriga” (1969, p. 123). Colometa, ao desistir de sua vida, que para nós sempre será uma história virtual, dá passagem para uma nova personagem, uma nova intriga que será vivida não mais por ela, mas por uma nova Natalia. Se a existência de Colometa estava intimamente ligada à de Quimet, quem lhe dera esse sugestivo nome, cujo significado no idioma original do romance, o catalão, é “pombinha”, com a morte daquele, sua história não tem mais o mesmo sentido que antes. Colometa, como muitos dos pombos que criara, por imposição de seu primeiro marido, e que depois matara, deixa de existir. A nova Natalia surge por evocação também de uma nova personagem, o dono da venda, Antoni que, como ela, Natalia, sobrevivera às duras imposições da vida, causadas em grande parte pela mesma guerra. É importante notar que, para Antoni, não existe Colometa mas, sim, Natalia. E esta está em pleno processo de (re)conhecimento de si mesma, de sua autoafirmação como indivíduo. Quimet, agora, é somente um fantasma que, vez ou outra, volta do passado para assombrar-lhe o novo presente. Mas a percepção de Natalia, desta nova Natalia, é diversa da de Colometa:

El temor frente a la amenaza externa, (la vuelta del marido y todo lo que eso podía significar) lleva a la protagonista de *La Plaza del Diamante* a buscar la libertad dentro de sí misma, destruyendo el símbolo que la anula y la culpabiliza. Por eso, en medio del miedo y de la zozobra, surge de nuevo el mito de Adán y Eva. Sin embargo, ahora, la historia del paraíso no aparece con el mismo significado que en el sermón que escuchó el día de su [primera] boda (BUENDÍA GÓMEZ, 2008, p. 114).

Em sua leitura da reconstrução do mito de Adão e Eva, descrito por Natalia após a morte de Quimet e a partir de sua nova vida ao lado de Antoni, Buendía Gomez estabelece correlações com a liberação feminina, afirmando que “En su versión, Natalia, aliada de Eva, cuestiona el mito que explica la creación de la mujer a partir de una costilla de Adán, como una forma de justificar su supuesta inferioridad y, por lo tanto, la necesidad de subordinar y someter al hombre” (2008, p. 114). Esse suposto feminismo seria quase impossível à primeira Natalia e a Colometa, ambas incondicionalmente submetidas ao domínio masculino. Mas ainda que a conscientização de si mesma seja bastante primária, mas promissora, a nova Natalia já demonstra um forte indício de sua transformação em indivíduo, como demonstra também a pesquisadora, em sua análise detalhada do romance escrito por Rodoreda: “En esta recreación del mito, Natalia cambia un gesto del relato para indicar su emancipación y su autonomía” (2008, p. 115).

Para uma personagem feminina, que se descreve como recatada, obediente às normas, que aceita passivamente a dominação de personalidades mais impositivas que a sua, essa recriação de um mito pode parecer, a princípio, muito estranha por exigir uma profundidade que a protagonista, aparentemente, não possui. Porém, podemos ver aqui a presença invisível da autora que introduz na nova consciência de Natalia elementos imagéticos que, como diria Jung, pertencem ao plano do *inconsciente*, como é o caso do mito da criação, encontrado em diferentes culturas e em quase todas as partes do planeta. Mas esse mito surge, a partir do inconsciente, para compensar e redimensionar a nova consciência da protagonista em seu processo de individuação. Vejamos o que nos diz Jung:

Os processos inconscientes compensadores do eu consciente contêm todos os elementos necessários para a autorregulação da psique como um todo. No nível pessoal, tais processos inconscientes são constituídos por motivos pessoais que a consciência não reconhece, mas que afloram nos sonhos, ou são significados de situações cotidianas negligenciadas, de afetos que não nos permitimos e críticas a que nos furtamos. Entretanto, quanto mais conscientes nos tornamos de nós mesmos através do autoconhecimento,

atuando conseqüentemente, tanto mais se reduzirá a camada do inconsciente pessoal que recobre o inconsciente coletivo. Desta forma, vai emergindo uma consciência livre do mundo mesquinho, susceptível e pessoal do eu, aberta para a livre participação de um mundo mais amplo de interesses objetivos (JUNG, 1984, p. 53-54).

Lembremo-nos ainda que quem questiona o mito é a nova Natalia, a mesma que nos conta suas memórias. Observando, em retrospectiva, sua própria história, essa Natalia torna-se capaz de se autoanalisar, de repensar os valores que fizeram dela o que ela se tornou no presente (no qual lemos/ouvimos sua narrativa). Quando a personagem questiona o mito arcaico da criação, que diz que a mulher foi feita a partir da costela do primeiro homem, ela, agora consciente de seu papel como mulher diante da vida, pode reformular a significação original para outra mais adequada a seu presente: a mulher foi libertada da prisão em que vivia dentro do homem, visualizando dessa maneira as costelas como uma gaiola, uma jaula, onde era mantida encarcerada. Colometa, a pombinha, era tão prisioneira de Quimet quanto aquelas tantas outras aves que criava em seu *palomar*. Muitas das quais, mesmo sendo libertas posteriormente, podendo voar livres, regressavam ao pombal, talvez em busca de comida, talvez em busca de proteção ou simplesmente por terem se acostumado àquela vida cercada de grades.

A nova Natalia, nascida após o desaparecimento de Colometa, ainda traz em si resquícios do passado, assim como o fantasma de Quimet e a lembrança dos pombos que significativamente refletem seu atual processo de transformação: “Yo no sabía si estaba dormida o si estaba despierta, pero veía a las palomas. Como antes, las veía. [...] todo era lo mismo, pero todo era bonito. Eran unas palomas que no ensuciaban, que no se espulgaban, que sólo volaban por el aire arriba como ángeles de Dios” (RODOREDA, 1981, p. 215-216). Tanto faz que seja em sonhos ou em estado de vigília, Natalia já não sofre o peso do que vivenciava em seu próprio pombal. Pois aquele se redimensiona quando Colometa deixa de existir. E para expurgar seu passado, ou para compreendê-lo melhor, Natalia conta sua história a uma, duas, três, muitas mulheres desconhecidas, tornando-se referência para aquelas como “la señora de las palomas”. Durante anos, conta e reconta sua história com os pombos. A prisão em que vivera fora demasiado marcante para que abandonasse o pombal tão facilmente. Mas a repetição da história, enfim, acaba. O pombal, introjetado em suas lembranças, ganha cores diversas das anteriores e não precisa mais ser expurgado: “Si

alguna vez quería pensar en las palomas, prefería pensarlo sola. Y pensarlo como quisiera; porque a veces pensar en ello me ponía triste y otras veces no” (RODOREDA, 1981, p. 232). Natalia parece não se importar mais se o passado a deixa triste ou não. Ela simplesmente reconhece os sentimentos evocados, sem se deixar perturbar. Ela apenas os vivencia, mas agora de forma consciente.

Porém, mais uma etapa para a concretização de seu processo de individuação ainda se faz necessária. Por mais que simbolicamente Colometa tenha sido substituída pela nova Natalia, ela não deixa simplesmente de existir. Tanto que sua história nos é contada por Natalia e sabemos que a outra é o duplo vivente da protagonista. Colometa é parte crucial do processo de transformação pelo qual Natalia passa. Aquela não pode, nem deve, ser apenas apagada da história. Afinal, marcas profundas foram deixadas em (e por) Colometa, segundo o que nos narra a própria Natalia. As duas, nesse processo psicológico que tentamos estabelecer aqui, tornam-se um mesmo indivíduo, que é a protagonista-narradora. E a autora, Mercè Rodoreda, consciente ou não desse processo, nos coloca, ao longo das últimas páginas de seu romance, dentro de um mistério. Por que Natalia, depois de descrever a sensação de vários cheiros cotidianos repletos de reminiscências da vida vivida por ela e por Colometa, está, repentinamente, com uma faca nas mãos, saindo à noite, sorrateiramente, de sua casa, onde mora agora com Antoni?

[...] Y el olor del grano, y el de las patatas y el de la bombona de aguafuerte... El cuchillo tenía el mango de madera atravesado por tres clavitos con la cabeza aplastada para que nunca se pudiera separar de la hoja. Llevaba los zapatos en la mano y cuando hube salido al patio ajusté el balcón movida por una fuerza que me arrastraba, que no me venía ni de dentro ni de fuera, y apoyada en una columna para no caerme me puse los zapatos (RODOREDA, 1981, p. 241).

O fluxo contínuo de seus pensamentos mostram-na andando pelas ruas por onde tantas vezes transitou e que foram cenários das memórias que nos estão sendo narradas. A descrição é tensa e plena de uma forte emoção que transborda a cada frase dita por Natalia. E a faca se faz presente no relato, com um significado ainda oculto, talvez também ignorado pela própria narradora: “[...] y crucé la calle agarrando fuerte el cuchillo y sin ver las luces azules... Y al otro lado me volví y miré con los ojos y con el alma y me parecía que aquello no podía ser verdad. Había cruzado”

(RODOREDA, 1981, p. 242). Cruzado exatamente o quê? A rua, ou o que a impedia de crescer como pessoa e de se confrontar consigo mesma? O tempo da narrativa se confunde e a narradora percebe que seu caminhar a levou ao passado, em forma de presente: “Y me puse a andar por mi vida antigua hasta que llegué enfrente de la pared de casa, debajo del mirador... La puerta estaba cerrada, Miré hacia arriba y vi al Quimet [...]” (RODOREDA, 1981, p. 242-243). Ela não se encontra em frente à porta da casa de Antoni, onde vive sua nova vida, mas na anterior, onde Colometa viveu toda sua existência. O passado se faz presente, mas pela voz de Natalia, não mais pela de Colometa: “Había entrado hacía muchos años por aquella puerta casada con el Quimet y había salido por ella para casarme con el Antoni y con los niños detrás” (RODOREDA, 1981, p. 243). Passado e presente se fundem na consciência individuada da protagonista e cria-se um novo ponto de não retorno em sua existência. E a faca, que aparentemente não tinha qualquer significado até então, ganha uma função importantíssima no processo psicológico de individuação de Natalia:

Y me volví de espaldas a la puerta y descansé y tenía mucha madrugada dentro. Y me volví a girar de cara a la puerta y con la punta del cuchillo y con letras de periódico escribí Colometa, bien hondo y, como sin saber lo que hacía me puse a andar y eran las paredes quienes me llevaban y no mis pasos, y me metí en la Plaza del Diamante: una caja vacía hecha de casas viejas y el cielo por tapadera. (RODOREDA, 1981, p. 243).

O nome Colometa é gravado, por Natalia, na porta por onde entrou uma e saiu outra. A faca que serve, entre outras coisas, para cortar e matar, serve também para registrar. A personagem Natalia é tão real em suas narrativas, que nos faz crer em uma existência “de verdade”, de uma mulher que sai da insignificância para uma dimensão muito maior aos olhos de quem lê/ouve o seu relato. E isso nada mais é do que a magia proporcionada pela literatura, aqui demonstrada pela destreza na construção escritural feita por Mercè Rodoreda, em *La Plaza del Diamante*.

Uma personagem vívida como Natalia, pode ter seu processo de construção bastante similar ao de uma pessoa, pois seu universo, embora ficcional, recebe influências de quem o delineia, ou seja, o autor. No presente estudo, buscamos traçar o caminho percorrido pela protagonista do romance *La Plaza del Diamante*, que, não por acaso, é também narradora onisciente de sua trajetória, de sua transformação em um indivíduo consciente dos fatos vivenciados.

Se a personagem-narradora nos conduz, em retrospectiva, pelos acontecimentos que a levaram a ser quem é no presente da leitura, que também é o seu presente narrado, é porque tem consciência de seu papel dentro daquilo que nos narra. Uma consciência criada por seu autor que, aparentemente, deseja que acreditemos na personagem e em sua narrativa.

No caso específico de Natalia, que durante boa parte da narrativa atenderá pelo nome de Colometa, a verossimilhança torna-se possível, pois ela está, se aqui nos permitirmos uma expressão comum à psicanálise, em um processo de conscientização individual, de autoidentificação, de reconhecimento de seu papel dentro do mundo em que vive. Sua vida pode ser semelhante à de muitas mulheres espanholas confrontadas com os problemas decorrentes de uma criação tradicionalista durante o período crucial da Guerra Civil Espanhola.

Entretanto, da forma como estabelecida pela autora, Mercè Rodoreda, Natalia/Colometa adquire uma dimensão diferenciada, destacando-se das demais personagens femininas apresentadas no romance em questão. Essa diferenciação é obtida, a nosso ver, por sua transformação aparente, por sua mutação, a partir de uma mulher submissa aos padrões masculinos vigentes, em outra, capaz de refletir e até de questionar esses mesmos padrões. Quando finda sua narrativa, ela ainda pode ser uma personagem inacabada, mas podemos imaginá-la além das palavras, como alguém que tenha nos contado a história de sua vida, e que esta continua, pois sua existência ainda não acabou. Sua voz continua a ecoar em nossas mentes.

Neste mesmo sentido, podemos estabelecer também algumas relações entre a construção narrativa de Natalia/Colometa com a da personagem central “eu” de *Água Viva*, escrito em 1973, pela brasileira, de origem ucraniana, Clarice Lispector (1920 - 1977). Pois ambas as narrativas buscam diminuir, intencionalmente, o distanciamento entre os que as leem e suas personagens. Em *La Plaza del Diamante*, Rodoreda emprega nomes de personagens históricas, cujo referencial amplifica seu desejo de estabelecer verossimilhanças entre o universo da protagonista Natalia com o de seus leitores. Lispector, ao criar um monólogo de conteúdo bastante existencialista, a partir da feminina “eu” que se dirige a um “tu”, masculino e não identificado, cria uma relação de cumplicidade entre leitor e personagem, talvez mais íntima até que a que se forma a partir de Natalia.

A protagonista do romance de Rodoreda conduz o leitor através da trama que vive e narra ininterruptamente. De forma bastante similar, Clarice Lispector, em *Água viva*, constrói a narradora “eu” como se esta fosse real, tal a intensidade das argumentações feitas por ela ao longo de todo o seu relato escritural, direcionado a um leitor identificado apenas pelo pronome “tu”, como podemos observar no exemplo a seguir: “Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo. E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia” (LISPECTOR, 1973, p. 17). A personagem “eu” se revela, antes de tudo, uma pintora, mas que se utiliza da palavra escrita para aprofundar o que apreende visualmente: “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço” (LISPECTOR, 1973, p. 19). “Eu” escreve como quem fala e nós, na posição do “tu” a quem ela se dirige, deixamos de ser meros leitores para nos tornarmos seus ouvintes.

Ao contrário da Natalia de Rodoreda, “eu” narra seus pensamentos e ideias em perspectiva, ou seja, sua história se constrói na medida em que pensa/fala/escreve. Ela mesma explicita isto informando que a escrita é novidade em sua forma de comunicação: “É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1973, p. 9). A personagem faz uso da palavra escrita como quem pinta e tenta transmitir algo que está além das imagens impressas sobre o suporte. Através de sua narrativa em fluxo contínuo, embora aparentemente fragmentada, ela nos possibilita leituras múltiplas e abertas. Diz ela:

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo, e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio (LISPECTOR, 1973, p. 14).

A utilização de imagens fragmentárias, ou caleidoscópicas, obriga o leitor/ouvinte a manter uma atenção redobrada para compreender o sentido (ou sentidos) da narrativa da protagonista em *Água viva*. Este recurso literário, empregado por Lispector, distancia-se da linearidade regular da escritura tradicional utilizada pela autora catalã e, segundo a pesquisadora e professora Lucia Helena, caracteriza uma ousadia literária:

[...] *Água viva* se nutre de ousar uma outra forma de escrita, que devora e produz um prazer não suave, nem comum. Embora toque o sagrado, nada se edeniza nesse mundo de coisas, seres e escrita em carne viva. O desafio narrativo de Lispector intensifica o caráter poroso e de instabilidade do processo de constituição do *sujeito*, da *escrita* e da *história*. Quase um delírio, o *eu* narrativo de *Água viva* busca surpreender as relações entre a captação do instante e sua inscrição na cadeia do discurso [...] (HELENA, 2010, p. 70).

Ainda que não esteja presente na maior parte do romance de Mercè Rodoreda, também encontramos nele trechos que aproximam Natalia da personagem “eu”, no que diz respeito ao *quase delírio* exposto por Lucia Helena, quando se refere ao romance de Clarice Lispector. Vivenciando as consequências nefastas da guerra civil, Natalia não sabe mais o que fazer para alimentar seus filhos e a si própria. Anda pelas ruas a esmo e, por causa de uma senhora que dá esmola aos pobres, entra em uma igreja. Seja por causa da fome ou do desespero em que se encontra, seu discurso narrativo perde a sólida coerência de um simples relato para transformar-se em um delírio, quase poético, entrecortado de imagens de horror, supostamente presenciadas pela personagem:

[...] Nada vivía: sólo las bolitas que se iban extendiendo, ya hechas de sangre y con olor de sangre, con olor de sangre que hacía marcharse el olor a incienso. Sólo olor de sangre que es olor de muerte y nadie veía lo que yo veía porque todo el mundo tenía la cabeza baja. Y por encima de las voces que venían de lejos y que no se entendía lo que decían, se levantó un canto de ángeles, pero un canto de ángeles rabiosos que reñían a la gente y les contaban que estaban delante de las almas de todos los soldados muertos en la guerra y el canto decía que viesen el mal que Dios hacía derramar por el altar; que Dios les enseñaba el mal que se había hecho para que todos rezasen para acabar con el mal. (RODOREDA, 1981, p. 180-181)

Em *Água viva*, encontramos um trecho da narrativa que dialoga de forma surpreendente com a citação que acabamos de fazer. Vejamos:

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora “fim” e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas. Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Sou forte mas também destrutiva. O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisam. (LISPECTOR, 1973, p. 65)

Ainda que as causas sejam bastante diferentes e o grau de intensidade também seja desigual, as duas personagens expressam seu desespero enquanto desconfiam do amor divino pelos homens. Aliás, a relação entre as duas personagens e Deus mostra-se bastante ambígua. Em *Água viva*, por exemplo, a personagem “eu” afirma que “Deus é uma criação monstruosa” e revela: “Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe” (LISPECTOR, 1973, p. 111). Natalia/Colometa, mesmo em momentos de extrema angústia, jamais solicita o auxílio divino, como se não houvesse um Deus protetor ao qual pudesse recorrer ou se já não acreditasse mais em uma intervenção sobrenatural. Entretanto, é o inesperado providencial que a impede de assassinar os filhos e cometer o suicídio. De qualquer forma, a autora Rodoreda em nenhum momento permite sua personagem questionar ou refletir sobre o que a salvou ou mudou radicalmente sua vida.

A escritura poética de Rodoreda, quase sempre, emerge das palavras de Natalia como se a protagonista pudesse reconstruir sua própria história minimizando, sempre que possível através da prosa poética, os dissabores, os horrores vividos, as dores e as perdas sentidas. E, para isto, se permite transformar em outra - Colometa -, que atua como alter-ego de Natalia.

Com estilo de prosa poética semelhante, embora mais visceral, a personagem criada por Clarice Lispector, em *Água viva*, não assume qualquer alter-ego, porém é consciente de sua construção identitária, como podemos apreender quando nos diz: “Minha forma interna é finamente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades” (LISPECTOR, 1973, p. 46). “Eu”, também ao contrário de Colometa, reforça sempre o sentido de liberdade, de independência, de escolhas próprias. Enquanto Colometa, dependente da vontade de seu marido e da de outras pessoas cuja autoridade aceita sobre si, cria pombos no terraço de sua casa e, simbolicamente, tem sua vida transformada em um pombal, a personagem “eu”, em oposição, rejeita a prisão de qualquer pássaro, talvez por jamais aceitar-se prisioneira. Diz ela:

Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se

depressa a mão para libertar a presa leve. Ou se o entrega depressa ao dono para que ele lhe dê a maior liberdade relativa da gaiola. Pássaros - eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos. Talvez certo dia venha a ficar íntima deles e a gozar-lhes a levíssima presença de instante (LISPECTOR, 1973, p. 58).

Entre as semelhanças de percepção de vida entre as duas personagens, está o medo da morte. Como ocorre a Colometa, a sombra da morte sublinha a narrativa monologada de “eu”, em *Água viva*. Não são poucas as vezes em que o tema se apresenta entre os muitos fragmentos que compõem a caleidoscópica imagem de sua história. Mas há um quê de aceitação filosófica para com a finitude da vida quando ela expõe seus pensamentos fúnebres. Poderíamos ver aqui a onipresença da autora Clarice Lispector se mostrando entre as palavras ditas pela personagem que criou? Vejamos um exemplo:

Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado. Mas sei que terei paz antes da morte e experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei - assim como se come e se vive o gosto da comida. Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. (LISPECTOR, 1973, p. 66)

E, mais adiante, “eu” nos revela: “Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer - e respondo a toda essa infâmia com - exatamente isto que vai agora ficar escrito - e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria” (LISPECTOR, 1973, p. 112). Uma alegria que nos parece ser apenas desejada como resposta ao medo de morrer, mas não vivida e aparentemente não demonstrada em sua narrativa. Da mesma forma que essa mesma alegria é raramente encontrada em *La Plaza del Diamante*, como se às duas personagens, “eu” e Natalia, fosse negada a possibilidade de uma felicidade plena. Suas histórias de vida, dadas a conhecer a partir de seus relatos pessoais, nos mostram muito mais a busca interior de ambas em serem reconhecidas como indivíduo, com voz própria, e cujos anseios são também pelo estabelecimento de uma vida feliz. Suas narrativas são carregadas de sentimentos (principalmente no caso de Natalia) e de questionamentos (no caso da personagem “eu”) que nos sugerem isso. A propósito do suporte, que é a palavra escrita, escolhido por “eu” para expressar os

anseios, dúvidas e posicionamentos que apresenta a seu leitor (“tu” ou nós), Lucia Helena diz que:

Em *Água viva* instala-se, igualmente, o questionamento do limiar da fatalidade de escrever com um tipo de escrita que se realiza como intervalo, entre o vazio e a ânsia da plenitude e concretude, falta que a palavra jamais poderá preencher, mas que é, paradoxalmente, sua “*pedra fundamental*”. (HELENA, 2010, p. 83)

Natalia também escolhe a palavra falada como suporte para sua narrativa, por ser esta, mais que a forma escrita, o elemento catártico que melhor serve ao fluxo revelado de suas emoções. Entretanto, estamos lendo, como em *Água viva*, o falar de Natalia. Os limites da palavra impressa sobre o papel se redimensionam e nos confundem ao ponto de acreditarmos que a estamos *realmente* ouvindo. Buendía Gomes é da mesma opinião quando diz:

En *La Plaza del Diamante*, el lector escucha cómo le habla Natalia, y escucha sus aflicciones y sus quejas. [...] Natalia, protagonista y narradora de la novela, consigue establecer contacto directo con el lector. Ella, que sólo había aprendido a leer, se hace escuchar y no deja que nadie permanezca indiferente ante la historia que cuenta; en todos produce impacto: lástima e indignación frente a su proceso de anulación, o rabia y desesperación frente a su aparente pasividad y falta de reacción. (BUENDÍA GOMES, 2008, p. 19)

Portanto, para nós, é pelo emprego da palavra escrita/falada que ambas as escritoras conseguem estabelecer um diálogo muito próximo entre suas duas personagens. Clarice Lispector e Mercè Rodoreda, ao permitirem a suas personagens a íntima revelação pessoal de suas histórias, deram-lhes voz própria, deram-lhes a possibilidade de contar sua própria versão do que lhes acontece ou aconteceu. Tanto Natália quanto “eu” estabelecem uma cúmplice comunhão com seus leitores-ouvintes. O ato de contar se faz presente nas duas narrativas de forma tão profunda que nós, os leitores, deixamos de distinguir o quanto é leitura do quanto é ouvido e, em não raros momentos, nos encontramos vivenciando o vivido por essas personagens tão marcantes.

Retomando a epígrafe que escolhemos para abrir este artigo, nos apropriamos de uma das frases de Todorov, aquela em que diz “Contar é igual a viver”, para

concluímos estas argumentações, acrescentando que ler/ouvir é igual a reviver. Mesmo que tudo não passe de pura ficção literária.

Referências:

BUENDÍA GÓMEZ, Josefa. *Mercè Rodoreda. Gritos y silencios en La plaza del Diamante*. Madrid: Narcea, 2008.

CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUFF, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

RODOREDA, Mercè. *La Plaza del Diamante*. 6ª edição. Trad. para o espanhol: Enrique Sordo. Barcelona: EDHASA, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

EL APOCALIPSIS DEL PÓRTICO DE LA GLORIA Y LA PRISIÓN A FALCONA EN *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO*, DE MANUEL RIVAS

Virginia Videira Casco – PG-UFF/ UFRJ

Entonces quise saber la verdad acerca de la cuarta bestia, que era tan diferente de todas las otras: terrible en gran manera con sus dientes de hierro y sus garras de bronce. Devoraba, desmenuzaba y pisoteaba las sobras con sus pies. También quise saber de los diez cuernos que tenía en su cabeza, y del otro que había crecido y delante del cual habían caído tres. Este cuerno tenía ojos y una boca que hablaba arrogancias, y parecía ser más grande que sus compañeros. Yo veía que este cuerno hacía guerra contra los santos y los vencía, hasta que vino el Anciano de Días e hizo justicia a los santos del Altísimo. Y llegado el tiempo, los santos tomaron posesión del reino. (DANIEL, 7:19-22).¹²

El presente texto nace de lecturas de la novela *El lápiz del carpintero*, del escritor gallego Manuel Rivas (1957) en diálogo con la obra escultórica Pórtico de la Gloria, dentro de la Catedral de Santiago de Compostela. Ciudad apostólica del Occidente de Europa. Localidad con un largo y profundo proceso histórico que con el pasar del tiempo se convierte en perseverante centro de peregrinación para las gentes de la Cristiandad.

La peregrinación compostelana y el impacto social de la cultura jacobea no siempre han tenido la misma dimensión. En los siglos XII y XIII presenciamos un período de confirmación y esplendor. Algunas oscilaciones en las siguientes centurias y decadencia en los siglos XVII, XVIII y XIX. Nos referimos a cantidad de peregrinos, nobles o plebeyos, de nacionalidades diversas, que realizaron su romería por motivos religiosos, culturales o económicos, y también por el simple hecho de viajar, para citar algunos ejemplos.

En el último tercio del siglo XIX, y durante la primera mitad del siglo XX, comienza un proceso de recuperación de la tradición jacobea. En el año 1937, primer jubilar¹³ en plena Guerra Civil española, el General Franco proclama nuevamente al

¹² Biblia Sagrada.

¹³ Año Jubilar Compostelano, Jubileo o Año Santo, concedido por disposición papal, se celebra desde la Edad Media, cada vez que el día 25 de Julio (día del Apóstol Santiago el Mayor) cae un domingo. Lo que sucede habitualmente cada 6, 5, 6 y 11 años. Aquí hacemos referencia al primer jubilar dentro del período de la Guerra Civil Española (1936-1939).

Apóstol como patrón de las Españas, y pese al momento de guerra el número de peregrinos supera los cien mil. El siguiente año, 1938, por orden del Papa Pío XI, se convierte en Jubilar extraordinario, bajo la justificación de que el país se encontraba en guerra en 1937 y quizá muchos caminantes no habían conseguido completar su peregrinación en este año particular. Pero 1938 presenta escasas peregrinaciones y sólo de procedencia local (gallega) o del resto de España. Es solo a partir de 1943, el siguiente jubilar, cuatro años después de acabada la guerra, que las peregrinaciones comienzan a demostrar un aumento y que, poco a poco, a partir de la década de cincuenta, crece el número de visitantes extranjeros.

Ese poder de atracción del mundo jacobeo despertó siempre sentimientos que los hombres manifestaron de alguna forma por medio del arte, como la música, arquitectura, escultura, literatura, etc. Gracias a ellos, y a las diversas manifestaciones, el universo artístico, dentro de la temática jacobea, se amplía. En la literatura, por ejemplo, foco de nuestros estudios, muchos escritores, se valieron de los asuntos jacobeos para exponer sentimientos en los diferentes géneros en que se encuadran piezas de teatro, poemas, novelas, etc.

Prueba de ello es el caso del poeta español Gerardo Diego (1896-1987) quien rinde homenaje a la región de Galicia, llamada por él la “abuela de España”, en especial a la ciudad de Santiago, en un libro titulado *Ángeles de Compostela*. El origen de este libro se remonta a 1929, cuando el poeta llega por primera vez a Santiago de Compostela. Este encuentro entre poeta y ciudad fue relatado por Gerardo Diego en varias ocasiones, en donde describe la intensidad con que vive la llegada a Compostela con sus calles oscuras debido a un apagón, hecho que le otorgará a la experiencia algunas sensaciones naturales como el mismo autor lo expresará:

Hasta 1929 [...] no conocí yo Santiago de Compostela ni Galicia. [...] llegué a la ciudad con tan buena suerte que mi primera noche me permitió ver una Compostela absolutamente Medieval. Un oportuno apagón eléctrico sumió a la incomparable Roma de España en una tiniebla, apenas atenuada por un cielo purísimo con todas sus estrellas sin luna. Por las rúas salían a la novena de las Animas las devotas, acompañadas por escuderos o dueños con linterna. Aquella misma noche a la luz de un cabo de vela escribí un soneto, ‘Ante las torres de Compostela’, con mi impresión“.(DIEGO, 1996, p. 15).

Tras los sucesivos retornos a Galicia, Gerardo Diego enriquece sus emociones y sugerencias poéticas, además de su vocación compostelana, pues en *Ángeles de Compostela* evidenciamos un libro compuesto por poemas, todos ellos, absolutamente de cuño jacobeo. El autor colocó en ellos tradición y cultura y, según afirman los especialistas, a imagen y semejanza del mismo Pórtico de la Gloria, monumento arquitectónico realizado por el maestro Mateo (1150 d.C -1200 o 1217 d.C), localizado en

el interior de la catedral compostelana. Diego expresará su visión personal que al mismo tiempo es la visión de casi todos aquellos que realizaron la peregrinación o tuvieron contacto con la ciudad jacobea, una visión de hoy y de siempre, aunque no esté presente el género lírico en su forma, como lo representa con maestría Gerardo Diego, pero sí en su contenido.

Citamos ahora uno de los principales escritores de las letras gallegas, Manuel Rivas, quien en varias de sus obras rinde homenaje a la ciudad compostelana o al culto jacobeo. *El lápiz del carpintero* (1998), una de sus más famosas novelas, o quizá la más consagrada, ya que le rindió varios premios y es el libro más traducido de la literatura gallega (VÁZQUEZ, 2007, p. 11), presenta gran parte de su narrativa en la ciudad de Santiago. Isabel Castro Vázquez explica la base real de *El lápiz*¹⁴:

Inspírase nas vidas de Francisco Comesaña Rendo, un mozo estudante de medicina republicano (Daniel Da Barca, na ficción), e a súa namorada Asunción Concheiro García, coñecida familiarmente como Chonchiña (representada como Marisa Mallo). Di Concheiro que en “1936, el ía rematar a carreira e xa tiñan pensado casar en decembro, pero o 26 de xullo ‘detivérono e déronlle una malleira brutal.’ O seu único delito: ‘ser o presidente das Juventudes Socialistas,’ asegura a muller” (Candal). Comesaña foi condenado a morte, e máis tarde a súa pena rebaixouse a cadea perpetua. [...] Ademais deste fio central, tamén se lembra a Camilo Díaz Baliño¹⁵, pintor asesinado durante a guerra, que está representado no artista que debuxa na cadea cun lapis de carpinteiro, ata que, Herbal, o narrador principal, mátao e quítallo [...] Esta historia, ambientada na guerra civil, está centrada na *outredade*, nos acalados, nos invisibles. (VÁZQUEZ, 2007, p. 186-187).

El narrador nos presenta los personajes y, con inúmeros momentos de *flashback*, conocemos el personaje Herbal, un guardia de los presos políticos, que trabaja en la cárcel *A Falcona*. Otras veces será el mismo Herbal, quien narre. Porque lo importante, según Rivas, es contar y “lo que precisamos son cuentistas” (RIVAS)¹⁶. Y justamente, uno de los principales temas que surge de la lectura de *El lápiz* es la Guerra Civil Española. Según defiende Rivas "En *Los Libros Arden Mal*, en *El Lápiz del Carpintero* y *La Lengua de las Mariposas* no se trata de contar una historia, ni siquiera un episodio. Lo que trato es de hablar de la guerra de las guerras".¹⁷

Para establecer el diálogo entre el conjunto escultórico Pórtico de la Gloria y la prisión *A Falcona*, en Santiago de Compostela, decidimos centrar nuestro trabajo en la figura del personaje pintor. Primero porque la mayoría de los estudios literarios sobre esta novela abordan los personajes principales Daniel da Barca y Herbal. Segundo, y

¹⁴ A partir de ahora la obra *El lápiz del carpintero*, del original en gallego *O lapis do carpinteiro* (1998), será citada como *El lápiz*.

¹⁵ Camilo Díaz Baliño – Pintor asesinado el 14 de agosto de 1936.

¹⁶ Entrevista con Manuel Rivas elencada en las referencias electrónicas.

¹⁷ Idem

casi tan importante como lo anterior, porque es el personaje del pintor quien con un lápiz de carpintero dibuja, dentro de la prisión, el Pórtico de la Gloria.

Antes de continuar con el análisis de este personaje creemos conveniente explicar, o por lo menos intentar ya que es bastante complejo, el conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria, en la Catedral de Santiago de Compostela. No es una tarea fácil si consideramos que la biografía del arquitecto maestro Mateo aún es un enigma para los historiadores. También la lectura del Pórtico se nos presenta bastante compleja, con la cantidad de imágenes que lo componen y las diversas lecturas que a lo largo de la historia los investigadores han hecho de él. Pero, creemos conveniente abordar el contexto histórico en el que fue edificado, y parte de su simbología, para poder establecer un diálogo con algunos pasajes de *El lápiz*.

Durante el episcopado de Diego Gelmírez (1068-1139 o 1140), arzobispo de Compostela en 1120 y gran divulgador de la peregrinación a Santiago y del culto al Apóstol, juntamente con el papa, Calixto II, y el abad de Cluny, San Hugo (1049-1109), fue diseñada la basílica románica de Compostela, en la década de 1070, bajo la previsión de realizar un gran santuario que pudiese acoger a todos aquellos caminantes que llegaban a Santiago, como meta de su peregrinación. Fue preciso ampliar el espacio de la ciudad para que cupiesen las naves mayores, la fachada principal y las torres del nuevo edificio, que contaba con una dimensión mucho mayor en comparación con sus antecesoras, las basílicas pre-románicas de la época de Alfonso II, el Casto, y Alfonso III, el Magno.

Las obras catedralicias comenzaron en el año 1075, cinco después de la realización del proyecto, y finalizaron en 1211. El resultado, además de la majestuosa basílica, mostrará una ciudad medieval con plazas que rodeaban la catedral, edificios públicos, mercados y calles con las casas de sus habitantes.

Pero fue durante el episcopado de Diego Gelmírez, el cual comenzó en 1100 y duró hasta el momento de su fallecimiento, que se dió el impulso definitivo a la construcción de la catedral, obra que empezó con el obispo Diego Peláez. Así, en estos cuarenta años, Compostela fue para los reinos españoles lo que Roma para el Sacro Imperio Romano, de tal relevancia que adquirió, extrapolando los límites de la religión y la lengua, al recibir peregrinos representantes de otras tierras medievales. El arzobispo Gelmírez, no sólo quiso rematar lo iniciado por Peláez, sino enaltecer e

introducir reformas. Así levantó nueve capillas, introdujo reliquias, lo que resultó en fortuna y prestigio, y realizó, entre otros detalles, obras en las portadas. Compostela contó con donaciones que los romeros obsequiaban al final de la peregrinación, en su nombre o en el nombre de un grupo o de una ciudad a la cual representaban.

Portadas, capiteles y fachadas ofrecían un campo fértil para quien tuviese el arte de trabajar con el cincel figuras rígidas e hieráticas, típicas de los artistas románicos, como lo expresa el reverendo jesuita, historiador y literato gallego Adro Xavier cuando nos describe a los artistas y peregrinos de ese momento:

Su inspiración se reconcentra en un estilismo fino, evocador, de alma reconcentrada, tal vez, de alma paciente o resignada, que es la que mejor encajaba con el público de la época. En estas portadas los artistas “hablaron” misterios de fe a los caminos repletos de peregrinos, a todo ese romeraje que bajo su cruz personal o social, venía desde los más diferentes confines. La gente no sabía leer, la gente aprendía el consuelo de su turbación o tragedia viendo. La culturización no se hacía por los libros, se hacía con los cinceles (XAVIER, 1985, p. 498-499).

En esos tiempos, quien llegaba por la vía Francígena (camino Francés) entraba por la puerta de la Plaza de Azabachería, conocida también como Plaza da Inmaculada, que debe su nombre al gremio de los azabacheros, artesanos típicos de Compostela, quienes vivían o tenían allí sus talleres. La catedral comparte su exterior también con otras tres plazas. Obradoiro, que sirve de antesala al Pórtico de la Gloria. Y aquí creemos pertinente aclarar que el nombre Obradoiro deriva de los numerosos talleres instalados en la plaza en los cuales se trabajaban los materiales y se guardaban las herramientas para la realización de la obra de la catedral. Platerías, que debe su nombre a los numerosos talleres de plateros allí asentados. Y finalmente Quintana, la cual posee una escalinata que la divide en dos partes: la de abajo es Quintana de Muertos, porque en ella se situaba el cementerio, y la de arriba Quintana de Vivos.

¿Pero quién fue de hecho el maestro Mateo? Su biografía aún es un enigma, aunque desde el siglo XVIII se intenta documentar su formación y también el conocimiento de su obra. Se cree que Mateo llevó a cabo sus trabajos en los reinos cristianos medievales de la Península Ibérica, durante la segunda mitad del siglo XII. Según documentos de la época se sabe que Fernando II, cuyo reino también se extendía a Galicia, Salamanca, Zamora y Toro, en 1168 le confía la dirección de los trabajos de la basílica compostelana a cambio de una pensión vitalicia. Ceán Bermúdez, al publicar en 1800 su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores*

de las Bellas Artes en España, realiza una peculiar descripción del pórtico y cita la donación de Fernando II, diciendo que dicho rey: "hizo mucho aprecio del mérito de este profesor". (YZQUIERDO, 2010, p. 5). Unos años después, Llaguno y Amirola en su *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*, afirma que anterior a la donación de Fernando II, en: "el año 1161, construía el maestro Mateo el puente de Cesures". El canónigo e historiador de la catedral compostelana, Antonio López Ferreiro, publicó un estudio sobre el Pórtico de la Gloria y concluye, al referirse a hipótesis de diferentes personas con el nombre Mateo, con su opinión: "Por lo que a la patria toca, no hay por ahora indicio alguno razonable que nos obligue a dejar de tenerlo por compostelano o al menos gallego". (YZQUIERDO, 2010, p. 8)

La historiografía del siglo XX no ha conseguido clarear esas incertezas, así como tampoco generar nuevas hipótesis. Por lo tanto, el primer documento relativo al maestro Mateo es la donación del rey Fernando II, en 1168, cuyo pergamino, escrito en latín, se encuentra guardado en el Archivo de la Catedral de Santiago.

Dono y concedo a ti, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado Apóstol, cada año y en la mitad mía de la moneda de Santiago, la pensión de dos marcos cada semana, y lo que faltare en una semana que se supla en otra, de modo que esta pensión te valga cien maravedís cada año. Este obsequio y don te lo concedo por todo el tiempo de tu vida para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona, y los que esto vean, cuiden y trabajen con más afán en dicha obra". (YZQUIERDO, 2010, p. 9)

Según los historiadores se podría afirmar que el maestro Mateo conocía el arte francés de su época, además del italiano, el musulmán y la tradición románica de los reinos cristianos peninsulares. Su faceta de escultor se representa claramente en la obra de la catedral compostelana y en los dinteles ubicados bajo el tímpano central del pórtico se lee la siguiente inscripción, asociada al día en que coloca los dinteles y no a la finalización del pórtico:

En el año de la Encarnación del Señor de 1188. En el día de las calendas de abril, los dinteles del portal principal de la iglesia del bienaventurado Santiago fueron colocados por el maestro Mateo. Que dirigió la obra desde los cimientos de las puertas (UNCETA, s/f, p. 54)

Lo que no se puede negar es la importancia y complejidad del proyecto arquitectónico y del programa iconográfico. Y claro que es lógico que se piense en la colaboración y plantel de escultores, que con seguridad formaban parte de un taller.

Un grupo que además de intervenir en las obras de la ciudad de Santiago tuvo su protagonismo en el arte gallego de 1200.

1.1 El Pórtico de la Gloria

El peregrino de hoy principalmente el que llega por el Camino Francés, accede a la catedral por la puerta occidental, ubicada en Obradoiro. Es justamente después de subir las escalinatas y atravesar la fachada barroca que se depara con el Pórtico de la Gloria.

Mateo construirá los últimos corredores de las naves mayores y creará una obra en tres espacios llamada Pórtico de la Gloria:

A parte principal da obra é um Pórtico de três arcos cobertos de estátuas de granito, onde se representa o mais surpreendente poema da História da Arte Medieval europeia. Estaria quase feito no dia primeiro de abril de 1188, quando Mateo coloca as vergas que suportam o grande tímpano central (SINGUL, 1999, p. 126).

Estos tres espacios superpuestos representan: el mundo terrenal (Cripta), la Gloria (Pórtico) y la bóveda de Jerusalén Celestial (Tribuna). El conjunto escultórico presenta la materialización de la ciudad sagrada, traduce la Historia de la constitución de Jerusalén Celeste, la Historia de la Redención, según la teología Cristiana. Primero la Nueva Jerusalén que desciende del cielo a la tierra (Ap 21:1-8), después las bodas del Cordero (Cristo) y su Esposa (Iglesia) (Ap 21:9-27) y para finalizar una visión que recuerda a los primeros capítulos del Génesis (el primer libro de la Biblia) hablando de ríos y árboles que dan fruto eterno (Ap 22:1-5).

1.2 La leyenda

Cuenta una leyenda que cuando las obras del pórtico estaban por acabar el arzobispo visitó la catedral. Durante las descripciones del maestro Mateo, sobre las esculturas y el papel que cada una representaba en el conjunto, el arzobispo notó que una de ellas, ubicada en el tímpano central, no había sido citada. Mateo reconoció que la escultura representaba él mismo, pues se consideraba merecedor de la gloria después de realizar aquella obra de arte. Ante las recriminaciones del clérigo por su poca humildad, Mateo decidió retirar su imagen. Después de un tiempo invitó nuevamente al arzobispo para apreciar el pórtico ya acabado. La figura del tímpano había desaparecido y una nueva escultura arrodillada, en la parte trasera del pórtico, formaba parte de él. Se cree que es la imagen de Mateo, también llamada *Santo dos Croques*.

Como toda leyenda resulta imposible comprobar su veracidad. Pero de todas formas a partir de aquí queremos establecer el primer diálogo del Pórtico con *El Lápiz*. La figura humilde de maestro Mateo y la postura justa del personaje pintor cuando reconoce la actitud “subversiva” de su hijo, después de la denuncia del alemán, sobre piedras arrojadas a las ventanas de su casa: “Al poco, apareció el pintor con su hijo [...] al que denunció por ser uno de los autores de las pedradas. Hasta el comisario quedó pasmado [...] Así de recto era el pintor [...] Porque el pintor era un señor hecho y derecho” (RIVAS, 2008, p. 26).

2. El Pórtico y *El lápiz del carpintero*

En su origen, cuando el pórtico se trazó, no tenía puertas (las que se traspasan actualmente corresponden a la fachada posterior barroca) y según algunos estudiosos eso se atribuye al siguiente párrafo del Apocalipsis: “Tus puertas no se cerrarán, son el día porque allí no habrá noche” (BIBLIA SAGRADA, Ap, 21:25). Esta afirmación bíblica nos lleva a analizar que de cierta forma, después de que el personaje pintor realiza el dibujo del pórtico, también no habrá noche en *El lápiz*. Habrá si muchas injusticias y perdedores como los hay en toda guerra, pero algunas veces la muerte, física o psicológica, no se concretará. Rivas se vale de estrategias, en la elaboración de

la novela, que ayudan a contrarrestar el sufrimiento de la prisión. El banquete que el personaje Daniel Da Barca le ofrece a Gengis Khan bajo hipnosis, delante de los presos como testigos; la tos que interrumpe la celebración de la victoria nacional; el grito de España “libre” de todos los presos o la orquesta que forman en conjunto, así como también, el relato del tipógrafo Maroño, en la prisión, quien cuenta a sus amigos la historia de las hermanas Vida y Muerte, son algunos de esos ejemplos que según Vázquez mantienen vivos estos hombres: “A beleza artística, o lirismo e as verbas son modos de resiliência que contribúen a transformar unha realidade adversa e permiten a re-existencia dos presos como seres humanos” (VÁZQUEZ, 2007, p. 190).

El personaje pintor también mantiene vivo a los presos cuando les adjudica un lugar en el Pórtico de la Gloria. Y no es la primera vez que lo hace, pues antes de entrar en la prisión ya había retratado enfermos en un manicomio. Según dice: “quería retratar las heridas invisibles de la existencia” (RIVAS, 2008, p. 39). Ante los gritos desesperados de un preso que anuncia la muerte de todos Da Barca finaliza: “Hablar es un esconjuro” (RIVAS, 2008, p. 34). Tanto sea verbalmente o a través de dibujos en un papel, la idea es exorcizar contra los malos espíritus.

El pintor realiza por segunda vez el pórtico, esta vez con el lápiz de Marcial Villamor, un amigo carpintero sindicalista que se lo regala al ver que intentaba dibujarlo con un pedazo de teja. Y, desde nuestro punto de vista, para establecer el diálogo de la obra *El lápiz* con la arquitectura del pórtico, este quizás sea uno de los pasajes más inolvidables

Y a medida que pasaban los días, con su estela de los peores presagios, más se concentraba él en su cuaderno. Mientras los otros charlaban, él los retrataba sin descanso. Les buscaba el perfil, un gesto característico, el punto de la mirada, las zonas de sombra. Y cada vez con mayor dedicación, casi enfebrecido, como si atendiese a un pedido de urgencia. [...] El pintor explicaba ahora quién era quién en el Pórtico de la Gloria (RIVAS, 2008, p. 35-36).

A partir de esta cita nos surgen dos inquietudes: En la novela *El lápiz* ¿los presos de *A Falcona* eran imagen y semejanza de las esculturas del pórtico o el pintor quería que lo fuesen? Tal vez las dos opciones, los presos lo eran por sus características y al mismo tiempo se hacía necesario registrar un mensaje tan significativo como el que el pórtico contiene.

Veamos, por ejemplo, el conjunto escultórico del pórtico, con estatuas que huyen de la rigidez o el hieratismo, demostrando vivacidad, movimiento y dinámica. Las ropas de las esculturas, casi dejando entrever la anatomía de los cuerpos, el tratamiento de los cabellos y otros detalles sirvieron de inspiración para muchos autores, admiradores del conjunto escultórico, como Rosalía de Castro (1837-1885) que en Follas, al hacer referencia al conjunto escultórico del pórtico, decía: “¿Estarán vivos? Serán de pedra / aqués sembrantes tan verdadeiros, / aquelas túnicas maravillosas, / aqueles ollos de vida cheos?” (FOLLAS NOVAS, 1880?).

Piedra viva superpuesta a la situación descrita en *El lápiz* cuando, dentro de la prisión, el narrador nos describe el personaje pintor y su descripción del pórtico: “El pintor hablaba del Pórtico de la Gloria [...] Cada una de las figuras resultaba ser en el retrato uno de sus compañeros de la Falcona” (RIVAS, 2008, p. 36). A Casal, quien fuera alcalde de la ciudad de Compostela, lo relaciona con la figura sagrada de Moisés con sus Tablas de la Ley en la mano. A Pasín, un sindicalista ferroviario, lo relaciona con San Juan Evangelista, el cual aparece en el pórtico, encima de un águila, escribiendo. El teniente Martínez, quien de carabinero pasó a concejal republicano, está representado por San Pablo, el soldado romano que perseguía a los judíos antes de ser seguidor de Jesús. Los ancianos, Ferreiro de Zas y González de Cesures, son relacionados con las figuras de los ancianos del Apocalipsis (veinticuatro ancianos) dispuestos en semicírculo en el arco central, bordeando el tímpano. En conversación unos con otros (una vez más el movimiento de las figuras), portan diversos instrumentos musicales (violas, arpas, cítaras, y un organistrum - instrumento con cuerdas que dos de ellos llevan en su regazo). Ellos son la orquesta del Apocalipsis.

Otras esculturas y escenas también son representadas en el pórtico y mantienen relación con el texto bíblico de las Revelaciones. En el arco de la izquierda está representado el pueblo judío en el limbo de los justos a la espera de la llegada del Mesías. Además se aprecian diez figuras con cartelas en las manos que podrían representar, según afirman algunos investigadores, a las diez tribus de Israel. La imagen de Cristo en el centro preside el tímpano. Un ángel a cada lado y los cuatro Evangelistas con sus símbolos: San Juan con el águila, San Lucas con el toro alado, San Mateo con el ángel y San Marcos con el león. Cristo se muestra bajando al limbo para liberar al Pueblo judío junto a las esculturas de algunos Patriarcas, así como Noé,

Adán y Eva. En el arco de la derecha se representa el Juicio Final, con las cabezas de Dios Padre y Cristo en el centro, rodeado a su derecha por los justos que, en figura de niños, son conducidos a la Gloria por ángeles y, a su izquierda, por los condenados.

De todos ellos, cada escultura o imagen, no tenemos como establecer un diálogo directo con *El Lápiz*, pero sí podemos afirmar que el conjunto escultórico en sí mantiene relación con la cárcel *A Falcona*. No sólo por las relaciones que el personaje pintor establece con algunas imágenes, a medida que dibuja, sino también, y tal vez, principalmente por lo que él mismo explica cuando, en su dibujo, dedica unos segundos a hablar de la escultura de Daniel, el profeta: “De él se dice que es el único que sonríe con descaro en el Pórtico, una maravilla del arte, un enigma para los expertos. Ése eres tú, Da Barca” (RIVAS, 2008, p. 37).

Daniel el profeta, según los textos bíblicos, fue prisionero junto con los hebreos y arrojado dos veces a la fosa de los leones sale milagrosamente ileso. Daniel será también el primero que, en la Biblia, hará referencia al Apocalipsis. En *El lápiz*, el personaje Daniel Da Barca también es prisionero de las fuerzas de la falange, sale ileso de un disparo y es condenado a cadena perpetua. Asimismo, su sonrisa, como la de Daniel el profeta, también es un enigma frente a la adversidad. Mantiene siempre la conducta y el buen humor y en la novela se lo cita de la siguiente manera: [...] Parecía que su función más natural era la del abrazo [...] Condenado a muerte en 1936 y que salvó el pellejo de milagro [...] Un hombre de otros tiempos” (RIVAS, 2008, p. 11-14).

Daniel da Barca, en la prisión, narra como una noche, cuando aún era estudiante de medicina, se encontraba en el osario, junto al cementerio, cuando vió una hilera de candiles, alusión a la “Santa Compañía”¹⁸: “Creo en la Santa Compañía porque la vi. No por tipismo” (RIVAS, 2008, p. 27). La “Santa Compañía” es una leyenda que forma parte de la mitología popular gallega. Es una procesión de muertos que recorren errantes los caminos con la misión de visitar aquellas casas en las que, en breve, habrá una defunción. Se dice también que no todos los mortales tienen la facultad de ver esta procesión, algunos tan solo la escuchan o intuyen. Tenemos aquí otro dato

¹⁸ Según la mitología popular galega es una procesión de almas en pena con velas en las manos, presidida por una persona viva, hombre o mujer, que porta una cruz. Esta procesión aparece para anunciar la muerte, de la propia persona que la asiste o de algún conocido. Señal de tragedia o maldición.

interesante si pensamos que Daniel Da Barca, en la novela, relata esa experiencia, pues demuestra que no es un personaje cualquiera. Delante de la adversidad siempre tuvo un papel de “santo” para de alguna forma mantener vivos, y optimistas, a los presos, lo que justifica, una vez más, que el personaje pintor lo retrate a imagen y semejanza con el profeta Daniel.

Así como el personaje pintor, creador de su dibujo, y las relaciones que establece con el texto bíblico, representa un importante papel dentro de la novela, el maestro Mateo, creador del Pórtico de la Gloria, representa a su vez un importante papel dentro de la catedral compostelana. Las columnas del pórtico que sustentan los arcos también están cubiertas con estatuas realizadas por el propio Mateo. Y aquellas columnas que sustentan el arco central representan a Profetas, Apóstoles y diversos personajes del Antiguo Testamento. En el dorso de la columna del parteluz, justo detrás de la representación del Árbol de Jesé, encontramos la imagen del *Santo dos Croques*. Es tradición que los peregrinos y visitantes de la catedral se den golpes (croques) contra la cabeza de piedra para obtener memoria y sabiduría. Este rito también aparece en *El lápiz*, con el personaje Herbal, cuando, según la descripción había visitado dos veces la iglesia, primero de niño, cuando sus padres lo llevaron: “tuvo que golpear la frente contra la cabeza de piedra” (RIVAS, 2008, p. 36), y otra de grande: “La segunda vez ya fue uniformado, en una misa de la Ofrenda” (RIVAS, 2008, p.36).

Como ya colocamos algunos estudiosos apuntan que la imagen del *Santo dos Croques* es un autorretrato del propio Mateo. Con la mano derecha se golpea el pecho y con la izquierda sostiene un tarjetón en que se lee: Architectus, como afirmando la realización escultórica. Si el *Santo dos Croques* pertenece o no al maestro no lo sabemos, pero lo cierto es que el Pórtico de la Gloria, muestra a Mateo como un ser humano gran conocedor de la Biblia, que lo crea en una época donde la escultura medieval tenía por finalidad mostrar visualmente a los creyentes los dogmas y enseñanzas del Antiguo y el Nuevo Testamento, además de otros textos de la tradición Cristiana.

Así como Mateo, el personaje pintor, en *El lápiz*, es un gran admirador de los pasajes bíblicos, lo que se confirma cuando expone su punto de vista sobre el eslabón perdido entre el mono y el hombre: “Yo prefiero la literatura de la Biblia a la de la evolución de las especies [...] la Biblia es el mejor guión que se hizo, por ahora, de la

película del mundo” (RIVAS, 2008, p. 29). Y mientras en la novela, el pintor describe el pórtico, el personaje Herbal recuerda. Principalmente recuerda el botafumeiro, el gran incienciario que lo dejara extasiado. Pero en determinado momento Herbal vuelve de sus pensamientos cuando escucha al pintor describir el zócalo del pórtico, poblado de monstruos, pues los ojos de los presos estaban posados sobre él.

En efecto, el zócalo en que descansa el pórtico se compone de cinco grupos de animales (leones, águilas y osos) cuyo simbolismo aún se discute. Algunos creen que corresponden a los dogmas de la antigüedad: Brahmanismo, Budismo, Naturalismo, Sabeísmo, Islamismo, aplastados por la religión cristiana. Para otros representan los vicios y pasiones que veneraban los paganos. El escritor e historiador español Antonio López Ferreiro (1837-1910), en sus trabajos sobre la catedral compostelana apunta que simbolizan la Fe, la Justicia, la Fortaleza, la Pereza, la Envidia, la Ira, la Lujuria, la Gula, la Soberbia y la Avaricia.

Es esta última afirmación la que nos parece más adecuada para justificar la actitud del personaje pintor, al decidir realizar el dibujo del pórtico: demostrar los Siete Pecados Capitales, tal vez adjudicados al régimen fascista, la Fortaleza de los presos frente al régimen impuesto, la Justicia que, pese a los años de guerra seguidos por los de dictadura, al final prevalecerá, y la Fe de que la historia un día será contada.

En el pórtico, la arquitectura, la escultura y la pintura se unen para crear una imagen de la historia de la Redención y de su Gloria. En *El lápiz* el personaje pintor relaciona el texto bíblico con la situación de muchos presos durante la Guerra Civil Española. Y luego de su asesinato, Herbal, con un lápiz de carpintero imaginario, dibuja el mismo pórtico, también ficticio, y parece entender, como nunca antes, cada imagen en él representada, principalmente la belleza de los ángeles que portan los instrumentos de la Pasión: “una belleza dolorida que muestra la melancolía por la injusta muerte del Hijo de Dios” (RIVAS, 2008, p. 53), aquel o aquellos que de alguna forma fueron silenciados por el régimen franquista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CASTRO VÁZQUEZ, Isabel. *Reexistencia – A obra de Manuel Rivas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2007.

DIEGO, Gerardo. *Ángeles de Compostela*. Ara Solís – Consorcio de Santiago, 1996.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón. El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela. León: Edilesa, 2010.

RIVAS, Manuel. *El lápiz del carpintero*. 5ª ed. Traducción Dolores Vilavedra. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L., 2008.

SINGUL, Francisco *O Caminho de Santiago – A peregrinação Ocidental na Idade Média*. Tradução Maria do Amparo Tavares Maleval. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

UNCETA, María. *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Ediciones Aldeasa.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

BIBLIA Sagrada <http://iglesia-de-cristo.org/biblia/daniel.htm>

RIVAS, Manuel. *Entrevista con Manuel Rivas*. Disponible en: <http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100210/entrevista-manuel-rivas/689625.shtml>

Acceso en: 18 de ago. 2010

SOBRE OS AUTORES:

Ana Carolina da Silva Pinto tem graduação em Letras – Português/ Espanhol (2003 – 2007), pela Universidade Federal Fluminense, Niterói/ RJ. Especialização em Literatura Espanhola Contemporânea (2009 – 2010), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ RJ e é Mestre em Literaturas Hispânicas, tendo defendido sua tese sobre a obra de Carmen Martín Gaité em 2015, na Universidade Federal Fluminense, Niterói/ RJ, sob a orientação da Profa. Dra. Magnólia B. B. do Nascimento.

Andreia Paraquette é graduada em Letras Espanhol, pela UFF, desde 2001. Fez Mestrado em Letras pela UFF, em 2008, sob a orientação da Profa. Dra. Magnólia B. B. do Nascimento. Sua dissertação tem por título: A narrativa como depoimento vivo e as faces da violência em *Los Santos inocentes*, de Miguel Delibes. Com curso de Fotografia pela SFF (Sociedade Fluminense de Fotografia), em 2009, contribui para uma linha de estudos com trabalhos apresentados e publicados sobre o diálogo entre narrativa e fotografia, diálogos entre palavras e imagens desenvolvidos também nas salas de aula. Atua como professora de Espanhol da FAETEC- RJ desde 2006 e como Professora de Espanhol da Faculdade La Salle RJ desde 2007.

Antonio Valmario Costa Júnior é graduado em Letras (Português-Espanhol), atua como professor de Espanhol no Colégio MOPI (RJ) e se dedica a projetos artísticos que investigam as relações entre Literatura, Dança e Teatro. Atualmente é mestre em Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal Fluminense (UFF) onde desenvolveu a dissertação “*Soy un rutina – Matrices da Guerra Civil Espanhola nos cotidianos ficcionais de Imán de Ramón J. Sender*”.

Isabela Maria de Abreu é graduada em Letras Português - Espanhol (UFF - 1994), realizou Especialização em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas (UFF - 1995), Mestrado em Literaturas Hispânicas (UFF – 2001– Dissertação: *Do pequeno mundo familiar à grande Espanha: literatura e sociedade na Espanha de pós-guerra*) e Doutorado em Letras (Estudos de Literatura, Literatura Comparada, UFF – 2013 – Tese: *A presença da natureza em duas personagens infantis: Nini, de Miguel Delibes, e Zeca da Curva, de Aníbal Machado*), sob a orientação da Profa. Dra. Magnólia B. B. do Nascimento. Desde 1995, é professora de língua espanhola do Colégio Pedro II e atuou, entre 2001 e 2009, nos cursos de graduação de Letras, Turismo e Secretariado Executivo Trilíngue da Universidade Estácio de Sá, também como professora de língua espanhola.

Jorge Paulo de Oliveira Neres, é Pós-Doutorando em Letras, na UFRJ, Letras Vernáculas, Linha de Pesquisa em Narrativas Contemporâneas, Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2009), sob a orientação da Profa. Dra. Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, (2004). Suas pesquisas estão voltadas para as relações existentes entre as práticas discursivas da História e da Literatura, com ênfase na análise de textos ficcionais de matéria de extração histórica. É docente auxiliar da Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, atuando como professor de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura, além de Orientador de Trabalhos de Conclusão de Curso.

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento é bacharel e licenciada em Letras Neolatinas pela Universidade do Brasil (1958), Doutor em Letras (Literatura Espanhola e Hispano-Americana) pela USP (1996). Professora aposentada da Universidade Federal Fluminense, atualmente é Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, onde atua, também, como orientadora de dissertações e teses, com ênfase em Literatura Espanhola Contemporânea e Literatura Comparada. É membro do Colegiado de Pós-Graduação em

Estudos de Literatura, sócia-fundadora e presidente de Honra da Associação de Professores de Espanhol do Rio de Janeiro, sócia fundadora da Associação Brasileira de Hispanistas, membro do GT de Literaturas Estrangeiras da ANPOLL, sócia da Associação Internacional de Hispanistas. É autora do livro *O diálogo impossível*, sobre parte da obra de Miguel Delibes, coautora de *Literatura y Enseñanza*, com André L. G. Trouche e *Literatura espanhola contemporânea*. Leituras (do lado de cá), em colaboração com os professores doutores Sílvia Cárcamo e Antonio R. Esteves, além de participar com capítulos, de vários outros livros.

Maria da Gloria Franco é professora assistente DR1 da Faculdade Moraes Junior Mackenzie-Rio. Graduada em Letras, modalidade português-ínglês pela UFRJ, tem Especialização em Língua Inglesa pela UERJ, Mestrado em Letras e é Doutora em Literatura Comparada pela UFF, com tese defendida em 2008, sob a orientação da Prof.Dra. Magnólia Brasil B. do Nascimento.

Michele Arruda é Doutoranda em Literatura Comparada pela UFF, Mestre em Letras (Literaturas Hispânicas) pela mesma instituição com a dissertação intitulada "Dois textos, um conflito, um herói- Leitura de Réquiem por um campesino español" de Ramón J. Sender, (2007). É orientanda da Profa. Magnólia B. B. do Nascimento. Atualmente exerce o cargo de Professora de Língua Espanhola na Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC/Búzios) e no Pré-vestibular social da Prefeitura Municipal de Macaé. Já exerceu o cargo de Professora de Literaturas Hispânicas no setor de Graduação da Faculdade da Região dos Lagos (FERLAGOS) e de Professora Substituta de Língua Espanhola no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense - IF Macaé.

Robson Leitão é doutorando em Literatura Comparada, pela UFF, sob a orientação da dr^a prof^a Livia de Freitas Reis. Mestre em Literatura Hispano-Americana, também pela UFF e sob a orientação da dr^a prof^a Livia de Freitas Reis, com a dissertação "O libreto de ópera e a construção da identidade no Brasil, Espanha e América hispânica", e bacharel em Comunicação Social, pelo Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF, fez pós-graduação *lato sensu* em Docência do Ensino Superior (Universidade Cândido Mendes). Lançou em junho de 2015, o livro *Orquestra Sinfônica Nacional (1961-2011) - 50 anos de histórias e música*, pela EDUFF.

Virginia Videira Casco é Mestre em Letras pela UFF, sob a orientação da Profa. Dra. Lygia Péres e doutoranda da Faculdade de Letras, onde desenvolve, sob a orientação da Profa. Dra. Sílvia Cárcamo uma pesquisa sobre a obra do escritor e poeta galego Manuel Rivas. A profa. Dra. Magnólia B B. do Nascimento é sua co-orientadora.

Para encerrar...

PICASSO-GUERNICA-PICASSO: 1973¹⁹
José Angel Valente (1929-2000)

No el sol, sino la súbita bombilla pálida ilumina
La artificial materia de la muerte.

El espacio infinito de una sola agonía,
Las repentinas formas rotas
En mil pedazos de vida violenta
Sobre la superficie lívida del gris.

No el sol, sino la pálida
Bombilla eléctrica del frío
Horror que hizo nacer
El gris coagulado de Guernica.

Nadie puede tender sobre tal sueño
El manto de la noche,
Callar tal grito,
Tal lámpara extinguir
Que alumbra
La explosión de la muerte interminable,
La cámara interior donde no puede
Reposar ni morir en el gris de Guernica
La memoria.

¹⁹ VALENTE, José Angel. Punto cero. (Poesía 1953-1979). Barcelona: Seix Barral, p.422.

