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

GISELE APARECIDA DA COSTA SILVA

“Desarreglando el mundo para arreglar los sueños”: A obra de María Teresa León e suas relações com os anos da Guerra Civil Espanhola. Uma leitura de *Juego limpio*.

São Paulo
2014

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

“Desarreglando el mundo para arreglar los sueños”: A obra de María Teresa León e suas relações com os anos da Guerra Civil Espanhola. Uma leitura de *Juego limpio*.

Gisele Aparecida da Costa Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Margareth Santos

De acordo: _____

São Paulo
2014
Versão corrigida

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

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

Silva, Gisele Aparecida Costa

“Desarreglando el mundo para arreglar los sueños”: A obra de María Teresa León e suas relações com os anos da Guerra Civil Espanhola. Uma leitura de *Juego limpio*./Gisele Aparecida da Costa Silva; orientadora Margareth Santos. – São Paulo, 2013.

192 p.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de Concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Memória. 2. Polifonia. 3. Arte. 4. Cultura. 5. Guerra Civil. I. Santos, Margareth, orient. II. Título

Gisele Aparecida da Costa Silva

“Desarreglando el mundo para arreglar los sueños”: A obra de María Teresa León e suas relações com os anos da Guerra Civil Espanhola. Uma leitura de *Juego limpio*.

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção
do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Letras

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para Ari, meu amigo, meu companheiro,
meu amor.*

AGRADECIMENTOS

Concluir uma dissertação de mestrado em uma universidade pública pode parecer para alguns uma sequência óbvia a ser seguida na carreira, mas, para mim, é transgressor, tendo em vista minhas origens, de avós paternos e maternos analfabetos e pais alfabetizados depois de adultos. Grande foi minha identificação com as histórias narradas em *Juego limpio* no que diz respeito ao importante papel emancipatório da cultura e da arte na vida daqueles que se beneficiaram por meio das campanhas realizadas por diversos grupos que, em cima de caminhões e ônibus, levavam livros, cenários para encenar peças teatrais, professores para alfabetizar, entre outras ações, valorizando as manifestações culturais dos vilarejos onde chegavam, estabelecendo com eles uma troca de conhecimentos.

Assim como esses grupos despertavam nessas pessoas o interesse pela música, arte e literatura, também eu fui motivada por grandes companheiros. A começar por minha orientadora, Margareth, que muito pacientemente ajudou-me a trilhar o caminho para a realização desta pesquisa, trabalhando minhas deficiências e incentivando-me a melhorar. Tenho consciência de que não fosse sua orientação, seria ainda mais difícil minha jornada. Agradeço também aos meus amigos, de modo especial, Ivan, que sempre acreditou em mim, Vanessa, Isabela e Mariana por me apoiarem e, principalmente, à Tamiris, que tão minuciosamente leu este texto. Serei também eternamente agradecida à minha irmã, que me ajudou como pôde e aos meus pais, que sempre inculcaram em mim o valor de seguir estudando, para que assim eu pudesse ter outras oportunidades, distanciando-me das opções ruins que toda periferia oferece a seus jovens. E por fim, àquele que acreditou em mim incondicionalmente, ao homem que sempre esteve ao meu lado e daí nunca saiu, a meu companheiro Ari, por ter sido o alicerce na construção desta jornada que se encerra.

RESUMO

A Guerra Civil Espanhola não foi somente um confronto bélico, mas também, uma guerra marcada pelas questões sociais, políticas e ideológicas que estavam em ebulição no país, envolvendo operários, camponeses, personalidades políticas e artísticas, bem como intelectuais, que combatiam e defendiam seus ideais por meio de manifestações artísticas. Porém, mesmo com a imposição do exílio para estes escritores, poetas e pensadores, a resistência prosseguia por meio de autobiografias, antologias ou romances com a proposta de refletir os acontecimentos daqueles dias com um olhar distinto daquele imposto por Francisco Franco durante sua Ditadura.

Um dos cenários recriados para a reflexão dos resultados desta guerra de confrontos já citados é *Juego limpio*, escrito durante o exílio de María Teresa León. No romance, Camilo rememora as experiências vividas durante sua atuação no grupo *Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro* durante o conflito civil e sua relação amorosa com Angelines, atriz da companhia. De dentro de sua cela, Camilo refugia-se em suas memórias de modo a refletir seu presente mediante seu passado, estabelecendo a tensão entre o vivido (passado) e o narrado (presente), porém não o faz só, ele evoca os participantes do grupo de cômicos, para que junto com ele, a história das Guerrilhas seja contada.

A estrutura polifônica das memórias de Camilo proporciona ao leitor construir a história por diversos ângulos, revelando tal qual uma caixa chinesa os acontecimentos explorados no romance, em que cada caixa é a representação da voz de uma personagem.

María Teresa León encontra nessa estrutura polifônica o espaço para opor o discurso daqueles que vivenciaram a guerra ao discurso monocórdio da autoridade e, assim, o modo como se constrói a narrativa justifica a argumentação da obra em que há uma clara defesa da arte pluralizada defendida pelos republicanos espanhóis.

Palavras-chave: Memória, Polifonia, Arte, Cultura, Guerra Civil.

ABSTRACT

The Spanish Civil War was not only a war in martial terms, but was also marked by social, political and ideological disputes that were urgent in the country at the time. Such issues moved workers, peasants, politicians and artists, as well as intellectuals who fought for their ideals through art. Even though writers, poets and thinkers were punished with exile, the resistance held strong in memoirs, anthologies or novels that brought up new considerations about its contemporary events, with different visions from that of Francisco Franco's regime.

One of the works that proposed a vigorous discussion about this war was *Juego limpio*, written by María Teresa León during exile. In the novel, Camilo remembers his experiences while working with the group *Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro*, during the civil war, and his love affair with Angelines, one of its actresses. In his prison cell, Camilo takes shelter in his memories to make conclusions about his present. There is a conflict between what he lived (past) e what he reports (present). He doesn't do it alone, though, but invites comic actors from the group to tell the story of the Guerrillas with him.

This polyphonic structure of Camilo's memoir enables the reader to know the story from different points of view, such as a Chinese box in which each box represents the voice of one character.

María Teresa León finds in this polyphonic structure a way to confront the voice of those who lived the war with that of the authorities, which is monophonic. The way she chooses to tell the story reinforces her defense of the plural art in which the Spanish republicans believed.

Key words: Memory, Polyphony, Art, Culture, Civil War.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – PERCURSO HISTÓRICO, SOCIAL E POLÍTICO DE MARÍA TERESA LEÓN	14
Os caminhos de María Teresa León	15
1.1. Panorama histórico	15
1.2. Experiências pessoais e políticas	35
1.3. Obras.....	51
CAPÍTULO II – O INÍCIO DA TRAJETÓRIA DO PADRE CÔMICO.....	57
Os caminhos de Camilo.....	58
CAPÍTULO III – A MEMÓRIA POLIFÔNICA DE CAMILO	100
A memória de Camilo e as vozes que nela habitam	101
CAPÍTULO IV – O EXÍLIO IDEOLÓGICO	144
O exílio ideológico de Camilo.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
Conclusão	177
BIBLIOGRAFIA	183
Bibliografia.....	184
ANEXO	190
Carta de María Teresa León para Organizações de trabalhadores	191

INTRODUÇÃO

A Guerra Civil Espanhola fomenta os estudos de muitos autores, historiadores e pesquisadores que, beneficiados pela abertura gradativa de arquivos, podem revisitar este período histórico na tentativa de esclarecer alguns episódios soterrados pelo silenciamento instalado após o conflito.

Essa busca reflexiva sobre a deflagração da guerra, seu desenvolvimento e desfecho, não se dá somente na historiografia que, em suma, ocupa-se da análise destes eventos por meio de evidências históricas ou documentos, usando o método científico como representação. De modo especial, a Guerra Civil Espanhola foi também representada no âmbito literário, apresentando diversas visões do conflito, nem sempre contempladas pela historiografia.

Uma dessas representações da guerra está nas páginas de *Juego limpio*, publicado em 1959 e escrito por María Teresa León durante seu exílio. O romance é formado pelas memórias de Camilo, um frade que está enclausurado em uma cela de um monastério, de onde narra como escondeu sua identidade clerical refugiando-se nas milícias republicanas e, posteriormente, no grupo das Guerrilhas do Teatro e como esse percurso o levou até a cela em que escreve as “*hojas que nadie leerá*” (LEÓN, 2000, p. 21). Porém, para reviver esse período, Camilo evoca as personagens que compartilharam com ele esta “*prodigiosa experiencia*” (LEÓN, 2000, p. 21), cedendo-lhes espaço para que narrem com ele os eventos vividos, atribuindo ao texto memorialístico um caráter polifônico para poder recuperar as memórias dos

bombardeios em Madri, da vida no palacete da Rua Marqués del Duero – onde abrigavam-se as Guerrilhas – da morte de Guerda Taro, do salvamento das obras do Museu do Prado, das relações de convivência com republicanos e também com os integrantes da *quintacolumna* ou até mesmo de situações cotidianas que, em um contexto de guerra, ganham outra dimensão, como por exemplo, a intensidade de amar alguém, a realização de uma viagem, a relação com a morte, sempre iminente para as jovens personagens.

Para percorrer e ampliar esse processo de reflexão do confronto proposto na obra *Juego limpio*, pretendo estabelecer na discussão um diálogo entre o texto de María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, e seu romance, pois, em ambos, embora cada qual à sua maneira, são tratadas questões e períodos históricos similares. Recorrerei ao texto memorialístico principalmente para mostrar os eventos que foram transpostos ao romance, com a finalidade de ou situar o fato temporalmente, ou complementar as informações que em suas memórias são tratadas de modo mais detalhado, ou, ainda, para ampliar a análise do objeto central da dissertação, que é o romance. Porém, a leitura não será comparativa, mas, sim, utilizada de forma complementar, para que sirva como elemento facilitador na compreensão da proposta de leitura de *Juego limpio*.

Como proposta de percurso analítico do romance, o texto está estruturado em quatro capítulos, sendo o primeiro uma contextualização histórica do período retratado na obra (a Guerra Civil Espanhola) e também uma breve exposição das experiências pessoais e políticas de María Teresa León, de modo a apresentar o percurso desta autora, infelizmente, pouco conhecida em seu próprio país por ter sido sua produção mais intensa no exílio, porém reconhecida por estudiosos desse período por suas incisivas ações no que diz respeito à defesa do tesouro artístico espanhol, bem como sua atuação nos palcos espanhóis durante a guerra, ora como produtora, ora como

diretora, ora como atriz. A contextualização histórica contribuirá para a leitura de algumas referências exibidas no romance analisado nesta dissertação, pois, a discussão estabelecida no decorrer do texto não visa uma separação taxativa entre textos históricos que se referem a esse período e o texto literário, uma vez que o texto não trata essa questão de modo dicotômico. Para embasar teoricamente essa perspectiva de pontos convergentes entre história e literatura, no que diz respeito à utilização de ambas para reprodução de experiências vividas, foi utilizado o texto *El texto histórico como artefacto literário*, de Hayden White.

São evidentes os pontos que distinguem a narrativa Histórica da literária, como a utilização de elementos na construção narrativa como, a metáfora, a polifonia, a atemporalidade, a ironia ou o fantástico, mas também é necessário ressaltar que as semelhanças entre esses dois saberes – História e literatura – são significativas, como defende Hayden White em seu texto. O historiador trata a História e o texto literário a partir de “tropos” e ao discuti-los, propõem-se também a análise desses tropos ao debater os elementos discursivos do romance. Ambas selecionam fatos, personagens e lugares para delimitarem a representação do homem e suas experiências em um contexto social, e, principalmente, temporal, bem como o compromisso com o que é defendido ao se fazer tal recorte. Em *Juego limpio*, o fato selecionado é a experiência da guerra vivida pelo grupo das Guerrilhas do Teatro, as personagens são os atores que faziam parte desse grupo e o compromisso defendido era proteger o tesouro artístico espanhol nesse contexto social marcado pela barbárie, mas sem se esquecer de questões como a importância da cultura na vida do homem comum, os esforços de intelectuais e artistas, espanhóis ou estrangeiros, para defender um governo democrático e o papel da mulher nesse período conturbado da Espanha.

Ao observar o cruzamento de semelhanças entre os textos ficcional e histórico, tendo como base a leitura de Hayden White, surgiu uma questão que suscitou uma via de discussão entre o acontecimento histórico e o modo como ele é retratado em um texto ficcional, embora não seja esse o tema primordial analisado nesta dissertação, pois, mesmo tendo como cenário a Guerra Civil Espanhola, o romance nos traz diferentes perspectivas guiadas pela personagem que protagoniza a história. Por isso, busca-se, por meio da trajetória de Camilo e pelas falas de seus companheiros evocados, construir a imagem das Guerrilhas do Teatro nesse contexto de guerra. Para isso, será analisado no segundo capítulo o início do percurso que leva Camilo às Guerrilhas do Teatro e o processo de identificação do discurso republicano por parte da personagem, observando o “nascimento” de Camilo como bailarino e o princípio de sua relação com os defensores da arte valorizada pelos republicanos em meio ao caos instaurado pela guerra.

No terceiro capítulo será analisada a configuração das Guerrilhas como um espaço que promovia ações culturais responsáveis por gerar o encontro do soldado, do operário ou camponês com os intelectuais e a arte, em um território marcado pela violência da guerra. Ao resgatar o papel desempenhado pelo grupo de cômicos, serão considerados os relatos do salvamento do tesouro artístico nacional, promovido pela Aliança de Intelectuais Antifascistas, as viagens culturais para lugares longínquos, realizadas pelas Guerrilhas, a política de defesa tanto das artes clássicas espanholas quanto das culturas populares e de que maneira todas essas manifestações marcaram o personagem Camilo em sua mudança de rumo. Ainda no terceiro capítulo, será avaliado como a polifonia foi utilizada de modo a representar a diversidade cultural defendida pelos republicanos e a significância de se dar voz aos homens e mulheres historicamente

silenciados e como o grupo das Guerrilhas se converteu em um espaço amplificador dessas vozes no período da guerra.

No quarto e último capítulo, será analisada a significação do desfecho da guerra para o exilado espanhol e de que maneira se estabeleceu a intersecção entre a busca reflexiva de Camilo, no âmbito da literatura, em um texto memorialístico e polifônico e o diálogo com as próprias reflexões de María Teresa, no âmbito histórico, buscando a possibilidade de descobrir a constituição de uma relação espelhada entre a personagem Camilo (que compartilha suas memórias abrindo o espaço de fala para os que foram silenciados com a derrota) e algumas questões levantadas por sua autora em *Memorias de la melancolía*, que esteve em evidente defesa da pluralidade cultural, refletindo sobre a importância de revigorar a lembrança de intelectuais, políticos, artistas, militares, estrangeiros, trabalhadores e anônimos que participaram da Guerra Civil Espanhola.

**CAPÍTULO I – PERCURSO HISTÓRICO, SOCIAL E POLÍTICO DE
MARÍA TERESA LEÓN**

Os caminhos de María Teresa León

1.1. Panorama histórico

A Guerra Civil Espanhola foi consequência de um grande embate ideológico alimentado não só pela divisão entre esquerda e direita, mas também pelo conflito entre os que defendiam a centralização de poder contra os que desejavam as independências regionais, dos que se identificavam com uma política autoritária contra os que prezavam pela liberdade individual. As cisões ideológicas abalaram tanto as relações de cunho político, quanto os relacionamentos na esfera familiar, promovendo confrontos domésticos de pais contra filhos, irmãos contra irmãos, intensificando o caráter trágico de uma guerra civil, declarando inimigo aquele que deveria ser aliado.

Por ser uma guerra de caráter social, político e ideológico, os confrontos tiveram início ainda antes da ascensão da Segunda República, por meio de jornais, pela ação violenta de líderes políticos ou sindicais, enveredando-se pelas urnas, pelos cafés, até eclodir no confronto armado deflagrado em julho de 1936. E como é sabido, o conflito espanhol não se deu somente nas trincheiras, ele também foi travado por meio da produção de revistas culturais, jornais, cartazes, hinos e manifestações artísticas como peças teatrais. Assim, a Guerra Civil Espanhola teve grande repercussão no contexto das artes, principalmente no âmbito literário, onde foi fartamente retratada. Inúmeros poemas, biografias e romances apresentam os três anos de conflito em escala mundial devido ao caráter internacional atribuído à guerra, dada a participação, de modo voluntário ou não, de diversos estrangeiros, tanto intelectuais quanto operários, camponeses e também soldados.

Embora as discussões travadas no campo da arte, da cultura e da ideologia tenham sido de grande impacto no âmbito intelectual, elas não foram levadas adiante no

que diz respeito à vida social dos espanhóis comuns. A Espanha que permanecia estagnada em um início de século marcado por grandes mudanças tecnológicas, sociais e artísticas em todo o mundo e com a educação controlada pela Igreja, apresentava também em suas estatísticas, um grande número de analfabetos. Uma possível justificativa para a manutenção dessa estrutura educacional era a necessidade de preservar um discurso religioso, ou garantindo às oligarquias sua permanência no poder. A Espanha também era considerada, frente à Europa, um país atrasado economicamente e de características rurais. Embora 70% de sua população ativa estivesse dedicada às atividades agrícolas, a produção era baixa e não atendia a demanda devido às técnicas rudimentares utilizadas. O território era dividido de modo desigual, com a terra centralizada na mão de poucos latifundiários.

Mesmo sendo um país basicamente agrícola, a Espanha tinha um pequeno polo industrial, que, impulsionado pela Primeira Grande Guerra (conflito no qual o país não participou lutando), sofreu grandes transformações tanto econômica quanto de mobilização social. Nesse período, dá-se início no setor metalúrgico a um processo de industrialização mais moderno no País Basco e também na Catalunha, diferenciando economicamente do resto da Espanha essas duas províncias que possuíam uma identidade cultural marcada principalmente pela língua, nutrindo uma forte tendência separatista nessas duas regiões.

Contemporaneamente aos debates ocorridos durante a Primeira Grande Guerra, entre aqueles que ideologicamente eram partidários dos Aliados e os que se identificavam com os defensores da coligação formada entre Alemanha e Áustria-Hungria, veio a propagação das ideias sindicalistas fortalecidas pelo descontentamento perante as eleições de resultados sempre fraudados pelas lideranças políticas locais. A

classe trabalhadora via nesses sindicatos uma possibilidade de mudança, pois eles agiam como “fiscais” dessas eleições na tentativa de impedir o direcionamento dos resultados.

Solidificados, os sindicatos começavam a obter sucesso na organização de greves gerais e também na conquista de algumas reivindicações. Nesse mesmo ano, por exemplo, a *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) contava com cerca de 700 mil integrantes. Em resposta, trabalhadores carlistas fundaram os Sindicatos Livres, que, em 1920, com o apoio do então governador civil de Barcelona, Severiano Martínez Anido, criaram uma seção de atiradores, além da promulgação da “Lei de Fugas”, que permitia atirar nos anarco-sindicalistas capturados que “tentassem escapar” (SALVADÓ, 2008, p. 45). As mortes de líderes sindicalistas ou políticos eram diárias.

Contudo, os dois maiores problemas enfrentados pelo rei Alfonso XIII eram a questão catalã e a crise decorrida das guerras marroquinas. As altas tarifas cobradas pelos senhores de terra de Castela para proteção do cultivo de seus trigos e de suas azeitonas levaram os novos ricos de Barcelona, centro do industrialismo espanhol, a se tornarem nacionalistas catalães, em busca de um reconhecimento perante o restante da Espanha. A segunda grande crise sofrida pelo governo monarquista emana das guerras marroquinas, que, em uma sequência de erros desastrosos, levou o Exército Espanhol à derrota, em 1921 (THOMAS, 1964, p. 28-9).

Com a revolta dos camponeses e dos trabalhadores industriais, apoiados principalmente pelo sindicato anarquista (CNT), e também atingido pela questão catalã e marroquina, o rei Alfonso XIII recorre aos serviços do General Primo de Rivera, que dá um golpe de Estado na intenção de pôr fim à agitação operária e camponesa e de destruir a organização política dos sindicatos. Inicia-se, então, uma ‘caça às bruxas’. Primo de Rivera destitui os Conselhos Municipais, bane o *Partido Comunista Español*

(PCE) e a CNT, infringe as leis trabalhistas conquistadas pelos operários e executa os líderes sindicais e militantes.

Mas um dos grandes erros cometidos pelo general foi o desprezo dado à classe média liberal e profissional da Espanha, ou seja, parte dos intelectuais, comerciantes e pequenos proprietários que sofriam com a crise de 1929 que também afetou a Ditadura, motivando um colapso nas ações do governo, como por exemplo, as grandiosas obras públicas – rodovias e ferrovias em sua maioria – que, no princípio, deram à Ditadura de Primo de Rivera um ar de prosperidade. (THOMAS, 1964, p. 31)

Em meio a alguns escândalos financeiros, Primo de Rivera pede demissão. Ao aceitar a demissão, o rei Alfonso XIII, que já não contava com o apoio de setores poderosos da sociedade espanhola, se indis põs com muitos oficiais do Exército, que julgaram o comportamento do rei como desonroso.

Nesse momento, a República começa a ser uma opção para aqueles que, até então, não se envolviam com política partidária, como a classe média liberal. Além disso, para alguns intelectuais, escritores e artistas como Ortega y Gasset, Rafael Alberti, María Teresa León, essa era uma forma de governo que apresentava em seu discurso maior afinidade com a proposta de uma Espanha múltipla culturalmente:

Ellos, sí, ellos matando pobre gente, sacaban a flor su política de odio de clase, nosotros no, nosotros defendíamos una forma de gobierno liberal democrático que no era precisamente el comunismo. Defendíamos una República, gala del pensamiento, adornada por intelectuales, apoyada por ellos, aprendida en ellos, auspiciada por ellos, firmada por ellos: Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Marañón... En fin, una república burguesa. Y al principio del ataque de Franco había miles de burgueses indignados por el desplante de los rebeldes y la felonía del ejército. Sólo después burgués vino a ser sinónimo de franquista y militar, de traidor. (LEÓN, 2000, p. 250)

Politicamente, os republicanos articulavam-se de modo mais organizado nos bastidores do poder. Com a intenção de reorganizar-se e ganhar tempo para reconquistar algumas posições no governo, os monarquistas optaram por convocar eleições

municipais. No campo, venceram os monarquistas, porém, nas capitais provinciais, que eram mais representativas que as cidades rurais, venceu a coalizão republicano-socialista. Tais resultados desestruturaram o governo monarquista, além de o surpreender. Sendo convencido por alguns de seus aliados a admitir a derrota nas urnas, o rei Alfonso XIII se exila em Paris e, posteriormente, em Roma. Enquanto isso, nas ruas, as pessoas comemoram a instauração do novo regime, a Segunda República.

A Espanha, mais uma vez marcada por um processo que se diferencia do restante da Europa, não logra uma transformação político-social profunda quando passa do regime monarquista para o republicano, pois o que se observa é a permanência de grande parte dos líderes do antigo regime. No início da Segunda República foi formado um governo provisório e híbrido, composto pelo presidente Niceto Alcalá Zamora (que foi ministro do rei Alfonso antes da ditadura de Primo de Rivera) e pelo ministro do Interior Miguel Maura (filho de Antonio Maura, principal estadista conservador do reinado de Alfonso) – ambos católicos fervorosos e conservadores. Também faziam parte Largo Caballero (secretário da *Unión General de Trabajadores* (UGT) e ex-conselheiro de Estado no governo de Primo de Rivera) e Indalecio Prieto, socialista e homem de negócios de Bilbao. Tanto os conservadores quanto os esquerdistas tinham como propósito impedir uma revolução popular, nascida no berço de um governo provisório, semelhante ao que ocorrera quatorze anos antes na Rússia, após a decadência da monarquia czarista¹.

Embora a sociedade tivesse permanecido a mesma, no que diz respeito a alguns costumes de origem religiosa, o Governo Republicano propunha grandes

¹ Embora tenham processos sociais e políticos muito distintos, é difícil não levantar as semelhanças entre Rússia e Espanha. Ambas tinham uma monarquia sustentada por três pilares: pelos membros da Oligarquia latifundiária, pelo Exército e pela Igreja (Igreja Ortodoxa e Igreja Apostólica Romana, respectivamente). Os países eram assolados pela pobreza, havia neles diversidade cultural e linguística, a população era rural e analfabeta, a industrialização começava a formar a classe operária e o ideal socialista sob influência do ideário comunista e socialista chegavam a estas pessoas que principiavam a se rebelar.

mudanças sociais: promulgou leis que permitiam o divórcio e a não obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas, que até então fora responsável pela maior parte do sistema educacional do país. Nas escolas confessionais foram formados mais de 5 milhões de alunos. Enquanto a população possuía cerca de 45% de analfabetos, os 80.000 sacerdotes, monges ou religiosos, formavam mais de duas vezes e meia o efetivo total de estudantes.

A diferença não se dava só no número de estudantes, mas também na renda *per capita*. Ao mesmo tempo em que um arcebispo apresentava, em média, uma renda anual de 600.000 pesetas, um pequeno proprietário de uma fazenda recebia cerca de 161 pesetas anualmente. A Igreja passou a pagar impostos sobre suas terras, nunca antes cobrados, além de gradativamente perder espaço e poder.

Algumas mudanças eram introduzidas na legislação a fim de melhorar a vida dos trabalhadores urbanos e rurais. Aumento de salários, congelamento de aluguéis, jornada de 8 horas diárias de trabalho, sete dias de férias remuneradas por ano, seguridade social, licença maternidade, direito à greve sem ameaça de ser dispensado, entre outras medidas que de fato mudaram a vida profissional dos espanhóis (SALVADÓ, 2008, p. 58).

A questão feminina foi, pela primeira vez no país, posta em pauta criando um debate antes iniciado por algumas militantes, como Carmen de Burgos, María Lejárraga de Martinez Sierra, Margarita Nilken, entre outras mulheres que lutavam pelo voto feminino, equiparação política e, principalmente, pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. Pela primeira vez na Espanha, a mulher tinha direito ao voto.

A proclamação da Segunda República trazia não só a esperança de novos tempos políticos, mas também culturais, que inspiravam, por meio do sentimento de liberdade, projetos e utopias. Debatia-se, por exemplo, no início dos anos 30, qual era o

objetivo da arte, incluindo o teatro, e de que modo ela poderia intervir nas discussões de renovação política, social e cultural.

Foi ao setor da Educação que o Governo Republicano Espanhol mais deu apoio. Foram construídas novas escolas e contratados 13.580 novos professores². Outra ação do governo foi lançar as *Misiones Pedagógicas* – projeto educativo que tinha o propósito de apoiar os professores rurais, difundir a cultura geral e a educação laica – idealizado pelo intelectual Manuel Bartolomé Cossío³ e pensado para a área rural, onde se concentrava a maior parte dos analfabetos. As Missões prestavam serviços como montagem de biblioteca, cinema, corais e peças teatrais dirigidas por Alejandro Casona (*Teatro del Pueblo*) e Rafael Dieste (*Teatro Guiñol*).

As equipes formadas por jovens voluntários recém-formados viajavam para os rincões espanhóis com o desígnio de construir uma ponte cultural entre a Espanha rural – assolada pela pobreza e pelo analfabetismo – e a Espanha urbana, que vivia de modo frenético as modernidades dos primeiros anos do século XX. Urgia equiparar intelectualmente os dois espaços para que as chances de crescimento fossem iguais para todos os espanhóis.

No período de duas semanas, cada cidade visitada recebia um acervo de livros para serem montadas bibliotecas. Eram preparadas ou reformadas salas de aula e distribuídos materiais didáticos para o professor do povoado. Cursos práticos para aumentar a produção agrícola, orientações de higienização para conter a proliferação de

² Segundo dados trazidos nos estudos de Hugh Thomas, em um ano o governo Republicano construiu 7000 escolas, e mais 2 500 entre abril de 1932 a abril de 1933. O salário dos professores foi aumentado para 3 000 pesetas. Escolas ambulantes eram enviadas às províncias remotas e em fins de 1932, 70 000 crianças estudavam nas escolas secundárias, sendo que em 1930 este número era de 20 000 crianças. (THOMAS, 1964, p. 84)

³ Manuel Bartolomé Cossío foi discípulo de Francisco Giner de los Ríos, idealizador da *Institución Libre de Enseñanza*, criada no fim do século XIX com o intuito de modernizar a Espanha por meio da educação. Atuou como professor universitário da ILE.

doenças e serviços de saúde eram oferecidos aos cidadãos destes lugares⁴. No que diz respeito à cultura, réplicas de quadros do Museu do Prado eram expostas, filmes de Charles Chaplin rodados na praça durante a noite, assim como músicas eram tocadas nos gramofones levados pelas equipes das *Misiones*.

Responsável pela parte teatral, Alejandro Casona desejava aproximar o tesouro artístico espanhol dos camponeses que não conheciam Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca e Miguel de Cervantes, ou seja, todos os grandes dramaturgos do Século de Ouro espanhol.

Embora aqueles que recebiam e eram beneficiados pelas *Misiones* não vissem e tampouco percebessem alguma propaganda político-partidária, os moralistas e conservadores acreditavam que os povoados que a recebiam convertiam-se em focos de resistência a uma política desigual. Na verdade, os camponeses entravam em contato com matérias que estavam longe do domínio da Igreja ou dos conservadores. Nessa questão, as bibliotecas tiveram um papel importantíssimo na transformação de pensamento destes cidadãos. Lia-se desde Calderón de la Barca a Antonio Machado.

Mas a esperança instaurada com a proclamação da república vivia às sombras do radicalismo político e do extremismo ideológico que atingia não só o país, mas também o continente. A República Espanhola era uma voz destoante numa Europa cada vez mais ditatorial e fascista (como podemos observar com relação aos governos de Itália, Portugal e, principalmente, Alemanha).

Os problemas econômicos mundiais, o desemprego e as restrições financeiras enfrentadas principalmente pela indústria, frearam as intenções de modernização da República, que não conseguia implantar grande parte de seus projetos.

⁴ Fonte retirada de vídeo produzido por Malvarrosa Media Producciones cujo título é *Misiones Pedagógicas 1934–1936. República Española*, que faz a distinção entre as missões sociais e pedagógicas, que contavam com os serviços médicos, cursos de formação e ações culturais e as missões somente pedagógicas, que estavam voltadas para a cultura e ações educacionais.

A dificuldade de governabilidade também se dava pelo fato de terem se mantido no poder os três pilares (Igreja, Exército e a Oligarquia latifundiária) que sustentavam o antigo regime. A falta de um embate bélico no momento da instauração do Governo Republicano acabou por contribuir com a manutenção desses poderes na sociedade. A reforma agrária, por exemplo, foi preterida pelo Governo Republicano, dada a resistência desses três setores da sociedade, que viam com maus olhos as medidas tomadas pelos republicanos esquerdistas.

O descontentamento da Igreja Católica vinha de sua gradativa perda de poder. A legalização do divórcio, o casamento civil reconhecido pelo Estado ao invés do casamento religioso, a erradicação de símbolos religiosos em repartições públicas, o fim do *status* de fiscalização especial atribuída ao clero, que também previa o pagamento de impostos, e a declaração de bens além do fim do recebimento de subsídios estatais transformaram-se em justificativas para um embate e uma futura aliança com os militares, que também demonstravam insatisfação com a reabertura da questão das responsabilidades e com a suspensão das promoções de campo de batalha concedidas durante as guerras marroquinas (SALVADÓ, 2008, p. 62), assim como as reformas no Exército, realizadas por Azaña, a concessão de autonomia cedida à Catalunha, que era vista como o início de uma ação separatista com o aval do Governo Republicano.

Industriais e latifundiários também demonstravam grande descontentamento, uma vez que seus lucros e produtividade caíam em meio a uma economia mundial desestabilizada pela quebra da Bolsa de Valores nova-iorquina em 1929. As leis trabalhistas sancionadas pelo governo, na perspectiva dos latifundiários e industriais, somente aumentavam seus gastos, uma vez que deveriam pagar horas extras, seguro saúde e outros benefícios conquistados pela classe trabalhadora.

Mesmo com mudanças significativas para o povo, este sofria com as altas taxas de desemprego, retaliação violenta por parte da Guarda Civil e também com a participação da Guarda de Assalto em greves e atos de protestos na cidade e principalmente no campo. Os trabalhadores rurais foram os que mais sofreram com a violência imposta pela Guarda Civil.

As *Misiones Pedagógicas* já não recebiam apoio dos esquerdistas, que, no início financiaram o programa, e agora não viam resultado no trabalho, pois acreditavam que não se melhorava as condições de vida dos camponeses somente com cultura; tampouco tinham apoio dos conservadores, que relacionavam o trabalho das *Misiones* a uma doutrinação comunista. Assim, durante o Biênio Negro as *Misiones* foram perdendo verba com o intuito de serem extintas – o que de fato ocorreu em 1936 –, conforme denuncia Américo Castro:

Porque sépase bien que tan criminal e insensato como hacer añicos la biblioteca de Oviedo o los tesoros de su catedral, es el intento de aniquilar las Misiones Pedagógicas, que del año último a éste han bajado de 800.000 pesetas a 400.000, y que al próximo golpe desaparecerán. O haber suprimido la obra españolísima de la Barraca, gracias a la cual ha revivido el teatro de Cervantes, que los pseudotradicionalistas fueron incapaces de incorporar a la sensibilidad de nuestro pueblo, tan carente de sentido y emoción nacionales. Por lo visto, llevar a campos y aldeas cultura, arte e ideas españolas es un pecado mortal. Todo se hace saltar con la dinamita del rencor y de la incapacidad; prefieren que España se acabe a que la salven “ellos”. No quieren estos nihilistas que nada exista ni realce, para que su mínima estatura no desentone. (CASTRO, 1935, p. 3)

Dirigindo-se aos “pseudotradicionalistas” que não apoiavam as mudanças propostas pelos intelectuais engajados politicamente, Américo Castro escreve seu texto quando os conservadores estão no poder, quando o confronto de ideais acercava-se cada vez mais do embate bélico e tanto a República quanto todas as propostas por ela implantadas (educação laica, divórcio, voto feminino, propagação da arte por meio das missões pedagógicas etc.) estavam ameaçadas. A República tinha para as Eleições Gerais de 1933 uma esquerda desordenada e uma direita fortalecida e organizada, que

investiu muito nessa campanha, obtendo um resultado favorável por conta do descontentamento do povo e principalmente dos três importantes setores sociais: Igreja, Oligarquia e Exército.

De 1934 a 1936, período conhecido como Biênio Negro, a Espanha foi dirigida por partidos da direita. A República passava, então, a ser governada não somente por republicanos, mas também por “ex-monarquistas”, latifundiários, simpatizantes do fascismo italiano e do nazismo alemão que estavam no poder “consertando” o que os republicanos esquerdistas haviam feito, contribuindo para o fim das ações sociais tomadas a partir de 1931. Em resposta, muitas rebeliões estouravam pelo país, como insurreições lideradas por socialistas contra o atual Governo Republicano, principalmente na Catalunha e em Astúrias, sendo esta última a mais duramente repreendida pelas tropas coloniais vindas da África. Nesse confronto, Francisco Franco conquista reconhecimento entre os seus pares por ter findado com a revolta em Astúrias.

Nos gabinetes, Gil Robles, um dos criadores da *Confederación Española de Derechas Autónomas* (CEDA), juntamente com outros ex-monarquistas que ocuparam importantes cargos no Governo Republicano (Alcalá Zamora, Portela Valladares e Santiago Alba, entre outros) empenhavam-se em mudar profundamente a constituição, descaracterizando os ideais da República. O exército também se reestruturou e substituiu alguns oficiais liberais por Africanistas, como, por exemplo, Francisco Franco, nomeado Chefe do Estado-Maior. Giménez Fernández, considerado liberal pelos integrantes da CEDA, fora substituído por Nicasio Velayos, latifundiário que prontamente tratou de frear a tímida reforma agrária iniciada em 1931.

Com a chegada de conservadores ao Governo Republicano e o limiar de um confronto ideológico estabelecido nesse período, o objetivo das artes literárias, plásticas

e cênicas transformou-se e se tornou mais propagandístico: de veículo de difusão das culturas voltado para as classes menos favorecidas para propaganda denunciativa das péssimas condições de vida do proletariado. Com temor de presenciar a Espanha ser atingida pela onda fascista que despontava no continente europeu, parte dos burgueses e dos intelectuais, simpatizantes de um governo mais democrático e liberal, atuava contra os atuais dirigentes direitistas, que desejavam pregar os valores cristãos e a ordem frente a uma revolução comunista.

Visando as Eleições Gerais de 1936, a esquerda reorganizou-se, porém havia divergências ideológicas importantes. Enquanto o Partido Comunista Espanhol tentava limitar as tensões trabalhistas, a CNT estava empenhada em cumprir seu compromisso de lutar por uma sociedade libertária, por meio de revoltas. Havia uma discussão interna entre Indalecio Pietro e Largo Caballero: o primeiro apoiava o Governo Republicano, o segundo tentava obstruir a participação do PSOE, devido às frustrações sentidas durante o primeiro biênio da República Espanhola. Por fim, e depois de muitas negociações, cria-se a Frente Popular, uma coligação formada pelo *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM), *Izquierda Republicana* (IR), *Unión Republicana* (UR), UGT, PCE, incluindo a CNT. Em meio a um país dividido, e com a direita enfraquecida politicamente, a Frente Popular foi vencedora, principalmente nas cidades industriais e no sul da Espanha.

A vitória da Frente Popular não conseguiu conter a onda de violência que tomava o país. A Falange Espanhola Tradicionalista, liderada por José Antonio Primo de Rivera, filho do ditador Primo de Rivera, e inspirada pelo Partido Fascista Italiano, fez frente ao Governo Republicano, às vezes de modo violento. Porém, muitos esquerdistas também agiram de modo agressivo, executando padres e freiras, ou

queimando igrejas. Extremistas de ambos os lados promoviam ataques e assassinatos, quase diariamente.

Diante desse cenário, os militares sentiram-se fortes para dar um golpe de Estado, apoiados principalmente pela Igreja e incitados há muito tempo pela imprensa direitista. Em 17 de julho de 1936, em Marrocos, deu-se início à insurreição militar. Aclamados pelos eleitores derrotados nas últimas eleições, os nacionalistas chegavam ao continente conquistando cidades importantes para a República. Os militares contavam que a República caísse em pouco tempo, e o governo esperava conseguir estrangular a tentativa de golpe, porém não foi isso que aconteceu. Sem armamentos, ambos recorreram ao pedido de auxílio às nações vizinhas, e foi aí que o golpe transformou-se na guerra civil, e a Guerra Civil Espanhola em assunto mundial. Em uma passagem do romance *Juego limpio* faz-se menção a essa prática militar de se recorrer a equipamentos bélicos internacionais, no caso, armamento alemão cedido aos sublevados:

[...] a estos los vamos a hacer papila en cuanto llegue el armamento nuevo que manda Alemania.
 - Y prefieres dar, y no que te den, y olvidas que hablamos todos la misma lengua, y que ninguno entendemos los nombres escritos en ese armamento que dices que vendrá, que llegará oliendo a protestantismo luterano [...] (LEÓN, 2000, p. 32)

Disposta a ajudar a República Espanhola, a França negociou a venda de armamentos ao governo, porém essa postura não agradou em nada ao governo inglês, que não simpatizava com as tendências ideológicas esquerdistas do governo espanhol. A Inglaterra não queria lutar ao lado da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas caso a Guerra Civil se convertesse em um confronto mundial e, para solucionar esse problema, sugeriu-se um pacto de não intervenção ou NIA (*Non Intervention Agreement*). Esse pacto acabou por igualar o golpe militar a um governo

eleito democraticamente e acobertou a hostilidade que havia com relação ao Governo Republicano Espanhol por parte da Itália, Portugal, Alemanha e também Inglaterra.

Em outubro de 1936, a maioria contava com o fim da guerra, o que fez com que a URSS entrasse no confronto fornecendo armamento e auxílio à República. Outro país que socorreu a Espanha sem restrições foi o México, fornecendo alimentos, combustíveis e capitalizando dinheiro dos países da América. Embora a distância compromettesse esse auxílio, a ajuda mexicana contribuiu para a resistência republicana.

E assim, a Guerra Civil Espanhola expandia-se para além das fronteiras. Hobsbawm a considera como a última batalha romântica do século XX devido à entrega aos ideais por parte de seus combatentes:

Mesmo antes de a Internacional Comunista começar a organizar as Brigadas Internacionais (cujos primeiros contingentes chegaram à sua futura base em outubro), de fato antes que as primeiras colunas organizadas de voluntários aparecessem no *front* (as do movimento liberal-socialista italiano Giustizia e Libertà), voluntários estrangeiros já lutavam pela República em certa quantidade. Mais de 40 mil jovens estrangeiros de mais de cinquenta países acabaram indo lutar e muitos morrer num país sobre o qual provavelmente não conheciam mais que o mapa no atlas da escola. É significativo que não mais de mil voluntários estrangeiros tenham lutado do lado de Franco. [...] deve-se acrescentar que esses não eram nem mercenários, nem, com exceção de poucos casos, aventureiros. Eles foram lutar por uma causa. (HOBSBAWM, 2012, p. 160-1)

Camponeses ou operários que nunca haviam pegado em armas e estrangeiros que se dispuseram a lutar contra o fascismo que tomava a Europa e não enxergavam a batalha como uma guerra particular da Espanha, acreditavam que a vitória dos nacionalistas culminaria em um período de obscurantismo, enquanto os nacionalistas acreditavam que lutavam por uma sociedade de valores cristãos que estava ameaçada pelo comunismo.

Além dos estrangeiros, muitos escritores, intelectuais e artistas que se identificaram com a Frente Popular formada para as eleições de 1936 incorporaram as milícias populares, abandonaram o campo teórico e passaram para a ação no estalar da

guerra. Essas personalidades da esfera cultural são lembradas em *Juego limpio*, como participantes ativos do confronto também estabelecido na cultura:

¿Dónde andaréis hoy vosotros poetas, pintores, escritores de España?
¿Dónde Alberti y María Teresa y Cernuda y León Felipe y Serrano
Plaja y Aparicio y Miguel Hernández? (LEÓN, 2000, p. 115)

Criada no início do conflito, a *Alianza de Intelectuales Antifascistas* se organiza rapidamente criando seções dedicadas à literatura, às artes plásticas, ao teatro, à pedagogia, às bibliotecas, assim como as *Misiones Pedagógicas* de 1931 a 1936, bem como à propaganda e produção editorial com a revista *El Mono Azul*. José María Quiroga Plá recorda:

El número de inscritos aumentó rápidamente cuando se produjo la sedición. La Alianza fue, en esos días de julio del 36, el hogar donde fueron a agruparse los escritores, los artistas, los profesionales de la Inteligencia, en fin, todos aquellos que, ante la gravedad del momento, buscaban, aun como ciegos, su puesto de combate al lado del pueblo, sintiendo que en España todo lo que valía algo era pueblo. (DENNIS; VEGA, 2009, p. 33)

A arte produzida neste período pelos participantes da *Alianza* visava o aspecto coletivo, uma arte que se afirmava como combatente e instrumento de agitação política servindo-se de uma literatura nomeada como “de urgência”, segundo nota dos autores do livro *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Nigel Dennis e Emilio Peral Vega:

Hay que recordar que durante los años de la guerra se insiste mucho, quizá ingenuamente, en la analogía entre poema y fusil. En las páginas de *El Mono Azul* se llega a decir incluso que el romancero de la guerra era <<la metralla que la Alianza de Intelectuales Antifascistas lanza contra los traidores enemigos del pueblo>> [*El Mono Azul*, núm. 10, 29 de octubre de 1936]. (DENNIS; VEGA, 2009, p. 37)

Além dos envolvimento dos intelectuais e artistas, os republicanos contaram também com os soldados das Brigadas Internacionais que, organizadas pelo Partido Comunista, atraíam também não partidários, pessoas que vinham refugiadas da

Alemanha e Itália para lutarem ao lado do Governo Republicano e reforçavam o apelo romântico de uma nação sitiada pelas forças do fascismo, configurando um confronto não entre nacionalidades, mas entre ideologias. Muitos intelectuais, escritores e artistas de um modo geral se solidarizaram com a causa republicana espanhola, alistando-se nas Brigadas.

A Brigada Internacional representava o que naquele momento propunha a República Espanhola: um pluralismo partidário. Embora grande parte dos oficiais que pertenciam às Brigadas fossem comunistas, não houve campanha para que os voluntários se filiassem ao Partido. A promoção dos brigadistas ocorria de acordo com o desempenho no campo de batalha. Lutando com armas obsoletas, geralmente estavam na linha de frente dos grandes confrontos.

A chegada dos brigadistas e de um forte armamento vindo do México, além de uma resistência mais organizada, revigoraram as forças dos combatentes, que resistiram à chegada de Franco, impedindo a tomada da cidade. Madri foi duramente bombardeada, porém sua resistência permitiu a continuidade da guerra e a sobrevivência do Governo Republicano, que preferiu refugiar-se em Valência.

Todos os esforços dos voluntários e de nações como México, URSS, e parcialmente da França, que com a saída do primeiro ministro Leon Blum findou-se, não se equiparavam à ajuda que os nacionalistas receberam com armamentos, exércitos, combustíveis, mantimentos e empréstimos bancários, com relação à quantidade e tecnologia.

A falta de uma disciplina militar por parte dos milicianos, que muitas vezes agiam de modo independente, também contribuiu para o avanço das tropas de Franco. Os sucessos do início da guerra não voltaram a se repetir, pois faltava do lado

republicano uma estratégia de defesa. Não havia um comando definido e decisões arbitrárias facilitaram a chegada de Franco à Madri, lugar que representava a resistência.

Com a finalidade de se formar um exército unificado e treinado, foi criado o Exército Popular que, sob um decreto, militarizou os grupos milicianos formados por trabalhadores, que receberiam treinamento e seriam liderados por oficiais profissionais, seguindo os exemplos do Quinto Regimento Comunista. Já do lado nacionalista, as diferenças foram mais objetivamente sanadas, trabalho iniciado em 1931 com a mesma ideia: derrubar uma república que tinha inclinações aos ideais comunistas, segundo o grupo conservador.

Franco contava também com o apoio da Igreja Católica que, espontaneamente, ofereceu apoio aos rebeldes, não só em resposta à represália que sofreu desde o início da Segunda República, mas também para recuperar o poder e as regalias que havia perdido. O que inicialmente era uma luta contra os comunistas virou uma cruzada e deu o *status* de guerra religiosa a uma guerra civil. A Igreja acabou por unir ao golpe todo o seu “rebanho”, influenciando inclusive a opinião mundial, embora o Vaticano não tivesse se posicionado com relação à Espanha.

O discurso propagado passou a associar o catolicismo ao militarismo e atos de violência promovidos pelos nacionalistas eram apoiados e transformados em atos de heroísmo em defesa de uma cidade celestial. Miguel de Unamuno protagonizou em outubro de 1936 uma marcante demonstração da ignorância e do fanatismo presentes na retórica nacionalista. Desapontado com a Segunda República, Unamuno passou a apoiar a rebelião, porém diante do desaparecimento de companheiros de academia e amigos próximos, declarou:

Se ha hablado de guerra internacional en defensa de la civilización cristiana occidental; una civilización que yo mismo he defendido otras veces. Pero la de hoy es sólo una guerra incivil. No la guerra civil que de niño viví con el bombardeo de mi Bilbao, una guerra doméstica. Conquistar no es convertir. Vencer no es convencer y no puede

convencer el odio que no deja lugar para la compasión; no puede convencer el odio a la inteligencia que es crítica y diferenciadora, inquisitiva y no de inquisición. [...] Dejaré de lado la ofensa personal que supone en un discurso la explosión contra vascos y catalanes, llamándoles la anti-España; pues con la misma razón pueden ellos decir otro tanto. Y aquí está el señor obispo que, lo quiera o no, es catalán, nacido en Barcelona, para enseñaros la doctrina cristiana que ignoráis. Y yo, un vasco, llevo toda la vida enseñándoos la lengua española que ignoráis. [...] Bolchevismo y fascismo son las dos formas – cóncava y convexa – de una misma y sola enfermedad mental colectiva. (C.; J.C. Rabaté 2009, p. 684-5)⁵

Millán Astray, chefe da imprensa e propaganda nacionalista, interrompe Unamuno, que já era vaiado com a conhecida frase: *¡Muerte a los intelectuales!*. Unamuno foi destituído do cargo de reitor da Universidade de Salamanca e foi condenado a prisão domiciliar. Três meses depois do ocorrido, faleceu.

A guerra foi marcada também por oportunismos e vinganças anteriores ao confronto. Algumas disputas familiares, interesses particulares, amizades ou opiniões passadas poderiam servir de justificativa para uma execução. Nas áreas rurais a violência foi mais devastadora e muitos “acertos de conta” contribuíram para o alto número de assassinatos.

Grandes batalhas foram travadas durante os três anos, uma delas, em Teruel. Após a batalha de Teruel, a Espanha Republicana foi dividida em duas partes, dificultando ainda mais as ações da Frente Popular, que perdia significativamente armamentos e força humana. As ações internacionais impostas pelo NIC somente beneficiavam os rebeldes. Franco se fortalecia a cada batalha sobretudo com a morte de seus principais rivais internos, o carismático Antonio Primo de Rivera, líder da Falange

⁵ Citação dos biógrafos Colette y Jean Claude Rabaté em nota de número 18 do capítulo nono: “No queda ningún rastro escrito ni grabado de esta famosa intervención. Hemos tomado la libertad de reconstruir el posible discurso de Unamuno a partir de las notas garabateadas en el sobre que bien contiene en el archivo Unamuno la palabra <<Rizal>> borrada de la fotocopia del manuscrito original en la biografía de Emilio Salcedo y en otros artículos que siguen corriendo a propósito de esta famosa intervención del 12 e octubre. Asimismo, nos hemos valido de los discursos y escritos dedicados a las celebraciones anteriores de este día de la Raza. Por último, hemos acudido al texto de El resentimiento trágico de la vida y a los artículos escritos en Ahora durante los meses precedentes. (C.&J.C. RABATÉ 2009, p. 750).

Espanhola Tradicionalista, executado em 1936 e o General Emilio Mola Vidal, morto em um acidente de aviação em 1937.

O povo, que já não suportava mais os bombardeios e o racionamento de comida, esperava pelo fim da guerra e até os líderes do Governo Republicano esperavam pela assinatura de um acordo, embora Franco não sinalizasse uma alternativa que não fosse a rendição incondicional. Alguns soldados, com medo de represálias, passavam para o lado nacionalista, diminuindo ainda mais o contingente republicano.

Embora houvesse superioridade por parte do exército nacionalista, o exército popular resistia e Franco não conseguia concluir a guerra, irritando seus aliados. Em meio a um continente às vésperas de um confronto mundial, o então presidente Juan Negrín viajou para o encontro da Liga das Nações, em Genebra, para anunciar a retirada unilateral de soldados estrangeiros. A retirada dos Brigadistas foi realizada em um grande ato em outubro de 1938. Esperava-se então que, seguindo o pacto de não intervenção, as forças internacionais pressionassem os nacionalistas a fazerem o mesmo. Porém, um acordo externo às questões espanholas, mas que envolvia os aliados de Franco, acelerou o fim da guerra espanhola, favorecendo os nacionalistas: o acordo de Munique, assinado entre os líderes das maiores potências europeias – Inglaterra, França, Alemanha e Itália – que permitia a Hitler o domínio de áreas checas sob a condição de a Alemanha não reivindicar nenhum território. Com a assinatura desse acordo, a Segunda Guerra foi adiada e a situação internacional da Espanha permaneceu a mesma.

Em 1º de abril de 1939, Franco finalmente vence a guerra e inicia-se na Espanha uma longa ditadura, dedicada a alimentar um clima de repressão e vingança. Para os republicanos, o pior estaria por vir. Os que ficaram foram presos, torturados, submetidos aos trabalhos forçados para a reconstrução do país, muitos morreram nas

prisões e outros eram dados como desaparecidos. Grande parte daqueles que se dedicaram a defender a República, ou que simplesmente fugiam dos bombardeios, exilou-se. Os que foram para França foram mantidos em campos de concentração, vivendo em péssimas condições e sem alimento suficiente, além de sofrerem com a invasão alemã durante a Segunda Guerra e também serem submetidos a trabalhos forçados. Grande parte dos intelectuais refugiou-se na América, sendo o México o país que mais recebeu os espanhóis.

Declarada a derrota da Espanha Republicana, o exílio foi para a maior parte dos intelectuais a punição por compactuarem com o governo, promovendo um dos maiores êxodos intelectuais da história. Além disso, professores, estudiosos e escritores que permaneceram no país, foram destituídos de seus cargos, criando-se a partir daí um comitê de propaganda responsável por construir uma visão maniqueísta do passado. A visão disseminada por Franco e sacramentada pela Igreja Católica era a de que a Guerra Civil foi uma cruzada que libertou a Espanha dos comunistas ateus. Franco era o caudilho invicto, líder da gloriosa cruzada e guardião da Espanha unida por uma só língua e religião.

Em 1953 a Espanha Nacionalista foi reconhecida pela comunidade internacional e Franco exaltado como aquele que venceu comunismo. O retorno da Espanha à comunidade internacional terminou com a esperança de que findasse o longo exílio enfrentado pelos republicanos espanhóis. Somente após a morte do caudilho, em 1975, é que a Espanha se abriu paulatinamente, recebendo seus exilados e revendo sua história, escutando, agora, a versão do lado perdedor, que durante os quase quarenta anos de exílio não se calou, mas foi apartado de seu principal público.

Foi na literatura que estes homens e mulheres, cidadãos da Espanha Peregrina⁶, tiveram o espaço apropriado para relatarem suas experiências revelando suas verdades, de modo a estarem comprometidos somente com o propósito de trazerem à luz o que havia sido jogado no esquecimento ou distorcido pela historiografia adotada pelo grupo vencedor. Embora prevalecesse o pacto de silêncio, para que as feridas da guerra, ainda não totalmente cicatrizadas, não voltassem a causar danos, os textos literários foram uma alternativa para o conhecimento daquele período, e um possível canal de diálogo entre estes dois grupos de espanhóis distanciados pelo tempo.

Esse turbulento período da história espanhola foi experimentado e representado pela autora María Teresa León em grande parte de sua obra, criando um diálogo entre os textos que expressam de modo singular sua participação ativa na defesa dos ideais artísticos, políticos e filosóficos, mesclando suas experiências pessoais e atividades desenvolvidas durante a guerra à sua produção ficcional. É preciso conectar sua vida a esse contexto histórico para buscar o significado de parte de sua produção, que é a leitura deste mundo, embora mais relevantes que a base autobiográfica de sua obra sejam as características estéticas, pautadas por este diálogo.

1.2. Experiências pessoais e políticas

Segundo o socialista francês Charles Fourier, o grau de emancipação feminina serve para medir o grau de democracia de uma sociedade (VARELA, 2011, p. 11). Partindo e concordando com ele desse pressuposto, pode-se dizer que, por meio de seus textos, María Teresa León buscou a igualdade feminina em um país de cultura

⁶ Espaço ideológico dos exilados espanhóis, que ainda dentro dos navios produziam textos com um discurso plural com a intenção de criar e legitimar uma identidade ou unidade do exílio espanhol, opondo-se à Espanha Franquista, convertida em Espanha da barbárie. Além disso, *España Peregrina* foi título da revista publicada pela primeira vez em 1940, no México, por José Bergamín, com a finalidade de refletir sobre as várias maneiras de manter a cultura espanhola ativa e também de unir a intelectualidade exilada.

machista contribuindo para a democratização que se iniciava com o advento da República, mas que foi interrompida pela ditadura Franquista.

Algumas condições históricas proporcionaram às mulheres, principalmente às pertencentes à classe burguesa, a possibilidade de fazerem parte, de modo mais participativo, dos espaços culturais, políticos e sociais. Uma dessas condições históricas foi a instauração da Segunda República. O voto feminino, o divórcio e as leis trabalhistas específicas às mulheres foram resultado de uma luta sexista iniciada na Primeira República Espanhola, por volta de 1860, quando surgiram os primeiros indícios de que a estrutura da sociedade tradicionalista espanhola estava mudando. Segundo Julia Varela, no século XIX as mulheres começaram a assumir tarefas que eram especificamente masculinas, principalmente no espaço cultural: salões literários dirigidos por mulheres que proporcionavam encontros para se debater, por exemplo, a educação para mulheres almejando espaço nas academias.

Mas esse novo comportamento feminino deparou-se com a resistência de intelectuais e alguns estudiosos formadores de opinião. Gregorio Marañón, por exemplo, defendia a ideia de que os sexos eram diferentes e que se completavam. Com tal argumentação pretendia legitimar cientificamente sua teoria de que as mulheres estavam propensas a se identificar com os afazeres domésticos – cuidar da casa, da educação dos filhos –, diferentemente dos homens.

No final do século XIX e início do século XX, foram fundadas diversas associações de mulheres que publicavam livros e abriam discussões sobre a educação feminina, independência financeira e política⁷ da mulher, matrimônio e maternidade. Algumas dessas associações eram ligadas a partidos políticos, à maçonaria e ao

⁷ A questão do voto feminino foi muito discutida sob a perspectiva de que se não houvesse uma educação que promovesse a emancipação da mulher, o voto seria uma arma contra elas mesmas, uma vez que a maioria das mulheres espanholas seguia as orientações de seus mentores (pai, marido ou até mesmo o padre).

republicanismo. Mas esse movimento emancipatório das mulheres dava-se exclusivamente na burguesia. As mulheres de classes mais inferiores ainda viviam sob a autoridade de seus pais ou maridos. Manter a mulher cuidando da casa era importante para tornar duradouro o discurso moral – defendido pela Igreja – por meio da educação passada aos filhos, que mantinha a mulher submissa ao homem e o homem obediente e submisso a seus patrões, impedindo assim greves e rebeliões.

É nesse início de século, em 1903, em que as discussões sobre a questão feminina começam a se configurar na Espanha, que nasce María Teresa León. Embora tivesse nascido em Logroño, se considerava de Burgos, lugar de origem da família de sua mãe, Olivia Goyri, e onde passou sua primeira infância. Filha de pai militar, Álgel León, María Teresa teve educação rígida, mas já demonstrava a ruptura com os padrões burgueses que lhe eram impostos desde muito cedo. Em suas memórias, relata que a infância foi um período conflituoso:

María Teresa León había sido expulsada suavemente del Colegio del Sagrado Corazón, de Leganitos, de Madrid, porque se empeñaba en hacer el bachillerato, porque lloraba a destiempo, porque leía libros prohibidos... (LEÓN, 1998, p. 142)

Seu primeiro contato com a literatura e com as artes se deu na casa dos tios, Ramón Menéndez Pidal e María Goyri – a primeira mulher a formar-se e a dar aulas em uma universidade e que defendia publicamente os direitos das mulheres em emancipar-se – como narra em *Memoria de la melancolía*:

En aquella casa aprendí los primeros romances españoles. A veces sacábamos un viejo gramófono de cilindro. Allí escuchábamos las canciones recogidas por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, durante su viaje de novios, siguiendo la ruta del Cid hacia su destierro. Por primera vez oí la voz del pueblo. Por primera vez tomé en cuenta a los inteligentes y a los sabios. (LEÓN, 1998, p. 151)

Sua tia foi uma das defensoras do ensino para as mulheres. Além de desenvolver pesquisas no campo da filologia, María Goyri deu aulas na *Institución*

Libre de Enseñanza. A filha do casal, Jimena, teve uma educação libertária, estudava no colégio da *Institución Libre* que lhe proporcionava um ensino misto e laico, diferenciando-se das garotas de sua idade e também de sua família. Sua prima, María Teresa León, admirava o modo como Jimena se comportava e como eram as coisas na casa da prima:

Y estaba Jimena. Jimena era la síntesis de lo que un ser humano puede conseguir de su envoltura carnal. Algo mayor que yo, saliendo sola, sin acompañante al colegio, que no se llamaba colegio sino Institución Libre, colegio laico sin monjas reticentes que dan la señal de levantarse o sentarse todas al unísono, con dos trocitos de maderas golpeados. (LEÓN, 1998, p. 150).

María Teresa retrata sua infância com certa insatisfação, por causa da rigidez que sua classe social lhe impunha. A ela não lhe era permitido brincar com as crianças de sua rua, por exemplo. Porém, a casa dos tios era um espaço de liberdade e de conhecimento, recordado nostalgicamente pela autora. A educação liberal defendida pelos tios, a igualdade entre mulheres e homens e o contato com a cultura livre da classificação de proibição da Igreja tornavam atraente e interessante os momentos passados com os tios e com a admirada prima Jimena.

Devido a profissão de seu pai, María Teresa viveu em muitos lugares diferentes, sendo as cidades de Burgos, Barcelona e Madri as principais. Dessa maneira, ela esteve exposta à diversidade cultural espanhola. Essa experiência com a heterogeneidade do povo espanhol foi posteriormente utilizada em seus textos em uma combinação de elementos da cultura erudita e popular, apreendida nos estudos dos romances espanhóis realizados na casa dos tios. Provérbios, canções infantis, trava-línguas, histórias folclóricas, contos populares estiveram presentes em diversas de suas obras e em sua concepção:

La enumeración de cuentos, coplas, conjuros, adivinanzas, pregones, dicharazos y refranes que son la literatura de esas costumbres, de esa

artesanía española elevada hasta el arte, es la que da suelo y aire a la cultura popular de España. (LEÓN, 1998, p. 331).

No início da adolescência, assim como tantas moças de família burguesa, María Teresa rebela-se contra a imposição social ao papel a ser desempenhado pelas mulheres, tendo como refúgio seus livros. Segundo Julia Varela, as crises da adolescência afetavam, sobretudo, às mulheres, pois esse período sinalizava o fim de um período de formação e o início da preparação dos casamentos. Já para os homens, significava o começo de sua socialização profissional. Muitas adolescentes nessa época eram levadas a psiquiatras ou a confessores para serem ajudadas a superarem a frustração (VARELA, 2011, p. 37).

Como era comum a todas as moças, casou-se cedo, e em um casamento curto e frustrado – terminado por meio de divórcio – ela teve dois filhos. Sobre esses filhos não há muitos relatos em suas memórias, e, em um dos poucos, narra o seu impedimento, por parte da família do ex-marido, em ver um dos filhos que estava doente:

La muchacha lloraba sin consuelo. Llevaba en la mano el telegrama que le decía que su hijo se estaba muriendo. [...] Tiene meningitis. Tuvieron que aguardar a que amaneciera. Luego telefonaron. Una voz desconocida le contestó: ¿Quién? ¿Cómo? ¿Quién dice que es? ¿La madre del niño? Bueno, voy a comunicarlo. Y el tiempo, el tiempo, hasta alguien de la casa dijo: ¿Quieres venir en seguida? Se lo voy a decir a mi madre. Y luego, después de morirse de rabia, otra voz que le decía: Soy la enfermera. Creo que podría venir a las 10, sí, a las 10. Antes, no. Tienen que consultar el abogado. (LEÓN, 1998, p. 163-4)

Sua postura transgressora de romper o sacramento católico do matrimônio em uma sociedade machista regida por leis pautadas em doutrinas religiosas estava também refletida em seus textos. Dedicou-se às Letras e às Artes e, por meio delas, retratou e defendeu as mulheres, principalmente as de classes sociais mais inferiores. Em Burgos, sob o pseudônimo de Isabel Inghirami – pois não se sentia à vontade para assinar com seu próprio nome, evitando assim represálias –, María Teresa contribuiu

para o *Diario de Burgos* entre 1924 e 1928. Escrever para o jornal ajudava-a a superar a insatisfação de uma vida infeliz imposta pelo casamento. Escrevia artigos sobre espetáculos teatrais, recitais de poesia, mas também demonstrava sua inquietação perante as desigualdades sexistas naquela sociedade espanhola. Um de seus artigos defendia uma moça que por desespero e vergonha afogou seu próprio filho:

Dijo Isabel Inghirami lo que pensaba de la sociedad que permite la ignorancia y la desesperación que llevan al crimen. Defendió a la muchacha, afrontó los prejuicios que ataban tan fuerte las correas sobre las infelices indefensas. El hombre, claro es, había huido. La pobrecita agotó día a día de su embarazo el calvario hasta la decisión final. Hubo discusiones sin fin. (LEÓN, 1998, p. 160-1).

O olhar compreensivo para a questão feminina esteve presente, de modo especial, em sua produção mais combativa. Talvez essa necessidade tenha sido despertada como uma forma de contestar a educação tradicionalista recebida na infância. María Teresa León se opôs às ordens sociais que eram impostas às mulheres, pois desejava libertar-se, queria ser uma mulher autônoma e empenhou-se para que as mulheres de sua sociedade o fossem também:

Vive en una ciudad con cardenal, arzobispo y gobernador... ¿Por qué es débil y no dijo que no a un cardenal? Las mujeres españolas no pueden desoír esa voz. Niña, niña, dijo el cardenal. Esta vida triste prepara la alegría de otra. Niña, niña, tienes que volver con él. Un mal marido es mejor que un buen amante. Niña, niña, regresa junto a tu hijo. Te necesita. Ninguna fuerza del mundo debe separarte de tu obra. (LEÓN, 1998, p. 163)

Em seus textos, propunha a discussão da emancipação da mulher por meio do trabalho e ajudava a organizar conferências que tratavam sobre o assunto. Começou a escrever contos e o primeiro foi *Cuentos para soñar*, publicado em uma coleção de literatura infanto-juvenil. Em 1928, viajou para a Argentina e participou de diversas conferências, além de escrever para a revista argentina *Caras y Caretas*, ao mesmo tempo em que escrevia para o jornal em Burgos. Conheceu muitos artistas, participando da relação cultural estabelecida entre Argentina e Espanha naqueles anos.

Mudou-se para Madri em busca de uma nova vida. Nesse período conheceu seu grande companheiro, Rafael Alberti, o que acelerou o rompimento de um casamento fadado ao fracasso, separando-se de seus filhos, uma vez que a legislação vigente deu a seu marido a guarda dos garotos. Rompeu também o contato com seu círculo social de militares, substituindo-o pelos artistas de vanguarda.

Com o advento da República, María Teresa envolve-se mais com a política. Em um testemunho publicado no livro *Escritores, Editores y Revistas del Exilio Republicano de 1939*, o poeta Marcos Ana, que entrou em contato com María Teresa por meio de cartas – ele na prisão de Burgos, ela no exílio na Argentina – afirmou que, do casal, María Teresa era muito mais politizada que Alberti, comprometendo-se com os proletários, embora não tivesse sido despertado um olhar humanizado para esta classe social durante a educação recebida por seus pais.⁸

Durante a Guerra Civil, María Teresa León e Rafael Alberti tomam um posicionamento político que os afastaria de amigos e familiares, porém os aproximou dos trabalhadores. Além de participar das revistas *El Mono Azul* e *Octubre*, María Teresa atuava, dirigia e produzia peças teatrais com seu grupo *Guerrillas del Teatro*. Enquanto Alberti escrevia poemas que deslumbrava a todos, María Teresa acabava ficando na penumbra da “luz” de seu companheiro. Porém afirma também que tanto Alberti quanto seus estudiosos reconhecem que María Teresa tinha sua luz e como ela contribuiu para o sucesso dele (VARELA, 2011, p. 146).

Seus textos passam a tratar de temas sociais, destacando-se dentre eles a questão feminina no que diz respeito à emancipação das mulheres e também a luta pela igualdade de direitos e justiça social orquestrada com as medidas tomadas pelo governo republicano que recém chegava ao poder.

⁸ ANA, M. *Testimonio*. In.: *Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939*. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2006. p. 457.

Mulher de teatro⁹, sua trajetória e personalidade teatral começou a ser traçada quando, financiada pela *Junta de Ampliación de Estudios del Movimiento Teatral*, viajou pela Europa passando por Alemanha, Dinamarca, Noruega, Bélgica e Holanda e pela União Soviética com a finalidade de realizar estudos sobre as novas tendências cênicas. Em razão dessa viagem, a autora publicou no jornal *El Heraldo de Madrid*¹⁰, em 1933, dez artigos sobre o teatro internacional, principalmente sobre o teatro soviético. Em outubro de 1934, no mesmo momento em que estourava a revolução dos mineiros em Astúrias, durante o Primeiro Congresso Internacional de Escritores Revolucionários, ela e Alberti conheceram Gorki, Eisenstein, e André Malraux, contribuindo ainda mais para as convicções defendidas por María Teresa. Essa viagem acabou por determinar as técnicas de jogos de luzes, projeções, alegorias, cenários e figurinos utilizadas por María Teresa em suas montagens, de modo especial na peça *Huelga en el puerto* que foi publicada no terceiro número da revista *Octubre*¹¹, texto veículado entre agosto e setembro de 1933. Para Gregorio Torres Nebrera¹² (1996, p. 190), essa peça foi o melhor exemplo do que vinha a ser o teatro proletário, correspondendo às exigências das teorias propostas por Piscator e também por Sender, este em seu livro *Teatro de masas*, em que afirmava que o teatro deveria oferecer ao público a base dos motivos universais e imediatos cuja entranha política seria inevitável, já que a imaginação só coincidiria com o protesto e o aplauso, e por detrás de cada um desses itens, uma realidade política.

⁹ “*Mujer de teatro auténtica (directora escénica, actriz, ensayista, dramaturga)*”, conforme afirma Manuel Aznar Soler no prólogo do livro *Teatro*. LEÓN, M.T. *Teatro – La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya*. Sevilla. Biblioteca del Exilio: 2003.

¹⁰ *El Heraldo de Madrid* foi um periódico diário de ideologia liberal fundado em 1890, de grande circulação na Espanha, teve fim juntamente com a Segunda República, em 1939.

¹¹ http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev Arquivo digital da Residencia de Estudiantes

¹² Gregorio Torres Nebrera é Catedrático de Literatura Espanhola na Universidade de Extremadura e responsável pela edição do livro *Obras dramáticas y escritos sobre teatro*, publicado pela *Asociación de Directores de Escena de España*

Embora a peça nunca tenha sido encenada, em sua primeira rubrica já se pode notar uma preocupação estética, demonstrada pelo recurso da iluminação, utilizado para a demarcação dos três principais ambientes: a sala do Telegrafista, o mercado de rua e o porto. O cenário marcado pelo jogo de luzes, recurso muito utilizado pelos Futuristas Russos por causa da novidade dessa tecnologia, também delimita o início e o fim das ações de uma peça sem atos. Esse uso da iluminação como composição cenográfica aponta o diálogo da autora com essa nova linguagem dramática e também uma sofisticação no teatro de urgência, caracterizado por sua simplicidade estética, uma vez que o objetivo era o de ser encenado em qualquer recinto.

Na peça que retrata uma greve portuária ocorrida em Sevilha, em 1931, fortemente reprimida pela força bruta e que contribuiu para a organização de outra greve geral, realizada em 1932, as personagens são categorizados como: *La mujer del capacho*, *La frutera*, *La criada*, *La vendedora de rábanos*, juntamente com os personagens *El vendedor* e *El hombre* e o uso do artigo definido com letra maiúscula restringe-os e os torna representantes das categorias mencionadas. Do mesmo modo que a nomeação das personagens influi na constituição da crítica proposta no texto, os objetos utilizados em cena também auxiliam na construção do discurso panfletário. O tamanho do cesto carregado pela criada e pela personagem *La mujer del capacho* converte-se em uma demonstração de como é feita a distribuição das riquezas naquele momento: o da criada – na verdade o de seus patrões – é grande e está cheio de bons produtos, enquanto o de *La mujer del capacho* – remendado e retirado do lixo – não encontra espaço naquele mercado. Os objetos são uma alegoria das riquezas: os cestos dos ricos são grandes e preenchidos com o trabalho do proletário (neste caso, pelas mãos da criada) já os dos pobres são retirados do lixo, das sobras dos ricos.

Com a finalidade de exporem a forte repressão sofrida pelos mineiros e também com a missão de angariarem fundos para as vítimas da repressão, viajaram para o continente Americano – Estados Unidos, Cuba, Guatemala, México, Colômbia etc. – mas em alguns países sua entrada foi impedida pelo fato de Alberti ser filiado ao Partido Comunista.

De volta à Espanha, além de encontrarem a casa revirada, María Teresa León foi levada à *Dirección General de Seguridad* a fim de explicar suas viagens pela Europa, sendo preciso a intervenção de Queipo de Llano para que não fosse detida:

¿Dónde está la señora que estos imbéciles han detenido? Y como en España nada se puede negar a un general del ejército, la señora salió de la DGS cogida de su brazo como si saliese de un baile. (LEÓN, 1998, p. 267).

Em nova viagem em 1936, mas agora em férias para Ibiza, são surpreendidos pela notícia de que um levante contra a República Espanhola teve início no Norte da África:

La guardia civil caminera, que ya había fusilado a Federico, nos obligó a dejar la puerta entornada y “las alcándaras vacías” en nuestro molino. Corrimos monte abajo hacia la playa d’En Bossa. Allí encontramos a un extraño veraneante de gafas muy negras. Era Pau, el patrón contrabandista complicado en la voladura de un puente al tenerse noticias de la sublevación de Franco. (LEÓN, 1998, p. 271).

Depois de passarem escondidos por um tempo em Ibiza, María Teresa León e Rafael Alberti chegam a Madri já em guerra. Em suas memórias, María Teresa narra sua tensão ao dizer sua profissão quando pediram seu passaporte, já que, segundo ela, a frase de Millán Astray “*¡abajo la inteligencia!*” ainda ecoava e todos tinham medo em serem considerados intelectuais (VARELA, 2011, p. 141).

Com a guerra deflagrada, seu engajamento político não ficou restrito às atividades literárias. Durante a Guerra Civil, ela foi secretária do *Comité de Agitación y Propaganda Interior de Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura*, sendo

responsável pela seção teatral. Tornou-se diretora do *Teatro de Arte e Propaganda*, cuja instalação situava-se no *Teatro de la Zarzuela*, em Madri e por esse motivo foi nomeada diretora do grupo teatral *Guerrillas del Teatro*, pelo qual tinha grande estima¹³. Com o grupo, viveu no Palácio do Marquês de Heredia Spínola uma grande experiência teatral. Por essa casa passaram grandes nomes da literatura mundial que se solidarizaram com a República Espanhola, dentre eles Ernest Hemingway, André Malraux e César Vallejo. María Teresa León também criou uma escola de aprimoramento de técnicas teatrais anexada ao *Teatro de la Zarzuela* e, em dezembro de 1937, promoveu a primeira assembleia democrática do teatro espanhol. Nesse encontro surgiu a ideia de se criar um *Boletín de orientación teatral*, tendo seu primeiro número lançado em fevereiro de 1938.

O grupo da *Alianza* ganhou notória importância no âmbito cultural por suas ações em defesa da cultura, segundo María Zambrano “*La inteligencia tenía que ser también combatiente*” (TRAPIELLO, 1994, p. 64). Uma das ações dessa mesma organização era a publicação da revista literária *El Mono Azul*, tendo como responsáveis Alberti e María Teresa, além de José Bergamin, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio Machado e artistas estrangeiros que contribuía esporadicamente para a revista. Seu conteúdo era composto por poesias que fizeram parte do *Romancero de la guerra civil*¹⁴, peças teatrais, bem como propagandas e instruções militares, que também completavam suas páginas. Outra ação do grupo da *Alianza* foi o salvamento de importantes quadros e esculturas do *Museo del Prado*, atingido por um forte bombardeio. Essa ação encontra-se relatada de modo mais detalhado no texto de María

¹³ *Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro*. LEÓN, M.T. *Memoria de la melancolía*. Madrid, Castalia, 1998.

¹⁴ O *Romancero* era composto por poesias publicadas em revistas literárias ou periódicos republicanos. As poesias eram feitas pelos escritores pertencentes ao grupo de Intelectuais em Defesa da Cultura e também contava com contribuições espontâneas de seus leitores. A ideia era a de realizar por meio das poesias a interpretação coletiva ou leitura da guerra.

Teresa León intitulado *La historia tiene la palabras*, bem como em sua novela *Juego limpio* e também nas memórias do casal – *La arboleda perdida* e *Memoria de la melancolía*:

Jamás soñé entrar en el Museo del Prado bajando una escalerilla insospechada y, mucho menos, llevando en la mano un documento oficial autorizándome para empresa tan grande: trasladar a Valencia los cuadros del Museo del Prado. (LEÓN, 1998, p. 352).

O teatro também foi contemplado pela *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, por meio da formação do grupo *Guerrillas del Teatro*, como já comentado, dirigido por María Teresa¹⁵. O caráter de soldados da cultura adotado pelos artistas e intelectuais participantes da *Alianza* percebe-se com mais clareza no grupo de cômicos que compunham as *Guerrillas*.

Com o fechamento do *Teatro de la Zarzuela*, María Teresa León e seu grupo de cômicos partem para a estrada, pois o objetivo também era levar o teatro até o fronte, como diz em seu livro de memórias: “¿Por qué no ir hasta la línea de fuego con nuestro teatro?” (LEÓN, 1998, p. 112). Em suas palavras, os atores converteram-se em soldados, fazendo sua ‘própria batalha’ em defesa da cultura. A finalidade do grupo teatral era o de levar a arte clássica, por meio de peças de Cervantes, Molière, Shakespeare ou Lope de Vega, aos soldados que estavam nos fronts, bem como o teatro de urgência, de fim propagandista. Com a divulgação dos trabalhos realizados pelos artistas espanhóis nos fronts, María Teresa recebe um caminhão como doação dos artistas franceses durante o *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascista* e esse veículo serviu para a locomoção do grupo das *Guerrillas* durante a guerra:

¹⁵ É possível perceber nas produções teatrais deste período uma grande influência do teatro revolucionário de Erwin Piscator e Bertold Brecht, que conheceram durante a viagem feita pela Europa, com a finalidade de estudar as novas técnicas teatrais desenvolvidas. Por meio do teatro de urgência, por artigos, poesias ou contos publicados nas revistas *El Mono Azul* e *Octubre*, María Teresa privilegia a temática social de modo muito dicotômico, como afirma Julia Varela.

El camión regalado por los franceses nos servía de transporte [...]¿Dónde terminaría aquel camión? Yo no seguí más que una parte de su recorrido a través de la España en guerra. (LEÓN, 1998, p. 113).

Salvador Arias, participante das *Guerrillas*, afirma no texto *Homenaje a María Teresa León*¹⁶ que, dentro do mundo das Artes, o Teatro era a coisa que María Teresa mais amava. Arias narra ainda o embate de Teresa com os sindicatos que queriam determinar os atores principais, os cortes nos gastos – pois consideravam as montagens da companhia de María Teresa León muito caras – e o embate para que, por exemplo, *Numancia*, uma adaptação do texto de Cervantes feita por Alberti, estreasse.

Esse foi um período tão relevante para autora que seu livro ficcional *Juego limpio* é ambientado no casarão em que a companhia se instalava, retratando os dias que ali viveram.

No texto *Memoria de la hermosura*¹⁷, Almudena Grandes afirma que María Teresa León foi capaz de viver à altura de sua escritura, que, criada para viver nos salões da burguesia, aceitou o desafio do trabalho sem descanso pela causa política e cultural que abraçou. Afirma ainda que:

Sin María Teresa, Madrid habría sido una ciudad distinta, su lucha habría sido una lucha distinta, su leyenda más pobre, más oscura, sin aquella pistolita de plata cargada con cinco balas, tres para ellos, le dijo a alguien que fue al palacio del Marqués de Duero a intentar convencerla de que abandonara junto con su marido la ciudad sitiada, tres para ellos, y fue María Teresa quien habló, María Teresa quien tenía la pistola en la mano, tres para ellos, dos para nosotros. (ARMAS, 2005, p. 11)

Com o fim da guerra e a derrota do Governo Republicano, María Teresa León, acompanhada de aproximadamente 300.000 compatriotas, retirou-se de uma Espanha devastada pela guerra civil e que seria governada pelo general Francisco

¹⁶ Arias, S. *Homenaje a María Teresa León*. In.: Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2006.

¹⁷ Publicado em Armas, O. A. (Org.). *María Teresa León. Memoria de la hermosura*. Madrid: Fundación Autor, 2005. p 9-14.

Franco, deixando para trás amigos da resistência, familiares, obras de arte dadas por amigos e os exemplares de sua biblioteca.

Engajada politicamente pela propagação da cultura durante a guerra, María Teresa León continuou, nos quase quarenta anos de exílio, denunciando por meio de suas obras a barbárie, e também divulgou e refletiu a experiência desenvolvida durante o conflito. O casal vai primeiramente para a França, recebendo a ajuda de Pablo Neruda e de sua então esposa Delia del Carril. Tenta nesse período publicar seu romance *Contra viento y marea*, mas não tem sucesso, pois segundo narra em suas memórias, a alegação que recebeu foi de que a questão espanhola não interessava a ninguém. Porém, conseguem trabalho no Ministério de Telecomunicações realizando traduções, graças à mediação de uma amiga: Elisabeth de Lanux.

Mas não havia segurança para os espanhóis refugiados. Assim que Henri-Philippe Petain assumiu o cargo de primeiro ministro e reconheceu o governo franquista, a perseguição aos exilados espanhóis teve início. Muitos foram extraditados para serem, na maioria das vezes, condenados à morte. María Teresa relata em suas memórias a difícil tarefa de esquivar-se da polícia francesa. Alberti escreve entre 1939 e 1940 o livro *Vida bilíngue de un refugiado español* e, por meio da poesia, expressa a tensão que os levou a buscar abrigo na América, deixando para trás, uma vez mais, casa, livros e outros bens.

Na Argentina tiveram sua filha, Aitana¹⁸, e em momentos difíceis contaram com a ajuda dos Aráoz Alfaro, Rubia Rojas Paz, esposa do escritor Rojas Paz, entre tantos outros amigos. Em Buenos Aires encontram Gonzalo Losada, editor dos livros do

¹⁸ “*Los montes cubiertos de almendros, que vimos al embarcar en Alicante hacia la isla de Ibiza, esa sierra Aitana, diariamente la nombramos al hablar a mi hija. No hemos vuelto a verlos. Son solamente una ilusión del retorno. Ese año, 1936, elegimos Ibiza por pura casualidad. Nuestro primer proyecto era ir a Galicia, pero el tren descarriló unos días antes y Rafael, como buen andaluz, decidió viajar en sentido opuesto. Tal vez esto influyó para llamar Aitana a la niña que nos traía la esperanza.*” (LEÓN, 1998, p. 412)

casal, que acabou por determinar a estada deles na Argentina, posto que a ideia inicial seria a de se alojar no Chile, por causa da amizade com Pablo Neruda: *¿Qué haríamos solos y sin patria? Nuestra patria iba a ser desde ese momento en adelante nuestros amigos.* (LEÓN, 2003, p. 508).

Nesse país passaram a maior parte do exílio, vinte e três anos, e, aí, María Teresa León produziu a maioria de seus textos. Além de participar de conferências literárias, colaborou em roteiros de filmes, fez programas de rádio e traduções. Com os trabalhos, construíram uma casa no Uruguai e a nomearam *La Gallarda*, em referência a uma peça de teatro de autoria de Rafael Alberti. Em 1946, quando Juan Domingo Perón assumiu o governo argentino, uma forte censura estabeleceu-se no país, atingindo diretamente os trabalhos do casal espanhol, acabando por dificultar a intensa produção de María Teresa León.

Durante o exílio, muitas foram as viagens realizadas pelo casal e diversos os destinos: Rússia, Chile, Checoslováquia, Alemanha, onde encontraram Bertold Brecht pouco antes de sua morte. Estiveram também na China governada por Mao Tsé-Tung e relataram no livro feito a quatro mãos – com ilustrações de Alberti e alguns de seus poemas – o que vivenciaram durante sua permanência no país. Foram também a Cuba de Fidel Castro, onde encontraram Ernest Hemingway. Em suas memórias, María Teresa León relata este último encontro:

Nos separamos conmovidos. Pocas veces nos costó tanto separarnos de un lugar y de una persona. Nos salió a despedir con toda la claridad de su barca blanca y levantando su mano nos gritó: ¡Hasta la vista! Hemingway quedó en el pórtico y poco a poco se nos fue desprendiendo de los ojos. [...] Algún tiempo después nos llegaba la noticia: Ernest Hemingway ha muerto, mejor dicho: ha decidido morir. (LEÓN, 1998, p. 492).

Nesse período, assim como muitos escritores de sua geração, porém de modo particular, María Teresa León escreveu sua própria história mesclada com a da

Espanha, para rememorar, relatar ou fazer ecoar sua condição de exilada: de que não havia presente, apenas um passado, tanto em seu livro autobiográfico quanto em suas obras ficcionais:

Aún hay historia de la guerra española viva por el mundo. Luego...luego se eclipsará, vivirán un momento más los recuerdos de la tradición oral y luego los libros... ¿Contarán las pequeñas historias? ¿Las de amor, por ejemplo? (LEÓN, 1998, p. 18)

Segundo Gregorio Torres Nebrera no livro *Los espacios de la memoria*, a memória e seus espaços, a luta por não perdê-la com a intenção de não se sentir vazio, foi certamente o propósito e o fim de toda a literatura de María Teresa León.

Acreditamos que *Memoria de la melancolía*, uma de suas maiores obras, cumpre dois objetivos principais: o primeiro é testemunhar a fidelidade dos exilados com respeito ao compromisso que haviam assumido e advertir sobre o perigo do enfraquecimento, do esquecimento, do apaziguamento da resignação; o segundo, o de lutar bravamente a favor da memória e contra a terrível espreita do esquecimento, um grande inimigo. Para Nebrera (1996: 58), não só seu livro de memórias, mas toda sua obra cumpre esses objetivos.

Evidentemente não podemos equiparar a obra de María Teresa ao *status* de obra histórica:

Habréis de perdonarme, en los capítulos que hablo de la guerra y del destierro de los españoles, la reiteración de las palabras tristes. Sí, tal vez sean el síntoma de mi incapacidad como historiador. (León, 1998, p. 69)

Mas nos é permitido, por meio de suas narrativas, compreender os acontecimentos daqueles dias, analisando a descrição do cotidiano de personagens fictícias, inspiradas em personalidades reais e experiências pessoais. Essas experiências pessoais de guerra, vistas da perspectiva dos anônimos que as vivenciaram, enriquecem a compreensão do acontecimento maior, pois a partir dessas experiências do cotidiano

forma-se o grande evento que é apresentado por diversos ângulos, assim como em um mosaico composto por diversas peças que, ao unirem-se, formam uma imagem, no caso específico, a imagem da guerra.

Em 1963 decidem voltar para a Europa e fixam residência em Roma por quinze anos. Nesse período, María Teresa manteve-se ativa e produziu ali sua obra *Memoria de la melancolía*.

Seus últimos anos, ironicamente, foram consumidos pelo mal de Alzheimer. Quando volta para a Espanha, em 1977, María Teresa já estava perdida no labirinto de esquecimento, como narra seu amigo, o poeta Marcos Ana e, respectivamente, a própria autora em suas memórias:

Por fin llegó la hora esperada: María Teresa y Rafael podían regresar a España. El 27 de abril de 1977, a bordo del avión italiano Ciudad de Verona, llegaron a Barajas. [...] María Teresa, del brazo de su hija Aitana, levantaba una mano temblorosa, con una sonrisa inmóvil, inexpresiva. Llevaba yo más de un año sin verla y se me oprimió el corazón. (ANA, 2006, p. 460).

Siento angustia. He sentido muchas veces angustia al mirar, sentados junto a mí, a seres que dicen que son mi gente y no los reconozco. Bien quisiera reencontrarlos, recibirlos como si fueran los miembros que me faltan para agarrar la vida, pero no puedo, se resbalan hacia lo que ellos conocen y yo no, tan distinto es todo de lo que a mí me dejaron las horas de la vida. Me encuentro como paralizada. [...] Me asusta mirar por los espejos porque ya no veo nada en mis pupilas y, si oigo, no sé lo que me cuentan y no sé por qué ponen tanta insistencia en reavivarme la memoria. Pero sufro por olvidar y cuando se me despeja el cielo o me abren la ventana, siento que me empujan hacia adelante, hacia la pena, hacia la muerte. (LEÓN, 1998, p. 83).

María Teresa passou seus últimos anos em uma clínica de repouso, onde faleceu aos 13 de dezembro de 1988.

1.3. Obras

Em muitas de suas obras, María Teresa León ficcionaliza o cotidiano experimentado por ela em seus textos. É possível notar que, ainda no início de sua

carreira, a autora não se dedicou apenas a um gênero e tal pluralidade de gêneros estendeu-se ao longo de sua jornada como escritora. María Teresa León escreveu romances, biografias, obras dramáticas, reportagens, contos, críticas literárias. Analisando a primeira obra produzida por María Teresa León, *Cuentos para soñar*, a estudiosa Diana González Martín, da Universidade Autônoma de Barcelona, acredita que já nessa primeira obra se fundem fantasia e compromisso social, o que foi sonhado com o que foi realmente vivido. Em 1930, María Teresa publica *La bella del mal amor* composto por seis contos. Esses contos narram a história de seis mulheres que são tiradas de suas casas ainda crianças para se casarem. Três anos depois, escreve sua primeira peça teatral *Huelga en el puerto*. Nessa peça, já comentadas de maneira breve anteriormente, assim como em todo o seu trabalho literário, María Teresa coloca em evidência a mulher, destacando sua importância numa sociedade machista. Por meio de suas personagens femininas, a autora equipara às causas obreiras as mazelas da família proletária vivenciadas, sobretudo por elas que estão tanto nas fábricas como nas casas. As vozes femininas são o olhar lançado ao homem (marido) trabalhador, à criança (filho) faminta, aos velhos (pais e sogros) que refletem os anos de exploração; conectando todos os atingidos pelo sistema que privilegia poucos:

Una mujer. – ¡Mi hijo tiene hambre!
 (En aquel momento, hacen su entrada por las butacas un montón de niños corriendo y gritando o dos voces: “¡Madre!” “¡Madre!” Las mujeres no atienden. En el fondo del escenario, sobre las cajas que figuraron el Puerto, se instalan el Gobernador y varios guardias civiles [...] Como la fatalidad, las mujeres siguen avanzando, seguras, tensas de odio [...] Un toque agudo de atención y una descarga. Una madre cae. Silencio infinito). (LEÓN, 1933, p. 24)

Como num bloco uniforme, as mulheres – substantivadas agora como mães – seguem em direção aos guardas e ao Governador que as detêm com violência. Uma mãe cai atingida por um tiro e essa mulher morta é revelada ao público no momento em que todas as personagens, que estavam de costas para a plateia, viram-se. Nesse

momento, junto a elas, os grevistas e os filhos, representados por uma grande quantidade de crianças, gritam em coro, provocando a fuga do Governador e dos policiais.

O texto é encerrado de modo catártico, pretendendo gerar no público um sentimento de incitamento, convidando-o à resistência, uma vez que a temática tratada na peça era próxima do público para quem era destinado¹⁹.

Nesta peça, María Teresa consegue legitimar as condições precárias dos trabalhadores por meio de um discurso denunciativo, proferido pelas vozes femininas, que, unidas às reivindicações dos obreiros sindicalizados, abarcam por dois ângulos (político e humano) o problema social vivido pelo proletariado de modo geral. Dessa maneira, o teatro passa de atividade de entretenimento para um espaço de conscientização. Como ela mesma afirmara em seu texto *Gato por liebre*, o teatro serve para educar, propagar, distrair, convencer, animar e levar aos homens novas ideias e sentidos para a vida, com a finalidade de torná-los homens melhores. (LEÓN, 2003, p. 404).

Um ano depois, María Teresa León escreve nove contos agrupados no livro *Rosa-fría, patinadora de la luna*, já mesclando a estética tradicional com a de vanguarda. Em 1935, sua postura política apresenta-se mais abertamente no agrupamento de relatos em *Cuentos de la España actual*. Durante a Guerra Civil, María Teresa colabora em revistas como *El Mono Azul*, *Nueva Cultura*, *Nuestro Cinema*, *Ayuda e Octubre*.

¹⁹ Em um de seus textos, Erwin Piscator afirma que quando há uma identificação política com o texto encenado, ou seja, quando o espectador encontra sua realidade como texto teatral, há a concretização da arte e assim assim é incitado a reagir: “*Quando, por exemplo, à votação dos democratas sociais sobre o crédito de guerra (cena teatral) se seguiu o filme mostrando um ataque e os primeiros mortos, o que se indicou não foi apenas o caráter político do fato; pelo contrário, ao mesmo tempo, se realizou um estremecimento humano, ou seja, fez-se arte. Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha da concretização artística mais forte.*” (PISCATOR, 1968, p. 84)

Como dito anteriormente, sua primeira obra publicada no exílio foi *Contra Viento y Marea* (1941). Nela, é vista a encenação do conflito entre dois acontecimentos históricos: a ditadura cubana presidida no momento por Fulgencio Batista e o início da Guerra Civil Espanhola, sendo uma das primeiras novelistas exiladas a publicar suas impressões sobre a guerra perdida. No ano seguinte, publica dezoito relatos sob o título *Morirás lejos* e em 1944 escreve *La historia tiene la palabra*, no qual relata as dificuldades do salvamento das obras do Museu do Prado.

Em 1946 escreve sua primeira biografia *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* e a partir do livro nasce o roteiro de um filme sobre o relacionamento amoroso do poeta com Júlia Espín. Quatro anos depois publica *Las peregrinaciones de Teresa* e, em 1954, a biografia *El Cid campeador*, pautada na historiografia da personagem medieval espanhola. Em 1958, edita, em parceria com seu companheiro Alberti, *Sonríe China*, depois de uma viagem feita pelo país.

Seguindo a temática da guerra, María Teresa publica em 1959 *Juego limpio*, narrando outra perspectiva do conflito, contextualizada nas experiências vividas pelo grupo *Guerrillas del Teatro*. A partir do tom testemunhal de seu protagonista são evocadas as aventuras de um grupo de atores que se consideravam soldados da cultura, mesclando acontecimentos reais a eventos fictícios. Para Gregorio Torres Nebrera, *Juego limpio*²⁰ é uma excelente crônica convertida em romance que relata o esforço que a *Alianza de Intelectuales Antifascistas* travou para reformar e dignificar o trabalho cultural e antiderrotista que o teatro devia ter naquele período. Embora esteja de acordo com o teórico, acredito que o romance também propõe, por meio de sua estrutura narrativa, um discurso que se opõe à voz oficial da historiografia, revelando os que, para

²⁰ O título do texto faz referência às ações do grupo durante a guerra, que era defender a República e lutar pela liberdade. Em contrapartida o jogo sujo era feito pelos delatores, que se infiltravam nos exércitos ou grupos civis republicanos para repassar as estratégias ou denunciar os participantes aos grupos nacionalistas liderados por Francisco Franco.

María Teresa León, eram os verdadeiros protagonistas da Guerra Civil Espanhola. Além disso, a obra atribui às Guerrilhas do Teatro a função de espaço agregador, promovendo a cultura, a arte e a emancipação daqueles que atuam como artistas ou como espectadores no combate às atrocidades instauradas pela guerra. Narrada a partir de dois tempos (tempo presente em que Camilo, o protagonista, narra sua história no grupo das *Guerrillas*; e no tempo passado, em que o grupo compartilha suas vivências narrando o mesmo fato) e dois espaços (o monastério, de onde Camilo conta suas histórias, e o Casarão ocupado pelo grupo, lugar em que ocorre a maior parte das experiências vividas pelos atores). O texto é também construído pelas vozes de Camilo – o líder do grupo de atores –, Angelines – uma das atrizes da companhia –, Juanito Monge – um delator, e de outras personagens que surgem ao longo da narrativa, ora fictícias, ora reais como, Guerda Taro e Robert Capa, Rafael Alberti e a própria escritora María Teresa.

Tal estrutura demonstra que a história individual pode ser construída partindo de experiências compartilhadas com outros indivíduos, constituindo uma memória coletiva, contando uma história vivida, cujo *status* literário a faz compartilhar espaço com a História escrita no discurso oficial.

Nos anos seguintes, María Teresa León publica a biografia de *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de los deberes* (1960), que não se constitui somente em um resgate dos dias passados na casa dos tios durante sua infância, mas também na relação entre a importância da figura feminina e do desterrado. Na obra, a autora traça um paralelo entre o primeiro desterrado da literatura espanhola e sua esposa, e os desterrados da Guerra Civil espanhola e suas esposas. Diferentemente da biografia de El Cid, em *Doña Jimena* María Teresa cria espaços e personagens que aparecem com mais realismo que idealismo.

Em 1962 publica *Fábulas del tempo amargo* e em 1965 lança sua terceira novela, *Menesteos, marinero de abril*, próxima ao modelo clássico do relato grego, em que narra a evocação do espaço perdido e mitificado, a condição do exilado desgarrado de suas raízes e alimentado pelo constante desejo de voltar, por meio da personagem mítica Menesteos. Em 1978, tem editado o livro *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar* e postumamente é publicada em 1989 a peça *Libertad en el tejado*.

Segundo Juan Carlos Estebanez Gil, a obra literária de María Teresa oferece elementos que permitem empregar os métodos históricos, sociológicos e psicológicos, além de várias de suas obras apresentarem uma forte vinculação com a realidade política e social durante seu longo período de atividade criadora. O crítico segue dizendo, ainda, que a ideologia política da autora, sua concepção social, sua biografia, seu temperamento e sua constituição sociológica nos aportam uma ajuda fundamental para a análise da obra²¹. Embora esteja de acordo com a colocação feita e que tais elementos farão parte da análise, o objetivo fundamental deste trabalho se dirige ao estudo dos elementos estéticos, da constituição dos personagens e de suas vozes dentro da narrativa contextualizada não somente na Espanha em guerra, mas em um cenário caracterizado pela valorização da arte defendida pelo bando republicano.

²¹GIL ESTEBANEZ, J.C. *Mª Teresa León Estudio de su obra literaria*. Burgos: Editorial La Olmeda, 1995. p.19.

CAPÍTULO II – O INÍCIO DA TRAJETÓRIA DO PADRE CÔMICO

Os caminhos de Camilo

De muchas cosas he de hablaros. Quiero decirlas a tapadas en estas hojas que nadie leerá. (LEÓN, 2000, p.21).

É dessa maneira que se iniciam as memórias de Camilo²², protagonista de *Juego limpio*, que vive recluso em um convento depois de terminada a Guerra Civil Espanhola, como pontua no início de seu relato: *Es hoy una resplandeciente tarde de junio – 1939, si queréis precisiones – [...]* (LEÓN, 2000, p. 24). Camilo rememora as experiências vividas durante sua atuação no grupo *Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro* durante o conflito civil e o romance vivido com Angelines, atriz da companhia. De dentro de sua cela, Camilo refugia-se em suas memórias de modo a refletir seu presente mediante seu passado, estabelecendo a tensão entre o vivido e o narrado.

Em uma busca pelas verdades que viu e viveu e as dos outros também [...] *Llevo los ojos cargados de verdades, que no me pertenecen. [...]* (LEÓN, 2000, p. 21), Camilo compartilha suas memórias com o discurso daqueles que também participaram daquele evento. Pode-se ler o texto como uma versão ficcionalizada das experiências resgatadas no exílio de María Teresa León, antecipando-se às suas memórias. Porém, a estrutura polifônica que evoca a memória coletiva do grupo de atores e a construção das personagens impede que o livro seja uma obra de fundo autobiográfico. A partir do momento que relativiza a realidade colocando-a em uma obra de ficção e define um narrador que resgata suas experiências de guerra e redistribui essas vivências entre outros personagens como autores desta obra, María Teresa León se anula, se ausenta, rerepresentando-se no decorrer da trama também como personagem. Assim, é criado no

²² O estudioso Gregório Torres Nebrera narra o episódio (nota 26 do livro *Los espacios de la memoria*) em que o ator das guerrilhas, Salvador Arias Martín, revela ao estudioso Robert Marrast a origem da personagem Camilo, inspirada em um padre que fez parte da trupe, como outros que compõem o romance. O monge tinha o mesmo nome da personagem, que no final da guerra, voltou para sua vida religiosa, exatamente o lugar onde começa a trama de *Juego limpio*.

texto um jogo de espelhos (KOBBS, 2006, p. 4) em que ao mesmo tempo em que produz a obra é também produzida por ela, intensificando a relação entre realidade e ficção.

A construção do texto ocorre por meio das histórias individuais das personagens fictícias e reais participantes ou colaboradoras do grupo das Guerrilhas e, além de articular um fato particular ao coletivo do grupo, relaciona as ações fictícias do cotidiano a alguns acontecimentos verídicos²³, construindo a história da Guerra Civil Espanhola desde o ponto de vista destas personagens, questionando o discurso histórico oficial monológico. A autora encontra na estrutura do romance²⁴ a possibilidade de manter atuais as questões levantadas na narrativa, pois essa construção textual, feita por meio da linguagem viva e também inacabada da vida cotidiana, permite um prolongado processo de descentralização da palavra, configurando o espaço para opor falsidade e verdade, (estabelecido nesse caso no título da obra), criando na obra o lugar polifônico em que “as versões” contadas, mesmo que difíceis de serem expressas, como diz Camilo no início da narrativa: “*Llevo los ojos cargados de verdades, que no me pertenecen. No sé cómo hacerlas salir*” (LEÓN, 2000, p. 21), se oponham à verdade única do discurso oficial.

Nesse espaço, acontecimentos que geralmente são relatados em estruturas que não permitem ampliar ou que não possibilitam discussão, pois já trazem nelas informações autoexplicativas, podem ser revistos sobre outros aspectos, proporcionando ao leitor outra construção de leitura desses acontecimentos retomados, sobretudo, em

²³ Os acontecimentos verídicos evocados por María Teresa são, por exemplo, a morte da fotógrafa Guerda Tardo na Batalha de Brunete, o salvamento das obras de arte do Museu do Prado, e outros acontecimentos detalhados, principalmente nas falas da personagem Claudio, que se referem ao governo republicano como o Biênio Negro, e as viagens realizadas por grupos teatrais amadores ou as expedições anteriores à guerra realizadas pelas *Missiones Pedagógicas*.

²⁴ Para Mikhail Bakhtin, o romance é uma forma inacabada que permite constante interpretação, por estar em contato com a linguagem, que é viva e, por este motivo, o romance é considerado por ele uma forma em incessante processo de construção. Essa definição foi extraída do texto *A construção das vozes no Romance*, de Cristovão Tezza, apresentado em 1995 no Colóquio Internacional “Dialogismo: Cem Anos de Bakhtin” e publicado no livro *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora Unicamp, 2001, organizado por Beth Brait. Este trecho foi especificamente extraído do *site* do autor http://www.cristovaoitezza.com.br/textos/palestras/p_vozesromance.htm aos 25/05/2013.

um romance que se configura por meio de diversas vozes, formando imagens por várias perspectivas, utilizando sua estrutura como justificativa para a defesa da pluralidade cultural praticada pelos participantes do “jogo limpo”, como poderemos verificar no decorrer desta dissertação. Essa sobreposição de fatos ou personagens da realidade na obra ficcional é definida por Linda Hutcheon (1991) como metaficção historiográfica, ou seja, ao inserir situações ou personagens históricos, é possível problematizar questões não concebidas em outras esferas, como em textos jornalísticos ou históricos. Em *Juego limpio*, a Guerra Civil Espanhola é o cenário que abriga as reflexões de Camilo que, ao contrário da guerra, não se findam no texto literário, podendo se converter em uma reflexão contínua que ultrapassa gerações se tornando perene, pois, como nos define Bakhtin, o romance é uma forma inacabada e, por ser assim, consegue deslocar a palavra, no caso, do autor para seus personagens, de seus personagens para os leitores. Assim, Camilo guia o leitor a conhecer sua experiência na Guerra Civil Espanhola e, conseqüentemente, o desfecho do caminho percorrido por ele.

Camilo é a única das personagens que está narrando no presente, pontuando esse tempo com uma data precisa (junho de 1939), marcando a distância entre o passado vivido e o presente narrado. É expressa a necessidade de expor suas perspectivas, bem como a dos outros que participaram de sua história também. No início do discurso de Camilo, um dos elementos que indicam que o personagem escreve para leitores hipotéticos são os verbos conjugados em 2ª pessoa do plural (*vosotros*). Seus leitores não são definidos, pois como poderemos constatar mais adiante, ao escrever, Camilo coloca-se em perigo, pois ninguém poderia saber de sua jornada durante a guerra. Ele transita entre o presente (situado sozinho em sua cela, no convento, quando fala de sua atual condição) e o passado (situado no palacete, durante a guerra, interagindo com outras personagens com discurso direto), presentificando as experiências de guerra,

concedendo falas às demais personagens participantes da trama, que narram no presente e expõem opiniões e experiências próprias, muitas vezes contrárias às de Camilo. É possível perceber essa transitividade, por exemplo, pela alternância dos verbos de pretérito indefinido ao presente do indicativo, alguns relatos de sua infância, cujo distanciamento temporal é dado quando se refere a si mesmo em terceira pessoa: “*Al pobre le gustaba irse por los deslizantes caminos de la fantasía*” (LEÓN, 2000, p. 22).

Ele se situa na narrativa contando suas origens e o meio em que viveu. Conta-nos detalhadamente seu nascimento, em um lugar descrito por ele, como bucólico, em um momento caracterizado por uma paz harmoniosa em que poderia se ouvir os sons das árvores, grilos e pássaros:

La paz dicen que era el venturoso vestido de aquel amanecer. Un estado de paz, una verdadera paz neutral sin alarmas ni quejas, una paz de pájaros cantores, murmullo de yerbas, susurro de árboles, una paz de aldea entreabriendo las pestañas del valle para despertar. (LEÓN, 2000, p. 22)

A repetição da palavra ‘paz’ mesclada com a descrição dos elementos da natureza, configura uma paisagem quase idealizada, bucólica, definindo a origem camponesa da personagem, além de intensificar as características de um ambiente propício para a introspecção, potencializando a quebra do silêncio provocada pelos gritos do bebê que nascia, castigado pelos tapas dados pela parteira:

Dicen que en esa paz bucólica el único grito de guerra lo di yo. El misterioso origen de la llegada a la vida siempre los incautos recién nacidos se encuentran con alguien que los zarandea para que conozcan el misterioso resorte del llanto. La buena o mala mujer que asistió a mi madre, castigaba mi asombro antivital con sonoros azotes. De ahí mis gritos. (LEÓN, 2000, p. 22).

As palavras utilizadas para a descrição do nascimento (incautos recién nacidos/ zarandear/ antivital/ sonoros azotes) marcam a violência do nascer. A chegada à vida é descrita como a quebra de um estado de tranquilidade e paz, em que o indivíduo

é arrancado e sacudido e cuja primeira coisa a ser aprendida é o choro, contrariando o senso comum de que o nascimento está relacionado, primordialmente, ao sentimento de esperança e felicidade.

O ambiente – que é marcado pela paz e harmonia – se contradiz com a ação do nascimento – caracterizado pela violência. Portanto, podemos pensar que sua primeira guerra será o nascer: “*De ahí mi afán constante por volver al sueño misterioso de donde me arrancaron.*” (LEÓN, 2000, p. 22). Da mesma maneira, mas de modo secreto, confessional, o personagem vai quebrando o silêncio do convento onde está recolhido ao contar sua própria história. Comparando-se ao cachorro que tinha em sua infância, que ignorava a gravidade das coisas que fazia, Camilo se confessa em um diálogo direto com Deus marcando a tensão entre o que viveu e o momento que vive neste presente de reflexão:

Pues bien, Prim, después de destrozar una oveja vecina, se acercaba a mi cariño, con los hocicos sangrientos. ¡Qué chispas de ignorancia le relucían en los ojos, qué inocencia en el calor de sus fauces satisfechas! Lo siento como si ahora mismo se limpiase las huellas de su crimen en mi pantalón de pana, tan niño, tan sincero. Yo quisiera hacer como él apretado a tus rodillas misericordiosas y aquí estoy de rodillas ante ti, hablando. (LEÓN, 2000, p. 23)

A fragilidade e a sensibilidade caracterizam Camilo e o colocam como um homem introspectivo perante as circunstâncias da vida, o que muitas vezes não é visto pela família como uma virtude, mas, sim, uma fraqueza, como se pode notar pela fala de sua cunhada Panchita ou ao definir-se, respectivamente:

[...] – ¡Pero, Camilo, si tú no sirves para nada, si vas pregonando lo que eres con tus manitas de niña, si el pelo de la barba te salió para dentro, siiiii...! (LEÓN, 2000, p. 24).

Al pobre le gustaba irse por los deslizantes caminos de la fantasía. ¡Qué bien soñaba! <<Este niño será un inútil>>, golpeaba en el suelo mi abuelo con su cayada pastoril entre las manos demasiado espesas, demasiado peludas para cerrarse completamente mientras tendía sus pies hacia las brasas del enebro. <<Es mozuco>>, le argüía su nuera, mi madre [...] <<Será cura>> sentenciaba mi abuela con las narices

venteando deleites sagrados. Y así fue. Yo soy el producto de la ansiedad familiar al juzgarme inútil para la vida”. (LEÓN, 2000, p. 22).

Ausentando-se da realidade e retirando-se para um mundo de fantasias, Camilo sonhava como se tentasse buscar o lugar de onde fora arrancado no momento de seu nascimento, mas é trazido à realidade pela sentença dada pela avó <<*Será cura*>>, colocando-o no convento: “*Y aquí estoy*” (LEÓN, 2000, p. 22). O convento é o lugar em que o tempo demora a passar, é um ambiente frio, escuro, de solidão, estudo, contemplação e reflexão. Dessa maneira, o sonho ou o resgate do passado tornam-se um modo de resistência ao presente imposto e Camilo resigna-se a aceitar o que faz melhor, que é sonhar, e a partir desse momento suas memórias se tornam o lugar para onde foge da realidade e o que viveu junto às guerrilhas se converte em sonhos: “*Solo sirvo para deslizarme entre los sueños. Y eso hago*” (LEÓN, 2000, p. 24).

O convento torna-se um espaço para expressar a impossibilidade de expor sua experiência como soldado republicano em um grupo de teatro, bem como revelar o contato que teve com os ideais republicanos que se referiam à arte, política, crença, educação. Toda essa experiência se converte, no momento presente, em uma sentença de morte e seu sofrimento é causado pelo medo de escrever e pela vergonha de negar sua trajetória como soldado. Dessa maneira, as memórias são a confissão e o veículo de Camilo para narrar a transformação²⁵ de padre a soldado sem poder explicar como isso ocorreu, simplesmente por não serem exatos os fatos que o levaram a esta metamorfose:

Porque mis hábitos, mis pobres hábitos negros de paño al tostado de sol místico, se adelgazan, de pronto, sobre mis rodillas, hasta desvanecerse en el humilde color verde garbanzo de soldado de la República... Sí, yo he sido soldado. (LEÓN, 2000, p. 21-22)

²⁵ Embora seja explicado na trama o porquê de Camilo ter entrado no exército, a personagem não consegue explicar como pode converter-se em republicano, não sabe exatamente o momento em que passa a compreender e defender os ideais republicanos que iam contra suas convicções religiosas.

Seu renascimento ou nascimento como miliciano se deu em um hospital de campanha para soldados das milícias republicanas em Madri. Diferentemente do primeiro nascimento, o ambiente é de caos, de uma cidade bombardeada e em guerra, e também não há choro, Camilo está feliz por renascer. Essa contrariedade do primeiro nascimento para o segundo resgata o senso comum inicialmente retirado do sentido de nascer:

¡Qué hermosura abrir los ojos bien cerrados y comenzar a ver los caminos llenos de escarcha tenue [...] Estoy seguro de que ningún nacimiento me produjo mayor alegría que aquel doble nacimiento de mi vuelta a la vida. Nada tenía colores y el gris reinaba como en la tierra del norte donde nací yo. [...] Al fondo de mi ser sentía correr un río que siempre es mi río. Las cuestas llegan hasta él, mansas y verdes, para que los chicos las bajemos rodando. (LEÓN, 2000, p. 37)

Essa alegria que agora é expressa e não vivida, que faz parte de seu passado e não de seu presente, revela a tensão da reflexão. Além disso, o primeiro nascimento e o segundo são conectados pela cor cinza que, nesse contexto, representa imprecisão, transição entre o branco e o preto, metaforizando assim outra transição gradativa de Camilo: de padre a participante das Guerrilhas.

Nesse momento em que desperta para a sua nova vida, a primeira coisa que Camilo vê é Angelines, mulher pela qual se apaixonará e que será responsável pela permanência do padre no bando republicano:

Porque lo primero que se me presentó al volver a la vida fueron unos ojos, seguidos de una nariz como una mariposa y los dientes de una muchacha descubiertos por la risa. <<Despierta, hombre>>, creo hoy que me dijo. Resoplé una disculpa: <<No puedo, no sé>>. Me cayeron sus carcajadas por las orejas. <<Déjalo tranquilo>>. <<No quiero>>, contestó sacudiendo una pluma que vi desmayarse sobre su hombro. Articulé lo más claramente: <<¿Dónde estoy?>>, y el pequeño fantasma se inclinó hasta soplar en la nariz: <<En Chamartín de la Rosa, tonto>>. Así, de golpe, comenzaron a interesarme las cosas del mundo. (LEÓN, 2000, p. 38).

A figura feminina do renascimento também se contrapõe à primeira, representada pela parteira. Os açoitamentos do primeiro nascimento são substituídos pelo

sorriso, o choro, pela gargalhada. Angelines o convida à vida, despertando-lhe o interesse pelas coisas do mundo e por viver.

Se no primeiro momento Camilo justifica o fato de ser padre, em outro, explicará como chegou até às *Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro*. Aí também uma mulher motiva seu outro papel, o de ator cômico, porém diferente do papel de padre que lhe é imposto pela avó. O papel de cômico é constituído pelo resultado de diferentes percepções geradas pelas experiências que viveu e coroada pela presença de Angelines. Porém, a todo nascimento precede uma gestação, e a concepção de Camilo como soldado se deu no momento em que Xavier Mora, amigo da família de Camilo, bate à sua porta com a intenção de levá-lo a um convento para que lá ficasse em segurança.

Camilo parte para alistar-se nas milícias republicanas, mas com a finalidade de refugiar-se, com a ajuda de Xavier Mora, considerado um *quintacolumnista*²⁶. A chegada ao quartel é introduzida por uma lembrança de criança, acompanhada de uma metáfora:

Pero en el centro de aquel horror había un estanquito de agua muy pura, renovada con el hilo de agua que una señorita, colocada en el centro, tenía la bondad de entregarle. Y nadaban peces y patos y ranas de celuloide y tortugas vivas diminutas y justo, en el fondo de aquel reflejo verde, entre rocas y espejos, una sirena. Sí, no la puedo olvidar. Una sirena de porcelana con medio cuerpo vivo, ondulado... ¡Ay, que esa fue mi primera tentación! Todo lo que la rodeaba era extraño, sucio, asqueroso, lleno de descuido polvoriento pero tal vez por eso brillaba así la sirena perdida en lo hondo. Turbia, angustiada de significados, fascinadora, con todo lo que la rodeaba descuidado y abierta en cruz al paso de la guerra, rota y con las entrañas clamando estaba España. El mundo la miraba con rencor porque interrumpía su siesta, yo me quedé mudo. Allá, en el fondo del agua verduzca una sirena me sonreía. Me pareció mirarla en los ojos cuando entré en el cuartel. (LEÓN, 2000, p. 25).

²⁶ A origem da expressão *quintacolumna* remonta a Emílio Mola Vidal, general nacionalista espanhol que atuou na Guerra Civil Espanhola. Quando quatro de suas colunas marchavam rumo a Madri, ele se referiu aos militares madrilenhos que o apoiavam como "quinta columna". No final dos anos 30, quando o líder fascista espanhol Francisco Franco preparava-se para marchar sobre Madri com quatro colunas, o general Quepo de Llano disse: "A quinta-coluna está esperando para saudar-nos dentro da cidade." Pela primeira vez, o mundo ouvia a palavra fatídica — "quinta-coluna" . (Extraído do site <http://www.marxists.org> em 28/04/2013)

O passado remoto da infância e o passado recente de guerra são unidos pela figura híbrida da sereia, primeira tentação de infância que reaparece de modo contraditório, nebulosa e fascinadora. O ambiente em que está a sereia é tão deteriorado quanto os cenários de guerra. Os sentimentos de encanto e consternação evocados com a visão da sereia são congruentes com os sentimentos gerados ao chegar às Guerrilhas, como constataremos em seu discurso. Emudecido observava a sereia, demonstrando sua indecisão, mas a sereia o olha nos olhos, como se o convidando para um espaço que lhe é familiar, e talvez a tentação de fazer algo proibido seja um lugar íntimo e um reencontro entre os dois passados (garoto-homem), ambos prestes a cederem à tentação da visão.

A tentação seria ceder ao discurso republicano que estaria pela primeira vez em contato, pois até então somente uma voz lhe falava: a voz da Igreja, reproduzida anteriormente em sua casa. Agora Camilo teria contato com outras realidades, tanto ideológicas quando mundanas, das quais estava preservado no convento. O lado desconhecido é representado pela figura mítica da sereia que canta para seduzir, que para o Cristianismo da Idade Média estava relacionada à vaidade feminina que despertava no homem os desejos causadores da destruição da alma cristã. Em outras culturas, a lenda das sereias registra esses seres folclóricos como figuras solitárias e seus relacionamentos com os homens sempre são finalizados por um acontecimento trágico.

No caso de Camilo, sua sereia não canta, mas clama e agoniza em meio à guerra. A visão sedutora de mulher se contrasta com o caos, ela está só e desperta a ira do resto do mundo. Camilo silencia diante do clamor desta sereia que é Espanha, mas a olha no fundo dos olhos e é também olhado por ela. Camilo olha, mas não fala, ele vai, mas não se entrega completamente. Porém, ao relacionar-se com a sereia, ele se depara

com os prazeres gerados pela nova vida iniciada em seu segundo nascimento e pela tragédia de não poder mais vivê-la.

Essas experiências o fazem viver o conflito de ter o coração dividido entre suas primeiras convicções (a fé cristã aprendida) e suas verdades (as experiências de guerra):

[...] la prodigiosa experiencia que he vivido sirvió para multiplicar mi renunciamento. ¡Ay, si supieran que la más estrecha disciplina no consigue arrancar la duda de mi corazón! ¡Si adivinaran que me horroriza la palabra matar y, sin embargo, he aplaudido al ver un avión enemigo caer envuelto en llamas! [...] Mi doblez, sí, mi doblez, el otro color de mi corazón, me lleva a negarlos, en cuanto oigo hablar de victoria. ¡Qué poco tiempo se necesita para establecer el mal! (León, 2000, p. 21)

É possível estabelecer um paralelismo entre a imagem da sereia²⁷ – que na mitologia ora aparece como a junção de mulher com pássaro, ora mulher com peixe – e a própria situação vivida por Camilo, que também se considera um ser híbrido, que trava um debate interior entre o discurso monocórdio da Igreja e o discurso plural, inicialmente ouvido nas milícias e continuado, porém de modo mais intenso, nas Guerrilhas. Essa dualidade vivida durante o conflito se transforma, mas permanece quando está recluso no convento. Embora fisicamente esteja do lado dos “vitoriosos”, seu coração e sua memória, estão do lado derrotado. A vivência o faz mudar, mas não há alternância em sua natureza *doble*. Ele não pode ser *uno*, pois suas experiências são resultado da vida de padre e de soldado, desempenhando-as em espaço incompatíveis.

Durante o período que passa nas milícias, a sensibilidade de Camilo lhe permite perceber – mas não compreender – as mazelas pelas quais passam homens e mulheres diante de um conflito atroz. Por meio de seu olhar, percebe-se a morte e o poder de sua destruição. De dentro do quartel, pode-se refletir a amplitude da guerra

²⁷ Ser mitológico, fruto da união do deus-río Aquelau (que tem o poder de transformar-se em serpente, devido ao seu percurso sinuoso, e também em touro, pela violência que pode ter) e da Musa Terpsícore (filha de Júpiter e Mnemósine (memória) que rodopia com sua dança).

causada por este “inimigo” que não é caracterizado ou decifrado, mas somente identificado como aquele que bombardeia e que mata, aquele que é visto de longe, contrapondo-se à figura do soldado que está perto e que tem família, que é individualizado em seu discurso:

Llegaba a la puerta del cuartel al salir el sol, y con el sol se retiraba a algún rinconcito miserable y pobre, desamparada sin la presencia de su dueño. [...] ¡Quién lo hubiese pensado! Todas las conversaciones de aquellos <<compañeros de armas>> se iban disolviendo en un triste lamento familiar de hijos sin refugio.[...] Salimos antes del alba. La mujer - ¡qué casualidad triste! - no estaba en la puerta... Luego - ¡Dios mío! - la mujer no necesitó aguardar ante nuestra puerta... (LEÓN, 2000, p. 26)

As reticências induzem ao fim que teve aquele soldado, morto em batalhas, como tantos outros, porém, refletindo não somente a morte de um homem, mas faz com que seja observada também sua família e, nesse contexto familiar, a figura feminina como aquela que fica só para defender os filhos em meio ao caos da guerra. Particularizando a vida de um soldado, podemos ampliar e aplicar essa realidade a tantos outros, tomando a justa dimensão de tudo que é destruído em uma guerra. Camilo humaniza o soldado e, ao fazê-lo, a personagem questiona: “¿Por que será el mundo de los intolerantes?” (LEÓN, 2000, p. 28). A figura de um homem sólido, intocável por sentimentalidades, dedicado à defesa de seu exército, com arma em punho pronto para matar, vai se desconstruindo conforme Camilo os vai conhecendo a fundo. Ele se sente tocado pelo gesto de irmandade que paulatinamente desponta entre aqueles soldados, que no decorrer da noite brigam por divergirem em questões políticas, mas que durante o dia se defendem desse *inimigo*, e essas constatações aumentam ainda mais suas dúvidas e questões. Porém esse nível de reflexão não atinge a Xavier Mora, descrito por Camilo como tão ignorante como qualquer outro miliciano que ali estava, além de mentiroso e também covarde, pois sempre adiava seu alistamento na Falange Espanhola. Refletia as questões que levavam a Espanha à guerra sob outra perspectiva,

observando de modo mais cartesiano o conflito, separando a história de modo taxativo, sem avaliar as complexidades do confronto, constatando os fatos da seguinte maneira:

- [...] – Tu calaña no la conozco, la mía debía estar hecha de comprensión hacia el prójimo.
 – Pues prueba. Anda, diles que eres un frailuco, verás qué te sucede.
 – Seguramente nada. Deben ya saber que mis fuerzas no alcanzan para ser enemigo de nadie.
 – ¿Y los curas fusilados? ¿Y todos los ricos y los marqueses y los condes y los militares de carrera muertos o en la cárcel? Entre ellos también habría infelices como tú. Odian a los que son de su clase, ¿está claro?
 – Sí, sí, pero, ¿por qué los odian?
 – Mira, déjame con tus teologías. (LEÓN, 2000, p. 28)

Xavier Mora não responde por ele também ignorar o que de fato motiva ou gera esse ódio declarado. Filho de militar, sua origem o fazia crer na imposição armada e na ordem pela força. Mas como Camilo declara-se como aquele que tem uma natureza compreensiva, acaba por justificar o posicionamento de Xavier Mora – que tinha menos estudos que Camilo e que fora criado sob a perspectiva de que a força bruta é a melhor forma de regime – como o mais simples e menos conflituoso a ser tomado. Culpa aos soldados milicianos que despertavam nele a anulação da divisão dicotômica entre bem/mal, direita/esquerda, republicanos/nacionalistas, por serem responsáveis pelas dúvidas que ameaçam sua fé:

Pero ¿quién había roto el equilibrio de mi vida, de mis aspiraciones, de mi fe? Ellos, nada más que ellos. La sangre se me teñía de maldad y me sentía perfectamente pecador y hasta satisfecho de mi pecado de odio que era como una respuesta a mis preguntas. Sí, todo aquello era absurdo y yo perdía el tiempo en querer descifrar un enigma que hacía muchísimo tiempo estaba resuelto. Franco tenía razón: él era el salvador de España. (LEÓN, 2000, p. 28-9).

As dúvidas lançam Camilo ora à compreensão daqueles homens, ora ao ódio por aqueles soldados, mas algumas experiências o levam ao caminho contrário do convento. No fronte Camilo conhece a Santiago el Verde, um soldado de seu regimento

que o designa às *Milicias de la Cultura*²⁸. Neste espaço, o padre organiza as aulas de alfabetização e os romances, manuais, revistas, periódicos. Entretanto, em um dos carregamentos de livros chega um de temática pornográfica; Santiago el Verde interpela o soldado que folheia o livro e pergunta-lhe se saber ler. O soldado responde irritado que não sabe. Então, Santiago diz: - “*Nada, hombre, nada, que ésta es una buena ocasión para aprender. Porque los pobres necesitamos saber ler para que no nos engañen.*” (LEÓN, 2000, p. 30). E começa a justificar ao soldado como se atingiria a emancipação por meio do conhecimento imprescindível aos trabalhadores, o saber ler:

¿Verdad que hay que aprender a leer? Pues ahí es nada poder ir en el tranvía sin preguntar en qué calle se ha de bajar uno... enterarse de lo que ocurre desde el hombre de un vecino que abre un diario...decir a la novia: escíbeme, y no tener que pedir por favor: ¿Me querías leer esta carta?... y que cuando un orador político hable, ya se hayan leído los buenos periódicos, que no engañan al obrero con palabras incomprensibles. Eso, que no nos engañen. Y poder leer los libros donde se habla de los problemas del proletariado ¿usted comprende? Porque los obreros y el hambre son iguales en un sitio que en otro y él sabía que existían libros donde se contaban historias fantásticas de lo que habían conseguido en otros países gentes como él, que era tornero. Saber leer era como vivir por su cuenta, como establecerse en un lugar próspero que daría su fruto. Y entonces discutir con razones al carnicero o ante una frasca de vino – porque eso de hablar de mujeres es bueno para un rato –, con los compañeros que aún conservan telarañas sobre el clero y el capitalismo... (LEÓN, 2000, p. 30).

Santiago el Verde também não sabia ler, mas sabia de que maneira a leitura transformava os homens fazendo-os líderes deles mesmos. Por meio do que liam, poderiam conhecer sua própria cultura, emanciparem-se de modo que pudessem resistir ao poder imposto ora pelo governo, ora pelo patrão, tornarem-se livres para escrever e ler o que lhes fosse mais agradável e tornarem-se críticos das leituras de jornais e revistas, analisando o discurso ali proferido.

²⁸ Criada em 1937 pelo Governo Republicano, as *Milicias de la Cultura* tinham uma tríplice finalidade: erradicação do analfabetismo, ampliação cultural e educação social e política. Cada frente tinha uma milícia equipada, na medida do possível, com livros, jornais e revistas que eram organizados por um professor, responsável pela alfabetização dos soldados durante o confronto. (Informação extraída do site da Universidad Complutense de Madrid < <http://pendientedemigracion.ucm.es> > em 13/05/2013)

As Milícias da Cultura acabaram por dar, de certa forma, continuidade ao trabalho iniciado no começo do governo republicano com a aplicação do projeto das *Misiones Pedagógicas*, que tinham por objetivo tornarem-se pontes entre as efervescentes cidades urbanas e as distantes cidades rurais. Jovens universitários eram convidados a participar dessas excursões em regiões rurais da Espanha levando músicas, teatro, salas de leitura, formação para os professores dos povoados, cinema, campanhas de higienização, aulas de instrução para a criação de animais ou para a agricultura.

Nessa atividade de professor da Milícia da Cultura, Camilo estreita seus laços com esses homens e passa a envolver-se ainda mais com a causa republicana, que se mostrava para ele mais humana. Os bombardeios e as rajadas de tiros dividiam espaço com as aulas e as leituras. Essas aulas e a experiência como professor são interrompidas pelo chamado de Xavier Mora, que avisa a Camilo que é hora de partir para o convento. Completamente envolvido, a personagem afirma seu posicionamento ideológico naquele momento:

[...] ¿tú no crees que sobre la ideas une la sangre? Yo bendigo la sangre española sobre la tierra española, aunque en este bando no se acostumbre a hacerlo, porque llegará un día en que haya paz y se siembre pan sobre todos los campos. (LEÓN, 2000, p. 32).

Xavier Mora revela a Camilo como a ofensiva será dada e o orienta como fugir, detalhando que a Alemanha enviará equipamentos novos que fortalecerão o poder de ataque dos nacionalistas, contrariando o Pacto de não Intervenção proposto pela Inglaterra, que não permitia o auxílio de armamentos, munições, mantimentos e remédios ao Governo Republicano, mas não se opunha oficialmente à ajuda alemã e italiana aos golpistas que se uniram ao general Francisco Franco. Na fala de Camilo, a autora María Teresa León reforça mais uma vez o caráter ideológico que acompanha a defesa pela República Espanhola, que será retomado com o relato da retirada das tropas das Brigadas Internacionais e em algumas falas da personagem Claudio. Nessa parte do

texto, Camilo ressalta que os nacionalistas se unem aos estrangeiros para destruírem os próprios compatriotas, traindo a Espanha e sua cultura:

-Y prefieres dar, y no que te den, y olvidas que hablamos todos la misma lengua, y que ninguno entendemos los nombres escritos en ese armamento que dices que vendrá, que llegará oliendo a protestantismo luterano, como huelen que apestan a Mahoma los moritos que nos van acosando. (LEÓN, 2000, p. 32)

O sentido do uso da palavra ‘nacionalista’ pelos que seguiam Franco é questionado, uma vez que aqueles que tentavam derrubar o governo por meio de uma sublevação militar se beneficiavam da hipocrisia que representava o Pacto de não Intervenção que atendia somente os interesses daqueles que se intitulavam defensores da nação, mas que na visão dos republicanos, violavam a vontade de grande parte do povo espanhol expressada nas urnas ao elegerem candidatos republicanos. E o faziam com o apoio de nazistas alemães e fascistas italianos, que destruíam o patrimônio nacional e matavam seus compatriotas. Enquanto os soldados estrangeiros que formavam parte dos exércitos que apoiavam Franco eram obrigados a estarem ali, os soldados – também estrangeiros – das Brigadas Internacionais, que apoiavam a república, o faziam ideologicamente, pois defendiam a ideia de um governo democrático. Se os nacionalistas contavam com forte armamento, os republicanos contavam com a opinião pública internacional propagada por intelectuais e, mais precisamente, a abertura dada aos correspondentes internacionais que, diferente do que ocorria na zona nacionalista, poderiam registrar com maior liberdade os fatos e entrevistarem sem restrições os soldados. Conta o historiador Beevor que em uma das entrevistas concedidas pelo general Millán Astray, fundador da Legião Estrangeira, este se contradizia ao fazer pronunciamentos deste tipo:

Los valientes moros – dijo una vez – que sólo ayer destrozaron mi cuerpo, hoy merecen la gratitud de mi alma, porque luchan por España contra los españoles...quiero decir los malos españoles...porque están dando sus vidas en defensa de la sagrada religión de España, como lo

demuestran asistiendo a las misas de campaña, escoltando al Caudillo y colgando medallas y sagrados corazones en sus chilabas. (BEEVOR, 2005, p. 356).

Além de se unirem aos alemães e italianos, que testam na Espanha seus armamentos, ignorando o Pacto de não Intervenção, os franquistas também formam aliança com os mouros do norte da África²⁹. Assim como o embate bélico tinha um caráter ideológico para os republicanos, o mesmo se passava com os nacionalistas, que encararam a guerra como cruzada ‘moderna’ contra o comunismo, o ateísmo e o republicanismo.

Nesse contexto, o papel da Igreja Católica foi de grande importância para a conquista e a permanência no poder do general Francisco Franco. Sua voz chegava às famílias e seus preceitos se perpetuavam por meio da educação dos filhos, que cresciam de acordo com as regras de condutas religiosas que, em alguns casos – como matrimônio e batismo – substituíam, no início do século XX, o papel que deveria ser desempenhado pelo Estado³⁰. Além de controlar os registros de nascimento, sua grande atuação foi na área educacional, sendo responsável pelo ensino da maioria dos estudantes espanhóis, que em sua maioria eram integrantes do clero, assim como nosso personagem, Camilo.

Camilo recebeu uma educação religiosa que anulava as vozes que destoavam da doutrina cristã, o que fazia dele um intolerante:

¿Por qué será el mundo de los intolerantes? Pero yo mismo era un intolerante. No comprendía nada de su odio y me repetía: ¿Tantos años de civilización van a pasar a manos de estas gentes zafias, apenas

²⁹ Em seu livro *O Poema de Mio Cid e a Espanha de Fronteira*, a professora María de la Concepción Piñero Valverde define os almorávidas como: “*Guerreiros de origem nômade, os almorávidas caracterizavam-se tanto pela intransigência das convicções religiosas quanto pelo desprezo da refinada cultura desenvolvida no antigo Califado de Córdoba e por este legada aos reinos de taifas. Sua oposição aos cristãos era ferrenha. [...] Mas a dureza dos almorávidas se refletia até mesmo no trato com os habitantes mulçumanos, que se viram reduzidos a população dominada.*” (VALVERDE, 2010, p. 17). Os almorávidas mantinham um extenso domínio territorial no norte da África, de onde se originou Marrocos e a metade sul da península Ibérica, lugar de onde partiu Francisco Franco para o levante contra a República Espanhola.

³⁰ Certidões de nascimento ou de matrimônio eram emitidas pela Igreja e não pelo Estado.

alfabetas, que destruirán como niños feroces los monumentos de la fe religiosa? Comprendo que a los ricos les ha faltado caridad pero ¿y nosotros que hicimos voto de pobreza? (LEÓN, 2000, p. 28)

Suas experiências com os soldados e seu trabalho como miliciano da cultura o fazem ouvir as vozes dissonantes e, gradativamente, o vão transformando de padre a soldado. A partir do momento em que essa transformação ocorre, há também a distribuição de vozes distintas no texto. A participação dos outros integrantes da história, com discursos diretos e independentes, atribui a *Juego limpio* uma narrativa de distintas perspectivas, descentralizando a história, pois é de Camilo que irradiam os acontecimentos rememorados, porém com a centralidade e o protagonismo da personagem principal dissipada entre as personagens que fazem parte do passado de Camilo. A escolha desta estrutura polifônica indica a tentativa de opor-se àquilo que contestam:

A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. (HUTCHEON, 1991, p.86)

Em *Juego limpio*, cada personagem contribui para a construção da história vivida por Camilo, revelando para o leitor o fato acontecido gradativamente, como a abertura de ‘caixas chinesas’. Em cada caixa aberta, uma nova perspectiva da história.

Creio que, dessa maneira, as personagens vão agrupando-se, de acordo com o relato, em algumas categorias, como personagem protagonista, personagens secundários e personagem coletivo, que definirei mais adiante. Camilo desempenha o papel de personagem protagonista, por partir dele a reflexão sobre o passado, porém, diferenciando-se de um texto clássico, pois Camilo não é um herói protagonista onisciente. Ele busca durante todo o texto o sentido para sua história, pois este não lhe é

dado. Além disso, a história não gira somente ao seu redor, mas também em torno dos personagens secundários: Claudio, Angelines, Xavier Mora, Juanito Monge, Rafael Alberti, Guerda Taro etc. Tanto o personagem protagonista quanto os personagens secundários são seres únicos com histórias e origens diferentes, com questionamentos e dilemas distintos, mas que dentro das Guerrilhas do Teatro, sem perder suas particularidades, tornam-se um grupo coeso. As Guerrilhas são, então, um espaço em que o coletivo ganha amplitude, onde as personagens assumem coletivamente o discurso proposto pelo trabalho realizado somente nesse agrupamento de artistas. Este é também um espaço moral, dentro da barbárie instalada pela guerra. Quando os personagens protagonista e secundários constituem esse grupo, é como se as Guerrilhas criassem vida e falassem por ele, é como se esse grupo parecesse um personagem. A conformação da representação de arte e humanismo é dada pelas distintas personalidades que compõem as Guerrilhas, bem como as diversas perspectivas atribuídas aos fatos relatados ganham outra estatura quando são proferidas dentro das Guerrilhas, pois somente nesse espaço é possível que todos atuem. É no espaço coletivo que estão abrigadas as histórias daqueles que, por meio da arte, oferecem um lugar humanitário, criativo e fecundo, em meio à guerra que destrói, mata e animaliza o homem. No discurso proferido nos momentos de ação do grupo que é enunciada a voz que defende a arte e a cultura como forma transformadora, e que ganha força nos momentos de ensaio, apresentação ou escolha de peças, por exemplo.

Se considerarmos as Guerrilhas como um espaço moral, em que o discurso libertário e a coletividade plural têm outro *status*, podemos então nomeá-lo como um personagem coletivo, em que a fala dos personagens tanto protagonista quanto secundários é entendida a partir do âmbito do que exprimiu o Grupo das Guerrilhas do Teatro e a reprodução da arte dentro da Guerra Civil. Ele se parece a uma personagem,

pois vive por meio daqueles que juntos o configuram como um espaço diferenciado e único. A substituição de uma personagem central, que é conhecedora de tudo, por vários outros que conhecem apenas o seu ponto de vista, torna a história das Guerrilhas uma experiência coletiva e a estrutura do texto baseada nessa tríade de personagens proporciona a reflexão do viver nas Guerrilhas durante a Guerra Civil³¹.

A mesma cena ou fato é retratada por diferentes personagens, o que dá ao leitor a visão do acontecimento por diferentes perspectivas e ângulos. As vozes auxiliam a contar as versões que Camilo quer revelar: *“Llevo los ojos cargados de verdades, que no me pertenecen. No sé cómo hacerlas salir.”* (LEÓN, 2000, p. 21). Essas “verdades” que são de seus companheiros, ou que não pertencem a Camilo ‘saem’ por meio dos personagens secundários. O primeiro a interpelar o discurso de Camilo – personagem protagonista – é Xavier Mora (que pela grafia de seu nome indica que talvez seja galego). Ele assume, em um fluxo de consciência, identificação com o discurso nacionalista que, posteriormente, durante a ditadura, vai proibir o ensino e a prática das línguas catalã, basca e galega, bem como a manifestação cultural destes que marcam a pluralidade espanhola e da qual Xavier, provavelmente, é fruto. Marcado por uma tipografia distinta, o monólogo de Xavier Mora revela o subterrâneo da fala de uma consciência, que parece não ser pronunciada em alta voz, como se reconhecesse a contradição que é pertencer e defender as ideias de um grupo que o renega.

Este monólogo recupera o último diálogo com Camilo e nesse ponto completamos a cena inicialmente retratada por Camilo: *“Pero no corrí y dejé a Xavier Mora titubear um momento, alzar los hombros y desaparecer.”* (LEÓN, 2000, p. 33).

¡Buen muladar me tocó! ¡La tierra de nadie era pura m...! ¡Cuánto pringue! Hasta orinales encontré. ¡El miedo me hace olvidarme de los

³¹ Esta sistematização é defendida por Mariano Baquero Goyanes em seu livro *Estructuras de la novela actual* (p. 119). Tal sistematização aplica-se à estrutura de *Juego limpio*, que vislumbra refletir as experiências dos artistas dentro do grupo das Guerrilhas como defensores da arte espanhola.

olores y atravesé sin apretarme las narices [...] Cuando me di cuenta al llegar a la otra banda casi me da un vahído. (LEÓN, 2000, p. 34)

As duas perspectivas distintas completam a cena da fuga de Xavier Mora e reforça a ideia de que o personagem protagonista, narrador da história, não é onisciente, precisando se valer da fala (neste caso um monólogo interior) de um personagem secundário para montar o panorama completo ao seu leitor hipotético.

A missão de Xavier, que era levar Camilo em segurança para um convento, é revelada em sua fala no momento em que a decisão pontual do padre em continuar na resistência republicana é dada. Camilo contraria o que para Xavier Mora é lógico e a incompreensão do ato o leva a refletir sua própria atitude em filiar-se clandestinamente na Falange Espanhola: *Pero la tontería la hice yo afiliándome clandestinamente en Falange. ¿De donde me soplarían esta idiotez?* (LEÓN, 2000, p. 34). Xavier relata o encontro que teve com um falangista no sótão do palácio em que estavam instalados os Intelectuais Antifascistas, acobertado pelo porteiro, que também fazia o jogo duplo. Posteriormente, relata sua estada em Burgos, segundo Xavier Mora um lugar frio e banal, território do Caudilho, que aqui se contrapõe a Madri: uma cidade que é símbolo da defesa do Governo Republicano e outra que simboliza a ofensiva do exército nacionalista. Chegando nessa cidade, Xavier justifica o porquê de Camilo não estar com ele, e volta a não compreender a importância do padre para a conspiração nacionalista:

¡Vaya chaparrón sin paraguas que aguanté! ¡Cuánta tecla para un curita roñoso! Cuando yo ingresé en la FUE lo que menos nos preocupaba era su impiedad. José Antonio había prometido separar las funciones del falangista de bigotito moqueante: <<¡Qué va a decir la Iglesia!>> Está visto que no saldremos de sotanas. (LEÓN, 2000, p. 36)

Xavier Mora constata que não há possibilidade de se verem livres dos domínios da Igreja, mesmo sendo esta uma promessa de José Antonio Primo de Rivera, líder da Falange Espanhola e filho do ditador Primo de Rivera. Claramente se nota que

seria impossível a personagem fazer essa crítica em meio aos nacionalistas – uma vez que quem defendia um Estado laico eram os republicanos –, tampouco poderia expor-se ao bando republicano, revelando assim sua identidade ideológica. Tais relatos reforçam a ideia de que esse trecho aberto a Xavier Mora trata-se de seu fluxo de pensamento, um pensamento impronunciável.

A partir desse momento, ambos seguem caminhos distintos: Xavier Mora vai para a Falange e Camilo segue nas milícias, mas este é ferido e recupera-se num hospital de campanha, local de seu renascimento. Conforme se fortalece, Camilo começa a realizar um trabalho de entretenimento para os cegos, com a leitura de livros, uma vez que é sabido que atuava como professor nos fronts. Nesse momento, a arte – concebida pela Literatura – representa um espaço de humanização em meio à barbárie que se instala em uma Madri sitiada. Essa atividade era um espaço de aprendizagem mútuo, pois pela primeira vez Camilo entrava em contato com uma Literatura distinta da que estudava. Os livros traziam ao padre questionamentos e a constatação de uma realidade que não lhe havia sido revelada no convento. As leituras serviam não só para instruir ou distrair, mas também como um elemento de ânimo aos que vivem na violência provocada pela guerra:

- Elige una buena lectura, pero que sea alegre. Les gusta mucho reírse. / ¡Una lectura alegre! ¡Sí, por Dios, una lectura donde se hable del sol, del agua, de las estrellas, de la vida! ¡Un libro alegre! Llegamos a la biblioteca del hospital y agarré al azar uno. Era de Gorki³². (LEÓN, 2000, p. 40)

No momento em que Camilo se depara com os textos de Gorki, percebe que conhecia somente uma parte da história contada pelos seus orientadores: os saques, as mortes, o nivelamento de classes, o saque das riquezas, mas quando começa a ler para os cegos, Camilo passa a ver e a observar o outro lado da Revolução Russa,

³² Máximo Gorki (1868-1936), escritor, romancista, dramaturgo, contista e ativista político russo.

estabelecendo-se um processo paradoxal do enxergar, pois se fisicamente eram os soldados cegos, politicamente quem estava cego era Camilo. O personagem protagonista era beneficiado pelo serviço voluntário que prestava, criando com os soldados uma relação de colaboração mútua:

[...] pero nadie nos había dicho la responsabilidad de los poderosos, de los ricos, del clero, de la alta banca de la industria, de las inversiones extranjeras ni la corrupción [...] (LEÓN, 2000, p. 42).

Em uma das tardes, o hospital recebe a visita de uma escritora estrangeira e, quando questionada sobre como estaria o escritor, dá a notícia de que Gorki havia falecido. Em suas memórias, María Teresa León também relata o encantamento dos trabalhadores pelos textos que escrevia Máximo Gorki e de sua experiência em falar em um palanque sobre a morte de Gorki:

Muchas veces he tenido que subir a hablar a una tribuna o a un balcón o a una silla [...] Pero aquel día me acerqué casi temblando. [...] No encontraba las palabras. Acerté a decirles: Máximo Gorki ha muerto. [...] Por eso no puedo casi hablar que lloro. Y es que el mundo de los pobres no tiene fronteras. El dolor y el hambre hablan un solo idioma. Cuando Máximo Gorki escribía en Rusia, eran todos los desheredados del mundo los que tomaba por modelo. (LEÓN, 1998, p. 126-7).

Camilo, que a princípio não conseguia compreender a predileção dos homens pelo autor russo, conclui que Gorki estava mais próximo daqueles homens e mulheres que alguns escritores espanhóis e, no campo da Literatura, eles, os trabalhadores, triunfavam. Quando começa a ler para estes homens, Camilo os descreve no plural, com distanciamento. À medida que se passam os dias, essa descrição passa a ser mais detalhada e individualizada, com nomes e idades. Este espaço (o jardim do hospital) e este momento de leitura anulavam o caos trazido pela guerra. Podemos equiparar o jardim do hospital a um lugar utópico, como na fé cristã são os Jardins do Éden, em que feras e homens vivem harmoniosamente. Há também a concepção grega de jardim como um lugar fecundo. Ao passo que Camilo é “fecundado” pelas novas

ideias, ele também encontra paz ao compartilhar aquele espaço com os feridos de guerra, que se recuperavam das atrocidades causadas pelo confronto:

Nadie hubiera dicho que aquel jardín perteneciera al Madrid herido y roto, ni que aquellos muchachos comenzaran a ser un detritus de guerra, seres perdidos, una carga de la que nadie se haría responsable. (LEÓN, 2000, p. 41).

A exposição do cotidiano da guerra é feita pela narração dessas pequenas histórias particulares e que, como uma lupa, nos aproxima a visão deste evento complexo de guerra, sempre analisado à distância, coletivizando os homens (os soldados, as mulheres, as crianças). Esse movimento é feito não só quando Camilo se aproxima dos homens feridos na guerra, mas também quando o padre, ao sair do hospital, presencia um bombardeio.

Estando incumbido de chamar o grupo das Guerrilhas para distraírem³³ os feridos, porém uma distração que visasse a aprendizagem cultural e politizada dos soldados, Camilo parte pelas ruas em busca da trupe no casarão da Marqués del Duero. O ambiente harmonioso do jardim é trocado pelas ruas bombardeadas de Madri. Os cartazes marcavam o tom da resistência madrilenha, a vida cotidiana seguia e Camilo observa as ações do vendedor de botijas, as meninas brincando, a mãe e seu filho e uma menininha num balcão com quem brinca por alguns instantes: *“Cuando vio que yo la miraba me sacó la lengua. Se pasaba el peine con sosiego para continuar la burla y me sacaba la lengua. ¿Cuánto duró aquel juego?”* (LEÓN, 2000, p. 45).

Essa brincadeira entre Camilo e a menina dura até que cai uma bomba sobre o local onde a garota estava, desestabilizando a paisagem antes descrita pela personagem, que desaparece rapidamente:

³³ *“¿Qué diferencia con la otra zona!, Nosotros, los obreros, estamos preocupados por la cultura y la capacitación de los combatientes; ellos piensan: cuanto más brutos, mejor para explotarlos.”* (LEÓN, 2000, p. 44)

¡Dios mío, brilló un instante de un soplo, y sin pronunciar una palabra ni un grito la niña, el botijo, las plantas, los balcones, el niño chico y la hermana grande, la planchadora con su plancha ardiente, el corro de chiquillas, todo, todo había desaparecido y quedaba sólo un montón de escombros en medio de una humareda que me cegó, de un estruendo de juicio final que conmovió los cimientos de Madrid. Después salieron largas ramas de humos y yo me encontré sentado en el suelo, cubierto de polvo y de angustia. (LEÓN, 2000, p. 45).

No romance, a relação com a morte iminente está nos vários relatos de experiências individuais vividas e todos esses experimentos de violência se conectam com os relatos de outros participantes do grupo, fazendo parte da história vivida por eles. Camilo narra a morte de uma garota com a qual, em poucos minutos, estabeleceu uma relação por meio de uma brincadeira infantil de provocações. Esse relato de Camilo traz uma experiência individual, marcada por sua visão de dentro do bombardeio.

Dessa maneira, se monta no romance a cena de Madri bombardeada, como representação do espaço em destruição, partindo da perspectiva interna dos acontecimentos, composto pelo ponto de vista de suas personagens. Mais uma vez a cena que temos em mente dos bombardeios – geralmente aéreas – são aproximadas. A instabilidade se dá pela descrição de um ambiente harmoniosamente constituído por uma paisagem do cotidiano habitado por mulheres e crianças e por sua aniquilação em frações de segundo. A morte atinge não só os soldados nos fronts, mas também as suas famílias. Enquanto foge, Camilo tropeça em um sapato, e imagina que poderia ser da menina com quem havia brincado momentos antes da queda da bomba. Pegando o sapato, ele se dá conta de que nele ainda estava o pé da criança. Essa passagem é recuperada em *Memoria de la melancolía* de modo semelhante – estabelecendo um diálogo direto com o relato de Camilo – quando María Teresa León relata a visita de estrangeiros, neste caso ingleses, para averiguarem as ações dos nacionalistas:

Poco después, en el salón del trono, vi cómo uno de aquellos señores pasaba sus dedos disimuladamente sobre el trono de los reyes de España. Francamente me eché a reír. Sí, está sucio, pero hace varios

años que no lo utilizamos. Somos una República. ¿Por qué no nos pregunta usted cuántos niños mató el bombardeo último? Vamos a asomarnos al balcón. Mire. Antes, los niños con sus niñeras a sus madre venían a jugar al pie de esas estatuas, bajo los árboles, ya no. Poco antes de llegar ustedes cayó una bomba en la plaza de las Cibeles, esa que ustedes han debido ver cubierta de sacos terreros; pues cuando ayudamos a meter los heridos en un automóvil vi que quedaba sobre la acera un zapato. Lo recogí. Tenía el pie dentro. ¡Oh!(LEÓN, 1998, p. 329)

A busca de Camilo continua quando ele, ainda confuso e perplexo pela cena que testemunhou, corre e é interpelado por alguém que o ajuda a encontrar o casarão. Enquanto fugiam dos bombardeios, o porteiro, o mesmo já mencionado por Xavier Mora, dá abrigo aos dois e, nesse momento, Camilo revela que: “*Así entré en el mundo de su risa y de su fortaleza*” (LEÓN, 2000, p. 46). Todo o caos e instabilidade desaparecem quando ele entra no mundo das *Guerrillas del Teatro*. Mas não são os lugares que determinam os períodos de estabilidade, mas, sim, a Arte que está sendo realizada e vivida nesse ambiente. E conforme vai conhecendo os espaços do palacete, apresentados pelo porteiro, “*la batalla se quedó atrás*” (LEÓN, 2000, p. 47).

Conforme andam no casarão, cheio de curvas e entradas, corredores intermináveis, o homem que havia ajudado Camilo na rua a encontrar o casarão contava-lhe que daquela casa fugiram seus donos logo nos primeiros bombardeios e que, por determinação do povo, havia sido entregue aos intelectuais³⁴. Em meio à correria, uma corrente de ar desencadeia uma digressão, a sensação trazida pelo vento o leva aos tempos em que sua avó temia por sua saúde:

Sopló una corriente de aire que me recordó mi infancia y el miedo de mi abuela a los resfríos y las preocupaciones que han conseguido inculcarnos <<Niño, esa corriente>> pero parecíamos educados en las mismas normas de profilaxis casera, pues los tres apretamos el paso. (LEÓN, 2000, p. 47-8)

³⁴ No casarão, além das Guerrilhas, estavam instalados os escritores, pintores, artistas e estudiosos que faziam parte da *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, grupo que María Teresa León atuou como secretária. Esse grupo promovia a defesa do patrimônio artístico e cultural espanhol durante a Guerra Civil, recuperando peças e fazendo campanhas de mobilização popular para que esculturas, quadros, partituras ou livros fossem protegidos.

Esse movimento de volta ao passado, iniciado por uma sensação ou emoção, marca o caráter memorialístico do romance, a temporalidade dos fatos mescla e tensiona presente e passado, lembrando que este presente em que está Camilo é também o passado que está sendo contado desde sua cela, reforçando a presentificação dos fatos ocorridos na guerra.

Seguindo pelos labirintos da casa, a personagem vai também se desvencilhando de seu passado de padre, para transformar-se nesse artista republicano:

Como por encanto me despreocupé de las corrientes verdinosas, dejé de ser un pobre fraile extraviado en el mundo del pecado mortal y me incorporé, con la frente alta, precipitándome por la escalerilla a la escalerilla que conducía al sótano [...]. ¿Cómo era posible que en el centro de Madrid despedazado, echando humo aún de sus techos, abierto el vientre de sus calles y sus vecinos sin amparo por las esquinas, todo se hubiese desvanecido para quedar en aquel y aquellos seres que giraban? (LEÓN, 2000, p. 48).

Mais uma vez a Arte em ação é pontuada como um espaço que valoriza a arte criada pelo homem, proporcionando para ele um lugar frutífero. Enquanto caem as bombas que destroem e matam, naquele porão a arte sobrevive e é protegida. Nesse porão, os atores ensaiam uma peça de Molière – *O doente imaginário* – e os olhos de Camilo buscam por Angelines enquanto observa o ensaio. A cada recordação, há o questionamento de onde estariam aquelas pessoas que passava a conhecer, transitando nesse jogo de memórias entre o passado e o presente:

¡Ah, buen duende portero de las innumerables llaves!, ¿dónde está tu corpulencia graciosísima, tu capa azul, tu inagotable ingenio? [...] ¡Pobre Juana! Te estoy viendo otra vez en este blanco muro de mi celda luciendo tus bondades contradictorias. (LEÓN, 2000, p. 50-1)

Camilo descreve a chegada ao casarão de modo a antecipar sua integração com aquele organismo artístico e, nesse momento, a personagem ressalta a seus hipotéticos leitores que escreve com a finalidade de contar a verdade: “*Intento no*

contrariar la verdad ya que me propuse ser sincero para mí [...] Quiero contarme exactamente lo que pasó, lo que me pasó.” (LEÓN, 2000, p. 49).

O discurso comprometido com a verdade, podemos dizer, é uma preocupação na obra de María Teresa León, principalmente as que se dedicam a narrarem os acontecimentos ocorridos na Guerra Civil. Nesse sentido, os testemunhos que compõem a história vivida pelo grupo das Guerrilhas e a estrutura do texto, que é memorialística, permitem que esta história não tenha a necessidade de ser organizada cronologicamente, tampouco que os acontecimentos sejam narrados de modo precisamente verídico, como buscam os textos da História, que se embasam em documentos oficiais. A única “verdade” que busca a autora, por meio das reflexões de suas personagens, é o ‘jogo limpo’ que os cômicos fizeram durante a guerra, defendendo o papel desempenhado pelos republicanos perante aos esforços em proteger a Arte, fazendo com que os anônimos que não constituem parte da Historicidade sejam conhecidos por aqueles que não vivenciaram a guerra:

Aún hay historia de la guerra española viva por el mundo. Luego...luego se eclipsará, vivirán un momento más los recuerdos de la tradición oral y luego los libros... ¿Contarán las pequeñas historias? ¿Las de amor, por ejemplo? (LEÓN, 1998, p. 18)

Essa mesma questão é proposta por María Teresa León em suas memórias e nelas podemos encontrar um traço de similaridade entre a autora e sua personagem, Claudio, além de observar como o exilado enxerga seu futuro, como se o futuro fosse um tempo que não chegará, uma hipótese que poderia ter sido realidade, mas não é, porque o presente foi interrompido, perguntas não podem ser respondidas, pois para o exilado, o único tempo de realização e ação é o passado em relação à estagnação que domina o presente:

¿Cómo serán todos hoy? Y si me vieran ¿cómo sería yo para ellos? Hemos separado los caminos. ¿Y si diera dos palmadas? ¡Ensayo, ensayo! ¿No han leído en la tablilla que hay ensayo? Sube hasta mí el

olor a cola, a gato nocturno, a telones no todavía secos, a cuerdas, a perfumes de actriz, a saludos de actores sudados, rendidos, a ese último aplauso que se quedó el último en el cordaje como si fuera el ruiseñor del último verso o la paloma herida de nuestra paz con las alas quebradas... Otra vez los focos, la mirada a los trajes, al peinado de los bailarines, la recomendación. ¡Silencio! Telón, por favor. ¡Luces! Y mi juventud aguardando la palabra primera con un lápiz entre los dientes, temiendo la falta de ritmo en las respuestas o la entrada un segundo tarde del canto de los numantinos... (LEÓN, 1998, p.134)

Segundo Juan Carlos Estebanez Gil, Nebrera inclui em seus estudos anotações pessoais da autora, em que declara a dicotomia que distancia a objetividade de sua obra por se reconhecer como membro participante do jogo:

Desearía que ningún volumen de esta novela fuese tratado falsamente ni lo tiraran al suelo, ni lo abandonasen, porque no me gustaría sufrir esta suerte. Hay relatos que nacen y se van, pero otros se nos quedan prendidos y no podemos liberarnos de ellos, porque somos nosotros. “Juego Limpio” somos nosotros, los de la buena fe durante los días de Guerra de España, los que aún no perdimos un gesto de canción fraternal. (GIL, 1996, p. 242)

A forma polifônica como o discurso é proferido se contrapõe ao discurso monofônico imposto no fim da guerra, e é nesses momentos de reconhecimento das diferenças entre o que conhecia (vida no convento) e o que experimenta (vida nas milícias), que Camilo cede a fala às outras personagens, para que sejam narradas ‘as verdades que não pertencem a ele’. Assim é passado o turno a Claudio³⁵, o líder dos cômicos e ex-militar, no momento em que pela primeira vez está em contato direto com as Guerrilhas. Embora o discurso político esteja distribuído entre as demais personagens de acordo com suas perspectivas, é pelas falas de Claudio que a autora o torna mais explícito. Segundo afirma Nebrera, é pelas falas de Claudio que María Teresa León expõe seu ponto de vista político, tanto críticas ao governo quanto ao papel

³⁵ Essa personagem também é inspirada em uma personalidade que participou das Guerrilhas, o ator Edmundo Barbero, que trabalhou com María Teresa León na montagem de *Numancia*, na versão de Rafael Alberti. No prólogo da edição de *Juego limpio* de 2000, Luis García Montero afirma que assim como outras personagens, Claudio também foi baseado em um participante das guerrilhas. (LEÓN, 2000, p. 14)

desenvolvido pelos artistas (NEBRERA, 1996, p. 151). De fato, sendo Claudio o líder das Guerrilhas, é em suas falas que está condensada a importância da arte nesse contexto de guerra e como o ofício do artista deve ser desenvolvido com dedicação e devoção:

El arte es una vocación, una religión, un sacrificio. Sigamos con Molière. ¿Pronto, Argan? Mira, has de saber que Molière representó esta obra ya moribundo, horas antes de su muerte. Sabéis que era autor y actor. Su mujer, muy joven, no perdía el tiempo en una corte tan corrompida como la de Versalles. ¿Lo supo Molière? Es de presumir. Se dio cuenta de su desdicha matrimonial y de su enfermedad. Amargado satirizó en esta obra los médicos y la medicina de su tiempo. Hay que tener todo esto en cuenta para representar dignamente el papel de Argan. Sigamos (LEÓN, 2000, p. 51-2)

O grupo das Guerrilhas representava no *Teatro de la Zarzuela* obras clássicas, como esta comédia³⁶ de Molière, que satiriza a ciência de seu tempo, além de criticar aqueles que enganam aos outros, agindo de má fé. Argan é um burguês rico, avarento, carente e hipocondríaco. As relações familiares e sociais são baseadas em interesses: o burguês deseja que sua filha Angélica, jovem romântica, case-se com um médico para não ter mais que pagar consultas; ou a esposa que é muito mais jovem que o hipocondríaco e cobiça sua fortuna; e, principalmente, os médicos, que o enganam receitando remédios para doenças inexistentes. Essa relação em que um tira vantagem do outro foi representada por médico e paciente, aquele que representa ter conhecimentos e poder ludibria o ignorante. Na peça de Molière – produzida em meados do século XVII – os médicos são figuras charlatãs, que enganam os pacientes que neles confiam.

As peças de Molière retratavam, em um tom sarcástico, comportamentos humanos como a inveja, o orgulho, a avareza e a arrogância. O dramaturgo criticava por meio da comédia o comportamento da aristocracia corrupta e corrompida e o modo

³⁶ Nome da peça em espanhol: *El enfermo imaginario*

como esta se valia da ignorância do povo. Por esse motivo, grande era a rejeição da classe dominante, concentrada em grupos sociais como os médicos, políticos, clérigos e homens abastados. Em texto publicado na revista *Tempo Social*, a professora Heloísa Pontes afirma que:

As proposições estéticas, as convenções formais e o conteúdo substantivo das artes gestadas na cidade são inseparáveis da experiência social da elite que as produziu (PONTES, 2010, p. 30).

O teatro era, para a sociedade do século XVII, como aponta Pontes, o centro que se vincula como dramaturgia e espaço de exibição humana opondo-se à tradição aristocrática. Em *Juego limpio*, a peça de Molière cumpre a função de discursopositor à ordem (ou mais especificamente às novas mentiras contadas por ela) imposta pela nova aristocracia do início do século XX, situada em uma Espanha em ebulição.

O dramaturgo francês, como fala a personagem Claudio, transforma uma experiência pessoal em um objeto artístico crítico, e a comédia é utilizada com esta finalidade: criticar aqueles que estão no poder para trabalharem em benefício próprio e os sentimentos que estão presentes nos homens, independente de sua ideologia, quais sejam a ganância, a falsidade e a cobiça, e que se faz fundamental para o ator saber o contexto em que a peça foi escrita para representar no contexto que vivencia. Os guerrilheiros do teatro deveriam conhecer profundamente o que representavam para que, dessa maneira, transmitissem com verdade os temas propostos pelo autor trezentos anos antes, de modo a reconhecerem que a arte interpreta o que é próprio do homem tornando-o singular. Claudio coloca em evidência como Molière transforma em arte o que é do cotidiano, chamando a atenção de seus atores para esse modo de fazer o texto dramático.

O ensaio da peça termina com o início dos bombardeios e Camilo afirma que a partir daquele momento não estaria mais só, pois bastava recordar-se daquele bendito ingresso em um barco de tábuas inseguras do teatro:

“Viva porque ya jamás estar é solo. Viva porque me bastará recordarlo para bendecir la hora en que me extravié sobre las tablas inseguras, tablas de barco navegante de la escena”. (LEÓN, 2000, p. 54).

O impacto das bombas faz tremer as paredes do casarão, que até então para Camilo eram seguras. Na verdade, o lugar de segurança será sempre o mesmo em que a Arte está em ação. Quando o homem sai desse espaço de contemplação/reflexão, entra no espaço de realidade, neste caso, a guerra.

A partir desse momento a narrativa muda de perspectiva e passa a integrar novos relatos. Camilo cede espaço para que Claudio narre a partir de seu ponto de vista. Esse movimento fortalece na obra a intenção de não apresentar um discurso maniqueísta e o papel dos personagens secundários em junção com o personagem protagonista, desenvolvidas dentro do personagem coletivo (se atribuirmos a ele não a função de uma personalidade, mas a de uma alegoria que configura o espaço em que um sentido especial é dado ao coletivo). Configura-se então a situação propícia para que a diversidade dos ângulos em que as histórias são contadas seja evidenciada. Assim, a arte promovida no grupo das Guerrilhas é exaltada por promover a transformação daqueles que dele participam, como poderemos comprovar no caso de Camilo. Essa proposta de arte, que pretendia dissipar a cultura espanhola e privilegiava a pluralidade como identidade e a emancipação por meio do letramento, é apresentada pelas personagens participantes das Guerrilhas e, nesse momento também, inicia-se com mais intensidade a enunciação do discurso libertário que se amplifica no espaço promovido pelas Guerrilhas, contando-se assim a história do grupo teatral. Podemos notar também, nesse discurso polifônico que o saber das personagens não é total, como se verifica na locução

de Claudio, que começa a partir do momento em que Camilo é incorporado às Guerrilhas. Ele desconhece a história de Camilo, o julga pelo que parece ser: bailarino ou padre, e acaba por dizer o que é Camilo, hibridamente bailarino e padre (resgatando, de algum modo, a própria hibridez estabelecida por Camilo ao relatar a imagem da sereia). Afirma que lhe custa fazer uma classificação, da mesma maneira que o próprio padre não consegue se classificar. Essa frase também mimetiza o movimento do romance de manter um discurso que não classifica, ou que não seja maniqueísta.

Camilo chega às Guerrilhas em um momento conturbado para Claudio. Ele acaba de receber a notícia da execução por traição de um dos membros do grupo de atores:

Llegó oportunamente para borrar dentro de mí el recuerdo de Pepe Castaños, espía. ¿Cómo es posible? Lo había dejado todo por unirse a nosotros: la mujer, la universidad donde trabajaba en Inglaterra, el porvenir. Era un caso parecido al del poeta León Felipe³⁷ escribiendo *Good bye Panamá* y tomando un barco para venir a defender la República. (LEÓN, 2000, p. 55)

O discurso de Claudio inicia-se com a sombra da incerteza, no que se refere a quem é Camilo, e na constatação do engano, o fato de que Pepe Castaño era espião. A dúvida está presente no contexto inconstante da guerra e aparece multifacetada nos discursos das personagens. Para Camilo, ela o divide entre seu compromisso religioso e a vida como um defensor da República; para Claudio, ela paira no reconhecimento daqueles que fazem parte do ‘jogo limpo’ ou do ‘jogo sujo’. Mas mesmo sendo Camilo uma incógnita, ele é a renovação que chega para o grupo, como o afirma Claudio: “*La llegada de un muchacho nuevo fue un descanso para mis pensamientos.*” (LEÓN, 2000, p. 57), e, nem tudo o que parece ser, de fato é: como Pepe, que parecia tão republicano e não o era, e Camilo, que parece ser padre, talvez não o seja em todos os aspectos.

³⁷ León Felipe (1884-1968) vivia na América no momento em que foi deflagrada a Guerra Civil, voltando para a Espanha com a finalidade de militar no bando republicano até 1938, quando se exilou definitivamente no México, local de seu falecimento.

Como afirma Nebrera, em oposição à conduta do falso guerrilheiro Pepe, Camilo vai se transformando em um exemplo de “guerrilheiro convertido” (NEBRERA, 1996, p. 153) a uma causa que não era sua inicialmente e assim, ele vai se entregando a essas novas ideias apresentadas pelos participantes do grupo das Guerrilhas. Por esse motivo, Claudio pode descansar seus pensamentos e voltar a focar em seu ensaio e em suas³⁸ Guerrilhas e, após abrir um espaço dado à lembrança de Pepe Castaño, a personagem volta para a cena inicial recuperando uma frase já citada no discurso de Camilo: “¿Vienes a buscar a estos locos?” (LEÓN, 2000, p. 57). Esse recurso retoma uma cena já descrita, mas agora com a alternância de perspectiva. Partindo desse exemplo – e de outros que nos são apresentados durante o contar da história – podemos afirmar que a estrutura narrativa de *Juego limpio* é classificada como perspectivística. (GIL, 1995, p. 241).

Segundo afirma Benito Varela, uma novela caracterizada pela intersecção de vários pontos de vista, e não unicamente a do narrador ou protagonista, oferece ao leitor uma ação filtrada por meio de diversas consciências, criando o mesmo efeito das novelas construídas com os procedimentos pictóricos do cubismo: elementos da realidade se rompem diante do enfoque polivisional (GOYANES, 1970, p. 159). Mas em *Juego limpio*, não serão congruentes todos os pontos de vistas apresentados, uma vez que as vozes dos distintos discursos são colocadas em pauta, e como justifica Goyanes, às vezes, os pontos de vista são tão distintamente opostos, tão contraditórios, como para impedir a convergência, e também para eliminar do texto de María Teresa León o maniqueísmo.

Conforme relembra sua relação com Pepe Castaño, como na intenção de verificar algum rastro que o denunciasse como espião, Claudio cita indiretamente o

³⁸ Hemos incorporado un ser extraño a nuestras guerrillas. - ¿Por qué siempre estoy tentado de escribir mis guerrillas? – Lo tomo demasiado a pechos. (LEÓN, 2000, p. 55)

Pacto de não Intervenção e o apoio dado pela Alemanha ao general Francisco Franco. Aos nacionalistas lhes é atribuído o título de verdadeiros traidores da pátria, por associarem-se aos alemães para a destruição do território espanhol, trazendo mais uma vez à discussão o ser nacionalista e quem, para o personagem, estava de fato trabalhando para a nação espanhola. O discurso derrotista dos *quintacolumnistas*, aliados dos nacionalistas, se apresenta na fala de Pepe a Claudio:

<<Todo ha terminado, no seas tonto. Inglaterra nos abandona por hacer caricias al Eje. Alemania es fuerte y toda la burguesía española es germanófila>>. Nuestras conversaciones parecieron romperse contra el suelo la tarde que lo dijo. Para él Alemania no era ya Hitler no los nazis y la burguesía española había dejado de ser la favorita de Franco, general traidor, para ser recordada por él como amiga tradicional de Alemania. (LEÓN, 2000, p. 56)

Para Pepe, o traidor, a derrota da República Espanhola era certa e se configuraria rapidamente, dado o posicionamento da Inglaterra perante o conflito de não intervir nas questões ‘internas’³⁹ espanholas, e sua omissão perante os auxílios dados por Itália e Alemanha, principalmente, para o sucesso da empreitada dos nacionalistas liderados por Franco. Há também aqui a exposição do discurso derrotista disseminado pelos *quintacolumnistas* para desencorajarem os republicanos, exatamente o contrário ao que se propunham fazer os cômicos das *Guerrillas del Teatro*, que, para Claudio, “¡Nos habíamos propuesto ser alegres!” (LEÓN, 2000, p. 56) e que, como muitos outros grupos teatrais independentes, buscavam por meio do teatro de Urgência ou de peças clássicas – como no caso das guerrilhas quando atuavam no *Teatro de la Zarzuela* – dar ânimo aos soldados no fronte.

Pela fala de Claudio nos é apresentado o casarão das Guerrilhas, descrito por ele como um lugar estranho e labiríntico, com corredores extensos que dão acesso

³⁹ A ameaça de um governo totalitário na Espanha era visto como um prelúdio do que viria a acontecer em toda a Europa com a ascensão de governos autoritários, para os artistas, que acreditavam que a resistência na Espanha representaria um freio ao avanço das políticas de Mussolini, Hitler, Salazar, e, o que viria a ser mais tarde, na Espanha, a de Franco.

aos vários quartos. O casarão também se transformou com a guerra, de um palacete que servia aos moradores ricos a um cenário para os guerrilheiros do teatro. Dentro do casarão, os objetos dos antigos proprietários são utilizados como figurinos ou objetos cênicos e essas mobílias e os objetos de decoração também contavam a história daqueles moradores e, a partir deles, a personagem Claudio critica a posição permissiva da República diante de acontecimentos, que para ele, eram intoleráveis e acabaram por somar os problemas que levaram a Espanha ao confronto:

El más importante lo hice al abrir un cajón, donde nadie había fisgado aún y eso que ya ha pasado bastante tiempo desde el principio de la guerra. Fueron unas fotos metidas en un sobre. Una de ellas era de un banquete. Asombraba ver en el fondo un retrato de Mussolini; ante él, varios hombres jóvenes brindaban, chocando su vaso con un aviador. Detrás estaba escrito: Comida al enviado de Mussolini, 1934. Verdaderamente que la República había sido blanda y confiada. Ese banquete era consecuencia del remordimiento monárquico de Sanjurjo, sublevado en Sevilla. (LEÓN, 2000, p. 58).

A data mencionada por Claudio se refere ao *Bienio Negro*, como comentado anteriormente, momento em que a República foi comandada por uma coligação de políticos pertencentes aos movimentos monarquistas ou nacionalistas espanhóis. Na sequência de sua fala, Claudio critica o modo como alguns sublevados foram tratados pela República, apenas deportados e afastados de seus cargos e postos, ao invés de serem presos, tendo, assim, mais liberdade para conspirarem⁴⁰ contra o governo.

Na recuperação de uma conversa com Pepe Castaño que o indagava sobre política interna e externa, Claudio faz críticas à sociedade e ao modo como a República foi instaurada, e o faz resgatando personalidades⁴¹ espanholas que fizeram parte daquele

⁴⁰ O governo se mostrou incapaz de conter a conspiração militar, e a prisão de José Antônio e outros líderes falangistas não acabou com o ciclo de violência. Além disso, a ideia de enviar todos os generais suspeitos de conspirar contra o governo para postos distantes só funcionou a favor dos conspiradores, já que assim eles poderiam forjar uma nova rede rebelde por todo o país. Sanjurjo, desde seu exílio em Portugal, era o visível chefe do movimento. O verdadeiro articulador na Espanha era o general Mola, enviado a Navarra – reduto carlista e, portanto, lugar ideal para recrutar uma massa popular de seguidores reacionários. (SALVADÓ, 2008, p. 90).

⁴¹ [...] Los dos hijos de Primo de Rivera, Capitán General de Cataluña, fueron soldados míos cuando yo era suboficial en Barcelona. Lanceros de Santiago. (LEÓN, 2000, p. 64)

contexto de guerra. Nesse momento, o romance, em sua dinâmica, mescla acontecimentos retratados na história espanhola e, ao revisitar os fatos, por meio da ficção, propõe uma visão que se opõe ao discurso adotado pelos nacionalistas. Quando fala da classe socialmente privilegiada, Claudio resgata de sua infância a figura da tia, com quem teve que morar depois da morte de sua avó, tia aristocrata que renegava seus pais, que eram atores cômicos:

Pero yo sigo identificando su tontería con la de toda una clase – rezan los folletos que leo –, llamada a desaparecer. Y me parece lo más justo que se ha escrito. Sí, yo identifico a la tía María con todos los refugiados en las embajadas. ¡Oh, maravilla de nuestra guerra! Bajo los pabellones extrañísimos que ha hecho brotar se halla refugiada la tontería madrileña.[...] ¡Oh, estos representantes de las repúblicas y sus libertades democráticas, qué nostalgia tienen de los privilegios de nobleza! (LEÓN, 2000, p. 60)

Segundo Claudio, a aristocracia, que começava a entender como a Espanha era realmente composta⁴², via surpresa o projeto da nova burguesia intelectual em fazer com que os trabalhadores fizessem parte da administração do país por meio do voto, como discursava Azaña. Embora tímida, a crítica aos problemas da República⁴³ ressoam no romance, e a crítica aparece principalmente nas falas de Claudio que, em um discurso mais lúcido, analisa as falhas na implantação do projeto republicano:

Creo que por aplicar métodos viejos a circunstancias nuevas, por no atreverse a sancionar duramente a los que minaban la seguridad económica del país, por no hacer con rapidez la reforma agraria, por temer el gobierno también a esa fuerza popular que aparecería en la vida nacional. [...] y comenzó a ascender la conspiración desde los confesionarios y los cuartos de banderas, dos instituciones que por

⁴² La gente se quedó asombrada al enterarse que el Pueblo español estaba compuesto por algo más que curas, monjas, militares, empleados y ricos. (LEÓN, 2000, p. 61).

⁴³ Um dos maiores escândalos de corrupção, conhecido como *Escándalo del estraperlo*, junção do nome de dois empresários holandeses Strauss e Perl que tentavam patentear na Espanha o jogo de roleta, criando o vocabulário, ainda hoje utilizado para quem comete crime que envolva o comércio ilegal de bens submetidos a algum tipo de imposto ou taxa estipulado pelo governo. Em nota, Antony Beevor afirma que: “[...] Como el juego estaba prohibido desde la dictadura de Primo de Rivera, trataron de conseguir la autorización por medio del cohecho. En el asunto se implicaron radicales corruptos como Pich y Pon, Sigfrido Blasco Ibáñez (hijo del escritor) y también el hijo adoptivo de Lerroux, Aurelio. La ruleta llegó a instalarse en San Sebastián, pero el gobernador la prohibió. Strauss, despedido, exigió que le devolvieran el dinero de los sobornos y la prensa empezó a destapar el escándalo. Chapaprieta y Gil Robles quisieron echar tierra sobre el asunto, pero ante la firmeza de Alcalá Zamora y el miedo a que Azaña lo hiciera público, le dieron estatus parlamentario. (BEEVOR, 2005, p. 696).

estar ausentes de ellas la mujer son estériles, o cuando paren dan un golpe de estado o una guerra civil. (LEÓN, 2000, p. 62)

Claudio critica a brevidade da estabilidade da República e infere que isso ocorreu pelo fato de se ter mantido alguns métodos tradicionalistas de governabilidade, servindo de base para que os conservadores, dois anos depois, controlassem o poder do Governo Republicano, período conhecido como Biênio Negro. Outras situações mencionadas como positivas aos conservadores são as manifestações populares, que não viam na República as melhorias prometidas, e também a máxima de que as mulheres, orientadas pelos seus confessores, votaram naqueles a quem a Igreja dava apoio, embora corrija em seguida que a falta de mulheres nos postos de poder também levaram a Espanha à guerra. Logo após, quando questionado sobre alguma lembrança particular daquele início de governo republicano, Claudio fala sobre a Falange Espanhola como uma *“rebelión de los niños de sacas bien, que decía a sus papás: ¡Qué anticuados estáis, siendo legitimistas o alfonsinos, o cedistas o católicos sin partido!”* (LEÓN, 2000, p. 64). Refere-se à Falange como aqueles que estavam conectados ao cordão umbilical da reação dos conservadores jovens enquanto recebiam as alas de sotaques alemão e italiano.

Claudio recorda também o papel da Frente Popular como uma organização dos partidos de esquerda que buscava retomar o poder conquistado no início da República, aliados aos intelectuais, e de quando entrou num grupo composto por artistas, escritores, pintores e intelectuais que produziam uma revista chamada *Octubre*⁴⁴, e metaforiza a luta desses artistas contra os nacionalistas, como o confronto de Davi e Golias. Nesse trecho, retrata a casa em que viveram Rafael Alberti e María

⁴⁴ Em 1936, em parceria com sua esposa, María Teresa León, Rafael Alberti e outros intelectuais lançam a revista *Octubre*. Seu nome é uma referência à Revolução Russa, de 1917.

Teresa León e as reuniões que aí faziam para produzirem a revista e outros atos de resistência em defesa da República.

A questão do nacionalismo é novamente levantada, agora sobre a perspectiva dos republicanos. Quando questionado por Pepe Castaño sobre as dificuldades de ser um ator cômico, Claudio responde:

Tienes razón, el cómico es un ser sin personalidad social que debe únicamente recibir la que le dan los papeles de sus comedias, pero, chico, yo opino por mi cuenta, soy español hasta la médula de los huesos, me gusta enterarme, ir a las tertulias, maldecir, si hace falta, y hasta dejarme engañar fácilmente, eso sí, pero que no se me soborne. (LEÓN, 2000, p. 66).

Como já foi dito, o nacionalismo de Franco é questionado, pois para as personagens que se agrupam no ‘jogo limpo’ por meio das Guerrilhas, é patriota, ora lutando, ora encenando uma peça, ou fazendo um painel ou um cartaz:

Los madrileños llevamos otra contabilidad. Somos cerca de un millón de corazones, y si quieres de otra cosa, doblas las cifras [...] Ah, para el caso de las mujeres multiplicadas por tres. (LEÓN, 2000, p. 66).

Nessa configuração de sociedade proposta pelos políticos e intelectuais com a qual Claudio compactua ideologicamente, as mulheres têm um papel igualmente importante em relação ao desenvolvido pelos homens. Os madrilenos são representados como aqueles que resistem à guerra e impedem a invasão franquista. O fim do discurso de Claudio recupera, uma vez mais, o diálogo tomado brevemente com Camilo e o convite estendido ao padre, para que este permaneça com a trupe.

Embora a personagem não relate com a mesma finalidade de Camilo que é um resgate do passado com a intenção de refleti-lo, Claudio recupera fatores de sua infância que o auxiliam a buscar-se a si próprio, para voltar a reconhecer-se no espelho, dada a distância temporal que há entre o menino Claudio e o adulto:

Me he quedado intrigado: ¿será posible que sea yo aquel cómico hijo de cómicos, criado por mi abuela en una masía de Levante? ¡Cómo he envejecido! (LEÓN, 2000, p. 59)

Assim como ocorrido com Camilo, a profissão de Claudio é definida pela família, o tempo e a experiência o modificaram, e a mesma dúvida que paira sobre Camilo, no que diz respeito a quem ele é, está sobre Claudio, ex-militar e filho de comédicos. Podemos pensar que as dúvidas que perseguem Camilo são transmitidas àqueles que o ajudam a contar sua própria história e que essas dúvidas são resultado de um processo de reflexão do romance distribuída e individualizada em cada personagem.

Nesse sentido, as vozes dos personagens secundários se fazem necessárias para a reflexão de Camilo, pois elas trazem em si experiências e verdades desconhecidas pelo personagem protagonista e, estando ele de acordo ou não com suas posições ideológicas, o auxiliam no processo de autoconhecimento, embora esse processo não o leve a uma auto definição: “*¿Qué cuarto aquel, Señor! Tendido en un gran lecho de raso amarillo y diminutas flores estaba el soldado de la República, el cómico presunto, el frailecito.*” (LEÓN, 2000, p. 69)

As dúvidas que permeiam o discurso de Camilo acabam por distanciar a obra do caráter maniqueísta que ela poderia ter e também vão apresentando a evolução de Camilo no que diz respeito à complexidade com que vai analisando as novas situações por ele experimentadas, bem como o comportamento das outras personagens no contexto da guerra. A mudança gradativa de Camilo é acompanhada pelo que é proferido pelas personagens espalhadas pela trama, como o Padre Blas Torrero que, escondido na casa de Panchita, revela seu posicionamento diante dos fatos e apresenta-se mais ponderado que a cunhada de Camilo:

-En ese cerro no debieron nunca instalarse cañones – decía el padre Blas, blandamente.
-Son para defensa de la fe.
-No me gusta esa fe defendida por monstruos.

[...]

-¿Y si no pueden tirar de otra parte?

-Si Dios es un corazón, bien pueden caberle todos los españoles.

[...]

-Con usted no puede hablarse, cura de misa y olla⁴⁵.

-Eso soy, Panchita, de misa y olla y pueblo [...] (LEÓN, 2000, p. 73)

O fato de um padre pensar que não se poderia matar em nome da fé, mesmo estando escondido por pertencer a uma organização religiosa que apoiava o golpe contra a República que, por sua vez, defendia um estado laico, reforça ainda mais que o discurso defendido na obra não é dualista e o resgate das personagens feito por Camilo vai traçando e revelando gradativamente a complexidade que a personagem protagonista adquire com a evolução do enredo.

Ao ser questionado sobre a participação de Camilo nas Guerrilhas, padre Blas não só incentiva o jovem a seguir com o grupo de teatro, como também o aconselha, expondo-lhe a postura do ator em cena:

- Vas a ser actor, Camilo, hijo.

- Sí, padre mío.

- Es una profesión curiosa.

- La elegí sin pensarlo mucho.

- Hay en ella un desdoblamiento involuntario de nuestros gestos, casi pudiéramos decir que nos tenemos que ver para saber el efecto que vamos a producir en los que nos miran. Recuerdo esto pensando en la primera vez que prediqué. Me preocuparon tanto las manos que estuve ensayando en el cristal de un armarito que había en mi celda. También la voz. Un predicador será más útil si sabe medir su voz, componerla. Yo no quiero decir que sean necesarias esas entonaciones jesuíticas demasiado insinuantes, pero sí una voz varonil, popular, mira, una voz de ondero, aunque te parezca un disparate, porque una iglesia es un campo abierto, un recinto amplio donde las voces campesinas suenan mejor que las ciudadanas y aflautadas, una voz fuerte con rumor salino como la de Pedro el pescador. [...] El teatro tiene mucho de predicación. Yergue la cabeza, que no se diga que un cura tuvo miedo. Y antes de empezar, santíguate, y, aunque sea para esos descreídos, despreciados por Panchita, cumple honestamente tu deber de comediante, porque si los hombres aquí abajo les cerraron las puertas de los cementerios, no tenemos ninguna prueba de que Dios Nuestro Señor les haya dado con las puertas del cielo en las narices. (LEÓN, 2000, p. 74).

⁴⁵ Esta expressão coloquial, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, significa alguém difícil de acreditar. Acessado em 21/06/2013 < <http://lema.rae.es/drae/?val=misa>>

Nesse momento do texto, padre Blas elucida para Camilo uma proposta de postura inovadora para o ator, nos moldes de um teatro proletário ou de urgência – como foi feito durante o conflito civil –, que deve ter em mente a responsabilidade e a consciência do ato de encenar, equivalendo-se em certo ponto às propostas de Erwin Piscator⁴⁶ e posteriormente às de Bertold Brecht no que diz respeito à postura do ator neste novo teatro proposto, o teatro político, o teatro de urgência. Para Erwin Piscator, o teatro político é o resultado do encontro da literatura e do proletariado. Sendo assim, a nova dramatologia⁴⁷ do Teatro Épico partia do homem formado pelas novas circunstâncias: a guerra e a revolução. Esse homem transformado estabelecia uma nova relação com as ‘coisas sobrenaturais’ – Deus, destino ou fado (Piscator, 1968:154) –, tornava-se agora um homem coletivo, mudando sua estrutura mental, de pensamento individual, para um pensamento geral, sendo assim um novo herói: *“Não mais o indivíduo com o seu destino particular pessoal; os fatores heroicos da nova dramatologia são o tempo e o destino das massas”* (Piscator, 1968: 152).

Para Piscator, o ator deveria preocupar-se em elaborar a essência da personagem não pelo meio externo, mas sim pelo seu conteúdo político e social. Era preciso entender e ter consciência do papel que desenvolvia dentro da peça para que a mensagem fosse transmitida. Discussão parecida faz Bertold Brecht, em seu livro *Teatro Dialético*. No texto *Diálogo sobre a arte de representar*, o ator deveria ter conhecimento sobre as relações humanas, sobre o comportamento e a capacidade

⁴⁶ Erwin Piscator foi um dos grandes nomes do teatro berlinense, revolucionando com suas teorias de teatro de massas. Bertold Brecht utilizou essas técnicas divulgadas no livro: **Teatro Político**. María Teresa León escreve em suas memórias um breve relato sobre Piscator: *“Había ecos de todas las épocas pasadas, esos murmullos interminables que los visten, y voces y música. Te lo dan para que hagas teatro. Es preciso hacer un teatro para el pueblo ¿comprendes? Llegaba yo de ver teatro durante varios años por el mundo: Piscator, Meyerhold, Tairof”*(in LEÓN, MARÍA TERESA. **Memoria de la Melancolía**. Editorial Castalia. Madrid: 1998. p.132).

⁴⁷ Dramatologia foi o termo usado pelo tradutor Aldo Della Nina, na edição de 1968 do livro *Teatro Político* de Erwin Piscato, pela editora Civilização Brasileira, para referir-se a dramaturgismo, utilizado por Brecht, que segundo Práctico Pavis, é a “atividade teórica e prática que percebe e determina a encenação de uma obra”(in PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Perspectiva. São Paulo, 1999.)

humana, demonstrando-o em sua atuação de modo consciente. O ator não poderia impor ao público seu estado emocional, mas sim intuí-lo, para que a plateia o observasse e se distanciasse, refletindo e tomando consciência da ação do ator no contexto da peça.

Perante o conteúdo exposto na fala do padre Blas Torrero, que abarca uma nova tendência teatral do início do século XX, é possível afirmar que sua fala está de acordo com a das outras personagens que formam parte do grupo das Guerrilhas. Embora ele não faça parte do corpo teatral, ideologicamente ele aceita o que é proposto pelo grupo e acaba por constituir, no campo das ideias, as Guerrilhas. Quando ele profere as técnicas teatrais propostas no início do século XX e adotadas pelos guerrilheiros, ele dá vida ao personagem coletivo, mesmo que suas ideias sejam diferentes de suas experiências.

Espera-se notar que a evolução da complexidade do discurso de Camilo e de suas memórias se dê no momento em que ele também passe a fazer parte grupo das Guerrilhas do Teatro, exemplificando a transformação gerada pelo grupo, contrapondo-se à banalidade da morte em um contexto de guerra.

CAPÍTULO III – A MEMÓRIA POLIFÔNICA DE CAMILO

A memória de Camilo e as vozes que nela habitam

Quiero escribirlo para volver a leer cien veces lo que me ocurrió.
(LEÓN, 2000, p.89)

Em suas memórias, María Teresa León afirma que: *“No sé quién solía decir en mi casa: hay que tener recuerdos. Vivir no es tan importante como recordar”* (LEÓN, 1998, p. 130). As memórias são o resgate das histórias vividas e por meio delas, aquele que lembra recupera e reflete sobre atos passados que culminam como resultado da condição vivida no tempo presente. Assim como afirma Walter Benjamin em seu texto *A imagem de Proust*:

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. (BENJAMIN, 2008, p.37)

Ao reescrever sua história, Camilo eterniza o que viveu por intermédio da lembrança, podendo recorrer àquele momento de sua vida, quantas vezes o desejar, para poder, por meio da releitura, resgatar as sensações vividas, como um modo de libertar-se da cela, voltando a um tempo que pertence ao passado. Portanto, reconstruir a história vivida por meio da memória, além de transportá-lo para a companhia de seus amigos proporcionando-lhe a alegria que não consegue sentir no tempo presente, é um modo possível para poder compreender o presente alterado em sua normalidade pela Guerra Civil. Henri Bergson afirma que a memória permite o estabelecimento da relação entre o corpo presente com o passado, e, pela memória, o passado emerge e mistura-se com as percepções do presente, às vezes, empurrando-a e ocupando todo o espaço da consciência daquele que lembra, como o faz María Teresa León quando escreve suas obras durante o exílio, e como também o faz Camilo em sua cela, para

relembrar suas experiências nas Guerrilhas do Teatro, salientando sempre a posição distinta de cada um dos narradores. O personagem protagonista vive por meio das memórias, deslocando a ação para o tempo passado e o narrado para o tempo presente, e, na tensão entre o vivido e o narrado, busca compreender, tornando mais complexas suas reflexões, cada vez mais distantes da superficialidade maniqueísta que muitas vezes é dada ao confronto espanhol.

Quando tenta resgatar essa ação para o momento presente, Camilo recupera também cada um daqueles que compartilharam as aventuras vividas durante os anos em que viveu nas Guerrilhas, preenchendo a solidão do presente, e essas personagens se personificam por meio de suas falas, sendo as Guerrilhas o lugar que possibilita o encontro das vozes distantes pelo espaço e tempo. Tanto a memória coletiva quanto a memória individual mantêm uma relação de dependência recíproca, quando o indivíduo recorda na medida em que assume a perspectiva de grupo, e as memórias do grupo se fazem reais e se manifestam nas memórias individuais (ERLL, 2012, p. 21), assim como a recordação individual é determinada pelo grupo social ao qual pertencemos, tanto a percepção quanto a recordação não são possíveis de se relacionarem ou criar significados sem que se admita a existência de uma memória coletiva. No texto, a relação entre a memória individual de Camilo e a do grupo ao qual pertenceu pode ser estabelecida por meio da polifonia. Embora as visões sejam diferentes, são os distintos ângulos que também compõem a história do grupo das Guerrilhas.

Como Camilo está distante do grupo espacial e temporalmente, correndo o risco de ter sua memória deteriorada, encontra como solução para escrever sua história a evocação das outras personagens de modo ativo. Dessa maneira os personagens secundários expressam-se de modo independente perante o narrador principal, que é o personagem protagonista, mas mantêm uma relação direta com o discurso dele. A

polifonia contribui para que a relação do indivíduo e do grupo torne-se uma via de mão dupla. Portanto, podemos também observar nos participantes do grupo a dúvida⁴⁸ que paira sobre Camilo. A voz de Camilo se mescla com a das outras personagens para que, dessa maneira, se configure a história do grupo das Guerrilhas do Teatro, porque estão entrelaçadas as histórias do personagem protagonista e as dos personagens secundários formando em parceria a história do grupo, em um movimento que vai das experiências individuais que compõem o coletivo, e também do coletivo modificando o indivíduo.

Se pensarmos que o encontro de Camilo com os personagens secundários (Angelines, Claudio, Juana, Juanito Monje) o modifica e que a mudança ocorre de modo especial porque as Guerrilhas são o espaço que permite que isso ocorra, pois fora dele só há o caos da guerra, é possível conceber a ideia de que a memória se organiza de dois modos: agrupada em torno de uma determinada pessoa, com seu ponto de vista e sua história, e distribuída dentro de uma sociedade grande ou pequena. Ou seja, o indivíduo participa dos dois tipos de memória, como afirma Halbwachs (2011, p. 39).

Mesmo a memória individual alimentando-se, às vezes em busca de exatidão, da memória coletiva – que é formada a partir da memória individual de muitos outros –, e, em muitos momentos, interpenetrando-se, uma distingue-se da outra, pode-se afirmar, então, que essas duas memórias seriam a memória pessoal e a memória social: a primeira interna e a segunda externa. Camilo, que configura a memória individual por ser o protagonista dessa história, apresenta no início do texto seus princípios pautados pelo grupo social do qual fazia parte: a família católica que o encaminha à Igreja, formando desta relação interna com a externa, o padre. A partir do momento em que a guerra tira o personagem protagonista de seu ambiente, expondo-o a outro grupo social, Camilo vai adquirindo o conhecimento promovido pelo grupo das

⁴⁸Evidentemente que cada personagem tem seus próprios questionamentos, além da própria circunstância da Guerra Civil Espanhola que impossibilitava o estabelecimento de quaisquer afirmativas enfáticas sobre posicionamento político ou ideológico.

Guerrilhas, que lhe parece muito mais revelador, no que diz respeito às questões políticas, sociais e artísticas. Ele amplia sua percepção de mundo por estar em um grupo heterogêneo, e o novo conhecimento só é possível de ser apreendido por Camilo nesse espaço em que as multiplicidades são aceitas, opondo-se a sua realidade primeira, do grupo monocórdio que forma sua família e a Igreja.

Por esse motivo, é possível perceber que o personagem protagonista que se configura na obra é o resultado das experiências dele e das dos participantes do grupo das Guerrilhas, além das próprias experiências das Guerrilhas como um organismo. O grupo às vezes parece ganhar vida como personagem coletivo quando está em ação, encenando as peças clássicas ou de urgência, com um teatro que propicia o encontro de todas as outras linguagens artísticas: poesia, música, artes plásticas e dança. Em contato com o grupo, o personagem protagonista inicia um processo de transformação e, dessa maneira, Camilo vai se tornando uma figura complexa e cada experiência vivida o vai afastando das definições totalitárias – padre ou bailarino, castidade ou desejo, franquista ou republicano. O movimento de contribuição e transformação de Camilo referente às Guerrilhas vai se configurando a partir do momento em que ele aceita o convite de Claudio, sem afirmar categoricamente se o motivo foi a fascinação despertada por Angelines ou se a necessidade de continuar como refugiado em ambiente republicano. Os primeiros relatos da chegada de Camilo ao grupo de guerrilheiros se atêm à efervescência cultural que havia no casarão da Rua Marqués del Duero, os ensaios, o encontro com poetas e voluntários estrangeiros, a exemplo dos fotógrafos Robert Capa e Guerda Taro, como será constatado mais adiante, em que Camilo servirá de intérprete. Toda essa movimentação inebria e encanta o jovem padre, que tem seu encontro com Angelines postergado, sendo o motivo da ausência da atriz revelado por Claudio⁴⁹. Além das atrizes que fazem parte das Guerrilhas – Juana, Dorita e Pepa –, Camilo é

⁴⁹ [...] “también Angelines ha estado enferma y todavía no ha vuelto.” [...] (LEÓN, 2000, p. 78).

apresentado a Juanito Monje por Claudio, que logo nota um mal estar entre os dois, supondo um motivo para tanto:

Quien tiene pasta es Juanito Monje. Llegó tarde, pero se incorporó sin dificultad. [...] Yo creo que es estupendo para ciertos papeles. Se lo presenté a Camilo y no se dieron las manos. Debe pensar Juanito Monje que le he buscado un sustituto. (LEÓN, 2000, p. 78)

A fala de Claudio adianta o estranhamento que há entre Juanito Monje e Camilo e, sob seu ponto de vista, o que poderia ter acontecido para que essa falta de cortesia se desse, justificando mais o comportamento de Juanito – com quem tinha contato há mais tempo – que o de Camilo, que acabava de incorporar-se às Guerrilhas. A figura de Juanito Monje vai sendo montada por partes, primeiro por Claudio, no momento em que o apresenta e fala de sua incorporação às Guerrilhas, depois por Camilo:

Juanito Monje. ¡Qué sorpresa fue aquello para mí! Tendré ocasión de ir escribiendo sobre todos ellos. ¡El tiempo en este caserón histórico es tan largo! Sí, he de traerlos a todos hasta mi memoria si Dios lo permite y esta vida mía no se destruye demasiado pronto. (LEÓN, 2000, p. 84)

Aquel día me zumbó la cabeza, tanto que recuerdo lo difícil que me fue ensayar. Sentía remordimiento. Aquellos seres infelices se entregaban a mí y me iban a llevar a sitios que estaban vedados para todo el mundo, secretos militares, posición de reservas, caminos nuevos recién abiertos en la piel de España. En el camión que nos conduciría estaríamos Juanito Monje y yo <<Las Guerrillas del Teatro son un arma de guerra...>> Xavier Mora, Juanito Monje... [...] Sólo sus ojos querían transmitirme un mensaje. Yo interpretaba: silencio. Y callaba, cobardemente, callaba. (LEÓN, 2000, p. 88)

O modo como Camilo coloca lado a lado os nomes de Xavier Mora e Juanito Monje e o estado inquietante em que fica depois de ser “apresentado” a Juanito, além da conversa por olhares representada pelas palavras *silencio* e *callaba*, dão pistas de que Juanito também pode ser um infiltrado, mas não há afirmações a respeito disso. A personagem só é revelada alguns capítulos posteriores e por suas próprias ações, que

a princípio parecem estar sendo narradas em terceira pessoa e, de repente, passam a ser narradas em primeira:

- Suba despacio, señorito Juan.

Juanito no respondió al hombre que lo conducía, subió de dos en dos las escaleras y después de tamborilear de cierto modo en una pared, algo se descorrió en el otro extremo, que le permitió entrar en presencia de...bueno, que me hizo entrar, basta de novela. El antipático señor, que estaba durmiendo, se irguió para decirme [...] (LEÓN, 2000, p. 107)

A alternância da terceira pessoa para a primeira e o modo como ocorre, leva a crer que Juanito tentava escrever sua história, como saindo de si para refletir, mas não cabe a ele a reflexão daqueles dias, uma vez que os está vivenciando em tempo presente, o que se comprova com a rápida alternância de pessoa e também de discurso, que vai de indireto para direto.

Nesse contexto, talvez os estudos de Goyanes sobre os romances atuais ajude a pensar que é possível que, em alguns casos, a estrutura narrativa tenha estreita conexão com a função dada aos personagens do relato (GOYANES, 1970, p. 120). Os narradores em terceira pessoa deixam transparecer certa imparcialidade ou neutralidade, o relato torna-se independente de quem o escreve, ganha autonomia. O narrador em terceira pessoa deixa o leitor fora da trama, enquanto o narrador em primeira pessoa, mesmo correndo o risco de se perder em si por não saber se revelar, permite entrar em seu interior. A alternância de pessoas no discurso de Juanito pode representar uma demonstração de evitar a ideia de maniqueísmo por meio de um recurso narrativo e ao mesmo tempo o posiciona como um possível traidor, mas não o determina como tal.

Juanito continua o relato da visita a um velho vizinho das Guerrilhas, o mesmo homem com quem Javier Mora esteve logo depois de separar-se de Camilo, em primeira pessoa:

El portero legítimo se quedó en la casa de al lado y es un camisa vieja. Él me introdujo. Dando la vuelta por el sótano, donde está la

calefacción, llegamos a un lugar parecido a una cornisa, y a pesar de la oscuridad me vendó los ojos. [...] Al recobrar la vista me encontré con un falangista consumido de uniforme completo. (LEÓN, 2000, p. 34)

-Pero usted va vestido de falangista y Primo de Rivera creía en el pueblo. (León, 2000, p. 109) ⁵⁰.

Este senhor, monarquista que esteve presente nas *Juntas de Defensa Militar*, também era membro da Falange, e o fez determinado a ajudar a frente nacionalista. Em um diálogo em que predominam as falas do falangista são colocadas as motivações dos nacionalistas na guerra, além de serem contados alguns acontecimentos históricos que antecederam à Guerra Civil, como, a perda das últimas colônias americanas e os conturbados anos de 1909, momento em que ocorreu a Semana Trágica⁵¹, e o de 1917, em que o governo monarquista enfrentou um movimento militar⁵², outro político⁵³ e um terceiro movimento, o social⁵⁴.

O encontro é às escondidas: “*No le contesté, porque no me dejó. El encierro le ha hecho mucho más hablador que antes*” (LEÓN, 2000, p. 107), e nesse espaço o ponto de vista do empregador ou do dono de terras é expressado de modo mais objetivo:

¿Y sabes que les ocurre? Pues que si un obrero o un campesino se accidenta trabajando, pues le tenemos que pagar bonitamente toda la curación, eso que mientras se cura no produce y los accidentes los provocan ellos para no trabajar. ¡Y riéte un poco! ¡Les prohíben tener lances de honor! ¡Como si esa canalla supiese lo que es honor! (LEÓN, 2000, p. 109).

Essa caracterização do patrão como aquele que oprime o empregador foi feita também no texto teatral *Huelga en el puerto*, de María Teresa León, porém na

⁵⁰ As falas são respectivamente de Xavier Mora e Juanito Monje.

⁵¹ Assim foram nomeados os violentos confrontos entre o exército e a classe operária liderada por anarquistas, socialistas e republicanos.

⁵² Criação das *Juntas de Defensa*, movimento sindical militar que dizia defender os interesses dos oficiais de graduação intermediária no exército e a mobilização por uma unidade nacional.

⁵³ A *Asamblea de Parlamentarios* foi o nome dados às reuniões, que não tinham caráter oficial, realizadas em Barcelona e Madri com deputados e senadores, entre julho e outubro de 1917.

⁵⁴ A famosa *Huelga general revolucionaria* em agosto de 1917, convocada pela UGT e o PSOE e apoiada pela CNT.

peça, o empregador não está personificado como está em *Juego limpio*. Em *Huelga en el puerto*, a autora representa, além do patrão, o sistema capitalista e o governo, com alegorias um tanto grotescas com três grandes cabeças que são a *Cara y voz del Patrono*, *Capitalismo* e *Ministro*. Nesse trecho da peça a autora faz citações e contextualizações históricas importantes estabelecendo de modo didático uma relação direta com o tempo presente, atribuindo ao texto qualidade literária e contrariando a máxima de que as peças de caráter propagandístico não possuem qualidade artística.

No diálogo entre *Patrono*, *Capitalismo* e *Ministro*, María Teresa León expõe as prioridades e ideologias daqueles que determinam a vida do trabalhador. Na primeira fala, o patrão vê a greve como um entrave para seus negócios e mais ainda para seu cotidiano familiar, citando a cidade francesa de veraneio, para onde deseja ir:

Cara y voz del patrono. - ¡Imposible, imposible! Un pedido de 200 barricadas para la Argentina, y sin poderlo servir. ¡Con lo mal que estoy! ¡Cómo me duele el estómago! ¡Teniendo que ir a Vichy con Ivonette! (LEÓN, 1933, p. 22)

A autora generaliza a figura do patrão quando associa esta personagem a *La criada* que ia ao porto comprar berinjelas para curar o estômago de seu patrão e que se achava superior aos demais frequentadores do mercado. Dessa maneira, María Teresa desqualifica o discurso daqueles que defendem os patrões, e vai restringindo e dirigindo a decisão do leitor-espectador para que este se posicione contra o patrão. Em *Juego limpio* não há este apelo, embora o patrão em *Huelga en el puerto* esteja em oposição ao grupo que defende os ideais republicanos.

Na fala seguinte, atribuída ao capitalismo, a autora remonta, em uma única frase, a evolução do enriquecimento das burguesias espanholas: “*Cara y voz del capitalismo. – Explosivos. Potasas de Suria. Alicantes. Nortes. Minas del Rif. Chades.*” (LEÓN, 1933, p. 22).

De acordo com o comentário feito por Gregorio Torres Nebrera, durante o final do século XIX e início do século XX a burguesia industrial espanhola se enriquecia por conta de negócios mineradores, desde a então colônia marroquina, até mesmo na Península Ibérica:

“De 1896 databa la Unión española de Explosivos de Río Tinto, con capital inglés. En la población barcelonesa de Suria se inició hacia 1921 la explotación de las potasas de la cuenca catalana. En el año 1908 se fundó la empresa “Minas del Rif”, para explotar las minas de Uixan, en el norte de Marruecos y en el lago de Chad – en el centro del continente africano – había tentables expoltaciones de sosa.”(LEÓN, 2003, p. 82)

Na fala seguinte do diálogo das três cabeças entra a voz e a cara do ministro, que representa o Governo:

Cara y voz del ministro. – Es necesario marcar mi paso por el ministerio con algo que ayude a la desdichada clase trabajadora. Voy a disolver la organización obrera del Puerto de Sevilla y hacer que todos ingresen donde yo pueda protegerlos y dominarlos. (LEÓN, 2003, p. 82)

Com essas três falas, María Teresa León estabelece a relação que há entre a tríade de poderes: o sistema capitalista enriquece o patrão, que é defendido pelo governo (representado pelo ministro), que é defendido pela burguesia (representada pelo patrão). Esses três unem-se na peça para atacar os trabalhadores grevistas, de acordo com o enredo.

Organizando cronologicamente a fala destas personagens – capital, burguesia e governo –, María Teresa León consegue condensar os acontecimentos históricos referentes ao início da industrialização espanhola que auxiliam na compreensão do momento encenado – o conflito de classes estabelecido entre burguesia e proletariado –, além de organizar as personagens hierarquicamente na sociedade capitalista.

Mantendo o diálogo da peça com o romance, é possível pensar que os mesmos defensores de interesses particulares⁵⁵ não deixariam vigorar uma corrente de pensamento que pretendia valorizar o coletivo e agiriam para que não tivessem sucesso as ações daqueles que defendiam uma política voltada para os trabalhadores, como faziam os participantes das Guerrilhas do Teatro quando se transformavam em pontes que transportavam a cultura do centro da Espanha para os mais longínquos vilarejos. Como se pode constatar ao final do diálogo, por meio da missão confiada a Juanito Monje, a ação daqueles que defendem os capitalistas, burgueses e parte do governo era a espionagem, como é revelado pelo próprio Juanito, além da relação de igualdade estabelecida com Xavier Mora:

-Señor – empecé diciendo –, siento no poderle dar muchas informaciones, cumplo mi deber desde un puesto de combate difícil y desde que comenzó la guerra trabajo medio día en salvarme y medio en el glorioso movimiento nacional. Estoy en las Guerrillas del Teatro y...

-Entonces ¿tú no eres Xavier Mora?

-No, señor.

-¡Ya me parecía a mí! ¡Pero es que sois todos iguales con ese maldito uniforme...[...]

-Me llamo Juan Monje.

-Juanito Monje, Juanito Monje. No se me olvidará. [...]

-Seguiré trabajando y ya sabes, si me oyes no tengas miedo, soy yo.(LEÓN, 2000, p. 111)

A relação que se estabelece entre essas duas personagens acaba por definir Juanito como traidor, assim como o foi a personagem já citada, Pepe Castaño. A importância de se ter um traidor em uma companhia de teatro itinerante era, como afirmava Camilo, a de revelar aos oponentes os esconderijos e as novas trilhas que eram abertas pelos soldados republicanos, pois os atores iam até os fronts de batalha seguindo esses caminhos com a finalidade de transmitir ânimo e proporcionar lazer aos

⁵⁵ Em suas memórias, María Teresa León afirma: “Comenzaban los años españoles más claros del siglo XX. Era la toma de poder de los intelectuales. La gente que había decidido “mejor que no sepan leer”, estaba muda. Los privilegiados iban a ser otros. Comenzaron a movilizarse “Las Misiones Pedagógicas”, donde tanto trabajó Alejandro Casona, y “La Barraca”, dirigida por Federico. (LEÓN, 1998, p. 196)

homens que lutavam. O cuidado para eleger aqueles que iriam fazer parte da trupe ia além das condições técnicas teatrais, envolvia também cuidados militares:

[...] Claudio Ortiz pasó su brazo por el mío para decirme: <<Ven, tengo que hablarte>> ¡Cómo me dolió el corazón! Por un momento vi todos mis sueños en tierra, descubierto, perdido, tontamente acusado de engaño, pero me llevó directamente a la secretaria.
-Oye – preguntó a la secretaria⁵⁶ –. ¿Ha venido el permiso para que Camilo se incorpore a nosotros? Necesito llevármelo mañana. Tuvieron que telefonar para conseguirlo. Lo hicieron. Las Guerrillas iban a lugares comprometedores y yo no tenía aval sindical de ninguna clase.[...]
Estuve inquieto todo el día. ¿Saldría o no con ellos? Y si tantos requisitos eran necesarios, ¿por qué iba Juanito Monje? (LEÓN, 2000, p. 85)

O questionamento de Camilo expõe a fragilidade dos responsáveis pelas corporações republicanas, que não eram em sua totalidade exclusivamente militares. Muitos civis organizados em sindicatos ou milícias eram incorporados e, uma vez que necessitavam de voluntários, as exigências não eram tão restritas. Havia também o problema do analfabetismo, grande parte dos milicianos voluntários era analfabeta. Em uma das passagens das Guerrilhas pelas estradas, um soldado dificulta a passagem do grupo, por não compreender a senha:

-Odesa.
-¿Odesa? Quiá.
-¿Cómo que no! Odesa, camarada.
-No compañero. [...]
-¿Sabes leer?
El hombre titubeó y yo aproveché para seguir.
-Porque si supieras leer yo te enseñaría mi credencial secreta del Ministerio de la Guerra, pero, como comprenderás, si no sabes leer es inútil que te la enseñe.[...]
-¡Anda, te creerás que no lo conozco! Os voy a dejar pasar pero la consigna no es la que tú dices, compañero, sino oveja, ¿lo entiendes bien? Oveja.[...]
-Odesa ¿vez? Pues oveja. (LEÓN, 2000, p. 102-3-4)

Embora alguns nacionalistas conseguissem infiltrar-se nos grupos republicanos, isso não representava um ambiente desprovido de cuidados e que todos se

⁵⁶ Como exerceu a função de secretária da Alianza de Intelectuales Antifascistas, em muitas partes María Teresa será citada como *secretaria*, tornando-se a autora personagem de sua própria obra ficcional.

baseavam na confiabilidade que um indivíduo aparentava ter. Havia também, como retratado no romance, certa tensão: todos desconfiavam de todos, e isso acabava por ocasionar situações inusitadas, assim como retratado na chegada de alguns colaboradores da Aliança de Intelectuais Antifascistas no casarão:

-Pues si María Teresa me ha dicho que no pase nadie, pues yo no deajo entrar ni a mi abuelo.

-Vamos, hombre, estos no son tu abuelo, sino fotógrafos y la secretaria estará encantada de verlos – le dije señalando aparatos y trípodes –. ¿No comprendes que tenemos que informar al exterior de lo que está pasando? (LEÓN, 2000, p. 77)

Toda a efervescência de entrada e saída de artistas que faziam parte da Aliança de Intelectuais, como o casal de fotógrafos Robert Capa e Guerda Taro, além do poeta León Felipe – e muitos outros que serão citados ao longo da obra –, fascinava Camilo: “*¡Qué casa! ¡Si entras por los sótanos te encuentras con los cómicos y si por la puerta te salen al encuentro los poetas!*” (LEÓN, 2000, p. 78). Assim como poetas, escritores e intelectuais, os atores das Guerrilhas eram voluntários, e, na maior parte das vezes, amadores, como no caso de Camilo, que por não demonstrar habilidade na arte de encenar⁵⁷, tornou-se bailarino da trupe: “*Tardé algunos días más, cuando ya había descubierto que yo era un buen bailarín. Claro que les bailé a la moda de mi pueblo, pero aquel desbarbo cayó en gracia [...]*” (LEÓN, 2000, p. 85).

A Guerra Civil impulsionou na Espanha um processo revolucionário percebido pelos intelectuais como um momento propício para responder a demanda de fortalecimento do teatro de conteúdo crítico, que servia para seus espectadores como meio de informação e entretenimento, assim, por meio das manifestações artísticas que os intelectuais se posicionavam politicamente e orientavam as populações de maioria analfabeta. Utilizando a linguagem poética, mais concretamente, a forma *romance*, que para Juan Ramón Jiménez, era o rio da língua espanhola: “[...] *he dicho siempre que es*

⁵⁷“*Pero Camilo no será nunca cómico. Ya lo he visto; le falta corazón.*” (LEÓN, 2000, p. 78)

el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso [...]”(JIMÉNEZ, p. 249), os *romances* tiveram grande alcance popular por meio de diversas publicações. Um dos principais meios de divulgação desses romances foi a revista *El Mono Azul*, com primeira edição datada de 27 de agosto de 1936, e já na primeira publicação foi feito o convite para uma de suas seções: *El Romancero de la Guerra Civil*:

La Sección de Literatura de la Alianza inaugura en este número el Romancero de la Guerra Civil. Se pide a todos los poetas antifascistas de España, anónimos y conocidos, que nos envíen inmediatamente su colaboración. (El Mono Azul, nº1, p. 4.1936).

No princípio da guerra, em que se acreditava numa vitória rápida da República Espanhola, a arte produzida, de modo especial para as frentes de combate, estimulava a confiança no resultado favorável, porém, com o passar dos meses, à atuação da arte foi agregada a necessidade de reflexão sobre seu futuro na sociedade que se configuraria a partir daquele confronto (CAUDET, 1978, p. 14). E defender e pensar tal arte estava diretamente relacionado, à ideia de pensá-la para o povo, de modo que este fosse beneficiado pelo que era produzido no mundo artístico, pois assim se reconstruiria um país mais igualitário. A partir desse princípio, surge o modelo de arte de agitação e propaganda, que além de promover peças teatrais, editava revistas culturais, entre outras manifestações artísticas gratuitas em que o povo não só era o público-alvo, mas também os agentes desta arte. Baseados nessa ideia, a revista *El Mono Azul* publicou *romances* elaborados por amadores, como relata Dario Puccini baseado na fala do poeta Emilio Prados:

[...] cuando la Alianza de Intelectuales decidió sacar a luz “El Mono Azul”, nos encontramos sorprendidos al recoger los primeros paquetes de original destinado a la imprenta, considerando que en su mitad casi lo constituían versos. ¡Versos, todos romances, sencillos y efusivos los unos, bélicos o satíricos los otros, que, sin que existiera previo acuerdo, desde los frentes y desde la retaguardia, nos enviaban compañeros de letras o trabajadores, no profesionales de la literatura

En todos un grito de protesta contra la barbarie que clava su hacha sangrenta en comarcas regadas con la sangre del Pueblo. (PUCCINI, 1982, p. 59).

Embora houvesse grande participação dos “poetas anônimos” maior foi a participação dos poetas de ofício. Durante a guerra, Rafael Alberti fez uma compilação de, aproximadamente, 300 *romances*. Alguns foram publicados na revista *El Mono Azul* com que ele próprio contribuiu, como por exemplo, o *romance Defensa de Madrid, defensa de Cataluña*. No prólogo da segunda edição recompilada durante seu exílio na Argentina em 1944, com cerca de 200 a 300 *romances*, o poeta comenta sobre a importância desta produção na literatura espanhola:

El resurgimiento de la épica romanceada durante nuestra guerra española fué un fenómeno tan sorprendente de vitalidad poética, que siempre será actual intentar su recopilación. [...] El privilegio de haber enriquecido el Romancero corresponde íntegramente a la España republicana. (ALBERTI, 2006, p. 9-11).

O *romancero* e o teatro, duas formas populares de manifestação artística, se converteram em meios muito fáceis de comunicação, informação e formação, tendo em vista o grande número de analfabetos que tinha a Espanha naquele período. Por intermédio de Claudio, podemos constatar o discurso defendido nas Guerrilhas, no que diz respeito à responsabilidade de se realizar uma peça com entusiasmo e verdade, pois acreditavam que:

Nuestro soldado no es más que un campesino ingenuo o un muchacho pobre de ciudad que fue poco al teatro; las Guerrillas son arma de guerra. El combatiente en los frentes estabilizados es un obrero sin trabajo; necesita moral. La moral tiene un ala para levantar el espíritu del hombre: se llama alegría. Nosotros somos el olvido y la alegría. (LEÓN, 2000, p. 85).

Em *Juego limpio*, o teatro representa o importante papel da arte que integra as diversas culturas (dança, poesia, música) ao seu espectador e isso se dá ao fato de que o teatro seja, tradicionalmente na Espanha, uma forma de arte mais acessível e popular

desde o século XVI. Retomando o formato popular presente no teatro do *Siglo del Oro* – momento em que o teatro espanhol torna-se uma arte mais popular, com textos cômicos escritos por Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de La Barca –, o grupo das Guerrilhas tentava conciliar a necessidade de responder às limitações materiais de um teatro de frente com a conquista do maior nível estético possível, como afirma Monleón (1990, p. 61). Era estabelecido um número reduzido de atores, cenários móveis eram improvisados, era recomendada a inclusão de algum entremez clássico, mas com cuidado ao inserir canções populares e também em evitar que a finalidade política das Guerrilhas eliminasse o caráter artístico e sua condição teatral (MONLEÓN, 1990, p. 61).

As novas técnicas que surgiam na Europa dos anos vinte e trinta do século XX, bem como a tradição do teatro espanhol, definiram artisticamente o grupo das Guerrilhas e a escolha das peças a serem encenadas pelo grupo quando estavam instalados no *Teatro de la Zarzuela* e posteriormente nos fronts. As viagens concretizavam a ação dos participantes das Guerrilhas no confronto e, sendo o teatro uma arma de guerra, era nos palcos improvisados que eles exerciam o ofício de atuar. Claudio fala sobre a importância do teatro itinerante, frente às críticas daqueles (nesse caso representado pela figura de um soldado cubano) que não viam um objetivo claro em oferecer aos combatentes arte e diversão. As Guerrilhas proporcionavam aos espectadores um momento de lazer, de modo a esquecerem por um momento que estavam imersos em um ambiente caótico, proporcionando-lhes a possibilidade de alegria, mesmo com a iminência da morte em um confronto:

-Comprendo, camarada, que tus críticas pueden ser severas. Tú has visto la fiera en su cubil. Pero los soldados necesitan alegría. Únicamente un combatiente alegre es un soldado perfecto. Hay que organizar equipos de teatro volante y venir al frente. (LEÓN, 2000, p. 82).

A concepção de Claudio no que dizia respeito às Guerrilhas e do teatro como uma linguagem que proporcionava o esquecimento momentâneo da situação desumana a que se submetiam os soldados e ao mesmo tempo a possibilidade de conhecer uma arte com a qual nunca pode ter contato, dentro do âmbito da ficção, dialoga de modo direto com os ideais de María Teresa León, já que é encontrado em *Memoria de la melancolía* o mesmo entusiasmo que tinha de viajar com seu teatro. Depois de conseguir um caminhão cedido por alguns artistas franceses, a autora, a exemplo das Missões Pedagógicas, levou pela Espanha em guerra, uma equipe de teatro por ela dirigida para fazer apresentações aos soldados entrincheirados, segundo relata Salvador Arias, na época um dos atores que acompanhavam María Teresa, e que relata em suas memórias:

El camión regalado por los franceses nos servía de transporte [...] ¿Dónde terminaría aquel camión? Yo no seguí más que una parte de su recorrido a través de la España en guerra. (LEÓN, 1998, p. 113).

Aos poucos, Camilo vai inteirando-se do significado de combater utilizando como arma a arte, além disso, o contato com esse mundo desconhecido que Claudio lhe apresenta por meio de suas excitantes histórias sobre as batalhas, a participação no grupo das Guerrilhas e o ambiente da casa, a ansiedade por saber se poderia ir ou não para o fronte com o grupo de teatro, juntam-se em Camilo ao sentimento de temor que lhe causa a presença de Juanito Monje e transtornam o padre que sobe ao seu quarto, deparando-se com um quadro da imagem da Imaculada⁵⁸. Ajoelhado diante da Virgem, retratada com uma aparência pueril, é por ela ameaçado:

¡Oh, pobre frailuco, cómo te gustaría denunciar!, me dije. ¿Será exacto que este no es mi redil y lo que creo entender no lo entiendo y lo que me atrae es una fascinación del enemigo? ¿Por qué los

⁵⁸ Sabemos que a tela de Bartolomé Estebán Murillo, *La Inmaculada Concepción de los Venerables*(1678), foi levada à França pelo Marechal Sout em 1813, durante a Guerra de Independência, o que impossibilita sua presença no Casarão das Guerrilhas durante a Guerra Civil, além de ter sido devolvida por permuta com o Estado francês somente em 1941. Mas, dada à descrição de Camilo e à indicação de sua escola (a sevilhana), podemos supor em nossa análise que se trata da mesma tela.

encuentro buenos, cariñosos y sus palabras tan verdaderas? Viven tan abiertamente esta vida pueril de entregarse apasionadamente a ser útiles que me avergüenza el recuerdo de tantas órdenes religiosas como tienen por regla la sordidez y el egoísmo de la salvación individual. Aplican sus oraciones y penitencias, me dirán, pero ¿son suficiente rescate y salvación si anteponemos a ellas la salvación de nuestra propia alma? ¿Es que me estoy condenando por salvarles? ¡Cómo me arde la cabeza! La Virgen, al llegar a aquel punto, me miró y vi que las manos menudas le temblaban, aburridas de juntarse siempre, y movía los piececitos, deseosos de irse a caminar sobre violetas. Me pareció que alguien me tocaba en el hombro, pero no era nadie. Volví a mirarla. (LEÓN, 2000, p. 86)

Por mais uma vez, Camilo está frente a frente com o dilema entre os preceitos de sua vida religiosa e de sua vida como guerrilheiro do teatro, confrontando a coletividade proposta pelo grupo republicano e a individualidade que está presente na salvação da alma defendida pela religião. O frade coloca em questão, também, a relevância social desempenhada por um ator e por um padre. Enquanto o ator entrega-se apaixonado pela profissão, com a finalidade de ser útil ao público que o assiste apresentando uma ideia, uma arte ou uma cultura que poderá ser aproveitada pelo espectador, o padre segue as ordens de uma regra individualista, é responsável por salvar seu rebanho aplicando-lhes penitências que parecem inúteis, uma vez que a salvação é individual, anulando qualquer ação exterior. O ator vai se sobrepondo ao padre e esta sobreposição é representada na mudança da figura da Virgem descrita no início da citação – de delatora – com a do final, que se converte em uma virgem entediada com o imutável, desejosa por caminhar. A visão de Camilo, que pode ser lida como uma espécie de transe, dada as visões que tem, é interrompida pela sensação de ser tocado por uma mão. Essa frase aparece como um eco, que pode ser interpretado como uma anunciação da presença de Angelines, porque desde a chegada de Camilo às Guerrilhas, o encontro dos dois não se dá de imediato, pois a atriz se encontrava afastada das Guerrilhas por estar doente.

Outra leitura que essa passagem possibilita vem ao encontro da primeira visão que Camilo tem quando chega, levado por Xavier Mora, a um quartel republicano. Naquela ocasião, Camilo depara-se com a figura de uma sereia, imagem resgatada de sua infância e, como já discutido, a sereia (figura híbrida) representa a tentação, a tensão e o reencontro entre os dois passados, tanto o do garoto resgatado quanto o do homem que está na guerra. Na imagem da santa criada por Camilo, também híbrida (rosto pueril e mãe de Deus), assim como o mesmo movimento de angústia, que une passado e presente e a dubiedade de sentimentos de Camilo, a mulher que dá a luz a Cristo é recriada com características infantis, como é observado no momento em que Camilo volta sua atenção para o quadro, regressando à infância da Virgem, recriando uma imagem bucólica e camponesa, com Santa Ana e São Joaquim – pais de Maria – zelosos da saúde da menina, preocupados por Maria não estar pronta para as bodas, assim como as outras garotas da aldeia. Camilo agrega à cena criada na tela, elementos por ele imaginados, compondo desta maneira sua tela:

Hace tanto calor que la niña deja caer su túnica – ¡oh, se va a enfriar! – y se sienta con un puñado de piedrecitas en la mano para iniciar el juego. Pero es que mientras esto sucedía, sin cantar, como estaba previsto, se le ha acercado la culebra verde. Los ángeles juntan las alas. <<¡No, tú no!>>, pero la ofidia, muerta de femenino curiosidad, sigue hasta los mismos pies de la criatura, quien coloca su sagrado piececito desnudo sobre la cabeza centelleante. <<Vete para que se cumplan las Escrituras>>, conminan las criaturas celestes, pero todos han de salir volando. Un grito heroico de la madre Ana los dispersa, la madre Ana muerta de terror que con un palo acaba de destrozar un mito. §Sentí que una mano se apoyaba en mi hombro, pero no era nadie. Volví a mirar el cuadro [...] (LEÓN, 2000, p. 87)

Assim como a figura mítica da sereia canta para seduzir e tirar do caminho da fé cristã, a serpente é um forte símbolo de tentação. É a serpente que oferece a Eva o fruto do conhecimento, que por sua vez convence Adão a comê-lo também, de modo que os dois são expulsos dos jardins do Éden. Na visão de Camilo, a serpente não é destruída pela Virgem, que está para cumprir as Escrituras, ou seja, que tinha o dever de

representar a nova figura feminina que não se rende ao desejo. A serpente é morta pela mãe da Virgem que rompe o mito da serpente e de seu poder de sedução. Não está claro se a antecipação de Santa Ana em matar a serpente vem de seus zelos de mãe ou da incerteza de que Maria, tão jovem e diante de uma grande provação, seja capaz de não ceder aos encantos da serpente.

A Virgem é também retratada de modo híbrido, pois grávida de Jesus, tem valorizado em sua descrição o aspecto infantil, puro e casto, que teria a intenção de confirmar a concepção de seu filho de modo celestial. Essa característica pueril, que é atribuída à Maria tentando afastar a ideia do ato sexual, justificaria uma gravidez concebida antes do matrimônio, convertendo o pecado em um ato de servidão à vontade de Deus. Mas o ato de sua mãe Ana não nos dá a certeza de domínio dos desejos por parte de Maria. Teria ela cedido à serpente? Essa hibridez de Maria a aproxima de outra figura feminina imaginada por Camilo: a sereia. Embora uma seja uma figura incongruente dentro da esfera religiosa e a outra pertença à mitologia pagã, ambas são aproximadas pela visão de Camilo, que carrega em si a dúvida e o dilema de abdicar dos preceitos cristãos que lhe impõem a castidade, representada pela figura de Maria, e ceder ao desejo que sente pela bailarina Angelines, que seria um ponto de intersecção entre a Virgem (pueril) e a sereia (filha da musa da dança e do deus-rio).

A repetição desse padrão de figuras ambíguas e sedutoras expressa, de certo modo, a tendência de Camilo a ceder aos encantamentos do mundo fora de seu convento e às experiências que o apartam da figura de Deus criada e transmitida pela Igreja e seus mentores. Pode-se supor que a tela vista por Camilo seja a *Inmaculada Concepción de los Venerables*, de Bartolomé Esteban Murillo, conforme os dados presentes em sua fala:

Subí a mi cuarto después de sentir que se me escapaba a borbotones la verdad y me arrodillé – después de levantar el transparente de nipsis

azul que la cubría – ante una imagen de la Inmaculada de escuela sevillana, hermosa en el eterno mediodía azul de su pintura. (LEÓN, 2000, p. 85-6)

Murillo ficou famoso por retratar diversas vezes o tema da Imaculada Conceição, imagem de Maria usada para reafirmar o dogma da Igreja Católica de que a mãe de Jesus manteve-se imaculada mesmo após sua gravidez, reafirmando assim a divindade de Cristo e convertendo a figura materna de Maria em santa e mãe de Deus e da Igreja.

Na tela, o desenho apresenta contornos esfumados, induzindo leveza e movimento. A luz que envolve a Virgem valoriza seu caráter celeste e ilumina o quadro da parte superior esquerda para a parte inferior direita, intensificando a contraposição entre claro e escuro. Nem o luminoso espaço central, tampouco o fato de se representar um ambiente celestial cheio de inocentes figuras angelicais anulam a penumbra que há no canto inferior direito, incomum na representação de uma imagem celestial, cujos tons

⁵⁹ Imagem extraída do site <<<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables-o-de-sault/>>>. Acesso em: 25 dez 2013.

claros são predominantes. As cores do traje da Virgem marcam a oposição da figura frágil da virgem pura (representada pela cor branca) com a do poder de rainha do céu (representado pelo manto azul). Outra contraposição está na leveza da Virgem sobre as nuvens pisando a meia lua do Islã, representando o triunfo católico perante os mouros no período da reconquista.

Esses vários símbolos que se opõem na obra de Murillo acabam por se igualarem às contradições que há em Camilo, emparelhamento dado por ele:

Volví a mirar el cuadro y lo vi cruzado de ciervos voladores, como los que zumban entre el fulgor rojo de mi cielo natal, y las manos se me llenaron del agua blanda de la charca y de los renacuajos que metíamos en el bote mohoso [...] ¡Señor! Parecía mirarme desde aquella gran pintura que cubría el muro y ante la cual mi soledad se había arrodillado. Sí, ahí la tuve ante mí, dulce y misericordiosa, alto tallo de la Cristiandad, rodándole bajo los pies de niña pobre el infierno girador del mundo. Me pareció que una mano se apoyaba sobre mi hombro, pero no era nadie. (LEÓN, 2000, p. 87-8)

Assim como na visão da sereia, Camilo encontra um lugar familiar no passado. Na tela ele encontra no céu composto pela visão a mesma familiaridade, como um resgate desse passado infantil, em que não há as dúvidas seguidas das angústias que a vida adulta lhe oferece. Aliada a essa imagem, Camilo se recorda também do primeiro corpo feminino que viu desnudo: uma garota de sua infância que vivia da caridade dos vizinhos, chamada La Crespa. Em suas lembranças, La Crespa também pisa com seus pés desnudos em uma cobra e torce seu pescoço: “[...] *la Crespa levantando la serpiente después de estrangularla con su mano, vencedora del demonio* [...]” (LEÓN, 2000, p. 87). Essa menina carente vence o mal ou a tentação, diferente de Camilo que, diante da figura pueril da Imaculada Conceição, se perde em seus pensamentos, ressentido por crer que sua fraqueza está pondo em perigo aquelas pessoas que confiam nele. Eis que distraído, acariciando um cachorro, depara-se com “ela”:

Me movía la cola, sin rencor por haberla sacado de su sueño. Acaricié su cabeza, grande como una almohada y todo lo que sucedió después vino sin aviso con la celeridad de lo inesperado. Quiero escribirlo para volver a leer cien veces lo que me ocurrió. (LEÓN, 2000, p. 89)

Nesse trecho, nota-se o trânsito entre passado e presente realizado por Camilo enquanto rememora suas experiências, marcado pelos verbos conjugados em primeira pessoa – pretérito indefinido e presente do indicativo, respectivamente, além da ênfase dada à importância de relembrar o momento em que encontra Angelines pela perífrase do verbo *volver a* + infinitivo, que expressa a repetição de uma ação, bem como a expressão *cien veces*, que acaba por intensificar a necessidade de voltar ao exato momento que é lembrado:

Había andado unos pasos cuando reparé en ella. Ella era una manita muy abandonada al filo de un cesto teatral, esos cestos grandes donde cabe un mundo, como dice el maquinista Manuel.[...] Vacilé, porque la mañana estaba turbia y la luz filtraba débilmente, pero me entró una necesidad incontenible de tocarla, de saber si era una tentación. Perdí el miedo y casi de puntillas... ¡Oh ridículo!, ¿para cuándo guardas el avergonzarme? Tomé la mano que pendía al filo del cesto y encontré que formaba parte de una muchacha dormida[...] ¿Muerta? No, la mano que yo guardaba entre mis manos estaba viva, redonda, caliente y ya iba a dejarla cuando un suspiro hizo en sí a la muchacha, que se me quedó mirando:

-¿Qué hace usted aquí?

-¿Y usted?

-Yo, arreglando el mundo.

-Yo, desarreglando su sueño. La he despertado.

-Casi estaba concluida mi tarea. ¡Si usted supiese lo en orden que he dejado todo!

-¿Los sueños?

-No, tonto, el mundo.

-No me gusta ese mundo, porque no estaba yo.

-¡Pero si no le conocía! Ahora le voy a dar un sitio...

-Camilo, sí, me llamo Camilo.

-Yo, Angelines[...]

La miré y me devolvió una mirada de azul esplendoroso. Y desde entonces, delgada y frágil cruza todos mis sueños.[...] Toda ella crujió al pisar los vestidos y se apoyó en mi hombro para salir. (LEÓN, 2000, p. 89-90-1)

Mesmo dentro do convento, Camilo deseja, ao repetir a história, reviver aquele momento e recupera o instante em que encontra Angelines, aquela que contribui

– sem a mínima intenção– para a chegada dele até as Guerrilhas. Assim como Angelines desperta Camilo no hospital, aqui Camilo desperta Angelines, que está escondida em um cesto para não ser levada ao hospital por ter estado doente, justificando o fato de Camilo não tê-la encontrado imediatamente quando chega ao casarão. Embora seja uma lembrança e que Camilo saiba de quem se trata “ela”, ele tenta reconstruir aquele momento do mesmo modo como aconteceu, mantendo o suspense até o momento em que “ela” se apresenta. Angelines chega a Camilo como aquela que vem “arrumar seu mundo”, ou o de todos, despretensiosa e encantadora, pousando a mão sobre seu ombro.

O momento desse encontro foi sendo construído na narrativa assim como foram crescendo as expectativas de Camilo em vê-la e que Angelines aparece e espanta de Camilo o que lhe atormentava – o dilema entre ser cômico e padre – despertado nesse momento pela visão da tela da Virgem Imaculada. Angelines vem e olha para Camilo com o azul esplendoroso, cor que consagrava a força e o poder da Imaculada Conceição. O despertar de Camilo também é um acordar para o mundo do qual não fazia parte e que é oferecido dentro das Guerrilhas, além da possibilidade de conhecer os ideais da República Espanhola que defendiam uma cultura múltipla, que reconheciam como arte os costumes e as representações tradicionais dos diversos povos que formam a Espanha. Ao passo que vai se envolvendo afetivamente com Angelines, Camilo também se envolve ideologicamente com o grupo que passa a integrar e a forma plural de sentir o mundo se faz presente também em sua escrita, pois não há somente sua perspectiva, mas também a dos outros personagens, e não poderia ser diferente no resgate das lembranças do encontro com Angelines. A ela também é concedida a oportunidade de contar o momento em que encontrou Camilo:

Me voy a quedar a dormir en la Alianza, con Pepa. La verdad es que después de mi fuga no me atrevo a volver a casa porque Don Paco me zurraría el entresuelo. [...] Para que no empezasen que si pitos, que si flautas, me escurrí sin tomar el desayuno. Estaba abierto el portón y me colé hasta las cocheras. Me pareció oír ruido y fue cuando me metí

en el cesto de ropa. ¡Fastídate, Angelines, ya están ahí los perros! Pero el perro era un chico, a quien jamás había visto. Como me miraba, cerré los ojos y me hice la muerta. Buen susto se va a llevar éste, pensé. Sentí que se acercaba tanto, que abrí los ojos. ¡Qué bien me desperté recordando que soy cómica, lástima que estábamos solos! No sé qué me preguntó, pero yo le contesté:

-Arreglando el mundo – o algo parecido.

Luego me dijo que se llamaba Camilo, y yo que me llamaba Angelines. [...] Lo raro ocurrió al ayudarme a salir del cesto. Temblaba. Cuando me apoyé sobre él yo también estaba temblando.[...] Yo quise volver a sentirle a temblar y, como soy alta, mis ojos llegaron a los suyos. Los tenía llenos de lágrimas.[...] Camilo es un poco demasiado flaco. Tiene, como yo, el pelo clarito; me gustaría seducirle. (LEÓN, 2000, p. 105-6)

Iniciando seu discurso com uma perífrase de futuro (verbo ir a + verbo infinitivo), nota-se que Angelines narra no tempo presente, além de não refletir sobre o que viveu e apenas relatar o ocorrido, projetando para o futuro sua relação com Camilo, movimento contrário ao de Camilo, que relembra esse momento para nele poder voltar. Isso se dá pelas posições respectivas, de narrador-protagonista e personagem secundário. Embora não reflita, ou reflita de forma pueril, e somente narre, seu relato ajuda a compor a memória de Camilo, dando ao leitor outra perspectiva, no intuito de completar o fato contado inicialmente por ele. Essas mudanças de perspectiva atribuem à obra um caráter descentralizador, concedendo um caráter dinâmico à narrativa.

Por Angelines, é possível descobrir como ela foi parar no cesto de roupas e como fugiu e refugiou-se ali. Narra-nos a história de dentro do cesto, observando Camilo que está fora. O diálogo é contado por ela em discurso indireto livre, diferentemente de Camilo que utiliza o discurso direto para rememorar o acontecimento, para que assim pudesse reconstruir a imagem e a voz de Angelines em sua memória.

Enquanto Angelines afirma que nunca havia visto Camilo⁶⁰, ele, como já foi apontado, ao abrir os olhos no hospital depara-se com ela, renascendo para uma nova

⁶⁰ Isso é dito por ela quando Camilo contesta:

“-Yo también viví unos meses en Chamartín. [...]”

-En el hospital al que traían los heridos del Guadarrama. ¿No te acuerdas de mí?

vida, iniciando uma busca para encontrá-la novamente; no discurso proferido pela atriz, essa passagem é completamente ignorada. O que mais lhe chama a atenção são as lágrimas de Camilo ao vê-la – *vê-la* na perspectiva de Angelines e *revê-la* na perspectiva de Camilo –, sua aparência e a atração que começa a sentir por ele, que é menos sentimental e mais carnal (expressada pelo verbo *seduzir*). De forma diferente do personagem protagonista, Angelines não é tomada por uma paixão platônica em que o amado é quase uma figura mítica. Sua vontade em seduzi-lo parece racionalizada. Ela deseja sentir Camilo e provoca o contato ao tocá-lo. Angelines ao perceber nele certa vulnerabilidade, olha-o, profundamente, pois deseja seduzi-lo.

Pensando na raiz do verbo *seduzir*, verifica-se que o vocábulo provém do latim *seducere* (*se[d]* + *ducere*), em que *sed* significa separar, afastar, privar e *ducere*, levar, guiar, atrair⁶¹. Sendo assim, podemos dizer que Angelines guia Camilo por um caminho afastado de seu percurso como padre e o atrai para outro, oposto ao da religião. Por esse motivo, mesmo dentro do convento e em reclusão, Camilo nunca mais consegue retornar à sua condição de padre, buscando por meio da memória reviver os momentos que teve com Angelines.

Ao voltarem para o pátio, escutam os ruídos provocados pelos guerrilheiros e a cantoria do “duende amigo” – responsável por separar os baús usados pelas Guerrilhas – que vinha envolto numa capa azul, cantarolando os versos do drama lírico *El anillo de Hierro*⁶², que contava com as músicas de Pedro Miguel Marqués. Entre os versos da canção e a verificação de tudo o que se necessitava levar para o fronte, os

-No, la verdad, chico, érais tantos y a mí esa obra de misericordia de cuidar a los enfermos no me gusta. (LEÓN, 2000, p. 91)

⁶¹ A mesma explicação para esse vocábulo foi apresentada no artigo: Arruda, M.F. *Poder, palavra e sedução em As mil e uma noites*. Revista Litteris – Dossiê Estudos Árabes & Islâmicos. Número 5, julho de 2010. (<http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/mileumanoites.pdf>)

⁶² Ess peça lírica teve estreia em 7 de novembro de 1898, no *Teatro de la Zarzuela* de Madrid. O enredo passa-se na Noruega, final do século XX e conta a história do amor proibido de Margarita, filha do Conde William Belfort, com Rodolfo, um plebeu de coração generoso. Prometida em casamento ao Barão de San Marcial, para que este não revelasse um segredo que destruiria o pai de Margarita, ela é ajudada por seu amado, Rodolfo.

guerrilheiros brincavam sobre o fato de Angelines estar entrelaçada aos braços de Camilo:

Arriba voceaba nuestro teniente:
 -¿Están las pelucas, el jamón, la bandeja, los anillos?
 -Descuide, mi teniente, nada fallará – respondió Manuel.
 -¿Y por qué arman tanto escándalo?
 -Porque Camilo apareció del brazo de Angelines.[...]
 Subimos rápidos, no sin alcanzar el duende una pantorrilla tras otra de las muchachas que iban subiendo. Perico Ligerio abrió el portón.
 -Media el tal pescado tres mil trescientos pies.
 Gritamos a coro perfectamente enardecidos:
 -¡Eh!
 [...]
 Dejo caer hoy la cabeza en mis manos para conseguir aquietarme.
 ¡Qué sencilla y trivial era nuestra alegría! (LEÓN, 2000, p. 93)

O advérbio de tempo *hoy* marca a inquietação do tempo presente e a imagem dele com a cabeça sobre as mãos apresenta a figura de um homem triste e reflexivo, diferente da felicidade descontraída do passado. Além disso, há também o contraste entre os ambientes: do lugar de onde escreve – uma cela – propício à reflexão e ao espaço do teatro – o pátio da casa – que, mesmo inserido num contexto de guerra, proporcionava uma alegria trivial, simples e constante. Mas, a ação de saírem do casarão para uma missão não é ofuscada pela descontração dos guerrilheiros. Além disso, há o detalhe de que o fato de chamarem Claudio de *teniente*⁶³ marca o comprometimento com a República por meio da arte com a mesma seriedade e coragem que se espera de soldados.

Ao descansar a cabeça sobre as mãos, Camilo faz uma digressão recordando que aquela não era a primeira vez que um grupo de pessoas partia em um ônibus para levar o teatro a lugares distantes. Esses grupos serviam como pontes culturais entre os distantes povos e os grandes centros, não só levando os clássicos autores espanhóis

⁶³ É possível afirmar que se trata de Claudio, pois o afirma Angelines: *A mí no me gustaba ni Juanito Monje, ni Carlos Durán, ni Monsell, que, por otra parte es casado; ni Paco Bustos, ese porque es gordo. Queda Claudio Ortiz -¡A sus órdenes, mi teniente!-, ese no se ha fijado nunca en mi palmito.* (LEÓN, 2000, p. 106).

como também aproveitando da cultura local (basta que recordemos que Camilo demonstra sua aptidão para a dança com um número que realizava em seu povoado). É por meio da fala de sua cunhada, Panchita, rotulada por Camilo como arbitrária e pobre, outro indicador das profundas transformações pelas quais passa Camilo, que parte das críticas que recebiam estes grupos é aqui demonstrada:

No era la primera vez que un ómnibus teatral se encaminaba hacia los pueblos españoles. Lo mismo habían hecho <<Las Misiones Pedagógicas>>, con Casona y el <<Teatro Universitario de Barraca>>, con Federico García Lorca. Recuerdo que a Panchita le dolía el hígado cada vez que comentaba uno de estos aciertos. <<Teatro, teatro y cuatro gandules sin estudiar. Más religión necesitan en los pueblos para llevar con paciencia la vida y menos teatros, que no hacen más que levantar de cascos al servicio doméstico>>, porque así de arbitraria era la pobre Panchita, que de las aldeas españolas no conocía más que la servidumbre femenina que prestan a la ciudad. (LEÓN, 2000, p. 93).

Depois dessa digressão dentro do relato, as memórias de Camilo o levam ao ônibus, buscando um lugar perto de Angelines para seguirem viagem e, sentado ao seu lado, ele observa as ruas de Madri em guerra: as barricadas, as ruas vazias, os comércios fechados, paredes com marcas de balas ou destruídas pelos bombardeios. Dentro do ônibus todos dormiam e, para descrevê-lo, Camilo nomeia os participantes daquele grupo: Juana, Pepa, Paco Bustos, Carlos Durán, Dorotea, Angelines e Juanito Monje. Todos dormiam, somente Claudio estava acordado, como se estivesse velando os membros da *sua* Guerrilha: “*Claudio iba serio, velaba sobre todos nosotros por hábito de disciplina.*” (LEÓN, 2000, p. 94).

Claudio é aquele que mais intensamente personifica a figura de soldado da cultura. Muito por suas experiências de guerra, e também pelo modo como desempenha seu papel nas Guerrilhas. Camilo escuta as crônicas de guerra de Claudio e o compara aos militares com os quais conviveu durante sua permanência nas milícias:

Más adelante observé, cuando me puse en contacto con gentes militares, que ellos usan mucho las anécdotas de su vida como

explicación ingenua de la existencia. ¡Militares y cómicos! ¿Los he unido dentro de mí por lo que el arte teatral tiene de batalla? También por cuanto tiene de disciplina y sacrificio. (LEÓN, 2000, p. 94)

Ao passarem perto do Cemitério de Fuencarral⁶⁴, Claudio chama a atenção de Camilo para aquele lugar, mais precisamente para as pessoas que aí estão enterradas. Fuencarral era o cemitério em que muitos soldados foram enterrados e são estas pessoas que Claudio descreve:

A los que allí entran no se les pregunta quiénes son, ni de dónde vienen ni a dónde pensaban retornar. Traen en el cuerpo algún balazo o metralla o rota el alma de algún modo violento y apenas si les sigue nadie, porque los vivos saben que les aguarda mucho quehacer por otra parte. (LEÓN, 2000, p. 95)

A observação de Claudio perante aqueles mortos evidencia a banalização da vida diante de uma guerra desigualmente travada, além de diferenciar a intervenção dos estrangeiros das Brigadas Internacionais, que lutavam fora de seus países em nome de um ideal de liberdade frente aos soldados da Alemanha e Itália, principalmente, que seguiam ordens de seus líderes, que estavam para cumprir as metas de seus superiores:

<<MUERTOS POR EL HONOR Y LA LIBERTAD DEL MUNDO>> ¿Dónde nacieron? Puede ser que lo importante sea sólo dónde morimos. Somos el preludio de algo espantoso, porque la guerra ya no tiene nada de caballeresco ni es cortesía, ni siquiera juego limpio y bárbaro, la guerra es únicamente la pelea de perros rabiosos. (LEÓN, 2000, p. 95)

Essa passagem também caracteriza a Guerra Civil Espanhola, como foi dito no primeiro capítulo, como uma guerra de proporção mundial e a questão da nacionalidade, aqui, não é a que os conecta. A preocupação do “onde morrer” se sobrepõe ao local de nascimento em situações em que a harmonia do cotidiano é

⁶⁴ No cemitério de Fuencarral foram enterrados os soldados da Brigada Internacional que lutaram na Espanha durante a Guerra Civil. Essa não é a única passagem dedicada a expor o papel dos brigadistas na guerra espanhola, por exemplo, na passagem que trata de narrar a retirada das Brigadas.

quebrada, pois essa não é uma preocupação daqueles que estão em sua terra natal, como podemos observar também em *Memoria de la melancolía*:

Estoy cansada de no saber dónde morirme. Esa es la mayor tristeza del emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios del os países donde vivimos? Habría que hacer tantas presentaciones del os otros muertos, que no acabaríamos nunca. Estoy cansada de hilarme hacia la muerte. Y sin embargo, ¿tenemos derecho a morir sin concluir la historia que empezamos? (LEÓN, 1998, p. 97)

Tanto o destino dos exilados republicanos, quanto o dos participantes das Brigadas foram desconstruídos pela guerra, que aparta o homem de sua trajetória mais lógica, que seria a de morrer velho e em sua terra natal. Para o exilado, o dilema está em não saber qual o lugar de sua parada, impossibilitando a conclusão de seu caminho; para os soldados mortos, está em encerrar sua história longe da pátria. Porém, no contexto do cemitério de Fuencarral, a identificação ideológica, que diferencia os que estão enterrados ali, talvez seja o que realmente importa em uma guerra fratricida, que destruiu famílias. Questionado por Camilo sobre qual então seria a importância de se levar teatro aos soldados para de certa maneira incentivá-los a continuar lutando, matando e defendendo a própria vida, Claudio responde, atenuando a postura republicana e explicando as incoerências da postura nacionalista. Além disso, diferencia a luta que travam os artistas:

-Camilo, no, lo que hacemos está bien hecho, son los que juegan con cartas marcadas por los nazis y los fascistas. ¿No sabes que los aviadores alemanes no dejan a los aviadores españoles de la otra zona acercarse a los cobertizos donde guardan los aviones y menos tripularlos?; El orgullo español! Si algo de eso tuviese no se dejarían bombardear sus ciudades a mansalva. Digo sus ciudades ¿me entiendes? porque España es de los españoles y cuando toque el fin, los destrozos y los escombros nos tocarán a vencedores y a vencidos. (LEÓN, 2000, p. 96).

Para Claudio não há vencedores num confronto civil, mas a aliança feita pelos nacionalistas com nazistas e fascistas que proporcionaram à Espanha uma guerra

sangrenta que banalizava a vida de uma nação que era atingida independentemente de sua trajetória ideológica retoma uma pergunta feita por Camilo à Xavier Mora e que a obra também propõe ao leitor: <<*¿por qué los odian?*>>. De certa maneira Claudio lança seu argumento de que nada justificava a ação dos nacionalistas perante aqueles que defendiam, segundo os republicanos, melhores condições para todos os espanhóis e não somente para as minorias abastadas. A Guerra Civil foi uma consequência espantosamente violenta da dura situação de miséria em que vivia a maioria dos espanhóis.

Além de criticar a aliança estabelecida com os nazistas, Claudio se posiciona contra a Igreja Católica, em razão de seu posicionamento complacente diante das ações do exército de Franco⁶⁵. Tal posicionamento deixa Camilo atordoado. Claudio é categórico e o desejo de Camilo é dizer para Claudio que as conclusões não podem ser generalizadas, pois ele é a prova da exceção do que afirma sobre os padres, de que eles são os intermediários de Franco com o povo. Mas outra vez o olhar de Angelines o distancia dessa postura eclesial de sair em defesa da Igreja:

Deseé decirle mi secreto: soy nada más que un pobre fraile, para que la expiación de tanta agobiante verdad empezase por mí, pero...Angelines abrió los ojos y me entregó su confianza, sonriéndome. Nadie me había sonreído nunca como hombre, vuelvo a escribir, como *hombre*, como *hombre*. Como hombre me parece que sigo marchando – ¡Ay, y eso es lo cierto! – por una carretera interminable, con una muchacha pesándome sobre el corazón. (LEÓN, 2000, p. 96)

Mais uma vez a imagem pueril da atriz se contrapõe à sensualidade que ela também lança a Camilo, principalmente quando este afirma o sentimento de virilidade despertado por aquele sorriso. Essa passagem reforça a hipótese de que Angelines (porém não somente ela, mas também a descoberta de novas versões sobre a guerra e a

⁶⁵ [...] *los curas se aliaron demasiado precipitadamente con Franco, bueno, con la reacción española olvidando al rebaño grande de sus ovejas, al pueblo.[...] Las naciones alquilan balcones para ver la corrida y la Iglesia bendice las garra del más fuerte.* (LEÓN, 2000, p. 96)

República) apartou Camilo de seu caminho traçado pela avó, ou seja, a estrada que o conduzia aos votos religiosos, e ele o afirma dizendo que segue por este outro caminho oferecido por ela, mas que só pode ser percorrido no plano das memórias pelas sensações despertadas pela recordação, dada a impossibilidade configurada no plano presente, ou seja, Camilo converte as memórias passadas em ato perceptual no presente e dessa maneira mantém a interação com Angelines que é resgatada pelas suas memórias, e assim permanece, no plano das ideias, no caminho conduzido pela atriz. Por esse motivo está em um ato individual. É possível afirmar então que, no momento da escrita, Camilo está num processo de percepção de seu passado, formando a imagem-lembrança⁶⁶ que potencializa a consciência de uma experiência única e singular da vida daquele que lembra. A imagem-lembrança é datada e refere-se a uma situação individual. No texto isso fica claro pelo tempo verbal utilizado – presente do indicativo – e principalmente pelo que é relatado, como, por exemplo, as experiências amorosas estabelecidas entre o padre e a bailarina. Bergson afirma que o sistema perceptivo é uma experiência captada e não externada pelo corpo (imagem - cérebro - representação)⁶⁷, diferentemente do esquema motor (imagem - cérebro - ação)⁶⁸ cuja imagem ou sensação captada é levada ao cérebro e “devolvido” às extremidades do corpo, convertendo-se em ação.

Nos relatos íntimos de Camilo, em que a dúvida que paira entre suas convicções: celibato x relação com Angelines; obediência ao catolicismo x preceitos republicanos, a escrita é sempre solitária e monofônica, diferentemente das questões sociais que aludiam ao confronto. Para estas, Camilo evoca as vozes dos personagens

⁶⁶ Em seu texto “Duas memórias”, ainda do livro *Memória e Sociedade*– Lembrança de Velhos, Bosi explica as duas memórias – Memória hábito (memória de mecanismos motores) e imagem-lembrança (refere-se a uma situação vivida, individualizada)– da teoria de Bergson.

⁶⁷ Em seu texto “Ação e Representação” do livro *Memória e Sociedade*– Lembrança de Velhos, Ecléa Bosi utiliza esse esquema para exemplificar as teorias de Bergson com relação à memória.

⁶⁸ Esse termo está presente no texto já mencionado: “Ação e Representação” do livro *Memória e Sociedade*– Lembrança de Velhos, de Ecléa Bosi.

secundários que amplificam o olhar da obra para o confronto e para as questões ideológicas que o permeavam.

Segundo Goyanes (1970, p. 158), essa intersecção dos diversos pontos de vista faz com que se obtenha não um foco, mas vários, como a complicação e o desenvolvimento dramático que esses pontos de vista supõem, oferecendo aos leitores uma ação filtrada por várias consciências e até mesmo contraditória, dependendo desse ponto de vista.

Essas intersecções são visualizadas também na viagem realizada pelo grupo teatral, narradas sob as perspectivas de Camilo, Claudio e Angelines, respectivamente. As memórias dessa viagem irradiam de Camilo, o personagem protagonista, e são ampliadas pelas experiências de Claudio e Angelines, de acordo com o que é importante para cada uma das personagens. Por intermédio de Claudio, por exemplo, aparece outro ponto de vista da conversa, reconhecendo sua tendência aos longos discursos, observando o modo como Camilo recebia todas as suas histórias:

Ir por una carretera de España, con las Guerrillas del Teatro, me llena de palabras y de imágenes seguramente como un músico puede llenarse de notas. Pasamos por el cementerio de Fuencarral donde dan tierra a los caídos de las Brigadas Internacionales y como el único despierto de todos mis guerrilleros era Camilo, hablé con él que se quedó con los ojos abiertos pasándolos, como yo hacía, sobre tantas cosas de España. Me parece propenso a la crítica, precisamente porque se queda callado, con la cabeza inclinada como si rezase mientras yo hablo y hablo, según mi costumbre. (LEÓN, 2000, p. 97).

Embora não saiba das origens do padre, Claudio, na maior parte das vezes, descreve Camilo como um pastor, ora por sua timidez, ora pela intelectualidade e, agora, pelo modo como reflete. Porém, não são afirmações, mas sim suposições do que Camilo poderia ser ou apenas comparações. De certo modo, Claudio encontra em Camilo seu passado e sua juventude e nele se reconhece. Enquanto se olha no espelho e não se reconhece mais, Claudio converte Camilo em um espelho metafórico, vendo-se

no passado, carregando tantas incertezas quanto Camilo. Esse olhar de Claudio para Camilo é também a representação das dúvidas que pertencem ao personagem protagonista, derramadas sobre os personagens secundários.

Mesmo cedendo um espaço em que os personagens secundários atuam de modo independente, essa dualidade de Camilo acaba por respingar naqueles que são evocados por ele ou apontam uma característica natural do ser humano que não é totalitário, mas um acúmulo de experiências pessoais e de terceiros. Claudio e Camilo se conectam por este ponto em comum: a dualidade. Partindo dessa ideia de que de algum modo a característica do personagem protagonista atinja o personagem secundário, é possível pensar que cada memória individual compõe um ponto de vista sobre a memória coletiva e o deslocamento ou o lugar de onde é lembrado, muda ou altera a memória coletiva (HALBWACHS, 2011, p. 72). Os contextos sociais reais servem de base para a reconstrução do que chamamos memória. É impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças sem levar em conta o meio social. As recordações do grupo devem ser construídas sobre uma base única. Nesse caso, as memórias do grupo foram construídas sobre as experiências da guerra, que será o elo que os conecta para contar o que de fato interessa na obra: a ação das Guerrilhas do Teatro nesse contexto.

O mesmo fato é visto e contado de outro ângulo, pelo olhar de Angelines, que narra com o foco voltado para a relação que começa a desenvolver com Camilo. Angelines não dá a mesma atenção para Claudio, pois lhe parecem demasiado cansativas e repetitivas todas essas histórias já conhecidas, diferentemente de Camilo. Isso se dá pelo simples fato de que Angelines desempenha outra função na trama. Por ela são amenizados os horrores da guerra por meio de seus relatos do cotidiano, da vida que seguia paralelamente ao confronto. Embora fosse uma atriz comprometida com a

causa republicana, ela conseguia paralelamente traçar o percurso da vida comum e levar Camilo por este caminho. A dualidade de Angelines está nas ações como atriz combatente e também na leveza e sedução que há na figura feminina. Ela é a responsável por lançar luz às reflexões de Camilo sobre os pequenos detalhes amorosos que nele se afloravam:

[...] Al volver me volví a sentar junto a Camilo. Hago que el traqueteo me duerme y me deixo caer sobre su hombro. A veces roza el pelo con los labios, para que no me despierte, pero quien nos despertó a todos fue un pelmazo de grullo que no quería dejarnos pasar. Camilo se quedó silencioso oyendo a Claudio, y Claudio, que le gusta darle a la memoria, empezó a contar cosas de la dictadura de Primo de Rivera, y poco a poco la que se quedó de verdad dormida fui yo. (León, 2000, p.106).

Ambos os relatos compõem a história da viagem e pelos olhares diferentes das personagens podemos compor a cena de dentro do ônibus. Cada perspectiva proporciona uma leitura diferente. O olhar de Camilo, que pela primeira vez embarca nessas viagens teatrais, aponta para a observação de uma cidade destruída e quase desabitada, para o som das bombas ao longo do caminho, para o modo como cada membro do grupo se comporta. Para Claudio, a viagem desperta lembranças de outras experiências – vivenciadas recentemente –, a relação com a morte e o que de fato representa a presença daquele grupo num espaço hostil. Já para Angelines, são colocados os acontecimentos cotidianos que acompanhavam os dias da guerra e como as pessoas seguiam vivendo eventos comuns à vida humana, que não eram freados pelo caos instaurado pela guerra, como o flerte de um jovem casal. Relatando os acontecimentos pelo viés do cotidiano, atribuindo ao relato desse dia a dia um olhar mais leve e inocente, transpondo sua atenção para o flerte e não para o caos instaurado no cenário da guerra, a personagem apresenta-se tão dúbia quanto Camilo, caracterizando-se como uma personagem inocente, porém sedutora, assim como a imagem da virgem observada por Camilo, pueril e encantadora, virgem e mãe.

Angelines é também a representação da figura feminina durante a guerra, aqui colocada como aquela que, ao eleger o cotidiano como forma de discurso, prevê a continuidade da vida e, além disso, consegue manter, de certa maneira, a humanidade dentro da violência causada pela guerra.

Camilo, que acaba por ser conduzido por essa mulher durante a guerra e o faz de modo livre e espontâneo, não consegue projetar sonhos e ações para o futuro, como fazia antes ao lado de Angelines, e a vida se forma a partir do presente, se configura em uma constante constatação de perda do que se havia conquistado no passado, sendo este um lugar de refúgio. É no passado que há a alegria não encontrada no presente, improvável para o futuro. A impossibilidade de projetar um futuro diante da destruição é imposta pela experiência de guerra e iminência da morte. O ato de escrever serve para expressar essas impossibilidades, por isso Camilo arrisca-se a registrar as experiências em “*hojas que nadie leerá.*” (LEÓN, 2000, p. 21), pois a impossibilidade de que alguém o leia, de certo modo, também lhe dá liberdade de escrever e revelar-se por completo.

Quando Camilo se propõe a fazer o registro desse passado, ele dá preferência a contar determinados eventos, ele faz escolhas do que quer lembrar e envolve no processo terceiros, que também narram sobre esses eventos escolhidos. A autora Astrid Erll afirma que a memória coletiva é baseada em processos narrativos (ERLL, 2012, p. 199), e essa memória se baseia também em processo de seleção. Pode-se assim dizer que, mesmo que os relatos não tenham linearidade e surjam como em fluxos de memória, a partir do momento que transpõe este pensamento para o papel, Camilo elege o que é importante relatar. Primeiro, para revisar esse passado e quando o faz, busca reconhecer-se; segundo, porque “esquecer um período é perder o contato com os que então nos rodeavam” (HALBWACHS, 2006, p. 37); e em terceiro, como é um

narrador em ação, Camilo elege temas que para ele são importantes. Dentre os temas da arte, dos conflitos de consciência das personagens, das ideologias e da complexidade do confronto, torna-se visível o posicionamento feminino durante a guerra.

É possível afirmar que seja esse um tema relevante, dada à significação do feminino no percurso da vida do personagem protagonista. Pensando que o que impulsiona Camilo a escrever é a necessidade de revelar verdades que viu e viveu, do mesmo modo que ao relatar busca refugiar-se nestas memórias, e que tal fuga é gerada pela tensão do que Camilo é (padre↔soldado) e que o que ele é, em parte, foi determinado por sua avó e por Angelines, respectivamente, conclui-se que a figura feminina em diferentes representações – ou personagens –, mesmo não sendo a personagem central, influencia, de modo indireto, na direção tomada pelo personagem protagonista.

Por mais que Camilo aceite cada um desses papéis que exerce, ele não apresenta claramente o porquê de sua escolha por ser padre, parecendo que, em no primeiro momento, foi seguindo a voz feminina ora determinante, como a da avó: “<<Será cura>> sentenciaba mi abuela con las narices venteando deleites sagrados.” (LEÓN, 2000, p. 22), ora sedutora, como a de Angelines: “Yo quise volver a sentirle a temblar y, como soy alta, mis ojos llegaron a los suyos.[...]Tiene, como yo, el pelo clarito; me gustaría seducirle.” (LEÓN, 2000, p. 105-6). Porém, se a avó determinou o que Camilo faria de sua vida, Angelines foi menos imperativa e, juntamente com as novas perspectivas apresentadas pelo grupo das Guerrilhas, Camilo teve, dessa vez, a possibilidade de escolher e de permanecer naquele momento como bailarino. Por tanto, há também diferenciação entre as vozes femininas da avó (antiga Espanha) e de Angelines (nova Espanha), uma autoritária e outra libertária.

Mas a figura feminina na obra *Juego limpio* não está centralizada na figura da avó de Camilo ou de Angelines. Ela forma um mosaico da história espanhola e da própria história do protagonista por meio da figura feminina em diferentes tempos e lugares, aparecendo de modo fragmentado em distintos personagens, como a cunhada Panchita, caracterizada como uma dona de casa muito temente a Deus e tradicionalista, que, embora tenha as opiniões ignoradas por Camilo, é citada e expressa seus pensamentos em discursos diretos, diferentemente do dono da casa que é irmão de Camilo e que não profere nenhuma fala. As atrizes das guerrilhas: Juana, Dorita e Pepa também desempenham importante papel no grupo de teatro. Ao se recordar das atrizes, Camilo conta somente a história de Dorita:

Era una muchacha de venas lentas, con los poros muy juntos como las porcelanas famosas, buena actriz. [...] parecía un arbolito sonoro cuando recitaba versos. Estaba llena de penas que le piaban en los brazos al recitar. Apenas accionaba, y cuando lo hacía era para llevarse las manos a la garganta, donde se le había quedado la pena de cuatro hermanos fusilados en Madrid durante los primeros días de extravío. Se moría de hambre y Monsell, siempre tan recto, la confió a Claudio. Estaba sola con su madre. Era novia de un muchacho comunista que venía a verla y se esforzaba en consolarla. Pero ¡qué soledad cuando decía su papel con tanta exactitud y tanto corazón para sobrevivir! Al terminar las representaciones nos parecía siempre que íbamos a recoger un montoncito de pavesas. (León, 2000, p. 84-5)

Diferente de Panchita, Dorotea vinha de família que defendia a República, haja vista que seus irmãos morreram no início do confronto e que fosse namorada de um comunista. E embora tivesse uma história de perdas, Dorita, no momento em que está no palco, transpõe ao texto a solidão e se entrega para assim sobreviver. A atriz transforma suas palavras em fagulhas que se desprendem de seu corpo para atingir o público, os soldados. Era preciso continuar apesar das perdas. E ao se entregar dessa maneira, a figura frágil de Dorita se converte em uma boa e forte atriz, que segundo Camilo: “*Sabía aguantar un público*” (LEÓN, 2000, p. 84). E, uma vez mais, a dualidade que está presente em Camilo, atinge as personagens que fazem parte de suas

memórias. A fragilidade de Dorita no cotidiano se contrapõe à imagem de Dorita quando está encenando e, dessa forma, as mulheres vão sendo configuradas em *Juego limpio*. Elas são responsáveis por manter a delicadeza do homem que tem a vida banalizada e embrutecida durante a guerra. Assim, elas combatem a barbárie, trazendo à luz o que ainda há de humano.

Outra representação de fortaleza feminina está na figura de Guerda Taro, jovem fotógrafa que cobria a guerra civil espanhola juntamente com Robert Capa, seu companheiro. Robert Capa ficou muito famoso com seus registros de guerra e é considerado um dos responsáveis pela mudança na cobertura de confrontos bélicos por registrar a ação da guerra em sua forma mais bruta. Uma de suas fotos mais famosas é a que registra o momento em que um miliciano é assassinado, e ainda hoje este registro desperta a discussão quanto à sua autenticidade. Embora Robert Capa fosse o mais famoso dos dois, em *Juego limpio*, ela, Guerda Taro, é a protagonista do relato de Claudio:

“¡Guerda! Nos había fotografiado mil veces a todos, tan pequeña, tan viva, tan luminosa. [...] Ha pasado mucha gente a mirarla, pequeña heroína dormida.”(LEÓN, 2000, p. 125).

Os fotógrafos são inseridos como personagens que se juntam às Guerrilhas e a presença deles é justificada pela função que desempenham na guerra:

-Vamos, hombre, estos no son tu abuelo, sino fotógrafos y la secretaria estará encantada de verlos – le dije señalando aparatos y trípodes –. ¿No comprendes que tenemos que informar al exterior de lo que está pasando? (León, 2000, p. 77)

Essa não seria a única vez em que a fotógrafa apareceria na obra de María Teresa León. Sua breve história e sua morte seria também narradas em *Memoria de la melancolía*, porém, o fato rememorado tem duas perspectivas diferentes. Na primeira,

narrada pelo personagem Claudio, o trajeto do transporte do corpo de Brunete até Madrid é contado de fora do caminhão:

María Teresa y Alberti fueron a buscarla. Dijeron que aún fumó un cigarrillo (...) como la batalla llenaba el campo de explosiones y no había forma de traerla a Madrid se aprovechó la vuelta de un camión, cargado de tanques de gasolina. (LEÓN, 2000, p. 125).

Já nas memórias, a viagem é descrita, de dentro do caminhão, como experiência vivida por aquele que narra:

La guerra, amiga, no tiene miramientos, balbuceamos, y cuando echó a andar el camión nosotros lo seguimos y atravesamos campos ardiendo y casi no nos dimos cuenta que los aviones franquistas nos estaban bombardeando. (LEÓN, 1998, p. 306).

A cronologia dos relatos também é distinta. No texto memorialístico da autora, o relato é iniciado quando há a necessidade de providenciar um caixão para a jovem fotógrafa e, posterior a isso, o transporte, finalizando a passagem com o velório na casa da Aliança, sem haver uma precisão linear dos acontecimentos. Já em *Juego limpio*, o narrador Camilo recebe a notícia da morte por um dos escritores que estavam vivendo na casa e é invertida também a ordem dos acontecimentos: primeiro o velório, depois a história do transporte, de modo linear.

Trata-se do mesmo acontecimento, mas há uma inversão temporal, pois Claudio, que está vivenciando o velório, o relata como espectador, e María Teresa León, que recorda em suas memórias, narra como experiência vivida. Embora haja similaridade e um claro diálogo entre os textos, não podemos afirmar que as lembranças de Claudio são as mesmas de María Teresa León, pois a perspectiva e a intencionalidade dos textos (memórias e romance) são distintas. A descrição do velório da fotógrafa em *Juego limpio* é menos íntima e se torna um evento coletivo. Claudio é mais observador que um agente da ação, como podemos verificar na conjugação dos verbos em terceira pessoa do plural. A presença passiva de Claudio está no uso do

pronome possessivo em primeira pessoa do plural, mas mesmo assim, a ação é sempre de terceiros:

Ha pasado mucha gente a mirarla, pequeña heroína dormida. Traen, no sabemos de qué jardines, flores. Nuestros amigos ferroviarios montaron guardia y después los tipógrafos y los periodistas y las mujeres y poco a poco el pueblo de Madrid fue entrando. (LEÓN, 2000, p. 125)

Dicen que después de una retirada, ella que estaba de repórter gráfico y manejaba la cámara como un fusil más contra los fascistas de todos los países, gritó a los nuestros en su lengua materna, olvidada de su castellano de ocasión: <<¡A ellos!>>. (LEÓN, 2000, p. 125)

Em *Memória de la melancolía*, María Teresa León age e o uso do verbo em primeira pessoa do plural a coloca na ação e enaltece a personagem Guerda Taro, colocando-a em um patamar de heroína de guerra. Tanto no romance, quanto no texto memorialístico, a fotógrafa é comparada a um soldado que combatia com a arma de denúncia que tinha, sua máquina Leica:

Velamos la pequeña heroína francesa como a un soldado. Los milicianos dieron guardia de honor y fueron desfilando comisiones obreras, jefes militares, amigos, vecinas que iban enterándose... (LEÓN, 1998, p. 306)

Outro recurso narrativo utilizado em *Juego limpio* e que distancia as experiências da autora legitimando o relato como sendo de sua personagem é a presença de María Teresa León como personagem da novela, a *secretaria*, como enuncia Claudio:

Al ver que la novia Dorotea movía los labios, queriendo rezar, la secretaria le dijo tajante: <<Se crees, reza y santíguate, pero no te escondas>>. (LEÓN, 2000, p. 125)

Em suas memórias, María Teresa também cita a passagem: “*Santíguate, mujer, quién sabe si le hubiese gustado a Gerda verte.*” (LEÓN, 1998, p. 306). Na novela, a personagem María Teresa León é mais firme e taxativa em suas convicções

artísticas e políticas e sempre aparece como uma mulher destemida, por desempenhar aqui uma personagem integrante do personagem coletivo, que se caracteriza pela defesa da arte, como aquele que tem certezas. Em *Juego limpio*, a passagem da morte de Guerda Taro é finalizada com a canção cantada para os heróis caídos, assim como em *Memoria de la melancolía*, explicitando a ideia de que aqueles que disseminavam a arte por meio das Guerrilhas eram tão soldados quanto os milicianos ou militares.

Quando María Teresa León ficcionaliza suas memórias, selecionando determinadas experiências, é feita uma releitura de acordo com as perspectivas defendidas pela autora, que visam refletir os acontecimentos daqueles dias de guerra. E a seleção privilegia determinados temas, como o papel de mulher na Espanha. Por detrás de um acontecimento histórico, as verdades defendidas na trama surgem quando se escolhe contar a história de Guerda Taro. O fato importante não é a veracidade dos acontecimentos: a Batalha de Brunete, o atropelamento por um caminhão tanque ou quem participou do velório, mas, sim, o fato de uma mulher utilizar sua profissão para denunciar as ações autoritárias que despontavam na Europa.

Em outra passagem do romance, em que o grupo das Guerrilhas tenta identificar quem estaria emitindo um sinal de alerta que mais parecia ser um aviso ao inimigo, a *secretaria* conta a lenda de Hortensia, mulher que morou no casarão ocupado pelos atores e que foi presa pelo marido ciumento por detrás das paredes e que, segundo a lenda, ouvia-se seus gritos de fome e desespero vindo das paredes da casa. Ao ouvir a história, Claudio diz:

-Maravilloso. ¡Lo que acabas de decir es maravilloso! – gritó Claudio –. Ya sabemos quién es el timbre: Hortensia.
La secretaria hizo un ademán escandalizada:
-¿Estás loco? Bien sabes que son los mismos que tenemos enfrente. Sí, el misterio romántico de esta casa se diluye en un señorito emboscado seguramente en ese pasadizo o trasmuro que no podemos situar. Hortensia lleva hoy pantalones y rifle, estoy segura. (LEÓN, 2000, p. 119).

Aqui, Hortensia é transformada e atualizada pela personagem *secretaria* em uma combatente republicana, desconstruindo a ideia de mulher passiva. Do mesmo modo a personagem María Teresa, criada em *Juego limpio*, exprime as convicções defendidas pela autora em toda sua obra e demonstra seu posicionamento como artista combatente. María Teresa León, personagem, não apresenta as dúvidas ou a dualidade complexa de Camilo. Diferente dos demais personagens secundários que orbitam o personagem protagonista, a personagem María Teresa ou a *secretaria* sabe qual papel deve exercer na Guerra Civil. Além disso, neste grupo, as mulheres desempenham suas funções de modo igual aos homens, e mesmo como coadjuvantes, suas ações são igualmente importantes para o desenvolver e o narrar da história do personagem protagonista, que se vê cada vez mais envolvido com o grupo das Guerrilhas.

Dentro do espaço literário, María Teresa León, autora, pode, por meio de suas memórias, revisitar, refletir e expor os conflitos pessoais vividos e, do mesmo modo que em suas narrativas ficcionais, de forma especial em *Juego limpio*, propor uma releitura do processo histórico contextualizado na guerra, privilegiando as questões não da história como discurso oficial, mas, sim, do que defendia como verdades: a complexidade das ideologias e do posicionamento político nem sempre dicotômicos, a arte como parte do processo emancipatório do homem comum espanhol e o papel da mulher no cotidiano da guerra. Ao coletivizar suas experiências pessoais, transpondo-as para as personagens ficcionais, María Teresa León transcende a crônica biográfica e a converte em ficção para que, dessa maneira, possa pautar em seu romance as perspectivas que pressupõem a importância das reflexões sobre a cultura, sobre o que significa nacionalismo na Espanha defendida por Francisco Franco e nos possíveis

excessos do povo durante a guerra pela defesa da República.⁶⁹ Sob essas questões, a personagem Camilo vai se configurando e transformando, compactuando e fundindo-se cada vez mais com o grupo das Guerrilhas, responsável por proporcionar o espaço do qual, polifonicamente, irá falar para defender essas perspectivas na obra.

⁶⁹ Luis García Montero no prólogo do romance *Juego limpio*, cujo título é “*La pasión de la memoria*”, faz tal afirmação, da qual compactuo.

CAPÍTULO IV – O EXÍLIO IDEOLÓGICO

O exílio ideológico de Camilo

¡Oh, Dios! ¿Por qué permitís a la memoria despertar al menor balanceo de una hoja? Todo, todo cuanto ocurrió sigue aquí en esta mano mía asombrosamente preciso. Me veo solo ¿viviendo? No, arrastrándome. (LEÓN, 2000, p. 249)

É no ato de escrever e rememorar sua história que Camilo percorre, em um processo de reflexão, o caminho que o levou a descobrir a arte, o amor e seu papel como agente transformador no espaço em que vivia, e, além disso, recorda de que maneira essa trajetória o levou à atual condição de “encarcerado” na cela de um convento. A construção do artista, em Camilo, ocorre a partir do momento em que se incorpora às Guerrilhas e é nesse espaço, em que a arte torna-se um ponto de encontro entre os distintos personagens, que Camilo descobre o prazer que o impulsiona para uma vida diferente da que fora traçada por sua avó⁷⁰ e é nas Guerrilhas do Teatro que, enfim, pode se render à fantasia (se pensarmos que essa fantasia era o que a personagem vivia como experiência nas Guerrilhas), tão desejosa desde a infância⁷¹, por meio das peças que encenava com os cômicos das Guerrilhas e pelas vivências amorosas que começava a descobrir com Angelines. Embora sejam suas as memórias daqueles dias⁷², Camilo necessita da presença dos integrantes para recontar sua história nesta jornada em busca de um sentido ao que foi vivido. Para isso, ele precisa da presença das personagens que o orbitavam, não só rememorando-as, mas dividindo as ações e as falas com elas. A união dessas vozes que auxiliam Camilo a contar seu passado recente, que ocorre de modo especial no grupo de teatro, proporciona uma aproximação com a ideia de pluralidade cultural defendida pelos intelectuais republicanos durante o conflito, tema

⁷⁰ <<Será cura>> sentenciaba mi abuela con las narices venteando deleites sagrados. (LEÓN, 2000, p. 22)

⁷¹ Al pobre le gustaba irse por los deslizantes caminos de la fantasía. (LEÓN, 2000, p. 22)

⁷² Quiero escribirlo y así, fijo bajos mis pobres ojos, leer lo que nadie va a leer nunca.[...] Cada soldado en su mochila de regreso trajo la guerra que vio. La mía es ésta. (LEÓN, 2000, p. 229)

que a escritora María Teresa León escreveu em diversos gêneros textuais por toda sua carreira.

No romance *Juego limpio*, a polifonia pode ser o recurso estilístico que melhor contribuiu para a reflexão da ideia de pluralidade, aliada à concepção de uma sociedade igualmente diversificada, opondo-se à unidade descaracterizada das individualidades de cada cidadão que dessa sociedade faz parte. Neste sentido, quiçá os próprios participantes das Guerrilhas, que enunciam por meio das memórias de Camilo, representem em seu microcosmo a sociedade plural que defendiam os intelectuais republicanos da *Alianza de Intelectuales Antifascistas*.

Essa contraposição de ideologias está muito presente nas falas do personagem secundário Claudio, o líder das Guerrilhas. Durante uma das viagens que realiza com o grupo, Claudio disserta sobre suas experiências como soldado e traça um paralelismo entre a paisagem e o povo espanhol, e, conseqüentemente, sobre as questões ideológicas que estavam sendo travadas durante aquele período de guerra. Em seu relato é dado o roteiro da viagem, tendo como rota os rios da região que levam de Madri a Valência. Pelo rio Tejo, um dos maiores rios da Espanha, ligando o país a Portugal, antiga região do reino de Castela, assim como o rio Jarama, que constitui o único corredor biológico que atravessa de norte a sul Madri, praticam a utilização dos caminhos hídricos como pontes entre os espaços (lugares por onde passam e suas transformações) e os tempos (presente e passado). A fertilidade proveniente dos rios e a grandeza que representou em tempos tidos como áureos contrastam com a paisagem desoladora causada pela guerra:

Cuando se deja el Tajo en Fuentidueñas se queda sin flores el campo abierto. Toda la piel comida de cicatrices, cosida de torratera, cancerosa, estupefacta de vivir (LEÓN, 2000, p. 218)

Saindo do maior rio da Península Ibérica, o rio Tejo, Claudio narra uma paisagem castigada e quase sem vida: “... *se ha dejado atrás hacia el lugar <<donde Tajo a Jarama el nombre quita>>*” (LEÓN, 2000, p. 218), Claudio pontua a mudança na paisagem e suas diferenças. Não há matizes, mas sim contrastes, as transformações paisagísticas não são suaves e tênues, são pontuais e a observação da paisagem metaforiza a reflexão sobre o conflito e o leva a pensar sobre as bases em que foi construída a Segunda República Espanhola. Em verdade, Claudio começa a traçar o conflito de seu interior (Madri, como foco de resistência) para suas extremidades, que pareciam estar distantes da ideia de uma Espanha republicana. Narrando agora o princípio da guerra, Claudio se recorda de uma conversa estabelecida com um morador da cidade de Cuenca:

<<Aquí no vencerán ustedes nunca>> [...] <<Tenemos nuestras mañas>>. Y yo, ingenuo de mí, le pregunté: << ¿Pero esto no es Castilla?>> << ¡Quién sabe!>> [...] Si Cuenca no era casi Castilla, evidentemente las casas colgadas no debían ser casi una ciudad. (LEÓN, 2000, p. 218-9)

Nesse ponto, Claudio começa separando Cuenca da região de Castela para demonstrar que a República humanizada, que previa uma transformação nos moldes da sociedade espanhola, parecia que não havia passado dos “portões” de Madri, cidade convertida em símbolo de resistência. O Governo Republicano foi construído, de certa maneira, com alguns líderes que participavam do governo monarquista, expondo que a política republicana não estava completamente desligada de seus antigos líderes, que após dois anos, voltavam para dar início ao Biênio Negro e para governarem de modo opressor dentro do sistema de Governo Republicano, portanto, a República ou a vontade de ser republicano presente no discurso, principalmente dos intelectuais, não havia chegado ali, em um lugar tão próximo a Madri, geograficamente, e tão distante culturalmente:

Se les notaba el rencor en los frunces de los ojillos; juzgaban que, desde la aparición de los rojos, todo estaba indigno de verse y desde la República se consideraban estafados, invadidos por extraños capaces de cualquier villanía. (LEÓN, 2000, p. 219)

Em suma, a natureza vista em matizes, mas pertencente a um mesmo território, pode corresponder às diferenças ideológicas presentes em um mesmo governo, porém, as diferenças ideológicas são menos claras e estanques que a paisagem. Esse contato visual com a natureza o transporta para o início da guerra, levando-o a refletir ou a tentar chegar a uma explicação para o porquê do confronto entre compatriotas, marcando o paradoxo do confronto que era simplificado pela divisão *Nacionalistas x Republicanos*. No texto é possível observar a utilização desse recurso de digressão para introduzir as reflexões de cada personagem. Porém, é possível inferir que o resgatado neste momento é o sentimento de ambos, pois, embora seja um texto polifônico, ele ainda é a memória de Camilo compartilhada com as lembranças de seus companheiros de Guerrilhas. Podemos dizer que essa reflexão é a constatação da barbárie e não os efeitos dela em sua história naquele momento, pois o momento rememorado não é um processo concluído como é para Camilo. Ainda há a possibilidade de reação, e, de certa maneira, esperança e resistência, sentimentos que, para Camilo, se transformam em melancolia.

Seguindo a rota traçada pelo rio, Claudio elucubra sobre quão diversificada é a geografia do território espanhol e de que maneira isso deve ter assombrado os viajantes de diferentes séculos que por aí passaram. Porém, ao encontro das ideias de Américo Castro, que afirma que atribuir os males dos espanhóis à pobreza da terra é uma fábula, e mesmo afirmando que o solo é pobre e sem vida, Claudio descreve um passado promissor por causa da obstinação dos povos que por ali estiveram.

Diferente de Claudio, que marca sua descrição da natureza pelas diferenças, Camilo relata-a de modo contrário. Ele próprio se mescla a ela quando estabelece

parentesco com as vacas e utiliza a contemplação da paisagem como refúgio que o leva diretamente à infância, de modo a esquecer do que se passa em Madri. Se na fala de Claudio a representação da natureza serviu como metáfora para exemplificar as diferenças políticas e ideológicas entre o homem da cidade – ou especificamente o madrileno – e o homem do campo, sendo sua observação também pautada nas diferenças históricas que marcam esses dois tipos de cidadãos espanhóis, em Camilo, que se reconhece como homem do campo, a observação da natureza é feita de modo contemplativo, como mecanismo de fuga frente ao caos, estabelecendo uma harmonia entre seu interior e o exterior, que representa paz, tranquilidade.

A personagem conecta-se aos elementos da natureza de modo cósmico, como parte integrante dela, impossibilitando a ideia de ser o homem um organismo isolado⁷³. Com essa postura Camilo utiliza a imagem da água também de modo distinto durante a construção de suas memórias, mas na maior parte das vezes em que essa água está relacionada à figura do rio, ela refere-se de modo especial à vida, como por exemplo, quando Camilo relembra seu “renascimento”, no momento em que é despertado por Angelines: *“Al fondo de mi ser sentía correr un río que siempre es mi río. Las cuestas llegan hasta él, mansas y verdes, para que los chicos las bajemos rodando.”* (LEÓN, 2000, p. 37)

Esse não é simplesmente o nascimento de Camilo, mas, sim, um nascer ligado à renovação. O rio nunca será o mesmo nem passará pelo mesmo lugar, ele faz

⁷³ Essa concepção de Camilo frente à natureza é uma leitura semelhante à defendida pelo *krausismo*, pensamento idealizado pelo filósofo alemão Karl Christian Friedrich Krause e levado à Espanha por Sanz del Río, que partia da ideia de que todo o saber é o “eu” que é resultado de um “eu ideal” e um “eu real”, fazendo-se contribuinte do momento histórico em que nasceu. A harmonia entre o “eu ideal” e o “eu real”, ou seja, a conexão entre o homem e outro homem e o homem e a natureza permitem a unidade subjetiva e objetiva de todo o saber, conectando o homem a Deus, que é aquele que possibilita, funda e dá harmonia a tudo o que existe, conforme afirma José Luis Calvo Buezas em seu artigo publicado na revista *El Basilisco, Luces y sombras del krausismo español*. Outro adepto dessa filosofia foi Giner de los Ríos, um dos idealizadores da *Institución Libre de Enseñanza*, defendendo o distanciamento de todo e qualquer ideal religioso, escola filosófica ou partido político, proclamando somente o princípio de liberdade e de inviolabilidade da ciência, como cita Buezas.

com que a paisagem seja sempre diferente. O rio é também prosperidade, suas margens são verdes e suas águas servem para irrigar o que é plantado; por ser próspero, o rio é também um símbolo de disputa dos povos. Essa fuga o leva à infância, e como já foi analisado, Camilo o faz de modo recorrente. Mesmo quando está em meio ao confronto ou no casarão da Marqués del Duero, o personagem protagonista busca, por meio de figuras imaginativas, um retorno à infância, como a visão da sereia ou a visão da Imaculada Conceição.

- ¿Por qué los corderos corren huyéndonos y, de pronto, se paran todos muy juntos a observarnos?

Preguntas de niña ciudadana a mí, hombre del norte, acostumbrado a las vacas robustas que son como parientas. Me adormecí en la domesticidad del ómnibus que nos imponía leguas y caminos; me olvidé de mí para sentir como si sus muslos me purificasen y únicamente su amor me fuese serenidad para mi alma. Y como lo sucedido puede parecer que no sucedió si la consciencia duerme y la memoria olvida, olvidado dejé lo ocurrido en Madrid. Angelines, amor, te llevaré como el Cid a Jimena a lo alto de una torre y te mostraré el mar. Tú no lo has visto nunca, niña de tierra adentro; yo, en Santander. Muchacho de prados altos, hice un viaje al mar a vender unos terneros que crió mi madre. Ahora nada puedo vender ni comprar y tengo las manos limpias de monedas pero llenas de tactos, de ti. [...] Mira, van pasando cuevas de ceño duro, ríos preciosos y han comenzado los pueblecitos de fachadas pintadas, pues yo no te veo más que a ti. (LEÓN, 2000, p. 224-5)

A harmonia estabelecida entre homem e paisagem e a paz que está presente na natureza transpassando-se ao interior de Camilo, o fazem estabelecer uma relação entre o celeste e o terrestre. O personagem protagonista exclui daquele lugar a guerra, ali era improvável que, se houvesse guerra naquele pedaço de terra, era impossível crer que bombas estalavam:

Debía ser mentira todo lo que ocurriese por el mundo, a no ser la felicidad de mirar. Mentira la guerra, el hambre y la desgracia. Tal vez allí no se pudiese morir. (LEÓN, 2000, p. 225)

Enquanto Claudio estabelece e percebe a natureza como representação histórica, traçando um paralelo entre as paisagens que não se mesclam, bem como a

observação de que os povos espanhóis não compartilham da mesma ideologia republicana, colocando-se como um homem consciente perante a paisagem, Camilo faz justamente diferente. O personagem protagonista entrega-se inconscientemente à contemplação da natureza cedendo à harmonia proporcionada por essa vista. A reflexão de Claudio o leva a uma constatação do que ocorre no tempo presente, enquanto a de Camilo o leva a uma fuga deste tempo: *“Indudablemente todo lo sucedido en Madrid pertenecía a los malos sueños”* (LEÓN, 2000, p. 228). A distinção que há na percepção da paisagem, bem como as analogias que são feitas por Camilo e por Claudio, denotam a pluralidade dos participantes do grupo e como esses discursos díspares se encontram e são postos lado a lado dentro do ambiente das Guerrilhas. Até mesmo a improfícua e calorosa discussão regionalista de Monsell e Pepa⁷⁴ sobre as melhores frutas, as melhores árvores, os melhores alimentos divide espaço com as reflexões mais complexas. Quando há no texto essa discussão relatada por diferentes perspectivas – as de Claudio e Camilo respectivamente – reforça-se a diferença que está estabelecida entre o centro castelhano e suas extremidades. Ao descrever os açudes e aquedutos, Monsell exprime a ideia de que a água é o que liga os vizinhos, pelos campos, por todos os dias e noites, levando a fertilidade, repetindo o que já havia falado Claudio:

“Bajamos de los camiones para desentumecernos y mirar de cerca el río, breve jaculatoria de los montes que aguar arriba rompen en Villora en una central eléctrica, pero que aquí son mansas como si el Gabriel plegara sus alas. Parece que con alegría abandona él también la meseta adusta para recrearse en la planicie que vendrá. Allí corretean ríos alegres, de acequia en acequia, que cuando se ven entre los huertos olvidados de sus destinos, que es ese dar en la mar, prefieren perderse gota a gota en la tierra, germinándola.” (LEÓN, 2000, p. 221)

⁷⁴ *Aquí sobra la fruta. Puedes agarrar la que quieras de los árboles, siempre que nos estropees las plantas y sea sólo lo que necesitas para calmar la sed del camino./ - Hermoso, pero los melones son menos dulces que los de Villacanejos./ - Para, para. ¿Y los espárragos?/ - Los de Aranjuez./ - ¿Y las mandarinas?/ - Las de Murcia./ - Y las almendras?/ - Las de Sierra Aitana en Alicante. [...]* (LEÓN, 2000, p. 226)

A água torna-se um elo espacial e temporal; espacial por correr como veias germinativas pelo país livre, sem poder ser classificada como madrilena, valenciana, aragonesa ou vasca. Ela corre pelos rios espanhóis fazendo com que o país prospere e possa produzir em seus territórios tornando a Espanha grande. E é também temporal, pois a tecnologia desenvolvida por um povo não anula a outra. Essas tecnologias somam-se no decorrer dos séculos, como justifica Monsell: *“La sabiduría acumulada de romanos a moros mantiene el juego vivo del agua”* (LEÓN, 2000, p. 227).

É possível inferir que essa fala de Monsell, que a princípio defendia os produtos cultivados em sua região, portanto uma visão regionalista, também reconhece a unidade espanhola por meio de uma imagem natural: a dos rios. E essa observação do ambiente de modo consciente, uma vez que resgata nela a história do país, é percebida por meio de sua construção como indivíduo e também como um participante de um grupo – que são as Guerrilhas – que admite a força e a importância da coletividade cultural. Se pensarmos que as Guerrilhas lutam pelo coletivo e proporcionam em seu espaço a disposição lado a lado dos distintos discursos e assim privilegiam o acúmulo das culturas por meio da união da natureza (rios) e tecnologia desenvolvida pelos homens, presente de modo especial nos grandes centros, mas também desenvolvida nos ambientes campestres (moinhos), pode-se afirmar que nesse grupo é possível reproduzir o ideal republicano defendido pelos intelectuais, e que é exclusivamente nesse meio, que ideais artísticos e humanistas podem ser e são desenvolvidos. É no personagem coletivo que são abrigados os discursos diversos: ora reflexivos, como os de Camilo e Claudio, ora triviais, como a discussão de Monsell e Juana, mas todos igualmente dispostos e conectados pelo tema “natureza”. Quando os elementos artificiais criados pelo homem são evidenciados, conectam-se ao que é natural. A representação de elementos artificiais que se associam com a água é um exemplo. Para melhor analisar

essa fusão entre natureza e criação humana, é resgatada a passagem em que a sereia aparece para Camilo no momento em que é levado por Xavier Mora ao lugar onde se concentravam as milícias republicanas:

Pero en el centro de aquel horror había un estanquito de agua muy pura, renovada con el hilo de agua que una señorita, colocada en el centro, tenía la bondad de entregarle. Y nadaban peces y patos y ranas de celuloide y tortugas vivas diminutas y justo, en el fondo de aquel reflejo verde, entre rocas y espejos, una sirena. Sí, no la puedo olvidar. Una sirena de porcelana con medio cuerpo vivo, ondulado...¡Ay, que esa fue mi primera tentación! Todo lo que la rodeaba era extraño, sucio, asqueroso, lleno de descuido polvoriento pero tal vez por eso brillaba así la sirena perdida en lo hondo. Turbia, angustiada de significados, fascinadora, con todo lo que la rodeaba descuidado y abierta en cruz al paso de la guerra, rota y con las entrañas clamando estaba España. (LEÓN, 2000, p. 25).

Caracterizando como elementos artificiais, aquedutos, moinhos e fonte, e analisados paralelamente, é possível dizer que a exposição de tais elementos pode marcar temporalmente as personagens que os enunciam. Embora Monsell esteja no passado de Camilo, ele fala no momento presente da guerra, então, a água corre e conecta os lugares, porque aqui ela representa movimento, renovação ou conquista territorial. Nesse sentido aquedutos e moinhos complementam-se, um conecta e outro gera movimento, ambos representam ação, que sempre estará relacionada com o tempo do vivido e não do escrito, como acontece com a fonte vista por Camilo, que narra o passado no tempo presente. A água da fonte é estanque, embora nela nadem peixes, patos e tartarugas *diminutas*. Seu entorno é *asqueroso*, marcando a dualidade de Camilo, que é reforçada pela figura da sereia, como já analisado. Essa dualidade presente em Camilo apresenta-se, embora de modo diferente, no discurso de Claudio, que observa na paisagem o acúmulo da cultura que se soma ao longo dos anos, mas também o contraste ideológico que há naquele momento nesses mesmos povos que são frutos de outros que por aquelas terras passaram. Porém, essa fragmentação e

pluralidade cultural são defendidas pelos intelectuais que compactuam com a República, como podemos verificar na fala de Claudio:

Si a eso añades que a los españoles nos cuesta el cambio y la novedad. Sí, aunque pensemos ancha es Castilla, no es cierto. Son Castillas o Andalucías o Cataluñas diminutas, personales, intransferibles, porque hemos perdido el sentido de lo universal (LEÓN, 2000, p. 220)

Essa fragmentação do conhecimento do homem comum, que é *peçoal*, forma parte de algo maior, mas ao mesmo tempo, ou como a paisagem percebida por Claudio, não se matizam, não se intercambiam, principalmente no âmbito ideológico, naquele período conturbado da guerra. Porém, são dessas miudezas pessoais intransponíveis a outras nações, ou, da união dos acontecimentos do cotidiano, das lições passadas oralmente de uma geração para outra que está composta a história da Espanha. Portanto, não é somente pelos acontecimentos escolhidos pela historicidade e com personagens consideradas importantes por desempenharem posições consideradas nobres pela sociedade que se deve ler a história de uma nação.

Utilizando o mar como metáfora, Miguel de Unamuno, em seu ensaio *La tradición eterna*, publicado na revista *La España Moderna* em fevereiro de 1895, chama a atenção para a história construída por meio dos acontecimentos diários, cunhando o termo para a construção histórica a partir o cotidiano como *intra-histórica*. As ondas, tocadas pelo sol, rodam sobre um mar continuamente fundo, tão fundo que aí não chegam os raios solares. Quanto mais fundo é o mar, mais silencioso será. Assim como o mar é visto e evidenciado por sua superfície, assim é também o registro da história. Nos periódicos são publicadas somente histórias do “presente momento histórico” (UNAMUNO, 1986, p. 33) e a história cristaliza-se em livros destinados a fazerem o registro deste tempo histórico. Seguindo essa metáfora, tão silenciosa quanto às profundezas do imenso mar, milhares de homens têm silenciadas suas histórias. Seus

cotidianos não são escolhidos para fazerem parte do registro do que é considerado histórico, mas servem de base para as ondas que são vistas e ouvidas desde a superfície:

Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa Humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras. (UNAMUNO, 1986, p. 33-4)

Se o mar é a representação da formação histórica deste povo, não podemos deixar de pensar que o mar é também o local onde desaguam os rios que correm pelas diversas terras. Para os castiços⁷⁵, o rio que viajava pela Europa contaminava sua tradição com os “estrangeirismos” que trazia, tornando-a impura. Mesmo para Unamuno, que defendia a ideia de que Castela era o grande centro, cuja língua representava a essência desse povo, também concebia a ideia de que a identidade do espanhol estava baseada pelos diversos elementos naturais, afirmando e reconhecendo a heterogeneidade espanhola, pois a unidade não partia somente da formação do Estado espanhol por Castela. O intelectual afirmava ainda que a tradição verdadeira era também construída a partir do tempo presente. Portanto, esse rio carregado de “estrangeirismos” que arrastava com suas correntes os detritos das montanhas, que podia até varrer o que havia na superfície e que ficava muitas vezes com suas águas turvas, quando sedimentava o limo, enriquecia o campo e o tornava fértil: “*Sobre el suelo compacto y firme de la esencia y el arte eternos corre el río del progreso que le*

⁷⁵ Unamuno explica o termo “castiço” de acordo com a etimologia da palavra, ou seja, algo considerado puro e sem mesclas. No momento em que explana sua explicação o intelectual não deixa de atentar para o erro e dano de um preconceito, considerado por ele antigo, em atribuir às raças puras ou castas superioridade no que diz respeito às raças miscigenadas, quando já era mais que comprovado pela história e por estudos que o cruzamento de distintas raças (quando pensamos no mundo animal) é fonte de vigor e progresso. Este termo “castiço”, utilizado na Biologia, se emprega também como termo qualificativo para designar estilo ou a língua. Como afirma Unamuno em seu ensaio *La tradición eterna*: “*Decir en España que un escritor es castizo, es dar a entender que se le cree más español que a otros.*” (UNAMUNO, 1986, p. 20).

fecunda y acrecienta.” (UNAMUNO, 1986, p. 32), ou seja, essas transformações que vinham à força da Europa não poderiam ser aceitas de modo subserviente, mas convertidas em fertilização para a cultura que era genuinamente espanhola, portanto, era preciso fazer um movimento que desse início em seu interior e radiasse para o exterior, primeiro contemplar a produção espanhola e a partir disso olhar para o que era feito na Europa.

Pensando em como a imagem do rio é retratada em *Juego limpio*, podemos inferir que assim como o curso do rio proporciona a renovação, assim também é a arte. Por meio dela é possível realizar encontros, transformações e proporcionar o contato com novos conhecimentos. Nesse sentido, quando os guerrilheiros da cultura embarcavam no ônibus e seguiam viagem para os mais longínquos lugares, eles eram também um rio caudaloso, que proporcionava uma renovação para seus espectadores e igualmente para seus componentes. As Guerrilhas foram um ponto de encontro desses “homens silenciados” pela historiografia, que encontraram na arte um espaço humanizado em que tinham voz e que podiam enunciar suas ações.

As Guerrilhas representam, podemos assim pensar, esta Espanha culturalmente diversificada, compreendida por Américo Castro como uma Espanha de formação tríade (cristãos, mulçumanos e judeus) que em seus primórdios convivia – no que diz respeito à religião e à cultura e não à conquista de território – de modo quase harmônico e que só não perdurou a partir do momento que uma das culturas – a dos cristãos católicos – quis se sobrepor às outras – árabes e judeus. Na arte não há espaço para a sobreposição de um discurso que promova um tipo de representação artística em detrimento de outras representações, elas simplesmente são diferentes porque tiveram origens diferentes, assim como os guerrilheiros contribuíam de modo distinto para a realização das missões. Sendo assim, é útil recordar a contribuição de Camilo às

Guerrilhas, que não sabia atuar, mas que representava bem as danças típicas de seu povoado.

Mais uma vez, é reforçada a ideia de que somente dentro do espaço artístico (que está nas Guerrilhas) a diversidade humana é respeitada em meio à barbárie imposta pela Guerra Civil. O modo encontrado por María Teresa León para tornar concreto no texto a diversidade proposta e praticada pelos artistas dentro do grupo das Guerrilhas foi o exercício da polifonia que, por meio das distintas vozes, pode se contemplar as diferenças, inclusive a fala daqueles que não compartilhavam desse mesmo ideal, tendo como exemplo Juanito Monje ao provocar Claudio, reafirmando o discurso da unidade que anula a individualidade. É por meio da polifonia que a arte fala por esse motivo, a voz da arte – proferida pelo personagem coletivo – pode ser ouvida pela voz dos artistas. O movimento de união e encontro de vozes do personagem protagonista e dos secundários no personagem coletivo reforça a ideia de que é na arte que ocorrem as transformações, as renovações e o reconhecimento do homem comum construindo sua própria história, bem como o encontro desses homens, que são distintos no que diz respeito às suas origens, mas que se reconhecem no ideal artístico, como Claudio e Camilo, por exemplo.

De forma dialética, Claudio e Camilo percebem a guerra de modo distinto. Claudio, em suas falas, demonstra seu “entender a guerra” com uma percepção mais política, já Camilo, com seu percurso marcado pela religiosidade, trava uma batalha pessoal diante da descoberta do amor e dos ideais políticos que nunca havia tomado parte, evidentemente em razão de sua conduta religiosa. É somente na arte, ou mais precisamente nas Guerrilhas, que essas histórias tão dicotômicas podem se encontrar e compartilhar vivências. É a interação entre o personagem protagonista e os personagens secundários que aproxima a ideia de pluralidade e diversidade, proporcionando a

construção do texto sobre uma base de diferentes perspectivas. É a forma polifônica que estrutura o texto que oferece ao leitor a possibilidade de, ao ler, conhecer uma história já concebida, porém, por novos aspectos que não são desenvolvidos na História. Na literatura, María Teresa León encontra espaço para projetar as ações dessas personagens – ora fictícias, ora reais – de modo particular e intimista, dentro de um acontecimento de proporções mundiais, que foi a Guerra Civil Espanhola. As falas das personagens que compõem as Guerrilhas cumprem um papel metalinguístico e tentam expor aos seus leitores as proporções das ações tanto na vida particular do indivíduo que as praticava como na vida daqueles que eram beneficiados por essas ações. Ao recontar a história mudando o foco que é dado pelo discurso histórico, que se concentra na superfície do mar, María Teresa León concentra seu olhar, e consequentemente leva o de seu leitor, para as profundezas do oceano escuro, dá fala e faz serem ouvidas as personagens que não são contempladas na História, exalta e revela as histórias diminutas que compuseram o grande mosaico da Guerra Civil. É no espaço literário que a autora representa suas experiências, e por ser a literatura um espaço propício para a representação do imaginável, que se faz possível elucidar uma situação que se oponha ao discurso estabelecido. Nesse sentido, no ensaio *O texto histórico como artefato literário*, o historiador Hayden White aponta que o importante não é a concepção do mundo pelo *real* ou pelo *imaginado*, uma vez que o sentido que é dado a esse mundo é feito da mesma maneira, e que a forma, ou seja, os recursos narrativos utilizados para a concepção da história são os mesmos:

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ao imaginável. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como “real” e o outro se “revela” ilusório no decorrer da narrativa (WHITE, 2001, p. 115).

Portanto, mesmo sabendo que as experiências da autora foram distribuídas pelas personagens da trama, como o afirma Nebrera e como é possível ser observada em sua diversificada produção textual, a história narrada em *Juego limpio* não é uma biografia novelada de María Teresa León, mas, sim, a história de um frade que, na impossibilidade de contar tudo o que vê⁷⁶, convida as outras vozes para contarem essa história, ou essa crônica da Guerra Civil Espanhola vivida pelo grupo das Guerrilhas.

Dessa maneira, María Teresa León cria um diálogo entre suas memórias, o romance e seus diversos textos formando uma polifonia, do mesmo modo que Camilo, no âmbito ficcional, estabelece a polifonia em suas memórias com as demais personagens. O discurso polifônico não se impõe como um discurso autoritário, uno. Em realidade, ele aparece como o discurso daqueles que viveram a experiência e que, por isso, detém a verdade do fato e que são autorizados por ela a desmascararem o que está estabelecido. Assim, María Teresa León escreve seu primeiro texto publicado no exílio, intitulado: *La historia tiene la palabra – noticia sobre el salvamento del tesoro artístico de España*⁷⁷, com um caráter reivindicatório, relatando seu testemunho como integrante ativa dos esforços republicanos feitos em meio a guerra para a defesa dos “tesouros nacionais”, atribuindo os louros dessa defesa não só à República que aceita a ideia de intelectuais que se propõem a criar uma comissão que protegesse o patrimônio cultural dos bombardeios e incêndios, mas também ao povo, citando uma observação feita por Antonio Machado: “*la más segura garantía de conservación de las obras de arte y monumentos reside en el respeto y cariño que el pueblo les tenga*”(LEÓN, 2009, p. 44).

No início do texto, a autora faz um percurso pelas paisagens espanholas, pelas manifestações culturais que, para ela, representavam a acumulação de civilizações

⁷⁶ “Llevo los ojos cargados de verdades, que no me pertenecen. No sé cómo hacerlas salir. (LEÓN, 2000, p. 21)

formadoras da anônima cultura popular da Espanha (LEÓN, 2009, p. 11), sem deixar de citar que, mesmo cultuando a beleza dessas culturas, era impossível não perceber as más condições econômicas que mantinham o estado de atraso e abandono desses povoados que preservavam suas artes tradicionais, acentuando os contrastes daquela nação. Esse resgate da paisagem espanhola estabelece uma clara relação e diálogo com *Juego limpio*. Pelas falas de suas personagens, María Teresa León também desenvolve temas como a analogia que remete à conexão entre o homem espanhol e a natureza de seu lugar de origem e, de modo especial, como a arte constrói um espaço humano em meio à barbárie, quando, por exemplo, retrata uma das ações encabeçadas pelo grupo de Intelectuais Antifascistas, que foi o salvamento das obras do Museu do Prado liderado por ela e seu companheiro, Rafael Alberti. No romance, o tema é introduzido por Claudio, quando resgata as lembranças do início do confronto. Mas como o personagem secundário tem somente sua perspectiva e lhe falta partes desse acontecimento, ele evoca Alberti, para que contribua com a construção dos fatos, oferecendo a possibilidade de compor uma imagem mais ampla do salvamento:

Me quedé atónito, acertando sólo a preguntarle:

-¿Qué hemos hecho?

-Sacar los cuadros para vendérselos a los rusos.

-¿Nosotros?

No tuve más que entornar los ojos para ver de nuevo a Alberti delante del gran camión donde iban a marchar a Levante varios cuadros de escuela española, sacados del Museo del Prado. Fue en noviembre de 1936, y Madrid estaba ardiendo. Me es fácil recordar su voz. Nos dijo:

-Cuando llegué aquella tarde me hicieron pasar por una puerta por la que no me imaginé poder pasar nunca. (LEÓN, 2000, p. 150-1)

A rememoração de Claudio é exposta pela fala de Alberti, que enuncia em um discurso direto, configurando o compartilhamento de turno de Claudio para Alberti, que conta o que para ele representou estar ali, no museu de “paredes desnudas”, e obras de arte “emparelhadas ombro a ombro morrendo de medo” das bombas incendiárias lançadas pela aviação nacionalista. A transferência da enunciação para Rafael Alberti –

se o configuramos como personagem real dentro da trama, comparado a Claudio e Camilo, que são fictícios, assim como a história retratada no romance também o é – não é um recurso utilizado com a finalidade de tornar verossímeis os fatos que representam esse salvamento, mas o deslocamento de narradores do fato se contrapõe à ideia do discurso vigente, que vem de uma única voz, que pode ser enunciada por um governo, por um líder ditador ou pela própria historiografia. As alternâncias de discursos imprimem a impotência das personagens desse romance polifônico, serem oniscientes, de deterem de modo totalizador a história como um todo, mas que num processo de encontro, e ao mesmo tempo, de vozes transferidas (de Camilo para Claudio, de Claudio para Alberti) criam o mosaico da guerra mesclando os fatos historiográficos com as situações criadas pela ficção de María Teresa León.

A anulação da onisciência dos personagens e a estrutura polifônica acabam por dar ao romance um caráter coletivista, evidenciando como personagem o lugar em que é promovido o encontro dessas vozes. Em *Juego limpio*, esta personagem seria as Guerrilhas. É nesse lugar institucionalizado pelos intelectuais que as vozes dos personagens, protagonista e secundários, ganham força e espaço em meio à guerra para defenderem a arte como um processo emancipatório. É nesse espaço que se torna possível o encontro das personagens fictícias com os reais. É nesse lugar itinerante que vai do casarão aos palcos improvisados nos frentes que a arte é defendida e é nele também que os protagonistas da guerra podem ter restabelecida sua voz.

Assim sendo, cabe a Alberti contar a visão do museu desabitado, esvaziado de suas obras e as sensações do artista perante a violência daqueles que atentaram contra o museu. É Alberti que tem a propriedade para contar essa experiência justamente pelo fato de ter sido ele mesmo quem a vivenciou. Por meio da voz do poeta é construída a imagem do museu que está sem suas obras expostas, mas repleto de bombas

incendiárias, balas e estilhaços, demonstrando a inversão imposta pelos nacionalistas, reforçando novamente a defesa e o esclarecimento de quem realmente defendia essa arte. Os republicanos foram acusados, posteriormente, de esvaziarem seus museus em troca de armamentos russos, mas as obras não saíram pelas mãos dos intelectuais e soldados de modo tão irresponsável como foram lançadas as bombas pelos nacionalistas. Em verdade, as obras foram defendidas por aqueles que Alberti chama de “os verdadeiros salvadores da cultura”, homens e mulheres que não contaram com o apoio das nações democráticas da Europa, naquele momento, mas que decidiram por se absterem de qualquer intervenção na questão espanhola.

Em seu texto *La historia tiene la palabra*, María Teresa León reforça a neutralidade das lideranças políticas europeias diante da guerra espanhola: “*Sobre la guerra española, los ilustres cobardes países europeos echaban baldes de agua fría*” (LEÓN, 2009, p. 19), que contribuíram de modo indireto aos avanços do fascismo que, naquele momento, atingia toda a Europa, como expõe na fase final do texto, ao mesmo tempo em que rememora a atuação do governo republicano na defesa da cultura espanhola.

Exemplificando essa relação com as nações europeias, María Teresa León relata o questionamento referente à retirada das obras feito pelo diretor do museu britânico Frederic Kanyon, por meio do jornal *Times* de Londres⁷⁸ que, convidado a conhecer os trabalhos da *Junta del Tesoro Artístico* em Valência, pôde presenciar os cuidados tomados contra as ações de bombas incendiárias e artilharia feitas pela aviação e às mudanças de temperatura que sofriam as obras, não só as dos museus, como também as das residências burguesas e das igrejas católicas. María Teresa León conclui o episódio escrevendo: “[...] *sir Frederic Kenyon se volvió nuestro amigo. Ojalá*

⁷⁸ ¿Tiene alguna razón el Gobierno republicano español para no dar a conocer al mundo las medidas de seguridad que ha tomado para garantizar los tesoros de los cuales es responsable, tesoros que no son sólo de España sino del mundo entero? (León, 2009: 43)

nuestra experiencia le haya servido para proteger los tesoros del Museo Británico, que también pertenecen a la Humanidad.” (LEÓN, 2009, p. 45)

A maior parte das obras foi enviada para Valência e conforme avançavam as frentes nacionalistas, as obras migraram até chegar à Catalunha. No momento em que a República já não podia mais garantir a segurança das obras, iniciou-se a retirada das coleções para Genebra com a mediação do recém-criado Comitê Internacional para o Salvamento do Tesouro Artístico Espanhol. Com o fim da guerra, Franco prorrogou o retorno das obras, seguindo as orientações do Conselho de Genebra e permitindo que fosse feita uma exposição com as principais obras espanholas na Suíça, antes de seu envio completo à Espanha. Tal exposição foi utilizada pelo ditador como propaganda de seu regime, dada a visibilidade internacional da exposição de Genebra realizada em 1939.

Paradoxalmente, Franco (aliado de Hitler), aparece como o principal articulador do “resgate” do tesouro artístico espanhol, justificando a insistência de María Teresa León em divulgar os verdadeiros salvadores da cultura e em apontar que a Espanha foi o prelúdio do que estava por vir:

Historia pasada es la que recuerdo. Hacerla revivir me entristece. La profecía que España gritaba a los cuatro vientos sordos del mundo se ha cumplido demasiado de prisa. ¿Dónde andarán hoy los Museos de Europa, por ejemplo? Puede que si alguien me respondiese a esta pregunta, yo le escuchase con una mezcla satisfecha de rencor. Me apena confesarlo. Pero cuando nuestro Museo del Prado comenzó su éxodo, casi todos esos graves señores ocupados de hablar, turbios los ojos, de ninfas del Ticiano y Evas de Cranach, condecorados por ello con rosetas y cintitas, no vacilaron en soltar su pobre chorrillo de veneno contra los ¡salvajes españoles! Nosotros fuimos los salvajes número uno, ellos los número dos, tres o cuatro, por orden de invasión. (LEÓN, 2009, p.12)

O pequeno espaço de tempo entre experiências vividas pela autora e o resultado dos acontecimentos dita, por assim dizer, a intenção reivindicatória presente no texto. Por motivos que são óbvios (como o distanciamento temporal e o caráter

reflexivo que a obra tem), as memórias narram os mesmos acontecimentos, porém, com novos aspectos, porém mantendo o diálogo entre os textos dedicados a retratarem esse evento do salvamento e tantos outros ocorridos durante a guerra. Há em *Memoria de la melancolía* uma busca por esclarecer o insucesso de modo mais crítico, julgando as próprias ações:

Creíamos inocentemente, durante aquellos días luminosos, que el mundo nos contemplaba. ¡Qué equivocación! Pronto nos hicieron saber que el mundo estaba escandalizado con nuestra audacia, con nuestra barbarie. [...] Lo que conviene aclarar es que en aquellos tiempos de improvisación heroica no vino en nuestro socorro, ayudando a nuestra ignorancia, ningún técnico, ningún especialista, ningún director de museo de Europa. Los que no regatearon su ayuda fueron esos hombres crédulos y magníficos que, a pesar de no haber pisado jamás las salas de un museo, creyeron en nuestra palabra y no vacilaron en salvar para los inteligentes y los cultos del mundo la maravillosa pinacoteca de Madrid, los que, según Antonio Machado, “no hablan de patria, pero la defienden con su sangre”. (LEÓN, 1998, p. 355-6)

Tanto no romance, quanto no arquivo, os protagonistas continuam sendo os indivíduos anônimos. É então de se esperar que esses homens continuem – agora em suas memórias – como os verdadeiros protagonistas da ação, o povo espanhol. Assim como o romance, as memórias continuam a função de ser o discurso que desmascara o estabelecido. Se faz necessário reafirmar que, não os republicanos, mas o povo espanhol foi o que de fato acreditou nas ações das Juntas e colaborou para que todas as obras chegassem seguramente intactas, passando de mãos em mãos pelos povoados, conforme relata María Teresa León, que era avisada em cada estação pelo responsável da caravana: “*Todo va bien*” (LEÓN, 1998, p. 355).

Com a vitória franquista consolidada pelo tempo, faz-se cada vez mais necessário elucidar, pautada na experiência vivida, os acontecimentos daqueles dias sob uma perspectiva que a História não contempla. Nesse sentido, é nas memórias que María Teresa León encontra o espaço para enunciar seu testemunho, de modo que a

importância do fato esteja não na veracidade documental do que é contado (como a precisão de datas ou a comprovação por fotos e documentos), mas, sim, nos ideais defendidos pelo grupo que salvou o Prado.

No caso de María Teresa León, as memórias servem como uma busca reflexiva do que foi interrompido pelo exílio, com o presente suspenso pela espera constante do retorno⁷⁹. É no passado que aquele que lembra volta a fazer parte do grupo que recorda. É uma ação introspectiva, solitária e, quando escrita, questionável. Será que tudo ocorreu como foi contado? A deterioração causada pelo tempo, a imparcialidade ao relatar, as versões dos outros participantes do grupo, todos esses fatores entre outros podem servir de argumento para a defesa do que é real e do que é verdadeiro⁸⁰, do que realmente aconteceu e do que é defendido como verdade histórica.

E assim como María Teresa León escreve seus textos proporcionando um diálogo reflexivo entre eles durante sua vida e exílio, Camilo o faz – no âmbito ficcional, e evidentemente em outro patamar de reflexão – quando em sua cela decide escrever, mesmo que secretamente, sua experiência como cômico. Camilo traça sua história pelos caminhos que o levaram até a cela do monastério e, para compor e rememorar o quadro de sua vida no que se refere à sua participação nas Guerrilhas, ele necessita da presença daqueles que participaram e compartilharam com ele a experiência de estarem no grupo. Porém, esse compartilhamento de memórias das

⁷⁹ “¿Cuántas veces hemos repetido las mismas palabras, aceptando la esperanza, llamándola, suplicándola para que no nos abandonase? Porque todos los desterrados de España tenemos los ojos abiertos a los sueños” (LEÓN, 1998, p. 97)

⁸⁰ Segundo Hayden White: “Una simple consideración verdadera acerca del mundo basada en lo que el registro documental nos permite decir acerca de lo que pasó en él en tiempos y lugares particulares puede proveer conocimiento de sólo una porción muy pequeña de aquello de lo que la “realidad” consiste. Sin embargo, el resto de lo real, luego de que hayamos dicho lo que podamos afirmar que es verdadero acerca de él, no sería ni todo ni cualquier cosa que podamos imaginar acerca de él. Lo real consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de su efectividad más todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría posiblemente ser. (WHITE, 2010, p. 169)

personagens não se dá no mesmo espaço e tempo⁸¹, pois como já foi analisado, o único que narra desde o tempo atual é o personagem protagonista. Quando abre esse espaço para os personagens secundários, Camilo acaba por coletivizar suas próprias memórias, pois quando pensamos em memória coletiva podemos inferir que essas memórias sejam e façam parte do passado de um grupo identificando os indivíduos como pertencentes desse grupo. É justo pensar também que as memórias não só se constroem a partir das experiências particulares do indivíduo, mas também podem ser identificadas por diversas pessoas em torno de um objeto, de uma circunstância ou de um evento. Mas, como afirma Maurice Halbwachs “O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Quiçá seja possível afirmar que, o fato de os personagens secundários serem evocados por Camilo para contar de modo compartilhado sua própria história, seja um recurso para recompor o quadro de referências de suas lembranças que, deteriorado pela ação do tempo, é reconstruído com o auxílio exterior das lembranças pessoais dos indivíduos que também participaram do momento da constituição das experiências divididas pelo grupo, como é observado na descrição de um evento narrado por Camilo, Claudio e Angelines, respectivamente:

Al separar un cortinaje que cubría un balcón vi claramente a una mujer. Me golpearon el hombro, tardé en recobrarme, pero la voz de Angelines me hizo volverme [...] ¿Tenía yo derecho a alargar mis manos? ¡Ay, Señor Dios mío! ¿Si yo me atreviera a besarme las mías para sentir bien aquel recuerdo? La besé, sí, la besé dejando caer la cortina de raso, apoyándole la cabeza contra el cristal pintado de azul, dentro los dos de una transparencia marinera, tan solos, tan juntos, tan quietos... (LEÓN, 2000, p. 119-120)

⁸¹ Partindo deste pressuposto, de que nossas lembranças são compostas por outros indivíduos que podem estar ou não presentes no momento da recordação, faço uso de uma observação feita por Halbwachs referente à possibilidade de recordação coletiva: *Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.* (HALBWACHS, 2006, p. 30)

Durán estiró la mano y señaló la cortina de seda más próxima. Nuestros ojos se dirigieron allí. Confieso que sé desde anoche lo que es el terror pánico. [...] Si no matamos en aquel instante Camilo y Angelines, es que nunca podremos matar a nadie. ¡Qué tranquilos! Me entró rabia de haber tenido miedo y rabia de comprobar que están juntos y rabia porque, en cierto modo, ha disminuido mi prestigio. (LEÓN, 2000, p. 122-3)

Desde el día que nos descubrieron detrás de la cortina hay dos novias en la Alianza, la otra soy yo. Me gusta serlo, y como estos días me parece que he crecido, soy casi tan alta como él. Ya nos pintamos. Claudio decidió que lo poco que hay debemos guardarlo para la escena, y Camilo se puso muy contento. (LEÓN, 2000, p. 138)

A fala de Camilo revela, uma vez mais, a tensão que há entre a experiência vivida e o fato narrado, da ação do passado com a impossibilidade presente. Essa é sua perspectiva e a seleção que fez daquele instante. A repercussão da relação do padre com a atriz está distribuída nas falas de Claudio e Angelines que, também desde suas perspectivas, ampliam as possibilidades de olhar do leitor diante do fato narrado. Por meio da interação entre os personagens secundários é possível formar a ideia completa da cena, que é composta por três ângulos diferentes. Os relatos de Claudio e Angelines ajudaram a conduzir e expandir o relato de Camilo, desempenhando a função de rodas de um carro, auxiliando o personagem protagonista a percorrer sua própria história. Como afirma Henry James, mesmo não estando relacionados diretamente ao tema central da novela, eles podem se tornar imprescindíveis na história estabelecendo conexões na trama ou simplesmente participando do processo evolutivo do personagem protagonista. Partindo dessa ideia de sustentação feita pelos personagens secundários, podemos assim dizer que Camilo, ao recuperar e se lembrar de seus companheiros do passado – “*¡Qué bien fijo hoy mi memoria! No quiero olvidarlos.*” (LEÓN, 2000, p. 115) –, está buscando-se e procurando compreender-se, até mesmo quando é cedido a esses personagens o espaço para se pronunciar. As falas das personagens são conjuntos que se interseccionam e é esse encontro de personagens (protagonista e secundários)

que proporciona a formação do personagem coletivo. Como já afirmado, é no personagem coletivo que essas vozes díspares podem se conectar num tempo e espaço distintos.

O grupo das Guerrilhas, tão bem quisto por María Teresa León⁸², é resgatado no espaço literário e concebido como uma personagem responsável por proporcionar o encontro de outras personagens, tanto na esfera real quanto na fictícia. Esse grupo configurado em espaço de humanização em meio à barbárie, dentro da obra, serve de palco para a história contada pelas vozes dos artistas. São histórias como a de Guerda Taro, do salvamento das obras do Prado, das peças encenadas, dos bombardeios ou da homenagem feita à retirada das Brigadas Internacionais, momento em que a *Cantada de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, de Alberti, foi encenada pelas Guerrilhas em homenagem – e despedida – aos brigadistas internacionais:

Los hombres pasaron como los acontecimientos. Madrid se empezó a poner amarillo. En aquel mes de noviembre las Guerrillas del Teatro dijimos nuestro adiós a las Brigadas Internacionales (LEÓN, 2000, p. 252).

Por meio da montagem da *Cantata*, o grupo despedia-se das Brigadas e, em *Juego limpio*, essa foi também a última representação do grupo relatada por Camilo. A recordação dessa despedida desencadeia na personagem lembranças amargas da morte de Angelines, ocorrida em um bombardeio. Ainda no início da guerra, o grupo havia representado *Numancia*, adaptação de Alberti da peça de Miguel de Cervantes, encenada no *Teatro de la Zarzuela*, que permaneceu aberto enquanto pôde sob a direção de María Teresa León. Do grupo que se apresentava nesse teatro, originaram-se as Guerrilhas, como recorda a autora em suas memórias⁸³. A peça aludia à cidade que

⁸² “Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó “Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro” (LEÓN, 1998, p. 112).

⁸³ [...] “Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro”. Lo hicimos derivar de una gran compañía de teatro con sus coros, su cuerpo de baile, sus ambiciones casi desmedidas, capaz de representar La

havia resistido à invasão romana, no intuito de recuperar o sentimento combativo diante da invasão fascista. Assim como muitas produções da época, esta também desejava despertar em seu espectador a resiliência; esse objetivo fica evidente no romance quando, na divisão dos papéis, Claudio define que Juana será Espanha, por ser uma atriz experiente, porém ela o recusa sob a alegação de que:

[...] España no tiene edad fija, nace con cada generación. Bien es verdad que algunas generaciones vienen con barbas desde el vientre de su madre.[...] Yo sería una España declinando, y al espectador que hoy nos mira, al hombre de guerra, al defensor de Madrid debemos darle una sensación de juventud y de futuro. (LEÓN, 2000, p. 139)

Esse é mais um momento metalinguístico, em que o personagem secundário fala como integrante do grupo das Guerrilhas, que propunha a renovação do tradicional. Do mesmo modo, Alberti encontra num texto de Cervantes, que já retratava uma época muito anterior à sua, a forma de exprimir-se em seu presente histórico, transformando uma tragédia renascentista escrita por volta de 1585 em uma peça que representava sua leitura da Guerra Civil. Visando essa atualização do tradicionalismo, Juana acredita que a imagem jovial de Angelines representaria melhor a velha Espanha que resistia naquela guerra.

A jovem e inexperiente⁸⁴ atriz dava vida àquela Espanha que acabava de entrar em guerra e sua imagem deveria representar a nação republicana, fundindo-se com o texto que exaltava esse espírito de resistência. Ela, que nos ensaios se distraía com a aparência “engraçada” de Paquito Bustos, que representava o rio Duero, no momento em que chegou ao palco, encarnou aquela Espanha em guerra de modo especial:

Alto, sereno y espacioso cielo

destrucción de Numancia, de Cervantes, bajo un trecho bombardeado del Madrid que se mordía los dedos de rabia. (LEÓN, 1998, p. 112)

⁸⁴ *Al principio temblé al subir la escalerita empinada donde yo aparecía detrás de la muralla.[...] Pensé que estaba sola, que no había venido nadie y que la pobre España, despreciada del mundo, iba a clamar por ella y por nosotros.* (LEÓN, 2000, p. 140)

que con tus influencias enriqueces
 la parte que es mayor de éste mi suelo
 y sobre muchos otros los engrandesces;
 muévate a compasión mi amargo duelo,
 y pues al afligido favoreces,
 favoréceme en hora tan extraña,
 pues soy la sola y desdichada España. (LEÓN, 2000, p. 140)

Assim como Angelines se emocionou, todo o público se comoveu com a representação da atriz. O texto, a personagem, o público e o contexto do encontro desses elementos forneceram à jovem atriz a experiência que foi questionada no momento em que Juana abdicava do papel. Há aqui um desdobramento do que representa Angelines para Camilo, uma figura frágil e pueril quando comparada à imagem da Imaculada Conceição ou quando se diverte nos ensaios sem demonstrar o comprometimento exigido por Claudio que, segundo ela, só fala em política, e do que representa Angelines no momento em que está encenado, mas não há a anulação de uma pela outra: “*¡Ay, glorias idas! Todo esto se lo conté a Camilo para que me admirase.*” (LEÓN, 2000, p. 141).

Mas assim como a Espanha era bombardeada, Angelines também foi vítima de um bombardeio durante uma missão em Segorbe, uma cidade já destruída e devastada pelas bombas⁸⁵. As Guerrilhas foram atingidas e a ofensiva vitimava fatalmente a Juanito Monje que, embora fosse um infiltrado, não tinha conhecimento dessa ofensiva, e a Angelines, que morria no traje “inapropriado para bombardeios”⁸⁶.

Angelines morreu esvaindo-se em sangue, metaforizando a própria Espanha que se tornara palco de batalhas cada vez mais sanguinárias, como a Batalha do Ebro, já quase no fim da guerra, uma ofensiva republicana de “sucesso” e pouco efeito no resultado do combate. Ao chegarem a Madri com o corpo da atriz, alguém se dirigiu a

⁸⁵ “*-¡Quién iba a pensar que bombardeasen lo bombardeado! / -Los fascistas no quieren ni ruinas. ¡Ah, lo que es si entrasen!...*” (LEÓN, 2000, p. 243)

⁸⁶ “*Estos no son trajes para soportar bombardeos*” (LEÓN, 2000, p. 235).

Camilo dizendo que tudo o que havia sido feito durante o sepultamento de Gerda Taro – que morreu na Batalha de Brunete fotografando os republicanos, ou seja, em combate – pois Angelines também havia morrido em um combate, sepultada com os trajes de atriz:

Como había muerto en el frente de su trabajo, María Teresa no había querido desvertirla de su guardiainfantes y estaba amortajada en la ley de su elección. (-<<¿Qué hace usted aquí? –¿Y usted – Yo, arreglando el mundo. – Yo, desarreglando su sueño. La he despertado.>>)
(LEÓN, 2000, p. 243)

Assim como a câmera de Gerda Taro se converteu em fuzil, os trajes de Angelines se converteram em farda, e esse emparelhamento de personagem real com personagem fictícia se estende no âmbito da escrita, pois María Teresa León, acaba decidindo – tanto na ficção, como personagem, quanto na construção do episódio da obra, como autora – que Angelines teria como mortalha a representação de sua escolha: a de ser atriz das Guerilhas do Teatro, como relata Camilo. Além do desdobrar do real e do fictício, há também, uma vez mais, o desdobramento da personagem Angelines em atriz combatente que morre durante uma apresentação e a jovem caracterizada pela suavidade e leveza, se admitirmos que a ação em ser enterrada com o figurino de sua personagem, se contrapõe – mas não anula – a Angelines evocada por meio da digressão que recupera o primeiro encontro do casal, pelo fluxo de pensamento de Camilo, que está contido entre parênteses, como se essa concepção pertencesse somente ao personagem protagonista.

A guerra vai chegando ao fim e, com ela, as atividades das Guerrilhas também. A morte de Angelines atinge-os e, aos poucos, a esperança e a alegria esvaem-se. Não havia mais nos ensaios a energia de antes, e o grupo acabava por refletir a situação da resistência republicana. A última apresentação do grupo é para a despedida

das Brigadas Internacionais⁸⁷, participação estrangeira que contribuiu em dar à guerra civil espanhola uma característica de guerra internacional.

Esses voluntários eram, em maioria, refugiados de seus países por motivos políticos – como os poloneses, húngaros ou alemães – ou por fatores econômicos, como os ingleses⁸⁸. As Brigadas contavam também com a presença de voluntários com experiência militar e com alguns intelectuais. Embora fosse um chamamento do Partido Comunista, pouco mais da metade dos membros eram filiados ao Partido, como afirma Beevor. Muitas eram as motivações que levavam esses homens a lutar em um país que não era o deles: aventura, refúgio, desemprego, mas a principal delas era a luta contra o fascismo:

Veían en el fascismo una amenaza internacional y las Brigadas Internacionales les ofrecían la mejor vía para combatirlo. España era para ellos el campo de batalla en el que se decidía el futuro, sentimiento que mantuvieron durante mucho tiempo, hasta el punto de que aún hoy muchos de los ex brigadistas supervivientes creen que una victoria republicana hubiera impedido que estallase la segunda guerra mundial. (BEEVOR, 2005, p. 243).

Essa dimensão internacional que tomou a Guerra Civil da Espanha se deve muito ao fato de ter sido um combate também ideológico, sendo percebida por Eric J. Hobsbawm como “a última guerra romântica”, em que os combatentes lutavam por seus ideais e não como peças de um tabuleiro orquestrado longe dos fronts, nos gabinetes dos líderes mundiais.

A retirada das Brigadas em 1938 fez parte de um pacto intermediado pela Grã-Bretanha em parceria com a Itália, que previa a retirada de dez mil soldados italianos do exército nacionalista. Franco aceitou o trato mediante algumas exigências: o

⁸⁷ Segundo Antony Beevor, historiador inglês, as Brigadas Internacionais estavam formadas por um extenso grupo de voluntários que se apresentavam de modo espontâneo e que se consideravam democratas e, acima de tudo, antifascistas. Embora não se possa afirmar quem foi o criador ou de quem partiu a ideia, as Brigadas foram a mais famosa contribuição da Internacional Comunista para a Guerra Civil Espanhola.

⁸⁸ “*Casi el 80 por 100 de los voluntarios procedentes de Gran Bretaña eran obreros manuales que, o bien habían dejado su trabajo, o se encontraban en situación de desempleo*” (BEEVOR, 2005, p. 241).

reconhecimento do *status* de beligerância antes de retirar os combatentes estrangeiros e a retirada, em igual número, dos estrangeiros que lutavam pela república. Em 21 de setembro de 1938, Juan López Negrín anuncia a retirada imediata dos Brigadistas sugerindo a criação de uma comissão internacional que supervisionaria o processo. Mas, como afirma Beevor, as atuações do Comitê de Não Intervenção nunca haviam dado motivos para que Franco e seus aliados se sentissem alarmados com qualquer decisão tomada referente ao confronto⁸⁹ e, do mesmo modo, diz María Teresa León em suas memórias sobre a retirada das Brigadas, essa seria mais uma dessas manobras historicamente inexplicáveis: “*Por una de esas inexplicables confusiones históricas, los países democráticos – excepto Rusia – pidieron el retiro de España de las Brigadas Internacionales.*” (LEÓN, 1998, p. 116).

A saída dos soldados internacionais significaria uma grande baixa no exército que defendia a Frente Popular, iniciando um processo de constatação de que uma derrota da Espanha republicana alimentaria um confronto mundial em iminência, que nada tinha de profética, como é possível observar na fala da personagem Manolo, que aparece como ajudante de Guillermo Ascanio, major do exército republicano:

-Mal hecho, camarada Claudio, lo que yo digo: si es la Humanidad progresista la que está en juego y el hombre es libre de morir donde le plazca, si se le antoja ¿por qué no dejarles morir aquí si luego han de tener que morir un poco más allá?
 -¿Tú insistes en que el fuego no será sólo en esta casa?
 -No, compañera Juanita, a mí me lo ha dicho uno del Comité Central. Hitler quiere el mundo porque lo ha prometido, porque lo ha escrito y por eso le han votado los suyos. (LEÓN, 2000, p. 252)

A fala das personagens evidencia o que os combatentes republicanos defendiam: a Guerra Civil Espanhola não era somente a defesa de um governo eleito

⁸⁹ “*La verdad es que tras el pacto de Pascua anglo-italiano las secciones del Comité habían continuado con la misma dinámica de antes: <<Todas las negociaciones que se llevan a cabo en el comité – dijo el representante de Alemania – tienen algo de irreales porque los que participan en ellas actúan según lo que hacen o dicen los demás... La política de no intervención es tan inestable y tan artificial, que todos temen provocar su colapso si se pronuncian por un rotundo “no”, y nadie quiere ser responsable de ello>>*” (BEEVOR, 2005, p. 545)

pelo povo, mas sim, uma guerra contra as forças fascistas que despontavam na Europa. Por esse motivo não envolveu apenas espanhóis, mas também estrangeiros. Foi acima de tudo uma guerra de ideais e, por isso, a arte se converteu em um mecanismo de denúncia e resistência. Prova disso é que na despedida das Brigadas, que poderia ser marcada apenas por um ato militar, com rituais militares, houve também, conjuntamente com os discursos de representantes políticos, uma comovente apresentação teatral com a *cantata* de Rafael Alberti, sendo este o discurso dos artistas.

O motivo pelo qual Camilo se recorda de Angelines é a comparação que ele faz entre sua amada e a representação de Juana durante os ensaios, uma vez que na *cantata* há parte do texto de *Numancia* representado no início da guerra por Angelines, que era metaforicamente a Espanha jovial, que incentivaria os combatentes, substituída pela Espanha decadente, representada por Juana, que derrotada se despedia deles. Conforme pontua Camilo, a atriz aparece em vestido verde com o peito ferido, dizendo “dolorosamente vencida”: “-¡Destruíd, destruidme!, maniatada por todos/ los ladrones que envidian mis lauros inmortales.” (LEÓN, 2000, p. 255)

A substituição de Angelines por Juana nos proporciona estabelecer relação entre a Espanha republicana do início da guerra com a do final do conflito. Enquanto a jovem atriz despertava a resiliência dos espectadores, por meio de sua imagem e do texto, a Espanha defendida pelos intelectuais e artistas da Aliança, Juana representava uma nação ferida, caminhando para seu fim. A morte de Angelines, de certa maneira, simulava o fim da esperança de vitória em relação ao fascismo. Nos ensaios de Juana, já não há na trupe o mesmo fulgor que havia no início, este cedeu espaço às vozes vencidas que já começavam a admitir a derrota.

Se mantivermos o diálogo que há entre as obras de María Teresa León, podemos afirmar que a autora representaria a junção das duas atrizes que, no ficcional,

representaram a Espanha, que experimentou da mesma emoção em encenar o papel de Espanha descrita por Angelines, mas que em um contexto semelhante ao de Juana, viveu a tristeza de dar vida à personagem na cerimônia de despedida e homenagem aos Brigadistas:

Decidieron que yo recitase los versos que dice España. Y un día vestí el traje de luces de las campesinas, arreglé sobre mi cabeza las trenzas como la Dama de Elche lo hiciera siglos antes y traté de que mi emoción no me traicionase al decir España su pena a los hombres mejores del mundo, antes de quedarse en soledad.[...] “Yo soy España”... Lentamente rodándome las lágrimas, las repetí de nuevo. Me afirmé en los pies. Cerré los puños:
Yo soy España.
Sobre mi verde traje de trigo y sol han puesto
largo crespón injusto de horrores y de sangre.
Aquí tenéis en dos mi cuerpo dividido:
Un lado preso, el otro, libre al honor y al aire. (LEÓN, 1998, p. 117)

Em um texto⁹⁰ feito em homenagem à María Teresa León, Salvador Arias, participante das Guerrilhas, relata o quão tocante foi aqueles soldados emocionados com a representação da autora, que recitava os versos em lágrimas. María Teresa é a que finaliza os três passos da Espanha Republicana, representando, o último, o papel da Espanha Peregrina, a que, assim como os soldados estrangeiros, teve que partir.

E assim, como na história original de *Numancia* que, embora tivesse sido destruída, seus inimigos não conseguiram tomá-la, seria a história da Espanha republicana, que sobreviveria nas memórias daqueles que tiveram o exílio imposto e seria sempre reavivada pelas vozes de suas personagens.

A guerra ia se concluindo e Camilo, que no princípio da trama era um padre refugiado nas milícias republicanas, agora convertia-se em um republicano refugiado em um convento, preso no passado, com a vida e os sonhos *desarreglados*.

⁹⁰ O texto *Homenaje a María Teresa León*, de Salvador Arias, foi publicado no livro *Escritores, Editoriales y revistas del Exilio Republicano de 1939* pela Biblioteca del Exilio, compilado por Manuel Aznar Soler, em 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclusão

Porque volveremos, Xavierito, volveremos. Esta puerta no debe dejarse más que entornada. (LEÓN, 2000, p. 278)

Essa é a última frase de Camilo em seu relato, e ao chegarmos nela, podemos concluir que o romance é dedicado a contar a história singular de um grupo de pessoas que tentou, à sua maneira, resistir ao avanço do ideário fascista que despontava na Europa no início do século XX e que a lição vivida por Camilo se deu por meio das revelações feitas durante sua estada no grupo das Guerrilhas. Chegar ao fim da história, nos leva ao seu início, quando o padre começa a escrever suas lembranças de dentro da cela de um convento, enclausurado. A derrota faz com que Camilo retorne para o convento e para o sacerdócio, porém, transformado e incompleto, tentando por meio da memória resgatar aqueles momentos de aventura, amor e principalmente de descoberta. É reconstituindo o grupo das Guerrilhas que Camilo sente-se novamente acompanhado, resistindo à solidão imposta pela derrota, materializada nas paredes do seminário:

¿Dónde están? ¡Oh, que vuelvan mis amigos con su risa clara y su fortaleza! Pero ¿soy yo o ellos los que se han marchado? (LEÓN, 2000, p. 21)

O seminário torna-se terra estrangeira para Camilo, que se isola em um espaço caracterizado pela solidão e pelo silêncio. Em verdade, o distanciamento está no campo ideológico, pois todo o ideário defendido pelo grupo das Guerrilhas foi dizimado pela Ditadura Franquista instaurada após a guerra, recebendo apoio da Igreja, da qual Camilo faz parte, sendo integrante do clero. A solidão se configura no texto nos momentos em que Camilo narra em presente de indicativo ou quando há a ausência de diálogos com interlocutores que compartilhem com ele deste momento presente.

Austeridade das paredes da cela estagna Camilo, que também está condicionado à imobilidade:

Soy un navío atracado a la soledad de un puerto y sufro porque quisiera encontrarme con el marinero borracho que conoce las mejores tabernas y acompañarle muelle abajo, en silencio, pensando en las alegres cosas que se fueron. (LEÓN, 2000, p. 21)

A sua única ação, portanto, é escrever em segredo e somente a percepção de sua condição de silenciado é que o leva a refletir sobre o percurso que o arrastou ao aprisionamento ideológico. Fica configurada então no primeiro tempo (presente) e espaço (mosteiro), a reclusão de Camilo, ou se assim pode ser chamada, seu exílio.

Mas há um momento em que a marcação dicotômica entre passado e presente, ação e estagnação, é quebrada. Isso acontece quando Camilo tenta narrar o período da guerra [...] *Llevo los ojos cargados de verdades, que no me pertenecen.* [...] (LEÓN, 2000, p. 21) e é nesse momento que a narrativa, que se inicia em primeira pessoa, deixa de ser exclusivamente de Camilo e passa a ser dividida com personagens secundários, que mesmo evocados pelo personagem protagonista, não são condicionados a ele, ou seja, narram de modo independente, também em primeira pessoa, gerando uma nova divisão entre experiência pessoal e coletiva, partindo assim de um monólogo para a polifonia. O discurso marcado pelas distintas vozes que contam esta história se contrapõe às polarizações entre *rojos* e nacionalistas, que caracterizam a guerra civil somente superficialmente. Portanto, *Juego limpio* não é mais um texto que disporá de modo estanque personagens do bando republicano *versus* personagens do bando nacionalista, mas a própria ambiguidade do personagem protagonista (ator e padre no passado, padre e ator no presente) propõe uma nova perspectiva do confronto, que rompe com as totalidades e tenta expor a complexidade da guerra no que diz respeito às ideologias defendidas e à posição do homem diante da barbárie.

Além da ambiguidade e dúvidas que pairam sobre o personagem protagonista que conduz a história, está a construção das Guerrilhas como um espaço moral em que o coletivo ganha amplitude. É possível afirmar que, personagens secundários e protagonista constituem o grupo, que, ao desempenhar o papel de aglutinador, ganha outro *status*, desempenhando a função de proporcionar aos seus participantes um espaço para que as ideologias fossem compartilhadas e postas em prática, mesmo tendo distintos processos de formação, como é evidente em Camilo e Claudio.

São as Guerrilhas que abrigam e possibilitam o encontro de personagens que narram em tempos diferentes. Somente nesse espaço exclusivo é que se poderiam agregar os discursos dos defensores da República, como Claudio, pois é nele que encontramos os ideais artísticos e humanistas que defendiam os republicanos. Mas o papel das Guerrilhas não se restringe a abrigar os discursos díspares, também serve para marcar o contraste da solidão do personagem protagonista com o encontro promovido pelas iniciativas culturais que ocorriam por onde as Guerrilhas passavam. A partir do momento em que Camilo rememora seu primeiro encontro com o grupo de cômicos, ele compartilha sua história com os personagens secundários, ou podemos assim pensar, com aqueles que podem dizer com propriedade as verdades não pertencentes a Camilo.

A memória coletiva do grupo de atores passa a ser definida a partir do surgimento das outras personagens e da marcação de diálogos diretos. O tempo verbal muda, o início dos relatos passa a ser construído em pretérito (os três anos de Guerra Civil) e é itinerante, podendo ser o casarão, as trincheiras ou todos os lugares por onde passam as Guerrilhas. A estrutura polifônica permite que a história seja contada por diferentes ângulos, matizando os acontecimentos relevantes para aquele grupo e dessa

maneira, se opõe ao discurso autoritário, que é apresentado como único ponto de vista ou alternativa imposta por aqueles que o instauram.

A estratégia de contar a história por meio de um texto polifônico serve para que se reafirme não somente as experiências do grupo, mas também seu projeto ideológico de modo que as reflexões pessoais tragam mais detalhes sobre os acontecimentos. É sabido que nunca duas pessoas que passaram pela mesma experiência relataram da mesma forma o que foi vivido, portanto se faz necessário em uma história contada em conjunto algum tipo de relação com os acontecimentos que constituem este passado (HALBWACHS, 2006, p. 98). É possível então concluir que o momento utópico e de esperança vivido pelos republicanos durante a guerra é caracterizado pelo movimento, pela ação, ocorrendo no pretérito, nas trincheiras e no casarão. Já o período do claustro é o momento solitário da percepção, do esperar, do medo, da construção da memória que ocorre no presente, na cela do mosteiro.

Portanto, é do passado que são feitos os questionamentos que se opõem à nova ordem imposta no presente pelos que venceram a guerra. São essas vozes caladas pela ditadura do silêncio que ecoam não por Camilo, mas por meio de suas memórias, de modo independente. Nesse sentido, a estrutura polifônica permite que a história seja contada por diferentes ângulos, iluminando questões que não são contempladas pela historiografia.

María Teresa León encontra na literatura espaço para reconstruir a história da Guerra Civil, redefinir os protagonistas da história, e nesse espaço em que os acontecimentos do cotidiano têm sua própria importância no contexto marcado pela guerra, as mulheres têm sua significância igualada aos protagonistas consolidados pela História. Como já podemos constatar nas mulheres da obra, mesmo sendo personagens secundários, elas acabam por determinar o destino do personagem protagonista e dentro

do grupo das Guerrilhas também desempenham importantes funções. Ofuscadas no “discurso oficial”, no espaço configurado em *Juego limpio* que é aberto e que o maior compromisso é reproduzir a experiência do grupo das Guerrilhas, María Teresa León lança luz à figura feminina. Pode-se dizer que, essa é mais uma das versões contestadas pela autora, que sempre pôs em pauta, em suas obras, a relevância do papel desenvolvido pela figura feminina, constantemente anulada na sociedade machista.

Os soldados republicanos também são recordados pelas lembranças de Camilo de modo particularizado e não como um agrupamento de homens em uma milícia. A sensibilidade do olhar do protagonista transborda para esses homens que protagonizaram a última guerra romântica, lutando nos fronts, aprendendo a ler nas trincheiras ou salvando o tesouro artístico nacional das bombas incendiárias lançadas pelos nacionalistas. Quando no romance esses homens são caracterizados, ganham nome e suas famílias são apresentadas, inicia-se um movimento de aproximação e observá-los individualmente faz com que o leitor se aproxime de modo a conhecê-lo com maior intimidade, intensificando o valor de sua vida e morte.

Mas é nas Guerrilhas que todas essas reivindicações são defendidas e promovidas, é nesse ambiente que os ideais artísticos e republicanos encontram espaço para se desenvolver. Seus participantes unem-se para defender um discurso que defende a vida opondo-se à barbárie, a liberdade à restrição de direitos, a emancipação à ignorância imposta por uma minoria endinheirada que compunha a sociedade espanhola no início do século XX.

Todos esses pontos de vistas são apresentados pelos personagens secundários a Camilo, que, em contato com eles por meio das Guerrilhas, transforma seu discurso monocórdio em discurso polifônico. Esse diálogo estabelecido entre as personagens – concebido no campo ficcional – transpassa para o campo do real, quando

também é constituído o diálogo entre as obras de María Teresa León e quando consideramos sua obra como uma revisão reivindicatória desse período de guerra:

Habréis de perdonarme, en los capítulos que hablo dela guerra y del destierro de los españoles, la reiteración de las palabras tristes. Sí tal vez sea síntoma de mi incapacidad como historiador. Pero no puedo disfrazarme. Ahí dejo únicamente mi participación en los hechos, los que vi, los que sentí, lo que oí, todo pasado por una confusión de recuerdos. No he evitado cuando lo creí necesario llamar pobre a mi España ni desgraciado a mi pueblo ni desamparados a los que padecieron persecución ni desesperados a los que sufrieron tantas enfermedades de abandono. Es mi pequeño ángulo visual de las cosas. Somos los que quedamos gentes devoradas por la pasión de la verdad. Sé que ya en el mundo apenas se nos oye. Siempre habrá quedado el eco, pues el único camino que no hemos hecho los desterrados de España es el de la resignación. (LEÓN, 1998, p. 69-70)

E assim como Camilo deseja deixar a porta aberta, como uma promessa de retomada, de resistência à nova ordem imposta, o faz María Teresa León durante todo seu exílio, e, de modo especial, quando revive obliquamente suas experiências concedidas às suas personagens em um romance, fazendo com que, por meio da literatura, a história de mulheres e homens anônimos, ignorados pela historiografia, siga por meio de ecos cada vez que *Juego limpio* é lido ou discutido.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía

AGUINAGA, CARLOS BLANCO. **Juventud del 98**. Editorial Crítica. Barcelona: 1978.

ALBERTI, RAFAEL. **Arboleda perdida**. Alianza Editorial. Madrid: 1999.

_____. **Romancero General de la Guerra Española**. Visor Libros. Madrid: 2006.

_____. **Obras Completas - Teatro I**. Editorial Seix Barral y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Barcelona: 2003.

ANA, MARCOS. *Testimonio*. In: **Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939**. Editorial Renacimiento. Sevilla: 2006.

ARIAS, SALVADOR. *Homenaje a María Teresa León*. In: **Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939**. Editorial Renacimiento. Sevilla: 2006.

ARMAS, OLGA. A. (Org.). **María Teresa León. Memoria de la hermosura**. Fundación Autor. Madrid: 2005.

ARMSTRONG, NANCY. **Deseo y ficción doméstica: una historia política de la novela**. Trad. María Coy. Cátedra. Madrid: 1991.

AUERBACH, ERICH. **Mímesis**. Editora Perspectiva. São Paulo: 2009.

BEEVOR, ANTONY. **La Guerra Civil Española**. Crítica. Barcelona: 2005.

BENJAMIN, WALTER. **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense. São Paulo: 2008.

BONALD, JOSÉ MANUEL CABALLERO. **Tiempos de guerras perdidas**. Editorial Anagrama. Barcelona: 1995.

BOSI, ECLÉA. **Memoria e sociedade – Lembranças de velhos**. Companhia das Letras. São Paulo: 1994.

BRECHT, BERTOLD. **Teatro Dialético**. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 1967.

BROUÉ, PIERRE. **A Revolução Espanhola 1931-1939**. Editora Perspectiva. São Paulo: 1992.

BUENO, GUSTAVO. “España”. In.: **El Basilisco – Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura n°24**. Oviedo: 1998.

BULFINCH, THOMAS. **Mitologia – Histórias de deuses e heróis**. Trad. David Jardim. Ediouro. Rio de Janeiro: 2006.

CÂNDIDO, ÂNTONIO. **A personagem de ficção**. Editora Perspectiva. São Paulo: 2009.

CASTRO, AMERICO. **Espanoles al margen**. Ediciones Jucar. Madrid: 1973.

_____. *Los dinamiteros de la cultura*. In.: **Revista El Sol**. Madrid: 1935.

_____. **España en su historia: cristianos, moros y judíos**. Crítica. Barcelona: 2001.

CAUDET, FRANCISCO. **Romancero de la Guerra Civil**. Ediciones de la Torre. Madrid: 1978.

DENNIS, NIGEL & VEGA, EMILIO P. **Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano**. Editorial Fundamentos. Madrid: 2009.

ELSTER, JON. **Ulisses y las sirenas – Estudios sobre racionalidad e irracionalidad**. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México: 1989.

ERLL, ASTRID. **Memoria Colectiva y Culturas del Recuerdo – Estudio Introductorio**. Ediciones Uniandes. Bogotá: 2012.

GAGNEBIN, JEANNE MARIE. **Lembrar escrever esquecer**. Editora 34 Ltda. São Paulo: 2006.

GARCÍA, FRANCISCO P. **El teatro social en España, 1895-1962**. Taurus. Madrid: 1962.

GIL, JUAN CARLOS E. M^a Teresa León – **Estudio de su obra literaria**. Editorial La Olmeda. Burgos: 1995.

GOYANES, MARIANO B. **Estructuras de la novela actual**. Editorial Planeta. Barcelona: 1970.

HALBWACHS, MAURICE. **A memória coletiva**. Centauro Editora. São Paulo: 2006.

HESÍODO. **Teogonia – A origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. Iluminuras. São Paulo: 1991.

HOBSBAWN, ERIC J. **Revolucionários**. Paz e Terra. São Paulo: 2003.

_____. **A era dos extremos. O breve século XX 1914-1991**. Companhia das Letras. São Paulo: 2012.

HUNTCEON, LINDA. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Imago Ed.. Rio de Janeiro: 1991.

LE GOFF, JACQUES. **Historia e memória**. Editora Unicamp. Campinas: 2003.

LENTZEN, MANFRED. **Teatro de masas o teatro de ‘mito, mágica, misterio?’ En torno a la discusión sobre el teatro a mediados de los años treinta en España** In: **Vencer no es convencer – Literatura e ideología del fascismo español**. Vervuert, Madrid: 1998.

LEÓN, MARÍA TERESA. **Doña Jimena Díaz de Vivar Gran Señora de todos los deberes**. Editorial Castalia. Madrid: 2004.

_____. **Huelga en el puerto**. Octubre – Escritores y Artistas Revolucionarios. N° 3. Madrid: 1933

_____. **Juego Limpio**. Visor Libros. Madrid: 2000.

_____. **La historia tiene la palabra**. Ediciones Endymion. Madrid: 2009.

_____. **Memoria de la Melancolía**. Editorial Castalia. Madrid: 1998.

_____. **Obras Dramáticas – Escritos sobre teatro**. Publicaciones de la ADE. Madrid: 2003.

_____. **Teatro (La libertad en el tejado/ Sueño y verdad de Francisco Goya**. Editorial Renacimiento. Sevilla: 2003.

_____. Carta de María Teresa León. Centro documental de la Memoria Histórica. PS Madrid 412/118 p. 4/5

LUENGO, ANA. **La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea**. Edition Tranvia. Berlin: 2004.

LUKÁCS, GYÖRGY. **O Romance histórico**. Boitempo Editorial. São Paulo: 2011.

_____. **Marxismo e Teoria da Literatura**. Editora Expressão Popular. São Paulo: 2010.

MONLEÓN, JOSÉ. *“Lectura histórica del pensamiento teatral de María Teresa León”*. In.: **Homenaje a María Teresa León – Cursos de Verano de El Escorial**. Madrid, Universidad Complutense, 1990.

MORETTI, FRANCO. **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. Cosac Naify. São Paulo: 2009.

NEBRERA, GREGORIO TORRES. **Los espacios de la memoria – La obra literaria de María Teresa León**. Madrid, Ediciones de La Torre, 1996.

ORTEGA Y GASSET. **España Invertebrada – Bosquejo de algunos pensamientos históricos**. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

_____. **A rebelião das massas**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

PISCATOR, ERWIN. **Teatro Político**. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 1968

PUCCINI, DARIO. **Romancero del a resistencia española**. Ediciones Península. Barcelona: 1982.

RABATÉ, COLETTE Y JEAN-CLAUDE. **Miguel de Unamuno – Biografía**. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid: 2009.

RAMÓN, FRANCISCO RUIZ. **Historia del Teatro Español Siglo XX**. Ediciones Cátedra. Madrid: 2001.

RICOEUR, PAUL. **A memória, a história, o esquecimento**. Editora da Unicamp. Campinas: 2007.

_____. **Tempo e narrativa 1 – A intriga e a narrativa história**. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo: 2012.

_____. **Tempo e narrativa 2 – A configuração do tempo na narrativa de ficção**. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo: 2012.

_____. **Tempo e narrativa 3 – O tempo narrado**. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo: 2012.

ROBERTS, GEMMA. **Temas existenciales en la novela española de postguerra**. Gredos. Madrid: 1978.

ROMERO SALVADÓ, FRANCISCO J. **A Guerra Civil Espanhola**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 2008.

SAID, EDWARD WADIE. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo, Editora Schwarcz Ltda., 2003.

SALINAS, PEDRO. **La responsabilidad del escritor y otros ensayos**. Editorial Seix Barral S. A. Barcelona: 1961.

SELIGMANN-SILVA, MARCIO. **História Memória Literatura – O testemunho na era das catástrofes**. Editora Unicamp. Campinas: 2006.

SOLER, MANUEL AZNAR. “*María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil*”. In.: **Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura** nº 148. Barcelona: 1993.

TAMAMES, RAMÓN. **Historia de España Alfaguara – La República. La era de Franco**. Alianza Universidad. Madrid: 1983.

THOMAS, HUNG. **A guerra civil espanhola**. Trad. James Amado e Hélio Pólvora. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 1964.

TRAPIELLO. ANDRÉS. **Las armas y las letras – Literatura y guerra civil (1936-1939)**. Editorial Planeta. Barcelona: 1973.

UNAMUNO, MIGUEL. **En torno al casticismo**. Alianza Editorial. Madrid: 1986.

VALENTE, JOSÉ ANGEL. **Las palabras de la tribu**. Tuquets Editores. Barcelona: 1994.

VALVERDE, MARÍA DE LA CONCEPCIÓN P. **Poesia e fronteira no Poema de Mio Cid**. Factash Editora. São Paulo: 2010.

VARELA, JULIA. **Mujeres con voz propia**. Ediciones Morata, S.L. Madrid: 2011.

WHITE, HAYDEN. **El texto histórico como artefacto literario**. Trad. Verónica Tozzi & Nicolás Lavagnino. Ediciones Paidós. Barcelona: 2003.

_____. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Trad. María Inés LaGreca. Prometeo Libros. Buenos Aires: 2010.

_____. **Trópicos do Discurso – Ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. Edusp. São Paulo: 2001.

Sites:

Arquivo digital da **Residencia de Estudiantes** <http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin/todas/WUV.exe?app=rev> Acesso em 16 dez 2013.

ARRUDA, M.F. **Poder, palavra e sedução em As mil e uma noites**. Revista Litteris – Dossiê Estudos Árabes & Islâmicos. Número 5, julho de 2010.
<http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/mileumanoites.pdf> Acesso em 16 dez 2013.

EL MONO AZUL. http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora.exe?fn=select;collection=cabeceras_internet;query=id:0000000580;xslt=header-details;lang=; Acesso em 29 mar 2011.

FISCHER, Lionel. Teatro no século de Ouro Espanhol. <http://lionel-fischer.blogspot.com/2009/03/teatro-no-seculo-de-ouro-espanhol-os.html> Acesso em 26 jul 2011.

<http://lema.rae.es> Acesso em 13 mai 2013.

<http://pendientedemigracion.ucm.es> Acesso em 13 mai 2013.

<http://www.marxists.org> Acesso em 28 abril 2013.

MURILLO, Bartolomé E. **La Inmaculada Concepción de los Venerables, o de Soutl. (274 cm x 190 cm. 1660 – 1665)**. Museu do Prado <https://www.museodelprado.es> Acesso em 25 dez 2013.

PONTES, HELOÍSA. *Teatro, gênero e sociedade (1940-1968)* In.: **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 22, n.1, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v22n1/v22n1a02.pdf> Acesso em 15 dez 2013.

TEZZA, CRISTOVÃO. *Internacional “Dialogismo: Cem Anos de Bakhtin.* In.: **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Organizado por Beth Brait. Editora Unicamp. São Paulo: 2001. Disponível em http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/p_vozesromance.htm Acesso em 25 mai 2013.

ANEXO

Carta de María Teresa León para Organizações de trabalhadores

CONSEJO NACIONAL
DEL TEATRO
Marques del Duero, nº 7.
M A D R I D
---=000=---

Estimados camaradas: Volvemos a dirigirnos a vosotros en nombre del Consejo Nacional del Teatro, porque consideramos de gran interés para el pueblo trabajador la tarea que el Gobierno nos ha confiado.

En dos asambleas que hemos celebrado en el Teatro de la Zarzuela, todas las opiniones de los enviados de las fábricas y talleres han coincidido en señalar como de gran urgencia, para elevar la moral de la retaguardia, un buen teatro.

Eso es lo que se propone hacer el Consejo Nacional del Teatro, creado por el Gobierno de la República el 22 de agosto de 1937.

Nada conseguiríamos, sería imposible de todo punto dar la batalla a los enemigos del régimen y del proletariado que sabotean desde todos los rincones la aspiración de las masas a la cultura, sino contásemos con vosotros, obreros que defendéis la patria del fascismo y deseáis la realidad de un mundo mejor. Derecho a un gran teatro nacional y popular tiene nuestro pueblo heroico. ¿Como conseguirlo?

Camaradas, desde hace unos meses funcionan el teatro Español y el teatro de la Zarzuela; desde ellos se viene haciendo una labor de arte y de educación que no siempre ha sido comprendida por determinados sectores. Mientras el pueblo ruso peleaba en su guerra civil contra los intervencionistas, sus teatros representaban para avivar la memoria

~~provojava~~ de Lope de Vega, la misma obra que el teatro Español ya en la actualidad; cuando los ejércitos napoleónicos invaden España, la obra que se representa es "NUMANCIA" de Cervantes, la misma tragedia que el teatro de la Zarzuela representa. Como comprenderéis por estas dos históricas representaciones debía pasar todo el pueblo de Madrid. Ya está realizado en dos escenarios eso que se llama no solo buen teatro sino gran teatro español. Permittednos ahora preguntaros ¿que habéis hecho para contribuir a elevar el nivel cultural de las masas a través del teatro ?. ¿Que habéis hecho para aproximar las masas al teatro ?. Porque es preciso un trabajo organizado para conseguir esto. Algunas organizaciones, - sastres, ferroviarios, transporte mecánico, - así lo han comprendido y vienen colectivamente a ver nuestras representaciones. Pero eso aún no es suficiente. Es necesario formar una corriente de simpatía hacia esos dos teatros y que los responsables de las organizaciones se den cuenta de que no es posible ser indiferentes. Cada uno de nosotros es responsable del futuro de España y ese futuro no puede estar basado ni en la incultura ni en las aficiones bárbaras. Cuanto mas elevemos la capacidad cultural de nuestro pueblo mejor apreciará la victoria conseguida a través de inmensos sacrificios.

Para que podamos llevar a la práctica una colaboración cada día mas estrecha os invitamos a una reunión que se celebrará el día 19, en el teatro de la Zarzuela, a las once y media de la mañana.

En esta reunión conjuntamente y con toda amplitud hemos de tratar como nosotros consideramos que vuestra ayuda no solo nos es necesaria sino imprescindible. Los vestigios de una influencia capitalista en el teatro han desaparecido, por cuya causa hemos de proporcionar a las masas antifascistas nuevos elementos de educación.

Esperando vernos honrados con vuestra presencia quedamos vuestros y del antifascismo.

María Teresa León.

Vicepresidenta.