

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

KARINA ARRUDA CRUZ

Exílio em revista: Max Aub em *Cuadernos Americanos*

(versão corrigida)

v.1

São Paulo
2010

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

Exílio em revista: Max Aub em *Cuadernos Americanos*

(versão corrigida)

Karina Arruda Cruz

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

De acordo,

Orientadora: Profa. Dra. Valeria De Marco

v.1

São Paulo
2010

Karina Arruda Cruz

Exílio em revista: Max Aub em *Cuadernos Americanos*

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

Aprovada em 28 de fevereiro de 2011

Banca Examinadora

Profa. Dra. Valeria De Marco

Instituição: FFLCH/ USP

Profa. Dra. María Zulma Moriondo Kulikowski

Instituição: FFLCH/ USP

Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia

Instituição: Unifesp

À minha mãe e à minha irmã.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Valeria De Marco, todo o meu agradecimento, pela oportunidade, orientação, apoio e pela contribuição generosa para o meu crescimento acadêmico e pessoal.

À Profa. Dra. Zulma Kulikowski e à Profa. Dra. Graciela Foglia, pelas importantes contribuições durante o exame de qualificação e por terem aceito o convite para a defesa.

À minha mãe, que sempre nos deu os maiores exemplos de amor, fibra, coragem e lealdade.

Ao meu pai, pela dedicação, cuidado e estímulo.

À minha irmã, pela vontade de me ver crescer, pelo apoio efetivo e pela amizade.

À minha sobrinha e afilhada, minha mais terna e alegre companheira.

À minha tia, pela dedicação desde os primeiros anos de faculdade.

Ao Luiz, amigo leal e generoso, pela prontidão, cuidado e ânimo dedicados.

Ao Frank e ao André, pelas leituras dos meus textos e pela amizade.

Aos colegas do Grupo de Estudos, particularmente à Adriana, à Luisa e ao Marcelo, pelo companheirismo, apoio e gentileza.

À Capes, pela concessão de bolsa de mestrado.

Às bibliotecas da Câmara dos Deputados/ Brasília; da Universidad de Chile; da Fundación Max Aub; da UERJ; da FAFICH/ UFMG; da PUC/ RS; pelo envio dos arquivos com os textos de Max Aub.

RESUMO

CRUZ, K. A. **Exílio em revista**: Max Aub em *Cuadernos Americanos*. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta dissertação apresenta o estudo de todos os textos poéticos e ensaios que o escritor espanhol Max Aub publicou na revista *Cuadernos Americanos*, de 1947 a 1971. Além dessa produção, integra o *corpus* do trabalho a fortuna crítica composta pelos textos escritos em homenagem póstuma ao autor publicados na revista em 1973. Tanto os textos poéticos como os ensaios situam sua obra, escrita durante os anos de exílio no México, como sendo tributária das condições da época. A dissertação dedica-se, assim, a destacar como Aub interpreta seu contexto histórico nesses textos, formulando hipóteses que nem sempre coincidem com os estudos críticos de 1973.

Palavras-chave: Aub. Exílio republicano espanhol. *Cuadernos Americanos*. México. Exílio.

RESUMEN

Esta tesina presenta el estudio de todos los textos poéticos y ensayos que el escritor español Max Aub publicó durante su exilio en México en la revista *Cuadernos Americanos*, de 1947 a 1971. Además de esa producción, forman parte del *corpus* del trabajo los textos de recepción de su obra que la revista publicó en 1973, tras su muerte. Tanto los textos poéticos como los ensayos reflejan su contexto histórico. Y así la tesina se dedica a poner de relieve cómo el autor interpreta en esos textos su época, de modo a construir hipótesis que a veces no coinciden con los estudios críticos de 1973.

Palabras clave: Aub. Exilio republicano español. *Cuadernos Americanos*. México. Exilio.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of poetic texts and essays written by the Spanish writer Max Aub, during his exile in Mexico, published in a Journal called *Cuadernos Americanos* from 1947 to 1971. We added to this *corpus* critical writings, a posthumous tribute to Aub, which were published in *Cuadernos Americanos* in 1973. Not only Aub's poetic texts but also his essays situate his work in his historical reality. This study highlights how the this historical context appears in his texts, formulating hypothesis which do not agree with the critical writings.

Keywords: Aub. Spanish republican exile. *Cuadernos Americanos*. Mexico. Exile.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	<i>ES TRISTE EL PAISAJE Y ES TRISTE EL ARTE:</i> ANÁLISE DOS TEXTOS POÉTICOS	14
1.1	“Uba-Opa”	15
1.2	“La lancha”	20
1.3	<i>De algún tiempo a esta parte</i>	25
1.4	<i>Discurso de la Plaza de la Concordia</i>	30
1.5	“Confesión de Prometeo N.”	36
1.6	“Memo Tel”	42
1.7	“Vernet, 1940”	48
1.8	“La Virgen de los Desamparados”	53
1.9	“Los hijos”	58
1.10	“Tres romances”	63
1.11	Ensaio do autor de interpretação de sua época	67
2	O ANDAMENTO DA REFLEXÃO: ANÁLISE DOS ENSAIOS	69
2.1	A nova perspectiva literária	71
2.2	A escrita exilada	80
2.2.1	O exílio como tema	80
2.2.2	Ensaio sobre o contexto político	85
2.3	Ensaio em homenagem a intelectuais hispano-americanos	89
2.4	Conclusões	91
3	APROXIMAÇÃO À FORTUNA CRÍTICA DE 1973	95
3.1	Textos sobre a vida e a obra de Max Aub	96
3.2	Estudo comparado e contrastivo dos textos críticos	114
	Palavras finais	119
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, pretendemos examinar a participação do escritor espanhol Max Aub (Paris, 1903 – Cidade do México, 1972) na revista *Cuadernos Americanos*. Entre os textos que o autor publica no periódico, há contos, peças de teatro, poema e ensaios. Além de numerosa e, sob o ponto de vista formal, diversa, essa produção tem uma temática variada, composta em sua grande maioria por temas que remetem ao contexto histórico da época.

Essa característica presente nos textos vincula-se em larga medida às consequências que a Guerra Civil Espanhola trouxe para a literatura espanhola. No período anterior à guerra, Aub iniciou sua carreira cultivando, como sua geração, a literatura ensimesmada, designação usada pela história literária para considerar a produção tributária das vanguardas do começo do século XX. A partir de 1936, o autor alterou sua perspectiva literária, passando a ater-se à realidade histórica de seu tempo.

A mudança de perspectiva literária é percebida em seus contos e peças de teatro, publicados na revista. São textos em que Aub trabalha, quase em sua totalidade, temas extraídos de seu contexto histórico: a Guerra Civil Espanhola, os campos de concentração franceses, a Guerra Fria, a Revolução Mexicana, o imperialismo europeu no continente africano.

Seus ensaios também nos permitem verificar a estreita relação que existe entre essa literatura e a sociedade de seu tempo. O autor discute nos artigos temas relativos à literatura e, em menor proporção, à política. Quando o assunto tratado é a literatura, Aub explicita ou deixa entrever sua vinculação a uma vertente literária que retrate a época. Se, por outro lado, o tema estiver relacionado à política, o autor normalmente comenta aspectos do governo de Franco.

Para complementar a presença de Aub em *Cuadernos Americanos*, incorporamos à pesquisa a série de escritos publicados em sua homenagem no ano de 1973. Esse material oferece a possibilidade de recompor a recepção de sua obra a partir de um público leitor crítico que lhe é coetâneo.

Assim, o presente trabalho está constituído por três capítulos: "*Es triste el paisaje y es triste el arte: análise dos textos poéticos*", "*O andamento da reflexão: análise dos ensaios*" e "*Aproximação à fortuna crítica de 1973*".

No primeiro capítulo, perseguimos o modo como o processo histórico se encrava na forma dos contos e peças de teatro, convivendo com recursos explorados pelas vanguardas do século XX. O estudo correspondente aos ensaios, realizado no segundo capítulo, permite-nos investigar as consequências originadas pela Guerra Civil Espanhola em sua obra sob outro prisma. Para a análise dos ensaios, voltamo-nos aos temas, à relação entre os mesmos e à manutenção do pensamento do autor em cerca de vinte e cinco anos de colaboração na revista. No terceiro capítulo, optamos por apresentar os textos críticos dos leitores coetâneos de Aub e, ao final, uma leitura comparada e contrastiva do material levantando seus pontos principais.

* * *

Max Aub

De mãe francesa e pai alemão, Max Aub nasceu em Paris no ano de 1903. Em 1914, quando começa a Primeira Guerra Mundial, sua família instala-se em Valência. Amigo de José Gaos e José Medina Echavarría, Aub cursa os estudos de nível secundário no Instituto de Valência. Entre o trabalho com o pai e a universidade, decide-se pelo primeiro. Auxiliando o pai, que era viajante de comércio, Aub percorre as regiões de Levante, Aragão, Catalunha e Almeria. Aos vinte anos, resolve se naturalizar espanhol e presta o serviço militar, que o dispensa por ser míope. Nessa mesma época, circula pelos cafés de Barcelona e Madri em companhia de Federico García Lorca, Pío Baroja, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, entre outros importantes nomes da cena cultural espanhola. Publica seus primeiros versos no último número da revista *España*. Em 1928, filia-se ao Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Estoura a Guerra Civil Espanhola e Aub trabalha como agregado cultural da Embaixada Espanhola em Paris. Regressa a Valência em 1937. Durante a guerra, participa da produção de *Sierra de Teruel*, de André Malraux. Com a derrota dos republicanos em 1939, deixa o país junto com os milhares de espanhóis que cruzaram os Pirineus em direção à França em 1939. Por uma denúncia anônima de que seria judeu e comunista, é enviado de Paris aos campos franceses de Vernet e Djelfá. Em 1942, chega ao México, onde vive exilado até 1972, quando morre.

* * *

Cuadernos Americanos: a revista

A revista cultural *Cuadernos Americanos* surge no lugar de *España peregrina*¹, a

¹ “*España peregrina* dejó paso a la revista del nuevo mundo, haciendo más ancho su sueño español para entregarse_ sin olvido de él, siempre vivo_ a la causa de nuestra América.” (GINER DE LOS RÍOS, 1982, p. 76)

primeira revista literária criada pelos exilados espanhóis e que foi extinta em 1940 em decorrência de problemas financeiros. León Felipe, Juan Larrea, Bernardo Ortiz de Montellano e Jesús Silva Herzog fundam *Cuadernos Americanos* em 29 de dezembro de 1941, com o apoio da UNAM, da Junta de Cultura Española, da editora Fondo de Cultura Económica e de El Colegio de México. Larrea é o secretário de redação de 1942 a 1950 e Silva Herzog, o editor até o ano de sua morte, em 1985, quando começa a segunda temporada da revista. O nome *Cuadernos Americanos* é sugerido por Alfonso Reyes e aceito de imediato pelos membros dos primeiros Comitês Editoriais.

A revista tem as seguintes seções permanentes: "Nuestro tiempo", "Aventura del pensamiento", "Presencia del pasado" e "Dimensión imaginaria". Nas duas primeiras, o enfoque é dado a "la esencia misma de [...] [los] problemas [de nuestros días]" (GINER DE LOS RÍOS, 1982, p. 76); nas duas últimas, a "la historia de la cultura y la creación y la imaginación de nuestra época." (GINER DE LOS RÍOS, 1982, p. 76) A divisão foi objeto de longa discussão entre os fundadores da revista, com os quais colaborou, nesse momento, Eugenio Imaz. O projeto gráfico do periódico é creditado a Larrea.

No ato de inauguração, proferiram discursos Silva Herzog, León Felipe e Alfonso Reyes. No jantar organizado para a ocasião, em que foi apresentado o primeiro número de 1942, estavam reunidos intelectuais mexicanos e espanhóis exilados. De perspectiva ensaística e multidisciplinar, a proposta de *Cuadernos Americanos* durante a primeira temporada pode ser traduzida em:

Soñamos en la unión y en la grandeza de los pueblos latinoamericanos [...] queremos repetir una vez más, aun cuando resulte fastidioso, que para nosotros lo humano es el problema esencial² y que nuestro ideal estriba en la implantación de la justicia económica, el goce de la libertad y la paz para todos los hombres [...] Nuestra ambición es que la Revista llegue a ser por su conducta insobornable, y por sus sueños de paz y por su amor a la libertad y a la justicia, una pequeña lámpara encendida en medio de la noche cargada de angustias, mientras se aproxima la luz de un nuevo amanecer. (SILVA HERZOG, 1958, p. 9-10)

O diálogo promovido entre os colaboradores de *Cuadernos Americanos* projeta, por um lado, a imagem da revista, e, por outro lado, a autoimagem dos intelectuais hispânicos partidários do ideário que o periódico propaga. São inúmeros os intelectuais que participam de tal empresa cultural,³ de tal maneira que, apesar de contingências econômicas e políticas, a revista circula de forma ininterrupta.

Silva Herzog sempre reforça, em seus escritos, a posição humanista adotada e

² "Lo humano, problema esencial" é o título de um ensaio de Silva Herzog publicado no primeiro número de *Cuadernos Americanos*.

³ Até outubro de 1958, mais de setecentos autores já haviam escrito para a revista.

exaustivamente defendida nas páginas de *Cuadernos Americanos*. Em um período marcado por violência e privações, a revista constituiu um espaço regular de publicação que permite o diálogo aberto entre inúmeros dissidentes políticos, reunindo vozes que, de outro modo, estariam dispersas.

* * *

Cuadernos Americanos, Espanha e Max Aub

A revista surge no contexto da Segunda Guerra Mundial, posicionando-se ao lado de França, Inglaterra, EUA e URSS, na luta contra o nazifascismo.

En consecuencia puede decirse que la invención de *Cuadernos Americanos* fue obra de un grupo de personas de España y México, movidos por el deseo de contribuir al acercamiento cultural de todos los pueblos de nuestro linaje y a recoger lo mejor del pensamiento de nuestra América y España en la hora dramática que vivía el mundo en 1942. (SILVA HERZOG, 1963, p. 7)

Em defesa da democracia, *Cuadernos Americanos* sempre foi contrário ao franquismo, publicando ensaios em que se critica com ardor a transgressão aos direitos humanos do fascismo espanhol, bem como a aliança entre o regime ditatorial e a política anticomunista que resultou na instalação de bases militares norte-americanas na Espanha.

Entre os intelectuais da Espanha Peregrina no México que escrevem para *Cuadernos Americanos*, figura Aub como um colaborador bastante assíduo, somando trinta textos publicados de 1947 a 1971. A grande maioria dos textos é posteriormente compilada em outras obras do autor. Toda essa produção relaciona-se ao problema que é, para Silva Herzog, fundamental, ou seja, *lo humano*, situado esse elemento no contexto político da época. Nesse sentido, em 1982, Luis Alberto Sánchez salienta que “no faltan referencias a los problemas mundiales, en especial a España, durante los primeros veinte años de la Revista.” (p. 22) A estreita relação existente entre *Cuadernos Americanos* e o exílio republicano espanhol de 1939 pode ainda ser percebida no seguinte comentário de Francisco Giner de los Ríos quando diz que “hacer la historia de la revista [...] sería para un español de mi edad el repaso de su propia existencia desterrada con España siempre presente en su soñar.” (1982, p. 76)

1 ES TRISTE EL PAISAJE Y ES TRISTE EL ARTE
ANÁLISE DOS TEXTOS POÉTICOS

De 1947 a 1969, Aub publica em *Cuadernos Americanos* dez textos poéticos: sete contos, duas peças de teatro e um poema.

<i>Título do Texto</i>	<i>Número da Revista</i>	<i>Ano de Publicação</i>
“Dos cuentos” (contêm “Uba-Opa” e “La lancha”)	2	1947a
<i>De algún tiempo a esta parte</i>	2	1948
<i>Discurso de la Plaza de la Concordia</i>	1	1951a
“Confesión de Prometeo N.”	6	1954b
“Memo Tel”	4-5	1958
“Vernet, 1940”	4	1959
“La Virgen de los Desamparados”	4	1966a
“Los hijos”	5	1967
“Tres romances”	2	1969

Na parcela maior desses textos, o autor representa a realidade histórica de seu tempo, seja através da reprodução de histórias que se passam no contexto da Guerra Civil Espanhola, dos campos de concentração franceses, da Guerra Fria, da Revolução Mexicana ou do imperialismo europeu no continente africano.

Para a análise e interpretação desses textos, temos em conta o pressuposto de que, a partir da Guerra Civil Espanhola, Aub muda sua perspectiva literária, voltando-se a retratar a época em que vive. O período anterior de experimentação estética é substituído, assim, por uma literatura realista, que, no entanto, mantém recursos tributários da pauta das vanguardas.

O conto "La lancha" e o poema "Tres romances" buscam dar expressão à interioridade do eu, de tal maneira que em ambos não se captura o processo histórico. Em contrapartida, nos demais textos poéticos, o autor dá testemunho de sua época.

A peça de teatro *Discurso de la Plaza de la Concordia* e o conto “Confesión de Prometeo N.” remetem ao cenário da Guerra Fria. “Memo Tel” e “Los hijos” são histórias ocorridas em tempos da Revolução Mexicana. “Vernet, 1940” e “La Virgen de los

Desamparados” reconstroem, respectivamente, experiências do campo de concentração francês de Vernet e da Guerra Civil Espanhola. A ação de *De algún tiempo a esta parte* transcorre na Viena de 1938. Em "Uba-Opa", o contemporâneo é narrado a partir da presença do mito, que é deslocado para o tempo e o espaço da corrida imperialista na África. São, portanto, oito os textos em que Aub promove o diálogo com seu contexto histórico.

Desse modo, o autor dá testemunho de sua época em oito de seus nove textos em prosa de ficção publicados na revista. O objetivo neste capítulo consiste, por um lado, em examinar os procedimentos empregados para a representação do processo histórico e, por outro lado, em chamar a atenção para a variedade dessa produção.

1.1 "Uba-Opa"

Em 1947, "Dos cuentos" é publicado em *Cuadernos Americanos*. O texto reúne os contos "Uba-Opa" e "La lancha". "Uba-Opa" começa, nessa edição, logo após o título "Dos cuentos", isto é, sem o título "Uba-Opa", que Aub acrescenta ao conto somente quando o reedita em 1955 em *Ciertos cuentos*. Nessa nova edição, "Uba-Opa" e "La lancha" são apresentados separadamente. Os dois contos são ainda publicados no número 2 da Biblioteca Max Aub (2001a) e em *Obras completas (v. 4): fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos* (2006).

"Uba-Opa" tem um narrador espanhol que reconta o mito de Uba-Opa colhido durante uma viagem à Guiné Equatorial. No período que passa no continente africano, o narrador conhece Babua-Opó, com quem constrói laços de amizade apesar de um compreender pouco a língua do outro. É Babua-Opó que apresenta o mito ao espanhol: "Me solía sentar a su lado y hablábamos muy largo con pocas palabras, las que sabíamos en el idioma del otro. Por eso, quizá, me figuro haber oído parte de lo que cuento: no se sabe nunca dónde acaba lo de los demás." (p. 266)

No mito, Uba-Opa aposta com o grande sacerdote que nadaria até a ilha de Fernando Poo⁴.

Hubo una vez un negro que era un gran nadador. El en agua resistía más que nadie. Un día hizo una apuesta que pareció a todos descabellada: iría, nadando hasta la isla. Ninguno lo creyó, él se empeñaba, hizo una apuesta con el gran sacerdote. Y una mañana se fué tranquilamente mar adentro. (p. 267)

Na travessia, o herói negro é advertido por dez animais marinhos sobre o risco de perder a cor se continuar nadando. Em busca de Fernando Poo, Uba-Opa chega antes a uma

⁴ Atual Bioko, ilha pertencente à Guiné Equatorial.

ilha desconhecida, onde sente sede e, ao ir tomar água em uma fonte, vê na imagem refletida sua pele branca. O herói enxerga a nova imagem e retoma o nado, alcançando Fernando Poo. Entretanto, como deixara de ser negro, não pode permanecer lá, tampouco voltar para sua comunidade. O herói fixa-se então na ilha recém descoberta com sua namorada, que havia convencido a fugir de Fernando Poo. Como Uba-Opa, a moça deixa de ser negra durante a travessia a nado, entre Fernando Poo e a nova ilha. O mito termina com o casal em um jardim, onde uma enguia o seduz a provar um fruto proibido.⁵

Em "Uba-Opa", há três importantes deslocamentos. Na sequência narrativa, esses deslocamentos recontam o mito. O primeiro deslocamento representa a viagem do narrador espanhol ao continente africano. O diálogo entre o narrador e Babua-Opó acontece na Guiné Equatorial, nas proximidades da ilha de Fernando Poo: "Estábamos allí, en aquella rinconada del Africa, frente a Fernando Poo." (p. 267) No momento em que narra a história, o espanhol encontra-se novamente na Espanha. A marca espacial é obtida pelo emprego do dêitico *venir* em "estoy seguro de que me lo contó porque le propuse que *se viniera* conmigo a España" (p. 266, grifo nosso). Para recontar o mito, além de se apoiar no diálogo com Babua-Opó, o narrador se vale também de uma pesquisa que realiza após a viagem.

² Entre las varias versiones del mismo cuento, que luego recogí, alguna acaba en este punto y con esta frase: "Entonces la ballena se lo tragó".

³ En otros lugares del Sudán el cuento tiene este final: "Lloró tanto que allí se formó un lago. Cuando éste forzó las montañas, vino a río. Los blancos suelen llamarlo Nilo".

⁴ Por otra parte existe otra versión_ del Ubangá-Chari_ según la cual el negro_ que se llama La Yasibo_ marcha tierra adentro: se le acercan diez animales para disuadirle de seguir adelante [...] Lo curioso es que el negro, que marcha hacia el oriente, se va volviendo amarillo de tanto sol y que el propio astro le va encogiendo la piel, con lo cual sus ojos se le vuelven pequeños y oblicuos. (p. 268-271)

O espanhol percorre o seguinte deslocamento: Espanha – África – Espanha. Esse deslocamento permite ao narrador espanhol entrar em contato com a cultura autóctone. Em

⁵ Segundo o teórico Andrés Jolles (1976), o ponto de partida para a criação de um mito é uma pergunta que, combinada a uma resposta, constrói o mito. Em "Uba-Opa", ao se indagarem sobre a diferenciação entre brancos e negros, os africanos criam o mito. A pergunta gera então a resposta extraída do mito. No caso específico, o herói negro perde sua cor quando desobedece aos animais marinhos. Após um extenso período de deslocamento a nado, Uba-Opa chega à ilha recém descoberta. Na nova ilha, está o jardim, onde Uba-Opa prova o fruto proibido, originando uma nova linhagem. Os brancos seriam, assim, os descendentes de Uba-Opa. A pergunta inicial, acerca da diferenciação entre brancos e negros, é respondida. Além de uma pergunta prévia, é preciso que uma profecia se verifique, dito de outro modo, é necessária a existência de uma predição verídica, que, em "Uba-Opa", consiste na advertência dos animais marinhos de que o herói perderá a cor caso continue nadando. São três as formas que Jolles relaciona ao mito: a *forma simples*, as *formas relativas* e as *formas análogas*. O mito em si é a forma simples e suas distintas versões são denominadas de formas relativas. A forma relativa é, portanto, a variação do mito através da qual este se atualiza. Em "Uba-Opa", o narrador espanhol apresenta, em nota de rodapé, outras versões do mito, como em: "² Entre las varias versiones del mismo cuento, que luego recogí, alguna acaba en este punto y con esta frase: 'Entonces la ballena se lo tragó'." (p. 268) As notas contêm as formas relativas ligadas ao mito de Uba-Opa e o conto de Aub constitui a forma análoga, visto ser uma recriação artística a partir das formas relativas do mito.

consequência, o deslocamento remete à alteridade existente entre o homem branco, representado pelo europeu, e o negro, representado por Babua-Opó e Uba-Opa. O narrador sublinha o contraste étnico quando descreve Babua-Opó: “La simpatía no tiene nada que ver con los pigmentos epiteliales. Babua reía siempre y me miraba con ojos pícaros. Ojos amarillos y rojos, y un labio inferior que barría con todo, como una catarata de lava.” (p. 266)

O segundo deslocamento é espacial como o primeiro e consiste na busca que o herói empreende. Na versão do mito que o narrador espanhol reconstrói, Uba-Opa aparece quase sempre em movimento: ora está nadando em direção à longínqua ilha de Fernando Poo, ora em direção à própria casa, ora em direção à ilha recém descoberta. Nadando em busca de Fernando Poo, onde o espera sua namorada, Uba-Opa chega, entretanto, à nova ilha. Ao perceber a pele branca, resolve voltar para casa, crendo que a inversão da rota também reverteria o processo que o deixara branco. Em busca de casa, encontra a ilha de Fernando Poo. De lá, nada com sua namorada rumo à ilha recém descoberta. O herói se desloca de sua comunidade de origem para a nova ilha, de onde parte para Fernando Poo, retornando em seguida à nova ilha.

Nesse nível de deslocamento, ao perder a cor (marca de sua etnia), o herói renegado é impelido a se exilar na ilha recém descoberta. Convencida a acompanhá-lo, sua namorada, que, para ele, era "tan bonita como la noche" (p. 268), também perde a marca étnica. À perda da cor segue a morte simbólica do herói para os membros de sua comunidade. Acreditando que Uba-Opa estivesse morto, "se le hicieron grandes funerales y se repartieron sus bienes." (p. 269) Uba-Opa continuava nadando.

O terceiro e último deslocamento relaciona-se à identidade do herói. O mito termina com Uba-Opa e sua namorada em um jardim, onde são seduzidos por uma enguia a provar o fruto proibido. Essa imagem insinua a correspondência entre Uba-Opa e Adão, por um lado, e entre sua namorada e Eva, por outro lado. A correlação existente, no nível da identidade do herói, desloca a ação mítica para os primórdios da cultura universal cristã. O pecado que Uba-Opa comete, ao ceder à tentação da enguia, remete à natureza irônica do herói em clara correspondência com Adão, "arquétipo do inevitavelmente irônico"⁶, [...] natureza humana sob

⁶ Sobre o conceito de ironia, Frye (1973) o extrai da *Ética*, de Aristóteles, em que o *eíron* (de ironia) é o homem que se censura, em contraposição ao *alazón* (personagem autoiludida ou impostora). O conceito de *eíron* se relaciona à objetividade do ironista, que se censura e não moraliza, pois tende a tomar a vida como a encontra. A personagem irônica típica é representada pelo *pharmakós* ou bode expiatório e os tipos implicados são o judeu, o artista, o homem comum, o palhaço triste. Por outro lado, o conceito de ironia, também emprestado de Frye, mantém estreita relação com o mundo do não desejável ou demoníaco. Essa relação entre a ironia e o não desejável, bem como a ideia da personagem marcada, naturalmente, perseguida, são nossa base para pensar o destino de Uba-Opa como irônico, pois, apesar de o herói ter desobedecido à

sentença de morte." (FRYE, 1973, p. 48)

Temos, em resumo, o seguinte quadro de deslocamentos: o primeiro deslocamento leva o narrador espanhol à Guiné Equatorial. O segundo é o que gera a ruptura de Uba-Opa com a própria sociedade. O herói é naturalmente expulso ao perder a cor de sua etnia durante o nado em busca de Fernando Poo. O terceiro desloca o mito por meio da relação que estabelece com o mito adâmico.

Entre os três deslocamentos, o principal é o que percorre a nado Uba-Opa. A ilusão de que o herói está se deslocando se constrói a partir da aproximação dos animais conselheiros. Os animais se aproximam gradativamente: quando a sardinha (o primeiro deles) se aproxima, o herói está a certa distância da costa; quando a baleia (o último deles) se aproxima, o herói está mais distante.

A enumeração composta pelos animais constitui uma ladainha, cuja base é a cláusula “negro, negrito, no olvides lo que te dijeron”. Os itens da enumeração são acrescidos a essa cláusula-padrão:

Se le acercó una sardina y le dijo al oído:
_Negro, negrito, si sigues adelante perderás el color... [...]
Entonces se le acercó un salmonete y le dijo al oído:
_Negro, negrito, no olvides lo que te dijo la sardina. Si sigues adelante perderás el color... [...]
Entonces se le acercó una merluza y le dijo al oído:
_Negro, negrito, no olvides lo que te dijeron la sardina y el salmonete. Si sigues adelante perderás el color... [...]
Entonces se le acercó la ballena que con su vozarrón terrible y espantoso le atronó al oído:
_Negro, negrito, no olvides lo que te dijeron la sardina, el salmonete, la merluza, la lubina, el besugo, la lisa, el delfín, el pez espada y el tiburón. Si sigues adelante perderás el color... (p. 267-268)

Note-se que o tamanho dos animais aumenta na ladainha. A enumeração converge para a noção de deslocamento espacial contínuo em virtude do acréscimo de cada um dos animais à cláusula-padrão da ladainha. A ordem da enumeração é invertida (a baleia passa a ser o primeiro animal e a sardinha o último) quando o herói resolve voltar para casa com o intuito de anular o deslocamento percorrido e de, assim, recuperar a cor de sua etnia.

Na medida em que os animais marinhos *se le van acercando*, Uba-Opa está se distanciando e o contraste *distanciamento da costa/ aproximação dos animais* acarreta uma

natureza, entendemos que já estivesse pré-destinado a cometer o pecado original. A respeito do conceito de mundo demoníaco ou não desejável, Frye divide as imagens na literatura em *imagens apocalípticas*, *imagens demoníacas* e *imagens analógicas*. As imagens apocalípticas se relacionam ao paradisíaco e apresentam as formas do desejo em concordância com as categorias da realidade. As imagens demoníacas, ao contrário, representam o inferno. Nelas, as formas do desejo humano não coincidem com as categorias da realidade. As imagens analógicas não se associam a deuses nem a demônios, mas, sim, aos homens, sendo, por isso, imagens intermediárias.

má consequência que pesa sobre o destino do herói e também sobre o destino coletivo dos membros de sua comunidade de origem. Sua desobediência, ao não acatar o conselho dos animais, e o deslocamento que se segue desencadeiam uma grande mudança. O aparente equilíbrio social que existe antes do deslocamento é substituído por outra ordem regulada pela disputa e desigualdade entre brancos e negros.

A Guiné Equatorial, onde está Fernando Poo, ainda era colônia espanhola ao ser publicado o conto.⁷ O mito de Uba-Opa, que Babua-Opó reconta para o espanhol, encontra grande correspondência com a História africana no momento em que se processa a corrida imperialista no continente, entre os séculos XIX e XX. Babua-Opó parece buscar no mito a explicação para a hegemonia do branco sobre o negro.

_Los negros lo éramos todo. Pero un día vinieron los hijos de Uba y su novia que, por lo visto, conocían la verdad. Y empezaron por reclamar lo suyo... ¿Qué podíamos hacer nosotros?... Luego se hicieron los amos. Todo sucedió porque un negro no le hizo caso a los peces. El mar es un círculo encantado. Todo el que lo atraviesa cambia o perece. Tú no eres más que un negro desteñado... (p. 270)

A narração do mito pode servir, nesse sentido, para compreender o processo de dominação dos negros pelos brancos no contexto histórico da corrida imperialista. De acordo com o mito, os negros eram soberanos até que Uba-Opa comete o pecado original. Os negros passam a ser dominados pela raça que o herói origina.

Durante o tempo em que estive na Guiné Equatorial, o narrador espanhol escutou repetidas vezes de Babua-Opó: “_Tú no saber, pero tú: negro. [...] _Todos negros.” (p. 266) A crença de Babua-Opó provém do ensinamento que decorre do mito. No contexto histórico contemporâneo, a hegemonia do branco europeu sobre a população autóctone se inverte a partir do mito. No princípio, não havia outra raça senão a dos ascendentes de Babua-Opó. A disputa começa com o anseio de dominação dos brancos.

O primeiro deslocamento leva o narrador à Guiné Equatorial. Pensando que o mito, recontado pelo espanhol, pode representar o contemporâneo, é inevitável não associar ao narrador espanhol a imagem de colonizador. Entretanto, o contato estabelecido com a cultura local é pacífico. O espanhol, que nesse contexto seria o dominador, comporta-se como igual. O narrador espanhol subverte a relação entre dominador e dominado. Essa mudança de atitude mostra que o estereótipo de colonizador se desconstrói, no conto, a partir da aproximação que ocorre entre o espanhol e Babua-Opó.

Nos demais níveis de deslocamento, podemos entender que, ao atravessar o mar, Uba-Opa perece: “el mar es un círculo encantado. Todo el que lo atraviesa cambia o perece.” (p. 270)

⁷ A Guiné Equatorial foi colônia espanhola entre 1778 e 1968.

O deslocamento em direção a Fernando Poo o leva ao jardim onde está a enguia. Uba-Opa comete o pecado original e cria uma nova linhagem. Com ele perecem todos os membros de sua sociedade, obrigados a viver em uma nova ordem calcada na disputa. Babua-Opó é herdeiro dessa nova sociedade, nascida da desigualdade entre brancos e negros.

Desse modo, os deslocamentos contribuem para a construção do sentido do mito, que interpretamos em sua relação com o contexto histórico contemporâneo através do contato que se estabelece entre o narrador espanhol e Babua-Opó na Guiné Equatorial. É possível que Babua-Opó procure explicar a origem do processo de dominação dos brancos sobre os negros instigado pela realidade da corrida imperialista. Para isso, Babua-Opó busca a resposta no mito de Uba-Opa.

1.2 “La lancha”

Como antes assinalado, “La lancha” é publicado na revista no mesmo texto em que está “Uba-Opa”. Posteriormente, o conto reeditado é publicado em *Ciertos cuentos* (1955), no número 2 da Biblioteca Max Aub (2001a) e em *Obras completas (v. 4): fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos* (2006).

“La lancha” conta a história do vasco Erramón Churrimendi, que vive nas proximidades da foz de Mundaca. No barracão onde reside, há um carvalho, que é, para Erramón, “el ser más querido de la familia que ya no tenía.” (p. 274) Seus pais haviam falecido e ele não havia constituído sua própria família.

Erramón carrega consigo uma grande inquietude. Embora adore navegar, o vasco enjoa sempre que está em um barco. Erramón recorre a inúmeros estratégias na tentativa de reverter a impossibilidade de navegar. A busca, apesar de exaustiva, não resolve seu problema.

Certo dia, Erramón sonha que a bordo de uma lancha construída com o carvalho não enjoaria. Para não atentar contra *el ser más querido de la familia*, o vasco consome mais doses de chacolí que o habitual, mas, acaba derrubando a árvore para construir o barco, que evitaria o enjoo a bordo.

Construída a lancha, Erramón zarpa, experimentando de início a sensação aprazível do sonho. Erramón está navegando alegremente quando do casco do barco começa a brotar água. No entanto, a água mana do carvalho e não de uma junta ou furo na embarcação. “El casco seguía manando cada vez más abundantemente. [...] Y del mar parecían surgir ramas” (p. 275), que impedem a navegação. As tentativas frenéticas de remar são inúteis. A lancha é retida

entre os galhos imaginários “cogida como en una mano.” (p. 275) O narrador conta que “el roble volvió a crecer” (p. 275), talvez na América, e que Erramón pode ter sido visto em San Sebastián ou em Bilbao. “Pero de cierto, nadie pudo dar ya razón de él.” (p. 275)

O narrador descreve o mundo de Erramón como um mundo bastante provinciano.

Esas playas y escarpes fueron todo lo que supo del mundo. Para él el Finisterre se llamaba Machichaco, Potorroarri y Uguerriz; el olimpo, Sollube; París, Bermeo; y los Campos Eliseos, la Alameda de la Atalaya. Su mundo propio, su Sahara, el Arenal de Laida y el fin del mundo, por Oriente, el Ogoño, tajado a pico por todas partes, romo y rojizo. Más allá estaba Elanchove y los caballeritos de Lequeitio, en el infierno. (p. 271)

O paralelo entre os elementos de cada par atribuí, a partir do elemento conhecido, significado ao desconhecido, que passa a encontrar um equivalente no mundo particular de Erramón. O desejo de navegar pode ser visto como uma possibilidade de ampliar seu mundo. Entretanto, sua vida é apresentada em seu caráter limitante, pois, apesar de se valer de *cien estratagemas*, Erramón continua sentindo náuseas ao navegar: “Pero nada más poner el pie⁸ en una barca, se mareaba.” (p. 271)

A vontade de navegar sempre perseguiu Erramón, que, desde criança, prefere o ambiente marinho ao terrestre.

Allí [en una serrería], entre máquinas de acepillar y machihembrar creció Erramón Churrimendi.

Lo que le gustaba eran las lanchillas pequeñas de vapor, las boniteras, las traineras para la sardina. Los aparejos de pescar: los palangres, los cedazos, las nazas, las redes. El mundo era el mar y los verdaderos seres vivos las merluzas, los congrios, los meros, los atunes, los bonitos. (p. 271)

O mar ou o mundo, para Erramón, se resume aos vários elementos que o narrador enumera relacionados ao ambiente marinho. A partícula *lo* no trecho *lo que le gustaba eran las lanchillas a vapor* pode servir de contraste entre a vontade que o mar desperta em Erramón e a realidade de crescer na serralheria do pai.

Essa assimetria entre o desejo e a realidade apresenta Erramón como um herói que é derrotado em sua busca. A impossibilidade de saciar o desejo revela a ironia de seu destino. Somente no sonho se realiza o desejo de navegar.⁹ A vida de Erramón acordado, que representa o período de “escuridão do desejo” (FRYE, 1973, p. 160), mostra o herói impedido de saciar a vontade de navegar. Em contrapartida, sua vida onírica, representada pelo sonho do barco construído com o carvalho, é o momento de realização do herói.

No sonho, o narrador descreve o mar a partir de *el vaivén inmortal*, um “flujo y reflujo

⁸ Ao invés de “pero nada más poner el pie”, no v. 4 das *Obras completas* (2006) aparece “con sólo poner el pie”.

⁹ “Este ciclo sublinha a antítese entre a imaginação da experiência e a da inocência. O ritmo humano é oposto ao do ciclo solar: uma libido titânica desperta quando o sol adormece, e a luz do dia é frequentemente a escuridão do desejo.” (FRYE, 1973, p. 160)

eterno, tumbo va y tumbo viene, en dulce remecer y cunear...” (p. 273) Essa imagem contém a ideia de ir e vir, de um movimento que para avançar deve antes retroceder. A retenção é realçada pelo prefixo *re* em *reflujo* e *remecer*, bem como na repetição de *flujo* e *tumbo*, este associado explicitamente ao vaivém (*tumbo va y tumbo viene*). Os vocábulos *inmortal* e *eterno* agregam intensidade durativa ao movimento.

O movimento de vaivém sugere o acalantar de uma criança no colo de sua mãe. Essa imagem é construída sobretudo em *dulce remecer y cunear*. Desse modo, o mar constitui, durante a vida onírica de Erramón, uma imagem apocalíptica, que apresenta o herói livre para navegar.¹⁰ A realidade do sonho permite a Erramón aplacar seu desejo. A imagem do mar que acalenta é apocalíptica porque mostra a consecução do desejo.

A palavra *tumbo*, relacionada ao movimento de vaivém, aparece também em outros momentos da narrativa como verbo: “[Erramón] *se tumbó* en el fondo de su lancha y se puso a mirar las nubes” (p. 273, grifo nosso); “pero Erramón no pudo resistir por mucho tiempo la tentación de su sueño, y una mañana, él mismo, ayudado por Ignacio, el del aserradero, *tumbó* el árbol.” (p. 274, grifo nosso)

No primeiro emprego do verbo, o narrador está descrevendo o sonho de Erramón. No momento seguinte, o verbo aparece ligado ao carvalho, que é derrubado. A queda da árvore anuncia a queda do próprio herói. Se o substantivo *tumbo* e o reflexivo *tumbarse* se associam a um movimento ameno, o verbo transitivo *tumbar*, em contrapartida, implica a ideia de um movimento brusco. O caráter desse movimento relativo à árvore é sentido na narrativa ao representar a origem do processo da queda do herói.

A derrota começa com o sonho, que gera o dilema de Erramón, hesitante entre derrubar ou não o carvalho:

Si me he mareado siempre, seguiré mareándome.
Se volvía sobre el costado izquierdo.
Pero ¿quién sabe?... A lo mejor...¹¹
Se levantaba a mirar su árbol, lo acariciaba. (p. 273)

Decidido a derrubar a árvore para construir a lancha, Erramón segue em busca de seu desejo. Entretanto, a promessa do sonho é inverídica. A lancha de carvalho não permite ao herói navegar.

Lentas, las tablas, rezumaban un poco de agua. [...] Erramón puso sus manos en la borda y la acarició. De nuevo sacó las palmas mojadas. [...] No había duda: la madera dejaba filtrar agua. [...] ¡Era la madera la que exudaba el agua! Impensadamente se llevó la mano a la boca: ¡El agua era dulce!
Erramón se volvió loco. Empezó a remar frenéticamente, pero el bote no se movía a

¹⁰ Ver o fragmento final da nota 6, p. 17-18.

¹¹ Toda a frase é suprimida pelo autor na reedição do conto (2006).

pesar de sus frenéticos esfuerzos. Miró con afán a su alrededor. Le pareció que su lancha estaba encallada entre las ramas de un enorme árbol submarino, cogida como en una mano. [...]

Pero el casco seguía manando agua cada vez más abundantemente. Era ya un manantial de mil ojos. Y del mar parecían surgir ramas.

Erramón se santiguó. (p. 274-275)

A imagem do manancial de mil olhos, que parece um monstro mitológico, e também os galhos imaginários que saem do mar, simbolizando o renascimento do carvalho, colocam o mar na categoria do demoníaco ou não desejável.

Desse modo, quando o herói navega acordado, o mar passa à categoria de imagem demoníaca, constituindo, nesse momento, o arquétipo do não desejável, a água da morte, ao passo que, no sonho, o mar converte-se em uma imagem apocalíptica. Essa antítese entre a vida da personagem acordada e sua vida onírica divide a narrativa em duas partes.

Na primeira parte, o narrador apresenta o mundo particular de Erramón, enquanto que a segunda parte inclui o sonho, a derrubada do carvalho, a construção da lancha e a navegação de Erramón acordado. A primeira parte compreende a vida da personagem quando acordada ao mostrar a assimetria existente entre o desejo e as possibilidades da realidade. A segunda parte se inicia na vida onírica e retoma a vida de Erramón enquanto acordado, acenando para o caráter regular do ciclo entre a vida da personagem acordada e sua vida onírica. Na primeira parte, o narrador abarca o maior número possível de dados, de tal maneira que às vezes se rompe a relação causal:

Para él el Finisterre se llamaba Machichaco, Potorroarri y Uguerriz [...] Más allá estaba Elanchove y los caballeritos de Lequeitio, en el infierno. Su madre fué hija de un capataz de una fábrica de armas de Guernica. (p. 271)

Se entendían muy bien él y su roble.

Erramón era un hombre muy metódico. Trabajaba en lo que fuera con tal de que no fuera lo mismo. (p. 272)

À ruptura acrescenta-se o emprego da sinonímia, que promove a redução do ritmo narrativo na primeira parte:

Para él el Finisterre se llamaba Machichaco, Potorroarri y Uguerriz; el olimpo, Sollube; París, Bermeo; y los Campos Eliseos, la Alameda de la Atalaya. (p. 271)

Los aparejos de pescar: los palangres, los cedazos, las nazas, las redes. El mundo era el mar y los verdaderos seres vivos las merluzas, los congrios, los meros, los atunes, los bonitos. (p. 271)

Os elementos assim encadeados constroem um registro circular e fechado em si mesmo, que retrata por conseguinte o mundo interior de Erramón. O emprego abundante de vírgula e de ponto e vírgula, para justapor os elementos de cada sequência descritiva, altera o andamento da narrativa, interrompido a cada pausa. O ritmo que resulta de tal movimento é um ritmo duro, que remete à vida do herói quando acordado.

Se na primeira parte a anulação da relação causal é comum; não ocorre o mesmo na segunda. Sendo mais narrativa que a primeira, a segunda parte inclui a narração dos seguintes acontecimentos: o sonho, a derrubada da árvore, a construção do barco e a navegação de Erramón quando acordado. Nessa parte, a narração compreende esses quatro blocos, enquanto que, na anterior, o narrador desdobra a história em vários elementos para dar conta de retratar o mundo particular de Erramón.

Luego se aficionó al vino ¿qué iba a hacer? El chacolí es un remedio. Erramón no se casó, ni siquiera le pasó por las mientes hacerlo. ¿Quién se iba a casar con él? Era un hombre bueno. Eso lo reconocían todos. Y tampoco tenía la culpa de nada. Pero se mareaba. (p. 272) [primeira parte]

Erramón soñó una noche que no se mareaba. Estaba solo en una barquichuela mar adentro. [...] Erramón era feliz como nunca lo fué. [...]

Erramón no tenía recuerdos; ni otros deseos que el de seguir así hasta siempre. Acariciaba las paredes de su lancha. De pronto, sus manos le hablaron. Erramón levantó la cabeza sorprendido: ¡no se equivocaba! ¡Su bote estaba hecho con la madera de su roble!

Fué tal la impresión que se despertó.

De allí en adelante cambió la vida de Erramón. Se le metió en la cabeza que si hacía una lancha con su árbol no se marearía. [...]

Pero en el fondo comprendía que no debía hacerlo. ¿Qué culpa tenía su roble de que él se mareara? Pero Erramón no pudo resistir mucho tiempo la tentación del sueño, y una mañana, él mismo, ayudado por Ignacio, el del aserradero, tumbó el árbol. [...]

Cada tarde iba a ver cómo su roble se convertía en lancha. [...]

Y así fué como una mañana de agosto en que el mar no lo parecía, de tan quieto, Erramón lo surcó, hacia dentro, en su barquichuela nueva. La lancha era de maravilla, volaba al impulso virgen del hombre. [...]

Lentas, las tablas, rezumaban un poco de agua. [...] Erramón puso sus manos en la borda y la acarició. De nuevo sacó las palmas mojadas. [...] No había duda: [...] ¡Era la madera la que exudaba el agua! [...]

El casco seguía manando agua cada vez más abundantemente. Era ya un manantial de mil ojos. Y del mar parecían surgir ramas.

Erramón se santiguó. (p. 273-275) [segunda parte]

O contraste entre ambos os fragmentos reitera que os acontecimentos divididos entre os blocos da segunda parte estão melhor encadeados, de tal maneira que a quebra da causalidade é marca apenas da primeira parte do relato. Como o movimento da narrativa, na segunda parte, é mais fluido e contínuo, seu ritmo também é distinto do ritmo duro, marcado pelas pausas da primeira parte.

Desse modo, na primeira parte, o narrador se volta para retratar o mundo de Erramón. Na segunda, narra os eventos que poderiam tornar seu mundo mais livre. Como os acontecimentos se vinculam à meta de conseguir navegar, a segunda parte da narrativa tende à vida onírica ou ao momento em que o herói está mais perto de atingir seu desejo. Esse movimento é interrompido, no entanto, quando do casco do carvalho começa a brotar água e o ciclo entre a vida onírica e a vida do herói acordado é reiniciado.

O ciclo alterna-se, assim, entre os dois momentos em que o herói navega. Na primeira fase do ciclo ou durante o sonho de Erramón, o mar é uma imagem apocalíptica, que prevê a consecução do desejo de navegar; já, na segunda fase, ou seja, durante o tempo que o herói passa acordado, o mar constitui a imagem do não desejável e o elemento demoníaco que condiciona esse tipo de imagem se traduz pela impossibilidade do herói de navegar.

1.3 De algún tiempo a esta parte

A peça é publicada inicialmente em *Cuadernos Americanos*, em 1948. No ano seguinte, a editora mexicana Tezontle publica uma tiragem de duzentos exemplares. Em 1956, é publicada em *Três monólogos distintos y uno solo verdadero*¹². Em 1959, sai uma tradução francesa, de André Camp, em *Europe*. Finalmente, em 2004, a Fundación Max Aub faz uma reprodução em fac-símile a partir do texto de 1949.

De algún tiempo a esta parte é o monólogo de Emma, também conhecida como doña Remilgos. Emma é uma mulher judia convertida ao catolicismo: “Soy católica [...] desde lo hondo, a pesar de nuestra sangre.” (p. 261) Quando reconstrói suas memórias, doña Remilgos, que está com sessenta anos, encontra-se sozinha, sem família e sem casa. A ação transcorre na Viena de 1938.

Adolfo, marido de doña Remilgos, combate na Primeira Guerra Mundial. Acabada a guerra, Adolfo leva a vida como fabricante de artigos de celuloide sem qualquer envolvimento em questões políticas. Para ele, que nunca havia sequer votado, a política se resume a “historias que no han sido hechas para nosotros” (p. 265) e complementa “eso [la política] no me interesa. Pídele a Dios que el negocio siga adelante” (p. 265).

O casal teve um único filho, Samuel, que havia ido passar uma temporada na Espanha para aprender espanhol. Seu interesse pela língua se relacionava à necessidade de ajudar o pai no negócio da família. Quando Samuel volta de férias, seus pais propõem que permaneça na Áustria, visto que seu conhecimento de espanhol era suficiente para auxiliar o pai. Porém, Samuel avisa que retornará à Espanha, “era el año 35.” (p. 276) O rapaz, envolvido em política, havia sido nomeado secretário do Consulado da Áustria em Barcelona.

No teatro onde está durante a encenação do monólogo, doña Remilgos evoca o espaço da casa em que vivera antes de que os nazistas a expulsassem de lá. Na mesma época em que tem a casa usurpada, doña Remilgos também perde o marido e Samuel; o primeiro fuzilado

¹² *Três monólogos distintos y uno solo verdadero* contém *De algún tiempo a esta parte*, *Discurso de la Plaza de la Concordia* e *Monólogo del Papa*.

pelos nazistas, o último morto, na Guerra Civil Espanhola. “Enterraron a nuestro hijo, te enterraron a ti y yo estoy viva, todavía. Tú me lo explicabas: el Señor lo había llamado. ¿Por qué no a mí? Luego vino lo tuyo, luego lo de la casa, y aun estoy aquí limpiando este teatro.” (p. 261) Samuel estava na Espanha em 1935 e doña Remilgos vive em 1938. É nesse intervalo de tempo em que ocorrem as três perdas: a morte dos entes e a apropriação indevida da casa.

O momento trágico que doña Remilgos atravessa quando inicia o monólogo está representado cenicamente através do aspecto que o teatro apresenta. O cenário está sendo desmontado, de modo que esse espaço estabelece uma relação com a vida em ruínas de doña Remilgos. É um cenário de privação do eu, cujas perdas afetivas e materiais são irreparáveis.

Doña Remilgos e Adolfo souberam da morte de Samuel por meio de uma carta da Cruz Vermelha. Desde esse instante, uma dúvida passou a corroê-los. Os pais de sangue judeu suspeitavam que Samuel houvesse lutado na Guerra Civil Espanhola ao lado das forças fascistas. Diante desse temor, várias vezes, ao lembrar a morte do filho, doña Remilgos busca convencer-se do contrário.

¿Verdad que Samuel no lo era? ¿Verdad que no es posible? (p. 261)

Pero ¿verdad que Samuel no lo era? (p. 261)

Daría cualquier cosa para saber si Samuel llegó a ser de ellos o no. ¡Cómo iba a serlo, si era hijo nuestro! (p. 262)

Lo que desde luego [Richter] no me pudo aclarar del todo es si Samuel era o no era. Él cree que no. Pero no sé si me lo dijo para serme agradable. (p. 264)

Y ahora dime: ¿Tú crees que Samuel pudo ser de esos? (p. 276)

Doña Remilgos sempre parte do pressuposto de que sua suspeita está errada (*no lo era, no es posible, cómo iba a serlo, crees que pudo ser*). Pensar que Samuel pudesse estar entre os fascistas deixa-a estarecida. O sentimento de desassossego é intenso a ponto de doña Remilgos se perguntar repetidas vezes e em momentos diversos sobre as relações de seu filho na Espanha. Mas, doña Remilgos não busca responder às perguntas. Esse questionamento de certo modo vazio da personagem mostra-a alienada ante a história de sua própria vida. Doña Remilgos é capaz de sentir a dor da perda, entretanto, não consegue problematizar o processo que culminou na morte de Samuel, tampouco na de seu marido.

Adolfo e doña Remilgos estavam se preparando para sair quando bateram à porta. Doña Remilgos atende e os visitantes chamam Adolfo, que é obrigado a segui-los. A mulher soube quatro dias mais tarde que o marido havia sido fuzilado. Adolfo não estava envolvido em política e era “un buen cristiano, mejor que yo” (p. 277). Doña Remilgos realça que o

marido não era um adversário político dos nazistas e que, apesar de judeu, era cristão converso e não apenas cristão, e, sim, melhor cristão do que ela.

Logo que recebeu a notícia da morte de seu marido, saiu em busca do corpo. “Hice cola, un día, otro día, otro. Siempre lo mismo: ‘_No sabemos, desconocido, deje paso que estorba, vamos, el que sigue.’ Fusilado. Una de aquellas tardes es cuando me echaron de casa.” (p. 277) Das filas de registro dos mortos, doña Remilgos passa então às filas para reclamar a perda da casa. Na delegacia, o delegado explica que, embora a apropriação do imóvel seja ilegal, não há como impedir. Doña Remilgos perde Samuel, Adolfo e a casa. Sua vida lhe é roubada a partir de 1935.

É possível perceber o contraste entre a vida de antes e a vida de agora no aspecto das mãos de doña Remilgos, que as nota *como si no fuesen* suas. “Tengo las manos agarrotadas; las puedo mirar como si no fuesen mías, rojas, oscuras” (p. 258); “¡cómo he cambiado, Adolfo! Pero tú me reconocerías, las que no conocerías serían mis manos.” (p. 264) O aspecto das mãos é um dos sinais do revés que sua vida teve.

Além das mãos vermelhas e escuras, a sensação de frio que doña Remilgos sente é outra marca de sua vida de privação. Essa sensação, que quase sempre a acompanha, é física, mas também emocional ao representar a perda afetiva que se materializa na solidão de doña Remilgos.

Era en la otra vida. Me quedé enrollada por el frío, las manos heladas (p. 258).

No tengo ni una manta de lana, sólo dos viejas, viejas de algodón. Y hace tanto frío. (p. 259)

Como todos los días, desde que estoy aquí, en el teatro; pero con más frío. (p. 260)

Tengo mucho frío. (p. 261)

A veces el frío me hace el efecto de una manta. (p. 262)

Creo que ahora tengo un poco menos de frío. (p. 269)

Yo estaba temblando, tenía frío. (p. 270)

Hace demasiado frío. (p. 273)

A sensação de frio decorre, por um lado, do fato de ser inverno, de ser de noite, das condições insalubres de seu dormitório: “duermo en un cuchitril, y aun gracias” (p. 262), da exígua roupa de cama que lhe resta para se aquecer; e, por outro lado, da carência afetiva e do medo que sente. Quando comenta *yo estaba temblando, tenía frío*, doña Remilgos sentia medo porque estava a ponto de ser levada pela multidão: “me cogieron del brazo, intentando

arrastrarme, para que fuese con ellos” (p. 270). Doña Remilgos inventa que não passava bem e a deixam ir. O tremor de medo origina a sensação de frio. No momento seguinte, o medo se converte no ódio que a aquece: “lo que tengo ahora es odio, y eso calienta.” (p. 270-271) Em contraste com a sensação de frio, a personagem sente ou tem em alguns poucos momentos a lembrança do calor, como na cena em que quase é arrastada ou na cena que descrevemos a seguir.

Antes de Samuel nascer, doña Remilgos e Adolfo foram a Grünewald para passar o Ano Novo. O ponto que a estimula a lembrar toda a viagem é um casaco, *muy caliente*, que usava. “Creo que me acuerdo de todo eso por el manguito, las embocaduras eran de seda blanca, y tenía un bolsillo dentro.” (p. 259) A sensação de calor que o casaco lhe propiciava é a lembrança mais presente que doña Remilgos conserva da viagem a Grünewald. A mulher se lembra da sensação de calor a partir de seu presente de ausência, presente esse que lhe faz sentir muito frio.

Em contrapartida, o ódio que lhe substitui o medo é um dos indícios da resistência moral de doña Remilgos, que resolve viver mesmo em um cenário de morte. A personagem sente, por exemplo, vontade de gritar pelas ruas. Sente também sua dignidade apesar de exposta a condições de trabalho forçado quando se dirige à delegacia para reclamar a perda de sua casa.

En la comisaría nos hicieron subir a un camión, y nos llevaron a la parte trasera del ayuntamiento, y nos dieron escobas, y nos pusieron a barrer la calle. Los niños que iban a la escuela nos miraban con curiosidad. Seis horas de trabajo. No era mucho, no, para una mujer como yo. Y así, todos los días. Entonces es cuando me di cuenta de que vivía. Y me puse a barrer las calles alegremente, con odio. Así es como vi arder la sinagoga. (p. 274-275)

Esse cenário de morte, em meio ao qual doña Remilgos resiste, parece às vezes a representação do próprio inferno¹³. O relato reproduz com todas as tintas o horror da Viena daquela época. As duas cenas mais marcantes, nesse aspecto, são a da limpeza das calçadas e a da queima da sinagoga.

Na primeira cena, Edmundo, o filho mais velho dos Schiller, vizinhos de doña Remilgos e Adolfo, está varrendo os vidros da calçada após a depredação de umas lojas. Um pouco de sangue corre pela calçada e um homem manda Edmundo, que é surdo, limpar o sangue. Outras pessoas se aproximam e também o mandam limpar o sangue. A seguir, seguram-no de cabeça para baixo e começam a esfregá-lo no sangue da calçada repleta de vidros como se fosse uma vassoura. Uma casa está em chamas e a multidão é formada. Os

¹³ Ver o fragmento final da nota 6, p. 17-18.

homens soltam Edmundo, que é pisoteado pela massa. Os bombeiros chegam e

les cortaron las mangas, con una de las hachas que traían. Y la gente gritaba: _“Que se quemem, que se quemem.” [...] Todos gritaban como locos. Yo no me podía mover más que a compás de la multitud. [...] A una mujer, que gritaba más que nadie, le dió un ataque de nervios, y se cayó y la pisotearon. *Parecían poseídos del demonio. ¿Tú crees que podía ser verdad? Parecía que tuviesen hambre. Creí morirme.* (p. 272, grifo nosso)

A outra cena talvez seja ainda mais pavorosa do que essa. Doña Remilgos descreve-a destacando, a princípio, os elementos ígneos relacionados à queima da sinagoga: *el crepitar, las llamas claras y oscuras, chispas, fuegos artificiales*. A cena parece um espetáculo para as pessoas que a acompanham. “Sonreían con un aire infantil, parecían felices con aquel gran juguete, por poco se cogen de las manos y empiezan a bailar una ronda.” (p. 275) Enquanto a sinagoga vai sendo consumida pelas chamas, um membro da Frente de Trabalho espanca um jovem. Durante o ato de extrema violência, “*la gente parecía haberse vuelto loca: _Dale. Dale. Es un perro. [...] La gente aullaba. [...] Entonces [...] [otro hombre] alzó un bastón y hundió su cabo en el ojo derecho del infeliz.*” (p. 275-276, grifo nosso) A descrição da cena termina com o registro do aspecto da cabeça do jovem após os vários atos de violência cometidos.

Se a morte de Adolfo e a de Samuel são sentidas, mas não descritas no monólogo, as cenas que acabamos de resumir reconstroem a dimensão coletiva do horror da época. O aglomerado de gente que incita a prática da violência, o pisoteio, a aparente loucura remetem a um mundo de perdição, a um mundo demoníaco. Os cacos na calçada e os escombros da sinagoga sublinham ser esse um mundo em ruínas, tal qual a imagem do teatro que doña Remilgos varre.

Na primeira cena, a mulher evoca o episódio da rua: “el centro de la calle estaba lleno de gente, por la acera los cristales rotos. Parecían espejos y en ellos se veía el cielo.” (p. 271) É a mesma calçada por onde corre o sangue que obrigam Edmundo a esfregar com o rosto. O céu refletido nos cacos da calçada promove uma inversão que recria no reflexo do céu a imagem do próprio inferno.

Nesse sentido, são comuns às cenas a presença do fogo, que mantém estreita relação com o mundo demoníaco. Na primeira cena recordada, ao ocorrido a Edmundo segue a queima de uma casa; na segunda cena, o espancamento do jovem acontece enquanto a sinagoga arde em chamas.

Abandonada em um mundo demoníaco, resta à doña Remilgos a lembrança da vida compartilhada com Adolfo. Doña Remilgos chama a vida pregressa de *la otra vida*, “era en la

otra vida.” (p. 258) Dirige-se a Adolfo, já morto, para rememorar sua história, que é ao mesmo tempo um recorte da História da época. “¿Te acuerdas de Trieste? ¿Y de Sal`zburg? ¿Y de aquel teniente de caballería? ¿Te acuerdas, di? Si no hubiese recuerdos ¿para qué se viviría?” (p. 259) Não podemos dizer que doña Remilgos vive para lembrar, mas, certamente, que lembra para continuar vivendo.

Apesar de viver com o olhar voltado para *la otra vida*, em função de sua história passada, doña Remilgos não é capaz de compreender a própria vida. A mulher, destroçada, não consegue problematizar as circunstâncias que a levaram à condição em que está. A impossibilidade de lançar um olhar crítico sobre sua vida é o elemento mais trágico de seu destino.

1.4 *Discurso de la Plaza de la Concordia*

A peça de um ato é publicada em *Cuadernos Americanos* em 1951 e posteriormente reeditada em *Tres monólogos distintos y uno solo verdadero*¹⁴, de 1956.

Discurso de la Plaza de la Concordia tem um autor apócrifo, chamado Rodolfo Hass. Em nota preliminar ao texto, o também apócrifo editor da peça conta como se deu a escolha de seu título. Rodolfo Hass pensa a princípio em “Monólogo suizo”, o editor sugere “Monólogo del Gran Mentecato” e, finalmente, a esposa do editor, “Discurso de la Plaza de la Concordia”.

Na nota, o editor explica em quais condições Rodolfo Hass teve a ideia de escrever o monólogo:

Todo nació al salir de ver *El Tercer Hombre*, película que me aburrió. Rodolfo estaba furioso por aquella frase, ofensiva para los suizos, en la que se asegura que quinientos años de paz sólo les había servido para fabricar relojes cucú, alzando en contra de su patria a Italia, roída de guerras y madre de Miguel Angel y Leonardo. (p. 49-50)

Logo após a nota, vem a rubrica:

sucede en la Plaza de la Concordia, en París, hoy. Precisamente hoy, 7 de octubre de 1950. [...] En uno de los estrados está el señor Truman, en el otro, que se le enfrenta, el señor Stalin. En medio de la plaza, yendo de aquí para allá, según su texto, habla y gesticula el Gran Mentecato. [...] El obelisco, en medio; el señor Truman, a la derecha_ que es la izquierda del espectador_, y el señor Stalin a la izquierda_ que es la derecha del espectador. (p. 50)

Na peça, Gran Mentecato e Pequeño Idiota são os apelidos de Rodolfo Hass, que, além de ser o apócrifo autor, é o orador do *Discurso*. Rodolfo Hass se apresenta a Truman¹⁵ e a

¹⁴ Ver nota 12, p. 25.

¹⁵ Após a morte de Franklin Delano Roosevelt, Harry S. Truman, que era seu vice, assume a presidência dos EUA, em 12 de abril de 1945. Em seu governo, Truman lança uma política externa para conter o avanço comunista. A *Doutrina Truman*, como é chamada, é um dos pilares da Guerra Fria.

Stalin como:

¡Sí, señor Truman! ¡Sí, señor Stalin! Soy un cualquiera, un don nadie, un vendedor de entredoses. Ya sé que a ninguno de ustedes le importa, que lo mismo les da, y no lo digo en sentido peyorativo. Usted, señor Truman, porque fué camiserero; y usted, señor Stalin, porque siendo comunista, no debe tener prejuicios. Soy vendedor de tiras bordadas, y además he seguido cursos de correspondencia, y he leído y sé algunas cosas, y he visto algún mundo porque mi oficio lo requería. Y sé que muchos piensan como yo. Y no quieren la guerra, y no queremos la guerra *pero* tampoco vuestra paz tributaria. (p. 53, grifo nosso)

Na apresentação de Pequeño Idiota, há uma série de argumentos que são encadeados pela conjunção *y*.¹⁶ O emprego abundante do conector mostra a pequenez de Gran Mentecato em relação a Truman e a Stalin. O acúmulo de *y* ressalta que o orador se empenha em validar seu *Discurso* para a audiência, de tal maneira que lança vários argumentos com o intuito de despertar o interesse de Truman e de Stalin.

Para tornar seu ponto de vista mais atrativo, Gran Mentecato sublinha também que sua opinião não é a de um e, sim, a de vários, que, como ele, *no quieren la guerra* e repete, para realçar o ponto de vista coletivo, que *no queremos la guerra pero tampoco vuestra paz tributaria*. O *Discurso* delinea, nesse momento, a existência de um primeiro grupo, em que o orador se coloca na condição de representante de uma coletividade. A esse grupo Gran Mentecato contrapõe outro, composto pelos norte-americanos e soviéticos governados respectivamente por Truman e Stalin. Se o segundo grupo vive em guerra, o primeiro luta pela paz.

Como comunica o editor em nota preliminar, Gran Mentecato, que é suíço, assiste a *El tercer hombre*. Na peça, não há maiores informações sobre o filme. Entretanto, como seu autor, o romancista inglês Graham Greene, critica o contexto social de paz dos suíços num momento em que o mundo está em guerra, é possível pressupor que o terceiro homem, que dá título ao filme, é o homem suíço, contraposto ao norte-americano e ao soviético.

O homem do meio, ou seja, Rodolfo Hass ou Gran Mentecato poderia ser, a nosso ver, de qualquer outro país que, como a Suíça, fosse desenvolvido e estivesse relativamente neutro na guerra entre os EUA e a URSS. Seu *Discurso* parte de certo ímpeto nacionalista caminhando em direção ao universal. Para Gran Mentecato, o humano é o principal valor a ser disseminado. Porém, a prática política de então favorece a violência e o medo entre as pessoas de todo o mundo.

De acordo com Gran Mentecato, o *tercer hombre* é aquele que nunca se engana. Os

¹⁶ No mesmo fragmento, o conectivo *pero* pode apresentar valor aditivo (como no caso da conjunção *y* tal qual empregada) ou valor adversativo. Se pensarmos em *pero* com valor aditivo, somaríamos oito ocorrências de *y/ pero* no excerto destacado (composto de apenas quatro linhas).

apelidos de Rodolfo Hass na peça são, nesse sentido, irônicos porque Gran Mentecato ou Pequeno Idiota é o único homem capaz de fazer frente ao imperialismo norte-americano e soviético, sobrepondo-se inclusive a eles, pois, na última cena, Truman e Stalin morrem durante o fuzilamento na praça, ao passo que Gran Mentecato permanece vivo.

O monólogo se constrói a partir da representação desses três homens: nos extremos, o norte-americano e o soviético; entre eles, o orador suíço. No cenário da Plaza de la Concordia¹⁷, tanto Truman como Stalin são representados por dois cartazes, parecidos com bonecos. Essa forma cênica de representá-los está em consonância com a imagem que se cria de ambos. A imagem de Truman e de Stalin se assemelham à de uma propaganda sugerindo que as respectivas plataformas políticas se converteram em discursos propagandísticos idênticos, pois os governantes são representados do mesmo modo. Como são cartazes no palco, Truman e Stalin não se comunicam, estando surdos a qualquer possibilidade de diálogo. Os dois dirigentes aparecem, assim, ensimesmados no mundo que construíram e onde se transformaram em mais um produto.

A posição cênica das personagens remete à disparidade de seus pontos de vista. Truman está à direita, Stalin à esquerda e Gran Mentecato no centro da praça. O orador, *yendo de aquí para allá*, se enfrenta com as posições assumidas por Truman e Stalin. Sempre que se aproxima dos governantes, dirige-se a cada um para criticar determinado aspecto da política levada a cabo por eles, de tal maneira que a movimentação na praça explicita seu desacordo com o sistema socioeconômico vigente nos EUA de Truman e na URSS de Stalin.

Na distribuição das personagens no cenário, Truman está à direita, que é ao mesmo tempo a esquerda do espectador, e Stalin está à esquerda, que é a direita do público. A posição dos governantes na praça alude à natureza do sistema político que cada um representa. Truman é capitalista, logo, de direita e Stalin, sendo comunista, é um político de esquerda. No entanto, ao chamar a atenção para a posição em relação ao público (à esquerda está Truman, à direita Stalin), Gran Mentecato cria a indistinção entre os governantes.

A disposição cênica de Truman e Stalin gera um espelhamento entre a imagem de ambos, o que explica a posição intermediária que Gran Mentecato assume. A simetria que resulta de Truman e Stalin estarem à esquerda e à direita ao mesmo tempo leva à coincidência entre suas imagens, mostrando a semelhança que existe entre os sistemas que representam.

¹⁷ A Place de la Concorde é chamada durante a Revolução Francesa de Place de la Révolution. Lá, onde estava instalada a guilhotina, foram decapitadas personagens históricas importantes, como o rei Luis XIV e a rainha Maria Antonieta.

O *Discurso* baseia-se nessa semelhança para construir a imagem de governos em princípio antagônicos, mas, bastante parecidos entre si. Nesse caminho, que percorre o orador, há espaço para o contraponto a esses governos. O contraponto vem através do exemplo suíço. Se EUA e URSS estão em guerra, a Suíça vive cinco séculos de paz. Se os suíços falam três línguas,

lo que sucede [cuanto a URSS y EE.UU.] es que actualmente la ignorancia ha hecho tales progresos al alcanzar saber solamente mal leer una enorme multitud, que, como es natural, quiere gritar su superioridad rusa o norteamericana, porque están encarcelados en un solo idioma... (p. 51)

O orador suíço responde à afronta de Greene. O autor de *El tercer hombre* insinua que os cucos foram a única contribuição da Suíça para o mundo. Gran Mentecato contra-argumenta, dirigindo-se a Stalin e a Truman:

Dígame usted, señor Stalin, ¿en tan poco tuvo Lenin a Suiza? Tal vez no hubiera sido lo que fué si mi país no hubiera existido. Dígame usted, señor Truman: ¿dónde surgió Calvino? No me ciega una pasión nacionalista, pero sin Suiza, Europa no sería Europa. Y en justa consecuencia, América no sería América... (p. 51)

O orador cita, além de Calvino, outras importantes personalidades de seu país: Rousseau, Guillermo Tell, Salis, Euler, Saussure, Levater. Nesse ensejo, lembra que os suíços leem mais que qualquer outro povo. Gran Mentecato parte desses elementos para convencer de que “nadie tiene más alto concepto de la libertad y de la política” (p. 51) do que os suíços.

Na medida em que se distanciam do exemplo suíço, os soviéticos e norte-americanos se aproximam entre si. Desse modo, os governos de Stalin e Truman se correspondem em muitos aspectos. Como são demasiado grandes, ao invés de nomes, têm siglas; são iguais no medo que sua força repressiva suscita; “más iguales en la mentira que en la verdad” (p. 55); a humanidade para ambos está composta por inúmeras *macetas*, ou seja, por uma massa sem rosto; sua política leva a um “espionaje civil, nacido del miedo a la policía, hijo de nuestro tiempo, horrendo trauma que tiene a media humanidad agarrotada contra la otra mitad” (p. 62); ambos os governos “recurren a todo tipo de treta con tal de defenderse [...] solo cuenta vuestra potencia.” (p. 54)

Em nome da soberania, EUA e URSS aniquilam valores básicos à vida em sociedade, como a igualdade e a liberdade, e culpam um ao outro pelas mesmas falhas, além de manterem-se no poder sob o pretexto do perigo que o adversário político representa, ameaça essa que ambos pintam com carregadas tintas.

O retrato que o orador constrói de sua época é, assim, o de um mundo fraturado pela guerra, que, sendo comandado pelo medo, carece de liberdade e paz. Se, na ditadura do proletariado, a liberdade entre os homens não é uma meta, na política liberal de Truman, sim.

Entretanto, para Gran Mentecato, a liberdade serve apenas de conteúdo de *slogan* político para Truman, que, em seu governo, ignora conceitos básicos em nome do medo, que corre pelo mundo, “señor Truman, ¿qué queda? ¿Dónde la fraternidad entre mendigos y millonarios? ¿Dónde la igualdad entre blancos y negros? ¿Dónde la libertad de los comunistas para exponer sus ideas? Ese miedo hacia lo rojo y lo negro.” (p. 54)

É o medo que impede a liberdade de expressão, “ya no tiene el hombre derecho de decir lo que piensa. Y esto lleva a callar, y callar es mentir, y se calla, y se miente porque hablar es, a veces, morir.” (p. 63) Nesse momento, Gran Mentecato insinua que URSS e EUA são Estados policiais, levando-nos a pensar novamente no que chama de espionagem civil, que converte todos os homens em *sospechosos* e, ao mesmo tempo, em delatores.

O medo usado como bandeira contra a ameaça que o adversário representa cria, por um lado, uma fraternidade entre os iguais em certo sentido e, por outro lado, a aversão contra aqueles que não partilham as mesmas ideias. O medo é, assim, um bem comum, parecendo “tener sus bigotes, señor Stalin; o vestir sus camisas, señor Truman.” (p. 56)

Além de direcionado para o adversário político, o medo pode ser movido contra o outro de mesma nacionalidade, como ocorre nos EUA na subordinação histórico-social dos negros pelos brancos, que faz ruir a ideia de igualdade entre os norte-americanos. Para Gran Mentecato, esse é o “miedo, el oscuro miedo, el tremendo miedo a la noche negra, y a los negros.” (p. 59)

O fragmento anterior traz a referência explícita ao medo *a los negros*, mas também *a la noche negra*, que pode ser entendido como o medo de derrota para o adversário político. Gran Mentecato utiliza outras metáforas cromáticas para dar expressão a vários medos emblemáticos da época. O medo pode ser sentido pelos negros em relação aos brancos (*el miedo blanco*), pode ser dirigido aos comunistas (*ese miedo hacia lo rojo*), novamente aludir aos negros (*ese miedo hacia lo negro, el miedo negro*). Finalmente, o medo pode representar o temor, expresso pelo orador suíço, de que não reste nada senão as *tinieblas* ou a *oscuridad* resultante de uma *muerte negra*¹⁸.

Esse mundo de medo dialoga com o período inquisitorial, quando a Igreja Católica queimava na fogueira as pessoas tidas como hereges. O orador associa a imagem de Stalin à de *Gran Inquisidor*. Nesse sentido, considera que tanto os governantes de países como os EUA, que, para ele, se converteram em grandes Sociedades Anônimas, como também os

¹⁸ “Y de miedo se muere, *se muere de muerte negra*, con la sangre negra. Y se va directo al fascismo.” (p. 60, grifo nosso)

dirigentes de regimes ditatoriais, como Stalin, são déspotas, o que reitera ainda a semelhança entre os EUA e a URSS.

Si hay dos ciencias, señor Stalin, y la suya es verdadera y la otra es falsa, ¿por qué protesta? Déjelos que se despeñen. Pero, no. Lo que sucede es que no hay más que una, y grita usted en favor de la Buena Inquisición, en contra de la Mala. La Inquisición de Ormuz contra la de Arrimán. Ustedes: los enemigos de la Inquisición... *Grandes Maestros de la Intolerancia*. (p. 68, grifo nosso)

Ante esse cenário deteriorado pela guerra, Gran Mentecato enaltece o valor da amizade, ameaçado pela política dominante. O suíço cita o caso de três de seus amigos. Seu amigo Ivanief havia sido agregado comercial da missão soviética em Berna. Quando Ivanief regressa para a URSS, eles perdem o contato. Gran Mentecato acredita que a causa do desenlace é o medo de seu amigo de continuar se correspondendo com o amigo burguês.

Seu outro amigo, de Niza, “gerente de un almacén de bonetería, tuvo una novia comunista.” (p. 61) Como não eram do mesmo partido, a moça recusou seu convite de casamento. Com base nessa história, Gran Mentecato avalia que as relações e os afetos deveriam ser mais importantes que a política.

Outro amigo seu, mexicano, fez um filme sobre o avanço de seu país. O mexicano pediu então a um amigo soviético que levasse o filme à URSS para que o exibissem lá. O soviético contestou: “Qué dirían_ adujo_ si vieran que esto se puede alcanzar bajo un régimen capitalista?” (p. 64)

As histórias sobre os três amigos de Rodolfo Hass remetem à total incompatibilidade entre os mundos de Stalin e de Truman, de que decorre a incomunicabilidade entre as personagens: a incomunicabilidade entre Rodolfo Hass e Ivanief; a incomunicabilidade no amor entre seu amigo de Niza e a moça militante do Partido Comunista; e, por último, a incomunicabilidade do mundo soviético, representada na relação entre seu amigo mexicano e o amigo de seu amigo, soviético.

Contra a servidão que engendra o imperialismo de Stalin e Truman, Gran Mentecato contesta: “¡No, no y no!” (p. 55, 60, 67)¹⁹ Seu repúdio a esse mundo politicamente fraturado e violento leva à repetição do advérbio de negação *no*. Segundo o orador, a solução seria uma síntese de que resultasse “un mundo socialista por su contenido y liberal por su forma.” (p. 68) Gran Mentecato reitera, desse modo, ser o homem que está entre as posições extremadas de Stalin e Truman, paralelamente dispostos na Plaza de la Concordia enquanto escutam o *Discurso*.

¹⁹ Na p. 67, são duas ocorrências.

1.5 “Confesión de Prometeo N.”

Publicado em *Cuadernos Americanos* em 1954, “Confesión de Prometeo N.” é novamente publicado em *Ciertos cuentos* (1955), *Novelas escogidas* (1970), no número 2 da Biblioteca Max Aub (2001a) e em *Obras completas (v. 4): fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos* (2006).

O protagonista que dá nome ao conto, Prometeo N., está preso em uma cela, onde escreve sobre sua vida. Em suas memórias, Prometeo N. conta que roubou a fórmula da bomba atômica dos norte-americanos, entregando-a aos soviéticos. Esse ato, que para uns é heroico e para outros criminoso, teve grande repercussão. Prometeo N. explica seu ato a partir do seguinte raciocínio: “las guerras surgen cuando uno de los contendientes tiene la seguridad de vencer. Al fallar ese sentimiento renace la esperanza” (p. 48). Com o segredo da fórmula da energia nuclear compartilhado entre EUA e URSS, as forças mundiais estariam equilibradas e nenhuma das duas potências declararia guerra.²⁰

O texto alude a um fato histórico: Prometeo N. entrega a fórmula secreta aos soviéticos do mesmo modo que o real Julius Rosenberg, judeu comunista americano acusado de espionagem, que foi executado em 1953. Além de remeter a esse evento singular da História contemporânea, o conto também dialoga com a tragédia clássica de Ésquilo sobre o mito do titã Prometeu. No mito, Zeus pretende extinguir a raça humana. Para neutralizar a ação de Zeus, Prometeu rouba então o fogo do Olimpo e o entrega aos homens. Zeus, em retaliação à ação de Prometeu, cria a primeira mulher, Pandora, que é enviada através de Epimeteo. Pandora abre uma ânfora espalhando os males entre os homens, que Prometeu havia salvo.

Esse paralelismo, que se constrói entre o conto, o mito e a História, estende-se a outros aspectos da história de Prometeo N. Na tragédia de Ésquilo, conta o Prometeu mítico:

O seu desejo [de Zeus] era extinguir a raça humana/ a fim de criar outra inteiramente nova./ Somente eu, e mais ninguém, ousei opor-me/ a tal projeto impiedoso; apenas eu/ a defendi; librei os homens indefesos/ da extinção total [...] Em certa ocasião apanhei e guardei/ na cavidade de uma árvore a semente/ do fogo roubado por mim para entregar/ à estirpe humana (1993, p. 21, 26).

Paralelamente, no conto, Prometeo N., o Prometeu contemporâneo, explica: “Fotografié la fórmula y la escondí en el hueco de una caña [...] todo residía en la fuerza de la idea que me movía: la piedad hacia los hombres, mi decisión de protegerlos contra los que se creen permitido todo por el hecho de ser dioses.” (p. 45-46)

Tanto o Prometeu mítico como Prometeo N. roubam o segredo e o escondem na

²⁰ A história de Prometeo N. se passa no contexto histórico da Guerra Fria.

cavidade de um vegetal. Prometeu chama o projeto de Zeus de *impiadoso*, ao mesmo tempo em que Prometeo N. sublinha que a motivação de seu ato é *la piedad hacia los hombres*. Prometeu considera que *livrou os homens indefesos* e Prometeo N. que *os protegeu*.

Além disso, Prometeo N. é punido de modo similar a Prometeu e Rosenberg. Prometeo N. é preso em uma cela. O Prometeu mítico, na tragédia, é preso a uma rocha no Cáucaso, à qual é pregado. Prometeo N. e Rosenberg são condenados à pena de morte e executados no mesmo dia: “Efesto [tío de Prometeo N.] escribió a su familia relatando el suplicio (19 de junio).” (p. 54) Apesar da semelhança de situações, não é possível afirmar que a execução tenha ocorrido do mesmo modo, pois, no conto, a execução de Prometeo N. é insinuada com a visita do padre, que antecede a nota em que seu tio escreve a carta à família.

Esse entrelaçamento entre o mito e o contemporâneo, através da relação com a tragédia clássica e com a ação de Rosenberg, percorre toda a narrativa. Entre o conto e a tragédia, esse paralelismo acompanha a aparição das personagens. Na tragédia, temos o seguinte andamento: Hefesto, Oceano, Io e Hermes; no conto: Efesto, tio Almirante, Iola Moon e Diactoros.

Hefesto, o deus do fogo, corresponde, no conto, ao especialista em vulcões Efesto, tio de Prometeo N. Na tragédia, Zeus obriga Hefesto a acorrentar Prometeu no Cáucaso. Hefesto trabalha em oficinas subterrâneas, cuja atividade libera a fumaça expelida pelos vulcões.

Hera, mãe de Hefesto, lança-o do Olimpo para que os outros deuses não vejam que seu filho é coxo. Hefesto agrilhoa então Hera a um trono de ouro, impedindo-a de locomover-se. De maneira análoga, a mãe de Efesto esconde-o das visitas porque se envergonha de sua coxeadura. Para se vingar, Efesto provoca um acidente que deixa sua mãe incapacitada de andar por algum tempo.

Ao deus dos mares, Oceano, equivale, no conto, o tio Almirante. Oceano visita Prometeu para recomendar que acate os desígnios de Zeus. De modo similar, tio Almirante, receoso de perder o posto na marinha grega, tenta convencer Prometeo N. a se resignar, delatando seus possíveis cúmplices para que o indultem da pena de morte. Oceano e tio Almirante percorrem uma longa distância a bordo de um veículo alado até o rochedo, ao qual Prometeu foi agrilhado, e a cela, onde Prometeo N. aguarda a execução.

A vizinha de cela de Prometeo N. chama-se Iola Moon, que, na tragédia, corresponde a Io. Zeus seduz Io e põe-lhe chifres de novilha com o objetivo de escondê-la de sua mulher, Hera, que, colérica, nomeia um guarda de cem olhos para vigiá-la. Io vaga errante perseguida

pelo espectro de Argos, um moscardo que a aferroa para a eternidade. No conto, Zeus adquire a identidade de um banqueiro, cuja funcionária, Iola Moon, tenta seduzir. Sua esposa, Hera, que é filha do maior produtor de adubos químicos, contrata uma guarda particular para vigiar Iola Moon, a “mísera virgen errante [...] perseguida además por el espectro del muerto, vuelto, para ella, de los infiernos.” (p. 51) Io tem, entretanto, uma participação maior na tragédia, onde Prometeu prediz à personagem errante os riscos que ela corre e o declínio de Zeus.

Na tragédia, Hermes, o arauto de sandálias aladas, exige de Prometeu, agrilhado à rocha, que esclareça o vaticínio da queda de Zeus sob a pena de que, se não o explicar, a águia que acompanha Zeus “se fartará na iguaria de teu fígado!” (ÉSQUILO, 1993, p. 62) No conto, Diactoros²¹, o arauto “con alas en los pies” (p. 52), visita Prometeo N. na prisão:

tachándome de ladrón, exigió nombres y apellidos de mis inevitables cómplices, prediciendo mi aniquilamiento si no me allanaba a confesar [...] me amenazó con las peores torturas. Con boca tan habituada a decir, no sé si con fruición, los males que caerían sobre mi cuerpo; mi hígado deshecho, los dolores insufribles cada día renovados. (p. 53)

Além de Efesto, tio Almirante, Iola Moon e Diactoros, a última personagem relacionada ao mito que teve contato com Prometeo N. na prisão é sua cunhada Dora, esposa de seu irmão Epimeteo. No mito, Dora corresponde a Pandora, que Zeus envia para disseminar os males entre os homens. No conto, Dora, que para Prometeo N. era como uma filha, depôs contra ele. Quando saiu da Grécia para ir trabalhar em Nova York, Prometeo N. se hospedou na casa de Dora e Epimeteo. Em sua cela, após a visita de sua cunhada, Prometeo N. pensa que “para ella la verdad y la virtud consisten en algo terriblemente estrecho [...] [a las mujeres] les falta perspectiva.” (p. 48) A visita de Dora antecede a de Efesto.

Esse paralelismo entre o enredo do conto e o da tragédia também se manifesta quando Prometeo N. se dirige a seu tio, o Almirante:

¿También vienes tú_ le dije_ de espectador de mis males? ¿Cómo te has atrevido a dejar tus aguas, tus navíos y roqueros antros para venir a la tierra madre del hierro? ¿Llegas a mí curioso de mi suceso o compasivo de mis desdichas? ¡Contempla pues mi espectáculo! ¡Mira a este amigo de los nuevos dioses, que les ayudó a afirmar su tiranía, de qué rigores se ve oprimido! (p. 49)

O tom usado por Prometeo N. é trágico. Essa marca estreita a semelhança entre Prometeo N. e o Prometeu de Ésquilo. Prometeo N. chama seu tio, o Almirante, de *espectador de mis males*; e a prisão de *tierra madre del hierro*. Esse registro mais alegórico remete o leitor ao universo linguístico da tragédia e não à linguagem direta de que Prometeo N. se vale na maior parte do tempo. A sintaxe do último período, *¡Mira a este amigo de los*

²¹ Diactoros também é chamado, no conto, de Mr. Nomios, Argeiphantes e Mr. Psicopompa. O deus ao qual corresponde Diactoros, ou seja, Hermes, é o deus dos enganadores e mentirosos.

nuevos dioses, que les ayudó a afirmar su tiranía, de qué rigores se ve oprimido!, marca uma cadência própria do modelo da tragédia. No mesmo período e no imediatamente anterior, a exclamação e os verbos no imperativo (*contemplar* e *mirar*) são elementos ligados ao caráter solene do texto trágico. Se, por um lado, esse registro reitera a relação entre o conto e a tragédia, por outro lado, a linguagem mais prosaica de Prometeo N., predominante no relato, apresenta a história vinculada estreitamente ao contemporâneo.

Não apenas o tom trágico de Prometeo N. no momento sublinhado, mas também seu ideal de justiça o aproximam à natureza do Prometeu mítico. Para promover a justiça, Prometeo N. sacrifica a própria vida. Há vários momentos em que a personagem debate o conceito de justiça. No início do relato, Prometeo N. pondera que é justo e justiceiro como sua mãe. A seguir, aparece “fue la justicia mi norte” (p. 35). Posteriormente, Prometeo N. indaga “¿cómo puede un hombre dejar de sentirse hombre? ¿Cómo renunciar a la justicia?” (p. 37) Em seguida, clama: “¡la justicia, hombres, la justicia!” (p. 38) Em outro momento, opina “que el trabajo y la justicia son el camino a seguir” (p. 41). Prometeo N. se denomina de *hijo de la justicia*. Finalmente, nota: “vean todos cuán sin justicia padezco por ella.” (p. 54)

No início, Prometeo N. explica que seu norte sempre foi a justiça e, no encerramento, mostra a ironia de seu destino trágico: *vean todos cuán sin justicia padezco por ella*. A personagem, que sempre agiu em nome da justiça, é punida injustamente. A necessidade que move Prometeo N. para compor seu relato, isto é, restabelecer publicamente a verdade sobre seu ato, também baseia-se em seu ideal de justiça.

Esse parentesco com o Prometeu mítico se adapta ainda às crenças contemporâneas quando chega o padre à cela de Prometeo N. A visita do padre sugere que a execução está prestes a acontecer e o relato termina. O tom de Prometeo N., nesse momento, revela certo ar de resignação, em contraposição ao tom austero, pujante e destemido que vinha apresentando. A personagem, que nasce da analogia com Rosenberg e com o deus Prometeu e que também se compara a Cristo²², tem seu caráter heroico rebaixado pouco antes de ser executada. É esse rebaixamento que distancia o homem Prometeo N. do Prometeu trágico.

Estaba dispuesto a aguantar cualquier mal por el bien que había realizado, que la muerte no me importaba ya que, de hecho, y por lo hecho, era inmortal.
Estalló mi coterráneo [Diactoros] tornando a los insultos; de mentecato y demente no bajó. Pidió al padre que me abandonara, de una vez, a mi mala suerte, cosa a la que el buen señor se negó con palabras terminantes y poco agradables para el falaz

²² “Mis abogados me hacen saber que, en el mundo entero, se libra una batalla en favor de mi vida, que hasta el Papa ha pedido clemencia. Mucho lo agradezco pero, cumplida mi misión, ¿qué más puedo dar de mí? Si Pilatos hubiese indultado a Cristo tal vez se hubiese salvado personalmente pero hubiera torcido el curso de la historia; al fin y al cabo Cristo debe de estarle reconocido, y no digamos el Santo Padre.” (p. 47)

mensajero. Fuese éste, furioso, con nuevas pestes. Réstame decir, para dejar constancia de la verdad, que el sacerdote no esperó a más para marcharse también. Quedé solo, bastante satisfecho de mí. Sé que no me molestarán más. Ya las palabras son obras. Pondrán contra mi espanto: vean todos cuán sin justicia padezco por ella. (p. 54)

Prometeo N. se considera imortal num sentido figurado, porque na verdade não o é, tanto que será executado. Nas quatro últimas linhas do fragmento anterior, vemos a imagem de Prometeo N. sozinho e abandonado em sua cela, aguardando o cumprimento de seu destino trágico. O verbo *restar* em “réstame decir”, o advérbio *bastante* em “quedé solo, bastante satisfecho de mí”, e o advérbio *más* em “sé que no me molestarán más” acenam para o silenciamento de Prometeo N. Após o comentário sobre a visita do padre, o modo de narrar ativo de Prometeo N. se perde e o relato ilumina toda a fragilidade humana do herói.

A quebra de simetria na relação entre Prometeo N. e Prometeu permite acentuar a diferença entre o enredo contemporâneo e o mítico. Assim como essa relação não é simétrica, também a história narrada se movimenta, no processo que desloca o mito para o contemporâneo, em direção ao princípio de verossimilhança. Na tragédia, o Prometeu mítico rouba uma semente do fogo do Olimpo entregando-a aos homens. No conto, o Prometeu contemporâneo rouba dos novos deuses (EUA) a fórmula secreta da desintegração do átomo para entregá-la aos soviéticos. O fogo do Olimpo é aqui substituído pela fórmula da energia atômica.

Pandora, a primeira mulher criada por Zeus, assume a personalidade de Dora. Se, na tragédia, Pandora espalha o mal preso num baú, Dora depõe contra seu cunhado, levando à prisão o homem que havia salvo os outros homens. A cena do baú, que aberto dissemina os males, é substituída pela cena do julgamento de Prometeo N., contra quem havia testemunhado Dora.

Vino a visitarme hoy mi cuñada Dora; nunca dejaré de asombrarme de la inconsecuencia de las mujeres. No se le ocurre que pueda estar resentido por su deposición ante el tribunal. [...] No puede comprender el alcance de mi acto; su interés: saber lo que me han pagado, dónde, cómo, cuándo deposité el dinero; tiene que velar por una descendencia que no tiene. (p. 47)

O tio Almirante, que como Oceano chega à prisão onde está Prometeo N. em um veículo alado, faz a viagem a bordo de um avião tetramotor. “Acabo de recibir la [visita] de mi tío el Almirante; hizo larga jornada en *alado monstruo*, tetramotor que las autoridades pusieron a sus órdenes para condolerse de lo que llama *mis desgracias*.” (p. 48) O monstro alado que, na tragédia, transporta Oceano serve, no conto, de metáfora para o avião tetramotor em que o tio Almirante viaja.

O espectro de Argos, o moscardo, que persegue Io na tragédia, se converte, no conto,

em um dos vigilantes contratados pela esposa do banqueiro. Iola Moon havia se alistado e serve em um hospital como enfermeira. Seu ex-patrão, o banqueiro, passa-se por doente nesse hospital. Mas, Iola Moon continua sendo vigiada e Diactoros, então a serviço do banqueiro, mata um dos vigilantes para que seu patrão possa saciar seu desejo. É esse o vigilante que, morto, assombra Iola Moon.

No processo que desloca o mito para o contemporâneo, vemos também que, na tragédia, o arauto ameaça Prometeu dizendo que seu fígado seria desfeito durante o dia e refeito à noite para que tivesse o sofrimento sempre renovado. No conto, quando Diactoros anuncia os castigos que aplicariam a Prometeo N. inclui seu “hígado deshecho, los dolores insufribles cada día renovados.” (p. 53) O fígado de Prometeo N. poderia ser desfeito, mas não refeito se tivermos em conta o princípio de verossimilhança, que o autor implícito persegue ao recontar o mito com base no contexto histórico contemporâneo. Na medida em que a tragédia se aproxima da articulação narrativa do mito, o conto se distancia dela porque a lógica de causalidade do enredo contemporâneo não é frouxa como a do mítico.

Entretanto, a linguagem poética que aparece no relato de Prometeo N. em certos momentos é uma marca da presença do mito e da tragédia no registro contemporâneo. Prometeo N. chama Diactoros de “la urgencia personificada, con alas en los pies” (p. 52), as asas vêm associadas à pressa, que é um traço da personalidade de Diactoros. Esse atributo, *con alas en los pies*, é especialmente interessante pois, em nota preliminar ao texto, se adverte o leitor de que Prometeo N. se apropria de citações de autores gregos clássicos sem aspas. A analogia entre Hermes (o arauto de sandálias aladas) e Diactoros indica ser a expressão *con alas en los pies* um desses momentos em que na letra moderna de Prometeo N. se inserem os resíduos da escritura clássica.

Essa mescla entre o clássico e o moderno no relato de Prometeo N. acena para a existência de um texto que por si mesmo não está inteiro. Apesar de as frases de outros autores parecerem ser parte do relato escrito não o são. Sua presença, como elemento originalmente estranho ao texto, pode explicar, em certa medida, a descontinuidade que o relato apresenta.

Em 1910, Plank descobre a partícula *quantum*. A nova descoberta, que pressupõe a noção de descontinuidade da matéria, passa ao relato de Prometeo N., encravando-se em sua estrutura. Essa descontinuidade na forma se evidencia na divisão que o texto adquire. As partes em que está dividido nem sempre obedecem a uma linearidade temporal:

OJALÁ mi hecho sirva para que despierten haciéndoles columbrar los honores, así sea a distancia; que lleguen, por lo menos con los ojos, a convencerse de la iniquidad en la que los más son hundidos [...]; que sacudan el polvo del tiempo perdido, volviendo en su acuerdo y quebrantando a su vez el sueño perspicaz de sus amos. ¡La justicia, hombres, la justicia!

TUVE tres hermanos, uno de ellos murió a consecuencia de un bombardeo norteamericano de los que ayudaron a liberar mi país de la servidumbre impuesta por Hitler; Epimeteo vivía ya por entonces en Nueva York, casado con Dora. (p. 37-38)

Prometeo N. explicita essa descontinuidade ao comentar que “de él [Epimeteo] hablo ahora, porque todos los hilos se entrecruzan.” (p. 48) O emaranhado de fios em que os acontecimentos são ordenados rompe naturalmente a sintaxe linear, ruptura de que resulta a ordem fragmentária. O carácter descontínuo pode ser visto não apenas entre as partes do relato, mas também internamente a elas, por exemplo em: “Todos los ladrillos exhalan olor de carne humana, el que no lo percibe no es hombre; y el hierro forjado y el cemento.” (p. 36)

À estrutura descontínua são incorporados ainda elementos residuais de estilo direto ou, dito de outro modo, as reminiscências de diálogos entre Prometeo N. e outras personagens. “Vino porque a ello le obligaba la sangre y porque no hay quien tenga en mí amistad más parte que tú; desde luego mentía: no voy a ser yo quien se lo reproche, otros son mis duelos para con él. Dime en qué se te puede favorecer. ¡Viejo hipócrita de barba blanca!” (p. 48) Prometeo N. reconstrói os diálogos de maneira fragmentária e, outras vezes, os reproduz em estilo indireto. Seu relato composto de modo descontínuo reflete o impacto que teve a descoberta da partícula *quantum* na época em que viveu. A escrita tenta desintegrar a narração criando um paralelo com a nova descoberta.

Desse modo, o contexto histórico da Guerra Fria é representado através de seu entrelaçamento com o mito de Prometeu e a ação de Julius Rosenberg. O paralelismo entre o conto e a tragédia de Ésquilo, que reproduz o mito, embora presente em toda a narrativa, em alguns momentos é rompido, mostrando o processo de atualização que sofre o mito para se adaptar à realidade histórica contemporânea.

1.6 “Memo Tel”

“Memo Tel” é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1958.²³ No ano seguinte, o conto é publicado em *Cuentos mexicanos (con pilón)*. Em 1993, em *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub*. E, finalmente, em 2006, “Memo Tel” é publicado em *Obras*

²³ Nessa edição, Aub dedica o conto a José Alvarado, que escreve, em homenagem póstuma ao autor, o ensaio: “Hombre entre dos guerras” (1973).

completas (v. 4): fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos.

A história tem início às onze horas da manhã na cantina de Severiano López. A cantina está localizada em Ojo del Río, “un pueblo de Zacatecas, ya casi en Aguascalientes.” (p. 554) Conversam, no local, o advogado Rufino Colmenares e o coronel Serafín Gómez. O diálogo começa com a seguinte pergunta de Serafín: “_Y ésto, ¿qué es?” (p. 550) O coronel pergunta sobre um quadro pendurado na parede. No quadro, “Guillermo Tell²⁴ se dispone a disparar la flecha de su ballesta contra una manzana colocada en la cabeza de su hijo?” (p. 550)

A história é narrada em três partes, indicadas pelos números romanos I, II e III. Em I, Colmenares conta a Serafín a lenda de Guillermo Tell. A parte II é reservada à descrição pormenorizada de Severiano, coronel Serafín Gómez, capitão Rosalío Topete e Domingo González, os três últimos aliados do general Villa contra Huerta²⁵. O narrador apresenta ainda o engenheiro galego Norberto López Caamaño, “que solía comer en la cantina, porque era cómodo, barato y no dejaba de gustarle la Inés.” (p. 557) O engenheiro havia sido transferido para atuar na construção da represa de Refugio, “la compañía [...] le envió a Ojo del Río, el pueblo más cercano” (p. 557), onde se envolve com *la Inés*, mulher de Severiano e objeto de desejo de Rosalío. É também na parte II que Serafín, entusiasmado com o feito de Guillermo Tell, decide imitá-lo. Para tanto, propõe a Colmenares e ao engenheiro que lhe sirvam de alvo. O desafio é aceito pelo engenheiro ao embriagar-se com Serafín. A tentativa resulta desastrosa: o coronel acerta um tiro na testa do engenheiro, que cai morto. Finalmente, em III, o acidente é comunicado por Colmenares a Villa, que ordena a Rosalío que mate Serafín, prevendo complicações internacionais, já que o engenheiro, além de estrangeiro, era funcionário de uma companhia multinacional. No desfecho, o feito histórico inspira Villa, que acerta uma laranja posta sobre a cabeça de Colmenares.

Desse modo, a pergunta de Serafín, relacionada à história de Guillermo Tell, abre e percorre toda a narrativa. Ao reformular a pergunta, o narrador a realça, pois, como o coronel e também Severiano, é provável que não saiba a resposta: “Un cuadro, colgado entre botellas semivacías de etiquetas ajadas. Generalmente, allí hay un espejo. ¿Cómo ha venido a parar a Ojo del Río ese cromó donde Guillermo Tell se dispone a disparar la flecha de su ballesta contra una manzana colocada en la cabeza de su hijo?” (p. 550)

O quadro, pendurado onde, nas cantinas, existe normalmente um espelho, cria a ilusão

²⁴ Legendário herói do processo de independência da Suíça.

²⁵ O nome completo do general é Francisco Villa. Na Revolução Mexicana, *Francisco Madero* e *Pancho Villa* foram líderes revolucionários importantes, que derrubaram as forças de Huerta aproximadamente em 1915. Esse é o ano em que o narrador situa a ação.

de que a pintura é a imagem refletida de Ojo del Río. O espelhamento sugere, por conseguinte, a relação entre a Suíça pré-independência e o México da época da Revolução Mexicana, uma vez que a cena representada no quadro está circunscrita ao processo de independência da Suíça e que o narrador situa os acontecimentos de Ojo del Río no ano de 1915.

A imagem do quadro no lugar do espelho apenas sugere a correspondência porque é, na verdade, a tentativa de Serafín de imitar o herói da lenda que alicerça a relação entre as cenas. A iniciativa que se origina com a observação do quadro constrói um paralelo às avessas entre o herói Guillermo Tell e o coronel Serafín Gómez. Às avessas pois o coronel erra a pontaria, ferindo mortalmente o engenheiro, e também porque, com sua iniciativa, perde a própria vida nas mãos de *su compadre*, o capitão Rosalío Topete, que o mata a mando do general Villa. O quadro mostra o bravo ato de Guillermo Tell, que, quando transposto à realidade mexicana, perde seu caráter heroico.

Ao mesmo tempo em que a tentativa desastrosa de imitar o feito histórico promove um distanciamento entre as imagens de Guillermo Tell e do coronel Serafín Gómez, a mesma tentativa sobrepõe também a imagem do coronel à de Memotel, já que Guillermo Tell é escrito com a letra *ll*, não correspondendo à grafia de Memotel, e que o sentido de *memo* é néscio. É o coronel que chama Guillermo Tell por esse apelido: “aquí se trata de jugar parejo con el Memotel ese. Que no digan que un mexicano es menos que ese francés o lo que sea.” (p. 559) No entanto, a cena de Serafín embriagado, que atinge o engenheiro na testa, aproxima sua imagem ao sentido expresso em Memotel.

Essa assimetria entre as personagens está apoiada ainda no contraste das paisagens. O narrador descreve o quadro de Guillermo Tell: “en el centro el mástil con el sombrero del gobernador; al fondo, hermosas montañas de picos nevados y laderas verdes y azuladas” (p. 550), em contraposição à paisagem de Ojo del Río: “tierra llana y seca. Mucho polvo y bastantes moscas” (p. 554). Ao invés de *hermosas montañas*, tem-se *tierra llana*; de *laderas verdes*, *tierra seca*; de *laderas azuladas*, *mucho polvo y bastantes moscas*. É nítido o contraste entre as paisagens, o qual contribui para criar a ideia de um México bastante atrasado.

Na relação entre a Suíça de Guillermo Tell e o México de Serafín Gómez, tampouco podemos perder de vista o distanciamento que existe no tempo entre as duas cenas. Severiano localiza a história de Guillermo Tell *en tiempos de los bárbaros*, enquanto que a ação ambientada na cantina se desenvolve na primeira metade do século XX. Decorrem seis

séculos entre uma cena e a outra. Esse enorme lapso temporal remete ao baixo nível de desenvolvimento do México, país onde, tanto tempo depois, assiste-se à reprodução de práticas lendárias, consideradas bárbaras.

A tentativa de imitar a cena ilumina a rivalidade que existe entre o coronel Serafín e o advogado Colmenares, *el licenciado*. Para copiar o ato de Guillermo Tell, o coronel pede, inicialmente, a Colmenares que coloque o alvo sobre a cabeça. O advogado tenta esquivar-se e Serafín o pressiona para que aceite. Os dois discutem e Colmenares sai correndo, apavorado, com medo do coronel. Para o advogado, a atitude de Serafín é bárbara e ameaça, em consequência, os interesses políticos de Villa e de seus aliados. Serafín e Colmenares, que “se despreciam cordialmente” (p. 551), não conseguem esconder, nesse momento, a rivalidade existente entre eles. No fragmento a seguir, o narrador adere à consciência de Serafín, que manifesta seu verdadeiro sentimento por Colmenares:

¿Quién lo cree? Matar ese gusano que le roe el estómago. No sabe por qué, pero lo nota, lo siente. ¿En qué inflexiones de voz? Le sería imposible decirlo. ¿En qué palabra? No da con ella. Pero lo cierto es que el general ha cambiado un tanto para con él. ¿Por qué? ¿Por lo de Santa María? No puede ser. No: es el licenciado. Ese desgraciado de bigotillo y cuello duro... Pero, eso sí, no; por las buenas, no; por las malas, menos. ¿Entonces? ¡Qué complicada es a veces la vida! ¡Pero que se la paga, se la paga! (p. 553-554)

A visão inconciliável do coronel e do advogado é realçada nessa ocasião, quando divergem sobre a iniciativa do coronel de imitar Guillermo Tell. Se para Colmenares a atitude é bárbara, para Serafín, representa uma tentativa de consolidação e exaltação da cultura nacional, caminhando no sentido de sublinhar a hombridade dos mexicanos. Em contrapartida, o deslumbramento do coronel, combinado à autoafirmação, revela a existência de um sentimento de inferioridade, corroborado no comentário “aquí se trata de jugar parejo con el Memotel ese. Que no digan que un mexicano es menos que ese francés o lo que sea.” (p. 559)

A atitude quase instintiva do coronel e o modo coercitivo de abordar os dois bacharéis (Colmenares e o engenheiro) contrapõem-se à postura mais racional e diplomática de Colmenares. Embora estejam a serviço do mesmo líder (o general Villa), o coronel e o advogado disputam o poder entre si e entendem a política de maneira distinta. “Se manda para cumplir” (p. 551) e “[A Rosalío] le gustaba la política no más por *mandar y hacer lo que le viniera en gana*” (p. 556, grifo nosso) são citações que expressam a opinião de Serafín e Rosalío sobre o que entendem por política. Esse ponto de vista remete à arbitrariedade do exercício do poder praticado e ao contrassenso que essa perspectiva representa em um

momento da História mexicana em que se busca reformar o país.

Colmenares conta a Serafín que o governador da lenda promete que libertaria Guillermo Tell e seu filho se o herói acertasse a maçã. Guillermo Tell a acerta e o governador não cumpre sua palavra. Colmenares, então, chama o governador de *sátrapa* e *tirano*. A mesma atitude, entretanto, é vista como coerente por Serafín, para quem “la autoridad es la autoridad” (p. 553). Ao mesmo tempo vale para o coronel a equação: “lo prometido, lo prometido” (p. 554), que expressa seu dever diante de um compromisso que assume com Rosalío.

Nesse meio de abusos cometidos em nome da revolução, Colmenares parece, em alguns momentos, pouco à vontade, apesar de servir a Villa e de reproduzir os hábitos da cultura local. Os maiores indícios de seu mal-estar em relação ao meio são dois. Primeiro, sua indisposição para o consumo de álcool ao contrário do coronel, que às onze horas da manhã está se embriagando na cantina. Colmenares sempre carrega uma *cajita del carbonato* para tratar eventuais males no estômago. O segundo indício se relaciona ao momento em que o general Villa, disposto a imitar Guillermo Tell, resolve disparar sobre uma laranja posta na cabeça de Colmenares. O general acerta a laranja, mas o medo que Colmenares sente o faz adquirir um problema de saúde.

A contraposição que se delineia entre os militares e os bacharéis é mantida em toda a narrativa. Serafín chama Colmenares de *muy sabio* e o engenheiro de *ilustrado*, ao passo que Colmenares o chama de *muy macho*. Além disso, Serafín e Colmenares se tratam por *mi coronel* e *licenciado*. O emprego do pronome possessivo *mi* antes da patente militar (*mi coronel*, *mi general*) assinala o caráter provinciano da estrutura do poder local.

O contraste em relação aos militares está marcado também por meio do tipo de registro linguístico empregado. O registro de Serafín é muito mais coloquial que o de Colmenares e o do engenheiro. O uso de *usté* e *¡quíá!* são marcas de um registro mais coloquial.

Essa disputa que se estabelece entre os *mais machos* e os *mais sábios* remete a um ambiente onde a violência está naturalizada. A lógica que regula a relação entre as personagens corresponde, assim, ao ambiente social representado na narrativa. Serafín tenta obrigar Colmenares a aceitar sua proposta. Colmenares sente-se ameaçado e corre assustado, anulando-se a possibilidade de diálogo. Serafín intimida o engenheiro, que cede à pressão e é ferido mortalmente pelo coronel. Rosalío, compadre de Serafín, mata-o ao receber a ordem de

Villa. Não vemos a hesitação de Rosalío, sua ação parece ter sido mecânica. O coronel acaba sendo vítima de uma lógica que ele mesmo praticava: “bien está lo que está: se manda para cumplir” (p. 551).

No ambiente de atraso e violência que o narrador apresenta, o tema da morte sobressai. Na cena seguinte, em que conversam o coronel e o engenheiro, o tratamento que a morte recebe é irônico:

_Usted es el mentado ingeniero, ¿no?

_Lo de mentado, no sé.

_Pues *hasta me gusta de muertito*.

_A todos nos tiene que llegar la hora. ¿No se toma una copa? (p. 558, grifo nosso)

O emprego do diminutivo em *muertito*, que normalmente serviria de atenuante, é uma marca de ironia. Os bacharéis (Colmenares e o engenheiro) respondem com medo à ameaça de Serafín e Villa, que se divertem, brincando com o tema da morte. Após o acidente, Serafín lamenta: “¡Jijos!, con lo bien que me caía...” (p. 562), a seguir, alude ao corpo como *cochino cadáver*, concluindo que: “total, un gachupo más o menos, ¿qué le importa al mundo?” (p. 562) A expressividade de seu lamento, relacionada ao cenário degradante de Ojo del Río, impede que a violência contida no ato seja atenuada. O emprego de *cochino* e *gachupo* mostra a banalização por parte de Serafín de seu ato, que naquele domínio não é considerado um crime. A cena do acidente remonta a um duelo de faroeste, em que a cantina de Severiano seria o *saloon* e o engenheiro, o forasteiro.

Como o coronel está embriagado quando dispara contra o engenheiro, inteira-se do acidente através de Rosalío, que se despede e “a veinte pasos le [...] [clava] los seis tiros, por la espalda.” (p. 563) A narração da morte de Serafín naturaliza novamente a prática da violência. A cena sucinta e relativamente inesperada é interrompida por outra ambientada na cantina de Severiano, onde estão Villa, Colmenares e Rosalío, que comunica o cumprimento da missão.

O ambiente de Ojo del Río é assim apresentado como um meio social de paisagem degradada e de relações sociais também degradadas, comandadas pela violência e sede de poder. A imagem do quadro na cantina, onde normalmente pendura-se um espelho, remete ao atraso do país em plena revolução a partir da analogia entre a Suíça de *tiempos de los bárbaros* e Ojo del Río. A tentativa desastrosa do coronel de imitar o herói suíço acarreta a morte do engenheiro. O modo de o coronel agir e também de Rosalío e Villa mostra como é exercido o poder, como os militares se relacionam com a política. O contraponto vem através de Colmenares, *el licenciado*. Entretanto, o comando está nas mãos dos militares, que exibem

o poder conquistado de maneira abusiva e autoritária. Em consequência, constrói-se a imagem de um México atrasado e violento.

1.7 “Vernet, 1940”

“Vernet, 1940” é publicado três vezes, entre 1948 e 1960, com variações em seu título. O conto, que inicialmente chama-se “Otro”, é publicado pela primeira vez na revista *Sala de espera*²⁶, entre junho de 1948 e março de 1949. Em 1955, é publicado em *Cuentos ciertos*. Nessa edição, recebe o título “Enrique Serrano Piña”. Como “Vernet, 1940”, o conto é publicado em *Cuadernos Americanos*, no número 4 de 1959.²⁷

Em “Vernet, 1940”, há um narrador-protagonista, que conta a outro prisioneiro do campo de concentração sua participação na Guerra Civil Espanhola momentos antes de o capturarem. O outro prisioneiro, que na maior parte do tempo escuta o relato do narrador-protagonista, pode ser denominado de narrador-escriva.²⁸ O espaço onde os dois prisioneiros estabelecem o diálogo é, assim, o campo de concentração e o tempo, o ano de 1940, provavelmente o inverno daquele ano porque “hace un frío del demonio” (p. 269) no campo. Como o narrador-protagonista constrói seu relato sobre a guerra no campo de concentração, aspectos da vida cotidiana em Vernet também constituem a história, de tal maneira que estão representadas tanto a realidade da Guerra Civil Espanhola como a desse campo de concentração.

Sabemos que, antes de a guerra começar, o narrador-protagonista, que se chama Enrique Serrano Piña, exercia a profissão de mecânico. Sabemos também que era “de un pueblo, entre Utrera y Morón” (p. 269), que tinha cinco irmãos, um deles morto durante a contenda, e que seus pais eram proprietários de algumas terras. Em relação ao anônimo narrador-escriva, não obtemos, no entanto, quaisquer informações objetivas. O conhecimento que temos desse narrador provém de seus comentários sobre o protagonista e a vida no campo de concentração.

Em um deles, o escriva ressalta a ingenuidade como característica de seu colega de campo. Segundo o escriva, o protagonista parece *siempre contento*, o que o apresenta relativamente alienado à realidade. O leitor se convence de sua ingenuidade sobretudo quando

²⁶ A revista *Sala de espera* foi criada e dirigida por Aub de 1948 a 1951. No ensaio “Una carta”, que o autor escreve em resposta a Roy Temple House, há uma passagem que explica o nome dado à revista: “Tengo la impresión que los intelectuales del mundo entero están metidos en una enorme sala de espera, sin saber qué tren tomar, e ignorando la hora de salida.” (1949, p. 59)

²⁷ As informações sobre as edições do conto foram extraídas de Maria Luisa Barrio Arconada (2010).

²⁸ As definições de *narrador-protagonista* e *narrador-escriva* são dadas por Luiza Martins da Silva (2002).

o protagonista mostra estar seguro de regressarem à Espanha:

— *Cuando volvamos*, mande quien mande: no afusilar a nadie. Para eso están los tribunales. Y yo sé quién afusiló a mi hermano. Hay que hacer las cosas como se deben hacer. Yo no soy de esos que piensan que cuando se vuelva hay que armar la marimorena. [narrador-protagonista]

— ¿*Por qué dices eso?* [narrador-escrība]

Me mira con los ojos entornados.

— Aun el mismo moro no lo sabe. Alguna vez se tiene que acabar.

— ¿*Acabar, el qué?*

— Pareces tonto. (p. 269, grifo nosso)

A aparente falta de entendimento do escrība sublinha a ingenuidade do protagonista e, ao mesmo tempo, indica o distanciamento, às vezes irônico, que o escrība apresenta em relação à situação de estar no campo. O uso do operador temporal *cuando*, na fala do protagonista, revela a *cara de niño* a que o escrība se refere quando diz que seu colega “sonríe con su cara de niño” (p. 275, grifo nosso).

Como consegue identificar no protagonista a marca de ingenuidade, o escrība parece ser mais maduro do que o outro narrador. Além disso, ao salientar a pouca idade do protagonista (*niño con veinticinco años*) faz com que o leitor pense que ele, o escrība, é mais velho e que seu ponto de vista resignado decorre também de sua maior experiência de vida.

São essas as personagens que dão testemunho para o leitor da realidade histórica contemporânea. Convivendo em um momento histórico determinado, compreendido pelo período de reclusão de ambos no campo de concentração, os narradores-personagens narram breves histórias do cotidiano.

O cotidiano aqui não é o dia-a-dia comum, mas, sim, de situações-limite, como a guerra e os campos de concentração. A possibilidade de situar o relato no domínio do cotidiano remete às características de uma época que produz realidades extremadas. Através de seu narrador-escrība, o autor implícito dá, assim, a palavra a um jovem andaluz militante da causa republicana, ex-combatente na Guerra Civil Espanhola e prisioneiro de um campo de concentração, para reconstruir o contexto histórico.

A presença de dois narradores, o protagonista e o escrība, é uma estratégia narrativa importante, que converte uma característica do espaço de produção do diálogo, ou seja, do campo de concentração, em elemento de construção textual. O campo impõe inúmeras restrições aos prisioneiros, sendo o espaço onde as liberdades individuais são suspensas. Os narradores não estão livres para estabelecer o contato entre si, dispendo de um tempo bastante reduzido para o diálogo. A presença de dois narradores permite que, ao se revezarem, protagonista e escrība consigam narrar o máximo de acontecimentos no menor tempo

possível. O tempo de duração do diálogo é breve, isto é, o tempo que os prisioneiros aguardam antes de iniciarem a limpeza das latrinas. Durante a espera, protagonista e escriba reproduzem para o leitor várias circunstâncias de sua época.

O ponto de partida para a constituição de dois narradores é o diálogo que estabelecem entre si. Ao diálogo, que se concentra no tema da Guerra Civil Espanhola, o escriba intercala alguns comentários sobre o campo de Vernet. Os narradores vão sendo constituídos na medida em que o tema do conto varia entre a guerra e o campo. Na narração sobre a guerra, quando o narrador-protagonista encontra maior expressão, a função do escriba se resume a escutar e a estimular a produção do diálogo. Já na reconstrução da atmosfera do campo, é o escriba que sobressai como narrador, pois é ele que narra e descreve a vida em Vernet.

Durante o diálogo com o escriba, é comum o protagonista reproduzir fragmentos de diálogos entre ele e outras personagens supostamente ocorridos na Guerra Civil Espanhola. Esses micro-diálogos embutidos, porque reconstruídos dentro do diálogo entre o protagonista e o escriba, atualizam o narrado, dando a impressão de que incidentes passados estão acontecendo enquanto o leitor lê o conto:

_¿Tú eres refugiado?

_Sí.

_¿Quieres comprar una tarjeta de pan?

_Figúrate, con el hambre...

_Treinta y cinco francos.

_Te doy veinticinco. (p. 270)

_¡República!

_¿Cómo que República?

Yo no he visto nunca a nadie con esa cara de pasmao. Se lo llevaron al puesto de mando.

_¿Cómo has pasado las líneas?

_¿Que yo he pasado las líneas? (p. 272)

_Pan no tenemos, no hay, pero si queréis queso...

¡Que si queríamos!

_El frente está ahí mismo.

_¿Dónde?

_Detrás de aquella loma.

_Bueno, ya no diréis por dónde nos podemos pasar.

_Pues mira, subís allí, veréis un árbol y encima una bandera colorada. Allí están los rojos. Del otro lado, en la carretera, veréis otra bandera, allí están los... (p. 274)

Em vários momentos, o protagonista se serve, portanto, do discurso direto como ponto de apoio para sua narração sobre a Guerra Civil Espanhola, ao passo que o escriba, em um discurso sintético, estimula o protagonista a dar continuidade ao ato de narrar, produzindo, assim, períodos muito menos extensos que os do protagonista.

Além de a participação dos dois narradores distinguir-se quanto à extensão de suas

falas, há outra diferença significativa, que reside no ritmo discursivo de cada um deles. O modo apressado de narrar do protagonista imprime à narrativa um ritmo acelerado, que se contrapõe ao ritmo mais lento característico dos comentários do escriba. Essa aceleração do protagonista também vem associada ao pouco tempo que têm os narradores para dialogar.

O compasso entre o ritmo mais e menos acelerado remete à ruptura na unidade de tempo e espaço, já que a ação é sempre deslocada para a perspectiva da Guerra Civil Espanhola e novamente retomada na perspectiva do campo de concentração. O movimento de alternância pode ser visto nos exemplos a seguir, onde o escriba interrompe, com um comentário relativo ao campo, a história narrada pelo protagonista:

El campo está hermoso. Tras los Pirineos, España. [narrador-escriba sobre Vernet]
_A seis kilómetros hay una sierra que dicen Sierra Morón. Por allí tienen una finca los Bienvenida. Secano. Lo que más hay, trigo. Mis padres tienen unas tierras. Somos, éramos, cuatro hermanas y dos hermanos. (p. 273) [narrador-protagonista sobre a Guerra Civil Espanhola]

_¿Tenéis ganas de comer? [reprodução pelo narrador-protagonista da fala de outra personagem]

¡Que si teníamos! [narrador-protagonista sobre a Guerra Civil Espanhola]
(Vertemos nuestra carga en anchos fosos pestilentes. Los pies se deslizan en el barro pegajoso. Bajamos hacia el río). [narrador-escriba sobre Vernet]

_Habían formado unos grupos de diez, entramos en uno de ellos con el teniente Trujillo. (p. 275) [narrador-protagonista sobre a Guerra Civil Espanhola]

A dimensão do campo de concentração é, assim, construída, enquanto a história sobre a Guerra Civil Espanhola também vai sendo contada. O ritmo acelerado do diálogo recria o ambiente de guerra, ao passo que as intrusões do escriba, a atmosfera do campo de concentração. Quando o protagonista, em seu relato, chega ao instante em que é preso em Vernet, o movimento entre os dois momentos da narrativa se rompe, restando apenas a realidade do campo: “Luego, ya al final: Vineixer, Borjes Blanques y la frontera: Argelés, las compañías de trabajo, Narbona, Montpellier, la cárcel, ésto.” (p. 275) A ruptura da unidade de tempo e de espaço marca os dois momentos da narrativa: o relato sobre a Guerra Civil Espanhola e a reconstrução da imagem do campo de concentração.

Desse modo, a presença de mais de um narrador está relacionada ao pouco tempo de que as personagens dispõem para contar a história. As condições de produção do diálogo remetem à vida no espaço concentracionário, mostrando a dinâmica das relações entre as personagens, esmagadas pela estrutura do campo. Como consequência, a economia de linguagem é outra necessidade do enredo de “Vernet, 1940”, pois o tempo reduzido não permitiria atos de narração mais distendidos.

A economia de linguagem é gerada, por exemplo, através da pergunta: “_¿Y tú, por

qué estás aquí?” (p. 269), que o escriba faz ao protagonista. Como a pergunta é também a primeira cláusula do conto, o fragmento *y tú* indica que o texto começa *in media res*. O recurso a essa técnica proporciona economia à narrativa por inserir o leitor de imediato no contexto da história.

A linguagem econômica se apoia também no modo como o escriba constrói suas impressões sobre o protagonista e a vida no campo. Sempre que faz algum tipo de intrusão, o escriba contribui com algum elemento não acessório, como quando reproduz o léxico francês em:

Un kilómetro, hasta el río, con ochencha kilos de excrementos a cuestras. Nos turnamos: izquierda, derecha; hasta sentir los brazos como ramas de fuego. Al cambiar, nos llegan hasta el suelo, deshechos los hombros.
Los guardias, fusil en ristre, se aburren y hieden.
¿Alors toi? Allez, ouste... (p. 273)

Lo mandaré a Montpellier... o como se diga pronuncia: *Monpeyé_*, para que vea lo que es bueno.
Allez, ouste...
Resbalamos, subiendo. Se forma de nuevo la conducción. Tras los Pirineos, España.
(p. 275)

O léxico francês incorporado ao texto é um procedimento importante porque contribui para situar as personagens no espaço físico do campo no momento em que dialogam. Ao apontar o espaço de produção do diálogo entre os prisioneiros, o emprego do léxico francês reforça sobretudo que o campo é o destino dos expulsos, dos banidos, dos desterrados.²⁹

Ainda a favor da economia de linguagem, o autor implícito, em diversos momentos, constrói sequências nominais, em que um dos narradores enumera os termos, criando efeitos distintos.

(Al chaval aquello le hacía mucha gracia, porque le recordaba a uno de su pueblo, entre Utrera y Morón: Maíz, trigo, algodón, olivos, albejones. Un poblachón grande. Ocho o diez mil habitantes. Dehesas y caballos. Campesinos). (p. 272-273)

Tras los alambres de púas, el campo, la carretera, y, allá carcomiendo el cielo, los Pirineos. (p. 269)

Na primeira enumeração, o protagonista descreve certo povoado de Sevilha; na segunda, o escriba indica referências espaciais que marcam a distância entre o campo de concentração e os Pirineus. Em ambas, os elementos justapostos apelam para o aspecto pictórico das imagens criadas.

Em contrapartida, a enumeração seguinte contém a ideia de ação e não de descrição.

Luego, la retirada: Chilches, y Alcalá de Henares otra vez, y *luego* enseguida a Lérida. No pasaron. Tortosa, Balaguer, Perelló, Ametilla de Mar y el Ebro. *Luego*, ya al final: Vineixer, Borjes Blanques y la frontera: Argelés, las compañías de trabajo,

²⁹ O vocábulo *ouste* significa em português *rua!*, *fora!*

Narbona, Montpellier, la cárcel, ésto. (p. 275, grifo nosso)

O protagonista utiliza a enumeração para narrar parte de seu deslocamento em direção a Vernet. O efeito produzido é o de acelerar gradualmente o ritmo da narrativa. Além disso, destacamos, na enumeração, a repetição do advérbio *luego*, que contribui para que se crie a ilusão de deslocamento espacial entre a Espanha e o campo de Vernet.

A linguagem econômica empregada relaciona-se, assim, ao espaço de produção do diálogo entre o protagonista e o escriba e à respectiva condição de prisioneiros. A narração com a máxima economia flui no sentido de garantir que a história iniciada possa ser contada até que o protagonista lhe dê um fim. Essa característica aparece em alguns elementos, tais como os mencionados: a técnica *in media res*, as intrusões pontuais do escriba e a presença de enumerações, em que a economia de linguagem é propiciada sobretudo pela elisão verbal.

Desse modo, a condensação é a estratégia usada para criar o efeito de realidade em “Vernet, 1940”, que expõe a realidade da Guerra Civil Espanhola e dos campos de concentração. Essa condensação está ancorada na presença de dois narradores e na linguagem econômica, procedimentos relacionados às condições de produção do diálogo construído entre Enrique e o outro narrador no campo.

1.8 “La Virgen de los Desamparados”

Como conto, “La Virgen de los Desamparados” aparece em *Cuadernos Americanos* em 1966. Dois anos mais tarde, o texto é reeditado como adendo em um dos romances de Aub, *Campo de los almendros* (1968).³⁰ Em 1992, o conto é reproduzido ainda na publicação trimestral *Villa de Altura*.

“La Virgen de los Desamparados” tem um narrador-protagonista que conta ao autor de um suposto romance os últimos episódios da Guerra Civil Espanhola ocorridos em Valência e Alicante. O narrador toma como escusa a captura, condenação e execução do último governador republicano de Valência, Molina Conejero³¹. Essa série de ações é, por conseguinte, o fio condutor da narrativa, que também abarca as histórias de várias outras personagens, que, como o governador de Valência, morreram fuziladas na Guerra Civil Espanhola.

Em “La Virgen de los Desamparados”, a estratégia principal para representar a

³⁰ O narrador da edição de *Cuadernos Americanos* é substituído por uma narradora em *Campo de los almendros*.

³¹ Manuel Molina Conejero, personagem histórica, foi, de fato, o último governador republicano de Valência antes da Guerra Civil Espanhola.

realidade da sociedade da época é o modo de narrar fragmentário. Esse modo de narrar projeta, no texto, o ambiente de guerra vivido pelas personagens. Dito de outra maneira, o ambiente de guerra é recomposto através do caráter fragmentário que a exposição do narrador assume.

Como em “Vernet, 1940”, o narrador de “La Virgen de los Desamparados” reconstrói a história vivida por alguns na Guerra Civil Espanhola baseado no cotidiano das personagens, muitas delas anônimas. Entre as personagens, estão civis e políticos, homens de menos e de mais idade. O narrador alude, por exemplo, a seus irmãos, que estavam presos no Convento de Puig, onde “una vez a la semana iban las mujeres por la mañana con la ropa y cien gramos de comida que permitían llevarles.” (p. 243) É de Puig também a história do jovem responsável por recolher a roupa no convento. Um dia antes de sair livre, o rapaz apareceu na janela e os sentinelas o alvejaram. O narrador conta que, em Paterna, havia um coveiro que ganhava dinheiro auxiliando as famílias na identificação dos mortos. Comenta também o caso de Dr. Peset, o reitor da Universidade, do secretário e do prefeito de Ayelo de Malferit, todos fuzilados.

No relato de vários acontecimentos resumidos, a história do governador republicano de Valência é sublinhada pelo narrador. A narração envolvendo sua execução parte de um ponto de vista privilegiado porque o narrador era seu homem de confiança. O narrador conta inclusive anedotas do processo que culmina no fuzilamento de Molina Conejero, como, por exemplo, ter sabido da execução do governador republicano com oito dias de antecedência ou tê-lo visitado na prisão quinzenalmente. A narração sobre o governador de Valência se constrói, assim, a partir de ações circunscritas ao cotidiano da personagem. Aspectos pormenorizados de sua vida, naqueles dias de guerra, são recolhidos pelo narrador.

Além da história de Molina Conejero, o narrador destaca o relato sobre sua filha. Ao contar a história, o narrador, de início, não diz haver entre eles qualquer grau de parentesco. Antes de revelá-lo, o narrador havia se detido por pouquíssimo tempo na história, relatando que fuzilam a menina no convento porque estava vestindo macacão. A causa de sua morte sustenta a fala do narrador de que “aquí se mató porque sí.” (p. 244) Ao comunicar a relação entre eles apenas em sua última fala, o narrador dá a entender que *la niña de Alcira* poderia ser qualquer outra menina entre tantos outros inocentes fuzilados durante a Guerra Civil Espanhola. Como a Santa, que dá nome ao título do conto, a menina também se chamava Amparo.

Amparo, Molina Conejero, secretário e prefeito de Ayelo de Malferit, Dr. Peset, o coveiro de Paterna, o rapaz encarregado pela roupa em Puig, todas essas personagens compõem um painel que dá ao relato um caráter plural, indicando ser a história pessoal do narrador mais uma entre tantas outras trágicas que a Guerra Civil Espanhola produziu. Como o narrador se concentra sobretudo na reconstrução das histórias de outras personagens, esse aspecto explica o caráter de anonimato que ele mesmo assume no andamento da história do conto.

A respeito do narrador, sabemos apenas que é idoso quando narra a história, que sua filha morre fuzilada e de sua relação com Molina Conejero; além de nos inteirarmos de seu juízo de valor e de sua conduta. São exemplos de seu posicionamento moral o emprego do adjetivo *energúmeno* e o uso da expressão *hicieron el paripé del juicio*. O narrador utiliza o adjetivo ao referir-se ao delator de Molina Conejero e a expressão ao comentar a condenação do governador republicano.

Criar uma face anônima para o narrador-protagonista produz o efeito de ampliar o alcance do relato sobre a Guerra Civil Espanhola, tornando-o mais representativo. O autor implícito mostra, desse modo, que o terror que a guerra gera é partilhado por inúmeras pessoas. Em consequência, no lugar do narrador poderia estar uma imensidão de outros homens, que, como ele, tivessem perdido seus entes na guerra.

Todas essas personagens são incorporadas à narrativa de maneira a compor uma rede de relações com o narrador, estabelecendo uma irmandade entre aqueles que foram alvo de toda a sorte de violência, os marianos da Patrona de Valência, a Virgem dos Desamparados.

A enumeração de breves histórias contribui para criar o aspecto fragmentário que a exposição do narrador assume. O modo de narrar fragmentário está apoiado em certos elementos, como a inexistência de planificação prévia para a construção do relato e a relação causal pouco desenvolvida entre as diferentes histórias de que o narrador trata.

Nesse sentido, a perda irreparável que a Guerra Civil Espanhola representa para o narrador, com a morte de Amparo e também do governador republicano, explica sua urgência para falar, que pode ser vista no emprego da perífrase verbal de obrigação *tener que contar* em: “Y, eso de Paterna, le *tengo que contar* lo del sepulturero” (p. 242, grifo nosso); “le *tengo que contar* lo de la Virgen de los Desamparados.” (p. 244, grifo nosso) Essa urgência, ligada à necessidade de relatar, contribui para o vaivém ou modo fragmentário de contar a história e está ancorada no grande envolvimento que o narrador apresenta em relação à matéria narrada.

Em vários momentos, o narrador emprega, assim, o discurso direto, criando a ilusão de que as situações estão se processando no tempo da narração e não no tempo pretérito da Guerra Civil Espanhola. Além disso, utiliza em grande medida o pretérito indefinido³², que, ao acelerar o ritmo da narrativa, sugere ao leitor a ideia de que os episódios representados estão frescos na memória do narrador. O registro resultante é vivo e perene.

Como a história narrada não está disposta de modo linear, seria necessário reunir os fragmentos dispersos para restaurar as sequências narrativas protagonizadas por Amparo e pelo governador republicano, que concentram as duas histórias mais significativas do relato. A ordem em que os acontecimentos são narrados é a seguinte: primeiro, o equívoco do “romancista”, que serve de pretexto ao narrador para que fale de Molina Conejero. O equívoco consiste na ordem das ações que envolvem a captura, no porto de Alicante, do governador de Valência. Após a condenação de Molina Conejero, o narrador situa o leitor na Valência e Alicante daquele tempo, aludindo à situação das prisões, conventos e quartéis. No mesmo parágrafo, volta a falar do governador ao lembrar a tentativa do vice-cônsul francês em Valência de libertá-lo. Em seguida, lembra-se do secretário de Ayelo de Malferit, logo, do prefeito local, uma vez que ambos foram fuzilados na mesma noite. Agora, passa a Paterna, relacionando o fuzilamento periódico de três caminhões de gente vindos da Cadeia Modelo e o fuzilamento do jovem coveiro. O narrador anuncia o fuzilamento de Molina Conejero e, a seguir, narra momentos que o antecederam. Cita a surra que o sogro do governador levou. Em seguida, introduz os incidentes no Convento de Puig; logo, a Cadeia de Mulheres, que dá lugar, por sua vez, a um comentário do narrador. Após a intrusão, o narrador comenta o ocorrido à Virgem dos Desamparados. Pouco antes do desfecho, faz referência ao fuzilamento de Dr. Peset e, finalmente, revela que a menina fuzilada, na Cadeia de Mulheres, era sua filha.

Embora a matéria narrada esteja dispersa, existe, em contrapartida, um elemento de tensão, sustentado pela narração realizada sem pausa. A urgência do narrador para falar faz com que construa o relato sem interrupção. Ao discurso do narrador, contrapõem-se os vazios enunciativos do suposto romancista, seu interlocutor silencioso.

Perdone que venga a molestarle. Pero he leído su novela, o lo que sea, acerca de los últimos días de la guerra, en Valencia y en Alicante. Claro; yo no soy nadie para decirle si está bien o no. Yo no entiendo de eso, pero sí le quiero hacer notar algo que no es cierto. (p. 241)

Sí, sí; habían arramblado con los almacenes. Luego ya no hubo nada, sino el hambre

³² Como na sequência narrativa em que se desenvolve a perseguição a Molina Conejero, de que destacamos as formas verbais usadas: *fue, regresó, fue, detuvieron, fue, regresó, fue, llegó, firmó, volvió, regresó, se metió, pasó, llegó, metieron, llevaron, tuvieron, hicieron, condenaron*.

que pasamos durante cinco años. Usted no se puede dar idea. (p. 241)

No sé por qué le cuento estas cosas, las ha oído uno tantas veces que ya no le interesan a nadie. (p. 242)

Usted no sabe lo que fue aquello. (p. 243)

Esta es la diferencia, señor. (p. 244)

Ya sé que me cree porque usted fue amigo del doctor Peset (p. 245).

A dimensão retórica está, assim, presente, acenando para a existência de um diálogo potencial mantido entre narrador e “romancista”. O narrador fala a alguém, fala porque o conteúdo de sua fala pode interessar a alguém. Não obstante, seu interlocutor não responde, não se constituindo, de fato, como tal. Poderíamos supor que o narrador está escrevendo, por exemplo, uma carta ao “romancista”, porém, a narração apresenta vários elementos da oralidade, como o processo de ir construindo o texto sem planificação prévia, que também está na base do modo de narrar. A inexistência de uma ordem está materializada em alguns procedimentos de reformulação que o narrador adota, por exemplo:

Y una noche los sacaron y los fusilaron. A los dos y a todos los que había del pueblo. (p. 242)

Yo no doy a pasar a nadie esos ocho días. Esos ocho días que pasé. (p. 243)

A una muchacha, de dieciocho años, es decir que tenía quince al empezar la guerra (¿qué podía saber de la vida o de política?) la mataron porque se había vestido con mono. (p. 244)

Resultado dessa falta de planejamento prévio, combinada ao envolvimento do narrador na história, é também a tênue relação causal entre os acontecimentos encadeados pelo narrador. Transcrevemos alguns exemplos a seguir, em que é possível observar que a causalidade está comprometida no discurso do narrador:

En el cementerio civil de Valencia hicieron lo mismo. Destrozaron cuanta lápida e inscripción había, que recordara lo nuestro.
Fusilaron a Molina el 25 de noviembre. De los tres camiones en que sacaron a los de la hornada del día, a él y a dos más los fusilaron primero (p. 243).

Claro está que, a pesar de todo, queda siempre algo en el aire. Como con los carlistas, pero eso aun fue ayer. Antes debió de pasar lo mismo, y pisamos la misma tierra. Yo creo que la tierra está hecha de polvo de los muertos.
Claro que queda el otro mundo, y hablando de él le tengo que contar lo de la Virgen de los Desamparados (p. 244).

Luego la gente come y se olvida...Yo no, tal vez porque aquello me cogió ya viejo. Y lo que he dicho de esa niña de Alcira, la que cantaba tan bien, la que les cantó el Ave María a las monjas antes de que la fusilaran... Se llamaba Amparo, como la Virgen. Era mi hija. (p. 245)

O narrador mostra, assim, dificuldades de encadear os incidentes em uma ordem linear: “para mí es muy difícil hablarle hilando las cosas” (p. 241), de tal maneira que

intercala eventos, sobrepondo-os uns aos outros, como se lhe custasse dispor, organizar os acontecimentos e, sobretudo, elencar, entre inúmeros, os mais representativos.

O aspecto fragmentário de sua exposição indica que, apesar de ter ganho distanciamento no tempo da experiência na Guerra Civil Espanhola, o narrador ainda está bastante sensibilizado e envolvido com a matéria que narra. Através do movimento de vaivém no modo de narrar, o envolvimento que o narrador apresenta remete o leitor ao ambiente vivido nos anos de guerra. Dessa forma, de um ponto de vista coletivo, o aspecto fragmentário de seu modo de narrar recria o tumultuado ambiente bélico. Em contrapartida, essa falta de ordem para recontar a história, de um ponto de vista individual, mostra a necessidade do narrador de elaborar o luto pela morte da filha. Explica também que crie, para tanto, a imagem de um interlocutor, porque para elaborar o luto é necessário que alguém nos escute.

1.9 “Los hijos”

O conto é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1967 e em *Obras completas (v. 4): fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos* em 2006.

O narrador de “Los hijos”, que se chama Miramón, conversa com Concha³³ sobre a política mexicana. O assunto concentra-se na conduta moral de dois políticos amigos entre si: Víctor e Juan. Apesar de impreciso, é possível que o espaço em que o narrador e Concha mantêm o diálogo seja um bar. Na fala que abre a narrativa, “_Tómate otro” (p. 255), podemos pensar em *trago* como o complemento de *otro* (_Tómate otro trago), o que levanta a hipótese de o espaço ser um bar. Nesse ambiente, o narrador e Concha tratam-se por *hermano*, *compadre*, *poblano*. A cena que se nos apresenta é, assim, a de dois homens, que conversam sobre política em um ambiente informal.

Entre os aspectos que o narrador relata sobre a vida de Víctor e Juan estão: a relação dos amigos aos oito anos de idade, os estudos no seminário, o casamento, as relações adúlteras que Víctor manteve, o dia-a-dia no exercício da política, a promoção social de ambos. As ações representadas no cotidiano das personagens e a linguagem prosaica são características do conto que remetem à natureza de cronista do autor.

O tempo a que corresponde a história narrada é o tempo da Revolução Mexicana: “Lo mismo pudo ser cuando don Porfirio que bajo don Venus que cuando Obregón llevaba la rienda o en los tiempos de Calles³⁴.” (p. 255) A seguir, o narrador alude à matéria a ser narrada

³³ O apelido Concha é usado, no conto, como referente de pessoa do sexo masculino.

³⁴ Porfirio Díaz, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón e Plutarco Elías Calles, todos governantes no período

como *historias de siempre*, no México, e que, sendo histórias de sempre, poderiam ter sido ambientadas no cenário político de qualquer um dos dirigentes mencionados (de Porfirio Díaz a Calles). A história de sempre a ser contada agora é uma história de corrupção envolvendo os amigos Víctor e Juan.

Apesar de a imagem de Víctor ser a de um político desonesto, o narrador busca convencer Concha do contrário. A estratégia de que o narrador se vale para contar a história de Víctor consiste na natureza esquiva de seu modo de narrar. A atmosfera reticente que seu discurso cria percorre toda a narrativa. De início, o narrador comunica a Concha “_No voy a decir ni cuándo ni dónde.” (p. 255) Quanto aos nomes Víctor e Juan, são nomes inventados, que encobrem a personalidade dos políticos que o narrador descreve no diálogo com Concha. “_Para principiar le diremos Juan y a su amigo y compañero_ el del cuento_ Víctor./ _Ya lo habías bautizado.” (p. 255) O narrador também mascara a identidade de outro político que talvez levasse à verdadeira identidade de Juan e, por conseguinte, de Víctor: “_Dile Chucho, Vicente, Darío, Roque o Alí. Total: el futuro gobernador del Estado./ _De Chihuahua./ _O de Chiapas.” (p. 256) Como vemos, o narrador novamente tenta manter no escuro ou na penumbra certos elementos da história.

Entretanto, as ações de Juan e Víctor parecem ser conhecidas amplamente naquele meio social. Nesse sentido, Concha sabe, por exemplo, a quem o narrador se refere, ou seja, sabe a verdadeira identidade de Víctor e também de Juan. Esse conhecimento prévio permite a Concha lançar, com propriedade, argumentos contrários ao modo de ver do narrador. A tensão que resulta de tais intervenções pode ser vista, por exemplo, no emprego reiterado do advérbio *okay*, quando um cede à opinião divergente do outro com o intuito de preservarem o diálogo.

Para principiar le diremos Juan y a su amigo y compañero el del cuento_ Víctor.

_Ya lo habías bautizado.

_Okay. Juan y Víctor se hicieron amigos a los ocho años. (p. 255, grifo nosso)

_Juntos fueron a la capital del Estado a estudiar bajo el patrocinio del tío de uno de ellos, prebístico y hombre de bien.

_Es redundancia.

_No siempre.

_En aquel tiempo, siempre.

_Okay, poblano, pon columpio para que otro se mezca. (p. 256, grifo nosso)

_Sabes muy bien que no se trata de eso.

_Claro, sino pura y sencillamente de pesos, de dólares, de centavos.

_Okay. De decencia. Vinieron acá. Casas de asistencia, la carrera de leyes. (p. 256, grifo nosso)

pré-revolucionário (Porfirio Díaz) e revolucionário (os demais).

_Dile Chucho, Vicente, Darío, Roque o Alí. Total: el futuro gobernador del Estado.
_De Chihuahua.
_O de Chiapas.
_Okey. Don Jesús conocía al papá de Juan. Juan por entonces acababa de ser nombrado Agente del Ministerio Público en Milpa Alta donde nadie quería ir. (p. 256, grifo nosso)

_Porque no hubo nada de eso.
_Okey. Siguele.
_Juan pasó a ser secretario particular de don Jesús. (p. 257, grifo nosso)

Assim, o leitor se aproxima da história, por um lado, através do caráter esquivo e parcial do narrador e, por outro lado, da tensão que Concha cria no discurso dele. A partir da intromissão de Concha percebemos que o modo de ver do narrador é duvidoso. É seu o ponto de vista que considera Víctor decente e que pressupõe a dependência de Juan em relação a Víctor.

O narrador argumenta que o êxito de Juan decorre do apoio incondicional recebido de Víctor. O narrador usa esse argumento em nome da suposta retidão moral de Víctor, que teria sido movido pelo sentimento altruísta de servir irrestritamente ao amigo Juan e pela ânsia por poder. Além disso, o narrador julga ser suficiente para atestar a integridade de Víctor o fato de não haver deixado nada em testamento aos filhos e às três esposas, respectivamente, Blanca, Rosa e Ellen. Em contrapartida, Juan não esconde a existência de sua fortuna. O narrador descreve, nesse sentido, a suntuosidade do *hall* da residência de Juan e antecipa-se para asseverar que nem filhos, nem esposas, nem as *amasias* de Víctor enriqueceram após sua morte porque não havia nada para partilhar.

A despeito do modo de ver do narrador, Víctor mostra, através de sua vida pública, que se converteu num homem poderoso à sombra do amigo. A personagem vai sendo promovida socialmente na medida em que Juan progride na carreira política. Antes de Víctor ser seu conselheiro, Juan foi governador e sua gestão considerada brilhante, de acordo com o próprio narrador. Ao ser designado ao cargo de agente do Ministério Público em Milpa Alta³⁵, apesar de ninguém querer ir para lá, Juan o faz, o que pode sugerir algum mérito. O narrador tende, contudo, a rebaixar Juan para realçar a força moral de Víctor. Assim, enquanto descreve Juan quando jovem como “retraído, poco brillante, listo eso sí” (p. 255) e agora mais velho nota que “sigue tan prieto, tan bajo, con tan mal gusto como siempre” (p. 258), sublinha que “Víctor era otra cosa, primero más fuerte, más atrabancado, más valiente, más hablador. Nunca se asustó de nada. Siempre respondió por los dos.” (p. 255) Não obstante, o narrador

³⁵ Atual província do Distrito Federal.

nem sempre consegue fazer equivaler o contar ao mostrar³⁶, pois não existe um princípio coerente de causalidade que agregue decência à conduta de Víctor.

A pretensa relação de dependência que vincula Juan e Víctor produz como efeito um espelhamento entre as imagens de ambos. O narrador associa vários epítetos à personalidade de Juan: *el Grande, el Gordo, el Cacique, el Capitán, el Jefe, el Viejo*. O narrador apresenta-o como um homem corrupto que exerce o poder abusivamente, em contraposição a Víctor, que seria o conselheiro exímio, protetor e totalmente desprovido. A promissora carreira política de Juan inicia-se com a indicação de seu nome pelo governador do estado de Chihuahua ou Chiapas. À época da designação, Víctor é o representante oficioso de Juan, que, a seguir, como secretário particular de don Jesús (o então governador), leva-o a dirigir o jornal local e, assim que passa a ocupar a Secretaria de Agricultura (já havia sucedido don Jesús no governo), convida-o a ser seu secretário particular. Víctor continua ascendendo ao poder quando assume o comando de uma das Secretarias, Juan é o presidente então. O narrador insiste no suposto mérito de Víctor, em detrimento de Juan, que estaria se promovendo graças à tutela do amigo.

Víctor estaria “dispuesto a todo por él, *hasta* cubrirle en raterías o puros robos.” (p. 258, grifo nosso) Note-se que o emprego da preposição *hasta* expressa, por um lado, que o narrador entende certas ações como ilícitas e, por outro lado, que absolve Víctor devido à entrega irrestrita a *su compañero del alma*. Ao desenrolar as etapas da carreira política de Juan, não surpreende o narrador que seja o sucessor quase natural de don Jesús, isto é, que ocupe o cargo por protecionismo. Assim como observa essa prática na política com naturalidade, o narrador concorda com os conciliábulos, a utilidade das mentiras, a prática de cabide de empregos, os subornos, etc. Segundo o narrador, essa conduta política encontra precedentes desde muito tempo na política mexicana, podendo ser localizada no porfiriato ou no governo revolucionário com Carranza e Obregón, por exemplo. Com isso, o narrador mostra que tais práticas estão naturalizadas, do ponto de vista moral, entre os mexicanos.

O modo de agir muito semelhante implica uma relação de contiguidade entre as personagens, apesar da negação sistemática do desvio de caráter de Víctor, sustentada pela falta de caráter de Juan. Na esfera pessoal, o narrador diz que os amigos, inseparáveis, casam-se na mesma época com duas amigas, inseparáveis, não singularizando as respectivas esposas.

³⁶ A ideia de o narrador não conseguir fazer equivaler o narrar ou contar ao mostrar ou convencer foi extraída do capítulo 8 de *A retórica da ficção*, intitulado “O contar feito mostrar: narradores dramatizados, fidedignos ou não” (BOOTH, 1980).

O narrador também omite se havia sido o tio de Víctor ou de Juan quem custeou a educação de ambos no seminário.

Quando Víctor morre, não deixa nada em testamento. Seus filhos recorrem então a Juan, cuja reação se limita à resposta: “_No sé, a lo mejor fue un pendejo.” (p. 258) A fala de Juan, que encerra a história, é lacônica, como se espera em decorrência da descrição da personagem. A forma de Juan tratar o assunto causa espanto nos filhos de Víctor e também no leitor, pois, sendo quase irmãos, abre-se um leque de possibilidades, ressaltando-se mais uma vez o caráter ambíguo do narrador.

Desse modo, a retórica empregada para provocar simpatia por Víctor está especialmente baseada na antipatia que Juan desperta. Esse movimento é contínuo: inicia-se com a descrição das características dos amigos aos oito anos de idade e, por último, apresenta o tema do testamento de Víctor para os filhos. Ao emprego de tal retórica, com vistas à simpatia, soma-se ainda a descrição de práticas sociais naturalizadas no ambiente representado e atenuadas na narração, tais como as expressas nas ordens de Víctor a Juan: “compra al compadre, [...] coloca al hermano de X, recomienda a la querida de Z, mete a éste de aviador en la pagaduría.” (p. 257) O fato de Víctor não conseguir, no entanto, despertar simpatia situa o leitor claramente na escala de valores do autor implícito, que se figura como íntegro.

Víctor é, em suma, o objeto de análise do narrador, que o apresenta em paralelo à descrição de Juan. Víctor seria o *eu* cuja imagem é contemplada no espelho. Os contornos dessa identidade todavia não estão claros. Quando o narrador atribui ao *eu* mérito, o espelho da narrativa reflete demérito, ou seja, a imagem de Juan. Do mesmo modo, a tentativa do narrador de provocar no leitor simpatia por Víctor intensifica o polo contrário, isto é, o da antipatia, aproximando novamente a imagem de Víctor à de Juan. A pretensa dependência de Juan em relação a Víctor faz pressupor a dependência mútua entre eles, que, associada ao procedimento de ver um no reflexo do outro, cria às vezes a impressão de que os dois constituam o mesmo. A imagem de um espelho serve de base à apresentação das personagens. O *outro* imaginário de Víctor, refletido no espelho, seria Juan.

O narrador apresenta, portanto, Víctor, contrapondo-o a Juan, visto que sempre busca rebaixar o último para promover moralmente o primeiro. Nesse jogo da narrativa, o narrador não consegue, entretanto, distanciar a imagem dos dois; além de não o conseguir, o efeito que seu modo de ver esquivo e parcial produz é o de gerar a aproximação entre as personagens,

espelhando as respectivas imagens entre si. A relação de dependência quando descrita pelo narrador parece inverter-se e pensamos que é Víctor o amigo dependente.

O cenário que o narrador apresenta recria, assim, o ambiente político da revolução iluminado pelo ponto de vista da moralidade da época. Através de seu olhar, vemos como a sociedade se relaciona com esses atos constitutivos do código de conduta existente entre os mexicanos. E o narrador mostra, por meio de características presentes no ato de narrar, o próprio desconforto em razão das práticas descritas.

1.10 “Tres romances”

O poema foi publicado em *Cuadernos Americanos* em 1969 e no v. 1 de *Obra poética completa* em 2001.

“Tres romances” é composto por três poemas menores. Se, por um lado, cada parte, constituída de um poema menor, é a continuação da anterior, por outro lado, cada uma das partes pode ser entendida também como um poema independente. Os três poemas, como todo *romance*, apresentam os versos pares rimados. Na parte I, encontramos assonâncias do tipo *boca, glosa, aroma*; em II, *lilas, niña, sirva*; em III, *abandonada, capa, cimentada*.

No refrão da parte I, o eu lírico está em busca de Casandra, o objeto de seu amor: “¿por qué huyes de mí/ con amor aún en la boca?” O refrão se repete nos dois primeiros e nos dois últimos versos. O sentimento de dúvida, que persegue o eu lírico, é repostado nas seguintes perguntas: “¿A dónde vas tú sin mí [...]/? [...] ¿No clama tu pecho, el mío [...]/? [...] ¿Qué vientos te traen y llevan [...]?” (p. 217) As quatro perguntas remetem à ausência da pessoa amada, sugerindo ainda uma ruptura entre os amantes que será adensada com o andamento do poema.

A insegurança do eu lírico em relação ao amor de Casandra parece decorrer do caráter inconstante do tu, que *huye* apesar de seu sentimento, *con amor aún en la boca*. Casandra é comparada a elementos correspondentes entre si: o *junco*, resistente, e o *verso duro*; a *fábula*, naturalmente inventiva, e o *verso sin posible glosa*; o *corpóreo aroma* e o perfume das flores (*jazmín, lila, clavel, rosa*). A proximidade entre os elementos revela certa harmonia nesse primeiro momento em que o eu lírico descreve o tu.

3 ¡ay Casandra, junco, fábula,

4 verso sin posible glosa!

5 ¡Duro, palpable, frenético

6 real olor, corpóreo aroma!

8 jazmín, lila, clavel, rosa (p. 217).

Entretanto, posteriormente, o eu lírico apresenta a natureza de Casandra a partir de elementos incongruentes entre si: “¿qué cristal, qué oscuro pez,/ qué mármol semeja ahora?” (p. 217) O verbo *semejar* alude à complexidade de apreender a personalidade do tu, que não se deixa, às vezes, penetrar. Entre o *cristal* e o *mármol*, há uma variação de luz, compreendida entre o transparente (*cristal*) e o opaco (*mármol*). O *cristal*, mais frágil, é também menos resistente que o *mármol*. O primeiro permite, assim, que a luz o atravesse e se deixa romper mais facilmente, ao contrário do último. O *pez oscuro* escapa à relação que buscamos estabelecer entre esses três elementos. A presença de *pez oscuro* como elemento estranho à tríade reitera o poder de metamorfose de Casandra, renovado na pergunta: “¿que virginidad, la tuya,/ que cada mañana se forma?” (p. 217) Todos esses elementos ressaltam não ser de simples apreensão a natureza de Casandra, que o eu lírico equipara à *piedra desconocida*.

A anáfora *sin más*, presente nos versos seguintes, mostra a potência do amor que o eu lírico sente.

11 ¿No clama tu pecho, el mío,
12 necesidad, sangre sola,
13 corazón a corazón,
14 *sin más* pozo que tu boca,
15 *sin más* agua que tu lengua,
16 *sin más* pan que tus palomas,
17 suave ligazón extrema? (p. 217, grifo nosso)

A natureza inconstante de Casandra, percebida na relação amorosa, vem contraposta ao modo simples de o eu lírico entender o amor. Para ele, a urgência de seu sentimento por Casandra torna esse amor equivalente à própria vida. O emprego da anáfora, nos exemplos, possibilita que se construa a imagem de um eu lírico abandonado à sorte de um amor que o transforma em vassalo. “¡Oh piedra desconocida!/, lo que quieras de mí toma” (p. 217).

Na parte II, o eu lírico não canta o amor como na I, pois as condições externas adversas à realização da relação amorosa se avolumam preocupando severamente os amantes. O eu lírico está a ponto de partir contra sua vontade e o diálogo que se reproduz entre o eu e o tu ilumina os sentimentos da mulher, que se mostra perdida ante a possibilidade de separação.

A provável ruptura vem expressa no emprego de vários verbos relativos ao

movimento: *marchas, pisa, ve, quedo, no te salgas, salir, te vas, conduce*. Somados aos verbos, estão os nomes *distancias, leguas, tierra e camino* que contribuem para desenhar a distância que separaria os amantes.

O amanhã, que pode encontrar o tu *vacío*, chega com *negros y horribles vientos*. De modo similar, o eu pode ser levado *sin remedio, con noche oscura*. A perda amorosa é, ao mesmo tempo, uma desilusão da vida, *remedio que no remedia*. O eu lírico não é livre para escolher seu próprio caminho e o lamento resultante é sentido através da expressão do amor em perigo: “¿Cómo no salir de mí/ si dentro estás sin salida?” (p. 218) Tanto o eu como o tu buscam uma saída para esse amor.

Entre as partes I e II e também internamente à parte II, o lamento dos amantes se torna mais grave. A *lila*, a que o eu lírico compara Casandra na parte I, passa à II tingindo e escurecendo o céu, que, nos últimos versos, é sinônimo de *negra guarida*:

I

3 ¡ay Casandra, junco, fábula,

8 jazmín, *lila*, clavel, rosa,

II

1 ¿Te acuerdas de tu palabras,

2 *ya el cielo oscuro de lilas?*

26 *El cielo, negra guarida*. (p. 217-218, grifo nosso)

A inversão de sentido que a *lila* apresenta entre I e II, combinada ao escurecimento do céu em II, remete à condição em que se encontram os amantes desamparados.

A correspondência amorosa entre eu e tu está em risco e os amantes, vulneráveis à realidade incongruente, parecem impedidos de evitar a ruptura:

3 “¡Qué vacía yo mañana!”

4 “¡Qué lleno yo de ti, niña!”

8 Leguas son leguas, mi vida,

9 *remedio que no remedia* (p. 218).

A angústia dos amantes se relaciona à possibilidade de um amanhã de ausência, contraposto a um hoje de presença. O sentimento de gravidade decorre sobretudo da impossibilidade de luta contra o indesejável em razão de os amantes viverem uma realidade castradora. Os pares *vacía/ lleno e remedio/ no remedia* dão tonalidade ao poema da parte II, projetando a imagem de um amor desamparado.

Na parte III, o porvir temido em I e em II se presentifica e o universo poético se constrói a partir de imagens que representam a morte do amor. O poema da parte III mostra, assim, a triste e sombria realidade que contém o amor morto.

O sentimento de tristeza que invade o eu lírico converte seu estado de espírito em uma *ciudad mía abandonada*, composta de barro, pedra e metal.

5 Ahí queda barro, piedra
6 negra, sangre cimentada,
7 durísimos armazones,
8 hierro desnudo de mi alma.

13 clamor de rieles y luces (p. 218-219).

Barro, piedra, hierro e rieles são elementos que, sendo de origem mineral, criam a imagem de uma realidade morta. Com a *lejanía*, que simboliza a ruptura entre os amantes, morre o *horizonte*, morre o tu (*sin alma*), morre a própria vida.

O sangue que, em I, pulsa por Casandra; em III, serve de cimento à cidade abandonada do eu: “Ahí queda barro, piedra/ negra, sangre cimentada” (p. 218). Também a pedra que, em I, é a imagem de Casandra, *piedra desconocida*; em III, adquire a negatividade da cor preta, *piedra negra*. E o peito que, em I, clama o amor como a maior pulsação da vida; na parte III, guarda escurecido a imagem da amante morta: “en mi pecho oscuro muerta” (p. 219).

A separação que os amantes temem nas partes iniciais se materializa na terceira parte de “Tres romances”. Nesse percurso, o sentimento amoroso é decomposto em várias nuances, que correspondem a distintos estados interiores do eu lírico: alegria, paixão, insegurança, resignação, gravidade e, por último, desilusão. É a ruptura involuntária entre os amantes que leva o eu lírico, de prisioneiro de um amor genuíno, à condição de abandonado em uma realidade morta.

1.11 Ensaaios do autor de interpretação de sua época

Comum a quase todos os textos poéticos é o registro do processo histórico, que se faz presente de formas variadas, coexistindo no *corpus* textos que apresentam menor ou maior capacidade para capturar a realidade histórica da época.

Mais distantes da representação das repercussões do processo histórico nos homens estão o conto “La lancha” e o poema “Tres romances”. Ambos procuram expressar dimensões da interioridade dos indivíduos. Em “La lancha”, há a tentativa de superação de uma limitação por parte do herói, que é derrotado em sua busca. “Tres romances” expressa a interioridade dos amantes, que têm seu amor destruído.

Já os contos “Uba-Opa” e “Confesión de Prometeo N.” têm capacidade intermediária de registrar o histórico. Em “Uba-Opa”, o mito traz para a narrativa certos elementos de natureza insólita, como a existência de animais conselheiros, a perda da cor do herói, os vários meses em que este nada sem cessar. Entretanto, o espaço em que o narrador espanhol está quando entra em contato com o mito constrói um paralelo com o contemporâneo, de modo que o conto possa ser interpretado em sua relação com a realidade do imperialismo no continente africano.

Em “Confesión de Prometeo N.”, a presença do mito leva à composição de um enredo que entrelaça elementos realistas a outros vinculados à lógica do mito, no caso, um mito deslocado. O herói se move de um enredo trágico, que guarda parentesco com o mítico, para um enredo prosaico. “Uba-Opa” e “Confesión de Prometeo N.” são contos em que o mito é o elemento de que parte o autor implícito para plasmar seu contexto histórico.

Os demais textos são os que apresentam a maior capacidade de representação do processo social: *De algún tiempo a esta parte*, *Discurso de la Plaza de la Concordia*, “Memo Tel”, “Vernet, 1940”, “La Virgen de los Desamparados” e “Los hijos”.

Em “Vernet, 1940”, por exemplo, a estratégia narrativa de condensação, que se apoia na presença de dois narradores e na linguagem econômica, é um recurso que reflete o pouco tempo que têm o narrador-protagonista e o narrador-escriba para contar a história em Vernet. A estratégia narrativa de condensação decorre da realidade do campo de concentração.

Em *Discurso de la Plaza de la Concordia*, a constante movimentação de Gran Mentecato em direção a Truman e a Stalin, bem como a posição dos dois dirigentes em relação à plateia (à esquerda e à direita do público, respectivamente) remetem à recusa de Gran Mentecato em optar pelo capitalismo ou pelo comunismo.

Esses textos compõem a parcela mais representativa da obra de Aub escrita no exílio. A capacidade de plasmar o processo social neles se associa ao emprego de certos recursos. O autor, por exemplo, introduz em suas histórias narradores quase sempre desprovidos de grau de onisciência. Aub também adota personagens cujo poder de consciência é bastante reduzido. São as personagens irônicas, nos termos de Frye³⁷, tais como Doña Remilgos e Enrique Serrano Piña, que não conseguem compreender seu destino trágico. O modo de narrar fragmentário é outro elemento de construção textual corrente em seus textos escritos durante o exílio.

Assim, como quase todos os textos publicados na revista reproduzem a vida da sociedade da época, essa produção reflete o empenho do autor em dar testemunho de seu tempo. Para tanto, Aub pode retomar elementos do cânone realista, dos movimentos vanguardistas ou ainda desenvolver novos recursos que atendem à finalidade de capturar a realidade histórica de sua época.

³⁷ “Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior independência.” (1973, p. 40)

2 O ANDAMENTO DA REFLEXÃO

ANÁLISE DOS ENSAIOS

De 1947 a 1971, Aub publica em *Cuadernos Americanos* dezoito ensaios:

<i>Título do Ensaio</i>	<i>Número da Revista</i>	<i>Ano de Publicação</i>
“Luces y sombras”	3	1947b
“Una carta”	2	1949
“El discurso de Arévalo”	4	1951b
“Bases norteamericanas en España”	5	1951c
“Una faceta de nuestro tiempo”	1	1952a
“Enrique González Martínez y su tiempo”	4	1952b
“Obra de romano”	1	1953a
“Franco en la UNESCO”	2	1953b
“Alfonso Reyes, según su poesía”	2	1953c
“Poesía española contemporánea”	1	1954a
“La seriedad de Antonio Machado”	2	1956
“Juan Ramón Jiménez”	3	1957
“Antología de los más nuevos poetas españoles”	1	1963b
“Homenaje a León Felipe”	6	1963c
“De la literatura de nuestros días y de la española en particular”	6	1964
“Prólogo acerca del teatro español de los años 20 de este siglo”	3	1965
“José Gaos”	2	1970
“Una cena en Madrid en 1969”	1	1971

A produção do autor na revista compreende em sua totalidade trinta textos, sendo que dois terços dessa produção são ensaios, forma propriamente reflexiva. Alguns dos ensaios foram reproduzidos ou reeditados após a publicação em *Cuadernos Americanos*, mas em menor número que os publicados exclusivamente na revista.³⁸ Existe ainda um terceiro grupo,

³⁸ Os dados sobre reprodução e reedição dos textos foram extraídos da Biblioteca Maxaubiana, onde, em princípio, está a lista de todas as obras publicadas pelo autor. A relação de títulos constantes da Maxaubiana

composto por três textos, o qual não está relacionado na Maxaubiana.

Sendo o *corpus* da pesquisa numeroso e variado, além dos ensaios, incluímos nesta parte do trabalho os textos “De España en México: Alfonso Reyes” (n. 2 de 1960), “Corona de poetas españoles muertos en el destierro” (n. 1 de 1963a) e “España en México: de Max Aub: opiniones” (n. 6 de 1966b). Dada a curtíssima extensão, “De España en México: Alfonso Reyes” e “España en México: de Max Aub: opiniones” são notas, que podem ser entendidas como formas embrionárias de ensaio.³⁹ O terceiro texto, “Corona de poetas españoles muertos en el destierro”, é, na verdade, uma antologia. A opção de estudar as notas e a antologia neste momento se fez por considerar a articulação que existe entre esses textos e os ensaios, articulação essa que está trabalhada no andamento do capítulo.

Para analisar essa produção, criamos uma proposta de divisão entre os ensaios que teve em conta que o lugar de que escreve Aub quando publica na revista é o exílio, dito de outra maneira, o autor não perde de vista as condições da época sob as quais escreve. Com base nisso, agrupamos os ensaios em três categorias, a saber: “A nova perspectiva literária”, “A escrita exilada” e “Ensaaios em homenagem a intelectuais hispano-americanos”.

A primeira categoria dialoga de certo modo com o período anterior à Guerra Civil Espanhola, época em que Aub experimenta as linguagens das vanguardas europeias de início do século XX. Com a Guerra Civil Espanhola, sua perspectiva literária começa a se voltar para a representação de sua realidade histórica. Assim, entre o pré e o pós-guerra civil, é possível notar uma profunda mudança em sua concepção literária: de uma literatura esteticista, o autor passa a uma literatura fundamentada historicamente, sem contudo abandonar recursos da época de vanguarda. Essa mudança pressupõe um novo modo de ver a literatura espanhola contemporânea. A nova atitude poética é nosso objeto de investigação nesse primeiro grupo de ensaios reunidos em “A nova perspectiva literária”.

A segunda categoria, “A escrita exilada”, subdivide-se em duas partes: “O exílio como tema” e “Ensaaios sobre o contexto político”. O propósito de retratar o exílio e o cenário político da época nesses ensaios remete à nova maneira como Aub passa a compreender a literatura, concentrando-se em seu contexto histórico. Essa segunda categoria de ensaios

pode ser consultada no *site* da Fundación Max Aub, disponível em <<http://www.maxaub.org>>, e também em Soldevila Durante (2003).

³⁹ Para pensar um texto como ensaio, temos em vista os princípios propostos por Adorno (2003), tais como a autonomia formal, a ausência de um fim último, de um princípio sistemático, o acolhimento dos conceitos na reflexão. Como “De España en México” e “España en México” são textos bastante curtos, sua extensão impede que a opinião expressa pelo autor seja melhor desenvolvida, por conseguinte, entendemos que em ambos os textos há apenas elementos de ensaio.

complementa a primeira na medida em que reitera a estreita relação que a literatura do autor no exílio mantém com a realidade histórica de seu tempo.

A terceira e última categoria traz quatro artigos em homenagem a intelectuais hispano-americanos: os poetas mexicanos Enrique González Martínez e Alfonso Reyes, além do intelectual costarricense García Monge. Os textos sobre Enrique González Martínez e Alfonso Reyes acenam para a integração de Aub com o país que lhe deu acolhida durante os anos de exílio. Quanto ao ensaio em homenagem a García Monge, o autor reafirma nele sua filiação à causa democrática.

Dispostos os ensaios nas três categorias, cabe ainda ressaltar que a articulação dos vinte e um textos com o contexto histórico de Aub implica que toda essa produção seja tributária das condições da época em que o autor viveu.

2.1 A nova perspectiva literária

“Luces y sombras”

“Luces y sombras” é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1947.⁴⁰ O artigo é um ensaio de crítica literária sobre *Corona de sombra*, peça de teatro de Rodolfo Usigli⁴¹. Aub aborda neste ensaio questões relativas a tempo, espaço, número de quadros, tema e personagens de *Corona de sombra*, além de discutir o momento que atravessa o teatro mexicano.

Aub observa que Usigli subverte princípios aristotélicos referentes a tempo e espaço, sem que isso implique, contudo, inovação. Outra ruptura no cânone é o uso abundante de quadros em *Corona de sombra*, que representa um desvio dos preceitos do teatro moderno sob a influência do classicismo francês.

O título que o autor dá ao ensaio remete ao tema de *Corona de sombra*: “luz de la historia y sombra del entendimiento de la protagonista” (p. 277), Carlota de Habsburgo,⁴² que, segundo Aub, “será para los dramaturgos mexicanos lo que Don Juan fué, es y será para tantos otros europeos.” (p. 277) Ainda sobre a constituição das personagens, Aub afirma que o

⁴⁰ O ensaio “Luces y sombras” não está relacionado na Maxaubiana.

⁴¹ Dramaturgo mexicano. *Corona de sombra* foi publicada em *Cuadernos Americanos* em 1943, ou seja, quatro anos antes de “Luces y sombras”.

⁴² Conhecida também como Carlota do México, foi imperatriz do país entre 1864 e 1867.

único erro cometido por Usigli consiste em que Carlota e Maximiliano⁴³ “son una proyección de su fatalidad histórica, se representan siempre en majestad.” (p. 278)

Finalmente, Aub passa à situação do teatro mexicano, advertindo que “la culpa de la inexistencia del teatro mexicano es del público mexicano” (p. 279), porque não há teatro se não houver público. *Corona de sombra* elucida o problema. O drama demorou quatro anos para ser posto em cena. Aub sublinha nesse sentido que, além de o teatro não ser na América um espetáculo popular, ainda concorre no México com o teatro espanhol: “México vive, en general, de las heces del peor teatro español contemporáneo.” (p. 279)

Requer também salientar que, para analisar *Corona de sombra*, Aub tem em conta uma característica decisiva da pauta do realismo do século XIX.⁴⁴ Para o autor espanhol, a construção das personagens Carlota e Maximiliano falha na medida em que Usigli não as representa a partir de seu dia-a-dia: Carlota e Maximiliano “se representan siempre en majestad.” (p. 278) Aub explicita sua filiação a uma corrente literária realista, uma vez que a característica apontada como carente no drama é uma das fundamentais a balizar o cânone da escola realista.

“Una faceta de nuestro tiempo”

O ensaio de crítica literária sobre “La prisión”, de Gustavo Valcárcel,⁴⁵ é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1952.⁴⁶ A narrativa “La prisión” reproduz a realidade das ditaduras sul-americanas. Aub destaca o teor documental do texto, em que são extrapolados os limites do verossímil em favor da verdade dos fatos, de forma que, para ele, a narrativa possa ser considerada um registro histórico, sem que se desmereça seu valor literário. Aub inclui “La prisión” no que chama sumariamente de *literatura de combate*, que seria, salvo a lírica, o único tipo de literatura possível à época.

O ponto de partida do ensaio é, assim, a narrativa “La prisión” que em um primeiro momento Aub comenta para, então, contextualizá-la em termos literários, quando encadeia uma série de perguntas que compartilha com o leitor. Por último, o autor trabalha a relação texto/ contexto histórico, encaminhando a discussão para o “horror de nuestro tiempo” (p. 75)

⁴³ Imperador do México, cônjuge de Carlota de Habsburgo.

⁴⁴ Sobre o conceito de realismo, o teórico Eric Auerbach postula que a reprodução do modo de vida de caracteres da burguesia provinciana vivendo no domínio do cotidiano, este circunscrito a uma época determinada, constituem “as duas características decisivas do realismo moderno.” (2004, p. 435) O realismo moderno é consolidado no século XIX.

⁴⁵ Escritor peruano.

⁴⁶ “Una faceta de nuestro tiempo” não está relacionado na Maxaubiana. “La prisión” foi publicada em *Cuadernos Americanos* um ano antes do ensaio, ou seja, em 1951.

que está representado na narrativa.

Aub sublinha, em resumo, a dimensão histórica de “La prisión”, que considera mostra, testemunho e documento de época. O autor deixa entrever o modo como passa a entender, no exílio, a literatura contemporânea quando, ao situar a narrativa no que denomina de *literatura de combate*, pondera ser (salvo a lírica) a única possível à época, isto é, uma literatura fundamentada em seu contexto histórico. Dessa forma, na análise de “La prisión”, o autor atém-se a seu caráter histórico, essa característica que a narrativa tem de representar a realidade histórica contemporânea. É nesse aspecto de “La prisión” que se concentra a atenção de Aub quando escreve o ensaio.

“Poesía española contemporánea”

O ensaio, publicado em *Cuadernos Americanos* em 1954, é parte de um curso promovido pela Facultad de Filosofía y Letras da UNAM. Aub elenca um grupo de quatro poetas para reconstruir o panorama da poesia espanhola contemporânea: Miguel Hernández, Dámaso Alonso, Leopoldo Panero e León Felipe. Antes de dirigir a atenção a cada um deles, o autor relata que a maioria dos poetas espanhóis que luta durante a Guerra Civil Espanhola contra o fascismo, quando derrotada, produz no exílio “la poesía del éxodo, de los campos de concentración franceses y la del llanto.” (p. 240)⁴⁷

A seguir, ainda como forma de introduzir o tema, Aub lembra alguns poetas espanhóis exilados:

desterrado está Juan Ramón Jiménez; enterrado, en Francia, Antonio Machado; desterrado está Rafael Alberti; enterrado, en México, Enrique Díez-Canedo. Desterrado está León Felipe; enterrado, en Puerto Rico, Pedro Salinas; desterrado está José Moreno Villa; enterrado, en España, Federico García Lorca; desterrado está Jorge Guillén; enterrado, en España, Miguel Hernández; desterrados están Juan José Domenchina, Emilio Prados, Concha Méndez, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Ernestina de Champourcin, Juan Rejano, Francisco Giner de los Rios, José María Quiroga Plá, Arturo Serrano Plaja y tantos y tantos más. (p. 239-240)

Sobre Miguel Hernández (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942) e Leopoldo Panero (Astorga, 1909 – Castrillo de las Piedras, 1962), o autor orienta a leitura do ensaio no sentido de expor os prejuízos que a Guerra Civil Espanhola trouxe para a literatura com a morte de inúmeros poetas durante o conflito, por exemplo Hernández,⁴⁸ ou atuando como força

⁴⁷ A expressão *español del éxodo y del llanto* foi cunhada por León Felipe ao publicar um livro de poemas com esse mesmo título. Grande parte dos espanhóis *del éxodo y del llanto*, como Aub e León Felipe, colaborou com *Cuadernos Americanos*.

⁴⁸ Em “Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de nuestro siglo”, o autor afirma que “la guerra civil [...] fue particularmente cruel para con el teatro español: acabó [...] con el que más prometía: Miguel Hernández.” (1965, p. 197)

contrária ao desenvolvimento de poetas em potencial, como Panero, um dos que “más prometían en 1936” (p. 246). Ainda em relação a Hernández, Aub destaca que o poeta republicano representa uma parcela de poetas espanhóis que morre anonimamente em cárceres. Hernández foi preso e condenado à morte em 1939: “murió como vivió, al servicio de su tierra, con su esperanza entera.” (p. 242)

Nas linhas dedicadas a Panero, Aub também comenta o prólogo que Dionisio Ridruejo escreve para o livro *Canto personal*, de Panero:

no nos duele a nosotros_ dice Ridruejo_ que el mundo haya contado cada día de cárcel del pobre Miguel, o cada gota de sangre de Federico [...] ya es demasiada farsa seguir hablando de eso después de Katyn y de Nuremberg y de Hiroshima y de los bombardeos en masa y de los campos de concentración de todo el mundo (1953 apud AUB, 1954a, p. 247).

À opinião de Ridruejo, Aub responde que “a ellos no, a nosotros sí. Y nos duele monstruosamente. Pero no vengo a discutir sino a hablar de poesía. No voy a leer sino unos cuantos versos del poema para que no quede duda de lo que es la humanidad para ellos” (p. 247).⁴⁹

De Dámaso Alonso (Madri, 1898-1990), Aub elogia, por um lado, as atitudes impetuosas do poeta madrilenho: “blasfemadores ambos [León Felipe y él] como pocos, furiosos, frenéticos, tomados de la cólera *hijos de su ira*⁵⁰, escupiendo a la cara de la injusticia” (p. 243, grifo nosso) e critica, por outro lado, seu comedimento “porque queriéndolo y admirándolo tanto, me hiere que no se decida de una vez a cantar su verdad sin trabas. A menos que los años y sus circunstancias nos lo hayan hundido para siempre en la bajeza de lo que le rodea. Pero yo creo que no.” (p. 246)

Aub reserva uma seção do ensaio especialmente a León Felipe (Zamora, 1884 – Cidade do México, 1968), a qual recebe como subtítulo o nome do poeta. O autor enfatiza que a poesia de León Felipe é “gran protesta humana [que] sólo podía escribir, en nuestro tiempo, un español o un judío. Y León Felipe, sea o no judío_ eso nunca se sabrá_, es español hasta el tuétano.” (p. 251) O autor enaltece, nesse sentido, que a poesia de León Felipe clame por justiça, empreendendo uma luta contra a miséria humana.

O tratamento que Aub dá à poesia neste ensaio remete ao modo como o autor passa a compreender a literatura contemporânea. Com vários poetas espanhóis mortos ou exilados,

⁴⁹ Em “Antología de los más nuevos poetas españoles”, Aub diz que “en España crecieron clamando, 'hijos de la ira', entre otros: José Luis Hidalgo, Blas de Otero, [...] mientras se arrepentían_ nunca es tarde si la dicha es buena_ Rosales, Vivanco, *Ridruejo*” (1963b, p. 241, grifo nosso).

⁵⁰ *Hijos de la ira* é o título de um dos livros de Dámaso Alonso. A seguir, citamos alguns entre os *hijos de la ira*: José Luis Hidalgo, Blas de Otero, José Hierro, José María Valverde, Gabriel Celaya, Ramón Garcíasol, Luis Gallego, Leopoldo de Luis, Eugenio de Nora, Miguel Labordeta, Gloria Fuertes. (AUB, 1963b, p. 241)

Aub não perde de vista do horizonte literário o estreito paralelo que existe entre a poesia espanhola contemporânea e as consequências da Guerra Civil Espanhola.

Opondo-se a Ridruejo, Aub assevera que os poetas espanhóis devem cantar a triste realidade de seu país. O autor prefere, por isso, a atitude poética de León Felipe e a de Hernández, criticando a postura reticente de Alonso nos momentos em que este deixa de cantar *su verdad sin trabas*.

Entre Hernández, Panero, Alonso e León Felipe é possível presumir que Aub considera de maior valor a poesia que produz o poeta exilado León Felipe. A poesia do exílio é, portanto, a referência de que parte o autor, no ensaio, para pensar a poesia espanhola contemporânea.

“Juan Ramón Jiménez”

O ensaio é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1957.⁵¹ Aub situa os precursores do modernismo espanhol na história literária: o romantismo, que surge como resposta ao realismo e ao naturalismo; e o modernismo hispano-americano, de que o autor ressalta a importância de Rubén Darío.

Com respeito particularmente à lírica espanhola contemporânea, Juan Ramón Jiménez (Huelva, 1881 – San Juan, 1958) é, para Aub, seu maior expoente, servindo de inspiração a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, entre outros.

Aub afirma que, como a Espanha vive uma tragédia nacional, o modernismo que se forma no país é distinto do modernismo europeu. O autor apoia a atitude poética de Antonio Machado e de Miguel de Unamuno ao repudiarem “el oropel fastuoso que trajo Darío a principios de siglo.” (p. 221) Critica, ao mesmo tempo, a postura de Ortega, para quem “bastaría derribar fronteras para resolver problemas, sin atacar los fundamentales” (p. 221).

A oposição ao esteticismo de Ortega e a afinidade com a atitude poética de Machado e de Unamuno indicam o modo como Aub entende, no exílio, a literatura espanhola contemporânea. O autor reitera que prefere um tipo de literatura capaz de refletir a época. Nesse sentido, Aub interpreta a singularidade do modernismo espanhol com base na relação existente entre esse movimento literário e sua realidade histórica. O autor observa, assim, que a peculiaridade do modernismo espanhol decorre de o país viver um momento trágico de sua História.

⁵¹ O ensaio “Juan Ramón Jiménez” não está relacionado na Maxaubiana.

“Antología de los más nuevos poetas españoles”

O ensaio, publicado no número 1 de *Cuadernos Americanos* de 1963,⁵² reúne os poetas: Blas de Otero, J. M. Caballero Bonald, Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Ángel González, José Agustín Goytisolo,⁵³ Eugenio De Nora, Claudio Rodríguez e José Ángel Valente. A antologia é precedida por um texto, que pode ser dividido em duas partes.

Na primeira parte, Aub esboça o momento da literatura espanhola à época, relacionando-o ao cenário político. O autor observa que, no contexto político de então, a saída encontrada por parte dos escritores é dissociar vida e obra, “como si fuese lo más natural, en nombre de la libertad” (p. 239). Sobre a realidade política espanhola em particular, Aub defende que produz uma literatura esperançosa, baseado no argumento de a juventude do país estar “hambreada de saber y de justicia” (p. 239).

Na segunda parte, o autor dialoga com um texto de 1944 em que Francisco Giner de los Ríos comenta o artigo “Como un solo poeta”, de Juan Larrea. No texto, Giner de los Ríos faz um balanço da poesia espanhola durante a Guerra Civil Espanhola: “los poetas españoles constituían efectivamente un solo poeta y como tal cantaban y luchaban al lado de su pueblo, con la unanimidad de una misma sangre y un mismo aliento.” (1944 apud AUB, 1963b, p. 239)

Giner de los Ríos sublinha que a grande maioria dos poetas espanhóis buscava a liberdade e afirma que uma atitude distinta implicaria “marcharse de la poesía, no saberse reconocer poeta, es decir, hombre en el más alto y verdadero sentido de la palabra.” (1944 apud AUB, 1963b, p. 240) Giner de los Ríos cita inúmeros poetas, entre os quais, Aub, que, para ele, deveria estar presente nas antologias de Gerardo Diego. Como Giner de los Ríos, Aub propõe outros nomes de poetas a partir das antologias de Diego: Enrique Díez-Canedo, Miguel Hernández, José María Quiroga Plá, Max Aub, Juan Chabás.

Aub discute novamente a literatura apoiado em sua realidade histórica. Na fase em que a literatura está, o autor critica a atitude de muitos escritores de separar vida e obra, evidenciando sua preocupação com os problemas da sociedade de seu tempo. Aub reforça seu ponto de vista quando, em concordância com Giner de los Ríos, expressa que, para os poetas espanhóis, não ter em conta a realidade histórica da Guerra Civil Espanhol equivale a não poder ser considerado poeta.

⁵² “Antología de los más nuevos poetas españoles” não está relacionada na Maxaubiana.

⁵³ Em homenagem póstuma a Aub, José Agustín Goytisolo (1973) escreve “Carta Barcelona, 16 Enero 1973”.

“Homenaje a León Felipe”

O ensaio é parte de um conjunto de homenagens que *Cuadernos Americanos* rende a León Felipe no número 6 de 1963.⁵⁴ A antologia que o poeta publica em 1935 serve de estímulo para o desenvolvimento da reflexão no artigo.

Aub considera León Felipe “uno de los mayores poetas de nuestro triste tiempo español” (p. 142). O autor assinala que, como “gran poeta y persona decente” (p. 138), León Felipe não desiste, lutando incansavelmente contra o medo e a covardia, que são “el gran mal de nuestro tiempo” (p. 139).

O critério que o autor utiliza para chamar León Felipe de *uno de los mayores poetas de nuestro triste tiempo español* combina a posição ideológica de León Felipe, o estreito vínculo de sua poesia com a realidade histórica e a qualidade de sua obra.

Destacamos deste ensaio a relação entre o homem e o poeta, que Aub realça quando associa as qualidades de *persona decente* e de *gran poeta* a León Felipe. A ligação estabelecida é a mesma que o autor defende quando diz, em “Antología de los más nuevos poetas españoles”, que o poeta não deve perder de vista as condições de época, as circunstâncias políticas e históricas sob as quais escreve. Como valoriza a relação orgânica entre a vida e a obra de León Felipe, Aub mostra seu partidarismo por uma poesia que seja engajada politicamente.

“De la literatura de nuestros días y de la española en particular”

O ensaio foi lido em 1963, durante uma conferência na Sociedad Cultural Española, e publicado em *Cuadernos Americanos* um ano mais tarde, em 1964.⁵⁵

Aub exprime o que entende por literatura contemporânea: “lo que es literatura; es decir: novela, cuento, poesía, teatro, ensayo” (p. 262) e “¿qué entendemos por hoy? [...] Hoy es ayer pero también mañana.” (p. 262) O autor acrescenta que os escritores “no pueden librarse, aun queriéndolo, de las condiciones, de las circunstancias, del medio, del tiempo en que viven. Es cierto para cualquiera y para todas las épocas” (p. 262). Percorridas algumas páginas, Aub se aproxima novamente de uma definição de literatura: “lo mejor que han escrito los hombres acerca de ellos mismos” (p. 265).

⁵⁴ O ensaio integra a subseção homóloga, de que participam também Jesús Silva Herzog, Vicente Aleixandre, Francisco Giner de los Ríos e Andrés Eloy Blanco. Compõem a subseção ainda uma bibliografia, a “Antología de León Felipe” e a “Nueva antología rota”. O ensaio de Aub, traduzido para o italiano por Arrigo Repetto, foi publicado também em *L'Europa Letteraria* em abril de 1964.

⁵⁵ “De la literatura de nuestros días y de la española en particular” não está relacionado na Maxaubiana.

O autor tece considerações sobre os avanços experimentados pela ciência, uma vez que os escritores “no pueden librarse [...] del tiempo en que viven.” (p. 262) Para Aub, o avanço técnico é em grande medida responsável pela crise do humanismo:

los grandes humanistas se han extinguido porque las condiciones que produjeron, durante siglos, personas como Erasmo, Luis Vives, Voltaire, Goethe, Marx, Brandes, Menéndez Pelayo, Dilthey, son otras. Murieron a manos de Planck o de Einstein. (p. 270)

Aub explica que o incipiente processo de industrialização espanhol impediu a formação efetiva de uma classe operária no país e que, por isso, “en parte, la literatura española de hoy es sensiblemente diferente a la de los demás países europeos.” (p. 264) O autor relata, nesse ensejo, que o cientificismo e o atraso social trouxeram prejuízos para a literatura espanhola.

Por literatura espanhola Aub entende a produção dos escritores que vivem dentro e fora da península. O autor pensa que “la literatura española de hoy [de la península] [...] [trata] de asuntos que nos parecen_ a nosotros trasterrados_ sólo de relativo interés. La realidad que reflejan no es la que conocimos.” (p. 265)

Após relativizar o conceito de realismo e de apresentar restrições em relação à qualidade da literatura espanhola peninsular, severamente regulada pela censura, Aub sai em defesa do teor realista do romance espanhol de então: “es realista porque así es la novela española y enemiga del régimen porque así lo fueron los mejores desde El Lazarillo de Tormes. [...] El realismo en la novela [...] es una característica propia de lo español que así la inventó.” (p. 270) Ainda sobre o conceito de realismo, o autor deixa entrever que a capacidade de mimetizar a realidade relaciona-se ao horizonte histórico de que parte cada literato.

Desse modo, no primeiro momento em que Aub conceitua a literatura, seu pressuposto é o seguinte: para ser considerado literário, o texto deve pertencer a um gênero literário, *novela, cuento, poesía, teatro, ensayo*. No segundo momento, o autor associa presente, passado e futuro: *hoy es ayer pero también mañana*. Aub parte, assim, de seu presente histórico para balizar o conceito de literatura contemporânea. E explicita, neste ensaio, que o escritor não pode fugir às demandas de seu tempo.

Aub mostra então ser partidário de um tipo de literatura fundamentado em seu contexto histórico. O conceito de realismo vem ligado à capacidade do texto de despertar interesse; quanto melhor compreendida estiver a realidade histórica, mais interessante parece ser a obra literária para o autor.

“Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo”

Escrito em 1959, o prólogo foi encomendado por uma editora madrilenha para ser incorporado ao volume de título *Teatro inquieto español*. Naquela ocasião, não pôde ser publicado tal como havia sido escrito: “la editorial me pidió que edulcorara ciertas apreciaciones acerca de uno de los autores. Me lo negué” (p. 194). O texto foi publicado seis anos mais tarde em *Cuadernos Americanos*. A versão impressa na revista antecede a publicação do prólogo no número 51 de *La Torre*, entre setembro e outubro de 1965, e no número 118 de *Papeles de San Armadans*, tomo XL.

O prólogo está dividido em sete tópicos, que precedem a apresentação de: *Sombras de sueño*, de Unamuno; *Angelita*, de Azorín; *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau; *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna; *Así que pasen cinco años*, de García Lorca; e *Espejo de avaricia*,⁵⁶ de Max Aub. Nos tópicos introdutórios à apresentação das obras, Aub extrai do contexto social os antecedentes que explicam a formação, bem como a evolução do teatro espanhol da década de vinte.

O autor reitera as considerações de Juan Chabás de que não houve uma geração propriamente dita entre 1914 e 1917, e sim grupos literários de transição, alienados politicamente: “No hubo, pues una generación de la guerra” (apud AUB, 1965, p. 196). Aub reforça, para o período compreendido entre 1918 e 1923, a opinião de Ramón Oliveira, para quem “España vive 'en un estado frenético de violencia social'” (apud AUB, 1965, p. 197) que, atravessando a ditadura de Primo de Rivera (1923-1930), se estende até a República, época em que surge, já a partir de 1931, um movimento renovador na dramaturgia com a estreia de *Divinas palabras*, *Bodas de sangre*, *El hombre deshabitado*, *La corona*, *La sirena varada*. A interrupção provocada pela Guerra Civil Espanhola frustra a possível formação de um teatro novo na Espanha:

la guerra civil [...] fue particularmente cruel para con el teatro español: acabó con lo mejor que tenía: Federico García Lorca; con el que más prometía: Miguel Hernández. Sin contar la desastrada muerte de Pedro Muñoz Seca. En 1936, por si fuera poco, mueren Valle-Inclán y Unamuno. (p. 197)

Entre as peças que Aub apresenta no prólogo, é particularmente interessante a ligação que o autor sublinha entre *Así que pasen cinco años* e os problemas contemporâneos, realçando ser a peça de García Lorca de uma atualidade impressionante à época.

Os reflexos que a Guerra Civil Espanhola gera para o teatro espanhol são o tema central do prólogo. Aub deixa entrever sua concepção de literatura quando parte do ambiente

⁵⁶ *Espejo de avaricia* tem três atos e sete cenas. Foi publicada em 1935 na revista madrilenha *Cruz y raya*.

social em que se desenvolve o teatro espanhol para tratar o tema. Os prejuízos originados pela Guerra Civil Espanhola representam a destruição do movimento renovador do teatro espanhol em formação na década de vinte e, ao mesmo tempo, o estímulo à formação de um teatro de futilidades, de caráter eminentemente comercial, que marca os anos de produção teatral na península durante o regime franquista.

2.2 A escrita exilada

2.2.1 O exílio como tema

“La seriedad de Antonio Machado: notas a su margen a los 17 años de su muerte”

No ensaio, publicado em *Cuadernos Americanos* em 1956,⁵⁷ há o cruzamento da fala de vários poetas, em relação aos quais Antonio Machado (Soria, Sevilha, 1875 – Collioure, 1939) estaria mais ou menos distante. Aub alude a Mallarmé, Rubén Darío, Ortega, Miguel de Unamuno, Juan de Mairena, entre outros, buscando delinear o perfil poético de Machado a partir de traços típicos, influências e analogias.

Em seu perfil poético, sobressaem a esperança no reflorescimento do país; a seriedade, que engendra um tipo de realismo denominado sumariamente por Aub de *realismo andaluz*, “perfectamente serio” (p. 215); o caráter religioso e a exemplaridade moral de sua poesia.

Quanto à exemplaridade moral, Aub ressalta que, como o poeta foi exilado, não pôde exercer maior influência sobre o povo espanhol. É nesse momento do ensaio que o autor sugere a temática do exílio. Para Aub, com o exílio, Machado deixou de servir de exemplo a Soria, terra onde nasceu o poeta morto no desterro.

“Corona de poetas españoles muertos en el destierro”

Publicado em *Cuadernos Americanos* no número 1 de 1963,⁵⁸ o texto é uma antologia de doze poetas espanhóis mortos no exílio:

En el orden de su desaparición: Antonio Machado, en Collioure; Enrique Díez-Canedo y José Rivas Panedas, en México; Pedro Salinas, en Puerto Rico; Juan Chabás, en La Habana; José María Quiroga Plá, en Ginebra; José Moreno Villa y Juan José Domenchina, en México; Juan Ramón Jiménez, en Puerto Rico; Manuel

⁵⁷ De acordo com a Maxaubiana, o ensaio não teve reprodução ou reedição.

⁵⁸ De acordo com a Maxaubiana, a antologia não teve reprodução ou reedição.

Altolaquirre, en las goteras de Burgos;⁵⁹ Pascual Plá y Beltrán, en Caracas; Emilio Prados, en México. (p. 219)

A antologia é outra forma de o autor abordar a temática do exílio. Entre os tópicos nos quais se desdobra, destaca-se o exílio visto como ruptura de que resulta a alteridade entre a vida pregressa ao exílio e a nova realidade. Em “El poeta recuerda las tierras de Soria”, de Antonio Machado, o eu lírico evoca sua Soria natal, imagem que contrapõe à triste realidade atual. O poema “Nos trajeron las ondas”, de José Moreno Villa, marca a não voluntariedade da saída para o exílio. Em “Tercera elegía jubilar”, de Juan José Domenchina, o eu lírico recorre ao estado de espírito elegíaco para chorar a vida espanhola roubada. O poema de Emilio Prados, “Cuando era primavera”, desenha o contraste entre o florescimento alegre da primavera e a situação espanhola, deixando implícito que, no país, não é mais primavera.

Como todos os poetas homenageados morrem no exílio, ao organizar a antologia, Aub frisa o longo período de desterro transcorrido e sublinha, por conseguinte, a perda irreversível que o exílio representou para a cultura espanhola.

Cabe mencionar também que “Corona de poetas españoles muertos en el destierro” e “Antología de los más nuevos poetas españoles” são publicados no mesmo número de *Cuadernos Americanos*. A contiguidade entre os textos é bastante sugestiva.⁶⁰ A nota triste que a primeira antologia imprime é contrabalançada pela esperança que o autor deposita na geração de jovens poetas reunidos na segunda antologia. Se lidas sequencialmente, as duas antologias permitem que se percorra um intervalo de tempo extenso da poesia espanhola contemporânea, que compreende a Guerra Civil Espanhola e o exílio, voltando a atenção para os novos poetas espanhóis.

“Homenaje a León Felipe”

Apresentamos este ensaio no tópico 2.1, quando discutimos a nova concepção literária que o autor exhibe a partir da Guerra Civil Espanhola. Passamos agora a analisá-lo à luz dos pressupostos deste novo tópico, em que agrupamos os textos que dialogam com o contexto do exílio de 1939.

Aub trabalha a problemática do exílio neste artigo ao ressaltar o correr do tempo, cujos sinais podem ser a calvície⁶¹ ou uma sombra modificada⁶². O transcorrer dos anos contribui

⁵⁹ Apesar de morrer na Espanha, Manuel Altolaquirre continuava exilado, estando no país apenas de passagem.

⁶⁰ A primeira antologia estende-se até a p. 237, a segunda inicia-se na 238.

⁶¹ “Los años nos han dejado calvos” (AUB, 1963c, p. 139).

⁶² “No somos sombra de lo que somos, sino sombra mudada de lo que parecemos.” (AUB, 1963c, p. 141)

para que se reconstrua a dimensão do exílio, realçada ainda pela contiguidade entre *el tinglado* e a vida do exilado, expressa no seguinte poema de León Felipe:

Sabemos que mil veces y mil veces
pararemos de nuevo nuestro carro
y que mil y mil veces en la tierra
alzaremos de nuevo
nuestro viejo tinglado.

Sabemos que por ello no tendremos
ni ración ni salario. Lo sabemos, Señor, lo sabemos
y seguimos contigo trabajando. (1935 apud AUB, 1963c, p. 140, grifo nosso)

Desse modo, Aub chama a atenção para o tempo de exílio decorrido. O autor não perde de vista o contexto político que os banuiu do solo pátrio. Aub traça, assim, o perfil poético de León Felipe em paralelo ao fenômeno do exílio republicano espanhol de 1939, de maneira a situar sua poesia em relação à época em que é produzida. A imagem do *triste tiempo español*, em que está fundamentada historicamente a poesia de León Felipe, é a imagem de um “camino enorme [...] de sangre, bien acotado; callejón sin salida.” (p. 141)

“José Gaos”

O ensaio sobre José Gaos (Astúrias, 1900 – Cidade do México, 1969) é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1970 e reproduzido meses mais tarde na publicação madrilenha *Cuadernos para el diálogo*, em outubro de 1970. Neste artigo, Aub manifesta sua admiração ao amigo, filósofo e mestre, que está “entre los 'intelectuales' de nuestra hornada española.” (p. 83)

Os diversos tópicos que o autor aborda são desdobrados e redistribuídos em função de uma exposição fragmentária. O vínculo afetivo entre Gaos e Aub é um dos tópicos de que trata o autor. Haviam cursado juntos os estudos de nível secundário. Aub lembra que nessa época leu, por intermédio de Gaos, Windelband, Taine, Renan, Ortega, Ramón Gómez de la Serna e Proust e que sempre liam Baroja, Azorín, Unamuno. O ensaio adquire uma dimensão anedótica e certas experiências são rememoradas; duas delas, passadas com Gaos, Aub aproveitou em alguma página romanesca. A relação de ambos com o Partido Socialista Obrero Español (PSOE) vem à tona através de uma evocação de Aub sobre sua conferência na Casa del Pueblo de Madrid, a que Gaos assistiu. Além do vínculo afetivo entre eles e da ligação com o PSOE, sobressaem as atividades profissionais de Gaos no México, como a fundação da Casa de España, em 1938, e a docência na UNAM: Gaos “murió enseñando” (p. 76).

Dado o saliente papel exercido pelo intelectual, Aub lamenta ao mesmo tempo em

que denuncia a perda cultural que a Espanha teve como consequência do exílio político: “sólo España no supo lo que perdió, insensible, a estos cuidados, revuelta en la ignorancia.” (p. 83) O exílio é, assim, um dos tópicos trabalhados no ensaio. O autor primeiro mostra a importância de Gaos enquanto intelectual para a seguir relatar a perda que o exílio representou para a Espanha ao expulsar cidadãos que passaram a colaborar com o desenvolvimento cultural de outros países, como Gaos em relação ao México.

“Una cena en Madrid en 1969”

Publicado em *Cuadernos Americanos* em 1971 e reeditado em *La gallina ciega*⁶³ em 1972, “Una cena en Madrid en 1969” pode ser considerado um texto híbrido entre ensaio, drama, conto e crônica.

Em epígrafe, Aub enuncia o espaço e o tempo da ação: “puedo precisar la fecha, el 22 de octubre de 1969, en un buen piso cerca de la Castellana.” (p. 214) O autor é convidado para um jantar, do qual participará o falangista Laín Entralgo⁶⁴.

Não obstante bem acomodado ao franquismo, Laín representa um setor da Espanha peninsular que não está totalmente de acordo com o governo: “su decencia les llevó [a Marañón⁶⁵ y a él] a rebelarse_ con cautela y buenos modos_ contra el régimen.” (p. 215) A atenção de Aub está voltada para Laín em função de um livro que o falangista escreveu criticando a geração de 98. A discussão que a visão de Laín suscita inclui ainda uma reflexão sobre o povo espanhol.

Dados do ambiente e da ação são entremeados à apresentação do jantar como se fossem as rubricas de uma peça de teatro: “Se acerca la señora de la casa. Pasamos al comedor. Todo son chistes y risas. Recuerdo la España de 98 descrita por el ex-rector [Laín], sentado en el lugar de honor (aunque el anfitrión sea del Régimen).” (p. 220) Também são intercalados fragmentos do livro de Laín e momentos de introspecção de Aub, que rompem naturalmente a unidade de tempo e de espaço.

Ao apresentar o jantar, o autor abrevia o nome dos convidados como no recurso usualmente empregado na linguagem jornalística, salvo apenas o de Laín e de Mr. Palmer. Aub pretende discutir política com os outros convivas, os quais, entretanto, evitam inúmeras vezes o assunto, a ponto de, em um determinado momento, Aub observar: “nadie me pregunta

⁶³ No diário, Aub dedica-se a examinar e a registrar sua última viagem à Espanha depois de exilar-se em 1939.

⁶⁴ Docente da faculdade de Medicina e reitor da Universidad Complutense de Madrid durante o regime franquista.

⁶⁵ Médico, historiador e escritor republicano.

nada de nada.” (p. 224) Embora o texto esteja em grande medida constituído de cenas, de falas entre os convidados, é patente a incomunicabilidade, a impossibilidade do diálogo, distante de suprir a necessidade sempre imediata do autor exilado de revisar a realidade histórica de seu país.

Apesar de os outros convidados não se mostrarem dispostos a conversar sobre a geração de 98, são estimulados por Aub a falar a respeito. A perspectiva que o autor imprime à reflexão converge para a triste visão de Azorín⁶⁶: “es triste el paisaje y es triste el arte” (apud AUB, 1971, p. 226). Em paralelo ao diálogo, Aub contrapõe sua geração à de 98, o que constitui um importante depoimento do autor.⁶⁷

No final do jantar, Aub lê um fragmento escrito por Pérez de Ayala, que impressiona a audiência e cuja síntese pode ser extraída do que segue:

Si yo viviera en Francia, en Inglaterra, en los Estados Unidos, en suma, en una nación civilizada [en que está resuelto el problema político] [...] me dedicaría a una actividad especializada y absorbente: el arte, la ciencia, la industria. Pero en España [...] es imposible la dedicación pura y plena cuando se carece de libertad de espíritu, cuando la voluntad está cohibida. (1957 apud AUB, 1971, p. 231)

Findo o evento, Aub aparece solitário na Castellana. À procura de um táxi, renega o presenciado no jantar, que está em pleno contraste com a visão de realidade guardada em sua memória.

Em contato com a Espanha peninsular, o autor vai se dando conta de que “España ya no es España.” (p. 229) O fato de os outros convidados não estarem dispostos a resgatar ou comentar a Guerra Civil Espanhola e a História do país provoca em Aub um sentimento de desilusão, combatido às vezes com ironia. O choque entre o autor e os outros convidados, bem como o contraste de visão entre a imagem que Aub mantinha do país a partir de seu exílio mexicano e a realidade espanhola dão a conhecer os sentimentos e a frustração das expectativas do autor exilado.

⁶⁶ Um dos representantes da geração de 98 junto a Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Valle-Inclán, entre outros.

⁶⁷ “_Mi generación no lo es más que en cuanto a las fechas de nacimiento y muerte (de ahí la dificultad de darle nombre) _¿Qué tiene que ver Guillén con Cernuda; Gaos con Bergamín; Casona, conmigo; Séndar con Chabás? Y no digamos los que nos siguen de poco: ¿Miguel Hernández y Dionisio Ridruejo, Laín y García Bacca, Arrabal y Paso?” (p. 228)

2.2.2 Ensaio sobre o contexto político

“Una carta”

O ensaio é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1949 e posteriormente em *Hablo como hombre*, no ano de 1967. O artigo é escrito em resposta à carta que o autor recebe de Roy Temple House⁶⁸. As cartas são datadas de 17 de julho de 1948 e 24 de janeiro de 1949. Aub comenta que teve dificuldades para redigir a carta porque ainda não havia usado a primeira pessoa para expor o que, com facilidade, diz através de suas personagens. O autor discute seu contexto político, o existencialismo e a relação que percebe entre a arte e a realidade de seu tempo.

Roy Temple House chama Aub de existencialista, que argumenta “ni desesperado ni desesperanzado, pero sí sin lograr avizorar un próximo futuro claro, fenómeno que es, por otra parte, uno de los signos de nuestro tiempo.” (p. 53) Aub explica o que seu interlocutor denomina de desesperança futura em termos de insegurança no amanhã anunciado pela época em que vive. “Para mí lo oscuro del retrato reflejo de lo real, no hipoteca el futuro. No es esperanza, sino seguridad de un mundo mejor. Sentiría que ese sentimiento no se dejara traslucir en mis escritos.” (p. 60)

A insegurança de Aub em relação à vida futura é um reflexo do contexto político da Guerra Fria. A carta é escrita quatro anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, de que os EUA e a URSS saem como as grandes potências mundiais. O autor observa que essa bipolarização política gerou um incremento dos nacionalismos e a subordinação da ciência à indústria bélica. Em meio a essa realidade, os existencialistas refugiam-se em si mesmos, pautando-se pelo subjetivo, pelo intuitivo.

El existencialismo_ y lo mismo de Heidegger, Unamuno, Jaspers, Fondane o Sartre_ es un “positivismo de lo subjetivo” (como dice Pi y Suñer) y les lleva a un nihilismo, a una negación de toda vida futura, como si ellos no contarán para el mañana. El entrañarse en el ser_ en su propio ser_ les hace creerse el centro del mundo, de un mundo perdido, pero ombligo al fin y al cabo, sin darse cuenta de su trascendencia humana, no por eso menos trascendente. (p. 54)

Em consequência, o existencialismo produz uma arte com aspecto de inacabada. Páginas adiante, Aub diz que considera absurdo voltar-se para a oposição entre essência e existência quando o importante são as condições existentes:

Creo que es absurdo discutir, hoy, acerca de la primacía de la esencia o de la existencia. No hay duda de que las ideas que mueven el mundo nacen de las condiciones existentes. Razón de la importancia primordial de lo político, que es inútil intentar esquivar. Pero, por otra parte, tampoco es posible_ de ninguna

⁶⁸ Escritor prussiano e então professor da University Oklahoma Press.

manera_ aceptar que lo político destruya en el hombre todo sentimiento personal.
(p. 57)

Delimitado esse primeiro momento do ensaio, Aub discorre sobre o sentimento de angústia que nele desperta seu contexto político por concentrar o poder nas mãos dos norte-americanos e dos soviéticos. Nesse ensejo, o autor pondera que, se a guerra entre as duas potências mundiais se precipitasse, Franco apoiaria os EUA. Na terceira e última parte do ensaio, segundo as divisões que pudemos perceber, Aub adensa sua opinião sublinhando crer no progresso, na arte e no sentimento de amizade entre os homens. O autor, que já havia dito “lo único que cuenta para mí, es la síntesis” (p. 55), conclui o ensaio exprimindo seu desejo de que houvesse uma economia socialista em um estado liberal, logo, sem prejuízo à liberdade ou à igualdade entre os homens. Aub reconhece ser seu desejo utópico.

O autor observa que sua posição é a dos intelectuais de seu tempo: “Tengo la impresión que los intelectuales del mundo entero están metidos en una enorme sala de espera, sin saber qué tren tomar, e ignorando la hora de salida.” (p. 59) Aub tece esse comentário pensando nas opções que a política mundial oferece e salienta, portanto, a perda que o capitalismo representa para a promoção da igualdade entre os homens e, em paralelo, o prejuízo à liberdade que está na base do comunismo soviético.

“El discurso de Arévalo: (encuesta)”

“El discurso de Arévalo” é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1951.⁶⁹ Como antecipa o subtítulo, o artigo é uma enquete, por meio da qual intelectuais expressam sua opinião a respeito da atitude do ex-presidente da Guatemala, Juan José Arévalo. O ex-presidente deixa o poder ao cumprir seu mandato, atitude rara entre os governos latino-americanos, onde são comuns as ditaduras no poder. A enquete dialoga com o texto “Discurso al dejar el poder”, também publicado na revista.

Ao exemplo de Arévalo, Aub contrapõe a arbitrariedade de Franco. O autor alude aos EUA, à URSS e ao Vaticano como três polos de poder que apoiam as ditaduras e admite “que, hagamos lo que hagamos, estamos presos en las redes tejidas por los dioses de aquí o del más allá...” (p. 71)

Aub vincula a imagem do ex-presidente ao exercício da democracia e à *nobleza del hombre*, em oposição à *esclavitud* engendrada pelas ditaduras. O autor constrói uma imagem idealizada dos intelectuais, vistos como políticos de boa-fé, e mostra, assim, seu

⁶⁹ De acordo com a Maxaubiana, o texto não teve reprodução ou reedição.

posicionamento político na condição de intelectual.

“Bases norteamericanas en España”

“Bases norteamericanas en España” é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1951, um ano antes de o governo espanhol iniciar relações diplomáticas com os EUA em busca de auxílio financeiro. Posteriormente publicado em *Hablo como hombre* (1967), o ensaio está dividido em quatro partes, distribuídas entre os seguintes subtítulos: “Los hechos, según los cuentan”, “De la posible e imposible guerra?”, “El cauce normal del imperialismo”, “La soberanía española”.

Em “Los hechos, según los cuentan”, Aub descreve as ações entre os dois governos dispostos a firmarem o convênio. Sua opinião diverge, em alguns momentos, da cobertura dada pela imprensa, como quando se noticia que Franco “remodeló su nuevo Gobierno de modo que fuese aceptable por Occidente” (p. 73). O autor contra-argumenta que a reforma ministerial do governo não o adequou aos padrões democráticos.

Em “De la posible e imposible guerra?”, Aub afirma que a justificativa utilizada pelos EUA para o acordo poderia ser um *bluff*, “todas las justificaciones norteamericanas del convenio con Franco se basan en la probable guerra mundial que se avecina.” (p. 73) Para o autor, as campanhas a favor da guerra são um pretexto usado pelos dois países para que consolidem os sistemas socioeconômicos que representam. Aub acredita que não é de interesse dos EUA ou da URSS que a guerra ocorra. O autor argumenta ainda que o avanço experimentado pela ciência, com o desenvolvimento da bomba atômica, não seria o bastante para destruir todo o mundo, “por dos razones: la primera porque su número es relativamente limitado; la segunda porque el terreno a destruir, en la lucha que aseguran próxima, es inmensamente mayor que en el pasado.” (p. 74)

Em “El cauce normal del imperialismo”, Aub retoma a ideia central do ensaio, dizendo que a instalação de bases militares na Espanha convém a Washington, cujo objetivo é expandir seu domínio e que, embora o intuito pareça ser fazer frente à URSS, é provável que os EUA pretendam, na verdade, atingir a França e a Inglaterra ao interromperem a comunicação dos dois países com as próprias colônias.

Na última parte, “La soberanía española”, o autor defende que a concessão de bases militares aos norte-americanos compromete a soberania nacional. Com o convênio firmado entre a Espanha e os EUA, Franco vende, assim, “tierra española y sus moradores, que no otra

cosa es entregar bases a los norteamericanos, forzando la guerra hasta el último rincón español, o, si no la hay, entregarla en prenda de su bellaquería.” (p. 77)

“Franco en la UNESCO”

“Franco en la UNESCO” é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1953.⁷⁰ “Una vez más, la voz doliente y agradecida de un español” (p. 92) é a primeira frase do ensaio. *Doliente* em função do ingresso do fascismo espanhol na UNESCO e *agradecida* ao México, *albergue honrado*, e também a *Cuadernos Americanos*. Para Aub, bem como para a plateia que assiste ao discurso, elaborado por ocasião de um dos aniversários da revista, a admissão da Espanha na UNESCO é a entrada de “la España nacida de la traición” (p. 92).

Com base nesse ato político, o autor faz uma distinção entre os escritores e os políticos. Aub assinala que, enquanto os primeiros lutam contra o esquecimento, os últimos “suelen tener mala memoria; mas el escritor vive de ella y por ella se hace.” (p. 93) O autor afirma que os políticos não preservam a memória “con tal de asegurar el paso inmediato, transigir, condescender, mentir.” (p. 93)

Sendo um discurso, o tu está bem marcado em “Franco en la UNESCO”, com a particularidade de que Aub se inclui nele gerando a instância discursiva *nosotros*, de modo a sublinhar a identificação política entre si e a audiência. São marcas desse recurso as formas: *nos reunimos, tenemos, nuestro mundo, nuestra derrota, nuestra victoria*. Como são parte desse *nosotros los españoles honrados* abrigados no México, o autor alude à existência da Espanha Peregrina. No discurso impresso nas páginas de *Cuadernos Americanos*, a essa pessoa discursiva é incorporado ainda o leitor da revista através de duas perguntas: “¿Hasta dónde va a llegar el rebajamiento_ y el relajamiento_ del sedicente mundo libre? ¿Qué nos queda a los que repugnamos de todas las dictaduras?” (p. 93)

A repetição do título “Franco en la UNESCO”, ressoando ao longo de toda a estrutura discursiva, constitui outro importante procedimento de construção textual. A repetição opera no sentido de provocar na audiência sentimentos passíveis de serem suscitados em decorrência da admissão de “Franco en la UNESCO”.

“España en México: de Max Aub: opiniones”

O texto é uma nota, que integra a subseção organizada para o número 6 de 1966, em

⁷⁰ “Franco en la UNESCO” não está relacionado na Maxaubiana.

comemoração ao 25^o aniversário de *Cuadernos Americanos*.⁷¹ Aub destaca a figura do editor da revista, Jesús Silva Herzog, e sugere que, ao invés de bimestral, o periódico passe a ser mensal.

O índice desse número da revista não traz a lista de todos os colaboradores que participam da subseção de aniversário, e sim o nome dos países ou região de que procedem: Espanha, Itália, EUA e América Latina. A variedade de países envolvidos mostra o alcance de *Cuadernos Americanos*, além de acenar para a hipótese de que boa parte de seus colaboradores está no exílio. Assim, a revista intitula cada texto relacionando seu autor ao país de origem, como em “España en México: de Max Aub”.

2.3 Ensaio em homenagem a intelectuais hispano-americanos

“Enrique González Martínez y su tiempo”

O ensaio é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1952.⁷² O autor concentra-se na figura daquele que considera o expoente do modernismo mexicano, Enrique González Martínez (Guadalajara, 1871 – Cidade do México, 1952). Aub destaca na estética do poeta mexicano a defesa do símbolo da coruja, em oposição ao cisne modernista, o qual figura como “objeto y objetivo poético [que] marca la aceptación de lo feo como hermoso, integración del mundo, en su totalidad, como materia poética, y no mero escoger de lo más agradable” (p. 234). Para Aub, a qualidade de González Martínez enquanto poeta reside, por exemplo, na capacidade de refletir o meio social:

Enrique González Martínez_ su obra, su vida_ expresa cumplidamente los tormentos y las tormentas de su tiempo aunque sólo al final de su vida emerjan a la flor de su verso los problemas públicos. Mas, con ello, también lo marcan los años que vive; nadie está ya, a mediados del siglo XX, fuera del área candente de la política, resultado normal del progreso de la ciencia. El avanzar de la política, en nuestro tiempo, y en lo que tiene de más valedero, podría señalarse, *grosso modo*, como un paso de la estética a la ética. (p. 233)

No desfecho, o autor imprime à homenagem uma nota de melancolia e diz entristecer-se com a morte de tantos mestres: González Martínez, Enrique Díez-Canedo, Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández. “Ahora ya estamos casi solos, sin nadie en la proa. Ahora ya no seguimos, ya no tenemos nada delante.” (p. 235)

⁷¹ A nota “España en México: de Max Aub: opiniones” não está relacionada na Maxaubiana.

⁷² De acordo com a Maxaubiana, “Enrique González Martínez y su tiempo” não teve reprodução ou reedição. O ensaio, encomendado pelo Ateneo Español de México, é publicado em *Cuadernos Americanos* no ano em que morre Enrique González Martínez.

“Obra de romano”

O ensaio sobre García Monge (San José, 1881-1958)⁷³ é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1953.⁷⁴ Aub relaciona o trabalho do intelectual costarricense na edição de *Repertorio americano*⁷⁵ à ideia de continuidade e ao sentido contido na expressão *obra de romano*⁷⁶, de forma a enaltecer os esforços de García Monge que “ha ido regando, con benedictina las duras tierras americanas, desde hace muchos lustros, con buen agua liberal.” (p. 124) O autor ressalta, desse modo, a destreza com que García Monge selecionava, “pero no extractando [...] sino escogiendo lo más granado” (p. 124), o material que lhe encaminhavam no trabalho de edição de sua revista.

“Alfonso Reyes, según su poesía”

O ensaio é publicado em *Cuadernos Americanos* em 1953.⁷⁷ O autor discorre acerca de Alfonso Reyes (Monterrey, 1889 – Cidade do México, 1959) com base no livro do poeta mexicano editado em 1953, *Obra poética*. Aub diz que seu ensaio consiste em notas dispersas, num esboço, de modo a sugerir, ao longo do texto, linhas a explorar no estudo da lírica de Alfonso Reyes.

O artigo está subdividido em dezenove partes, que, vistas em conjunto, relacionam à imagem de Alfonso Reyes certas características como a erudição, a elegância clássica, o bom gosto, a cordialidade, a típica forma de ser dos mexicanos. Todos os subtítulos, entre os quais se distribuem as partes do ensaio, são empréstimos de títulos de Alfonso Reyes.

A erudição dá suporte ao poeta mexicano para desenvolver, por exemplo, a dimensão retórica de seus textos, já que é um profundo conhecedor do tema, convertendo, às vezes, o exercício retórico em jogo. Ainda em relação à formação cultural, Aub destaca a educação clássica, de que resultam as afinidades com a cultura helênica. E distingue o clássico do romântico, aproximando Alfonso Reyes do mundo clássico: “Si digo que Alfonso Reyes es un poeta clásico me refiero ante todo a su gusto por la lógica tradicional” (p. 252).

A nacionalidade de Alfonso Reyes explica *el callar como expresión social*, marca que sua obra pode apresentar. *Ese profundo pudor mexicano* rompe-se, no entanto, em alguns

⁷³ Joaquín García Monge foi escritor, editor, professor e político. Exerceu os cargos de Ministro da Educação e Diretor da Biblioteca Nacional. Obteve o título de *Benemérito de la patria* em 1958.

⁷⁴ De acordo com a Maxaubiana, “Obra de romano” não teve reprodução ou reedição.

⁷⁵ A revista *Repertorio americano* foi criada e dirigida durante quarenta anos por García Monge. A publicação constituiu um foro de discussão entre os intelectuais latino-americanos, promovendo ideais antifascistas, pacifistas, de soberania nacional, de democratização política, etc.

⁷⁶ “Dícese de algo grande [...] porque la hicieron con afán de hacer algo que sirviera.” (AUB, 1953a, p. 124)

⁷⁷ De acordo com a Maxaubiana, “Alfonso Reyes, según su poesía” não teve reprodução ou reedição.

momentos, permitindo ao poeta dar vazão à vida. Não obstante, durante a velhice, aumenta o sentimento de resignação manifesto desde o princípio: “Con el otoño habían brotado las canciones resignadas, la voz interior de la obra cumplida, cierta tranquilidad ante la obra bien hecha y el deber satisfecho.” (p. 262) Aub também explica o refúgio do poeta mexicano em si mesmo quando lembra que Alfonso Reyes viveu “bajo el signo de la violencia” (p. 266).

“De España en México: Alfonso Reyes”

O texto, publicado em *Cuadernos Americanos* em 1960,⁷⁸ ajuda a compor uma série de artigos em homenagem póstuma a Alfonso Reyes.⁷⁹ Aub inicia seu texto com “una sola pregunta: aquí ¿quién lo reemplazará?” (p. 37) Simula então várias chamadas telefônicas, em que dirige perguntas ao poeta mexicano, “que sabiendo de todo, servía a todos” (p. 38). No encerramento, o autor reitera que Alfonso Reyes é insubstituível.

2.4 Conclusões

A nova perspectiva literária que o autor apresenta no exílio pressupõe a relação entre literatura e sociedade. Se nos voltarmos para seus textos poéticos publicados na revista, veremos seu contexto histórico encravado tanto na forma como presente na temática de oito entre os dez textos. Se percorrermos a temática dos ensaios, também entraremos em contato com tal realidade histórica. A vinculação entre a literatura de Aub no exílio e sua época parece decorrer das consequências que a Guerra Civil Espanhola trouxe para a literatura espanhola contemporânea, pois, a partir do conflito bélico, o autor migra de uma proposta de literatura ensimesmada para uma literatura realista na medida em que predomina, em seus escritos do período, o testemunho de sua realidade histórica.

Em vários de seus ensaios publicados na revista, o autor exprime seu novo modo de compreender a literatura espanhola contemporânea. Em “De la literatura de nuestros días y de la española en particular”, Aub sublinha que os escritores devem atender às demandas de seu tempo. Em outro ensaio, “Una faceta de nuestro tiempo”, o autor afirma que a chamada

⁷⁸ “De España en México: Alfonso Reyes” não está relacionado na Maxaubiana.

⁷⁹ Participam também Jaime Torres Bodet, Manuel Tello, Ignacio Chávez, Luis Garrido, Pablo González Casanova, Antonio Castro Leal, Ezequiel Martínez Estrada, Fernando Díez de Medina, Germán Arciniegas, Vicente Sáenz, Fernando Ortiz, Ricardo Donoso, Alfredo Pareja Díez Canseco, José Luis Cano, Álvaro Fernández Suárez, Manuel Villegas López, José Gaos, Ramón Xirau, Luis Cardoza y Aragón, Francisco Monterde, Rodolfo Usigli, Hugo Rodríguez Alcalá, Luis Alberto Sánchez e Mariano Picón-Salas.

literatura de combate é, salvo a lírica, a única literatura possível à época.

Apesar dessa afirmação, ao escrever sobre a poesia espanhola contemporânea, Aub tende a pensar a lírica em termos de *literatura de combate*. Em “Poesía española contemporánea”, o autor valoriza a atitude poética de León Felipe e de Miguel Hernández de lutar contra a injustiça. Aub prefere a atitude poética de ambos à de Dámaso Alonso quando este é reticente. Em “Homenaje a León Felipe”, o autor chama a atenção para a opção política de Ezra Pound, que é um grande poeta como León Felipe, embora fascista. Para Aub, a literatura de maior valor agrega à qualidade poética o exercício da ética. Nesse sentido, o autor enuncia que, em sua relação com o contexto histórico, a poesia de León Felipe projeta a imagem de um *triste tiempo español*. Em “Antología de los más nuevos poetas españoles”, Aub mostra ser contrário à atitude de parte dos poetas espanhóis contemporâneos de separar vida e obra. O mesmo ponto de vista é manifesto quando o autor, em concordância com Giner de los Ríos, adverte que, durante a Guerra Civil Espanhola, não articular a poesia à realidade histórica implicaria não ser poeta.

Nos ensaios em homenagem aos poetas mexicanos, Aub também exprime o modo como compreende a literatura. Em “Enrique González Martínez y su tiempo”, o autor realça a atitude poética de Enrique González Martínez de representar o meio social. Em “Alfonso Reyes, según su poesía”, Aub não relaciona a época violenta em que Alfonso Reyes vive à literatura que produz, o que converge para a opinião de que não haveria, senão a lírica, outra literatura possível além da *literatura de combate*.

Em resumo, quando pensa em poetas espanhóis, o autor tende a situar a lírica na *literatura de combate*; quando, no entanto, escreve sobre Alfonso Reyes, apesar de o poeta mexicano viver *bajo el signo de la violencia*, Aub não o critica por sua poesia não espelhar a época.

Nos ensaios sobre o teatro, o ponto de que parte o autor é também seu presente histórico. Discorrendo sobre o teatro mexicano e o teatro espanhol, Aub sempre tem em conta seu contexto histórico, seja quando se refere, em “Luces y sombras”, ao baixo nível de audiência do teatro mexicano de então; seja quando explica, no prólogo, a formação do teatro espanhol do período em paralelo ao curso de eventos históricos, que, interrompendo o movimento renovador da dramaturgia, mantiveram o teatro na situação de atraso vista antes do surgimento de dramaturgos como Valle-Inclán e Ramón Gómez de la Serna.

Sempre atento aos problemas de seu tempo, o autor problematiza o exílio em parcela

dos ensaios publicados na revista. Em “Poesía española contemporánea”, Aub apresenta uma lista numerosa de poetas espanhóis exilados, entre os quais inclui alguns que morreram no desterro. O autor também lembra que vários outros morreram anonimamente em cárceres durante a Guerra Civil Espanhola. Ainda como consequência da guerra para a poesia, Aub aponta que, quando derrotada, a grande maioria de poetas republicanos escrevera sobre a realidade histórica de seu país, o exílio e os campos de concentração. Em “Corona de poetas españoles muertos en el destierro”, a imagem dos poetas mortos no exílio sugere o longo período de desterro transcorrido e sublinha, por conseguinte, a perda irreversível que o exílio gerou para a cultura espanhola.

Quanto às consequências que a Guerra Civil Espanhola trouxe para o teatro, o autor lamenta, no prólogo, a perda que a contenda representou para a dramaturgia por impedir a formação de um novo teatro espanhol. Em “José Gaos”, Aub reitera a perda cultural que o exílio acarretou para o país com o êxodo de intelectuais que passaram a colaborar com o desenvolvimento cultural de outros países.

A atenção voltada à temática do exílio é uma constante em sua vida a ponto de, em seu último texto publicado na revista, problematizar o assunto. Assim, em “Una cena en Madrid en 1969”, o autor reconstrói o choque que teve ao voltar à Espanha após muitos anos de exílio. Aub vai então se dando conta de que “España ya no es España” (1971, p. 229) e o lastima a nova visão de realidade de seu país, em contraste com a imagem que nutria a partir do exílio.

Como a temática do exílio é corrente em seus ensaios publicados em *Cuadernos Americanos*, podemos dizer que o discurso do autor impresso nas páginas da revista é identitário. Nesse sentido, ao criar expressões como *nuestro triste tiempo español* e *intelectuales de nuestra triste hornada española*, Aub sugere a existência de uma comunidade de cultura, de que, naturalmente, participa. O movimento de repetição que faz com que o mesmo intelectual seja citado em mais de um ensaio também retoma a ideia de existência de uma comunidade de cultura, que extrapola os limites da Espanha Peregrina, pois incorpora intelectuais de outros países como Enrique González Martínez, García Monge e Alfonso Reyes.

Se, nos ensaios sobre a nova perspectiva literária e o exílio, o autor se apoia na realidade de seu tempo para exprimir seu ponto de vista, nos ensaios sobre o contexto político, trata explicitamente de questões que têm lugar no cenário político. A atenção que Aub

concentra nas condições da época remete à centralidade que sua realidade histórica ocupa em seus escritos a partir da Guerra Civil Espanhola.

A realidade política espanhola aparece em quatro dos cinco ensaios. Em “Una carta”, o autor relata a agonia dos intelectuais em meio à disputa entre EUA e URSS. Contra os EUA pesa, entre outros fatores, o apoio do país para manter a ditadura franquista no poder. Em “El discurso de Arévalo”, Aub critica a índole totalitária do governo espanhol, contraposta ao exemplo moral de Arévalo, que, cumprido o mandato, deixa o poder. Em “Bases norteamericanas en España” e “Franco en la UNESCO”, o autor parte de duas ações envolvendo a política do país para novamente manifestar sua contrariedade em relação ao regime franquista.

Quando discute o que entende por literatura, ou quando problematiza o exílio, ou ainda ao escrever sobre a realidade política espanhola, Aub exprime sua nova concepção literária. A característica dos ensaios de estabelecer o diálogo com o contexto histórico da época remete à mudança que, com a Guerra Civil Espanhola, ocorre na perspectiva literária do autor.

3 APROXIMAÇÃO À FORTUNA CRÍTICA DE 1973

Com a morte de Aub em 1972 e após vinte e quatro anos de colaboração em *Cuadernos Americanos*, a revista publica entre março-abril e maio-junho de 1973 vinte e cinco textos em sua homenagem.

<i>Autor</i>	<i>Título do Artigo</i>	<i>Número da Revista</i>
ALEIXANDRE, Vicente	“Última visita”	2
ALVARADO, José	“Hombre entre dos guerras”	2
AYALA, Francisco	“ <i>La gallina ciega</i> ”	2
DURÁN, Manuel	“El último Max”	2
GARCÍA TERRES, Jaime	“La historia”	2
GOYTISOLO, José Agustín	Carta Barcelona, 16 Enero 1973	2
MARTÍNEZ, José Luis	“Un escritor grande y fecundo”	2
PACHECO, José Emilio	“Él escribía como hábito y pasión”	2
QUINTO, José María	“ <i>El correo de Euclides</i> ”	2
REJANO, Juan	“ <i>Sala de espera: ¿Apólogo? ¿Elegía?</i> ”	2
TUÑÓN DE LARA, Manuel	“ <i>El laberinto mágico</i> ”	2
XIRAU, Ramón	“Teatro y novela”	2
YAÑEZ, Agustín	“Imagen”	2
CARDIEL REYES, Raúl	“La tragedia del buque San Juan”	2
ANDÚJAR, Manuel	“Cita con Max Aub en <i>El laberinto mágico</i> desde Levante, caras y caretas de Madrid”	3
BARGA, Corpus	“La vocación y la fidelidad de Max Aub”	3
BUERO VALLEJO, Antonio	“El teatro de Aub y su espera infinita”	3
GARCÍA LORA, José	“Algunos laberintos de Max Aub”	3
TIBÓN, Carletto & TIBÓN, Gutierre	“Max Aub, el hombre”	3
MARIÓN, Denis	“Max Aub y André Malraux”	3
MONLEÓN, José	“El teatro de Aub en España”	3

<i>Autor</i>	<i>Título do Artigo</i>	<i>Número da Revista</i>
RINCÓN, Luciano	“Continuidad y renovación en la obra de Max Aub”	3
ROBLES, Emmanuel	“Sobre Max Aub”	3
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir	“Max Aub en su laberinto”	3
SOBEJANO, Gonzalo	“Asunción en el laberinto”	3

Do número 2, participam catorze colaboradores; do número 3, onze. Convém ressaltar que a revista não previu que a homenagem se estenderia ao número 3 daquele ano. O editor de *Cuadernos Americanos* conta que os onze artigos do número 3 de 1973 foram chegando na medida em que os colaboradores souberam da morte de Aub e da homenagem que a revista estava prestando. O volume de artigos em homenagem póstuma ao autor mostra o alcance de sua obra e os laços de amizade que este manteve e construiu durante os anos de exílio.

Esses textos concentram um interesse especial porque são escritos *en caliente*, ou seja, por autores coetâneos de Aub que escrevem logo depois de sua morte para um público também contemporâneo e leitor do periódico. O estudo desse material é, assim, importante ao ajudar a recompor o horizonte original de leitura da obra do autor.

3.1 Textos sobre a vida e a obra de Max Aub

“Última visita”, de Vicente Aleixandre⁸⁰

O primeiro contato que Vicente Aleixandre teve com Aub se deu através da leitura de (provavelmente) “Décima”. Transcorridos quarenta e quatro anos, ocorreu o último encontro com o autor, que o visitou na Espanha.

Nas primeiras linhas do artigo, o poeta sevilhano reproduz uma carta que lhe envia Aub. Na carta, o autor exilado critica o título de Aleixandre para o livro *Poesía superrealista* sob a alegação de que “no hay poetas surrealistas españoles si exceptuamos a Picasso, Dalí y Buñuel.” (apud ALEIXANDRE, 1973, p. 58)

⁸⁰ Vicente Aleixandre (Sevilha, 1898 – Madri, 1984), poeta da geração de 27. Ganhou o Premio Nacional de Literatura em 1913 e o Nobel em 1977.

Escrita um mês antes da publicação de *La gallina ciega*, a carta é o ponto de partida para que Aleixandre construa um retrato de Aub. Além do impacto causado pela leitura de “Décima”, “allí estaba Max entero” (p. 58), Aleixandre conta que nunca mais teve aquela “sensación que en su clímax trágico” (p. 58), sensação que experimentou em meio à leitura de *El laberinto mágico*. Para Aleixandre, destaca-se em toda a literatura de Aub a inteireza moral. O poeta sevilhano sublinha também a fantasia como “la más válidamente expresadora de la realidad” (p. 59) em sua obra.

A última visita de Aub a Aleixandre em Madri é narrada neste artigo e em *La gallina ciega*. Aleixandre apresenta então uma perspectiva própria em relação às últimas estadas de Aub na Espanha, relacionando-as a uma presença marcante do autor, principalmente, devido à influência por ele exercida sobre a juventude. Aleixandre sugere ainda a problemática visão de realidade com que Aub se enfrenta ao deparar-se com “los derrumbes de un Madrid sin tramoya que allí estaba de pie ante sus ojos, y sólo ante ellos.” (p. 60)

A sequência de campos que Aub percorreu na vida e na literatura insinuaria a ruptura com a realidade espanhola, na medida em que esses espaços pontuam o deslocamento e o afastamento do autor: “‘Campo del Moro’, ‘Campo cerrado’, ‘Campo abierto’, ‘Campo de sangre’... campo, campo, en fin ‘Campo de los almendros’, en una primavera que no llegó porque fue suprimida.” (p. 60) Aleixandre afirma que, no final da visita em Madri, intuiu a morte próxima de Aub. O poeta sevilhano encerra o artigo em tom grave, lembrando a condição de refugiado do autor no México, onde está enterrado, e seu amor pela Espanha.

“‘Hombre entre dos guerras’”, de José Alvarado

José Alvarado explica que, por contingência das guerras de 1914 e de 1936, Aub migra para a Espanha e para o México, respectivamente. Alvarado frisa então a autodefinição de Aub de que era escritor espanhol e cidadão mexicano.

Para Alvarado, nas histórias das personagens de Aub, existe o eco de *su existencia*, “una porción, grande o minúscula, de Max en las figuras transeúntes por sus páginas.” (p. 61) Alvarado relaciona a vida intensa de Aub à vastidão de sua obra, cuja necessidade de que se organize adverte: “algún día se estudiará con cuidado la disímbola obra de Max Aub y ha de encontrarse, desde el primer hasta el último párrafo, una continua, persistente unidad: la de su vida y su ilimitada entrega a la comunicación.” (p. 61)

Alvarado sublinha a relação de contiguidade entre o homem e o escritor, entre vida e

obra, entre História e literatura. A História é, assim, vista por Alvarado como substrato literário para Aub, que “ha dejado sus libros como datos para un laboratorio histórico y su existencia como una placa para el corte de esta época.” (p. 62)

“*La gallina ciega*”, de Francisco Ayala⁸¹

Francisco Ayala conta que leu *La gallina ciega* ao mesmo tempo em que leu *In hiding*, do repórter inglês Fraser. Ayala percebe um paralelismo entre o diário de Aub e o relato de Fraser. Para o sociólogo, em *su diario español*, Aub representa o dissidente expulso, ao passo que o protagonista de *In hiding*, Manuel Cortés, compõe a parcela de reclusos na Espanha cativa em prisão domiciliar, ou seja, o exilado interior. Ayala observa que no período se multiplicam registros dessa natureza, referindo-se ainda aos casos divulgados pelos jornais e à narrativa “La vida por la opinión”, de sua autoria. Ayala considera todos esses relatos “circunstancialmente muy parecidos entre sí” (p. 63), com a particularidade de que *La gallina ciega* e *In hiding* apresentem o congelamento da imagem do país na perspectiva de Aub e de Manuel Cortés, que nutrem a ilusão de um passado inconcluso, preservando “con apasionado celo la imagen de aquel pretérito perfecto [...] que es, en definitiva, la de su propia juventud trunca” (p. 63).

O sociólogo adverte que, independentemente do sentido de alienação, a vida de “el expulso como el recluso, por apretadas que fueran las circunstancias a que se veían reducidos” (p. 63) continuou, tal como a existência histórica do país, de modo que o transcorrer do tempo distancie a realidade do presente e a imagem do pretérito inconcluso. Ayala comenta a recepção do diário de Aub na Espanha por parte de antigos republicanos, aos quais “les chocaban las reacciones de extrañeza” (p. 64) expressas em *La gallina ciega*.

Ayala passa à estrutura do diário, que “documenta: sus apreciaciones, sus juicios, en fin su visión de la realidad.” (p. 64) Para o sociólogo, *La gallina ciega* é um romance, cujo protagonista é o próprio Aub. O critério que usa para classificar o diário como romance é o fato de que há “desarrollo del personaje a través de la acción, como debe darse en toda buena novela” (p. 65) e que “igual que en sus novelas, el 'diario' está repleto de inagotables conversaciones, discusiones con la mayor frecuencia entre puntos de vista contradictorios, quizá irreconciliables, con una forma tensa de diálogo interminablemente argumentativa.”

⁸¹ Francisco Ayala (1906-2009), sociólogo, romancista e ensaísta espanhol. Exilado desde 1939 na Argentina e nos EUA. Obteve o Premio Nacional de Literatura em 1983 com *Exilio*. No mesmo ano, foi eleito membro da Real Academia Española.

(p. 64) No desfecho, Ayala lamenta não ser mais possível discutir as impressões sobre o livro com seu autor.

“El último Max”, de Manuel Durán⁸²

Manuel Durán atém-se à última etapa de produção de Aub, em especial, a dois de seus últimos livros: *La gallina ciega* e *Versiones y sub-versiones*, ambos de 1971. O poeta e crítico literário ensaia uma classificação do primeiro à categoria de livro de viagens para, a seguir, reformular a proposição resumindo que *La gallina ciega* “es, más bien, una apasionada lucha con sus raíces, con sus recuerdos, con su visión de España.” (p. 66) A forte ligação de Aub com a Espanha aparece justaposta à imagem de “gran mexicano, un apasionado y lúcido partícipe de la vida mexicana” (p. 66). Entre os escritos mexicanos do autor, Durán destaca *El zopilote y otros cuentos mexicanos* e *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. Para Durán, Aub é “mito en México y en España.” (p. 66)

Durán reproduz no artigo um texto seu publicado em *Versiones y sub-versiones*, que se intitula “Pequeño retrato de Max como el Héroe de las Mil Caras”. Nele, refere-se a Aub sobretudo como um “ser proteico” (p. 66) e sublinha a existência de “la unidad de tanta diversidad” (p. 66) em sua obra.

Voltando a discorrer sobre *La gallina ciega*, Durán contrasta o diário e *Las vueltas*; o primeiro pautado pelo factual, o último pela fantasia. Para o poeta e crítico literário, entretanto, “el libro imaginario resulta más convincente, mejor organizado, más artístico, más ingenioso, que el que describe lo que de veras ocurrió al regresar Max a España.” (p. 67)

Durán passa a *Versiones y sub-versiones*, “también un libro imaginario” (p. 67), cujo ponto de partida é a realidade histórica da época. Nas últimas linhas, Durán assinala que “el Max de *Jusep Torres Campalans* y de *Versiones y sub-versiones*, el [...] [que] lleva de la mano [a los lectores] hacia realidades inventadas, más reales que la vida cotidiana, es el Max que yo prefiero.” (p. 68)

“La historia”, de Jaime García Terres⁸³

Jaime García Terres recorda certos episódios e atividades habituais que compartilhou com o autor, mencionando outros intelectuais que faziam parte do mesmo convívio, entre eles,

⁸² Manuel Durán (Barcelona, 1925), poeta e crítico literário.

⁸³ Jaime García Terres (Cidade do México, 1924-1996), poeta, cronista, ensaísta e tradutor. Foi diretor do Fondo de Cultura Económica e membro do Colegio Nacional.

Joaquín Díez-Canedo, Paco Giner, Alfonso Reyes, León Felipe, Carlos Fuentes, Octavio Paz, García Lorca, Buñuel.

Pontuada a integração de Aub com a vida cultural mexicana, García Terres contextualiza a obra *Jusep Torres Campalans* e explica que a ideia de criar *Galeras* surgiu a partir do romance sobre o inventado pintor catalão:

[Carlos Fuentes y yo] decidimos falsificar una serie de textos alusivos al pintor imaginario, atribuyéndoles a firmas genuinas en boga. Un suplemento literario acogió sin dificultad nuestros engendros en la primera plana. [...] Max reunió las parodias y las editó en un folleto de lujo (p. 69).

Em resposta à queixa de Aub de que não fosse lido, García Terres argumenta ser impossível não o ler, dada a intensa circulação de sua obra no México. À facilidade de acesso aos textos, o escritor mexicano relaciona o vertiginoso ritmo de produção do autor.

No desfecho, García Terres lembra que, em um encontro na Grécia, Aub lhe propôs que fundassem uma revista e que, na reinauguração de *La Gaceta*, sob a direção de García Terres, Aub insistiu para que o nomeassem representante da revista em Madri, o que não ocorreu. As últimas linhas contêm uma fala de Aub após sua última estada na Espanha: “_Ya no es posible vivir_ me dijo_. Y mi testamento contiene una sola cláusula: Que me entierren en México.” (p. 70)

Carta: Barcelona, 16 Enero 1973, de José Agustín Goytisolo⁸⁴ para Jesús Silva Herzog

José Agustín Goytisolo redige a carta a pedido do editor de *Cuadernos Americanos*. O poeta espanhol explica a curta extensão de seu texto em decorrência de uma viagem para o exterior.

Goytisolo menciona a dificuldade de acesso às obras de Aub na Espanha do pós-guerra civil. O poeta espanhol comenta que conheceu o autor primeiro através de seus escritos e mais tarde pessoalmente. De sua obra, Goytisolo destaca *Jusep Torres Campalans*, “la maravillosa fabulación del inventado pero real pintor” (p. 71), sem deixar de citar “la importancia y profundidad de muchos de sus otros escritos.” (p. 71) O poeta espanhol declara ser “muy difícil expresar en pocas líneas la variopinta y rica personalidad de Max Aub” (p. 71). Na despedida, Goytisolo sublinha a relação afetiva entre eles e seu reconhecimento diante da “valiosa obra” (p. 71) de Aub.

⁸⁴ José Agustín Goytisolo (Barcelona, 1928-1999), poeta.

“Un escritor grande y fecundo”, de José Luis Martínez⁸⁵

José Luis Martínez chama a atenção para o volume e a diversidade da obra de Aub, bem como para o caráter fragmentário com que havia sido então estudada, advertindo, por isso, a necessidade de que fosse reunida e organizada. O intelectual mexicano formula hipóteses quanto à posterior recepção de dita produção:

no podría anticiparse cuáles de sus obras van a sobresalir o a preferirse en el futuro. ¿Las novelas o los cuentos? ¿El teatro o los versos? ¿Los estudios críticos o los ensayos? ¿El humor, las fantasías y las invenciones? Desde luego, el ciclo novelesco de los Campos, *El laberinto mágico*, acerca de la guerra civil española, es ya uno de los mayores testimonios literarios de aquellos acontecimientos. Y acaso llegue alguna vez la hora de su teatro. (p. 72)

Com respeito à vertente antes denominada de “humor, fantasías e invenciones; astillas, las llamaría Alfonso Reyes, del trabajo cotidiano, escapes de la imaginación y la ironía de varios calibres” (p. 73), Martínez destaca *Crímenes ejemplares*, *Signos de ortografía*, *Jusep Torres Campalans*, *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, *Antología traducida* e “las fábulas político-morales” (p. 73) de *El correo de Euclides*.

Para Martínez, “la obra suya que tendrá lugar de excepción es *La gallina ciega*.” (p. 73) O intelectual mexicano descreve o livro como diário, no qual confluem o Aub romancista, o dramaturgo e o ensaísta. Em um primeiro momento, Martínez se refere a alguns de seus elementos formais, como as elisões verbais; em seguida, se concentra em aspectos temáticos, chamando o diário de “crónica de una desilusión” (p. 73). Nesse momento, Martínez penetra na problemática que envolve o vínculo indissolúvel de Aub em relação à Espanha e conclui, recorrendo a um símbolo de Neruda, que “al fin sólo se sentía español, sólo pensaba en función de España y su tragedia y sólo tenía verdaderamente a 'España en el corazón'.” (p. 75) Martínez ressalta a posição de Aub como escritor de seu tempo, cuja contribuição é significativa para toda uma época.

“Él escribía como hábito y pasión”, de José Emilio Pacheco⁸⁶

O espaço interlinear divide o artigo em cinco partes. Na primeira parte, José Emilio Pacheco lamenta que a proximidade afetiva e física impediu que os mexicanos vissem em Aub a figura de “el primer escritor del exilio español, el mayor de sus novelistas, el más importante de sus dramaturgos.” (p. 76) Pacheco registra que, na última etapa de vida, Aub

⁸⁵ José Luis Martínez (Jalisco, 1918 – Cidade do México, 2007), diplomata, ensaísta, historiador, cronista, bibliógrafo e editor. Foi diretor do Fondo de Cultura Económica e diretor da Academia Mexicana de la Lengua entre 1980 e 2002.

⁸⁶ José Emilio Pacheco (Cidade do México, 1939), escritor.

“obtuvo el reconocimiento en su país, su obra comenzó a llegar al público español_ que fue siempre su principal destinatario” (p. 76) e sublinha, nesse sentido, a importância de *La gallina ciega*.

Na segunda parte, Pacheco pondera que “el único triunfo a que pueden aspirar quienes la emprenden [la tarea de escribir] es tener doce o quince buenos lectores” (p. 76), de tal maneira a se ressentir por não haver sido um deles para Aub, notando que leu menos de vinte de seus cinquenta livros. Pacheco observa que seu volume de produção equivale à média europeia de Gide, Mauriac e Sartre, o que remete à capacidade “mitológicamente fecunda” (p. 77) do autor, que o hábito de escrever sustenta.

A terceira parte versa sobre a diversidade de sua obra. Pacheco menciona a vertente “realista y testimonial” (p. 77) de *El laberinto mágico*, à qual contrapõe o artifício de empregar “la mentira para decir la verdad” (p. 77) de *Jusep Torres Campalans*. O escritor mexicano chama a atenção para o valor estético de *Juego de naipes*, que “hace aparecer tímidas y poco inventivas muchas empresas de la vanguardia” (p. 77). No campo da dramaturgia, Pacheco destaca *San Juan, No, Morir por cerrar los ojos, La vida conyugal, Cara o cruz, Las vueltas* e o teatro breve. De acordo com Pacheco, para quem a paixão de Aub era o teatro, “no existe en la dramaturgia española un conjunto de piezas tan [...] comprometidas con la realidad sociopolítica de nuestro tiempo.” (p. 77)

Pacheco persegue na quarta parte a tentativa de abarcar a multifacetada obra de Aub. Para tanto, alude à forma poética própria, em que o autor adapta a habilidade para reproduzir o colóquio à poesia, como em *Antología traducida* e na prosa poética *Yo vivo*. À qualidade de poeta seguem a de humorista de *Crímenes ejemplares*, a de antólogo, a de ensaísta, e, finalmente, a vertente de escritor mexicano. Pacheco observa que Aub “supo vernos con amor y también ironía.” (p. 78)

Na quinta e última parte, a atenção é dirigida ao fator humano, à dimensão anedótica do exílio. Pacheco comenta que o viu pela última vez na casa de García Márquez, dia em que Aub entregou a *Antología del modernismo* de Pacheco “repleta de anotaciones tuyas sobre sus desacuerdos y mis errores.” (p. 79) Pacheco lembra seu momento mais marcante com Aub, que data de 24 de abril de 1960, quando assistem no cinema Las Américas a *Sierra de Terruel*. A homenagem termina com um fragmento de *Campo de los almendros*, forma que Pacheco encontra para dizer adeus a Aub:

Estos que ves ahora deshechos [...], sin afeitar, sin lavar, cochinos [...] no lo olvides
hijo [...] son lo mejor de España [...] Estos que ves, españoles rotos, derrotados,

hacinados, heridos, soñolientos, medio muertos, esperanzados todavía en escapar, son, no lo olvides, lo mejor del mundo. No es hermoso. Pero es lo mejor del mundo. (AUB, 1968 apud PACHECO, 1973, p. 79)

“*El correo de Euclides*”, de José María Quinto

José María Quinto associa a morte de Aub à extinção de *El correo de Euclides*, que considera “la expresión más honda del último Max viviendo el supremo conflicto entre la esperanza y la desesperanza.” (p. 80) Quinto observa que a imprensa constituiu fonte para o autor, posto que não havia “nadie más atento, más preocupado, más permeable, más influido que Max por la realidad de su momento.” (p. 80)

Quinto distingue em sua obra a fase de vanguarda e a fase posterior de “verdadero compromiso político en que llegó a ser un testigo de excepción de la realidad mundial.” (p. 81) Para Quinto, a correspondente mudança de perspectiva é resultado da Guerra Civil Espanhola e de “sus consiguientes secuelas.” (p. 81) A terceira fase seria a niilista, da qual Quinto cita como exemplos *Luis Alvarez Petreña* e *La gallina ciega*. Apesar de dividir sua obra em três momentos, Quinto afirma que não se trata de apresentá-la de forma esquemática, tendo em conta que coexistem nas três fases os elementos do esteta, do político e do niilista.

Quinto se atém à terceira fase com o argumento de que “no ha sido todavía suficientemente estudiada” (p. 82). Essa etapa constituiria a “expresión de un soterrado debate entre la agonía y la praxis” (p. 81-82). Nesse sentido, Quinto lembra que o último número impresso de *El correo de Euclides* foi *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, em que o autor imagina que a Guerra Civil Espanhola não ocorre, seu mérito como diretor de teatro é reconhecido e o convidam a ingressar na Real Academia Española. Quinto nota, assim, que as consequências da guerra converteram Aub em “académico de la diáspora, de la cultura española escindida, de la academia en el exilio, que tiene por techo el mundo.” (p. 83)

“*Sala de espera: ¿Apólogo? ¿Elegía?*”, de Juan Rejano⁸⁷

Trata-se de um poema cujo nome alude à revista homônima de Aub.⁸⁸ O poema pode ser considerado uma elegia ou um apólogo pois a nota de lamento serve ao mesmo tempo para render a homenagem póstuma ao autor, que, como expresso no poema, é frustrado pela espera. A imagem de um trem que se toma em lugar de outro porque este último, tão

⁸⁷ Juan Rejano (Puente Genil, 1902 – México, 1976), poeta. Dirigiu no México as revistas *Romance* e *Litoral*.

⁸⁸ Ver o fragmento inicial da nota 26, p. 48.

aguardado, não alcança a plataforma de embarque pode ser uma metáfora do exílio.

O sentido do poema caminha de forma a mostrar simbolicamente que o distanciamento causado pelo embarque nesse outro trem provoca angústia. Entretanto, o eu lírico, em um movimento de esperança, reporta-se a Aub e diz que “en tu Sala de Espera, alguien hay todavía...” (p. 84) O emprego de reticências reitera a espera, a incompletude que representa, no entanto, o desejo de que a realidade dos exilados fosse outra.

“*El laberinto mágico*”, de Manuel Tuñón de Lara⁸⁹

O tema do artigo é *El laberinto mágico*, que Manuel Tuñón de Lara considera “la más cumplida expresión literaria” (p. 85) da Guerra Civil Espanhola. A primeira frase é uma citação de Paulino Cuartero, de *Campo de los almendros*, em que a personagem constata que “España es el laberinto” (1968 apud TUÑÓN DE LARA, 1973, p. 85). Tuñón de Lara observa, assim, que o tema do ciclo romanesco “es el destino 'laberíntico' de cientos de miles, de millones de españoles” (p. 86), personagens históricas e inventadas, “pero siempre reales” (p. 86). Para o historiador espanhol, Aub é o protagonista de *El laberinto mágico*, cujo tema pode ser decomposto em unidades menores equivalentes em sua totalidade a um drama histórico. É, nesse sentido, que Tuñón de Lara denomina o ciclo romanesco de modelo de romance histórico.

Após ressaltar a existência de unidade na série de romances e relatos breves em que consiste *El laberinto mágico*, Tuñón de Lara faz uma análise sumária, porém, precisa da estrutura

que podría expresarse sobre un plano de coordenadas trazando tres curvas; una, de los hechos históricos, otra del entramado de asuntos que constituyen la columna vertebral del relato [y que representan la trama novelística]; y otra, de forma, constituida por el ritmo y los planos de lenguaje. (p. 86)

De toda a série, Tuñón de Lara considera *Campo de los almendros*, cujo elemento de coesão é o binômio Asunción-Vicente, o melhor exemplo da estrutura múltipla de *El laberinto mágico*.

Dirigindo-se a Aub, o historiador espanhol nota que o leem cada vez mais, sobretudo, a juventude, de modo que continuará “plantado en el camino real de la literatura y de la historia de España.” (p. 90) Finalmente, Tuñón de Lara reitera que suas personagens eram reais, imaginando que os netos de Asunción lerão Aub, revivendo assim “la tragedia de una colectividad” (p. 87), uma vez que “se vive desde dentro” (p. 87) os fatos históricos e

⁸⁹ Manuel Tuñón de Lara (Madri, 1915 – Lejona, 1997), especialista em História dos séculos XIX e XX.

imaginados por Aub na série romanesca.

“Teatro y novela”, de Ramón Xirau⁹⁰

Segundo Ramón Xirau, Aub está entre os maiores escritores espanhóis e mexicanos. Considerando-o renovador do teatro espanhol, Xirau sublinha ser seu teatro “de los pocos teatros políticos de nuestro tiempo” (p. 91). Como antecipa no título, após aludir ao teatro, Xirau trata dos romances, ressaltando a inclinação do autor ao romance histórico. Xirau cita *Jusep Torres Campalans* (romance histórico-fantástico); *La gallina ciega*, “¿a qué género pertenece ese libro?” (p. 91); *La calle de Valverde*; os Campos; *Las buenas intenciones*. Nos romances históricos, conforme observa Xirau, Aub apresenta “los personajes vivos y ficticios de la guerra de España [...] Multiplicidad de personajes que nacen a la historia para convertirse en historia. Personajes de 'carne y hueso', personajes de 'bulto' _ por decirlo doblemente con Unamuno” (p. 91).

Xirau comenta dois dos romances: *La gallina ciega*, que “es la novela, el relato, la autobiografía, la historia personal de Max Aub novelista de la historia, pero de una historia que siempre es historia íntima” (p. 92); e *Jusep Torres Campalans*, “novela cubista sobre el cubismo” (p. 92), em que o pintor inventado é “uno de los grandes inventos reales o realidades inventadas de nuestros tiempos” (p. 92). Xirau resume a obra de Aub como “realidad creada y aun inventada” (p. 92).

“Imagen”, de Agustín Yañez⁹¹

Na primeira parte deste artigo de fisionomia barroca, Agustín Yañez liga a imagem de Aub “al ingenio troncal de su gente, de su habla.” (p. 95) Para tanto, o intelectual e político mexicano relaciona o deslumbramento nele provocado por *Luis Alvarez Petreña* às leituras de Azorín e de *Niño y grande*, de Gabriel Miró. Yañez observa que a obra de Aub recebe influência de Valle-Inclán, Cervantes, Arcipreste de Hita, Gonzalo de Berceo, San Juan de la Cruz e Santa Teresa. A seguir, Yañez associa a “fecunda docencia” (p. 93), que atribui à obra de Aub, às lições que obteve lendo Góngora, Bécquer, Gracián, García Lorca, Calderón, Quevedo, Pérez Galdós.

O aspecto mais significativo da segunda e última parte é a integração de Aub com a

⁹⁰ Ramón Xirau (Barcelona, 1924), filósofo e poeta. Membro da Academia Mexicana de la Lengua desde 1994. Naturalizado mexicano em 1995.

⁹¹ Agustín Yañez (Guadalajara, 1904 – Cidade do México, 1980) foi governador, secretário de Educação Pública e diretor da Academia Mexicana de la Lengua de 1973 a 1980.

cultura mexicana. Yañez nota que o autor “quisiste y lograste ser mexicano” (p. 95). O traço pessoal mais marcante que Yañez ressalta é a cordialidade de Aub, concluindo que na Espanha e no México “echarán de menos al esencial hombre que fuiste, que supiste ser: dionisiaco y apolíneo, pródigo, peregrino y cordial. Cordial. Cordial.” (p. 95)

“La tragedia del buque San Juan”, de Raúl Cardiel Reyes

O diretor de teatro lembra que conheceu Aub quando leu *San Juan*, época em que figuravam na cena teatral Alejandro Casona, García Lorca e Henri Lenormand. Raúl Cardiel Reyes explica a impossibilidade de que o grupo que dirigia encenasse *San Juan*, notando nesse sentido que “puede asegurarse que su teatro ha sido más leído que representado, aunque no por eso desmerecen sus cualidades escénicas, muchas de alta calidad.” (p. 96) Mais tarde, quando conhece Aub pessoalmente, Cardiel Reyes aproxima-se de “algunas circunstancias que rodearon la creación de la obra” (p. 96), como a ascendência judaica do autor e a relação mantida com a comunidade judaica mexicana. Cardiel Reyes observa, entretanto, que “en pocas ocasiones abordó el problema de la llamada 'cuestión judía’” (p. 97).

Para o diretor de teatro, o tema de *San Juan* consiste em que “la tragedia del pueblo judío es que no tienen patria.” (p. 97) Cardiel Reyes relaciona a travessia de *San Juan* à de Aub a caminho do campo de concentração de Djelfa, através da qual o autor “vivió la tragedia del pueblo hebreo [...] rumiando la gran tragedia del pueblo judío y también la del pueblo español” (p. 98) durante os dois anos em que esteve em Djelfa. Nesse aspecto, Cardiel Reyes ressalta que o primeiro texto que Aub publica ao desembarcar no México é “la tragedia del buque *San Juan*” (p. 98), isto é, *la cuestión judía* e não o labirinto espanhol.

Na outra parte do ensaio, Cardiel Reyes discorre sobre elementos temáticos de *San Juan*, em que “Max realiza un análisis de carácter existencial, en tres niveles, de acuerdo con la edad del hombre: en los niños, en los jóvenes y en los viejos.” (p. 98) Desse modo, o diretor de teatro alude à forma como cada um desses estratos se entrelaça com o drama existencial de *la cuestión judía*, com destaque para os jovens que o problematizam por meio de três personagens: Efraín, que se resigna, aceitando o destino de sua raça; Carlos, que, embora negue a raça para fugir à situação em que se encontra, “ataca al Comisario que despotrica contra los judíos” (p. 101); finalmente, Leva, que denuncia o racismo da própria raça, além de “contemporizar con los que quieren tender lazos a otros pueblos” (p. 101). Cardiel Reyes sublinha então a qualidade artística de *San Juan*, bem como sua contribuição para a História

do povo hebreu.

“Cita con Max Aub en *El laberinto mágico*
desde Levante, caras y caretas de Madrid”, de Manuel Andújar⁹²

Manuel Andújar destaca a magnitude de *El laberinto mágico*, partindo do pressuposto de que a coetaneidade ou pouco distanciamento no tempo não constitui impeditivo para a apreciação crítica rigorosa. A princípio, Andújar traça alguns paralelos de *El laberinto mágico* em língua espanhola: Galdós, Baroja, Valle-Inclán e Blasco Ibáñez. Entre os parentescos estrangeiros estariam Upton Sinclair, Jules Romains, Duhamel, Thomas Mann.

Seu substrato, segundo Andújar, é o presente inconcluso, em contraposição ao passado:

sólo el vencido que evoca rigurosamente las coordenadas sociales y psicológicas de su derrota física, política [...] es capaz de elevar [...] un desenlace maniqueo a logro de arte y ética, por prolongada y estratificada que se muestra la violencia impugnable, condenada a perecer (p. 59).

A partir dessa visão de realidade, Aub escreve *El laberinto mágico*, “su realísima fabulación” (p. 60), para utilizar as palavras de Andújar.

De acordo com Andújar, para representar a Guerra Civil Espanhola, Aub reconstrói as caras e as máscaras de Madri, ambientando as ações na região levantina, que engloba as comarcas mediterrâneas da Espanha, isto é, *el Levante* e *las caras* transformadas em *las caretas* do título. No final do texto, Andújar visualiza a imagem de Aub em seu apartamento madrilenho, que chama de “estación de tránsito (México y España [...])” (p. 61).

“La vocación y la fidelidad de Max Aub”, de Corpus Barga⁹³

Corpus Barga pergunta-se pelo combustível que move cada escritor e pensa em Valle-Inclán, Pío Baroja e Aub. Antes de discorrer sobre o autor, Barga critica a inexistência de um mercado editorial hispânico comum. Em Aub, o madrilenho sublinha a vocação de escritor, que compreende desde o ato de escrever até a recepção da obra pela crítica especializada. Barga considera-o um “caso fenomenal de vocación” (p. 63), sem equivalentes à época, pois, ainda que Ramón Gómez de la Serna seja um fenômeno, Barga frisa que se restringiu às *greguerías*, em contraposição à “literatura tan abundante” (p. 63) de Aub, para quem importava “escribir sobre todo, sobre todo escribir, ser escritor, materialmente escritor” (p. 63). A

⁹² Manuel Andújar (La Carolina, 1913-1994), escritor.

⁹³ Corpus Barga (Madri, 1887 – Lima, 1975), escritor e jornalista.

vocação, a fidelidade à Espanha, que “para él era también una vocación” (p. 64), são, segundo Barga, a força motriz de Aub.

“El teatro de Aub y su espera infinita”, de Antonio Buero Vallejo⁹⁴

Antonio Buero Vallejo diz prescindir de uma exegese crítica para redigir o artigo sobretudo por considerar que Aub “ha sido bien estudiado, y en su propio país.” (p. 64) Como exilado interior, Buero Vallejo escreve a partir da Espanha e nota o tardio reconhecimento de sua obra, “a destiempo, como siempre.” (p. 65) O dramaturgo refere-se a Aub como “el gran autor sin estrenos” (p. 65), cujo teatro era de leitura assim como foi o de Valle-Inclán no início.

Buero Vallejo busca explicar por que o teatro de Aub não foi encenado. A primeira hipótese consiste em que fosse adiantado para seu tempo, o que Buero Vallejo descarta. A índole política de seu teatro poderia ser a causa. Mas não se pode esquecer o êxito de Brecht entre o público hispânico. Em relação a possíveis problemas cênicos, Buero Vallejo esclarece que, consciente de escrever à margem, Aub se permite certas licenças. Não obstante, para Buero Vallejo, “Aub pasó su vida radicalmente dentro del teatro, incluso en las obras en que contradice las fórmulas constructivas al uso [...] Aub vivió, de hecho, con los dos pies_ y la cabeza_ dentro del mejor teatro y de ineludible problemática estructural.” (p. 66-67)

Buero Vallejo alude ainda à tese de José Monleón, que ressalta a forma desse teatro, e à de Ricardo Doménech, que enumera como prováveis causas para o *escándalo* da não estreia o caráter político de seu teatro, a situação histórica e a falta de tino dos empresários teatrais. Buero Vallejo chama a atenção, entretanto, para a hipotética inferioridade da cultura hispânica ante si própria e o resto do mundo, que projeta a imagem de um “tercer mundo' literario” (p. 67). Desse modo, seria necessário reverter a posição de descrédito através de uma atitude de solidariedade e autodefesa entre os povos hispânicos.

Essa situação histórica crônica afetara sensivelmente a difusão do teatro de Aub. Buero Vallejo lamenta menos, no entanto, a escassa representação que o fato de Aub, embora continuasse escrevendo, ter sido privado de dialogar com o público. E reclama a reparação desse *escándalo*, esperando que o público espectral suscitado por esse teatro “acaso un día sea de carne y hueso.” (p. 69)

⁹⁴ Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916-2000), dramaturgo. Foi membro da Real Academia Española.

“Algunos laberintos de Max Aub”, de José García Lora

Antes de enumerar alguns de seus labirintos, José García Lora comenta a importância simbólica da imagem do labirinto, da qual Aub se apropria para representar sua visão de realidade. O labirinto é “el símbolo más adecuado para expresar la perplejidad con que el hombre avanza por su vida.” (p. 70) García Lora assinala a influência que exerce o historicismo na literatura. Particularmente em relação a Aub, García Lora sublinha que “tiende [...] a ofrecer auténticas representaciones del complejo devenir humano.” (p. 71)

Entre os labirintos presentes em sua obra, García Lora enumera o labirinto Campalans, que é “el laberinto-trampa para críticos y lectores de biografías [...] excelente superchería laberíntica” (p. 72); o labirinto *Luis Alvarez Petreña*; o labirinto *Antología traducida*; o labirinto *El cerco*; *El correo de Euclides*, que “siempre traía, comentada, una noticia despampanante y un tanto laberíntica” (p. 71); o “falso laberinto [*Juego de naipes*] en que se pueden leer los relatos contenidos en el envés de cada carta en cualquier orden. Dando así corte tras corte al concepto del tiempo lineal” (p. 71-72); o labirinto *Narciso*, em que o protagonista se vê “atrapado en uno de los laberintos típicos de la juventud: su propio yo” (p. 72);

el mini-laberinto Lola-Vicente, dentro del más importante Asunción-Vicente, ensartados en otro “laberinto mágico”, el de la pequeña guerra civil Casado-Negrín, dentro a su vez del magno “laberinto mágico” de la gran guerra civil de Franco contra la República. (p. 74)

Detendo-se sobre o labirinto Asunción-Vicente, que percorre os romances *Campo abierto*, *Campo del moro* e *Campo de los almendros*, García Lora narra as peripécias do casal, que se busca em meio aos fatos históricos representativos da Guerra Civil Espanhola. Por último, García Lora cita um diálogo entre Templado e Cuartero, ocorrido no porto de Alicante, onde as personagens problematizam o símbolo do labirinto, constatando que nunca encontrariam a saída “porque España es el laberinto.” (1968 apud GARCÍA LORA, 1973, p. 75)

“Max Aub, el hombre”, de Carletto & Gutierre Tibón

Os Tibón, assim como os José Luis Martínez eram vizinhos de Aub na rua Euclides, esquina com a Mariano Escobedo, no México. No artigo, que se compõe sobretudo a partir de elementos anedóticos, os Tibón aludem à preocupação de Aub, consciente de seu delicado quadro clínico, em “acabar el encargo [la biografía de Buñuel] que en 1968 le había confiado una editorial barcelonesa.” (p. 76) Os irmãos lembram o pedido de Aub para que pesquissassem se o sobrenome Buñuel era de cristãos novos, evidência que poderia atestar se o

cineasta descendia de judeus. Os Tibón observam que Aub “seguía trabajando con la acostumbrada intensidad” (p. 77) nos dois últimos anos de vida, época em que se viram pouco, devido às estadas de Aub na Espanha e às viagens dos Tibón no período.

Outro aspecto relevante é a imagem que os irmãos constroem de Aub como “el nuevo mexicano_ parisino de Valencia” (p. 77). Pensando na condição política de exilado do autor, os Tibón afirmam que “todas las 'obras incompletas' de Aub encontraron en México los editores adecuados y los éxitos merecidos.” (p. 77) Ante a posição respeitável de Aub de escritor de temas mexicanos, os Tibón constatam que o vínculo com a realidade espanhola *vivida y sufrida* não se diluiu com o tempo, de modo que, se não fosse a Guerra Civil Espanhola, Aub seria “uno de los más fecundos y auténticos autores nacionales.” (p. 78) Nesse aspecto, os irmãos traçam um paralelo entre Aub e os escritores mexicanos exilados na Espanha Alfonso Reyes e Martín Luis Guzmán, “cuya temática quedó hondamente mexicana.” (p. 78) Para os Tibón, importa, em suma, o uso de um veículo linguístico comum para “expresar hechos humanos” (p. 78).

No desfecho, os Tibón indicam que, ao se mudarem da rua Euclides, continuaram recebendo *El correo de Euclides*, para os quais representou “un gran periódico [...] que Max enviaba a los amigos en lugar de una tarjeta natalicia.” (p. 78)

“Max Aub y André Malraux”, de Denis Marión

O artigo bastante sucinto trata da participação de Aub na produção de *Sierra de Teruel*, de André Malraux, atividade com a qual Denis Marión colaborara. Este adianta que sua “ignorancia en lengua española” (p. 79) fez com que lesse apenas as obras de Aub traduzidas para o francês: “la amena pseudo-biografía *Jusep Torres Campalans* y las emotivas novelas de la guerra de España” (p. 79), de modo que não se julga preparado para deixar uma contribuição na revista sobre sua obra literária.

Marión conta que *Sierra de Teruel* foi rodado num país em guerra, em meio às adversidades previstas: “el cine español se había quedado sin elementos de trabajo.” (p. 79) O projeto foi aceito pelo governo republicano em maio de 1938. A previsão era de que o filme fosse concluído antes do final daquele ano, entretanto, levaram mais de um ano para finalizá-lo. Um dia antes de as tropas franquistas tomarem Barcelona, a equipe viajou para a França com “una segunda tarea imposible: construir un film coherente [...] con esas migajas de película que se desparramaron sobre la totalidad del guión” (p. 80). Marión relata que,

transcorridos vinte anos de *Sierra de Teruel*, reviu Aub, que ainda “conservaba ese entusiasmo de niño maravillado” (p. 80).

“El teatro de Aub en España”, de José Monleón

José Monleón assinala que o teatro de Aub não é representado, e sim lido, o que, para ele, não se explica em decorrência de seus elementos formais, pois a arte, fugindo à ortodoxia, deve partir da visão de realidade dos homens. Monleón alude ao problema de circulação da parte que considera fundamental desse teatro, escrita após a Guerra Civil Espanhola. A baixa circulação estava sendo contrabalançada com a edição, nos últimos anos, de *Morir por cerrar los ojos, No, San Juan, La vida conyugal*,⁹⁵ *Discurso de la Plaza de la Concordia*.

De acordo com Monleón, quando a sociedade espanhola superasse o estado em que se encontrava, sendo capaz de enfrentar-se com o drama do exílio, o teatro experimental, de fins estritamente estéticos, continuaria sendo um teatro de leitura; entretanto, o teatro histórico seria encenado. Dessa forma, o teatro histórico de Aub não se representou à época, segundo Monleón, por culpa da inexistência de um público dotado de “la curiosidad, el espíritu crítico, la independencia y la solidaridad” (p. 83).

“Continuidad y renovación en la obra de Max Aub”, de Luciano Rincón

Luciano Rincón analisa os problemas de recepção da obra de Aub na Espanha, à qual “llega [...] además de fragmentaria, desordenada.” (p. 84) Rincón adverte o “riesgo nada leve de [la obra] academizarse” (p. 84) sem antes constituir objeto de leitura do público em geral. Nesse sentido, chama a atenção para os silêncios que devem ser preenchidos de forma “plena, racional y valorada en nuestro mundo cultural cotidiano [...] El esfuerzo a hacer, como homenaje, es el de dar fe de la existencia real de su obra, más acá del silencio y de los mitos.” (p. 85-88)

Após esse preâmbulo, Rincón trata de alguns aspectos da obra narrativa de Aub: “barroquismo banal, [...] renovación estilística, [...] la importancia novelística de un lenguaje rico, creador de nuevas posibilidades expresivas.” (p. 86) A renovação estilística relaciona-se à ruptura da história literária. Em relação à linguagem criadora, “a veces galdosian[a]” (p. 86), é contraposta à linguagem resultante do emprego da retórica persuasiva, que suprime a redundância em nome da informação, gerando ambiguidade e construindo uma retórica vazia,

⁹⁵ Monleón se equivoca ao chamar a peça *La vida conyugal* de “Domicilio Conyugal”.

embasada na influência exercida por Marinetti. A linguagem de Aub seria a antítese da retórica persuasiva, dos “ruidos heredados por Marinetti” (p. 87).

No final, Rincón reitera a necessidade fundamental de que se restitua a historiografia literária espanhola, incorporando a literatura exilada de Aub à realidade histórica cotidiana dos espanhóis. Sendo restabelecida a continuidade da historiografia, a renovação consequente poderia combater “nuestro propio lenguaje hoy fosilizado en tan gran medida, evadido de sus sentidos reales, sin función de comunicación en un uso casi exclusivo de fomentar el ruido.” (p. 88)

“Sobre Max Aub”, de Emmanuel Robles⁹⁶

Emmanuel Robles indica o caráter inconcluso de “su voluminosa obra sobre Luis Buñuel, un ensayo de biografía crítica, una verdadera suma, un trabajo inmenso que espera terminar en el curso del año setenta y tres...” (p. 89) Robles lembra que soube de sua morte através de uma notícia de *Le Monde*, que o considerava um dos maiores escritores espanhóis contemporâneos. O escritor franco-argelino alude à diversidade de sua obra, destacando entre seus escritos aqueles produzidos a partir de 1936: *El laberinto mágico*, *San Juan* e “todos sus poemas que evocan la noche actual de España o que recuerdan sus propios años en los campos de concentración africanos.” (p. 90)

Robles verifica que, apesar da barbárie, símbolo do tempo em que Aub viveu, “florecían al mismo tiempo, sí, al mismo tiempo, lo mejor del hombre” (p. 90). O escritor franco-argelino complementa que, em meio à diversidade de sua obra, resplandecem “su confianza en nuestros más altos valores morales y su exaltación de la conciencia humana.” (p. 90)

“Max Aub en su laberinto”, de Emir Rodríguez Monegal⁹⁷

O artigo é dividido em sete partes, indicadas por algarismos romanos. Na parte I, o escritor uruguaio Emir Rodríguez Monegal recorda o dia em que soube da existência de Aub, em uma conversa em que falava de Ramón Sender e Arturo Barea. Rodríguez Monegal cita sua estranheza em relação à editora Tezontle, que então publicava os livros de Aub. O escritor uruguaio lê as edições publicadas pela editora mexicana de *Campo cerrado*, *Campo de sangre* e *Campo abierto*, não compreendendo o porquê de *Campo de sangre* (1945) ser publicado

⁹⁶ Emmanuel Robles (Oran, Argélia, 1914 – Boulogne, 1995), romancista e dramaturgo.

⁹⁷ Emir Rodríguez Monegal (Melo, 1921 – New Haven, Connecticut, 1985), escritor.

antes de *Campo abierto* (1951). Enquanto não eram publicados os outros romances de *El laberinto mágico*, Rodríguez Monegal lê, por exemplo, *Jusep Torres Campalans*, do qual ressalta o traço de originalidade, engenho, que estende a toda a obra de Aub. Na parte II, o escritor uruguaio refere-se à expectativa de que Aub publicasse os outros romances da série, observando que continuava publicando outros escritos, “como si los lectores del ciclo no tuviésemos ningún derecho.” (p. 92)

Na parte seguinte, Rodríguez Monegal chama a atenção para a inteligência, a afetividade, a sociabilidade e o ceticismo impregnado de ironia de Aub, traços peculiares através dos quais o escritor uruguaio monta um retrato do autor.

Na parte IV, Rodríguez Monegal, a quem encomendam um trabalho sobre os romances da Guerra Civil Espanhola, relata que, entre eles, escolhe *El laberinto mágico* então inconcluso. Além de Aub, figuram Barea com *Forja de un rebelde* e Sender com *Los cinco libros de Ariadna*. Em uma entrevista concedida em Paris por Aub a Rodríguez Monegal, este obtém informações valiosas sobre o processo de criação de *El laberinto mágico*.⁹⁸

Na antepenúltima parte, o escritor uruguaio comenta a visita de Aub à New York University. Rodríguez Monegal narra a seguir a visita à Universidade de Yale para uma conferência organizada por ele e Manuel Durán. Sobre esta visita, o escritor uruguaio afirma que o impacto causado pela participação de Aub foi suficiente para que ao final da conferência todos os expectadores fossem maxistas. “Lo que él quería era poner las cosas en el nivel del diálogo. Aquí hay un hombre (el autor) y allí hay otros hombres (los lectores); que el diálogo se entable a ese nivel y no a otro.” (p. 96) Antes de concluir, Rodríguez Monegal deixa registrado, na parte VI, que o viu pela última vez por ocasião da conferência em Yale, época em que Aub continuava trabalhando na biografia de Buñuel.

Finalmente, na conclusão, Rodríguez Monegal acentua a importância de *El laberinto mágico*, “obra de novelista que es también obra de historiador” (p. 97). Propõe que deva ser lida dentro do contexto em que o autor a produziu, do qual fazem parte Barea, Sender, Arthur Koestler, André Malraux, George Orwell e Ernest Hemingway. Além disso, Rodríguez Monegal ressalta a necessidade de uma edição que compile todo o material que abrange o ciclo romanescos, ciclo esse que alça o autor à posição de “mayor novelista español del medio

⁹⁸ “Me enteré al fin (después de quince años de hipótesis) por qué *Campo de sangre* se publicó antes que *Campo abierto*. El manuscrito de esta última durmió toda la ocupación de Francia en la bodega de una casa en París donde había depositado Max sus efectos, antes de escapar de los nazis [...]; la influencia de algunos narradores franceses [...] Roger Martin du Gard, Jules Romains; el propósito literario al escribir el ciclo y el lejano modelo tolstoiano; el simbolismo del título que deriva de una frase de San Pablo.” (p. 95)

siglo.” (p. 98)

“Asunción en el laberinto”, de Gonzalo Sobejano⁹⁹

Gonzalo Sobejano retoma a dualidade existente em *El laberinto mágico* entre as personagens inventadas e históricas. À relação ficção/ História acrescenta o amor de Aub por Asunción, que “era para él 'más real que las docenas de políticos y militares que aquí y allá se pierden en este laberinto con su nombre verdadero” (AUB, 1968 apud SOBEJANO, 1973, p. 98). Para o crítico literário, o fato de que Aub se apaixone por Asunción é mais significativo que a ilusão de realidade da criatura imaginada porque a identificação do criador leva a personagem a alcançar *relieve protagónico*.

Sobejano passa ao binômio Asunción-Vicente, que poderia constituir um *romance puro* dentro da crônica de guerra que *El laberinto mágico* representa. Desse modo, Sobejano defende o protagonismo de Asunción Meliá e Vicente Dalmases, favorecendo a noção de romance. Não obstante, o crítico literário também tem em conta a posição da crítica em atribuir a função de protagonista à coletividade e ainda o critério utilizado por Aub para “dar testimonio de la guerra civil española a través de múltiples espacios, tiempos y personajes, [...] esto pertenece a la 'crónica', y por cronista se tuvo siempre Max Aub” (p. 100). Sobejano alude à unidade do ciclo romanesco e/ ou crônica de guerra através da constituição de Asunción, que confere maior coesão ao enredo.

Para o crítico literário, *El laberinto mágico* é uma obra exemplar, sem quaisquer equivalentes. A tensão que Sobejano esboça entre o *romance puro* e a crônica de guerra está resolvida no artigo quando analisa que a série “contiene la 'novela pura' que quiso ser, dentro de la vasta 'crónica' que no quiso dejar de ser” (p. 105).

3.2 Estudo comparado e contrastivo dos textos críticos

O exame dos vinte e cinco textos em homenagem ao autor nos permite recompor o discurso crítico enunciado antes de haver estudos sistemáticos de sua obra. Como são textos produzidos *en caliente*, esse material é o mesmo a que teve acesso o público leitor coetâneo a Aub.

⁹⁹ Gonzalo Sobejano (Múrcia, 1928), crítico literário.

A marca de que são textos escritos *en caliente* está, por exemplo, no recorte feito por alguns de seus autores. Aleixandre, Ayala, Martínez, Pacheco, Quinto, Tuñón de Lara e Xirau referem-se a *La gallina ciega* (1971), analisando elementos formais e a problemática visão de realidade expressa ante a realidade da Espanha ainda franquista. Durán, em contrapartida, situa o diário em outra perspectiva, que pressupõe a relação entre a fantasia e o real. Para Durán, *Las vueltas* (1965)¹⁰⁰ resulta mais verossímil do que *La gallina ciega*. A peça de teatro, de mesmo tema, está pautada pela fantasia e não pelo factual, embora, como o diário, parta da realidade histórica da época.

Ao lado de *La gallina ciega*, a parcela de sua obra mais analisada pela crítica compreende *El laberinto mágico*, *Jusep Torres Campalans* (1958) e o teatro, com destaque para *San Juan* (1943). Quanto aos textos poéticos que o autor publica em *Cuadernos Americanos*, há referência ao monólogo *Discurso de la Plaza de la Concordia* (1951) e a *Campo de los almendros* (1968), em que "La Virgen de los Desamparados" aparece como adendo.

Em relação a *El laberinto mágico* e *Jusep Torres Campalans*, trabalha-se a tensão entre literatura e História, pois, ao mesmo tempo em que Aub se fundamenta na representação de seu contexto histórico, recorre em grande medida à faculdade imaginativa, conforme observa a crítica. Na tensão entre a fantasia e o real, este sempre se sobrepõe àquela, servindo à representação da realidade histórica do período. Nesse sentido, surgem frases como "realidades inventadas, más reales que la vida cotidiana" (DURÁN, 1973, p. 68). Este é o Aub que Durán prefere, pensando na literatura que considera fantástica e de humor, de *Jusep Torres Campalans* e de *Las vueltas*.

A expressão *realidades inventadas* apresenta outras roupagens nos textos críticos. Aleixandre realça a poderosa capacidade imaginativa do autor, através da qual a fantasia se converte em "la más válidamente expresadora de la realidad" (1973, p. 59). Goytisolo chama *Jusep Torres Campalans* de "la maravillosa fabulación del inventado pero real pintor Torres Campalans" (1973, p. 71). Tuñón de Lara verifica que nos "temas [de *El laberinto mágico*] [...] van imbricados los hechos históricos y los hechos imaginados_ pero siempre reales" (1973, p. 86). Para Xirau, "ciertamente, si una palabra conviniera a la obra de Max Aub, ésta sería: *realismo* [...] capaz de convertirse en fantasía, una fantasía hecha tanto de sueño como de piedra. La obra de Max Aub_ realidad creada y aun inventada" (1973, p. 92). Andújar usa a

¹⁰⁰ A informação sobre o ano de publicação está disponível em <<http://www.maxaub.org>>. Segundo Durán, a mesma edição (de Joaquín Mortiz) dataria de 1964.

expressão “realísima fabulación” (1973, p. 60). Em García Lora, lemos “Aub suele colocar análogas situaciones semi-irreales en el centro de otras importantes novelas de su 'laberinto mágico” (1973, p. 73). Em *Campo de los almendros*, encontramos: “no les parece sueño_ sería absurdo_ sino una absoluta, palpable, enorme, verdadera realidad” (AUB, 1968 apud GARCÍA LORA, 1973, p. 75). Sobejano observa que “esta criatura [Asunción Meliá] [...] era para él 'más real que las docenas de políticos y militares que aquí y allá se pierden en este laberinto con su nombre verdadero.” (AUB, 1968 apud SOBEJANO, 1973, p. 98)

Desse modo, para Aleixandre, a fantasia é um elemento de base na representação da realidade histórica empreendida por Aub. Em *Jusep Torres Campalans*, Goytisolo não deixa de acentuar a aparência de realidade adquirida. Martínez trabalha a mesma ambivalência ao referir-se à gênese de *Campalans*, em que o autor emprega “la mentira para decir la verdad” (1973, p. 77), isto é, a invenção engenhosa traduz de forma fidedigna a realidade. Tuñón de Lara parte do mesmo princípio, considerando a intersecção entre imaginação e História, a favor da ilusão do real. Seu ponto de vista coincide com o de Xirau, que denomina o pintor de *invento real* ou *realidad inventada*. Andújar joga com as palavras compondo a expressão aparentemente paradoxal *realísima fabulación*, ou seja, história inventada, apesar de absolutamente real. García Lora reconhece, quando as chama de *semi-irreales*, que tais situações decorrem em grande medida do exercício da fantasia. A última citação do parágrafo é extraída por Sobejano de “Páginas azules”, onde Aub constata que Asunción é mais real do que as personagens históricas que percorrem as páginas do labirinto, tratando-se de mais uma *realidad inventada*, equivalente ao registro histórico.

Tendo em conta a presença de personagens *de carne y hueso* e *de bulto* (UNAMUNO apud XIRAU, 1973, p. 91) em sua obra do exílio, a crítica discute o emprego da fantasia para a representação da realidade histórica da época. Com as consequências que a Guerra Civil Espanhola trouxe para a literatura, a vertente literária a que o autor adere pressupõe a relação entre estética e ética, de modo que se observe a predominância de temas de cunho social e político, ou seja, de temas fundamentados historicamente em sua obra constituída no exílio. Nesse sentido, *El laberinto mágico* é um dos maiores, se não o maior testemunho literário da Guerra Civil Espanhola. Rodríguez Monegal considera-o “obra de novelista que es también obra de historiador” (1973, p. 97) e, para Tuñón de Lara, Aub continuará “plantado en el camino real de la literatura y de la historia de España” (1973, p. 90), de tal maneira que se repõe a tensão entre literatura e História.

Outro ponto que chama a atenção de parte dos críticos é o ritmo de produção do autor. Martínez sublinha a extensão de sua obra, a que Pacheco acrescenta o fato de Aub escrever por hábito (e por vocação), equivalendo sua produção à média europeia de Gide, Mauriac e Sartre. Alvarado e Durán buscam a unidade em meio à diversidade de sua obra. Para o primeiro, a unidade reside na própria vida de Aub e em sua entrega irrestrita à comunicação; para o segundo, em sua natureza proteica. Ao situar a unidade da obra na vida do autor, Alvarado estabelece, assim, uma relação de contiguidade entre o homem e o escritor.

Nessa trilha de sondagem da ligação entre vida e obra, há que observar como a crítica destaca eventos vividos por Aub. Além da Guerra Civil Espanhola, está presente o exílio. Para Ayala, a problemática visão de realidade que se plasma em *La gallina ciega* consiste em que o autor se manteve preso a um passado inconcluso, resistente à ação do tempo. Aleixandre e Durán, como Ayala, sublinham a discordante visão de realidade e Quinto se baseia nela para classificar a última fase de sua obra de niilista. Tuñón de Lara reitera que, como suas criaturas, Aub sempre esteve dentro do labirinto. O *pasado inconcluso* de Ayala corresponde ao *presente inconcluso* de Andújar. Em conformidade com a mesma perspectiva, Martínez avalia, a partir de um símbolo de Neruda, que “al fin sólo se sentía español, sólo pensaba en función de España y su tragedia y sólo tenía verdaderamente a 'España en el corazón’” (1973, p. 75).

Durán, em contrapartida, apresenta o autor como “mito en México y en España” (p. 66) e destaca a importância de *El zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964) e *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1969). Para os Tibón, entretanto, Aub seria em outras circunstâncias um dos maiores escritores mexicanos. Ainda sobre a relação com o México, García Terres atesta a total integração do autor com a cultura local e Pacheco considera que Aub “supo vernos con amor y también ironía.” (1973, p. 78)

A crítica recolhida em *Cuadernos Americanos* aponta de modo recorrente outras questões. Uma delas é a circulação da obra do autor. Goytisoló registra a dificuldade de acesso na Espanha, onde a censura editorial impede a circulação cultural. E Rincón afirma: “y si nos es difícil el cómo reablar los silencios habidos, más difícil aun nos resulta reocupar los tiempos que se nos quedaron en blanco.” (RINCÓN, 1973, p. 88) Barga reclama a existência de um mercado editorial hispânico comum. Não obstante, como Tuñón de Lara, Pacheco considera o acesso de um ângulo positivo, indicando a ampliação do público leitor de Aub na península.

Enquanto Buero Vallejo e Barga observam que já havia muitos estudos a respeito de sua obra, mesmo na Espanha, Alvarado e Martínez assinalam a inexistência de estudos mais completos. Rincón faz coro a Alvarado e Martínez ao sublinhar o caráter fragmentário com que a obra chega ao público leitor peninsular, fato a que Rodríguez Monegal acrescenta a necessidade de que se publique uma edição completa de *El laberinto mágico*. Quanto à circulação no México, García Terres nota ser intensa, relacionando-a ao ritmo de produção do autor. E os Tibón afirmam que “todas las 'obras incompletas' de Aub encontraron en México los editores adecuados y los éxitos merecidos” (1973, p. 77), ignorando naturalmente a delicada situação do teatro.

Este é outro tema recorrente nos textos estudados. O teatro de Aub, como a princípio era o de Valle-Inclán, foi um teatro de leitura, pouco representado inclusive no México. Entretanto, a baixa encenação não se explica em função de possíveis problemas cênicos. O Aub dramaturgo é considerado, por Xirau, o renovador do teatro espanhol e, por Pacheco, o maior dramaturgo do exílio espanhol.

Desse modo, a tensão entre literatura e História, a extensão, o acesso e a recepção de sua obra, a relação com a Espanha e o México, a contiguidade entre o escritor e o homem, a baixa representação de seu teatro, o cinema, os laços de amizade são os temas que o discurso crítico recolhido das páginas de *Cuadernos Americanos* problematiza ou recupera. Se, por um lado, essa variedade permite ao leitor construir um retrato do autor, por outro lado, impede um aprofundamento nos temas, gerando, por conseguinte, uma visão relativamente limitada de sua obra.

Palavras finais

A presença de Max Aub em *Cuadernos Americanos* está constituída através de seus textos poéticos (os contos, as peças de teatro e o poema) e de seus ensaios. O registro que o autor deixa na revista é o de um intelectual empenhado em refletir sobre os problemas de seu tempo, período conturbado da História recente, que compreende a realidade da Guerra Civil Espanhola e seus desdobramentos, da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria.

Encontramos em *Cuadernos Americanos* várias facetas que Aub apresenta e que a crítica comenta em 1973: o narrador da guerra (em “Vernet, 1940” e “La Virgen de los Desamparados”), o escritor de temas mexicanos (em “Memo Tel” e “Los hijos”), o dramaturgo e seu teatro de fisionomia política (em *De algún tiempo a esta parte* e *Discurso de la Plaza de la Concordia*), o poeta (em “Tres romances”) e o ensaísta. De acordo com a apreciação dos críticos, Aub aplica sua atenção a seu contexto histórico e lança mão de sua capacidade fabuladora para dar sua interpretação, resgatando eventos históricos, personagens históricas tanto transformadas como inteiramente inventadas.

Os demais contos, que os textos críticos de 1973 não nos permitem classificar, são aqueles reunidos em *Ciertos cuentos*, os quais a crítica vinte anos mais tarde consideraria como contos fantásticos.¹⁰¹ Segundo nossa hipótese de interpretação de sua obra constituída no exílio, período em que o autor escreve para *Cuadernos Americanos*, dividimos os três contos restantes em dois tipos, que projetam mais duas facetas de Aub. Em “Uba-Opa” e “Confesión de Prometeo N.”, o autor toma da vanguarda o deslocamento do mito para aproximar-se de seu contexto histórico. Em “La lancha”, Aub não dá testemunho do processo social, sendo expressa a dimensão da interioridade do herói.

Dessa forma, a despeito do corte que a crítica publicada na revista tende a estabelecer entre as fases de produção anterior e posterior à Guerra Civil Espanhola, propomos que no pós-guerra civil o autor visita várias vezes a pauta dos movimentos vanguardistas para se servir de elementos que lhe permitam captar seu contexto histórico.

Essa mudança que houve em sua perspectiva literária, levando-o de uma literatura esteticista a uma literatura em que predomina a representação do processo histórico, pode ser observada, como demonstrado, no conjunto de seus textos poéticos e ainda em seus ensaios publicados na revista, uma vez que o autor explicita neles sua filiação artística a uma corrente literária comprometida com a promoção da justiça.

¹⁰¹ Referimo-nos aos trabalhos escritos em 1993, quando é realizado o primeiro congresso sobre o autor, em Segorbe e Valência, intitulado *Max Aub y el laberinto español*.

Cabe ressaltar que a nova perspectiva literária mantém estreita relação com as consequências que a Guerra Civil Espanhola trouxe para a literatura espanhola contemporânea. A principal consequência originada pela guerra é, segundo Aub, a atitude que o escritor deve assumir ao deixar penetrar em seu texto as circunstâncias sob as quais escreve, de modo a compor um retrato de sua época. Somente o poeta no campo da lírica poderia prescindir de um compromisso político ou ético para produzir literatura.

A Guerra Civil Espanhola é, assim, a baliza entre os escritos do autor, que no exílio passa a vincular o estética ao ético. A relação entre a literatura e a sociedade existente em sua obra posterior à guerra acena para a contiguidade entre literatura e História, vida e obra, que os críticos sublinham nos estudos de 1973.

É possível, portanto, afirmar que seu contexto político, o devir de forças históricas determina em larga medida a produção e recepção de seus textos poéticos circunscritos ao exílio, de tal maneira que a atenção dada às condições que a época engendra reitera o lugar de que escreve o autor militante, a partir de seu exílio mexicano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Max Aub

- AUB, Max. Alfonso Reyes, según su poesía. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1953c.
- _____. Antología de los más nuevos poetas españoles. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1963b.
- _____. Bases norteamericanas en España. **Cuadernos Americanos**, México, n. 5, 1951c.
- _____. **Campos de los almendros**. Edición, introducción y notas de Francisco Caudet. Madrid: Castalia, 2000.
- _____. **Ciertos cuentos**. Edición, introducción y notas de Jesús S. Carrera, Laura Gadea, Miguel A. González, Ana I. Llorente y Álvaro Romero. Segorbe: Fundación Max Aub, 2001a.
- _____. Confesión de Prometeo N. **Cuadernos Americanos**, México, n. 6, 1954b.
- _____. Corona de poetas españoles muertos en el destierro. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1963a.
- _____. **Cuerpos presentes**. Edición, introducción y notas de José Carlos Mainer. Segorbe: Fundación Max Aub, 2001b.
- _____. De algún tiempo a esta parte. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1948.
- _____. De España en México: Alfonso Reyes. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1960.
- _____. De la literatura de nuestros días y de la española en particular. **Cuadernos Americanos**, México, n. 4, 1964.
- _____. Discurso de la Plaza de la Concordia. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1951a.
- _____. Dos cuentos. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1947a.
- _____. El discurso de Arévalo: (encuesta). **Cuadernos Americanos**, México, n. 4, 1951b.
- _____. **Enero sin nombre**. Presentación de Francisco Ayala. Barcelona: Alba Editorial, 1994a.
- _____. Enrique González Martínez y su tiempo. **Cuadernos Americanos**, México, n. 4, 1952b.
- _____. **Escribir lo que imagino**: cuentos fantásticos y maravillosos. Barcelona: Alba Editorial, 1994b.

- _____. España en México. **Cuadernos Americanos**, México, n. 6, 1966b.
- _____. Franco en la UNESCO. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1953b.
- _____. Homenaje a León Felipe. **Cuadernos Americanos**, México, n. 6, 1963c.
- _____. José Gaos. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1970.
- _____. Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1957.
- _____. **Jusep Torres Campalans**. Madrid: Destino, 1999.
- _____. **La gallina ciega**: diario español. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1995.
- _____. La seriedad de Antonio Machado: notas a su margen a los 17 años de su muerte. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1956.
- _____. La Virgen de los Desamparados. **Cuadernos Americanos**, México, n. 4, 1966a.
- _____. Los hijos. **Cuadernos Americanos**, México, n. 5, 1967.
- _____. Luces y sombras. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1947b.
- _____. Memo Tel. **Cuadernos Americanos**, México, n. 4-5, 1958.
- _____. Obra de romano. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1953a.
- _____. **Obras completas (v. 4)**: fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos. Edición crítica, estudio introductorio y notas de Franklin García Sánchez. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- _____. **Obra poética completa (v. 1)**. Edición crítica, estudio introductorio y notas de Arcadio López-Casanova, con la colaboración de Rosa María Belda, Juan María Calles, Xelo Candel, Dolors Cuenca, Eleanor Londero, Pasqual Más i Usó. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001c.
- _____. Poesía española contemporánea. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1954a.
- _____. Prólogo acerca del teatro español de los años 20 de este siglo. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1965.
- _____. Tres romances. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1969.
- _____. Una carta. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1949.
- _____. Una cena en Madrid en 1969. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1971.

_____. Una faceta de nuestro tiempo. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1952a.

_____. Vernet, 1940. **Cuadernos Americanos**, México, n. 4, 1959.

Obras sobre o autor (incluem os textos críticos analisados)

ALEIXANDRE, Vicente. Última visita. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

ALVARADO, José. “Hombre entre dos guerras”. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

ANDÚJAR, Manuel. Cita con Max Aub en *El laberinto mágico* desde Levante, caras y caretas de Madrid. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.

AYALA, Francisco. *La gallina ciega*. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

AZNAR SOLER, Manuel. **Adamar**: revista de creación, Fundación Juan March, n. XI, 2003. Disponible em: <<http://www.adamar.org/num11/e1.html>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

BARGA, Corpus. La vocación y la fidelidad de Max Aub. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.

BARRIO ARCONADA, Maria Luisa. **Max Aub e os campos franceses**: oralidade e registro coloquial em treze contos do *Laberinto mágico*. 2010. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BUERO VALLEJO, Antonio. El teatro de Aub y su espera infinita. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.

CARDIEL REYES, Raúl. La tragedia del buque San Juan. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

DE MARCO, Valeria. Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar. In: MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL, 1996, Valencia. **Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”**, Valencia: Ayuntamiento, 1996.

DURÁN, Manuel. Él último Max. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

GARCÍA LORA, José. Algunos laberintos de Max Aub. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.

GARCÍA TERRES, Jaime. La historia. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

GOYTISOLO, José Agustín. Carta Barcelona, 16 Enero 1973. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

- MARIÓN, Denis. Max Aub y André Malraux. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.
- MARTÍNEZ, José Luis. Un escritor grande y fecundo. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.
- MONLEÓN, José. El teatro de Aub en España. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.
- PACHECO, José Emilio. Él escribía como hábito y pasión. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.
- QUINTO, José María. *El correo de Euclides*. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.
- REJANO, Juan. *Sala de espera: ¿Apólogo? ¿Elegía?*. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.
- RINCÓN, Luciano. Continuidad y renovación en la obra de Max Aub. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.
- ROBLES, Emmanuel. Sobre Max Aub. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Max Aub en su laberinto. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.
- SILVA, Luiza Martins da. **O desaparecimento do poder do narrador**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SOBEJANO, Gonzalo. Asunción en el laberinto. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. **El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max Aub**. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.
- _____. **La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)**. Madrid: Gredos, 1973.
- TIBÓN, Carletto; TIBÓN, Gutierre. Max Aub, el hombre. **Cuadernos Americanos**, México, n. 3, 1973.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. *El laberinto mágico*. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.
- XIRAU, Ramón. Teatro y novela. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.
- YAÑEZ, Agustín. Imagen. **Cuadernos Americanos**, México, n. 2, 1973.

Obras sobre a história da literatura espanhola e o exílio

ABELLÁN, José Luis; MONCLÚS, Antonio (Orgs.). **El pensamiento español contemporáneo y la idea de América: el pensamiento en el exilio**. Barcelona: Anthropos, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. **Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura**, n. 26-27, 1996.

AYALA, Francisco. Para quién escribimos nosotros. In: _____. **La estructura narrativa y otras experiencias literarias**. Barcelona: Crítica, 1984.

CAUDET, Francisco. **El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1971)**. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992.

CHABÁS, Juan. **Literatura española contemporánea (1898-1950)**. La Habana: Cultural, 1952.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco. Mi emoción española a *Cuadernos Americanos*. **Cuadernos Americanos**, México, n. 4, 1982.

LLORENS, Vicente. **El exilio español de 1939: la emigración**. Madrid: Taurus, 1976.

_____. **Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939**. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento Biblioteca del Exilio, 2006.

RICO, Francisco. (Org.). **Historia y crítica de la literatura española** (tomo VIII). Barcelona: Grijalbo, 1980.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. Por *Cuadernos* el fascismo no ha pasado ni pasará. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1982.

SILVA HERZOG, Jesús. El número cien. **Cuadernos Americanos**, México, n. 4-5, 1958.

_____. *Cuadernos Americanos* y España. **Cuadernos Americanos**, México, n. 1, 1963.

STEINER, George. Extraterritorial. In: _____. **Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. O milagre vazio. In: _____. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução G. Stuart, F. Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Obras sobre teoria literária

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nicolai Lessow. In: _____ et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1952.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr., João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: _____ et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Mariza Ribeiro Fipouski. Porto Alegre: Globo, 1971.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. A estética da recepção: colocações gerais; O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*. In: _____ et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, György. Narrar o descrever: a propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo. In: **Problemas del realismo**. Tradução Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MORA, Gabriela. **En torno al cuento**: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TOMACHEVSKY, B. Temática e escolha do tema. In: _____ et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Mariza Ribeiro Fipouski. Porto Alegre: Globo, 1971.

Geral

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê, 2003.

BRIZ, Antonio. **El español coloquial: situación y uso**. Madrid: Arco Libros, 1998.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em: <<http://www.rae.es>>.

Diccionario enciclopédico: Espasa 1 a/z. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FUNARO, V. M. B. de O. (Coord.). **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso Parte I (ABNT)**. São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.