

FRANCISCO AYALA

cenas e projeções da Guerra Civil

Silvia Inés Cárcamo
UFRJ

RESUMO

Cenas ou momentos pontuais da ficção de Francisco Ayala relacionados com a Guerra Civil Espanhola e com a reflexão sobre o poder apresentam-se como particularmente instigantes se aproximados, pela leitura relacional, a outros textos da literatura espanhola contemporânea. Sem ignorar os contextos sociais da enunciação dos discursos, cremos válidas as tentativas de leitura de Francisco Ayala que não se restrinjam aos enquadramentos tradicionais, ainda que não questionemos como princípio de organização historiográfica as denominações consagradas de “Geração de 31”, ou “Grupo dos exilados, dos *transterrados* ou dos refugiados da guerra civil”. Vinculamos momentos textuais de Ayala, Unamuno e Cercas referidos às reatualizações das dimensões política e ética da guerra e do poder.

PALAVRAS-CHAVE

Francisco Ayala; Guerra Civil Espanhola;
narrativa espanhola contemporânea

PARA “ENTRAR E SAIR” DE FRANCISCO AYALA

Os relatos de *La cabeza del cordero* (1949), as histórias de poder e violência ambientadas no longínquo passado nacional de *Los usurpadores* (1949), os ensaios que abordam aspectos diversos da cultura e da política da Espanha, e o fascinante *Recuerdos y olvidos*, já da década de 1980, mostram a presença da Guerra Civil na extensa e diversificada criação literária de Francisco Ayala. Essas obras fazem referência, direta ou indiretamente, à experiência mais traumática da história espanhola do século 20.

O critério de organização das memórias de Ayala, escritas já na velhice, indica que a Guerra Civil representou para ele, como para a maioria dos espanhóis que a sofreu, o acontecimento mais fundamental da sua existência. Há um antes e um depois da guerra, uma vida na Espanha da Ditadura de Primo de Rivera, da República e da guerra e uma outra diferente no exílio americano. Há também em *Recuerdos y olvidos* um ir e vir através da memória, uma fusão de passado e presente. Em seu estudo da obra, Antonio Roberto

Esteves fez notar que o memorialista “traça painéis bastante duros da situação da Espanha, principalmente do período Republicano e da catástrofe da guerra civil”.¹ Na velhice, entre homenagens, prêmios e entrevistas,² acontece a satisfação do encontro com a Espanha moderna e europeia.

O apaixonado, erudito, e em ocasiões, acre debate dos exilados espanhóis, protagonizado por Américo Castro e Claudio Sánchez Albornoz³ como figuras estelares da polêmica, pareceria chegar ao seu fim com o triunfo do Ayala sobrevivendo aos outros dois para confirmar que a Espanha “não era diferente”.⁴ O livro de ensaios *La imagen de España* (1986), originado no curso “Continuidade e mudança na sociedade espanhola”, que Ayala ditou a convite da Universidade de Nova Iorque, enuncia constantemente esse triunfo. Por outro lado, os textos dessa obra são, em certa medida, uma retomada da antiga questão sobre o “Problema da Espanha” que atormentou à intelectualidade espanhola moderna de várias gerações, confrontada ao atraso nacional como “diferença”.

Em nossa intervenção na tradição crítica que já estudou a presença da guerra na obra do autor optamos por um desvio de algum modo aberrante. Longe de qualquer mito de filiação, repudiado por Barthes⁵ há muito tempo, surpreenderemos em textos de outros escritores a presença imprevista, inusitada de Ayala. Cenas ou momentos pontuais da sua ficção, relacionados com a guerra civil, apresentam-se como particularmente instigantes se aproximados, pela leitura relacional, a outros textos da literatura espanhola. Em síntese, propomos “entrar” na obra de Francisco Ayala “saindo” de Francisco Ayala.

Em primeiro lugar, interessa-nos confrontar/sobrepôr o seu conto “El Tajo”,⁶ incluído em *La cabeza del cordero*, com a cena central e leitmotiv de *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, que mostra o soldado do exército republicano perdoando a vida do falangista Rafael Sánchez Mazas. Essa relação entre textos retrotrai, como exercício de pensar a violência na guerra civil, às dimensões política e ética da guerra reatualizadas por Cercas recentemente. Não conhecemos referências ao conto de Ayala nas muitas resenhas e análises críticas de *Soldados de Salamina* publicadas desde a aparição do famoso romance.

¹ ESTEVES. Antepassado de si mesmo ou memórias do século XX (em torno às lembranças e esquecimentos de Francisco Ayala, p. 5.

² A revista *Cuadernos Hispanoamericanos* publica o número 329-330, de 1977, em sua homenagem. Recebe o Prêmio Nacional de Narrativa por *Recuerdos y olvidos* em 1983. Em 1984 ingressa à Real Academia Española. Na Universidade de Nova Iorque inaugura, em 1986, a Cadeira Juan Carlos I de Espana. Em 1988 recebe o Prêmio Nacional das Letras Espanholas e é nomeado *Doctor Honoris Causa* pela Universidade Complutense de Madri. É Prêmio Cervantes de Literatura em 1991. Em: Revista *Anthropos*, n. 139, 1992.

³ As diferenças Sánchez Albornoz-Ayala foram difundidas pela Revista *Realidad*. Muitos anos depois, na década de 1980, quando Sánchez Albornoz estava morto, Ayala sintetiza a posição do historiador espanhol como “expresión acrítica y emotiva en exceso de los manidos lugares comunes de la más primaria beatería española, es decir, del tardío y más reaccionario nacionalismo patrioter”. AYALA. *La retórica del periodismo y otras retóricas*, p. 78.

⁴ Na apresentação de *La imagen de España*, Ayala critica a construção estereotipada do país, cuja formulação turística foi “Spain is different”. No ensaio “La escentricidad hispana” ele considera que E. Hemingway reforçou a imagem convencional e simplificadora da Espanha que iniciaram os românticos.

⁵ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 75.

⁶ “El Tajo”, por cansada insistencia de Mallea y contra mi deseo se insertó en un número de *Realidad*.” AYALA. *Recuerdos y olvidos*, p. 331.

Num segundo momento, construindo vinculações internas sugeridas pelos textos, reparamos na conexão/no diálogo entre o ensaio de Unamuno, *En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño)*, o ensaio de Ayala, *La pintura y yo* e o conto deste último autor intitulado “El hechizado”. Apesar de ter sido o mais elogiado e analisado⁷ dos relatos de Ayala, desconhecemos abordagens desse conto que tenham pensado o texto de Unamuno como precedente. Na nossa leitura, essa vinculação, concebida como assimilação e continuidade, deixaria em evidência a inserção de Ayala na tradição espanhola que “inventa” a Espanha interpretando as suas manifestações artísticas. A figura da *ekphrasis* da pintura barroca é um dos traços que compartilham Unamuno e Ayala. Ambos refletem sobre o poder e intervêm no discurso de identidade nacional aderindo a versões da História espanhola valendo-se das artes visuais.

Sem ignorar os contextos sociais e discursivos de enunciação dos discursos, literários e não literários, cremos válidas as tentativas de leitura de Francisco Ayala que não se restrinjam aos enquadramentos tradicionais, ainda que não questionemos como princípio de organização historiográfica as denominações consagradas de “Geração de 27”, “Geração de 31”, ou “Grupo dos exilados, dos *transterrados* ou dos refugiados da guerra civil”. Nesse sentido, a publicação de *Partes de Guerra* (2009), editado e prologado por Ignacio Martínez de Pisón, parece-nos um empreendimento original, ainda que o critério de organização do livro possa parecer aberrante. No “Prólogo”, Martínez Pisón informa que a reunião de ficções sobre a guerra civil não obedece ao propósito de uma antologia tradicional, razão que justifica a ordem de aparição dos relatos respeitando a cronologia dos acontecimentos narrados.⁸ Inicia o livro *La lengua de las mariposas*, publicado em 1996 e escrito por Manuel Rivas, um autor jovem, enquanto “El Tajo”, de 1949, criação de Francisco Ayala, figura entre os últimos da série. No conto de Rivas, as tropas franquistas acabam de chegar ao povoado durante os tempos iniciais da guerra, enquanto no relato de Ayala, o protagonista vive os últimos meses da contenda e a derrota republicana.

ENCONTROS/CONFRONTOS NA GUERRA

Durante o seu exílio em Buenos Aires, Francisco Ayala escreveu, para o primeiro número da revista *Realidad*,⁹ de janeiro de 1947, uma resenha do romance *Nada*, de Carmen Laforet. Coincidindo com críticos que comentaram essa primeira e famosa obra de Laforet, o escritor considerava que, embora se tratasse de uma ficção, o romance da

⁷ A revista *Antrhopos* (1992), dedicada à obra de Ayala, inclui dois estudos do conto: “Comentario, crítica, relato? ‘El hechizado’ de Ayala”, de Antonio Sánchez Trigueros e “*Los usurpadores*: una reflexión literaria sobre el poder.” Remitimos também à minuciosa análise das vozes do conto de Romilda Mochiuti. MOCHIUTI. O escrito, o narrado e a lectura. As formas veladas do poder de expressão e omissão no conto “El hechizado” de Francisco Ayala.

⁸ Depois de dizer que “não se trata de uma antologia em sentido estrito”, Martínez de Pisón declara que a sua intenção não foi “reunir um ramillete de buenos relatos sino *contar* la guerra civil, o al menos una parte de ella, a través de las historias escritas por algunos de nuestros mejores narradores”. MARTINEZ DE PISÓN. Prólogo, p. 11.

⁹ Ayala funda em 1947 a revista *Realidad*. Até 1949 publicam-se 18 números.

jovem ficcionista não deixava de ser um “testemunho” de uma geração que viveu a infância durante a guerra civil e cresceu respirando o “nada” do pós-guerra, o sufocante clima dos anos 1940.

Como explicita o título da resenha, o romance era, para Ayala, um *Testimonio de la nada*. Coerente com as preocupações do resenhista e da linha editorial de *Realidad*,¹⁰ por ele fundada, o “nada” foi interpretado segundo dois contextos simultâneos e não excludentes: a situação interna da Espanha e a da Europa posterior a Segunda Guerra, onde se vivia sob o império do existencialismo. Ayala sublinha que na França de J.-P. Sartre esse pensamento, dominante a partir dos anos quarenta, expressou-se na filosofia e na ficção.

Se aceitarmos que o escritor, quando colocado em situação de crítico, revela frequentemente preocupações que dizem respeito a sua própria obra, é válido perguntar se existiria algo nos comentários de Ayala sobre *Nada* que estivesse falando da sua própria ficção. Para responder a essa pergunta, convém começar por ler o seguinte fragmento da resenha:

¿Cómo ve a sus mayores esta joven estudiante, que, en primera persona, escribe la novela de una joven estudiante? ¿Cómo ve a las gentes situadas al otro lado de la grieta generacional? Son gentes desquiciadas, desvencijadas, rotas, caídas al borde de la demencia; gentes cuyo vivir carece de rumbo y de sentido: son los protagonistas de la guerra civil.¹¹

O parágrafo citado, composto por acumulação de perguntas, culmina numa resposta contundente que salienta a terrível visão da narradora de *Nada* sobre a geração que lhe antecedeu. Os adjetivos usados com sentido metafórico na resenha de Ayala (“desquiciados”, “desvencijados”, “rotos”, “caídos”) caracterizam os homens dessa geração como “objetos”, e como “móveis”, mais precisamente. No comentário de *Nada*, o crítico destaca uma questão particularmente delicada quando constata que, para a autora do romance, aqueles seres informes foram, na verdade, “os protagonistas da guerra civil.” Homens comprometidos por ideais e paixões políticas, defensores de nobres causas, tornaram-se, menos de uma década depois, vidas sem sentido.

Convém deixar neste ponto o comentário de Ayala para ler, como em *continuum*, a resenha de *La cabeza del cordero*¹² publicada no número de setembro/dezembro de 1949 da revista *Realidad*. A nota vem assinada por Jorge Luzuriaga, filho do pedagogo espanhol Lorenzo Luzuriaga.¹³ Assim como Ayala, também Lorenzo Luzuriaga estava exilado em Buenos Aires e participava ativamente na edição na revista *Realidad*. O pedagogo tinha feito gestões e conseguiu resgatar dos cárceres franquistas o seu filho Jorge, o mesmo que, também refugiado em Buenos Aires a partir de 1946, escreve a resenha de *La cabeza del cordero*.¹⁴

¹⁰ *Realidad* privilegiava problemáticas centradas na crise do homem contemporâneo e da sociedade ocidental posterior a 1945. A publicação foi espaço para intelectuais espanhóis exilados na América. In: CÁRCAMO. La revista *Realidad* en el horizonte cultural de los cuarenta.

¹¹ AYALA. *Testimonio de la nada*, p. 130.

¹² O livro foi publicado pela editorial Losada, de Buenos Aires.

¹³ CUENCA TORIBIO. *Exilio e historiografía: un binomio simbólico*.

¹⁴ Lorenzo Luzuriaga é mencionado muitas vezes em *Recuerdos y olvidos*, o livro de memórias de Ayala. No entanto, nada disse do seu filho Jorge Luzuriaga.

O texto de Luzuriaga começa por contextualizar a trajetória de Ayala salientando a prosperidade dos anos imediatamente anteriores à República, o clima de entusiasmo da vida democrática do período republicano e, finalmente, a tragédia da guerra. Coincidindo com apreciações do próprio Ayala,¹⁵ Luzuriaga justifica o abandono da ficção do autor de *La cabeza del cordero* durante os anos do conflito: era necessário atuar, pensar na realidade do presente. Ademais, a ficção era impraticável para o autor vanguardista que sempre tinha rejeitado a ideia da propaganda política através da literatura ou da “arte comprometida”. Ultimamente, Raquel Macciuci considerou as dificuldades e os conflitos do escritor levando em conta a sua posição moldada no que ela denomina de “vanguarda ilustrada”.¹⁶ No contexto da guerra civil essa posição era dificilmente aceitável para um escritor progressista e funcionário da República.

Mas o que de verdade desencadeia o comentário de Luzuriaga que mais nos interessa é a pergunta acerca de se Ayala teria acertado na representação ficcional da guerra civil em *La cabeza del cordero*. A resposta do resenhista, embora matizada, atenuada, é negativa. Faltou-lhe – disse – apresentar o modo em que se produz o acontecimento social. Esse motivo faz com que os conflitos representados sejam aqueles compartilhados por todas as guerras, e não individualizem “essa” guerra. O resenhista afirma:

Ninguno de los personajes de Ayala es político, está aquejado por el ansia de poder ni es víctima de una ideología deshumanizada, ni se sirve de ella para dar rienda suelta a otros impulsos o para justificarlos bajo su máscara. En realidad todos ellos, hasta que la guerra sobreviene, viven al margen de la política y cuando ésta llega, “les sucede”.¹⁷

O fato de que a guerra seja algo que “les sucede” vazia de conteúdo político situações e personagens, o que explica a inexistência de “sentimientos altruistas, generosos, que también entran en la lucha”¹⁸ O questionamento do crítico é de índole política e não estética, uma vez que Luzuriaga julga os contos como artisticamente “magistrales”.

Se pensarmos agora de maneira conjunta nas duas resenhas, a escrita por Ayala sobre *Nada* e a que Luzuriaga dedica a *La cabeza del cordero*, vamos encontrar, como observação comum a ambas, que nessas representações da guerra civil e dos protagonistas das obras comentadas não há heróis, apenas homens incapazes de explicar as motivações de seus próprios atos.

Seria inútil buscar em “El Tajo”, o conto de verdade extraordinário de *La cabeza del cordero*, a figura do herói altruísta e de convicções firmes que supostamente deveria

¹⁵ Apreciações registradas em *Recuerdos y olvidos* e também em *Conversaciones con Francisco Ayala*, de Rosário Hiriart.

¹⁶ R. Macciuci propõe que “si se aceptara el aparente contrasentido de la expresión ‘vanguardia ilustrada’, el apelativo podría definir las prácticas artísticas de Francisco Ayala en los años en que formó parte del selecto grupo de *Revista de Occidente*. Así como hubo un grupo de artistas de vanguardia que no pudo desprenderse de las connotaciones de señoritos burgueses acomodados, a otros no los abandonará un aura de elite intelectual egregia, confiada en poseer los resortes culturales y morales de la modernización de España”. MACCIUCI. *Final de Plata amargo*. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti, p. 255.

¹⁷ LUZURIAGA. Francisco Ayala. *La cabeza del Cordero*, p. 318.

¹⁸ LUZURIAGA. Francisco Ayala. *La cabeza del Cordero*, p. 318.

se encontrar num autor comprometido com a causa da República. Recordaremos a seguir, com a finalidade de tornar mais clara a análise, o argumento do famoso conto de Ayala. O tenente Pedro Santolalla serve às tropas nacionalistas num posto tranquilo do frente de Aragão e passa os dias mortos com um grupo de soldados. Entediado, sai a andar para se distrair e colher uvas de uma plantação próxima quando se topa com um soldado das milícias republicanas. Pedro mata gratuitamente o miliciano apesar de que, desarmado e desavisado, a vítima não teria como reagir. O executor pega os documentos do morto antes de abandoná-lo. Por causa do fedor do cadáver, os grupos confrontados fazem um alto na guerra para retirar o morto. O mau cheiro penetrante e os documentos de Anastásio López Rubielos, deixados sobre a mesa, trazem culpa, remorso e lembranças no espírito já alterado do tenente. Ativada a memória há uma volta à infância: conta-se algo do período anterior à sua ida para a frente de Aragão, mas nada que indique algum tipo de definição política.

Como vemos pelos seguintes fragmentos, a guerra foi, no caso de Pedro Santolalla, algo que “le sucedió”, para usar a expressão de Luzuriaga:

Al principio, recién incorporado, recibí este destino como una bendición (...) ¹⁹

Poco después se incorporaba al ejército y salía, como teniente de complemento, para el frente aragonés, en cuyo sosiego había de sentirse, por momentos, casi feliz. ²⁰

Ahora todo eso se lo representaba, diáfano y preciso, muy vívido, aunque allá en un mundo irreal, segregado por completo del joven que después había hecho su carrera, entablado amistades, preparado concursos y oposiciones, leído, discutido y anhelado, en medio de aquel remolino que, a través de la República, condujo a España hasta el vértigo de la guerra civil. ²¹

A morte inútil de um miliciano indefeso faz Santolalla questionar não a guerra, mas a sua conduta individual, a qual julga negativamente. A sua presença no *front* de Aragão também é algo que “aconteceu.” A vida do grupo dos nacionais aparece como descrição das atividades realizadas por eles para esquecer o passo lento do tempo, registro que reforça o não sentido das ações:

Santolalla no respondió; era siempre lo mismo. Tiempo y tiempo llevaban sesteando allí: el frente de Aragón no se movía, no recibía refuerzos ni órdenes; parecía olvidado. ²²

Ganas de charlar, por supuesto; no había demasiados temas y, al final, también la baraja hastiaba... ²³

Y así, en la apacible lentitud de esta existencia, se le antojaban lejanos, muy lejanos, los ajetreos y angustias de meses antes en Madrid, (...) ²⁴

¹⁹ AYALA. El Tajo, p. 388.

²⁰ AYALA. El Tajo, p. 389.

²¹ AYALA. El Tajo, p. 393.

²² AYALA. El Tajo, p. 385.

²³ AYALA. El Tajo, p. 385.

²⁴ AYALA. El Tajo, p. 389.

Acabada a guerra – o episódio do *front* de Aragão transcorre nos últimos meses do conflito armado – Santolalla volta à vida normal de Madri, reencontra a família e propõe-se a fazer uma visita à casa da sua vítima. Ali conhece um avô e a mãe de Anastásio, que moram numa vivenda muito pobre. Santolalla comunica o falecimento do rapaz, apresenta-se como seu companheiro de luta e conta que a sua morte deveu-se a uma bala perdida. A conversa com os familiares deriva no tema do herói: eles querem saber se Anastásio morreu como um herói. Pelos documentos sabe-se que ele era afiliado a um sindicato da UGT, e insinua-se uma identificação com a causa republicana, embora isso último não seja muito explícito.

A família se conforma imaginando a morte heroica de Anastásio. O leitor sabe que ele morreu, como disse um dos soldados no começo do conto, “caçado como um coelho”. Precisamente é essa a expressão reiterada pela mãe, quando disse que para ela ficará como consolo saber que ele não morreu “caçado como um coelho.” Na realidade, a morte foi também para essa personagem algo que “le sucedió” de forma bem pouco heroica. Santolalla oferece ajuda material e quer deixar os documentos da sua vítima com a família, mas ela rejeita tanto o dinheiro quanto os documentos, uma vez que poderia ser comprometedor guardá-los. É a mãe quem disse: “¿Y qué quiere usted que haga yo con eso? ¿Que lo guarde? Para qué, señor? ¿Tener escondido en casa un carné socialista, ¿verdad? ¡No! ¡Muchas gracias!”²⁵

O relato acaba com essa cena reveladora da índole dos “protagonistas da guerra civil” que Ayala notava no romance de Carmen Laforet. Se, como vimos, os heróis não abundam no conto de Ayala, também não há o interesse da conservação da memória por parte dos sobreviventes.

Por isso causa espanto a leitura que a censura fez de “El Tajo”. Num interessante trabalho sobre os recortes sofridos pelos textos de Ayala durante a Espanha do franquismo, M^a Paz Sanz Álvarez reproduz o juízo do censor, escrito nada menos que no dia 9 de março de 1972, quer dizer, uns poucos anos antes da democratização que tornaria obsoleta e ridícula essa prática leitora e escritural. Copiamos do trabalho de Sanz Alvarez:

El autor, rojillo exiliado, tenía que asomar la oreja de rojillo, y la asoma en el cuento titulado “El Tajo” que es todo él ligeramente tendencioso y antimilitarista, con su gotita antirégimen al final. Estimamos debe suprimirse o por lo menos hacer tachaduras ABSOLUTAMENTE IMPRESCINDIBLES en las pg. 129-130-136-141-143 y 152.²⁶

Pretendendo ler nas entrelinhas, o censor pratica uma leitura barbaramente literal. Enquanto o relato fala, como comprovamos, da ausência dos heróis e do medo que domina os sobreviventes, o censor, numa prática de leitura paranoica, rastreia detalhes alusivos ao franquismo.

Nos últimos anos, junto com a revisão do período chamado de “transição democrática”, aparecem, como era previsível, novas avaliações da guerra civil, cujos ecos chegam à narrativa de ficção, agora incorporando o testemunho, a memória oral, a crônica, o discurso histórico e o material de arquivo. A crítica Nora Catelli referiu-se às mudanças

²⁵ AYALA. El Tajo, p. 409.

²⁶ SANZ ÁLVAREZ. Frente a un centenario: Ayala y la censura, p. 5.

que provocou o romance *Soldados de Salamina* sobre “a complexa trama de figurações bélicas da narrativa peninsular”, até conseguir que “toda narrativa da guerra civil anterior a Javier Cercas pareça se tornar passado”.²⁷ Para o nosso propósito, interessa-nos do romance a história do anônimo soldado republicano que perdoa a vida de um falangista.

Para tornar mais claro o desenvolvimento que levará à relação Cercas/Ayala, lembraremos da conhecida história. Já ao final da guerra, com as tropas nacionalistas ocupando todo o território espanhol, os republicanos ordenam um fuzilamento em massa de presos. Um deles, o escritor e líder falangista, consegue escapar e é perseguido por soldados republicanos. Um jovem soldado percebe a sua presença no bosque, olha nos seus olhos e não o denuncia nem o mata. A partir dessa história supostamente real, o narrador, na figura de um jornalista investigativo, sai em busca da reconstrução dos fatos. Interessa a esse narrador saber quem foi esse soldado e por que perdoou a vida de um inimigo.

Notemos como se assemelha esse acontecimento do romance com o fato narrado em “El Tajo”. Uma situação, inversamente idêntica à do conto de Ayala, mereceu uma solução oposta. Em “El Tajo”, um soldado falangista mata um miliciano. No romance de Javier Cercas, um republicano, para quem também a guerra foi algo que “le sucedió”, perdoa a vida de um líder falangista. Como interpretação reatualizada da guerra civil, *Soldados de Salamina* volta a indagar sobre a figura do herói. Aquele soldado republicano reaparece velho e doente, já ao final da ficção para declarar: “Los héroes sólo son héroes cuando se mueren y los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos.”²⁸

A ficção de Cercas volta a abrir o debate sobre as responsabilidades na guerra. Na caracterização e na condenação de Rafael Sánchez Mazas também se mostra relevante o discussão sobre a heroísmo em relação à guerra. O escritor falangista, seduzido pela Itália heroica que supostamente Benito Mussolini estaria concretizando na Itália fascista, ambicionou para Espanha esse mesmo modelo nefasto: “Porque la guerra es por excelencia el tiempo de los héroes y los poetas, y en los años treinta poca gente empenó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él en conseguir que en España estallara una guerra.”²⁹

Ainda que *Soldados de Salamina* deva ser interpretado no âmbito das discussões sobre a guerra civil dos últimos anos, aproximar o romance de Cercas do conto de Ayala escrito no pós-guerra possibilita situar problemáticas atuais numa linha diacrônica que enriquece a compreensão de ambos textos. O que Ayala vislumbrou nos anos 1940 e levou para a ficção (a necessidade de discutir o estatuto do herói, as sequelas da guerra nos comportamentos coletivos, as dimensões moral e política do conflito) foi retomado por Cercas.

EKPRHISIS NAS TRAMAS DA HISTÓRIA

As alusões às artes plásticas e a descrição de quadros ou esculturas aparecem com frequência em ensaios e ficções. É comum que os escritores se refiram a obras que originaram

²⁷ CATELLI. El nuevo efecto Cercas, p. 1.

²⁸ CERCAS. *Soldados de Salamina*, p. 199.

²⁹ CERCAS. *Soldados de Salamina*, p. 83.

experiências artísticas particularmente marcantes. A *Ekprhasis* ou descrição das obras de arte é a figura desse vínculo de palavra e imagem, que mereceu a atenção dos estudos literários e artísticos, atentos à longa tradição desse procedimento na cultura Ocidental.

Claudia Valladão de Mattos³⁰ estuda, por exemplo, a *Ekprhasis* nas *Vidas*, de Giorgio Vasari, e analisa o modo como essa figura tornou-se um instrumento da crítica, até ganhar o terreno antes dedicado a contar a vida do artista. Em outro trabalho recente, Jorge Carlos Guerrero resume as considerações de W.J.T. Mitchell em *Painture Theory*, observando que “o texto visual e o texto verbal se entrecruzariam figuradamente uma vez que aquele somente pode se fazer presente mediante a convocação da palavra”.³¹

Voltemos à literatura espanhola, mais precisamente a Francisco Ayala e a Miguel de Unamuno. Ambos escritores demonstraram essa atração pela pintura que, como salientamos, é comum a muitos escritores.³² A aproximação dos textos de Ayala e Unamuno estará pautada pela pergunta sobre o uso que da *ekprhasis* fizeram esses autores quando coincidem na descrição dos retratos de *Carlos II*, o monarca idiota da decadência espanhola. Num outro desdobramento da pergunta pretendemos saber o modo em que certa visão do momento histórico toma corpo nos textos.

A começa de 1919, Miguel de Unamuno publica em *Los Lunes de El Imparcial* o ensaio que leva por título “En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño)”. Escrevia o crítico G. Lukács no famoso texto *Sobre a essência e a forma do ensaio*, destinado à elucidação desse gênero, que “o ensaio fala na maioria das vezes de imagens, de livros e de ideias”.³³ Dissertando sobre algo “que já tem forma”, ele refere-se à vida de maneira indireta, através da arte, na maioria dos casos. Unamuno fala de um quadro – o retrato de Carlos II – para falar de uma outra coisa.

Com uma enunciação fortemente marcada – um traço do ensaio como gênero – um eu identificado com o autor, observa e comenta em El Prado o *Carlos II* de Carreño, o discípulo de Velázquez: “Recorriendo las salas del más vivo panteón de nuestra historia, me encontré detenido de pronto, y como fijado al suelo, frente al retrato del rey Carlos II.”³⁴

A *ekprhase* que concede uma representação verbal à imagem é pronunciadamente interpretativa. O rosto comprido do rei “se cae”, a diferença das figuras “hacia arriba” de *El Greco*. O visitante de El Prado faz partícipe da visão ao leitor a outros observadores imaginados: “Os ponéis ante él y no os percibe o coge con sus ojos al miraros; no os vê, sino que proyecta al exterior, a vuestra mirada, su propio vacío íntimo.”³⁵

Antecipamos que o “vacío” será a palavra que em Ayala designa o poder ilegítimo associado à visão de Carlos II. No ensaio de Unamuno, o observador entra agora à Sala de Velázquez com seus acompanhantes imaginários (*Pasad a la sala de Velázquez*) e, diante

³⁰ VALLADÃO DE MATTOS. *Ekprhasis* e a crítica nas *Vidas*, de Giorgio Vasari.

³¹ GUERRERO. Augusto Roa Bastos y *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*: un legado literario para la integración latinoamericana, p. 240.

³² Ayala relata as suas tentativas de praticar a pintura em “La pintura y yo” (1985). Sobre o Unamuno pintor, ver: TOSCANO. Unamuno, pintor.

³³ LUKÁCS. Sobre la esencia y la forma del ensayo, p. 28.

³⁴ UNAMUNO. En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño), p. 99.

³⁵ UNAMUNO. En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño), p. 99.

do retrato do *Bobo de Coria*, começa a operar a reconhecível retórica de Unamuno que faz o texto avançar por oposições e associações surpreendentes: o bobo do povo (*O bobo de Coria*) é cômico, ao contrário do Rei bobo, que é trágico:

!Terrible idiotez la idiotez entronizada! Ya veis como la serena alegría de la idiotez popular, la de los pobres de espíritu, retratada por Velásquez, se convierte en la trágica lobreguez de la idiotez regia, la del Hechizado, retratada por Carreño.³⁶

Ainda completa a série o *Jacob de Ribera*, associado pelo ensaísta à “realidad idealizada”, aos “dramas ascéticos”. As três imagens permitem vislumbrar “la conciencia de la hispanidad.” Essa conclusão, que o ensaísta foi preparando ao longo do ensaio, embora não deixe de ser algo precipitada, parece indicar que a *ekphrasis* é a figura da construção da identidade nacional. Inman Fox³⁷ estudou muito bem o que significou na Espanha do final do século 19 e começos do 20 a ideia de que a arte revelaria o “caráter nacional”. Esse pensamento explicaria a recuperação e revalorização de artistas como El Greco e Velázquez.

O ensaio de Unamuno, como os outros seus publicados em jornais da época, foi expressão do movimento generalizado de busca da identidade³⁸ na Espanha de fim do século 19 e começos do 20. Se Joaquín Costa, o “regeneracionista” que tanta influencia exerceu sobre a denominada “Geração de 98”, indagava nas manifestações do coletivismo agrário, Unamuno – como também Azorín – tentava caracterizar, já desde 1895, a “essência” da Espanha. Essa preocupação, que encontrou a sua síntese no “casticismo”, foi acompanhada pela ideia da decadência nacional que provinha dos diagnósticos regeneracionistas. José Luis Abellán, referência obrigatória dos estudos do pensamento espanhol, salienta que a atenção ao “problema de Espanha” e a importância crescente do ensaio como forma de expressão dos intelectuais³⁹ são traços relevantes do período, no contexto do que o crítico define como “a peculiar e dificultosa “modernidade” espanhola”.⁴⁰

O “problema de Espanha” esteve presente nas gerações de 98, de 14 e de 27, ou seja, nas três promoções que notoriamente atuaram na vida intelectual espanhola dos primeiros trinta anos do século 20. As condições de emergência de modos diversos de tematização das causas do estancamento e do atraso nacionais na ficção, no ensaio e no jornalismo, são suficientemente conhecidas. O próprio Abellán destacou que o “regeneracionismo” de Joaquín Costa e seu programa modernizador e europeísta de soluções para os problemas nacionais devem ser vinculado com um incipiente desenvolvimento econômico. Durante as primeiras décadas do século 20, mudanças importantes na modernização capitalista tinham propiciado o aumento dos setores operários urbanos e a maior organização desses trabalhadores, com o conseqüente crescimento de confrontos sociais.

³⁶ UNAMUNO. En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño), p. 99.

³⁷ FOX. *La invención de España* 1998.

³⁸ SERRANO. Pautas de la actuación intelectual.

³⁹ O historiador Santos Juliá estudou as “tramas narrativas” construídas pelos intelectuais que são os que criam “*el gran relato histórico que pretende dar sentido al presente y abrir perspectivas para el futuro*”. JULIÁ. *Historias de las dos Españas*, p. 19.

⁴⁰ ABELLÁN. *Historia crítica del pensamiento español*, p. 26.

No ano da publicação de *En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño)* a Espanha vive a etapa prévia ao golpe militar que instaura em 1923 a ditadura de José Antonio Primo de Rivera. O quadro pintado por Carreño é descrito e interpretado segundo parâmetros não estéticos: antes interessa mostrar uma figura que encarna na materialidade da pintura os problemas (e as saídas) da nação espanhola.

Como crítico e professor de literaturas hispânicas, Francisco Ayala escreveu sobre a obra de autores espanhóis e sobre a sua própria obra. A Unamuno,⁴¹ em especial, dedicou-lhe muitas páginas. “Su figura era imponente”,⁴² disse Ayala na introdução do breve estudo intitulado *El reposo es silencio*, dedicado a corrigir um erro de tradução cometido por Unamuno. Precisamente, era a “imponência” que suscitava a réplica. O fragmento que transcrevemos a seguir é particularmente esclarecedor do juízo de Ayala, que alcançava a toda a geração de 98:

Esa generación tomó en sus manos y dio vuelo teórico, al mismo tiempo que patetismo literario al llamado problema de España, convertido ahora en rabiosa manía (“me duele España en el cogollo del corazón”, declamaba Unamuno; “Dios mío, ¿Qué es España?, se preguntaba Ortega”, (...))⁴³

Assim que reconhecesse ao longo de texto o legado de abertura desses intelectuais, o autor toma distância das questões e soluções sugeridas por eles. Ainda que o ensaio *La pintura y yo (un retrato)* fosse escrito por Ayala na década de 1980, em plena democracia, reconhecemos nele o essencial e mais constante do seu pensamento. O autor volta a lembrar que seu conto “El hechizado” aludia veladamente, sem nomeá-lo, ao rei Carlos II. O ensaio é a explicação do processo de elaboração ficcional de uma figura histórica construída a partir da observação de um quadro.

Impõe-se a aproximação de *En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño)* e *La pintura y yo (un retrato)*, especialmente porque Ayala não menciona o ensaio de Unamuno, muito anterior. A *ekphrasis* é figura central em ambos; a presença dos autores como observadores do quadro no museu de El Prado é outra coincidência nos textos. No entanto, diferentemente de Unamuno, não há em Ayala nenhum desenvolvimento retórico-argumentativo que conduza à relação entre o quadro e a alma da Espanha. Ayala prefere salientar o valor estético da pintura e as transformações sofridas pela arte de Carreño. O olhar crítico deste artista que pintou um rei bobo “habría anticipado la actitud que, un siglo después, iba a asumir Goya ante sus regios modelos”.⁴⁴

Em 1944, durante o seu exílio na Argentina, Ayala publica o conto “El hechizado”, que mereceu a elogiosa resenha de J. L. Borges.⁴⁵ O conto foi incluído em 1949 no livro *Los usurpadores*, uma coleção de relatos que a crítica leu sempre como uma elaboração

⁴¹ Merece destaque “El arte de novelar en Unamuno”.

⁴² AYALA. *Realidad y ensueño*, p. 119.

⁴³ AYALA. *La retórica del periodismo y otras retóricas*, p. 101.

⁴⁴ AYALA. *La retórica del periodismo y otras retóricas*, p. 158.

⁴⁵ Lemos no último parágrafo da resenha, publicada no número 122 (dez. 1944) da revista *Sur* “Por su economía, por su invención, por la dignidad de su idioma, El Hechizado es uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas.” BORGES. El hechizado.

ficcional vinculada estreitamente à guerra civil. Os relatos representavam uma reflexão sobre o poder e a violência provocada pelo próprio poder. Ainda que tempo, espaço e acontecimentos fossem absolutamente estranhos ao conflito *Los usurpadores* aludiriam à história recente. Ao contrário do acontecido com “El Tajo”, o veredito da censura consiste em considerar os relatos “novelitas con figuras históricas” e concluir que “pueden publicarse”.⁴⁶ Estaríamos diante de textos que, relatando acontecimentos do passado remoto da Espanha, evocariam também a violência e a usurpação que representou o levantamento militar na Espanha de 1936.

Chegando ao final, resta reiterar que a obra de Ayala é uma reflexão marcada pelo passado imediato da guerra civil. Devemos acrescentar ainda que o resultado do conflito estimulou um retorno em busca do passado mais distante da vida e da cultura espanholas. Essa volta é realizada de maneira simultânea a um movimento para frente que leva a cabo o exercício intelectual e vital de antecipação do futuro; em síntese, leituras da tradição e tentativas de imaginar o porvir desenhando linhas entrecruzadas no ensaio e na ficção do escritor.



RESUMEN

Escenas o momentos puntuales de la ficción de Francisco Ayala relacionados con la Guerra Civil Española y con la reflexión sobre el poder se presentan con singular interés si los aproximamos, por la lectura relacionante, a otros textos de la literatura española contemporánea. Sin ignorar los contextos sociales de la enunciación de los discursos, creemos legítimos los intentos de lecturas de Francisco Ayala que no queden limitados por encuadramientos tradicionales, aunque no pretendamos cuestionar las denominaciones de “Generación del 31”, o “Grupo de los exilados, de los *transterrados* o de los refugiados de la Guerra Civil”, ya consagradas. Vinculamos momentos textuales de Ayala, Unamuno y Cercas referidos a las reactualizaciones de aspectos políticos y éticos de la guerra y del poder.

PALABRAS-CLAVE

Francisco Ayala; Guerra Civil Española; narrativa española contemporánea

⁴⁶ SANZ ÁLVAREZ. Frente a un centenario: Ayala y la censura, p. 4.

REFERÊNCIAS

- ABELLÁN, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- AYALA, Francisco. Testimonio de la nada. *Revista Realidad*, v. 1, año 1, ene./feb. 1947.
- AYALA, Francisco. *Realidad y ensueño*. Buenos Aires: Gredos, 1963.
- AYALA, Francisco. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Crítica, 1984.
- AYALA, Francisco. *La retórica del periodismo y otras retóricas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- AYALA, Francisco. *La imagen de España*. Madrid: Alianza, 1986.
- AYALA, Francisco. El hechizado. In: _____. *Los usurpadores*. Madrid: Iberia, 1987.
- AYALA, Francisco. *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza, 2001.
- AYALA, Francisco. El Tajo. In: MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (Ed.). *Partes de guerra*. Barcelona: RBA, 2009.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BIAGINI, Hugo. Tres paradigmas “Conterrados” en la Argentina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 473-74, p. 101-112, nov./dic. 1989.
- BORGES, Jorge Luis. El hechizado. In: _____. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999. p. 280-281.
- CÁRCAMO, Silvia. La revista *Realidad* en el horizonte cultural de los cuarenta. *Revista Río de la Plata*, (Actas do VI Congreso Internacional del CERCIRP, New York), n. 20-21, p. 361-370, 1999-2000.
- CATELLI, Nora. El nuevo efecto Cercas. *El país*, Madrid, suplemento “Babelia”, 9 nov. 2002. Disponível em: <http://www.nodo50.org/despage/not_prensa/resenas/babelia2%20livros.htm>.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2004.
- CUENCA TORIBIO, José Manuel. Exilio e historiografía: un binomio simbólico. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 473-74, p. 93-100, dic./dic. 1989.
- ESTEVEZ, Antonio Roberto. “Antepassado de si mesmo ou memórias do século XX (em torno às lembranças e esquecimentos de Francisco Ayala)”. *Anais do X congresso internacional de Abralic*, 2006, p. 1-9.
- FOX, Inman. *La invención de España*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GUERRERO, Jorge Carlos. Augusto Roa Bastos y *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*: un legado literario para la integración latinoamericana. *Revista Iberoamericana*, v. LXXIII, n. 218-219, p. 237-251, ene.-jun. 2007.
- LUKÁCS, Georg. Sobre la esencia y la forma del ensayo. In: _____. *El alma y las formas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- HIRIART, Rosario. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- JULIÁ, Santos. *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2006.
- LUZURIAGA, Jorge. Francisco Ayala. *La cabeza del Cordero*. *Realidad*, Buenos Aires, n. 17-18, v. 6, p. 313-319, set./dic. 1949.

- MACCIUCI, Raquel. *Final de Plata amargo*. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.
- MARTÍNEZ PISÓN, Ignacio. Prólogo. In: MARTINEZ PISÓN, Ignacio (Ed.). *Partes de guerra*. Barcelona: RBH, 2009.
- MOCHIUTI, Romilda. O escrito, o narrado e a lectura. As formas veladas do poder de expressão e omissão no conto “El hechizado” de Francisco Ayala. *Anuario Brasileño de Estudos Hispánicos*, n. 9, p. 101-116, 1999.
- SANZ ÁLVAREZ, M^a Paz. Frente a un centenario: Ayala y la censura. *Revista Espéculo*, n. 34, 2006. Disponível em: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero 34/ceayala.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2034/ceayala.html)>.
- SERRANO, Carlos. Pautas de la actuación intelectual. In: RICO, Francisco (Org.). *Historia y crítica de la literatura española*. 6/1. Modernismo y 98 (Primer Suplemento). Org. José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 1994.
- TOSCANO, Nicolas. Unamuno, pintor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 492, p. 89-96, jun. 1991.
- VALLADÃO DE MATTOS, Claudia. *Ekprhasis* e a crítica nas *Vidas*, de Giorgio Vasari, *ALEA*, v. 4, n. 2, p. 161-177, jul./dez. 2002.
- UNAMUNO, Miguel de. En el Museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño). In: _____. *En torno a las artes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. p. 98-102.