

RELEITURAS DA HISTÓRIA FRANQUISTA

UMA ANÁLISE DOS ROMANCES
GALÍNDEZ E *AUTOBIOGRAFÍA DEL
GENERAL FRANCO* DE MANUEL
VÁZQUEZ MONTALBÁN

ADRIANA APARECIDA DE FIGUEIREDO
FIUZA

**RELEITURAS DA
HISTÓRIA FRANQUISTA**

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Antonio Roberto Esteves
Cleide Antonia Rapucci
Benedito Antunes

ADRIANA APARECIDA DE
FIGUEIREDO FIUZA

RELEITURAS DA
HISTÓRIA FRANQUISTA
UMA ANÁLISE DOS
ROMANCES
GALÍNDEZ E
AUTOBIOGRAFÍA DEL
GENERAL FRANCO,
DE MANUEL VÁZQUEZ
MONTALBÁN

CULTURA
ACADÊMICA 
Editora

© 2013 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

F585r

Fiuza, Adriana Aparecida de Figueiredo

Releituras da história franquista: uma análise dos romances Galíndez e Autobiografía del general Franco, de Manuel Vázquez Montalbán [recurso eletrônico]/Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza.

São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

recurso digital

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-491-2 (recurso eletrônico)

1. Vazquez Montalban, Manuel, 1939-2003 – 2. Literatura - História e crítica - Espanha. 3. Crítica literária - Espanha. 4. Livros eletrônicos.

I.Título.

14-08275

CDD: 809

CDU: 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*À minha avó Italia Jacinto Fratucelli (in memoriam), filha de imigrantes
que aportaram em Santos em busca de uma vida mais digna, que viveu
quase todas as incertezas do século XX e as do início do XXI, mas que
nunca perdeu a esperança diante das dificuldades da vida nem, sobretudo, a
vontade de existir.*

Ao Manolo Vázquez Montalbán (in memoriam), poeta das reminiscências.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa, em especial, ao professor doutor Antonio Roberto Esteves, por sua orientação sempre dedicada e segura e por sua amizade.

À minha família pelo apoio incondicional, aos amigos que sempre estão ao nosso lado nos momentos alegres e difíceis.

Ao Alexandre e a meus filhos, que vivenciaram essa etapa da minha vida.

À Capes pela concessão da bolsa-sanduíche e à Fundação Araucária pelo “enxoval” de pesquisa.

À professora doutora Carmen Valcárcel pela acolhida amistosa e carinhosa na Espanha.

Aos grandes escritores da literatura que seguem transformando o mundo com suas belas palavras.

¡Por la caída del régimen!
Porque, a pesar de todo lo que ha ocurrido desde el 75, algún día
tendrá que caer el régimen...

Manuel Vázquez Montalbán, Brindis de inauguración del Año
Carvalho

[...] pero sólo serás libre al llegar a Memoria, la ciudad donde
habita tu único destino [...].

Manuel Vázquez Montalbán, *Ciudad*

SIN MEMORIA
la Tierra atomizada
la Historia atomizada
¿para qué se hizo lo que se hizo?

la mano en la piedra
la piedra en el cielo
el acto es la intención
y la intención es acto
prohibido el final
cuando no se permite el final

y si entendiéramos que el final no existe
precisamente acaso porque mueren los cuerpos
los días
los ríos el aire la vida las distancias
más tenaces
si lo entendiéramos
podríamos dejar de ser históricos
e intentar ser inocentes

Manuel Vázquez Montalbán, *Memoria y deseo*

SUMÁRIO

Introdução 13

1 *Galíndez*: no limiar da ficção, da memória e da história 29

2 *Autobiografía del general Franco*: tecendo a ficção para
desmascarar a história 103

3 Estratégias literárias em *Galíndez* e *Autobiografía del general
Franco* 161

Considerações finais 247

Referências 253

Anexo 265

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é investigar como sucede a releitura da história e a retomada da memória nos romances *Galíndez* (1990) e *Autobiografía del general Franco* (1992), do escritor Manuel Vázquez Montalbán, enfatizando o estudo da metaficção e o papel de relevância dessas obras como modelo estético para outras narrativas que surgiriam posteriormente no campo da literatura espanhola, abordando os temas da memória, da ditadura e da Guerra Civil, que viabilizou a introdução do regime autoritário.

Esses temas constituem um fenômeno na produção literária espanhola, principalmente no tocante à narrativa. Após a morte de Franco, em 1975, muitos autores se dedicaram a escrever romances sobre o passado histórico recente da Espanha; outros, que já haviam publicado no exílio, tiveram suas obras reeditadas com o término da censura, sem contar os escritores que não trataram diretamente do tema, mas em cujas obras são observadas ressonâncias dessa história. Entretanto, o período de maior publicação de romances que trataram da Guerra Civil e do franquismo começou na década de 1990,¹ quando os intelectuais começaram a buscar a memória de

1 Para citar alguns exemplos poderíamos mencionar: *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina; *Maquis* (1997), de Alfons Cervera; e *La hija del caníbal* (1998),

seus antepassados por meio da ficção. Afinal, com tantos implicados na luta, era difícil encontrar uma família espanhola que não tivesse sofrido no passado alguma consequência direta ou indireta da Guerra Civil ou do franquismo. Obviamente, antes desse período, alguns escritores² já haviam se preocupado com a questão, mas, por motivo de censura, esses temas só puderam ser tratados com maior liberdade a partir da transição.

Convém lembrarmos que o interesse por essa temática não se restringiu apenas a autores espanhóis: escritores e intelectuais estrangeiros também se envolveram com a questão. Certamente, um dos casos mais conhecidos é o do autor norte-americano Ernest Hemingway, que publicou em 1940 o romance *Por quem os sinos dobram*, mas não podemos nos esquecer da ressonância que a guerra teve também no Brasil. Autores como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, poetizaram o combate, expressando um desconcerto com o ocorrido. Um exemplo de narrativa é o de Erico Verissimo, publicando *Saga* em 1940 – o romance conta a história do soldado brasileiro Bruno Vasco, que ajuda o bando republicano na contenda, fazendo parte das Brigadas Internacionais.

Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), jornalista de formação, é um dos intelectuais que se vê diretamente ligado à memória da Guerra Civil por sua história particular e pela postura política que assume ao tornar-se escritor. Por esse motivo, poderia ser considerado um dos autores mais fecundos e políticos, não apenas da literatura espanhola contemporânea, mas também da cultura de seu país, uma vez que é um polígrafo que percorre várias instâncias da escritura, circulando por diversos gêneros – como a crônica, a poesia, o romance, o ensaio e a crítica da teoria da comunicação –, além de temas que abarcam a sociedade espanhola, em seu aspecto político, gastronômico, literário, musical e futebolístico, em contextos como a ditadura franquista, a transição e a democracia.

de Rosa Montero.

2 Como exemplo, poderíamos nos referir aos romances de Carlos Rojas: *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977), *El valle de los caídos* (1978), *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980).

Por sua importância e atuação como intelectual, José Saval afirmaria que “Montalbán fue cronista sentimental de toda una época” (2004, p.12), certamente referindo-se à sua *Crónica sentimental de España* – de 1971, cujos textos são uma compilação das reportagens publicadas na *Revista Triunfo*, entre setembro e outubro de 1969 – e à sua *Crónica sentimental de la transición* – de 1985, também uma reunião de textos publicados em 1984 no suplemento dominical do jornal *El País*, período em que Vázquez Montalbán iniciou sua colaboração nesse periódico. A citação de Saval se refere também à agudeza do autor em seus textos ao analisar a sociedade espanhola daquele período: entre o fim de uma ditadura, que já não se sustentava mais, porém insistia em permanecer, e a democracia, que anunciava mudanças econômicas, mas não transformações profundas na estrutura do poder.

No entanto, de sua vasta produção, o que se tornou mais popular no Brasil foi a série de Pepe Carvalho, personagem que empresta seu nome a um conjunto de romances policiais e que fez Vázquez Montalbán passar a ser reconhecido internacionalmente e, graças ao êxito da série, ser traduzido para vários idiomas. Carvalho nasce em 1972 com a publicação de *Yo maté a Kennedy*, ainda no período da ditadura franquista, passando por todo o período da transição e da democracia, e termina em 2004 com a edição póstuma de *En las antípodas*, de Milenio Carvalho.

Segundo palavras do próprio autor e de outros críticos (Enríquez, 1999), o projeto Pepe Carvalho é uma espécie de romance-crônica, com a finalidade de revelar o período da transição e da democracia espanhola, além do debate entre a Modernidade e a Pós-Modernidade. Portanto, os romances de Pepe Carvalho representam muito mais que histórias policiais, pois o narrador se apropria dessa estrutura narrativa policial para escrever histórias que tratam dos aspectos culturais e sociais de uma sociedade marcada pela Guerra Civil, seguida de uma ditadura de quase quatro décadas, que se encontrava no momento de transição entre esse contexto e a tão almejada democracia.

É importante observar que é com esse personagem que Vázquez Montalbán encontrou uma voz própria como romancista, a qual o

diferenciaria de outros escritores, embora já tivesse certo reconhecimento – haja vista sua inclusão, pelo polêmico Josep Maria Castellet, entre os poetas de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), representantes de uma nova geração de escritores que se contrapunham à geração anterior, preocupada com uma linguagem poética mais comunicativa, valendo-se para tanto de uma linguagem mais próxima do coloquialismo, com um enfoque político e social em seus versos.

Pepe Carvalho representa também, de certa forma, as origens de seu criador, uma vez que é galego como o próprio Montalbán. Apesar de sua descendência, é conveniente lembrar-nos que o espaço em que o personagem se move é o da Catalunha. Assim sendo, o transcorrer de seus episódios em uma Barcelona proletária e marginalizada – simbolizada principalmente pelo *barrio de El Raval*, também conhecido por *barrio Gótico* ou *barrio Chino* – deixa transparecer o universo da cidade vivenciado pelo autor. *El Raval* era o bairro dos migrantes espanhóis e de imigrantes das mais variadas procedências que chegaram lá em busca de melhores condições de vida, assim como a família do escritor. Portanto, esse bairro popular era um espaço de mesclas culturais, em que se convivia diretamente a diversidade, caracterizada por famílias de trabalhadores, prostitutas, sindicalistas, detentas e organizações bascas. Enfim, esse local, como comenta Montalbán (apud Saval, 2004, p.40), viria a se configurar como “una de las primeras síntesis culturales del contacto entre el pueblo catalán y los emigrantes”, em um contexto de pobreza e privações do pós-guerra, o mesmo que marcaria a infância e, logo depois, a juventude do escritor. Por causa de seu contexto histórico pessoal, Montalbán se reconheceria como um “charnego”, ou seja, um emigrante pobre de uma região espanhola que não fala o catalão.

Importa destacar que, como o escritor é reconhecido internacionalmente, sua obra é passível da mais variada recepção, o que permite uma leitura diversificada de seus romances e poemas por parte de críticos como Joan Oleza (1996, 2003, 2010), José Fernández Colmeiro (1996, 2000, 2007), José María Izquierdo (1998, 2002, 2004), Mari Paz Balibrea Enríquez (1999, 2002), Fernando Valls (2003),

Georges Tyras (2003) e Mónica Musci (2009). Entretanto, no Brasil, há poucos trabalhos que se detêm na obra do autor – entre eles, poderíamos citar *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa*, de Eline Marques Rezende, cujo objetivo é identificar o papel do intelectual na produção literária de Vázquez Montalbán e “Entre o histórico e o ficcional: uma autobiografia forjada”, de Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, que analisa as relações entre literatura e história na construção da falsa autobiografia de Franco.

Nesse conjunto de obras, encontramos *Galíndez*³ e *Autobiografía del general Franco*,⁴ editada na Espanha no ano do centenário do nascimento do ditador Francisco Franco (1892-1975), certamente não por mera coincidência. Embora *Galíndez* não se refira diretamente à Guerra Civil espanhola e ao franquismo, o desenrolar da trama mostra uma relação com a história recente da Espanha. Por outro lado, *Autobiografía del general Franco* trata da representação da ditadura franquista por meio de um falso discurso autobiográfico.

O interesse por Jesús de Galíndez surgiu quando Montalbán estava na universidade e as notícias sobre o sequestro e o assassinato do professor basco nos Estados Unidos chegavam de forma clandestina, já que a imprensa espanhola não podia divulgar o caso, obviamente por motivo de censura. Como o próprio romancista comenta, a escritura do romance partiu da documentação histórica que empreendeu desde a época em que era estudante universitário.

Curiosamente, o romance *Autobiografía del general Franco*, segundo Saval (2004, p.200), assim como ocorre na ficção, seria encomendado ao escritor pela editora Planeta para fazer parte da coleção “Yo”, que publicava romances históricos, em um período em que o gênero na Espanha ainda não tinha o prestígio que possui na atualidade.

3 Romance dedicado *in memoriam* a Rosa, mãe de Montalbán e traduzido para o português como *O profeta impuro*.

4 Traduzido para o português como *Autobiografia do general Franco*.

Essas narrativas estão inseridas na produção literária denominada “romance histórico contemporâneo de cunho metaficcional”, portanto, apresentam como recurso estético a autorreflexividade literária conjugada a outros processos, como a inserção do discurso irônico e o diálogo intertextual que se estabelece no discurso literário.

As obras aparentemente se reportam a realidades sócio-históricas distintas, se pensarmos nos espaços físicos onde transcorrem as narrativas: Espanha, República Dominicana e Estados Unidos em *Galíndez*, e Espanha em *Autobiografía del general Franco*. Entretanto, os dois romances enfocam a ditadura franquista e *Galíndez* se detém também no universo da ditadura trujillista na República Dominicana. Assim, percebemos a existência de uma relação dialógica entre esses romances no que se refere à questão da representação do poder e de como as ditaduras são caracterizadas pela violência e barbárie, pois, ainda que ocupem espaços diferentes, seus contextos coincidem em grande parte. Portanto, ressalta-se nessas obras uma necessidade de revisitar um passado esquecido ou deformado pelos interesses do poder e a transposição desse discurso histórico e ideológico para um discurso estético, caracterizado por mecanismos metaficcionais e, conseqüentemente, intertextuais.

Jesús de Galíndez possui um passado antifranquista que o impulsionou a exilar-se na República Dominicana trujillista, com tantos outros espanhóis. Em seu histórico, consta o comprometimento com a causa basca e o combate durante a Guerra Civil, ao lado do bando republicano. Esses fatos puseram a vida de Galíndez em perigo, obrigando-o a retirar-se do país, primeiro cruzando a fronteira da Espanha com a França e, logo depois, atravessando o Atlântico, estabelecendo-se na República Dominicana e, em seguida, nos Estados Unidos. Possivelmente, sem a ocorrência da Guerra Civil, seu destino teria sido outro e não teria deixado o país para desaparecer mais tarde em Nova York.

Podemos afirmar que a Guerra Civil (1936-39) é um marco não apenas na história da Espanha, mas na história da humanidade, por seus efeitos traumáticos ocasionados pela luta fratricida, pela extinção do governo republicano espanhol, o exílio, o desaparecimento

e morte de milhares de pessoas, o silêncio de tantas outras, além do contexto dos movimentos fascistas que marcaram a Europa, originando a Segunda Guerra Mundial. É o acontecimento histórico que ressaltou as diferenças maniqueístas que há muito se atribuíam às duas Espanhas – o qual já versava metaforicamente Antonio Machado (2001)⁵ – e, pelas condições históricas, acentuaram-se ainda mais no final do século XIX e princípio do século XX.

A partir do término do conflito bélico em março de 1939, a Espanha passou a ser governada por um regime ditatorial, sob o comando do general Francisco Franco até sua morte em novembro de 1975. Após essa etapa marcada pela censura, repressão e violência, inicia-se a monarquia no território espanhol, com a proclamação de Juan Carlos como rei da Espanha, pelas cortes, em 22 de novembro de 1975.

Com a proclamação do rei, instaura-se o denominado período da transição, em que se firmaram vários pactos com a finalidade de restituir a democracia ao país. A transição foi o momento em que se tentou estabelecer acordos entre os diversos partidos, para permitir transformações nos âmbitos político, econômico, social e cultural. Segundo um pensamento supostamente consensual predominante da época, essas transformações só seriam permitidas por uma via moderada, que deveria “esquecer” os delitos do passado.

Nos textos da Constituição de 1978 e dos *Pactos de la Moncloa*, não há referências diretas à expressão “esquecimento da memória histórica”, pois esses acordos assinados buscavam principalmente a superação dos problemas econômicos do país. No entanto, implicitamente se pactuou o silenciamento e o esquecimento da história dos perdedores da guerra que, mesmo após o final dela, continuaram a ser perseguidos e aniquilados. Essa ideia é respaldada pelas palavras do historiador Maestre (2006, p.201), ao afirmar que:

5 Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra que bozteza.
Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.

La amnesia no se apoderó de los españoles sino que les fue impuesta por los acuerdos entre los sectores reformistas procedentes del franquismo y los partidos políticos de izquierdas que intervinieron en dichos acuerdos, que prefirieron olvidar que el primer deber de la democracia es la memoria y que el proceso de democratización exigiría tarde o temprano afrontar el pasado.

Mari Paz Balibrea Enríquez (2002, p.111), em artigo sobre o romance policial negro durante o período da transição, menciona os termos “olvido estratégico e ideológico” para referir-se à permanência desse espírito moderado e pactista na atualidade, que surgiu sob a justificativa de “llevar a buen puerto el proyecto de la democracia” (ibidem, p.111). Como consequência, o silêncio imposto pela ditadura conservou-se mesmo após a morte do ditador e as eleições de 1982, cuja vitória foi referendada aos socialistas.

Em 1986, cumpriram-se os cinquenta anos do início da Guerra Civil e, em estudo acerca da produção literária desse período, Maryse Bertrand de Muñoz (2005, p.2) assegura que o enfrentamento das duas Espanhas foi tema das mais variadas publicações. Entretanto, como investigou a autora,

miles, por no decir millones de españoles han preferido hacer “borrón y cuenta nueva”, actuar como si existiera un hiato en la historia, olvidar los tres años de una guerra tan cruel. Se habló mucho entonces de los “memoricistas” y Vázquez Montalbán ratificó el término de “pacto del olvido”.

Sobre a expressão “pacto del olvido”, existem as mais variadas opiniões. Por exemplo, o historiador Juliá (2007) afirma que não houve tal pacto no período da transição, posto que já no ano de 1977 foram localizadas algumas fossas de cadáveres e no ano de 1980 publicou-se uma lista oficial com os nomes de algumas vítimas do franquismo.⁶ Por outro lado, historiadores como Maestre (2003,

6 Considera-se o ano de 1939 como marco inicial, com o término da Guerra Civil e a ascensão de Francisco Franco, tendo como limite 1975, ano em que falece o ditador, iniciando a transição e, posteriormente, o período democrático.

2006) e Alberto Reig Tapia (2003, p.59), corroboram a ideia do esquecimento ou do “borrón y cuenta nueva”, como coloca o último pesquisador. No âmbito literário, são muitos os críticos que também mencionaram e discutiram sobre o pacto do silêncio e esquecimento, entre eles, Mari Paz Balibrea Enríquez (1999, 2002), José María Izquierdo (2001, 2004), José Fernández Colmeiro (1996, 2000) e José Carlos Mainer (2005).

Gonzalo Navajas pondera acerca da temporalidade nas narrativas, na literatura e no cinema, que representam a cultura do final do século XX e início do século XXI. Para o autor, a cultura do final do século “se revela defensiva frente a la historia, la percibe con reticencias o la juzga como un lastre que impide la proyección hacia delante” (2004, p.2), o que significa asseverar que “el pasado, por tanto, como un impedimento o como una falsa referencia estéril debe ser preterida o a lo más considerada *en passant* para ser sumariamente olvidada” (Ibidem, p.2). Em meio a essas reflexões, o autor propõe uma mudança de atitude perante o esquecimento do passado e a relação conflituosa com a história:

el inicio del nuevo siglo XXI está destinado a ser la era de la temporalidad – de su reconsideración y reconfiguración – porque esta época epistemológicamente privilegiada pero axiológicamente minimizante ha llegado al impase de sus propios principios y no puede dejar de superar el déficit ético y la ausencia de memoria histórica que la caracterizan (ibidem, p.3).

A escritora Almudena Grandes⁷ recorda que nos anos de 1970 e 1980, tanto no campo da história quanto no da literatura, quase ninguém se interessava pelo que havia ocorrido na Espanha em relação à Guerra Civil e ao franquismo. Foi no final da década de 1990 que a

7 Ao comentar sobre as repercussões da Guerra Civil na literatura, durante conferência proferida no 2º Congreso Internacional Escritoras y Compromiso, realizado na Universidad Autónoma de Madrid e Saint Louis University, em 30 de maio de 2008, a propósito de seu romance *El corazón helado*, que tem como tema a rememoração da recente história trágica espanhola.

geração dos netos da guerra começou a questionar o trágico episódio que havia marcado a história de seus antecessores próximos. A partir de então, surge um processo de revisitação do passado na literatura, principalmente no âmbito da narrativa. Dessa maneira, cada vez mais autores indagaram acerca dos mitos do passado e dos silêncios e esquecimentos do presente.

Entre esses romancistas, preocupados com a falta de ética e de memória histórica para as gerações futuras, está o catalão Manuel Vázquez Montalbán, que se antecipa aos autores da geração dos anos de 1990 e 2000⁸ ao reivindicar uma memória esquecida da luta antifranquista, simbolizada pelos personagens Jesús de Galíndez e Muriel Colbert, em *Galíndez*, e Marcial Pombo, em *Autobiografía del general Franco*.

Convém salientar que Montalbán não representa a geração dos netos, mas sim a geração dos filhos da Guerra Civil, que ainda sentiram diretamente o trauma do conflito, sobrevivendo com seus vestígios cruéis, como relataria o escritor em entrevista a Quim Aranda, ao descrever o ambiente que havia na cidade após o término da guerra:

[...] por debajo nuestro, todavía existía todo el mundo de marginados de la época. Comparado con la marginación de hoy, aquello era un espectáculo dantesco. Aquello era una marginación física. Toda la Barcelona de la posguerra estaba llena de lisiados, de cojos, de mancos, de gente que caminaba sin piernas con una especie de madera con ruedas bajo las rodillas, de tuertos, de ciegos (Aranda, 1995, p.14).

O relato do escritor se refere ao grupo de marginalizados que, dentro de uma pirâmide social, estavam ainda abaixo de operários e prestadores de serviços, visto que nem todos esses mutilados eram reconhecidos pelo Estado. Obviamente, os perdedores da guerra não tinham direito à assistência social destinada aos ex-combatentes

8 É importante ressaltar que se inicia nos anos de 1990, acentuando-se no início do século XXI, um *boom* de obras ficcionais que recuperam a história da Guerra Civil e do franquismo na Espanha.

franquistas, o que agravava ainda mais sua condição miserável. A família de Vázquez Montalbán foi afetada pela guerra com a prisão de Evaristo Vázquez, pai do escritor, o que significou uma vida de privações para todos e de muito trabalho para a mãe, que era costureira – sem considerar o estigma que a marcou, assim como tantas famílias de presos políticos da ditadura franquista.

Essa experiência negativa, pessoal e coletiva do pós-guerra está refletida na produção intelectual de Montalbán, o que nos permite considerar que o escritor, sendo um filho da Guerra Civil – assim como outros escritores, a exemplo de Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos e Josefina Aldecoa –, é um dos escritores espanhóis a tratar da questão da representação das mazelas da ditadura e da recuperação da memória histórica por meio do discurso literário.

A trajetória de intelectual comprometido e crítico marca o curso de Montalbán como jornalista, poeta, romancista e ensaísta. Por essa característica questionadora sobre a sociedade presente em sua obra é que vários pesquisadores – como Arisa (1984), Izquierdo (2001, 2004, 2005), Enríquez (1999) e Ramos (2004) – ressaltaram a questão da representação do intelectual em seus escritos.

Já nas décadas de 1970 e 1980, o autor dedicou parte de sua escritura para relatar as deformações sociais do franquismo, primeiro na obra anônima *El pequeño libro pardo del general* (1972), publicada na França por razões óbvias de censura na Espanha, seguida por outras e de gêneros variados, como o ensaio *Cómo acabaron con el franquismo en dieciséis meses y un día*, o *Diccionario del franquismo* e *Los demonios familiares de Franco* (1977). No entanto, *Autobiografía del general Franco* é o romance que encerra um ciclo poético sobre o franquismo iniciado com *El pianista* e seguido por *Galíndez*. Embora o tema seja um ponto alto no conjunto de obras do autor, na ficção parece que o período é revivido com mais realismo.

Outra questão analisada indaga como essas narrativas históricas se inserem no contexto de uma estética da Pós-Modernidade, sem, no entanto, deixar que a relativização da história, uma das características da modernidade tardia, amenize os horrores da violência,

da repressão e do abuso de poder presentes nas ditaduras trujillista e franquista. É importante verificar que a releitura da história que se faz nos romances não ameniza os conflitos ocorridos: ao contrário, problematiza essas ocorrências ao valer-se de recursos como a autorreflexão e a autoconsciência, as intertextualidades, a paródia e a ironia. Portanto, apesar de essas narrativas de Manuel Vázquez Montalbán se construírem com recursos estéticos característicos do romance histórico pós-moderno, não abandonam o caráter de reivindicação por uma estética da ética e de uma história não oficial das ditaduras. Esse tipo de pós-modernismo praticado pelo autor, que procura problematizar e não apenas se apropriar dos códigos culturais para a sua manipulação, é o que Andreas Huyssen (1991) chama de “pós-modernismo de resistência” e Joan Oleza (1996), “posmodernismo realista”.

Para Oleza, o realismo pós-moderno do final do milênio é diferente do realismo do século XIX e do praticado na década de 1950. Para o autor, aquele tipo de realismo é o que resiste ao processo de relativização, morte do sujeito e da representação, apregoadado por alguns teóricos, por exemplo, Jean-François Lyotard, uma vez que “o homem pós-moderno é empurrado a rastrear no real o sentido perdido das coisas” (Oleza, 1996, p. 39-42).

Após essa breve contextualização histórica e teórica, que será aprofundada no decorrer da obra, passaremos a apresentar os temas que compõem este livro. O primeiro capítulo traz inicialmente uma discussão em torno da atualidade do romance histórico, uma vez que o gênero tem sido alvo de constantes estudos, possivelmente pela volumosa produção de romances que ficcionalizam a história e pelo interesse que as relações entre literatura e história despertam nos respectivos estudiosos. Arroladas as atuais discussões e contextualizada a teoria na qual se circunscreve o trabalho, examinaremos de forma introdutória algumas narrativas que representam a ditadura trujillista da República Dominicana nas literaturas hispânicas, posto que o tema não se restringe apenas à literatura dominicana, pois escritores de outras nacionalidades também se embrenharam na ilha de Trujillo. Os romances que serão analisados são: *Cementerio sin*

cruces, de Andrés Requena; *La fiesta del rey Acab*, de Enrique La-fourcade; *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Álvarez; e *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa. Os primeiros servem como introdução à leitura de *Galíndez*; o último, como leitura de contraposição.

De modo similar, no segundo capítulo, faremos um breve estudo dos romances *Leyenda del César Visionario* (1991), de Francisco Umbral, *Llegada para mí la hora del olvido* (1997), de Tomás Val, e *Francomoribundia* (2003), de Juan Luis Cebrián, narrativas pertencentes à literatura espanhola e que representam o ditador Francisco Franco. Embora o foco não seja a análise exaustiva dessas obras, tal procedimento se justifica porque as publicações posteriores à obra de Montalbán são contrapontos utilizados em nossa leitura, e não dos romances do autor aqui estudados. De certa maneira, essas outras narrativas servem para contextualizar *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco*.

Tanto no primeiro, quanto no segundo capítulo, discutiremos a respeito do problema dos gêneros que constituem os romances, imprimindo um discurso híbrido na narrativa. Convém verificar como, em *Galíndez*, ocorre a fusão da estrutura do romance policial e do romance histórico, além de que forma essa estratégia de hibridismo se reflete no leitor e no efeito de sentido. Em *Autobiografía del general Franco*, o exame se refere à inserção do discurso autobiográfico, que prevê um determinado tipo de pacto de leitura característico desse gênero, mediante o discurso da ficção histórica.

Em seguida, ainda nos mesmos capítulos, analisaremos como o discurso da história é ficcionalizado nos romances, pois tanto *Galíndez* quanto *Autobiografía del general Franco* atuam para promover a discussão política sobre a história e sua construção como representação. Por último, faremos uma contextualização histórica com uma breve exposição sobre a questão basca e a Guerra Civil, e desta última com o franquismo na Espanha, examinando como a literatura, a história e a memória se entrecruzam no discurso da ficção. Segundo Mari Paz Balibrea Enríquez (1999, p.164), “las novelas de Vázquez Montalbán empiezan a textualizar la presencia de los mecanismos del poder como agentes creadores y destructores de

realidad y, por extensión, de la historia”. A afirmação da autora significa que, além de reescrever a história, aportando dados para a escritura de uma versão que diverge da visão hegemônica, os romances tratam de representar a disputa entre a ficção e a história, no que se refere ao plano de sua escritura.

O terceiro capítulo está destinado à análise dos recursos poéticos de Montalbán para a constituição dos romances, além da transformação do discurso político e historiográfico em poético. Dentre esses recursos, estão a metaficção historiográfica, as relações intertextuais, a polifonia, a ironia, a paródia e o pastiche.

Por fim, esse último capítulo também problematiza as relações entre literatura, memória e esquecimento, sobretudo no contexto da literatura espanhola da memória, surgida nas duas últimas décadas, que pretende a recuperação de uma história esquecida da Guerra Civil e do franquismo. Tal estudo apoia-se em uma bibliografia que discute a questão, principalmente, nas ideias de Paul Ricoeur (2007), Jacques Le Goff (2003), Pierre Nora (1993), Ana Luengo (2004) e do próprio Manuel Vázquez Montalbán, em alguns de seus ensaios, como “Entre la memoria y el deseo: confesiones personales sobre teoría y prácticas literarias” (1998) e “Las memorias” (2005), no qual o autor pondera acerca do papel de transformação artificial do conteúdo memorialístico em material literário, abordando a metáfora da biblioteca borgiana. Nesses termos, ele assevera:

[...] el escritor puede usar la memoria como un almacén de experiencias propias y ajenas, de códigos de conducta y de lenguaje propios y ajenos, como una biblioteca total y universal en la que habita como el personaje borgiano sin ninguna necesidad de comunicación con la realidad. Memoria y lenguaje, aliados literariamente, se bastan no para evitar la realidad sino incluso para sustituirla (Montalbán, 2005, p.243).

Diante de tal assertiva, poderíamos avaliar se a afirmação do autor não seria conflitosa em relação ao que ele defende em suas obras e seus ensaios críticos de uma forma geral, no que se refere a sua postura engajada ou, como ele mesmo se reporta, ética. Na verdade,

analisando o que Vázquez Montalbán coloca sobre memória e realidade, não haveria tal conflito, pois ele acredita que, para ter uma postura política, não seria necessário criar uma linguagem poética que reproduzisse fielmente a realidade, uma vez que o autor é livre para expressar-se literariamente. Para confirmar tal explicação, o autor ainda enfatiza que nenhum escritor estaria obrigado a retratar a realidade, uma vez que “un artista, un escritor, puede escoger perfectamente sus obsesiones, o puede liberar sus obsesiones, y entre ellas puede entrar, o no, esa angustia por lo que llamamos la realidad social, política y económica”. (Montalbán apud Tyras, 2003, p.208). Evidentemente, em razão da situação histórica, das condições sociais e econômicas que envolvem o mundo e como escritor comprometido desde o ponto de vista de uma escritura literária, que exerce a crítica como forma de resistência, o autor considera peculiar o fato de o romancista não se interessar em relatar a realidade coletiva, preocupando-se apenas com sua individualidade.

A memória recobrada na ficção de Montalbán, como ele próprio enfatiza, é a de seu grupo emocional, a memória dos vencidos na Guerra Civil, a dos trabalhadores, com os quais se identificava, em um movimento de tensão entre a memória pessoal e a coletiva. Sendo assim, *Galíndez e Autobiografía del general Franco* são obras cujos narradores tentam revisitar o passado obscuro das ditaduras, no intuito de rememorar o que não se deve esquecer, a fim de que não se repita uma história de autoritarismo, tão recorrente na cultura ibero-americana.

Certamente, a intenção nas narrativas é recordar para entender o passado, pois, como afirma Beatriz Sarlo, “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también recordar” (2005, p.26). Nesse caso, o papel da literatura seria o de tentar ressaltar aquilo que a historiografia e a sociedade espanhola contemporânea já vêm discutindo, ainda que muitas vezes com posições polêmicas, agora dialogando com um público geral e não apenas com o especializado. Como exemplo, basta verificarmos nos meios de comunicação na Espanha a atual polêmica em torno da “Ley de Memoria Histórica” (Lei n. 52, de 26 de dezembro de

2007), criada com o intuito de reconhecer as vítimas do franquismo e reparar, na medida do possível, os danos causados pela ditadura. Também é uma tentativa de encontrar uma identidade perdida no retrocesso social e cultural promovido pelas ditaduras e, por outro lado, pelo processo da pós-modernidade, que fragmenta os fatos, podendo ocasionar o esquecimento. Nesse caso, afrontar o passado parece ser um processo inerente a essas sociedades que sofreram o trauma de suas violentas ditaduras e agora sofrem outro: o do consumo da sociedade de massa, ditado pela lei do mercado.

Para completar nossa reflexão, referimo-nos a Ana Luengo, que apresenta uma ideia signifikativa sobre as implicações sociais dos romances do tema da memória. Segundo a autora, “el poder de rememoración de una novela puede ser inmenso – dependiendo siempre de la aceptación que ésta tenga” (2004, p.36). Ao final, é o movimento que o leitor faz em direção à obra que produzirá o efeito da memória. Sem ele e sem os processos de leituras e releituras da ficção e da história, não se poderia restabelecer a memória, no caso dos romances de Vázquez Montalbán, a memória da luta antifranquista.

1

GALÍNDEZ: NO LIMÍAR DA FICÇÃO, DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA

*Español del éxodo de ayer
y español del éxodo de hoy:
te salvarás como hombre,
pero no como español.*

*No tienes patria ni tribu. Si puedes,
hunde tus raíces y tus sueños
en la lluvia ecuménica del sol.*

Y yérquete... ¡Yérquete!

*Que tal vez el hombre de este tiempo...
es el hombre movible de la luz,
del éxodo y del viento.*

León Felipe, 1939

O contexto: representações do *trujillismo* nas literaturas hispânicas

Embora o tema central de *Galíndez* possa ser considerado a reconstituição da história de Jesús de Galíndez (1915-56), o romance de Manuel Vázquez Montalbán trata de vários subtemas que se inserem no interior da narrativa e ajudam na constituição da complexa trama que se estabelece na obra.

Entre esses subtemas, poderíamos assinalar as memórias e conseqüências da Guerra Civil – configuradas na questão do exílio espanhol na República Dominicana após o término da guerra – e do franquismo, reprodução das permanências do conflito fratricida; a questão das regiões autonômicas e sua diáspora, como ocorre com os bascos; as ditaduras na América Latina e suas relações com os Estados Unidos, por meio dos serviços secretos de inteligência desses países; as formas de permanências das ditaduras através da repressão e da violência, comuns nesses regimes, entre outros.

De maneira mais focalizada, o romance relata duas histórias paralelas: a do nacionalista basco Jesús de Galíndez, representante do governo basco no exílio nas Nações Unidas, que desaparece misteriosamente nos Estados Unidos em 1956, e a de Muriel Colbert, historiadora norte-americana que desenvolve uma tese de doutorado, na qual tenta se reconstituir a história de Galíndez, cujo tema se refere à ética da resistência.

No romance, o que deveria ser apenas uma abordagem superficial do tema converte-se no estudo da figura do político basco e, assim, o que seria uma pesquisa acadêmica acaba evoluindo para uma investigação de caráter policial, inserindo Muriel no universo da espionagem norte-americana no contexto da Guerra Fria entre Estados Unidos e a então URSS, da ditadura trujillista e na discussão que se estabelece ao redor desses mundos e de outros subtemas que se espargem pelo romance à medida que o enredo se desenvolve. Esse contexto se comprova com o discurso do exilado anônimo: “Piense que Galíndez se movía en unos Estados Unidos abanderados de la

Guerra Fría, la Guerra de Corea, el puente aéreo de Berlín, el atentado puertorriqueño contra Truman” (Montalbán, 1990, p.166).

A narrativa possui como marco temporal o ano de 1986, quando a personagem Muriel percorre o passado na tentativa de voltar aos fatos do dia 12 de março de 1956 – data do desaparecimento de Jesús de Galíndez na Quinta Avenida, em Nova York – e descobrir a identidade desse personagem histórico, seus tropeços diante de sua atuação no Partido Nacionalista Vasco (PNV) no exílio e suas ações na ONU, perfiladas em sua militância contra a ditadura de Francisco Franco, muitas vezes superando o tema da autonomia basca na Espanha.

Galíndez desaparece porque pretende apresentar na Universidade de Columbia, em fevereiro de 1956, a tese de doutorado intitulada *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Esse trabalho científico critica duramente o regime personalista de Rafael Leónidas Trujillo (1891-1961), denunciando seu enriquecimento ilícito ao aproveitar os recursos econômicos do país.

Entretanto, o que parece ofender mais diretamente o ditador é a dúvida que o professor basco levanta sobre a paternidade de Ramfis, filho mais velho do homem forte da República Dominicana e da primeira-dama María Martínez. Galíndez foi considerado morto oficialmente apenas em 1963, após a morte do tirano, ocorrida em 30 de maio de 1961, por meio de uma emboscada realizada por um grupo de dissidentes do regime.

Por essa focalização temática do período histórico em questão e no espaço da República Dominicana, entre outros lugares do continente americano e europeu, pode-se classificar o romance *Galíndez* como uma narrativa que se insere na categoria que Neil Larson (1988) denomina “novela del trujillato”.

O termo reporta-se a um conjunto de romances cuja temática se concentra em narrar o período da ditadura de Trujillo, que ocupou o poder na República Dominicana entre 1930 e 1961, revelando seus malefícios e abusos de poder, combinando ficção e história. Na verdade, esse tema não é uma novidade nas letras hispânicas,

considerando-se que outros autores já haviam ficcionalizado o regime militar dominicano, mencionando fatos e personagens distintos da história.

Fernando Valerio Holguín, ao examinar a recente produção literária dominicana, apresenta uma explicação plausível para esse fenômeno: “el trujillato [...] se ha convertido, para una gran parte de los dominicanos y dominicanas, en un trauma histórico a causa del terror, las torturas, los asesinatos y la represión generalizada de la población civil a manos del Servicio de Inteligencia Militar” (s.d.). O autor defende que esse trauma¹ histórico reflete diretamente na narrativa dominicana, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Esse processo ocorre de duas formas: por meio de romances de ditador ou de narrativas que abordam diretamente o trujillismo.

O trauma histórico social que se transfere para o discurso da literatura dominicana é o mesmo trauma psicológico que, vez ou outra, retorna às memórias do indivíduo. Assim como, para libertar-se do problema, é necessário reviver o episódio traumático tentando compreender seu mecanismo, a literatura precisa recuperar o acontecimento traumático como forma de superação e sobrevivência social. Esse processo parece estar presente não apenas na literatura dominicana, mas também em outros sistemas literários, cuja presença do ditador configura-se no reflexo de uma sociedade enferma. As relações de poder existentes nos regimes autoritários são a causa de desenvolvimento dos mais variados transtornos, por exemplo, o silêncio, decorrente do medo de expressar-se ante a censura e suas implicações, como a prisão, a tortura e o desaparecimento; e o inevitável apagamento da memória coletiva e individual e da história,

1 É importante avaliar aqui o conceito de *trauma*, posto que o termo é utilizado para referir-se, de um modo geral, às expressões da sociedade, como a história e a literatura, que se traduzem na constatação do horror presente nos sistemas de governo autocráticos. Sendo assim, não poderia ser diferente com a literatura que retoma as memórias das ditaduras de Trujillo e Franco, bem como as reminiscências da Guerra Civil. Para a Psicologia, o conceito de trauma se refere ao transtorno psicológico em que ocorre no indivíduo um alto grau de ansiedade, hipervigilância e condutas de fobias, que evitam a possibilidade de lembranças do acontecimento traumático.

que podem acarretar, entre outros problemas, perdas de identidade às futuras gerações.

A partir das concepções de Holguín, depreende-se que a literatura do trujillato poderia enquadrar-se também no que se define por *romance de ditador* ou *romance da ditadura*, narrativa cujo tema central é a figura do ditador e suas relações sociais de poder. Não obstante, embora essas expressões sejam semelhantes, elas possuem um matiz que as diferenciam. Nesses termos, segundo Castellanos e Martínez (1982), o romance de ditador, além de tematizar a ditadura, apresenta como protagonista o próprio ditador, enquanto no romance da ditadura nem sempre a figura do tirano é a principal na narrativa. Além disso, o romance de ditador explora a complexa constituição da personalidade do tirano, o que não ocorre no da ditadura.

O romance de ditador tem seu auge nas décadas de 1970 e 1980 nas literaturas hispânicas, com a publicação de obras exemplares como: *Yo, El supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Mas não se trata de um acontecimento novo, posto que anteriormente já haviam sido publicadas obras de mesma temática, como: *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle Inclán; *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; e *El reino de este mundo* (1949) também de Alejo Carpentier.

No romance de ditador, os estereótipos que rondam o personagem são amplamente cultivados nessas narrativas, na tentativa de se explicar a constituição psicológica do ditador. Portanto, algumas características do tirano são abordadas: a velhice quase de múmia, as inumeráveis amantes, o magnetismo pessoal, a crueldade sem limite, o machismo, a relação terna de pai, o amor pela figura materna, o isolamento, a solidão, entre outras.

É conveniente observar que Inclán, escritor espanhol, antecipa em muitos anos o gênero que seria uma marca das literaturas hispânicas, principalmente da literatura latino-americana. Além disso, ressalta-se que – embora outros autores tenham abordado o tema, com experiências semelhantes em seus países – o ditador encarna-

do, totalmente fictício ou baseado em algum personagem histórico, é sempre proveniente de algum país latino-americano.

Não obstante, muitos desses romances de ditador também se enquadram na categoria de romance histórico. Na realidade, de certa maneira, todo romance poderia ser considerado histórico, assim como toda ficção literária também, em um sentido mais amplo, se considerarmos que toda obra de arte é produto da historicidade de seu autor e da própria obra. Mas, ainda assim, não se pode descon siderar a teoria crítica da narrativa, que evidencia no romance histórico a apropriação pelo discurso ficcional de um acontecimento ou de um personagem histórico que se converte em ficção, servindo, dessa maneira, de material para a fabulação do romance. Essa é a definição de romance histórico que se propõe neste estudo, um pouco mais restrita, mas de igual consonância com autores como Seymour Menton (1993), Amalia Pulgarín (1995), Antonio Roberto Esteves (1995), Francisco García Orejas (2003), Mercedes Juliá (2006), entre outros. É importante verificar, conforme assevera Esteves (2007, p.114), que:

Independente do fato de se poder traçar uma genealogia para esse tipo de romance, buscando suas origens no romance histórico do século XIX, como fazem vários estudiosos, entre os quais, González Echevarría (1984), Raymond Souza (1988), Fernando Ainsa (1991, 1997 e 2003), Márquez Rodríguez (1991), Maarten Steenmeijer (1991), Seymour Menton (1993), Marilene Weinhardt (1994, 1998, 2000, 2004 e 2006), María Cristina Pons (1996), Peter Elmore (1997), André Trouche (1997, 2006), Celia Fernández Prieto (2003) ou Gloria da Cunha (2004), entre outros; ou de circunscrever o fenômeno diretamente na pós-modernidade, usando o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991), não se pode negar a importância dessa releitura da história proposta pelo romance. Da mesma forma, tem pouca relevância classificar esse tipo de narrativa em subcategorias como “romance histórico” simplesmente; “novo romance histórico” (Ainsa, Menton); “narrativa de extração histórica” (Trouche); “narrativa histórica” (Cunha); “ficção histórica” (Weinhardt); ou repetir a feliz expressão de Hutcheon, “metaficção historiográfica”.

Deve-se ainda enfatizar o caráter de crítica social presente nessas obras. O *romance do trujillismo* – ou do trujillato – são obras que normalmente examinam a ditadura e seus efeitos prejudiciais na sociedade, denunciando as estruturas do poder estabelecidas pelo ditador e seus colaboradores. Ao analisar as relações entre literatura e poder, José Alcántara Almánzar (1990, p.183) expõe que a função crítica que os escritores promovem quando questionam o instituído é o motivo principal dos antagonismos entre o poder e os escritores.

Para Almánzar, os escritores questionam em suas obras valores morais ultrapassados e práticas culturais obsoletas. Além disso, possibilitam diferentes maneiras de captar a realidade, ao mesmo tempo que criam novas formas de interpretar o mundo, o que significaria uma ameaça aos regimes antidemocráticos. Como afirma o ensaísta dominicano, “el lenguaje del escritor solo puede defender su derecho a crear con la palabra, su derecho a disentir y rebelarse contra las imposiciones irracionales y las deformaciones doctrinarias” (1990, p.184).

Galíndez, caracterizado também por esse discurso narrativo da ditadura, pode ser considerado *romance da ditadura*, uma vez que Rafael Trujillo não está exatamente no centro da narrativa, e *romance histórico*, pois, apesar de existir vários personagens e dados fictícios no enredo, todos eles guardam uma verossimilhança com a realidade.

Segundo Ana Gallego Cuiñas, apesar da existência de um número grande de romances que abordam o tema do trujillismo, no que se refere à crítica literária hispânica acerca desse fenômeno,² nota-se uma ausência de trabalhos que explorem a questão. No caso do contexto brasileiro, essa ausência poderia explicar-se por uma dificuldade no acesso às letras e à história daquele país, diferentemente do que ocorre com livros publicados na Espanha e nos Estados Unidos, considerados centros editoriais, cuja produção cultural se distribui mais facilmente, inclusive por meio do recurso da internet.

2 Segundo Cuiñas (2005, p.211), o termo se reporta a um “fenômeno literário que, en una aproximación axiológica neutra, se entiende como, de manera espontánea y natural, el corpus de novelas cuya temática se centra en el período del trujillato – dictadura del dominicano Rafael Leónidas Trujillo que se extiende desde 1930 a 1961 –, así definido en términos histórico-políticos”.

O trabalho crítico mais completo sobre a questão é a tese de doutorado *Trujillo: el fantasma y sus escritores*,³ na qual Ana Gallego Cuiñas faz uma análise exaustiva das obras que falam sobre Rafael Trujillo e sua representação nas literaturas hispânicas, desde o auge da ditadura até a atualidade. A autora examina obras representativas desde o ponto de vista qualitativo, embora também aborde um volume grande de romances escritos dentro e fora do território dominicano.

Para nosso estudo, é relevante analisar alguns romances que antecederam e que foram contemporâneos a *Galíndez*, uma vez que servem de contraponto para a leitura que se faz do romance, na medida em que neles, assim como no romance de Montalbán, o ditador é ficcionalizado.

Seguindo uma cronologia dessas obras do trujillato, poderíamos citar o escritor dominicano Andrés Requena, que publicou *Cementerios sin cruces* em 1949. Essa escolha se justifica porque é o primeiro romance dominicano que trata da questão do trujillismo, em uma época nada cômoda para o autor, visto que se vivia o auge da ditadura em seu país. Nesse romance, segundo Almánzar (1990, p.191), o autor “ataca la dictadura acremente” e “Trujillo es espolado con dureza”.

Requena teve um destino parecido ao de outros exilados: sem proteção e um destino incerto no exílio, foi perseguido pela ditadura e assassinado em Nova York, no ano de 1952. De acordo com Almánzar (1984, p.93), em razão da publicação do romance, Trujillo mobilizou seus agentes secretos nos Estados Unidos até localizar e eliminar Requena, uma vez que suas narrativas denunciavam abertamente as perseguições, os assassinatos e as torturas que sofriam os dominicanos.

Cementerio sin cruces foi publicado com o subtítulo “Novela del martirio de la República Dominicana bajo la rapaz tiranía de Trujillo”, o que já demonstra o caráter de denúncia do romance. A dedicação – “A los miles de dominicanos asesinados por Trujillo, y cuyas

3 Defendida em 2005, na Universidade de Granada.

muertes tienen que ser cobradas” (Requena, 2001, p.180) também não deixa de revelar a vertente ideológica de oposição ao trujillismo presente na obra e seu gesto reivindicativo. Almánzar vê de forma negativa essa questão, ao afirmar que “las novelas de Requena caen en el terreno de lo panfletario, pues el carácter de protesta y denuncia supera con mucho los valores literarios de las mismas” (1984, p.26).

O título da obra refere-se ao fato de que, na narrativa, Trujillo não permitia que se pusessem cruzes nas sepulturas dos mortos, certamente uma maneira de amenizar a imagem de horror provocada pelo número descomunal de falecidos, traduzido na imagem de milhares de cruzes. A trama se estrutura em dois momentos: em um deles é narrado o assassinato de Rafael Moreno, ocorrido por motivo de vingança política; no outro, o velório dele e, conseqüentemente, o medo que se instaura nos presentes ao se comentar o sucedido com o morto.

Para solucionar tal impasse, cria-se uma linguagem de silêncios, mediada pelo medo. Entretanto, apesar da existência de um perigo iminente para os que se apresentassem no velório – por estar implícito que os presentes estariam do lado do assassinado e, portanto, contra Trujillo –, a população se revolta e comparece ao cortejo de Moreno, subvertendo o código do silêncio imposto nessas circunstâncias.

Outro tema que emerge nesse episódio é o da delação, muito comum no âmbito das ditaduras e não apenas nas latino-americanas. Nesse caso, o delator de Moreno era Bolito Carías, que sente um profundo remorso por ter sido indiretamente o culpado pelo assassinato, ao revelar as ações políticas do morto.

A narrativa também fala de María del Carmen, filha de um jornalista preso, que tenta de todas as formas possíveis conseguir o indulto do pai – ao saber das terríveis condições das prisões trujillistas, a personagem arrisca-se para salvá-lo. Como parece ser uma ocorrência nos romances do trujillato,⁴ ao saber que é desejada sexual-

4 O mesmo ocorre com a personagem Urania em *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, que é obrigada a entregar-se ao ditador como forma de agradar Trujillo em benefício de seu pai. Por outro lado, com Minerva em *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Álvarez, ocorre o contrário: a personagem não aceita a abordagem do tirano

mente por Trujillo, María del Carmen pensa em entregar-se como oferenda ao ditador, a fim de alcançar o benefício em favor do pai.

Sobre a questão da representação simbólica do personagem, afirma Ana Gallego Cuiñas: “ella es el símbolo de la vejación y humillación por la que pasan las mujeres del país, realidad que volverá a cobrar protagonismo en la novela del trujillato hasta los noventa” (2005, p.176). De fato, essa questão dos abusos sexuais do tirano é algo extremamente vexatório e que fere a dignidade feminina. Também é recorrente nos romances posteriores, só não aparece diretamente em *Galíndez*, se bem que há uma ocorrência que simboliza esse tipo de vexação na narrativa: o momento em que Muriel está presa e é obrigada a despir-se diante de seus verdugos, que não a molestam somente porque parecem não se interessar por ela sexualmente. Certamente, a cena de Muriel é simbólica, porque Trujillo já não está mais vivo, portanto os algozes da historiadora apenas representam uma parcela mínima da barbárie praticada na era do ditador.

Gallego Cuiñas (ibidem, p.170) enfatiza também que o romance de Requena é o primeiro que se ocupa da figura da primeira-dama, Doña María. Ela é retratada na trama como uma mulher forte, consciente de seu papel como esposa de Trujillo e, portanto, do poder que sua posição social lhe investe. Em virtude disso, ela também mandava assassinar quem considerava seu inimigo. Ao mesmo tempo, é a personagem da narrativa que se reveste de coragem para enfrentar o ditador, em muitas passagens, insultando-o arduamente. Dessa maneira, pode ser considerada o correlato feminino do tirano (ibidem, p.170).

Outro romance importante que trata do tema é *La fiesta del rey Acab*, do escritor chileno Enrique Lafourcade (1927), publicado em 1959. A obra foi escolhida porque narra o desaparecimento, seqüestro e assassinato de Galíndez. Refere-se, satiricamente, ao ditador César Alejandro Carrillo Acab, da República Dominicana, e ao episódio de horror representado pelo assassinato violento do basco

em uma festa, o que se transforma em motivo pessoal para perseguir sua família.

Jesús. Apesar de Lafourcade colocar uma nota introdutória em que afirma que se trata puramente de ficção, obviamente o ditador César Carrillo é uma alusão a Rafael Trujillo, o basco Jesús refere-se evidentemente a Jesús de Galíndez, assim como Jessie, esposa de Carrillo, é o correlato da primeira-dama Doña María.

La fiesta del rey Acab narra três histórias simultâneas: a do planejamento e execução do assassinato do ditador no dia da festa de seu sexagésimo terceiro aniversário, a da própria celebração de Carrillo e, um pouco menos central, a do sequestro, prisão e assassinato de Jesús, incinerado vivo na caldeira de um navio no dia da celebração do ditador. O plano narrativo dos conjurados revela como a oposição – formada basicamente por estudantes, militares e partidos políticos – trabalha silenciosamente para a derrubada do governo de Carrillo, até a concatenação de um plano para a execução do tirano, única alternativa encontrada para a deflagração da democracia no país.

O foco narrativo do ditador e seus cúmplices é construído para mostrar uma degradação de valores éticos e morais, em que não há regras sociais para os que representam o poder. Assim, todos os personagens envolvidos com o ditador atuam de maneira a corroborar as atitudes megalomaniacas do tirano. A corrupção, a violência e a criminalidade estão presentes nas esferas sociais que representam o poder, como Carrillo e sua corte de bajuladores, os altos comandos do Exército, os diplomatas estrangeiros, os políticos norte-americanos beneficiados financeiramente etc.

O retrato que se faz do tirano é o de um homem à beira da loucura, perdido entre o passado e o presente, entre a juventude e a senilidade, a qual não aceita. Essa dicotomia gera conflitos pessoais, medos e vilezas que se refletem em atitudes desequilibradas e assassínios criminosos como o de Jesús. O medo de ser morto, de ser substituído por outro, parece apoderar-se de Carrillo, manifestando-se em crises de pânico, que o levam a encerrar-se em seu quarto com um temor descontrolado. Esse quadro doentio agrava-se à medida que a narrativa precipita-se para o final. De forma hiperbólica, o narrador termina por descrever um personagem animalesco, um

homem sem moral que transforma a República Dominicana em seu feudo particular.

Além dessa questão, o romance toca em outra característica desse tipo de narrativa: o tema da perpétua solidão ocasionada pela posição do ditador, que se encontra preso em seu “labirinto de solidão”, termo cunhado pelo escritor Octavio Paz. Nesse contexto, Carrillo é o ser mais solitário do enredo, o personagem que vive à espera de uma traição que o aniquile e o destitua do poder. Seu único amigo e confidente é o filho Carlitos, de 9 anos, a quem segreda suas angústias, aborrecimentos e pede conselhos para resolver os problemas. O menino, em seu universo infantil, parece ser o único personagem ponderado no romance, que não perde o controle.

Jessie é a esposa de Carrillo, insultada de várias formas, pela existência de seus amantes e por sua conduta desmoralizante, inclusive por seu conhecimento acerca de fraudes e abusos políticos no governo. Entretanto, ela não se cala diante das injúrias do tirano e – assim como a personagem de Doña María, de *Cementerio sin cruces* – resiste ao marido violentamente. Jessie se dirige a Carrillo chamando-o de Acab, uma referência ao rei de Israel, mencionado na *Bíblia*, o que lhe causava um grande mal-estar.

Segundo o *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*, Acab era

el más impío de los reyes de Israel. Casó con Jezabel, hija del rey de los sidonios, mujer altiva, cruel y digna de tal esposo, y a sus instancias levantó un altar a Baal, ídolo de Sidón. Acab murió en una batalla contra el rey de Siria, y la sangre que salió de sus heridas fue lamida por los perros en el mismo lugar en que había bebido la de Naboth, muerto por orden de Jezabel por no haber querido venderle una viña para ensanchar el palacio real (898 antes de J.C.). Su reinado duró veintidós años (2007, p.191).

Essa representação bíblica de Acab se assemelha àquela que o narrador perfila de Carrillo no romance. É interessante observar que, da mesma maneira como se inicia também termina o governo do ditador, em uma alusão ao conflito entre Acab e Naboth, cujos

sangues haviam sido bebidos por cães. Naboth morre por uma vingança personificada por Acab, e este, por sua vez, é abatido no mesmo local que Naboth, em uma batalha. Nesse sentido, para tomar o poder, Carrillo deflagra uma bomba; da mesma maneira, para tomá-lo de suas mãos, os conjurados depositam outro explosivo, camuflado em um arranjo de lírios. Por fim, pode-se afirmar que Carrillo é a metáfora do poder absoluto e representa não apenas a ditadura de Trujillo na República Dominicana, mas todos os processos autoritários latino-americanos.

Enquanto Carrillo ganha destaque na narrativa, o personagem Jesús, por sua condição própria de sequestrado escondido nos porões da ditadura, aparece muito pouco no romance. Sabe-se o fundamental: que ele é enclausurado, que passa por condições sub-humanas na prisão e, finalmente, é executado por Carrillo, que segue o conselho da primeira-dama de como eliminar o basco.

Fora do espaço dominicano, além de Enrique Lafourcade, outros escritores se interessaram em ficcionalizar a truculência do regime de Trujillo, principalmente na última década do século passado, o que Cuiñas (2005, p.368) chama de “moda literaria”. O interesse pelo trujillato na literatura se sustenta pela projeção do tema proporcionada por autores estrangeiros, muitos deles consagrados internacionalmente. Embora essas obras tenham sido escritas depois do romance de Montalbán, é importante observar que, a partir do fenômeno midiático que inclui os romances, a mídia e o público leitor, ocorre um movimento de retorno ao passado em busca das origens desse tipo de narrativa. Dessa maneira, uma obra recobra outra, que recupera outra e assim sucessivamente, em um movimento espiral, partindo do mais atual para o passado. Institui-se um diálogo entre essas narrativas, formando uma cadeia dialógica que denuncia, ao longo da história das literaturas hispânicas, a tirania de Trujillo, símbolo de outros ditadores.

Possivelmente o caso mais midiático de todos é *La fiesta del chivo*,⁵ de Vargas Llosa – seguido de *In the time of the butterflies*, de

5 Esta obra foi objeto de análise de nossa dissertação de mestrado, intitulada *La fiesta*

Julia Álvarez, e de Galíndez, de Montalbán. O romance de Vargas Llosa se assemelha bastante ao de Enrique Lafourcade nos planos narrativos, embora não haja um foco narrativo exclusivo para narrar o desaparecimento de Galíndez: os focos narrativos explicitam as vozes de Urania Cabral, de Trujillo e do grupo de conjurados; entretanto, a história de Galíndez, bem como a das irmãs Mirabal, também são narradas.

Em *La fiesta del chivo*, podemos constatar três planos narrativos principais, que caminham separadamente, mas, ao final, conjugam-se em um todo narrativo. Esses pontos de vista proporcionam ao leitor uma visão da República Dominicana a partir de diferentes perspectivas, levando o leitor a uma visão mais complexa e abrangente dos dados históricos recriados.

O recurso utilizado para entrelaçar tais focos de narração são os saltos temporais, designados “caixinhas chinesas” pelo crítico José Luis Martín, ao examinar os processos narrativos presentes em algumas obras de Vargas Llosa desde o início de sua carreira de romancista. Sendo assim, cada uma das focalizações se desenrola em um tempo diferente, porém estão intimamente relacionadas à composição da trama da narrativa.

No caso de Urania, a narrativa parte de 1996 para voltar ao passado da personagem e atualizar a época da ditadura de Trujillo. O retorno à infância e à adolescência ocorre por meio do discurso da memória, em que se alternam o presente e o passado através de constantes *flashbacks*. A protagonista recorda por que está novamente na República Dominicana, depois de 35 anos de ausência e sem nenhum contato com a família.

Já a temporalidade de Trujillo é outra, pois a narrativa do ditador se concentra no último dia de sua vida: o generalíssimo levanta-se às cinco horas da manhã e não tem consciência de que é o dia de seu assassinato. A narrativa começa em 1996, para retroceder, em seguida, a 1961, ano da morte do ditador; entretanto, assim como

del chivo de Mario Vargas Llosa: uma visão literária da história, defendida em 2003 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp, em São Paulo.

ocorre com Urania, Trujillo, ainda que estando em 1961, rememora seu passado glorioso de 31 anos da era. Com efeito, as lembranças de Trujillo remetem-nos aos seus primeiros anos como governante da República Dominicana, bem como nos revelam sua ação de gerir o país por meio da violência e da crueldade. Ressalte-se que o tirano apresentado pelo narrador já é o homem decadente que vai perdendo, paulatinamente, a capacidade de governar.

A temporalidade do grupo de opositores de Trujillo concentra-se na noite do assassinato do ditador: uma terça-feira, dia 30 de maio de 1961. O grupo aguarda o tirano, que deve passar pela estrada em que estão para a realização da emboscada. Essa espera deflagra a memória de cada personagem, revelando ao leitor os motivos que impelem suas ações.

Julia Álvarez, escritora de origem dominicana radicada nos Estados Unidos desde a infância, também deixou sua contribuição ao escrever *In the time of the butterflies*. Publicada primeiramente em inglês e logo traduzida para o espanhol com o título *En el tiempo de las mariposas*, a obra recupera a ditadura, revelando a história de Patria, Minerva e María Teresa, as irmãs Mirabal, atuantes opositoras ao regime trujillista. Ao assumir o compromisso político de atuar contra a ditadura, as irmãs Mirabal sofrem as consequências de seus atos. São, portanto, perseguidas: sofrem represálias do Serviço de Inteligência e, finalmente, são assassinadas brutalmente em 25 de novembro de 1960, numa emboscada, poucos meses antes de Trujillo ser assassinado também. As irmãs Mirabal foram surpreendidas quando voltavam de Puerto Plata, onde estavam encarcerados seus companheiros.

A diferença nesse romance é que a narração tem voz feminina, que recupera outras vozes femininas que sofreram de perto a tirania trujillista, lutando de acordo com suas possibilidades contra um regime caracteristicamente patriarca e opressor.

Das três Mirabal, Minerva é quem mais sente a presença do ditador, talvez porque seja também a mais comprometida de todas. A princípio, quando ainda era menina e estudava em um colégio interno de Santo Domingo, vê Trujillo como o verdadeiro pai da pátria, o

benfeitor que havia sido escolhido para salvar seu povo. Entretanto, ao tomar consciência de que sua colega de turma, Lina Lovatón, iniciara um caso com o ditador de maneira forçada, Minerva muda sua visão a respeito do tirano. O episódio de Lovatón é o início de sua conscientização política.

As histórias de estupros e das amantes de Trujillo são constantes na narrativa. No entanto, Minerva não aceita fazer parte de mais uma dessas histórias; por isso, quando já adulta, recusa as investidas do ditador em uma festa em sua homenagem. Como forma de proteger-se, a personagem golpeia Trujillo na face, o que será motivo para perseguições, prisões e espionagens, dirigidas a ela e a todas as pessoas de suas relações. A partir desse momento, a personagem passa a atuar mais fortemente no movimento de oposição designado “14 de Junio”. Nesse espaço de resistência, as Mirabal são conhecidas como “borboletas”, o nome secreto de Minerva nas atividades clandestinas.

Para finalizar, observa-se que, a partir da publicação do romance de Vargas Llosa, ocorre um impulso para a produção de novas formas de representação do tema, como é o caso da transposição para o cinema dos romances *Galíndez*, *In the time of the butterflies* e do próprio *La fiesta del chivo*,⁶ além de um redescobrimto dos livros publicados anteriormente sobre a mesma temática.⁷

Apesar dos vários romances que resgatam esse período sangrento da história da República Dominicana e da reconstituição do personagem histórico Trujillo, como os que acabamos de assinalar, nosso intuito não é o de examinar todas as obras literárias sobre a ditadura dominicana, o que fugiria da proposta de nossa pesquisa: o objetivo deste trabalho é centrar-se em *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán.

6 O primeiro filme rodado foi *In the time of the butterflies*, em 2001, seguido por *El misterio Galíndez*, em 2003, e *La fiesta del chivo*, em 2005.

7 É importante ressaltar que atualmente o fenômeno do trujillato continua, como é o caso do romance *The brief wondrous life of Oscar Wao* (traduzido para o espanhol com o título *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*), do escritor dominicano Junot Díaz, publicado em 2007, nos Estados Unidos.

Nosso propósito, ao resenhar algumas dessas obras que tratam do ditador Trujillo e sua ditadura, é o de estabelecer uma relação dialógica entre esses romances e a obra de Manuel Vázquez Montalbán, além de encontrar, nesse processo dialógico, possíveis rastros de leituras. O objetivo também é evidenciar como ocorre um movimento tanto progressivo quanto regressivo, a partir de *Galíndez*, ao que se refere às leituras que se estabelecem desses outros romances do trujillato. É importante destacar ainda que a narrativa de Montalbán é o primeiro romance espanhol a tratar desse tema, sendo também uma espécie de prelúdio da obra seguinte do autor, *Autobiografía del general Franco*, que trata de maneira mais contundente as memórias da Guerra Civil e do franquismo.

Sendo assim, pode-se dizer que *Galíndez* recupera outros romances que o antecederam, ao tratar de desvelar como se articula o poder na República Dominicana na época de Trujillo, ao mesmo tempo em que constitui um paradigma para as futuras narrativas que abordam o mesmo tema, muito embora o romance de Montalbán ultrapasse esse tópico, na medida em que se discutem também a constituição do gênero romance, as memórias da Guerra Civil e do franquismo e, ainda, as relações entre literatura e história.

***Galíndez*: romance policial?**

Em *Galíndez*, o narrador expõe a relação conflituosa e dialética entre ficção e realidade, discurso literário e histórico. A história do personagem histórico Jesús de Galíndez se converte em ficção e possibilita a criação de um romance de caráter metaficcional, posto que relata, em um processo de *mise en abîme*,⁸ a história de uma investigação histórica que Muriel realiza, com o objetivo de defender

8 O conceito que se utiliza no trabalho é o de Reis e Lopes. Segundo os autores, “numa narrativa (ou mais genericamente numa obra literária), observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projectasse ‘em profundidade’ uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho” (2002, p.233).

sua tese de doutorado intitulada *La ética de la resistencia: el caso Galíndez*, concernente a outra investigação histórica realizada por Galíndez – a escrita de sua tese *La Era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana* – que acarreta seu desaparecimento em 12 de março de 1956, nos Estados Unidos. A espiral segue com a própria pesquisa histórica de Montalbán para escrever o romance e finaliza, em nosso caso, com o processo de escritura dessa tese. Como afirma Colmeiro:

Vázquez Montalbán propone en Galíndez un modelo de escritura como proceso. La novela se desarrolla en efecto en un proceso constante de reescritura, continuamente escribiendo y reescribiendo la historia con elementos de derribo de otras historias y de múltiples memorias (1996, p.241).

Esse caráter de reescritura expõe o processo de composição do romance e propicia uma reflexão acerca do que se escreveu. Mas, ao mesmo tempo, o autor usa seus conhecimentos de romancista policial para inserir na trama o mistério, o enigma que prende o leitor e o leva a descobrir o que ocorreu a Galíndez e à pesquisadora norte-americana, encontrada morta depois de uma viagem à República Dominicana para seguir ali as pistas do nacionalista basco. Assim, diferentemente dos crimes que aparecem nos romances policiais, em *Galíndez* um crime real se representa através dos códigos da ficção, ainda que nunca se tenha encontrado um corpo, postulado necessário para o desenvolvimento de tramas policiais clássicas.

Como define Cerezo (2006, p.21), o romance policial é um gênero cujo cerne é a presença de um crime ou a aparência do mesmo e sua investigação na estrutura da narrativa. Edgar Allan Poe é o autor que inaugura esse gênero, em 1841, com a publicação de *Os crimes da Rua Morgue* – ainda que Ricardo Piglia (2006, p.59) exponha que tanto o conto de Poe quanto *Os assassinos*, de Ernest Hemingway, publicado apenas em 1927, tenham o mesmo nível de importância para a fundação do gênero, que, a partir de então, sofre variadas mudanças, passando também por distinguir-se por outras expressões e matizes, como *romance criminal* e *romance negro*.

Apesar da existência dessas nuances, um dos fatos que destaca Javier Pequeño (1994) é que, ainda que existam um crime e sua investigação, numa narrativa considerada policial, outros elementos podem coexistir, como uma história de amor paralela ao relato da investigação do crime. O gênero é capaz de, inclusive, fundir-se com outros, como o romance histórico, que recria um espaço, um tempo e personagens históricos.

Assim, é possível pensar que *Galíndez* é uma obra híbrida, pois pode ser um romance histórico, que mescla a ficção com a realidade, e, ao mesmo tempo, um romance policial,⁹ já que o enredo da obra gira em torno de um suposto crime não elucidado – o desaparecimento de Jesús de Galíndez – e de uma investigação para descobrir o que teria acontecido. Por fim, é substancial sublinhar que o romance como gênero moderno é naturalmente um gênero híbrido.

Iván Martín Cerezo afirma que muitos especialistas e críticos se arriscaram a oferecer uma definição de romance policial, mas que esse trabalho é difícil, porque parece que há uma variedade muito grande de matizes. Entretanto, o autor estabelece a diferença entre romance policial e romance negro. Para ele,

en lo policíaco toma protagonismo la investigación de un crimen y la persona que la realiza, mientras que en la novela negra lo que aparece es el crimen y todo lo relacionado con él, el criminal, sus métodos, sus pensamientos, la víctima etc. Como protagonistas, sin que haya ninguna investigación del crimen, despojándose así de la esencia de lo policíaco (Cerezo, 2006, p.28).

Já Ricardo Piglia, no que se refere à diferenciação entre as regras do gênero policial clássico e do negro, defende que, no caso do romance policial,

se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A

9 Vamos utilizar aqui o sentido romance policial clássico ou romance de enigma, bem como suas mais variadas formas de representação, como o romance negro.

partir de esa forma, construída sobre la figura del investigador como el razonador puro, el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas (Piglia, 2006, p.60).

Nesse caso, há uma mitificação da representação da inteligência, em que o detetive, dotado de uma agudeza pura, é capaz de desvendar os crimes por meio de uma atividade analítica que promove pensamentos lógicos, que o levam a hipóteses magníficas, deduções perfeitas e, por fim, ao desvendamento do enigma, sem necessariamente envolver-se de maneira violenta. O romance negro, como o próprio Piglia observa, apresenta uma forma diferente de revelação do crime e de seu desenlace. No romance negro, a narrativa é mais selvagem, primitiva, irracional, sem uma lógica, obviamente, porque

no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento (ibidem, p.60).

Além de estabelecer essas diferenças, Piglia também pondera sobre os elementos que fazem parte da estrutura do gênero. Para ser policial, é necessário que haja um crime e uma investigação. A investigação é o elemento fundamental, posto que é a base da narrativa policial. Ao redor do crime estão “la víctima, el criminal, el lugar del crimen el modo del crimen y los sospechosos” (Cerezo, 2006, p.40). Em torno da investigação, há “la técnica de investigación, el detective, el dismascaramiento del criminal y los sospechosos” (ibidem, p.40).

Está claro que *Galíndez*, além de ser considerado romance histórico, pertence ao gênero policial, uma vez que contém esses elementos. Muriel desempenha o papel de detetive que investiga a suposta morte de Jesús de Galíndez, possivelmente a mando do ditador Trujillo. Quando, por fim, Muriel soluciona o enigma do desaparecimento de Galíndez, ela também desaparece e reaparece morta. Entretanto, agora há um corpo – o que não houve no caso de Galíndez

– e o namorado de Muriel, Ricardo Santos Migueloa, será o próximo detetive a seguir a pista dos fatos ocorridos, persistindo assim a cadeia de investigação, como no romance negro comentado por Piglia.

Entretanto, diferentemente da figura dos investigadores particulares, contratados por alguém, inspirados em personagens reais, que desenvolvem uma atividade profissional com o esclarecimento dos crimes, tratando-se, portanto, de uma atividade remunerada, Muriel não é contratada para desvendar o crime que levou ao desaparecimento de Galíndez. Ela recebe uma bolsa de estudos para que realize uma investigação acadêmica, que em nada se compara à atividade do detetive particular dos romances ou da seção policial dos jornais. Quando lhe suspendem a bolsa de estudos, como forma de paralisá-la, Muriel não desiste da investigação, que se torna uma questão pessoal – como no romance de intriga, em que o investigador se oferece para resolver o caso, porque é uma pessoa interessada na atividade detetivesca, não recebendo remuneração para tanto.

Outra questão importante abordada por Piglia é a relação entre os crimes, os criminosos, a lei e o dinheiro no romance negro. O escritor argentino sustenta que há uma forte relação capitalista entre esses elementos, visto que o detetive, normalmente particular, recebe por seu desempenho e é, ao mesmo tempo, um representante da lei, na medida em que é o homem de confiança da polícia. Os criminosos cometem os delitos (assassinato, roubo, extorsão, sequestro etc.) geralmente por uma motivação econômica. Como assevera Piglia, isso é o que difere o romance negro do romance policial clássico, cujo crime é motivado de forma gratuita, sem uma relação específica com o dinheiro. No caso de Muriel, não há essa motivação pelos bens materiais diretamente. Não obstante, há uma relação de sua morte com as estruturas de poder.

Ao retomar as investigações do caso Galíndez, Muriel volta a um crime não resolvido do passado, mas que ainda repercute no presente, uma vez que muitas pessoas que compactuaram com o delito permanecem no poder na República Dominicana. Além disso, arranha a

imagem de honestidade da CIA¹⁰ como instituição – embora Jesús de Galíndez colaborasse com o serviço secreto norte-americano, foi alvo dele, já que houve participação da CIA em seu desaparecimento.

De certa forma, Muriel abala o poderio econômico ao supostamente atingir o poder político com sua investigação na ficção. Há que se ressaltar que Joaquín Balaguer (1906-2002), ex-presidente da República Dominicana na era de Trujillo, voltou à presidência em 1986, nas eleições que derrotaram Jacobo Majluta Azar, candidato pelo Partido Revolucionário Dominicano (PRD). Após esse período, apesar de suspeitas de fraude eleitoral, Balaguer foi reeleito por mais dois mandatos, deixando o poder apenas em 1996. Antes disso, contudo, após a morte de Trujillo, Balaguer havia sido presidente também de 1966 a 1978. Por esse motivo, esses períodos da história dominicana são denominados de *neotrujillato*, já que houve uma intenção de continuação do modelo trujillista de governar.

No romance, o crime e seus criminosos só se desmascaram para o leitor, porém permanecem ocultos para os personagens que não estão implicados diretamente neles. Muriel descobre o que ocorreu a Jesús de Galíndez passando pelo mesmo que ele. Por outro lado, percebe-se que a apropriação, na obra, da estrutura do romance policial clássico não é algo inocente, uma vez que há um desvio desse modelo quando não se resolve no plano da narrativa o mistério que envolve o desaparecimento de Galíndez e Muriel.

O leitor sabe, por meio do narrador, que o desaparecimento dos personagens está relacionado com a história da República Dominicana e de Trujillo, que foi o mandante do assassinato de Galíndez. Entretanto, os personagens da ficção não sabem o que de fato ocorreu com os desaparecidos, terminando o romance sem a figura do tradicional detetive que desvenda os acontecimentos. Ao contrário, quem assumirá esse papel será Ricardo, que, não estando diretamente implicado no crime ou em sua investigação, não sabe o que aconteceu com sua namorada e, por isso, decide investigar também, retomando o ciclo dos desaparecidos e tornando-se mais uma supos-

10 Sigla de *Central Intelligence Agency*.

ta vítima do passado. Ricardo, que antes não se importava com os fatos e com a memória histórica de seu país, após a morte de Muriel, entende que esses mesmos acontecimentos afetaram sua vida pessoal e, conseqüentemente, já não pode mais continuar como personagem sem história e sem memória, assumindo um papel atuante.

Contudo, é conveniente advertir que o romance possui um final que Montalbán, em entrevista a Thomas Bodenmüller (2001, p.179-80), define por “falso cierre de la novela”, o que significa, na perspectiva do escritor, uma possibilidade de que a história continue e se transforme pelas mãos de Ricardo. Nesse caso, o desfecho do romance prevê a confabulação do leitor para que a história prossiga. Conseqüentemente, para o leitor, Ricardo tanto pode ter o mesmo fim que Galíndez e Muriel tiveram, quanto pode romper o ciclo de morte, sair ileso e denunciar as estruturas do poder que permeiam a República Dominicana, os Estados Unidos e a própria Espanha. Essa possibilidade, ainda que presente apenas para o leitor, é que permite que a obra não se enquadre em uma visão pessimista e fracassada da história, que se traduz na ideia de impunidade do horror presente em determinadas experiências históricas.

É necessário fazer uma ressalva quanto à suposta participação da Espanha no desaparecimento de Galíndez: o romance deixa pistas de que o país também teria contribuído ao não se posicionar sobre o problema, colaborando também com seu desaparecimento. Essa questão pode ser vista no discurso do personagem anônimo, que relata a Muriel suas experiências no exílio juntamente com Galíndez. Em um primeiro momento, comenta o entrevistado: “La actitud del gobierno español fue vergonzosa. No movió un dedo a su favor y todos los que movió los dedicó a correr la cortina de la confusión para que no se viera el aspecto real del crimen de Estado” (Montalbán, 1990, p.167). Mais adiante, complementa seu pensamento: “No sé qué hizo la diplomacia española. No sé que hizo de malo porque de bueno, nada, previsiblemente nada” (ibidem, p.168).

Por fim, a utilização de diversos gêneros dentro do romance pode ser pensada como uma característica da literatura pós-moderna, tornando-se um jogo com a linguagem e com os modelos literá-

rios. Trata-se de um modo de subverter a narrativa convencional, por meio paródia, definida nos termos de Linda Hutcheon (1991). Sendo assim, percebe-se uma inserção dos gêneros mais populares, a exemplo do romance policial, em um gênero considerado canônico, como o romance histórico, o que aproxima o leitor comum espanhol de uma história ainda desconhecida na Espanha pós-franquista. O mesmo ocorre em *Autobiografía del general Franco*, em que há também diversos gêneros inseridos na narrativa, dificultando inclusive sua leitura, sendo o mais evidente um discurso que imita o gênero autobiográfico.

Desse modo, pode-se afirmar que *Galíndez* está no limiar da narrativa histórica, da ficção histórica e do romance policial, sendo assim uma obra essencialmente híbrida. Essa mestiçagem de gêneros parece ser algo recorrente na obra do escritor, que procura promover no discurso da ficção uma mistura do que canonicamente se considera cultura erudita ou popular, gêneros maiores ou menores. Tal característica é uma forma de iludir o leitor, na tentativa de romper com “pré-conceitos” a respeito do que se considera culto e inculto no campo da cultura, sem esquecer o importante espaço que a política ocupa nesse domínio.

Galíndez: entre a ficção e a história

O romance de Vázquez Montalbán pretende evidenciar como o passado histórico pode ser reinterpretado pela ficção com o objetivo de desvelar um acontecimento mascarado, como na República Dominicana, ou mesmo não relatado e, portanto, não ocorrido, como na Espanha. *Galíndez* atua para promover a discussão política sobre a história e sua construção como representação. Segundo Enríquez (1999, p.164), “las novelas de Vázquez Montalbán empiezan a textualizar la presencia de los mecanismos del poder como agentes creadores y destructores de realidad y, por extensión, de historia”. Isso significa que, além de reescrever a história, aportando dados para a escritura de uma versão que diverge da oficial e hegemônica, o

romance trata de representar as formas diferentes de ver a realidade, proporcionadas pela ficção e pela história, no que se refere ao plano de sua escritura.

Assim, no romance, Montalbán pretende refazer a história por intermédio de Muriel. Nesse caso, é pela investigação que a personagem faz sobre o caso Galíndez que se reescreve o passado. A cada passo que dá rumo ao ocorrido com o basco, recupera-se o passado desde o ponto de vista da investigadora – claro que obedecendo a critérios de uma veracidade baseada em provas, como os testemunhos dos personagens implicados e a consulta aos arquivos. Esta última pode ser constatada no oitavo capítulo, quando Muriel vasculha os documentos do arquivo geral do Ministério de Assuntos Exteriores de Madri:

Parece un Ministerio de un país en retirada, no importa de dónde, tal vez de su pasado, en pleno inventario de sus muebles viejos, de sus burocracias marchitas. Luego en la sala de consulta del archivo, estudiantes o estudiosos, la parsimonia de los funcionarios recién salidos ellos también de los archivadores donde duermen los funcionarios. Legajo R 4859 – Expediente 51. Actividades en América del vasco exiliado Jesús de Galíndez Suárez. Legajo R 3733 – Expediente 71. Expedición del título de Licenciado en Derecho al vasco exilado Jesús de Galíndez Suárez. Legajo R 5596 – Expediente 15. Desaparición en Nueva York de Jesús de Galíndez Suárez. Legajo R 5979 – Expediente 30 y 31. Desaparición en Nueva York de Jesús de Galíndez Suárez (Montalbán, 1990, p.169-70).

A passagem revela a visão contraproducente de Muriel sobre o arquivo geral e a biblioteca do Ministério de Assuntos Exteriores de Madri. O discurso da pesquisadora revela um espaço improvisado para uma situação que ainda não se encontra consagrada: a abertura e consulta dos documentos. Por esse motivo, Muriel tem a sensação de que o arquivo está improvisado, como se a qualquer momento pudesse ser desmontado e trasladado para outro lugar. Além disso, o excerto apresenta outra questão importante que se refere à censura. Muriel só tem acesso a determinadas caixas de alguns períodos

do arquivo, o último é o da desapareição de Galíndez. Para explicitar ainda mais esse processo censório, surge a voz da diretora do arquivo, que enfatiza: “Sólo hasta 1962, señorita. Sólo se puede consultar lo que no está bajo secreto administrativo” (ibidem, p.170). Nesse momento, o narrador faz questão de situar temporalmente o leitor, ratificando: “Tú eres el investigador 2059, año 1988 y como tal te identificas cada vez que pides un legajo y lo devuelves” (ibidem, p.170). O ano de 1988 é simbólico, pois é quando se comemoram os dez anos da promulgação da Constituição espanhola de 1978 e da ascensão do país ao regime democrático. Nesse sentido, o narrador denuncia que, após mais de uma década do fim do franquismo, seus malefícios ainda se fazem presentes na sociedade, infiltrados nas instituições públicas. Certos fatos históricos, certos documentos não podem ser conhecidos, devendo manter-se censurados.

Ante o desvendado, conclui-se que o fazer de Muriel Colbert é semelhante ao fazer do historiador, que busca nesses dispositivos o material e o método para reconstruir uma possível versão do passado. Aqui encontramos o que Fernando Aínsa (1997, p.116) designa “intención de veracidad”. Em outras palavras, o trabalho do historiador deve estar relacionado com a intenção da veracidade, do rigor científico e da autoridade que ele deve ter ao se propor a discutir um tema histórico, ainda que isso não signifique a inexistência de um alto grau de subjetividade nesse processo.

O historiador olha para o passado e seleciona aquilo que deve ser preservado, destinando aquilo que não passou na seleção ao esquecimento, até que outro recupere o que foi descartado, uma vez que ele não consegue captar toda a dimensão do acontecimento histórico em seus textos. Além disso, é necessário considerar também o tipo de documento a que o historiador teve acesso para sua investigação. É o que ocorre com Muriel: na narrativa, ela não tem acesso aos documentos que podiam comprovar o final trágico de Galíndez.

Na reação da pesquisadora ao buscar uma reconstrução do passado esquecido, quase apagado e manipulado pelo poder, não nos esqueçamos do comentário de Ricardo, quando ele e a namorada visitam o povoado basco de Amurrio, onde supostamente haveria nas-

cido o espanhol exilado: “ya te dije que aquí nadie sabía quién era ese Galíndez. A mí como si me hablaras de Tutankamón” (Montalbán, 1990, p.12). Tal afirmação leva-a a um enfrentamento direto com o poder que tem a intenção de preservar o *status quo* do caso Rojas, nome do dossiê da CIA sobre Galíndez.

O poder acredita ter o direito de manipular a história; e quem tenta fazê-lo, como é o caso de Muriel, representa uma ameaça a esse poder estabelecido. É o que podemos constatar no diálogo entre Norman Radcliffe, orientador da tese de Muriel, e Robert Robards, também conhecido como Edward, agente da CIA encarregado de estancar o desenvolvimento da investigação. Afirma Norman: “En este país tenemos tan poca historia que hay que controlar la poca que tenemos” (ibidem, p.33). O professor de Ética, nesse caso, referia-se à importância do trabalho das ciências humanas, que buscam resgatar e problematizar o passado.

Por outro lado, o agente da CIA é consciente de que representa o poder que controla a versão desse passado, por isso afirma: “Tenemos poca Historia escrita, pero controlamos la Historia. La hacemos. Yo hago Historia, señor Radcliffe, Norman Radcliffe, profesor de Ética” (Ibidem, p.33). As palavras do agente são irônicas e dialéticas, porque se opõem ao sentido que Norman usa para o termo “história”: quando discursa o professor, a palavra aparece em letra minúscula; e quando o agente fala, a palavra aparece escrita em caixa-alta, o que simboliza uma história oficial que representa o poder e sua verdade.

É necessário verificar que esse fazer histórico aparece sob a perspectiva de uma personagem feminina, norte-americana e mórmon; portanto, a reconstituição da história de Galíndez ocorre fora de seu espaço – ele é nacionalista, basco, espanhol de tradição católica. Tal procedimento incide porque, como afirma o agente Robards, quase ninguém do universo histórico de Galíndez almejou reivindicar seu desaparecimento:

Ningún Estado mostró entonces el menor interés en resucitar el caso Galíndez y menos que nadie el propio Estado español, del general Fran-

co, que había visto en Galíndez a uno de sus principales hostigadores desde los Estados Unidos. Sólo algunos grupos vascos, sobre todo de Santo Domingo, trataron de interesarse por la suerte de Galíndez (*ibidem*, p.46).

Dessa maneira, é necessário que haja, no romance, um distanciamento temporal, espacial e ideológico para que se reivindique o passado de Galíndez. Sendo assim, somente após trinta anos do acontecido, Muriel Colbert, personagem tão idealista quanto o basco, empreende uma viagem transatlântica em busca do restabelecimento da memória histórica do representante do Partido Nacionalista Basco, incorporando o papel de detetive dos romances policiais e superando o papel de historiadora.

Dos Estados Unidos ela parte em direção à Europa, para encontrar nas origens do personagem desaparecido, em Amurrio, no País Basco, alguma pista que possa iluminar sua investigação. Ao observar que, no povoado onde Galíndez supostamente nasceu, ele é um desconhecido e que nos arquivos em Madri há poucos vestígios dele, Muriel decide ir ao epicentro do sismo, na República Dominicana. Lá, depois de vários rastros falsos, de muitas entrevistas duvidosas, ela encontra a trilha do personagem, pagando um alto preço por sua insistência em recobrar o passado.

Nesse sentido, embora de início não acredite nessa possibilidade, é torturada como Galíndez pelos mesmos verdugos, por tentar reconstruir sua história escondida e olvidada. Nesses termos, afirma ingenuamente Muriel: “No estamos en 1956. No se puede borrar a un ser humano de la tierra sin que se sepa” (Montalbán, 1990, p.332). O caso Galíndez não pode revelar-se, pois significaria revelar a participação do governo norte-americano no episódio, o que denegriria sua imagem.

Uma das pistas falsas leva Muriel a Miami, onde se encontra com Don Angelito – ou Voltaire, como também era identificado –, espião de origem hispânica que circula pelos grupos de imigrantes latinos numa última tentativa de fazê-la decantar por outro tema de investigação, encerrando de vez a história de Galíndez: “Esperaba

convencerla por su bien para que detuviera la investigación”. E a pesquisadora responde: “No lo conseguirá, agradezco su intención pero no lo conseguirá. Es como tratar de convencer a un científico que detenga un experimento, aunque sea peligroso” (ibidem, p.320-1).

O diálogo se intensifica quando Don Angelito contrapõe: “Su trabajo puede ser trágico, hija mía” (ibidem, p.321). Entretanto, o tom de advertência do espião, quase de ameaça, não convence Muriel, que sentencia: “Nada podrá detenerme” (Ibidem, p.321). Essa conversação é o adágio final da personagem, condenada ao sequestro em Miami e à prisão em Santo Domingo. Do restaurante em que está com Muriel, Don Angelito serenamente faz uma ligação para Robards, como em uma cena de um filme policial, para relatar a insistência da mulher, e o agente da CIA comunica ao espião o plano do sequestro a realizar-se em uma hora. Nesse período, de maneira falsa, Don Angelito estabelece colóquio com a pesquisadora, fingindo não saber de seu destino. Porém, após o sequestro, mostra sua verdadeira personalidade e seus sentimentos em relação a Muriel ao afirmar: “Pecosa asquerosa. Vas a aprender lo que es bueno y por mí la historia de Galíndez ya puede pasar a la Historia” (Ibidem, p.324). Nessa passagem, percebe-se o verdadeiro significado de um dos nomes que utiliza “Don Angelito”, que de anjo nada possui: trata-se de uma ironia do narrador para apontar que o nome denota o significado. Esse significado é observável por meio das próprias ações do personagem ao longo da narrativa.

É importante observar aqui o sentido que o personagem atribui a “Historia”, com *h* maiúsculo, como ocorre com Robards: Don Angelito concebe essa História como sinônimo de história hegemônica, aquela chancelada pelo poder, mas que, no final, será esquecida por todos. Entretanto, o que o espião desconhece é que também passará a essa “Historia” rapidamente, ao ser atropelado pelo próprio carro da CIA, incumbido de transportar-lhe até sua casa. Don Angelito, por saber demais sobre a história de Galíndez e sua repercussão por meio de Muriel, deve ser eliminado e passar ao arquivo morto da Corporação. Contudo, ironicamente, de modo diferente ao de Galíndez e Muriel, ninguém cobrará seu desaparecimento, nem mes-

mo suas gatas de estimação, seres irracionais e únicas companheiras, por quem o personagem alimenta algum sentimento positivo. Ele se preocupa antes de desfalecer: “¿Quién os dará de comer? ¿Cuando se darán cuenta de que estáis encerradas y de que yo nunca volveré?” (Montalbán, 1990, p.325).

O discurso final do personagem nos permite uma ponderação acerca do significado metafórico de História com *h* maiúsculo e o fim trágico de Don Angelito. Cabe refletir se sua morte representaria o fim dessa “Historia” hegemônica das ditaduras, que se pretende única e verdadeira, ou essa “Historia” da oficialidade, que apaga as diversas memórias dos que foram perseguidos, aprisionados e exterminados pelos regimes autoritários vigentes na América Latina e na Europa. Nesse caso, é importante pensar o papel da arte, incluindo aí a literatura, o cinema e outras formas de expressão, como veículo para a rememoração das histórias esquecidas, esmagadas pela força bruta. Nesse sentido, a arte constitui um importante meio de recuperação da memória, uma vez que, por meio de emoções ou críticas deflagradas por ela, poder-se-ia evocar o passado.

Don Angelito cai na mesma emboscada que arma para seus adversários e vítimas de suas espionagens quando começa a incomodar o poder com suas exigências pessoais – em relação ao futuro de seus gatos – e financeiras. Sua memória também será suprimida, o que pode ser visto em seu final trágico. Ao acompanhar Muriel pelas ruas de Miami, ele também se torna vítima da CIA: após entregar a historiadora às mãos de agentes secretos que a sequestram e a levam em um carro, Angelito será atropelado violentamente por outro carro da CIA, o mesmo que o conduziu ao encontro com Muriel.

Pode-se pensar que Don Angelito, Robert Robards e Galíndez são personagens que metaforicamente representam a solidão, cada um a seu modo e em dimensões variadas. Don Angelito é o latino que abandona sua identidade e ética para viver nos Estados Unidos, camuflando-se todo o tempo para prestar serviços à CIA, como ele mesmo alude ao comentar a situação dos imigrantes nos Estados Unidos a Robards:

A mi edad me he especializado en cubanos y haitianos, sobre todo en haitianos, porque los cubanos ya están metidos en el tejido de la ciudad, para siempre. Ellos creen que no, que un día volverán a La Habana, pero yo sé que no, aunque caiga Castro, no volverán. Les pasará lo mismo que a mí, que no sabrán de donde son y serán de todas las partes y de ninguna. A veces me digo, Voltaire, Voltaire, ¿a dónde regresarías si pudieras regresar? Y es tremendo, porque no tengo a donde regresar. ¿A España, la tierra de mi madre? ¿A Cuba, la tierra de mi padre? A donde fuiste feliz, Voltaire, me repito una y otra vez, pero ¿dónde fui feliz? ¿Usted lo sabe? Yo no (ibidem, p.199).

Verifica-se que Voltaire não possui família, nem amigos íntimos, portanto não estabelece vínculos emocionais. No final da vida, já considerado velho e sem serventia para a CIA, busca na companhia de suas gatas um motivo para continuar vivendo. Quando era mais novo, trabalhava espionando e delatando os movimentos latinos pró-comunistas. Antes de prestar tais serviços, foi correspondente na Guerra Civil espanhola, como ele mesmo afirma: “Tal vez me gustaría volver a ser corresponsal de guerra y en la misma guerra, la de España, pero es una trampa que me tiendo a mí mismo. Era joven. Pero probablemente no era feliz” (Montalbán, 1990, p.199).

Na realidade, Voltaire evidencia a questão do estrangeiro, do outro que vive em um constante “entre lugar”, entre o aqui e o lá, entre a terra deixada, já distante, e o lugar onde sobrevive, perdendo suas referências culturais, a ponto de antever, por experiência própria, o que aconteceria aos outros imigrantes: “Les pasará lo mismo que a mí, que no sabrán de donde son y serán de todas las partes y de ninguna”.

Em seu diálogo o personagem não se arrepende da vida solitária que escolheu; entretanto, apresenta um desgosto pessoal que está relacionado com o passar do tempo. Por esse motivo, ele declara que era “joven”, como se a essa condição almejasse voltar, se fosse possível. Portanto, o que lhe incomoda não é o fato de não ter vínculos afetivos ou quem recupere sua memória no futuro: é ter envelhecido.

A passagem também revela pistas de uma possível ligação de Voltaire com Galíndez, um presumível encontro de ambos ainda na Espanha durante a Guerra Civil. Essa suposição será confirmada mais adiante, quando o espião declara a origem basca de sua mãe: “Amurrio, sí lo sabré yo. Mi mamá era oriunda del Valle del Bidasoa y Amurrio está más al sur, en la provincia de Vitoria” (ibidem, p.199). E se remete à memória de Galíndez:

Otra vez el viejo Voltaire empaquetando el cuerpo de Rojas, el cuerpo devuelto por las olas del Atlántico. Me entristece. Aún respeto su amistad y su memoria. Le conocí en la guerra de España y a él le hacía gracia que yo fuera medio vasco y medio moreno (ibidem, p.200).

Outra questão que o discurso de Voltaire nos reporta é o tema da imigração hispânica nos Estados Unidos, de como vivem esses imigrantes, fundindo seus costumes com a cultura local norte-americana, muitos fugidos de alguma ditadura ou da miséria de seu país. Ele é um personagem que expressa a mestiçagem, assim como Galíndez também o faz ao percorrer as ruas do bairro do Harlem em Nova York. Voltaire é o mestiço – metade cubano, metade espanhol – que, na realidade, não se identifica com nenhuma cultura específica. Seu nome, de origem francesa, uma referência ao filósofo do Iluminismo, também expressaria essa mestiçagem e a capacidade de raciocínio, ilustrada pelas lúcidas ponderações que estabelece ao longo do romance. Certamente a não identificação com alguma nacionalidade é provocada também pelo trabalho de informante, pelas diversas identidades que fora compelido a assumir em sua vasta carreira de espião. Assim, o personagem protagoniza uma síntese de diversas culturas presentes em Miami, representando, de certa forma, a memória desses povos. É por esse motivo que ele afirma repetidas vezes: “Y a mí no me dan gato por conejo, Alberto, que yo ya estaba aquí en Miami cuando aún no habían puesto las calles” (Montalbán, 1990, p.127). Portanto, essa mesma mestiçagem é que proporciona ao personagem flexibilidade e conhecimento para mover-se no universo dos imigrantes hispânicos.

Com essa autoridade de ser um dos mais antigos, por conhecer muita história e por fazer parte dela é que o personagem se considera uma espécie de guardião da memória, dono do material valioso que Muriel busca em suas andanças pelos Estados Unidos, País Basco, Madri e Santo Domingo. Quando Robards pergunta ao espião o que ele dispõe para interessar e seduzir a pesquisadora, Voltaire responde, com conhecimento de causa: “Memoria. He vivido las últimas glorias y las últimas mierdas absolutamente románticas” (ibidem, p.265). Ainda que o personagem desempenhe o papel que a pasta negra da CIA, que lhe foi entregue por Robards, determina, ele sabe o que a investigadora deseja descobrir. É esse seu conhecimento, embora apareça falseado, que irá persuadir Muriel a viajar de Santo Domingo a Miami em busca das informações de Don Angelito.

Robards, por outro lado, não deixa seu país de origem, porém representa um homem frustrado por não ter tido alento de seguir uma carreira intelectualizada, como a de crítico da área de literatura comparada, sua formação inicial. O agente da CIA sente-se inferior aos intelectuais que precisa vigiar: “Soy un graduado de una universidad menor, pero soy un graduado. No es que presuma de ser un intelectual, pero estoy en forma. He seguido leyendo” (Ibidem, p.35). Contraditoriamente, Robards tenta conjugar a vida de agente policial com a de intelectual e, por ter essa formação universitária, é o escolhido para investigar casos de personagens como Galíndez e Muriel.

Galíndez, por outro lado, tenta combinar a vida de representante do governo basco com a de professor universitário. Sua situação política, intelectual e de exilado proporciona uma existência solitária, em que a vida privada muitas vezes é sacrificada em nome dos interesses coletivos.

É importante ressaltar que a representação de Galíndez na ficção tenta aproximar-se do personagem histórico. Para conseguir tal efeito, o narrador constrói um personagem fictício que foge do modelo convencional de herói épico, como se pode vislumbrar no diálogo do professor de Ética com o agente Robards, sobre o desaparecido:

[...] Galíndez, un personaje complejo que luchaba contra Franco y que

a esa lucha condicionaba todo su sistema de valores, incluso colaborar con el FBI y probablemente la CIA a cambio de ganar confianza del Departamento de Estado para la causa del independentismo vasco. Era un héroe resistente ambiguo, rigurosamente real y condenado al martirio (Montalbán, 1990, p.39).

Para fazer essa construção, o narrador coloca suas várias facetas, como, a de agente duplo. É essa configuração dúbia do personagem que tanto colabora com o FBI e a CIA, quanto denuncia em sua tese de doutorado as mazelas de Trujillo na República Dominicana e luta pela autonomia do País Basco. Tal trajetória atrai Muriel para a investigação histórica: a pesquisadora quer entender quem de fato foi Galíndez em sua complexidade; por isso, afirma, consciente da duvidade do personagem: “Ni siquiera Galíndez es una causa clara. Ni siquiera Galíndez es un justo que te traspasa su aureola, sino un hombre contradictorio que alcanzó su máxima dignidad en una habitación como ésta” (ibidem, p.333). Ainda sobre a questão, em outra passagem, conclui de maneira ponderada: “Galíndez era un nacionalista vasco... Pero eso no me interesa. No quiero saber toda la verdad sobre el caso Galíndez, sólo quiero saber una verdad” (ibidem, p.24).

Percebe-se no fragmento o grau de frustração da personagem ao não conseguir todas as provas sobre o caso Galíndez. Essa inquietação de Muriel poderia inclusive significar que é impraticável alcançar uma única verdade sobre o acontecimento. Entretanto, não se trata de uma verdade redutora e exótica do personagem e nem se restringe apenas à questão do nacionalismo basco. Por esse motivo, é conveniente observar como o tema do nacionalismo basco é tratado na obra de Vázquez Montalbán. Como afirma Joseba Gabilondo (2007, p.167):

Vázquez Montalbán deja claro que Galíndez no es reducible a la ideología nacionalista vasca, precisamente por su capacidad de éste de dar voz política a su otredad interna, que se traduce, entre otras formas, en el interés social de Galíndez por la clase trabajadora dominicana.

Nesse sentido, *Galíndez* trata da questão basca na Espanha e das

consequências da Guerra Civil, bem como aborda outras realidades históricas e sociais – por exemplo, o nacionalismo basco ou o sindicalismo dominicano, do qual Galíndez participa, cooperando em sua organização por meio da elaboração de leis do Direito Trabalhista, obviamente, a contragosto de Trujillo, fato que lhe ocasiona o rompimento com o ditador. Ao deixar Madri para exilar-se primeiro na França, depois na República Dominicana e, por fim, nos Estados Unidos, o personagem interage com a realidade social que encontra nesses países, imprimindo sua marca nessas sociedades, ao mesmo tempo em que sua atuação como homem político provoca uma reação nesses espaços.

Essa múltipla atuação de Galíndez permite que ele se desloque por vários espaços, fazendo-o conectar-se aos universos acadêmicos de Santo Domingo e Nova York, à natureza política do País Basco, da Espanha, da República Dominicana e, de certa forma, da América Latina, dos Estados Unidos e das Nações Unidas, ao mundo da espionagem e da delação nesses diversos espaços, que certamente gera consequências na esfera pública e privada de sua vida.

A propósito do reconhecimento do Partido Nacionalista Basco, Galíndez é capaz de lutar pela liberdade de sua pátria, militar contra a ditadura de Franco, mas simultaneamente denunciar aos aparatos do Estado a comunidade hispânica nos Estados Unidos, supostamente partidária da ideologia comunista. Ao final, a própria Muriel reconhece a atuação dúbia do personagem ao afirmar que: “yo no le escogí porque fuera un profeta puro, sino porque era un profeta impuro”¹¹ (Montalbán, 1990, p.317). Essa condição ambígua do personagem nos leva a concordar com Thomas Bodenmüller (2001, p.174), de que a obra de Montalbán não aspira a simular uma biografia nem uma hagiografia de Galíndez, antes pretende delinear um personagem mais próximo do humano, cujas contradições estão em destaque.

Essa intersecção de mundos e espaços possibilita o que Gabi-

11 Expressão que dá o nome da publicação dessa obra no Brasil.

londo (loc. cit.) chama de “cadeia de significantes atlântica”, isto é, a conexão com o *outro*, do outro lado do Atlântico, que acarreta o rompimento de certos códigos identitários, como ser basco, espanhol, norte-americano, dominicano, mórmon, católico. Por fim, convém enfatizar que o relato dos dois lados do oceano serve para aproximar essas realidades e mostrar as semelhanças históricas e culturais de ambos os lados.

Essa questão da relação com o outro pode ser exemplificada no diálogo prosaico entre Galíndez e Evelyn, sua aluna da Universidade de Columbia. Ele recusa a carona da jovem por preferir caminhar a pé até a estação de metrô, com o objetivo de cruzar o bairro do Harlem, perscrutando suas peculiaridades, por exemplo, uma missa pentecostal celebrada com acompanhamento de rumba e merecumbé – ritmos caribenhos que proporcionam uma sonoridade que foge dos tradicionais hinos religiosos pentecostais. Trata-se de uma mestiçagem cultural, da qual Galíndez faz questão de conhecer e compartilhar, desvencilhando-se de uma identidade basca, europeia e cristã. É importante verificar como o sincretismo religioso está presente na passagem, em que se conjugam a tradição cristã – expressa na missa pentecostal – e a tradição africana – expressa nos rituais para conquistar amor, dinheiro, sucesso profissional e vingar-se de inimigos –, como exemplifica o narrador:

Dez vez en cuando me encuentro con Germán Arciniegas en el campus de la Columbia, le doy un baño de Harlem, de negritud y puertorriqueños, en los comercios de la Calle Veinticinco, velas de siete colores, para el amor, el dinero, las venganzas, los exámenes. Amansaguapo para recuperar al marido o conseguir un novio o volver humilde al marido gritón y abusador, filtro en raíz, polvo o líquido. (Montalbán, 1990, p.54)

O bairro do Harlem é modelar para ilustrar como as diferenças podem coexistir em um mesmo espaço. É importante observar como esses espaços de (ex-)estrangeiros aparecem ao longo do romance. Galíndez não apenas observa de longe essas diferenças, considerando-as uma experiência exótica: ao contrário, compactua com essa

experiência, ao pretender mostrá-la a outras pessoas.

Pela resposta de Evelyn, percebe-se que caminhar a pé pelo bairro, centro da cultura negra nova iorquina e de imigrantes latinos, não era uma atividade considerada segura nos anos 1950: “Está loco, profesor” (ibidem, p.54). O romance, ao focalizar diversos espaços nacionais – Espanha, República Dominicana, Estados Unidos –, também explora as diferenças culturais de cada lugar, enriquecendo a narrativa com diversas identidades culturais. Nesse sentido, vale ressaltar que o romance revela a ambientação dos períodos que relata. Portanto, mostra uma Nova York dos anos de 1950, uma República Dominicana do mesmo período rodeada por cultura norte-americana, visível nos bailes promovidos por Trujillo, dos quais participava Galíndez, em que se dançava “un fox-trot, un swing, un bugui, bugui” (ibidem, p. 55), ritmos oriundos do jazz e amplamente divulgados no cenário internacional.

Galíndez contraria a opinião de sua aluna ao afirmar que: “Vosotros los yanquis estáis muertos de miedo, jamás habéis tenido jaleo en casa desde que ganasteis a los indios y no sabéis lo que es un bombardeo. Hay que venir de Europa o del sur de Río Grande para saber lo que es el peligro de verdad” (ibidem, p.54). Com esse discurso, comprova-se que as memórias da Guerra Civil podem ser desencadeadas inclusive por situações corriqueiras, como uma conversa informal entre professor e aluna após o término das aulas. Também se verifica que, dessemelhante dos norte-americanos, Galíndez não assinala o diferente: ao contrário, participa da diversidade cultural presente nas comunidades imigrantes de afro-latinos.

Em contraposição, Don Angelito, antigo companheiro de Galíndez no mundo da espionagem nos Estados Unidos, está encarregado de apresentar a Muriel um personagem maniqueísta, execrável, capaz dos piores atos para conseguir seus objetivos de representação da nação basca no exílio. Assim, afirma o agente Robards a Angelito:

Usted aparecerá como amigo íntimo de Galíndez, como su hombre de confianza y su enlace fundamental con los servicios secretos norteamericanos. Por lo tanto está en condiciones de revelarles aspectos muy sór-

didados del personaje, los más sórdidos de sus trabajos como informador contrarrevolucionario. Usted ha de plantearle un dilema moral. Si tira adelante su investigación, Rojas quedará cubierto de mierda ante la Historia (ibidem, p.201).

Entretanto, Muriel não se ilude com a perspectiva negativa que Don Angelito tenta imprimir-lhe do personagem, uma vez que entende a complexidade da condição de exilado político que pretende representar os bascos no cenário internacional, afinal Galíndez não deixa de ser um imigrante com uma causa política, que vive nos Estados Unidos, na década de 1950, no contexto da Guerra Fria. Diante desses eventos, Muriel não se deixa seduzir pelo dilema moral que sugere Robards. Sobre essa questão, o próprio Vázquez Montalbán comentou, em entrevista concedida a Georges Tyras (2003), que escolheu o ponto de vista dela, porque dessa maneira não se evocaria o mártir, o herói positivista. Conforme as palavras do autor: “Galíndez no es un santo y su imagen de santo laico, a la manera del realismo socialista, es falsa. Galíndez es un personaje ambiguo cuyo comportamiento está lleno de sombras. Quizá por eso la escritura novelesca me pareció la más adecuada para el personaje” (Montalbán apud Tyras, 2003, p.173). Muriel, ao incorporar a focalização, imprime essa visão mais racional e imprecisa do personagem.

O comentário de Montalbán sobre a escritura romanesca para se relatar a história de Galíndez poderia ser explicado pelo caráter fictício presente em sua vida pública e privada, o que proporciona um vasto material para a ficção, com sua alta incidência de episódios romanescos, portanto, mais próximos do gênero. Esse caráter fictício da vida de Galíndez poderia ser exemplificado com a história de sua fuga da Espanha franquista, passando por campos de concentração na França, até sua chegada na República Dominicana e seu desempenho como agente da CIA, episódios dignos de filmes policiais.

Nesse caso, o romance, mais que a biografia, é capaz de dar a dimensão adequada do personagem, inclusive revelando sua dubiedade de atuação nos Estados Unidos. Assim, a ficção por sua capacidade de recriação da realidade, por meio do dialogismo, das múltiplas

vozes que ressoam no romance, supre o vácuo de diálogos ou de monólogos que o discurso biográfico e histórico normalmente não reproduz. Como consequência, o discurso da ficção, em determinados momentos, adquire um tom de veracidade maior que o de outros gêneros canônicos, como a biografia e a historiografia.

Constata-se a importância que o agente da CIA proporciona à história, inclusive como estratégia para que Muriel abandone a investigação. A lógica é de que ela deve calar-se para que não se propaguem as mazelas de Galíndez na história. O problema é que, nesse caso, a concepção de história de Robards, mais preocupada com a invenção de heróis, não coincide com a de Muriel, preocupada em revelar um passado oculto e desprezado por essa história dos heróis. O que ambiciona Muriel é mostrar a história dos perdedores e marginalizados, desde o ponto de vista da ética da resistência, termo aqui utilizado em seus variados matizes. Por isso, para ela, ainda diante da morte, Galíndez, após todas as sessões de violências e torturas, reconquista o mínimo de sua dignidade humana para protestar contra a barbárie que lhe impõem. Ele declara a Trujillo:

“Soy vasco, profesor, escritor y si ejerzo de político es porque la Historia de mi país me ha obligado. Por esa Historia estoy aquí, víctima de la lucha por la democracia y expreso mi protesta por el trato inhumano que se me ha dado” (Montalbán, 1990, p.225).

É importante destacar que a humanidade de Galíndez está presente nesse gesto de luta por sua integridade física, mas também em seus anseios e medos durante os momentos de tortura em que a morte parece ser a melhor opção. Mas a resistência nessa passagem consiste justamente em não morrer, em manter-se vivo, apesar de toda a barbárie imposta.

A desconstrução que se faz da história no romance não é para que ela seja desideologizada, sem nenhuma implicação política e ética, proporcionando à narrativa um tom descompromissado com a realidade. Ao contrário, a discussão acerca da ética da resistência é o princípio básico da tese de Muriel, cujo título também é *La ética de*

la resistencia e sua metáfora pode ser entendida como uma forma de ação contra o olvido e a deformação da história.

Por esse motivo, é possível ponderar que, além do conceito de história, o romance também discute a ideia de ética, configurada na expressão “ética da resistência”, disseminada em algumas passagens da narrativa. O próprio autor, na entrevista já citada a Tyras, ao explicar o processo de concepção do romance, comenta a respeito do tema:

Acumulé, pues, información y en un momento dado esa información te invade, debes expresarlo todo, se convierte en una necesidad. Y a la vez la escritura me sirvió para reflexionar sobre la ética de la resistencia, en un momento en que había una polémica en España que negaba esa necesidad y asumía el fin de la Historia, ¡manteniendo incluso que no había que cuestionarla! ¡Dicho de otro modo, el argumento era que en democracia no se debía sospechar! En ese contexto se me ocurrió la idea de retomar mis obsesiones sobre Galíndez y escribir una novela (Tyras, 2003, p.172).

As palavras de Montalbán são exemplares para elucidar a forma de composição do romance, uma vez que pressupõe um árduo trabalho de pesquisa historiográfica realizado pelo autor, ao mesmo tempo que expõe a questão da problematização da ética, em uma Espanha que busca superar uma memória traumática, por meio do esquecimento de seu passado. Nesse sentido, o conceito de ética para o autor significa o contrário de esquecimento, o oposto de tornar-se a-histórico para fazer parte de uma comunidade europeia capitalista e globalizada. Galíndez advoga por uma ética da rememoração da história.

Outra visão da ética é posta em cena quando Robards ameaça revelar ao universo acadêmico o passado obscuro de Radcliffe. No diálogo entre os personagens, verifica-se como o agente da CIA crítica, por meio da ironia, a simulação nas normas de conduta do professor de Ética, quando define seu conceito de ética. Assim, assevera:

Espléndido, Norman, ahora empieza usted a hablar como un profesor de Ética. ¿Sabe usted qué definición de Ética recuerdo de mis tiempos

de estudante? Anótela por si no lo sabe: la eficacia de la razón en las normas de la conducta. Ser ético es en definitiva aplicar la razón, siempre (Montalbán, 1990, p.49).

A concepção de ética de Robards nada tem a ver com a de Muriel e é diferente inclusive da de Galíndez, na medida em que o agente da CIA discute a ética do capital e do bom senso. Portanto, a ética da razão está associada ao que se pode obter de lucro, ao que pode ser vantajoso. É dessa forma que ele ameaça Norman, impondo-lhe a ética do capital. Nesses termos, intimida: “Voy a darle una colección completa de razones por las que usted va a ayudarnos” (ibidem, p.49). A ameaça segue por todo o diálogo e se agudiza quando o agente finalmente declara, sem artifícios retóricos, o destino de Radcliffe se não ceder à chantagem:

Saldrán todas las historias de faldas, con chicas casi menores o menores, alumnas o no. Las fundaciones retirarán los fondos para esa obra que es su gran esperanza de conquistar respaldo económico frente a sus suegros... la casa..., la casa de Newport o de Middleton. Si estalla un escándalo, ¿qué universidad va a contratar a su edad a un hombre que hasta ahora sólo ha publicado un libro y medio y uno de ellos titulado: *El anticomunismo y la moral isotópica*? Si no consigue la dirección de esa obra magna sobre la Historia de las Ideas en los Estados Unidos, es usted profesor y hombre muerto (ibidem, p.50).

Verifica-se que Robards já havia se inteirado de todo o universo particular do professor. Dessa maneira, obriga-o a compactuar com o poder do Estado, porque sua cômoda vida de professor universitário está ameaçada econômica e moralmente. Por um lado, é relevante observar como o agente joga com o conceito de ética sob ângulos diferentes. Ao comentar sobre “las historias de faldas”, Robards se refere às antigas relações amorosas de Norman e sua conduta, considerada por ele antiética, ao se envolver com alunas e meninas menores, sugerindo aí crime de sedução. Por outro, o agente refere-se à baixa produção acadêmica do professor e seu tempo na carreira –

“¿qué universidad va a contratar a su edad a un hombre que hasta ahora sólo ha publicado un libro y medio y uno de ellos titulado: *El anticomunismo y la moral isotópica?*” – e as consequências do escândalo que ele produzirá caso Norman não colabore com a CIA.

Nesse caso, a alusão se volta para a ética do capital: sem dinheiro suficiente, o professor de Ética não teria como manter o casamento com a mulher mais jovem e de classe social superior a dele. Na realidade, Robards, quando dialoga com Norman, toca em duas questões importantes na sociedade norte-americana: o conservadorismo e a posição social. É dessa maneira que ele coopta e corrompe o professor de Ética, a partir de um discurso que toca na própria ética. A última ameaça que Radcliffe recebe e a que reitera o caráter truculento de Robards, apesar de sua formação intelectual, está presente no discurso de despedida do primeiro encontro entre eles no restaurante. Nesses termos, adverte Robards: “Si todo va bien no volveremos a vernos. Si todo va mal, nos veremos tanto que usted se arrepentirá toda la vida de la tarde de hoy” (Montalbán, 1990, p.51).

Por fim, outra questão presente na narrativa é a discussão que se faz acerca do papel do intelectual no romance, inclusive revelando para o leitor as relações de poder presentes nesse universo acadêmico. Como coloca Edward Said (1996, p.23), ao relatar as ideias de Gramsci, dizendo que na atualidade há dois tipos de intelectual, de acordo com o papel que desempenham na sociedade: o primeiro tipo seria aquele tradicional, formado por professores, sacerdotes e administradores, dos quais fariam parte Galíndez, Radcliffe e Muriel; já o outro tipo é caracterizado como orgânico, conectados diretamente com classes sociais ou empresas que usam os intelectuais para aumentar o poder e acentuar o poder que já exercem. Esse último seria representado, sobretudo, pelo agente Robards, que utiliza seus conhecimentos em favor do *status quo*, constituído pela CIA. O exemplo que poderia ser dado da atuação de Robards, nesse contexto, é o da ameaça que ele pratica de retirada do apoio financeiro das pesquisas do professor de Ética, caso ele não cumpra com o estabelecido na chantagem. O que poderia ser pior para um professor universitário norte-americano que perder o financiamento de suas

pesquisas, sem o qual não sobreviveria em um sistema em que se ganha por produção acadêmica, refletida em publicações de livros e artigos, entre outras?

Portanto, convém considerar que não apenas Galíndez e Muriel são intelectuais: Robards e Radcliffe também são, embora acabem de alguma forma por aliar-se a algum poder, o que desencadeia consequências. Essa aliança de interesses, segundo Julien Benda (apud Said, 1996, p.25), coloca Robards e Radcliffe em uma categoria inferior de intelectual, uma vez que os autênticos intelectuais, para esse autor, “nunca son más ellos mismos que cuando, movidos por una pasión metafísica y por desinteresados principios de justicia y verdad, denuncian la corrupción, defienden al débil, se oponen a una autoridad imperfecta u opresiva”. Certamente, essas características podem ser visualizadas em Galíndez e Muriel.

Robards, ao deixar a carreira de professor de literatura para atuar como agente secreto da CIA, incorpora-se ao poder hegemônico do governo norte-americano. Para desempenhar tal função, recebe uma formação específica que se soma à sua formação literária. Ele faz questão de explicitar essa formação e sua experiência a Radcliffe:

No lo he aprendido todo en los libros, se lo juro. Yo recibí una formación muy convencional y para que pierda parte de sus prejuicios voy a contársela. Yo estaba haciendo el servicio militar en Europa, en Alemania concretamente, a comienzos de los años cincuenta. Yo ya había empezado mis estudios de Literatura Comparada y tal vez por eso me enviaron a una escuela especial, muy especial de Oberammergau donde aprendí ruso y las técnicas más elementales de espionaje y contraespionaje. Luego me trasladaron a la frontera de Alemania Oriental y allí me sentí muy emocionado jugando el pulso de la guerra fría, con auténtico idealismo, patriotismo, sentido de la causa occidental. Era un anticomunismo muy poco isotópico. Estaba en primera línea frenando la expansión del comunismo. Volví a Estados Unidos, mal acabé la carrera y me especialicé en kremlinología. Luego me reclutaron y pasé un año en servicios clandestinos, ya me dediqué a análisis de coyuntura internacional, todo muy cerebral y burocrático... Hasta que se produjo el caso Galíndez y

fui uno de los encargados en investigar qué posibles derivaciones tenía para la Compañía (Montalbán, 1990, p.45-6).

No discurso de Robards, sempre há uma intenção de colocar-se à altura dos intelectuais. Na realidade, ele admira a capacidade dos intelectuais de mover as palavras para criar novas concepções, novos efeitos de sentidos, como se observa na passagem: “Hay que descubrirse ante los intelectuales, cómo matan y reviven esperanzas con las palabras, cómo te tientan y te salvan a través de la tentación y te devuelven la virtud aunque hayas pecado” (ibidem, p.101). Trata-se de uma reflexão acerca da capacidade de argumentação, de construção textual retórica do intelectual quando quer defender suas ideias, o que se percebe pelo contexto em que Robards professa sua admiração: o da análise da carta de Norman Radcliffe a Muriel para que ela altere o tema da pesquisa de Galíndez.

Ainda que possa reconstruir belos mundos retóricos, Radcliffe mente, porque se rende ao poder acadêmico e o das instituições de pesquisas, que controlam as verbas destinadas à universidade. Robards examina, por meio da ironia, o discurso persuasivo de Norman, que alega: “[...] de amigo a amiga y de profesor a alumna, te confieso que este viraje me parece interesantísimo, con más futuro, con más brillante final y más aprovechable para ti, por si un día te decides a dejar el vagabundeo y empiezas a acumular currículum” (ibidem, p.101).

Em primeiro lugar, o discurso de Norman parte de uma relação de intimidade, de amizade, para aproximar-se sentimentalmente de Muriel; em seguida, utiliza outro subterfúgio: o da autoridade da relação professor-aluna, para imprimir um tom mais convincente na mensagem de que ela precisa modificar o tema de sua investigação, sob a arguição de que Muriel terá mais êxito com essa troca e será melhor para o currículo dela, caso decida seguir uma carreira acadêmica. As palavras de Radcliffe dirigidas à aluna espelham sua própria verdade: o professor será beneficiado se Muriel se convencer da barganha e, desse modo, ele poderá cevar seu currículo, aumentando a produção acadêmica. Diante da manipulação dos fatos pelo

professor de Ética, Robards analisa os recursos discursivos de Norman: “hay que quitarse el sombrero y esa propuesta de viaje de película, Francia, Italia y cuando la lectora está sorprendida y vacilante, ahí va la confianza cómplice definitiva” (ibidem, p.101). É curioso observar como essas questões, inerentes ao mundo intelectual acadêmico, estão presentes na narrativa de Montalbán, conhecedor dessa realidade.

Outros intelectuais também mencionados são os exilados espanhóis, que atuarão como professores em universidades norte-americanas. Dentre eles, o narrador ficcionaliza Francisco Ayala, Emilio González López e Margarita Ucelay, personalidades bem-sucedidas profissional e pessoalmente no contexto norte-americano. Esses personagens são recriados com o objetivo de dar maior veracidade à ficção, na medida em que possibilitam uma visão diferente daquela praticada por Muriel no romance.

O grupo dos exilados exibe um ponto de vista depreciativo de Galíndez. Todos eles, na ficção, demonstram um desprezo pelas atitudes intelectuais e sobretudo políticas do professor basco, o que provoca um mal-estar na pesquisadora norte-americana. Daí, surge uma perspectiva diferente da visão que canonicamente se construiu do exílio republicano na América. Margarita Ucelay, em um depoimento a Muriel, revela seu olhar sobre Galíndez:

La verdad es que jamás nos tomamos en serio a Galíndez, en eso coincido con lo que le ha dicho Ayala. [...] Le gustaba presumir de que iba de piquete en piquete, protestando por esto y por aquello, saboteando todo lo que fueran manifestaciones de normalidad del trujillismo o del franquismo y siempre contando historias de amenazas, de persecuciones que nadie se creía de todo (ibidem, p.85).

Francisco Ayala ainda é mais contundente ao afirmar que: “A los españoles, al menos los de mi círculo, los del círculo de profesores, Galíndez siempre nos pareció un, un, zascandil, eso es, un zascandil” (ibidem, p.80). Ao final, Muriel encontra uma explicação para essa visão pejorativa, refletindo sobre a opinião dos professores

espanhóis: “Galíndez era un agitador y ellos no querían ser agitados. La guerra de España había agotado su cupo de pasión y derrota y asistíamos a las idas y venidas de Jesús por toda América o por Nueva York con la impresión de que cada cual pierde el tiempo a su manera” (Ibidem, p.86). Em outros diálogos dos exilados, percebe-se que o nacionalismo de Galíndez é um fato que os incomoda, como se verifica nas palavras de González López:

Le llamábamos “el vasco” y se lo merecía porque ejercía de vasco y eso que ni siquiera era vasco propiamente dicho. A mí los nacionalismos me ponen nervioso y casi todos los nacionalistas me recuerdan a Hitler y a Perón. Hay que ser algo muy simplón para ser nacionalista (ibidem, p.82).

Adiante, Ucelay também se refere a isso, ao relatar a Muriel o comportamento de Galíndez: “Y vasco, era tan vasco que nos hacía reír. Tenía la inocencia primitiva de un nacionalista y a veces un exhibicionismo de niño” (ibidem, p.85).

Diante dos fragmentos anteriores, tem-se a ideia de que, na ficção, esses exilados já estavam habituados à vida no exílio norte-americano, haviam conquistado um espaço na academia e constituído família, como afirma Margarita Ucelay: “Nosotros habíamos reconstruído nuestras vidas en torno a una familia y manteníamos lazos con los familiares que habíamos dejado en España. En cambio Galíndez era un ser solitario y no se llevaba del todo bien con su familia española” (ibidem, p.86). Por esse motivo, os intelectuais espanhóis, longe da realidade deles, cansados das disputas políticas de sua terra e da luta pela sobrevivência no país que os acolheu, e carregados de traumas pessoais – como afirmou Francisco González López: “Los exilados vivimos con el complejo de que nadie nos guarda el vacío que hemos dejado y no nos equivocamos” (ibidem, p.84) – não sentiam obrigação de lutar ativamente como Galíndez. Na realidade, a militância dele em geral, não apenas em relação ao País Basco, incomodava-os porque recordava a inércia deles no exílio. Essa é a leitura que Muriel faz da questão após entrevistá-los. Trata-se

de uma crítica do narrador, que não deixa de apresentar uma versão da não atuação política desses intelectuais bem-sucedidos no exílio. Essa imagem que o romance deixa transparecer contraria a ideia de Edward Said sobre o papel dos intelectuais:

El intelectual es un individuo con un papel público específico en la sociedad que no puede limitarse a ser un simple profesional sin rostro, un miembro competente de una clase que únicamente se preocupa de su negocio. [...] el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público (Said, 1996, p.29).

Portanto, o autêntico intelectual precisa mostrar seu rosto como representante de um público, posicionar-se criticamente sobre sua realidade, não podendo estar à margem a-historicamente do que o rodeia, porque de certa forma ele é a voz daqueles que representa. Galíndez, como representante do povo basco no exílio não se cala. Na verdade, Muriel e Galíndez, como intelectuais, estão preocupados em preservar a memória, desvelando assim uma lembrança escondida das ditaduras dominicana e espanhola. Entretanto, Robards e Radcliffe estão ocupados com a difusão de uma memória apaziguadora, que faça parte do discurso oficial, portanto, uma memória manipulada ideologicamente, nos termos de Paul Ricoeur (2007).

Para finalizar, é necessário pontuar que a história relatada é o contraste do passado com o presente da narrativa – década de 1950 versus 1980, mais precisamente em 1986 –, da falsificação da história com suas evidências, o que também será discutido no próximo romance histórico do autor, *Autobiografía del general Franco*.

A história do professor basco mostra os mecanismos de governo e poder das ditaduras tão abundantes na América Latina no século XX, com inequívoco apoio e fomento norte-americano, mas que também se refere à Espanha, pois a história do desaparecimento de Galíndez começa quando ele sai desse país, em fevereiro de 1939, após cruzar a fronteira com a França. A partir daí, inicia-se sua

peregrinação até o inevitável 12 de março de 1956 nos Estados Unidos, passando pela República Dominicana com seus cerca de 3 mil refugiados republicanos espanhóis, que escapavam pelos mesmos motivos que Galíndez.

História, memória e ficção – romance histórico e romance policial – combinam-se para representar a realidade, simbolizando as formas de poder presentes nas sociedades. Nesse sentido, romance histórico e romance policial não se opõem: ao contrário, unem-se para provocar a reflexão acerca da atuação do homem no passado e no presente.

A problemática basca e as memórias da Guerra Civil e do franquismo em Galíndez

Na atualidade, o tema da memória adquiriu um papel de destaque na sociedade por causa de seu papel como representação coletiva das indentidades e da reflexão crítica que se estabelece no meio acadêmico em torno do assunto. A memória, assim como a história, como se sabe, pode ser entendida como uma reconstrução do passado, mas é também uma forma de preservar as experiências que a humanidade acumulou ao longo do tempo ou, nas palavras de Marilena Chauí (2000, p.125), “é a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais”.

Recordar o passado, tentar reter nas mãos o tempo que escoou, como no quadro *A persistência da memória* (1931), de Salvador Dalí, é uma necessidade, principalmente do homem moderno, que expressa sua preocupação com a identidade como a forma de entender-se no presente e de projetar-se para o futuro, buscando seus referenciais no passado, ainda que não se possa desconsiderar o caráter subjetivo da memória.

Apesar das visíveis relações entre memória e história, ambas apresentam características distintas para relatar o passado. Como analisam Daniel Lvovich e Jaquelina Bisquert sobre a questão,

“mientras la historia aborda el pasado de acuerdo a las exigencias disciplinares, aplicando procedimientos críticos para intentar explicar, comprender, interpretar, la memoria se vincula con las necesidades de legitimar, honrar, condenar” (2008, p.7). Portanto, a história se pauta em uma metodologia de estudo para conhecer o passado, ainda que isso implique críticas que se referem à pretensão de uma objetividade, dificultada pela problemática do discurso da verdade. No entanto, a história constrói um discurso passível de contestação. Por outro lado, rememorar difere das operações da história: a recordação relaciona-se com a experiência individual e coletiva do que foi vivenciado.

Embora haja essas diferenças, é possível estabelecer relações entre memória e história. Sobre isso, afirma Josep Fontana (1998, p.267): “as nossas recordações [...] são uma construção que fazemos a partir de fragmentos de conhecimentos que já eram, na sua origem, interpretações da realidade e que, ao voltarmos a reuni-los, reinterpretamo-los à luz de novos pontos de vista”. As palavras de Fontana são pertinentes, na medida em que evidenciam o papel da subjetividade presente na memória – e, por consequência, na história – e a possibilidade de se considerar o problema a partir de outra visão. Por outro lado, é necessário assinalar que, apesar da existência dessa subjetividade, não se pode caracterizar tudo como sendo subjetivo, uma vez que há memórias e fatos históricos que nos reportam a acontecimentos, os quais são objetivos se levarmos em consideração seu acontecimento na história, como por exemplo, a ocorrência da Guerra Civil na Espanha e a ditadura de Rafael Trujillo na República Dominicana.

No entanto, essa possibilidade de visões diferentes da história é o que permite recuperar memórias perdidas, outras vezes amordaçadas por estruturas de governo em que apenas uma memória unilateral é permitida. Essas outras memórias passam a viver na clandestinidade, esperando que sejam recobradas em algum momento da história.

A memória pode ser considerada uma forma de percepção interna. Jacques Le Goff (2003, p.419) afirma que a memória tem o papel

de conservar certas informações atualizadas, graças a um conjunto de funções psíquicas que o homem possui, capaz de repaginar as impressões do passado.

Nesse caso, a introspecção diz respeito ao sujeito, às suas lembranças, aos seus conhecimentos, que podem estar apenas em registros orais ou também em narrativas escritas. Não obstante, a memória não se constitui apenas por essa dimensão pessoal: existe uma dimensão coletiva, social, que funda a identidade de um povo, estabelecendo diálogos com outras sociedades. Sendo assim, como ponderam Daniel Lvovich e Jaquelina Bisquert,

las operaciones de la memoria tienen dimensiones que trascienden el recuerdo de lo vivido por cada individuo. En general, cada grupo – político, étnico, nacional – aspira a mantener viva su relación afectiva con aspectos especialmente significativos de su pasado. Este tipo de relación es la que permite el establecimiento de relatos sobre un pasado común, que constituyen el sustrato de la identidad de los grupos. (2008, p.8)

Essa dimensão social da memória é o que interessa e o que se relaciona com a história, uma vez que, de acordo com Chauí (2000, p.129), “a memória social ou histórica, [...] é fixada por uma sociedade através de mitos fundadores e de relatos, registros, documentos, monumentos, datas e nomes de pessoas, fatos e lugares que possuem significado para a vida coletiva”. Portanto, como ser social que é, o homem não vive sem estar inserido na memória histórica.

Convém verificar que essas duas dimensões da memória são fundamentais para adentrar nos romances aqui analisados. Tanto é assim que o próprio Manuel Vázquez Montalbán, no ensaio “Las memorias”, afirma:

Tan importante para mí es la memoria que he titulado *Memoria y deseo* las dos ediciones de mis poesías incompletas, consciente de que mis versos, y en buena parte toda mi literatura, son fruto de la tensión entre un ámbito personal y otro coral, mi memoria y la colectiva, muy especialmente la que me liga a mi grupo emocional, los vencidos en la Guerra

Civil española pertenecientes a lo que antes se llamaba el proletariado, y las pulsiones que plantean los deseos, también en lo personal y en lo coral o colectivo (2005, p.241).

Torna-se fundamental contextualizar que, nessa citação, o escritor se refere a dois poetas importantes para a fundação de sua própria poética: T.S. Eliot (1888-1965) e Luis Cernuda (1902-1963). A referência a Eliot advém de seus versos “Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire” presentes no poema “The burial of the dead” (“O enterro dos mortos”) da obra *The Wasted Land (A terra baldia)*, de 1922; e a Cernuda, de seu livro intitulado *La realidad y el deseo*, obra em que o poeta reuniu todos os seus poemas, cujo título nos remete ao núcleo temático de seus versos. Montalbán se aproxima dos versos de Eliot, porque sua obra representa um universo urbano caótico, cheio de desesperança e desolação, para conceber seu momento histórico de muitos anos do escritor espanhol, o do capitalismo industrial. Como esclarece Mari Paz Balibrea Enríquez,

La memoria elotiana será en Vázquez Montalbán la de una infancia sobrevivida entre unos vencidos por la Historia cuya causa nadie querrá después reivindicar. El deseo pasa a significar motor de futuro, esperanza de una historia diferente. Unidos forman una síntesis ejemplar de la dialéctica en la labor intelectual del autor: la preservación del pasado en el presente, con todo el dolor y la sabiduría extraída de sus derrotas, entendida como condición indispensable para seguir deseando, para seguir construyendo la utopía del futuro (1999, p.12).

A partir desse universo poético eliotiano e cernudiano, Montalbán posiciona-se sobre sua obra, e não apenas a literária, visto que sua produção jornalística e ensaística reflete essa tomada de posição ideológica, diante de uma sociedade que, incisivamente, a partir da década de 1980, entra em um período de mudanças econômicas que afetam as estruturas sociais da Espanha.

É relevante destacar que esse passado, cheio de feridas da Guerra Civil e da ditadura, não foi superado pelo processo democrático,

uma vez que no período de transição entre ditadura e democracia estabeleceu-se um “pacto de silêncio” entre ambos os lados políticos, submergindo as vozes dos vencidos e ocultando os crimes, a violência e a repressão da ditadura. Dessa maneira, a memória daqueles que perderam a guerra foi abafada, uma vez que, com o fim do franquismo, esqueceu-se institucionalmente o que foi e o que representou a ditadura na Espanha. Na realidade, nesse momento, existe uma Espanha que busca superar uma memória traumática, por meio do esquecimento de seu passado, entendendo-o, segundo a concepção de Paul Ricoeur (2007, p.428), como uma “operação mnésica, na fronteira entre o normal e o patológico”. Há que se pensar que, para Ricoeur, o esquecimento deliberado pode ser considerado uma enfermidade, uma vez que com ele não se enfrenta o problema diretamente, transformando-o em uma espécie de compulsão, de trauma que nunca é superado. Portanto, caberia a nós interpelar como uma sociedade afligida por seu passado poderia se curar sem voltar às memórias antigas, transpondo-as como se elas nunca tivessem existido. Os reflexos do esquecimento podem ser vistos nos mais variados âmbitos sociais e institucionais.

Essa espécie de anistia, de pacto com o franquismo, revela que a transição foi nada mais que uma reforma da realidade anterior, não ocorrendo, como se esperava, um processo de ruptura com o franquismo. Isso parece ter projetado ainda mais o problema do reconhecimento das vítimas do grupo republicano, ou seja, os perdedores da Guerra Civil.

Sobre essa questão, destaca-se o artigo de José Fernández Colmeiro (2000), que aborda o tema da crise da memória no contexto espanhol contemporâneo. Para o autor, existem atualmente dois movimentos contraditórios no que se refere à memória: por um lado, um grupo de intelectuais que registram uma tentativa excessiva de recuperação da memória, criticando esse processo; e por outro, o grupo do qual o próprio Montalbán faz parte, que denuncia a amnésia histórica, prejudicial ao desenvolvimento da sociedade.

É necessário sublinhar que existem essas duas situações. Se pensarmos na recente produção literária espanhola, pode-se afirmar que

há um “excesso” de memórias da Guerra Civil, presentes nos romances de autores contemporâneos, que inclusive tem a ver com questões editoriais e mercadológicas, o que nem sempre se reflete em qualidade literária. A dificuldade maior, nesse caso, é que o leitor dificilmente conseguirá assimilar tudo o que se publica sobre o tema – além do mais, com o excesso desses romances no mercado editorial, tende-se a uma banalização dos fatos históricos recriados na ficção. Sobre essa questão, reflete Ulrich Winter, ao afirmar que “la reciente fase reconciliadora coincide con una creciente mercantilización de la literatura y de la cultura de la conmemoración en general” (2006, p.12).

Por outro lado, o conflito fratricida não está completamente resolvido para a sociedade espanhola e parece ser um tema que não se esgota, por causa, justamente, dessa dificuldade de se falar do passado, do pacto de silêncio que se estabeleceu durante o período da transição. Silêncio que poderia levar as gerações mais novas – que já não guardam nenhum tipo de memória da ditadura e menos ainda da Guerra Civil – ao esquecimento de fatos históricos importantes. Portanto, recobrar essa memória é uma questão crucial para o “andamento normal” da sociedade, que precisa buscar no passado os elementos de sua constituição identitária, uma vez que a memória social de uma sociedade é o que lhe possibilita uma identidade coletiva.

Colmeiro (2000, p.221) discorre ainda sobre a questão da aceleração da história, considerada por ele um movimento característico de nossa época, determinado, sobretudo, pela precipitação dos meios midiáticos, que proporcionam uma grande entrada de imagens e informações, além de sua respectiva capacidade de retransmissão pelos meios de comunicação, fator comum na sociedade ocidental e pós-moderna, e o problema específico da falta de memória da sociedade espanhola. Para esse autor, “en la España de la transición se evitó la traumática experiencia del ajuste de cuentas con el pasado” (2000, p.224), portanto ainda não se colocou um ponto final no assunto, que ressurgue nas mais variadas formas de expressão da sociedade, entre elas, a literatura e o cinema.

O tema da memória é recorrente nos romances de Manuel Vázquez Montalbán e teria a função de proporcionar uma reflexão acerca da banalização da passagem do tempo e, por sua vez, do esquecimento dos acontecimentos históricos por uma sociedade altamente imediatista, como se pode observar nas palavras do próprio escritor:

Recuperar la memoria heterodoxa y vencida; reconstruir una vanguardia crítica asesinada, exiliada o atemorizada como consecuencia de la guerra; todo eso se hizo tozuda y precariamente, primero en el contexto de un país aterrorizado y luego en el marco de un país voluntariamente desmemoriado (Montalbán, 1988).

Recuperar a memória de uma Espanha vencida, para o autor, é fator de relevada importância para a reconstrução de uma nação mais crítica e politizada em tempos de apagamento da memória e da história. Beatriz Sarlo em seu ensaio *Tiempo pasado*, ao discutir a importância da memória e do testemunho para as sociedades que passaram por ditaduras, corrobora a ideia de Montalbán. Para a autora, “los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática [...]. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas no hubieran existido” (2005, p.24).

Essa visão particular de Vázquez Montalbán permanece em toda a sua produção poética e não significa um mero revanchismo por parte dos perdedores: trata-se de uma estetização da memória, que tem por objetivo revigorar as memórias silenciadas pela história oficial do franquismo. Nesse contexto, a inserção da problemática basca no romance é essencial para a recuperação dessa história esquecida, posto que a questão das independências das comunidades autônomas é tabu, um assunto praticamente censurado ainda hoje.

A militância pela autonomia basca surge antes da crise que se instala com o golpe militar de Francisco Franco, porém se acentua após a instalação do franquismo. A constituição do estatuto basco deu-se apenas no século XX, em 1º de outubro de 1936, quando o

Congresso de Madri aprovou o Estatuto Autônomico do País Basco, região que compreende as províncias de Álava, Guipúscoa e Biscaia, dentro do Estado espanhol.¹² Esse estatuto era uma antiga aspiração dos bascos, conseguida então pela primeira vez. Segundo Juan Pablo Fusi (2006), “era la primera vez en toda la historia en que aparecía una entidad vasca de autogobierno”, que após o término da Guerra Civil seria totalmente extirpada pelos fascistas, preocupados com a questão da unidade nacional a qualquer preço.

Durante a Guerra Civil, o governo basco, representado pelo *lehendakari* (presidente) José Antonio de Aguirre¹³ do Partido Nacionalista Basco, apesar de ser considerado um partido de direita, conservador e católico, posiciona-se, para surpresa dos fascistas, a favor dos republicanos. Esse posicionamento não foi fácil, uma vez que a questão política e religiosa eram fatores que pesavam de forma contundente. Como afirma Alberto Bru (2009):

el supremo órgano rector nacionalista, el “Euskadi Buru Batzarra” establecido en Bilbao, había fijado su postura en la misma noche del 18 al 19 de julio, poniéndose decididamente al lado de “la República y contra el fascismo”; decisión que le creó forzosamente a los afiliados al Partido Nacionalista Vasco verdaderos problemas de conciencia.

Certamente porque a República representava um Estado laico e também porque Madri, centro do governo republicano, já havia rechaçado, anteriormente a 1936, duas versões do Estatuto Autônomico Basco. Nessas versões anteriores, o estatuto inseria a província de Navarra na comunidade basca, o que provocou

12 Fora da Espanha ainda há o território basco em terras francesas, representado pelas províncias de Lapurdi, Nafarroa, Beherea e Zuberoa. Esses territórios mais a Comunidade de Navarra formariam o tão sonhado Euskal Herria, ou Pueblo Vasco em espanhol.

13 Eleito primeiro presidente do governo de Euskadi em outubro de 1936, na Casa de Juntas de Guernica, por representantes *vizcaínos, guipuzcoanos e alaveses*. José Antonio de Aguirre era advogado e tinha 30 anos na época. Antes havia sido prefeito de Guetxo e deputado nas Cortes Vascas desde 1931. Seu governo contou com a participação de representantes de outros partidos além do PNV – como o PSOE, PCE, Acción Nacionalista Vasca, Izquierda Republicana e Unión Republicana.

certo questionamento de constitucionalidade, problema solucionado após uma votação, em que Navarra rejeitou sua integração ao País Basco.

Como consequência da atuação ao lado dos republicanos, entre tantas outras, temos o exemplo da cidade de Guernica,¹⁴ capital cultural e histórica dos bascos, símbolo da liberdade do povo basco, bombardeada em abril de 1937 pela legião alemã Cóndor, aliada de Franco na Guerra Civil, com o objetivo de aterrorizar a população e desmoralizar os republicanos. O ataque a Guernica teria por objetivo a destruição de uma ponte e de uma fábrica de armas localizadas no povoado – curiosamente, esses alvos não foram tocados pelo bombardeio, que atingiu apenas a civis. O País Basco era um território cobiçado pelos fascistas, porque dispunha de recursos minerais e de uma indústria siderúrgica, o que tornava essencial o domínio da região para a disputa militar.

Nesse contexto, estão inseridas as memórias da Guerra Civil e do exílio no romance *Galíndez*, plasmadas tanto na biografia do nacionalista basco, que se delineia ao longo da narrativa, quanto nas origens bascas da família materna de Ricardo Santos Migueloa, namorado madrilenho de Muriel. Desde a primeira linha da narrativa, em que aparece um trecho de um poema do personagem histórico Jesús de Galíndez – “En la colina me espera... en la colina me espera...” [...] “Y volveré... volveré o me llevarán ya muerto... a refundirme en la tierra” (Montalbán, 1990, p.9) –, inicia-se um retorno às origens bascas para explicar o final trágico do personagem de ficção. Reflete Muriel Colbert sobre os versos: “Ni siquiera eso fue posible, musitas y te parece hablar con ese extraño compañero enquistado que desde hace años llevas dentro de ti” (ibidem, p.9). O fragmento pertence ao primeiro capítulo do romance, em que Muriel está no País Basco à procura de uma pista que possa levá-la até Galíndez e, alegoricamente, faz referência ao final trágico da personagem,

14 Como se sabe, o episódio foi imortalizado pelo quadro *Guernica* de Pablo Picasso, de 1937, embora hoje a representação do fato tenha se sobrepujado ao próprio acontecimento, adquirindo uma independência de sua inerente relação com o infortúnio.

semelhante ao do professor basco, demonstrando o trânsito geográfico presente na narrativa.

Muriel está em Amurrio, terra da família de Galíndez, para visitar um monumento memorialístico, constituído para homenagear o desaparecido. Diante do símbolo, a pesquisadora reflete sobre a questão da representação oficial da memória de Galíndez, uma configuração estagnada do homem que lutou pela independência do País Basco e contra a ditadura de Franco nas Nações Unidas. Ela pondera:

Tratas de concentrarte en la piedra, de convocar la memoria de Galíndez, su espíritu, pero no acude, sigue siendo una piedra pretexto para que nunca pueda decirse que Galíndez no fue recuperado por el pueblo vasco liberado del franquismo. Si te emocionas y si te llenan los ojos de lágrimas es por lo que llevas dentro de ti, por lo que sabes y lo que imaginas, no por este escenario mezcla de lavabo y cementerio, en el que el depósito de agua tiene más importancia que Galíndez, ni por el panorama de un Amurrio que nada tiene que ver con el pequeño pueblo idealizado por Jesús de Galíndez desde su infancia, casi desde el mismo momento de su nacimiento en Madrid, hijo y nieto de vascos, de vascos de Amurrio [...] (Montalbán, 1990, p.10).

Observa-se que no foco narrativo de Muriel a voz do narrador desdobra-se na voz interior da própria personagem. Trata-se do “narrador ambíguo” do qual comenta Mario Vargas Llosa em *Cartas a un joven novelista* (1997). O conceito refere-se àquela “voz de un narrador-personaje, implicado en la acción, que, presa de timidez, astucia, esquizofrenia o mero capricho, se desdobra y se habla a sí mismo a la vez que habla con el lector” (Llosa, 1997, p.53). Esse tipo de narrador, diferentemente do narrador em terceira pessoa, que tudo sabe e está presente em todos os espaços da narrativa, provoca certa inquietação no leitor por causa de sua ambiguidade, suscitando dúvidas acerca de quem está narrando e a quem se dirige no relato. Para expressar as reflexões de Muriel em seu monólogo interior, o narrador poderia ter se valido do uso da primeira pessoa do singular;

no entanto, elege o artifício da segunda pessoa para aproximar-se intimamente do leitor, antiga estratégia consagrada por Miguel de Cervantes.

Depreende-se que, em *Galíndez*, o narrador intruso se dirige a Muriel como uma voz que parte de sua consciência, configurando um monólogo dela; porém também se dirige ao leitor, tornando-o quase um personagem da narrativa, na medida em que ele está mais envolvido com o enredo – afinal, o narrador também se dirige a ele.

Esse direcionamento à personagem revela para o leitor, com mais propriedade, os pensamentos que invadem a historiadora quando se depara com o que se considera “um lugar de memória” (Nora, 1993) falso de Galíndez, ao contrário do que havia definido Pierre Nora quando cunhou o termo.

O objetivo é instituir um envolvimento emocional desse último com o personagem e, conseqüentemente, com a trama romanesca. Mas, além disso, a finalidade desse narrador é a de instaurar um posicionamento crítico em relação à rememoração do personagem basco. Sendo assim, no fragmento do romance, fica claro o esvaziamento do contexto político da atividade social do personagem e de seu desaparecimento. O monumento, como o narrador indica, é uma espécie de “lavabo y cementerio” que não condiz com a ideia de “pueblo vasco liberado del franquismo”, representando muito pouco do que significou Galíndez e sua idealizada Amurrio. Portanto, esse símbolo em homenagem a Galíndez poderia ser visto também como uma metáfora do silêncio que se propagou durante a transição. Logo, o envolvimento do narrador sobre o leitor, ao expor os sentimentos de Muriel, também opera para convencê-lo a estabelecer um posicionamento crítico em relação ao tema da memória, dos bascos e do franquismo. Por outro lado, essa estratégia narrativa também obriga uma participação mais incisiva do leitor na constituição da narrativa, uma vez que ele julga efetivamente os fatos narrados quando o narrador também se dirige a ele.

É esse narrador que estará presente em todos os momentos da focalização de Muriel, como se fosse uma perturbação, uma obsessão da norte-americana por sua tese e pela história do persona-

gem pesquisado. Tanto é assim, que Ricardo tece um comentário ácido sobre a relação que sua namorada parece ter com Galíndez, uma relação orgânica entre a vida acadêmica e a pessoal. Eles se encontram deitados na cama, divididos entre dormir ou ter uma relação sexual e, durante o diálogo, Muriel afirma pensar em fragmentos da obra *Estampas de la guerra*, escrita pelo basco. Assim, afirma Ricardo: “Eres como una viuda. La señora viuda de Galíndez” (Montalbán, 1990, p.31). O narrador, logo em seguida, complementa a afirmação do namorado: “La viuda de un muerto sin sepultura” (ibidem, p.31). Portanto, Muriel aparenta estar mais preocupada com Galíndez que com sua relação amorosa, confirmando seu comportamento obsessivo.

Voltando à questão da memória, é significativa a importância que o narrador dá ao tema, quando trata de sua materialidade por meio do monumento a Galíndez. Dessa forma, reflete: “La estela de piedra parece ridícula y amedrentada por el colosalismo del depósito, poco más que un pretexto para no perder del todo la memoria, una memoria, un homenaje residual y probablemente incómodo” (ibidem, p.9). Trata-se de uma crítica ao tipo de memória que se cria com o monumento, uma memória que se desvanece com o passar do tempo, até não mais existir. A ideia do colossal presente na passagem alude a uma memória épica e nacionalista que o franquismo cultuava, em que se valorizava o passado majestoso da Espanha e o patriotismo em detrimento de uma memória real, não falsificada pela ideologia da ditadura.

A concepção de “lugar de memória” proposta por Nora refere-se ao contexto da sociedade francesa; entretanto, pode ser ajustada para outras experiências sociais que se integram à globalização, cujos processos midiáticos se refletem abundantemente na sociedade, seja na política ou nas representações culturais. Segundo o historiador, um lugar de memória vai além de um espaço material, podendo ser entendido também como um lugar simbólico e funcional, cujo papel é o de revelar pontos de referências para a identidade coletiva de um povo.

Portanto, um “lugar de memória” evoca a ideia de uma “aura simbólica” (Nora, 1993, p.21) da nação, que representa de forma

coletiva a memória do país. Porém, no caso do monumento a Galíndez, que deveria ser o símbolo do personagem histórico para a Espanha, sobretudo para os bascos, percebe-se um esvaziamento desse significado, posto que não se recobra de maneira adequada sua figura. Essa não recuperação da representação de Galíndez ocorre obviamente porque, antes de tudo, é necessário que se recupere a memória silenciada pela história hegemônica, que se produz a partir da instituição da ditadura.

Em outra passagem do capítulo, Muriel e Ricardo dialogam sobre essa representação, perguntando o namorado a ela:

- ¿Qué tal el monumento?
- Ridículo.
- Ya te dije que aquí nadie sabía quién era ese Galíndez. A mí como si me hablaras de Tutankamón (Montalbán, 1990, p.12).

O discurso de ambos evidencia que não se guarda na Espanha uma memória de Galíndez, mesmo após a ditadura e a transição. Embora o romance date de 1990, a narrativa transcorre no ano de 1986,¹⁵ um período simbólico, uma vez que é a data de entrada da Espanha na Comunidade Europeia, em outras palavras, significa a consolidação econômica do país, que se concretiza finalmente em 1992 com a realização dos Jogos Olímpicos de Barcelona, a escolha de Madri como capital cultural europeia, a Exposición Universal de Sevilla e as comemorações do descobrimento da América. Além da consolidação econômica, outras mudanças estariam representadas simbolicamente no período, como postula Emilio Ramón García (2007, p.11):

El proyecto político de los años 1982-1996 consistió, básicamente, en crear el señuelo de la modernidad, [...] Fue un año diseñado para significar el final de la transición y la conclusión de un proceso económico, político y social que había empezado en los años setenta y que ahora había dado lugar a una sociedad dinámica y productiva capaz de acompañar

15 No período entre 1982 e 1996, a Espanha teve um governo socialista, representado por Felipe González do PSOE – Partido Socialista Obrero Español.

a nuestros vecinos franceses, alemanes e italianos en la locomotora de la globalización. Como contrapartida, las celebraciones de la nueva situación española llevaban consigo el olvido del pasado y la glorificación del presente, como si éste se hubiera construído sobre tabula rasa, evitando así cualquier confrontación o tensión política o social.

O ano de 1986 igualmente é significativo nos Estados Unidos, espaço onde o romance se desenvolve também, porque é um período em que acirram os embates ideológicos, carregados de conservadorismo e violência, que se manifestaram em guerras. Para se contextualizar o momento, é necessário lembrar que Ronald Reagan, o presidente na época, alongou uma política externa anticomunista na América Latina, como atesta seu apoio às atividades dos *Contras* na Nicarágua sandinista. Coincidentemente, a chamada crise Irã-*Contras* data do mesmo ano. O episódio se refere ao escândalo de corrupção, ocasionado pelo fato de que os Estados Unidos, por intermédio de membros de altos cargos da CIA, venderam armas ao governo xiita do Irã, que sofria um embargo internacional de armamentos. Os pagamentos foram depositados em contas dos *Contras* na Suíça, revelando como o governo norte-americano financiava sua política anticomunista na América Latina.

Certamente, esse ambiente autoritário e de corrupção repercute também no romance de Montalbán, visto que o autor está sempre ligado às questões de sua atualidade. Por esse motivo, é importante considerar como essas tensões se plasmam na literatura. No caso de *Galíndez*, estão presentes constantemente – a tensão memória/esquecimento surge em vários diálogos de Ricardo: “Y estoy tranquilo sin memoria o con muy poca memoria histórica. La verdad es que no entiendo por qué tú vas por la vida figsando en las memorias históricas ajenas. Ni siquiera vives bien de eso. Te han dado una beca miserable” (Montalbán, 1990, p.12).

No fragmento, Ricardo expressa a ideologia de viver o presente sem se preocupar com os diversos passados e memórias que circunscrevem a história espanhola, desde que se viva com possibilidades materiais. Afinal, o que importa é a ideologia do *ter* e não a do *ser*;

por isso, no final do diálogo, ele ainda manifesta seu desacordo com as atividades intelectuais de Muriel, uma vez que são mal remuneradas (“Te han dado una beca miserable”).

Além desse tema do capital, há outra questão que o discurso de Ricardo coloca em debate, que se refere ao interesse predominante dos estrangeiros, mais até que dos próprios espanhóis, pela história recente da Espanha, expresso no trecho “La verdad es que no entiendo por qué tú vas por la vida fisingando en las memorias históricas ajenas”. Por certo, a afirmação do personagem possui um tom depreciativo, pois para ele o correto é viver o presente e não as reminiscências do passado; mas significa também um pedido de autonomia, para os norte-americanos se preocuparem com os monstros de sua própria história, deixando a memória espanhola para os espanhóis, uma vez que os estrangeiros normalmente estão mais propícios a escreverem textos com estereótipos e lugares-comuns. Desse modo, percebe-se nas entrelinhas da voz de Ricardo uma crítica à atitude norte-americana de querer impor-se em temas que não lhe dizem respeito, pertencentes a outras realidades sociais.

Para reiterar a ideologia de viver o presente, em outra passagem, sentencia o jovem a respeito da ideia de esquecer-se o passado: “Prefiero a la gente que se apunta el código de cada día en la agenda y al día siguiente cambian de página y no se acuerdan del código del día anterior” (Montalbán, 1990, p.25). Essa concepção advém da política que se instaura ainda na transição, quando se deveriam silenciar os conflitos entre ambos os lados, os dos perdedores e dos ganhadores da Guerra Civil, dos distintos partidos políticos etc. Acordou-se então um pacto de silêncio para que fosse posto em marcha o projeto democrático espanhol. Entretanto, como postula José Vidal-Beneyto, “la amnesia general que impusieron las cúpulas de los partidos políticos al principio de la transición dio lugar a que se legitimara democráticamente la elite económica y política del franquismo”. Esse tipo de ação o autor denominou “el timo de la democracia” (apud García, 2007, p.12).

No romance, Chus, o tio basco de Ricardo, advoga contra essa ideologia. Ele afirma: “Con esa filosofía, sobrino, solo se vive al día

y no hay esperanza de cambiar nada, de mejorar colectivamente” (Montalbán, loc. cit.). Torna-se evidente, nessa fração, o discurso dicotômico de pensar de maneira coletiva e individual. O tio de Ricardo pertence à geração dos que lutaram na Guerra Civil e contra a ditadura, diferente do sobrinho, que nem sequer guarda uma memória do conflito e, pior ainda, tampouco se interessa em tê-la. Por meio dessa identidade basca é que parecem sobreviver os resquícios da memória que Ricardo não quer saber; por esse motivo, ele repele essa identidade, principalmente quando ela fere a questão das atividades clandestinas do ETA.¹⁶ Ricardo afirma a Muriel: “Tardé en darme cuenta de que mi segundo apellido era vasco. Antes de que la ETA empezara a matar españoles tener un apellido vasco era un motivo de orgullo. Era como ser algo diferente, fuerte, misterioso” (Ibidem, p.11). Assim, ele inicia a exposição de sua visão política acerca do ETA e de sua representação de uma suposta identidade basca. Nesse caso, o narrador atua de forma generalizante ao implicar uma identidade basca às ações do grupo ETA. Mais adiante, complementa:

Oye, bonita. No me enzarces en una discusión política con mi tío, que es un vasco de no te menees. Y además está mi primo que ha sido etarra y ahora se dedica a la escultura y a la pintura, en un plan un poco majara, porque nadie que no esté un poco majara se dedica a eso del terrorismo (ibidem, p.14).

Novamente a questão política radical do ETA incomoda o personagem, a ponto do significado de *etarra* (relativo ao ETA) estar

16 Sigla de Euskadi Ta Askatasuna, em basco, que significa “País Basco e Liberdade”. Trata-se de uma organização basca que se autodeclara independentista, revolucionária, clandestina e nacionalista, que atua por meio da luta armada para conseguir a independência política e econômica de Euskal Herria (Povo basco). Foi fundado em 1959, durante a ditadura franquista, depois de ocorrer a expulsão de membros das juventudes do Partido Nacionalista Basco. No princípio, contou com o apoio popular, pois era considerado um grupo a mais em oposição ao franquismo; entretanto, com a transição, o ETA endureceu, não aderindo ao movimento democratizador, perdendo assim o apoio popular ao longo do tempo.

muito próximo de *majara* (louco). Não obstante, quando se trata de outros aspectos da cultura basca, Ricardo não oferece resistência, interagindo com seus familiares. É o caso de quando todos saem da casa dos Migueloa para um passeio no bosque, a fim de observar as pinturas nas árvores de Josema, o primo ex-etarra, próximas ao domicílio familiar.

No caminho para o bosque, a tia Amparitxu entoava, como se se tratasse de um hino, a canção “Ez nau izutzen negu hurbilak” (“No me asusta el cercano invierno”) de Mikel Laboa, notório *cantautor*, reconhecido por recuperar do esquecimento canções tradicionais bascas. Essa música de Laboa, juntamente com uma situação quase sacra da passagem, representa simbolicamente a comunhão de Muriel com a cultura basca e, conseqüentemente, com Galíndez. É nesse momento que a historiadora parece encontrar algum resquício do ambiente basco que Galíndez havia deixado antes de partir para o exílio.

O fragmento citado no romance é o início da canção. Refere-se à passagem do tempo que nunca se perde, pois o presente, segundo o autor, permanece no futuro como uma sucessão de elementos em cadeia. O canto articula:

Ez nau izutzen negu hurbilak (No me asusta el cercano invierno)
 uda betezko beroan (en el calor del pleno verano)
 dakidalako irauten duela (porque sé que el ahora)
 orainak ere geroan (permanece en el después)
 nolabaitzko kate geldian (cómo en una quieta cadena)
 unez uneko lerroan (en la línea que forman los instantes)
 guztia present bihurtu arte (hasta qué todo se vuelve presente)
 nor izanaren erroan (en el fondo del ser) (ibidem, p.26).

Em outras palavras, a canção significa, de maneira idealizada, que o passado não se pode apagar, visto que suas reminiscências sempre estarão no presente, uma vez que o futuro é nada mais que uma projeção desse presente. Na verdade, a canção é a própria representação do conceito de memória, já que se perpetua através da memória. Outro significado que se pode atribuir à canção é o da

construção da cultura, formada com os fragmentos imortalizados pela memória. É isso que acompanhará Muriel nos momentos finais de sua vida: ela supostamente morre cantarolando os versos de Laboa, recordando o encontro que havia tido na casa dos Migueloa com uma identidade basca que simboliza Galíndez e uma ética da resistência presente em todos aqueles que lutam pela igualdade dos homens. Sendo assim, intervém o narrador:

No te atreves a cantar las estrofas rotas de sus canciones de patria y nostalgia, pero si cantas en voz tan baja que no es voz, que es escritura en un papel secreto que ellos no pueden descubrir, ni romperte, la canción de Laboa, y te llevarías a Jesús hasta el bosque pintado por el hijo de los Migueloa, en comunión exacta con algún rincón del mundo, el bosque modificado, la realidad más física modificada, corregida, definitivamente humanizada (Montalbán, 1990, p.346).

É importante verificar a relação entre canto, voz e silêncio presente na passagem, uma gradação do ruidoso para o emudecimento. A noção de canto é a de algo grandioso, uma vez que envolve, para sua execução, um conjunto de instrumentos e vozes. Por outro lado, voz é menos que canto, porque implica uma única pessoa. A voz de Muriel é menos ainda, pois é tão baixa que não se escuta. Por fim, para terminar a gradação, tem-se o silêncio, que chega com a morte dela. Outra questão que aparece posta no fragmento é o da imortalização da memória por meio da escritura; por esse motivo, o narrador afirma: “pero si cantas en voz tan baja que no es voz, que es escritura en un papel secreto que ellos no pueden descubrir”. Trata-se de mostrar metaforicamente a importância da escritura para a preservação da memória. Essa memória secreta do último momento de Muriel, que apenas ela sabe e que seus torturadores nunca profanarão.

A última palavra de Muriel “humanizada” é a senha para a compreensão de sua busca por Galíndez: ambos procuram essa “realidad humanizada”, em que as supostas oposições – entre bascos e espanhóis, republicanos e franquistas, norte-americanos e latino-americanos, cristãos e agnósticos, católicos e mórmons – se-

jam eliminadas em benefício de uma convivência humana pacífica, cujas possíveis diferenças representem um fator para o liame de culturas. Por esse motivo, o narrador sugere uma comunhão entre a canção de Mikel Laboa, o bosque pintado pelo primo etarra de Ricardo, Galíndez e Muriel.

Dessa maneira, conclui-se que a arte possui um poder de restauração, que se sobrepõe às ideologias, aos partidos políticos e aos sistemas de governo. A arte supera as dificuldades – como no caso de Josema, que abandona a luta armada e decide usar suas pinturas do bosque como arma, constituindo um processo similar ao do próprio romance de Montalbán. Sendo assim, fica claro que seu papel não é apenas estético, haja vista que possui também um papel educativo que permite a transformação e a integração do homem com os outros. Josema é o maior exemplo no romance, sua memória artística, mais que retomar os fatos em si, acaba corrigindo a realidade.

As memórias da Guerra Civil se filtram por esses personagens da família Migueloa, que representam de certa forma o povo basco, mas também surgem sob o contorno de Galíndez na obra. Nesse sentido, a biografia de Galíndez, presente na narrativa desde o início, traça a peregrinação do personagem exilado da Espanha franquista e sua estratégia de sobrevivência. O livro de Pedro de Basaldua, publicado em 1956, é a base de dados biográficos de *Galíndez*, embora o narrador corrija algumas dessas informações. Como exemplo, a equivocada atribuição de nascimento do personagem no povoado basco de Amurrio. Como afirma Muriel,

veinticinco años después de su desaparición, aún le concede nacer aquí, en Amurrio, un 12 de octubre de 1915, pero en realidad nació en Madrid, donde vivían y trabajaban sus padres. Es cierto que períodos enteros de su infancia los pasó en la finca de su abuelo paterno, en Larrabeode (Montalbán, 1990, p.11).

Essa permanência na casa dos avôs paternos durante a infância permite um contato com a cultura e a língua basca, identidade que Galíndez assume quando já adulto, rechaçando uma identidade

madrilenha e centralista. A identificação com a causa basca e a terra de seus antepassados é tão forte que, durante o exílio, utiliza em seus textos o pseudônimo “Amurriotarra”. Sendo assim, o personagem histórico passa a atuar de acordo com as necessidades de seu partido político.

Vale ressaltar que o mesmo tipo de narrador que se faz presente na focalização de Muriel também está presente na de Galíndez, muito embora o narrador em terceira pessoa se apresente em algumas situações. Entretanto, quando se trata de expressar as memórias de Galíndez e suas reflexões, não há separações de diálogos e parágrafos: o monólogo interior do personagem é deflagrado por meio desse recurso narrativo, como se verifica no exemplo:

“Los vascos son una raza misteriosa y de leyenda.” ¿Por qué te repites una y otra vez el título de aquella conferencia, como si fuera lo único que pudiera articular tu cabeza rota o no, peor que rota, blanda, llena de agua pesada y sucia? Agradezco al generalísimo Rafael Leónidas Trujillo la acogida que ha dispensado a los exilados españoles y nos tendrá a su lado para contribuir al engrandecimiento de este país que con tanto acierto dirige. O no fue exactamente así lo que dijiste en la introducción, contemplado con cortesía pero una cierta displicencia criolla por las fuerzas vivas en las primeras filas del Ateneo de Santo Domingo. Ya sabías entonces que el Dictador estaba molesto por la composición profesional del lote de españoles que le había tocado: escritores, abogados, médicos, psicólogos, artistas plásticos... (ibidem, p.53).

O fragmento relata dois episódios da vida de Galíndez: suas lembranças em relação à conferência pronunciada logo na chegada à República Dominicana como exilado espanhol e sua condição de sequestrado nos subterrâneos de algum presídio dominicano. As recordações dele surgem por causa disso e rememoram sua chegada ao país, a recepção do ditador Trujillo, a quem agradece e de certa forma elogia por ter recebido no país os fugitivos da Guerra Civil e da ditadura franquista, sem imaginar que estava deixando uma autocracia para cair em outro regime autoritário, inclusive já mais

estruturado pelos anos de existência (a ditadura trujillista se instaura em 1931 e a franquista, em 1939). O excerto também problematiza o exílio espanhol, ao evidenciar o descontentamento de Trujillo no que se refere aos exilados, “escritores, abogados, médicos, psicólogos, artistas plásticos”, pessoas com formação cultural e política, portanto, menos manipuláveis pelo tirano – que preferiria ter recebido trabalhadores com outras profissões, como se os exilados fossem uma espécie de mercadoria que se compra para o desempenho de determinadas funções, como se avalia no fragmento que retrata os pensamentos do ditador:

¿Para qué necesito yo a todos esos pendejos tullidos? Yo necesito agricultores, médicos, sementales que me blanqueen la raza en la frontera de Haití y nos hagan más hispanos que cafres, hay que dominicanizar la frontera y compensar con españoles a todos esos judíos que he dejado establecer en Sosúa... (ibidem, p.53).

O discurso do ditador mostra que os exilados que haviam chegado à República Dominicana não eram exatamente o que almejava Trujillo, preocupado em colocar em prática uma política racista para “branquear a raça”, aceitando, para tanto, a imigração espanhola. Esse contexto se refere à existência da mescla entre dominicanos, supostamente brancos, e haitianos, de origem afrodescendente. Essa miscigenação é natural, uma vez que os dois países se localizam no mesmo espaço, ao dividirem a mesma ilha do Caribe, e as pessoas cruzam essa fronteira imposta. É por isso que o tirano declara ser necessário “dominicanizar la frontera”: para controlar essa área, evitando que haja uma relação entre dominicanos e haitianos. Nesse caso, segundo a visão determinista e preconceituosa de Trujillo, os exilados espanhóis seriam uma maneira de “amenizar” a presença afrodescendente na República Dominicana.

É importante notar que o narrador sempre manipula os discursos de Trujillo, utilizando a primeira pessoa do singular. Portanto, não se pretende aqui uma aproximação e consequente identificação do leitor com o tirano, como no caso de Muriel e Galíndez; ao con-

trário, Trujillo é sempre retratado de forma a despertar a antipatia no leitor e o medo de sua truculência. Certamente, esse recurso é empregado para que não se confunda no romance os papéis de vítima e criminoso, muito embora Galíndez represente, em alguns momentos, um papel ambíguo. Dessa maneira, fica estabelecido indubitavelmente que Galíndez e Muriel são as vítimas de Trujillo.

O discurso do ditador representa uma súpula do pensamento fascista que se propagava em governos autoritários, tanto na Europa quanto na América. Galíndez toma consciência dessas relações ideológicas ao refletir sobre a questão do exílio na República Dominicana: “Los vascos, una raza misteriosa y de leyenda. A cincuenta dólares el visado. Cincuenta dólares por un vasco, por un semental vasco, culto, exilado, con la esperanza muerta, te habías quejado amargamente a tus compañeros y te habían contestado: estamos vivos” (Montalbán, 1990, p.53).

O fragmento demonstra como Galíndez se sente enganado pelas falsas promessas do governo dominicano, ao comentar como os exilados espanhóis, de certa forma, se venderam barato a outra ditadura para sobreviver, pagando cinquenta dólares por um passaporte com o visto de entrada em outra ditadura. Porém, como comentam os outros exilados, estão vivos. Em outras palavras, a elocução denota um esquecimento das ideologias em virtude da possibilidade de estar vivo, possuindo as mínimas condições de sobrevivência, desde que não haja oposição à ditadura trujillista. Mas a questão é que, na ocasião, o personagem não se submete ao regime autoritário, sofrendo suas implicações. Como consequência, Galíndez passa por sessões de tortura nos cárceres dominicanos, como na seguinte passagem:

Jesús, te llamas Jesús Galíndez... no, no vuelve, a ver si nos hemos pasado. ¿En qué se han pasado? Todo te huele a vacío, a vómito, como si te estuvieras cayendo por un abismo y esa caída oliera, oliera en silencio y algo te pega patadas en el estómago por dentro y tus párpados no quieren abrirse hacia la luz cenital (ibidem, p.53).

O trecho, quase cinematográfico, narra o momento em que Galíndez desperta de um desfalecimento após uma sessão de violência. Ironicamente, seu despertar é proporcionado por novas agressões físicas, por isso se sente mal, como se tivesse caído de um precipício, e não consegue abrir os olhos, porque supostamente estão feridos e a luz fraca que ilumina o ambiente também golpeia sua visão fragilizada. Trata-se de uma cena cotidiana do ambiente das ditaduras, mas nem por isso menos aterrorizante. É notável que as práticas de violências parecem ser um componente comum aos regimes autoritários, uma vez que as características de agressões físicas, morais e psicológicas se repetem nesses regimes de exceção. Assim, o tipo de violência que sofre Galíndez não é desconhecido do leitor informado sobre o tema da selvageria empregada para se obter informações e confissões, para proibir e censurar.

Menos reflexivo que o narrador do foco em Muriel é o narrador que trata de Norman Radcliffe e do agente da CIA Robert Robards, embora esses personagens pertençam também à estirpe de intelectuais como Muriel e Galíndez. Radcliffe e Robards, bem como Voltaire (Don Angelito), são personagens que se articulam no discurso narrativo para representar o ponto de vista oficial do governo norte-americano, principalmente esses dois últimos, ao se revestirem do discurso autorizado do poder para desempenhar seus papéis de informantes. O professor de Ética, apesar de seu discurso revolucionário, ao não colocar em prática nenhuma intervenção para romper com a imposição do poder, também compactua com a sua ordem. O narrador que se faz presente para intermediar a ação desses personagens é em terceira pessoa, muito embora, em alguns momentos da focalização em Robards, surja também a narração em segunda pessoa. Entretanto, o que predomina é a voz do narrador onisciente, que tudo sabe e tudo vê, revelando para o leitor os bastidores do universo do poder, configurado no mundo da espionagem.

As memórias da Guerra Civil espanhola e do franquismo podem ser visualizadas em *Galíndez* em diferentes momentos da narrativa, como no excerto em que o protagonista alude às relações amistosas entre Trujillo e Franco. Ele relata, ao dirigir-se a Evelyn: “¿No re-

cuerda usted la foto que le enseñé cuando Trujillo estuvo en Madrid para visitar a su compinche Franco?” (Montalbán, 1990, p.56). Essa fotografia, fartamente divulgada na imprensa da época e conhecida inclusive nos livros de história, demonstra as relações entre as ditaduras. Por outro lado, de modo sarcástico, o narrador não deixa de expressar também a visão de alguns setores do franquismo em relação ao ditador dominicano: “Hasta a los franquistas les resultaba ridículo aquel payaso y trás el cabezón empenachado de Trujillo se advierte la risa contenida de los jerarcas franquistas” (ibidem, p.56).

Vale ressaltar que no romance as memórias se plasmam por meio de outros personagens exilados, a exemplo de Pepe Almoína, galego que, como tantos outros, também havia se refugiado em Santo Domingo em 1939. Como Galíndez, havia caído em desgraça com o ditador por publicar no México, em 1940, ainda que sob o pseudônimo de Gregorio R. Bustamente, a obra *Una satrapía en el Caribe*.

O livro de Almoína – que havia sido secretário particular de Trujillo e preceptor de seu filho Ramfis – é uma denúncia, com conhecimento de causa, das mazelas de Trujillo. Não é difícil imaginar que Almoína foi descoberto pelo tirano e duramente castigado, inclusive com um novo exílio, agora no México e, posteriormente, com seu assassinato, como era de praxe com os intelectuais que desafiavam o generalíssimo da ilha caribenha.

É esse personagem ficcionalizado, que passou intimamente pelos escalões do poder, que tenta dissuadir Galíndez a publicar a tese que também versava sobre as aberrações do ditador dominicano. O diálogo entre Almoína e Galíndez é simbólico para o entendimento da atuação dos intelectuais espanhóis exilados. Nesse sentido, Almoína, afirma: “Jesús, no hagas tonterías, el Benefactor está dispuesto a comprarte el libro que has escrito contra él, ¿Qué más puedes esperar de un asesino?” (ibidem, p.56).

Certamente a investida de Almoína é uma tentativa de salvar-se também, pois, no mesmo diálogo com Galíndez, argumenta: “Es tu oportunidad, Jesús, y quizá la mía. Véndeles el libro y dejará de perseguirnos, a ti y a mí” (ibidem, p.56). Esse discurso demonstra o pacto estabelecido entre o galego e a ditadura, contrariando a ética

da liberdade de Galíndez, que já não aceitava pactos com a ditadura trujillista. Por esse motivo, assevera o basco: “¿Y tú me pides que destruya mi obra, Pepe? ¿Y la tuya? [...] Jamás me he inclinado como tú ante Trujillo” (ibidem, p.57). Galíndez aqui se refere à obra de Almoína que o condenou a uma nova peregrinação, agora na América. Trata-se de uma indagação a Pepe, que publicou sua obra e agora tenta impedir a edição do livro de Galíndez, e também uma crítica, uma vez que o basco menciona o quanto o outro cedeu à tirania de Trujillo, participando de sua arbitrariedade.

Almoína, na última tentativa de persuadi-lo, declara: “Harán borrón y cuenta nueva, Jesús. Estamos unidos por un destino igual. Somos perdedores” (ibidem, p.57). Essa sua afirmação sobre ser perdedor da guerra e carregar o fardo da derrota já tinha sido feita anteriormente: “¿No estás cansado de huir, Jesús? No hemos parado de huir desde 1936, han pasado veinte años, Jesús, veinte años corriendo” (ibidem, p.56). Entretanto, o basco argumenta que jamais se inclinara perante Trujillo como havia feito Pepe, ou seja, que Almoína havia compactuado demais com a ditadura. Ele, por sua vez, se defende: “Cuando uno se inclina no tiene derecho a criticar cómo se inclinan los demás” (ibidem, p.57). Em outras palavras, o discurso dos personagens é exemplar para a discussão da ética. Significa, na versão de Almoína, que não importa o grau de comprometimento com a ditadura ou regimes similares, pois, quando uma pessoa aceita e participa do regime, já está envolvida com o poder, não podendo deixar de ser responsabilizada por seus atos.

Pode-se fazer também outra leitura das palavras de Almoína: embora o contexto seja a República Dominicana e sua ditadura na década de 1950, observa-se uma clara referência à Espanha dos anos de 1970 e 1980, da transição e da democracia. A ideia do “borrón y cuenta nueva” será disseminada nesse período histórico. No entanto, o silêncio que se estabeleceu teria seu fim nos anos 1990 – afinal, como esclarece a escritora Josefina Aldecoa, em entrevista a Ana Ruiz (1999), essa década é o período de recuperação da memória, é o momento em que os escritores de sua geração, a dos filhos e netos da Guerra Civil, sentem a necessidade de ir em busca dessa memória perdida.

Nesse sentido, *Galíndez* também toma parte desse processo de recuperação da memória por meio do discurso literário. Montalbán é espanhol e seu projeto de rememoração literária havia se iniciado com a publicação do romance *El pianista*, em 1985, o que nos leva a considerar que o autor se adianta em instituir a crítica acerca do tema.

Galíndez, porém, pretende salvar-se de seu passado conflitante de colaborador do trujillismo. Por isso, responde: “Esta vez no, Pepe. Santo Domingo. El Benefactor, toda su estirpe, es un capítulo cerrado para mí. Aquí no me llegará la mano del Benefactor.” (Montalbán, 1990, p.57). Ele já não aceita ser subserviente à ditadura dominicana e, por esse motivo, deixa Santo Domingo em busca de uma suposta liberdade em Nova York. Assim, enfatiza no diálogo o caráter libertário do novo país que escolhera para viver, ao mesmo tempo que apura sua crítica em relação a Pepe. Nesses termos, enuncia:

Esto es un país libre. [...] ¿Y tú me pides que no cuente todo eso, Pepe? Siempre has sido el correo de tu propio servilismo, Pepe Almoína. Tengo memoria y te veo llevando recados de Trujillo escritos en sangre, como cuando escribiste a Perichito, exilado en Colombia, pidiéndole que no se metiera más con Trujillo porque peligraba la vida de su padre Don Pericles A. Franco, presidente de la Corte de Apelación de San Pedro de Macorís (ibidem, p.57).

Embora Galíndez denuncie o servilismo de Almoína e rejeite toda forma de pacto com a ditadura trujillista, pode-se considerar seu discurso contraditório, se pensarmos em sua atuação nos serviços secretos, aos quais contribuiu como denunciante de supostos comunistas, pertencentes à comunidade hispânica, infiltrados em território norte-americano. Entretanto, Galíndez julga o companheiro de forma mais ácida, esquivando-se de seu discurso duplo. Nesse caso, a memória preservada representa um importante papel para desmascarar o servilismo de Almoína em relação à ditadura. Assim, declara o professor basco: “Tengo memoria y te veo llevando recados de Trujillo escritos en sangre” (ibidem, p.57), fato que compromete a tentativa persuasiva de Almoína.

Diante do exposto, fica evidente a complexidade do romance em vários âmbitos, na tentativa de se fazer uma releitura da história pessoal do personagem basco, da história do trujillismo e do franquismo. Sendo assim, percebe-se que *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco* são obras que antecipam o que parece ser uma tendência na literatura espanhola contemporânea das duas últimas décadas, em que ficção e história se conjugam em torno da recuperação da memória esquecida.

2

AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO: TECENDO A FICÇÃO PARA DESMASCARAR A HISTÓRIA

*Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos
y empuño rabiosamente
la mano del corazón
y el alma que lo sostiene.*

*Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.
Miguel Hernández*

Representações do ditador Francisco Franco

Autobiografía del general Franco, considerado por Andrea Pagni uma “novela de archivo” (2006, p.213), é o romance de Manuel Vázquez Montalbán que recupera melhor a história do período da Guerra Civil e da ditadura franquista na Espanha. Marcial Pombo é o personagem-escritor encarregado por Ernesto Amescua, de uma prestigiosa editora de Madri, de escrever o primeiro número de uma coleção de biografias intitulada “A los hombres del año dos mil” – fragmento que se referiria a dois episódios: o homem do mundo globalizado e a releitura e restauração da memória da ditadura franquista. As outras biografias, segundo o editor, enfocariam ainda outros personagens históricos como Stálin, Hitler e Lenin, supostamente todos eles homens fortes que teriam muito a ensinar às novas gerações, perdidas sem uma memória desses supostos modelos históricos (Montalbán, 1992, p.20).

Essa biografia ficcional, que constitui o romance, enfocaria a vida de Francisco Franco e deveria ser escrita em primeira pessoa, como se o próprio ditador revelasse suas recordações, segundo palavras de Amescua, “tú, metido en la piel de Franco has de contar su vida a las generaciones de mañana” (Ibidem, p.20). Trata-se, portanto, de uma autobiografia duplamente falsa, construída por meio de intertextos com outras biografias, documentos, notícias de jornal e livros de história.

Na realidade, a representação do ditador não é algo novo no campo da literatura. É notório observar que Franco já foi tema de diversas obras literárias que, de certa forma, buscavam traçar um perfil dele na ficção. O conto de Max Aub intitulado “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, publicado em 1960, no exílio, segundo Sebastiaan Faber (2001), é uma das narrativas mais conhecidas e uma das primeiras a tratar do tema do ditador na Espanha – embora Franco não apareça no relato como personagem, apenas sabe-se dele no desfile militar em Madri.

Com um matiz humorístico, apesar de tratar da trágica história do exílio republicano espanhol, o conto relata como o garçom mexicano Ignacio (Nacho) Jurado Martínez, funcionário a vida inteira do mesmo café na Cidade do México, decide matar Franco depois de ouvir durante vinte anos os relatos dos espanhóis exilados sobre a Guerra Civil. Seu objetivo é livrar-se desses exilados, que considera mal-educados e uma afronta aos costumes mexicanos. Nacho acredita que, com o desaparecimento de Franco, os espanhóis que invadiram seu café voltariam à Espanha, e ele recuperaria a paz para seguir sua rotina diária. Entretanto, mesmo com a morte do ditador, tudo permanece igual: com exceção de dois refugiados que haviam falecido, todos estavam em seus devidos lugares, na mesma hora, contrariando o que Nacho havia imaginado. O final do conto relata o regresso do garçom a Guadalajara, onde havia começado na profissão, servindo em um café.

Diferentemente do que acontece com a literatura que aborda o tema da ditadura de Trujillo na República Dominicana, designada pela crítica como “novela del trujillato”, não há um termo específico para definir as narrativas que abordam de forma crítica a ditadura franquista, embora haja uma expressão para as que abordam a Guerra Civil e o exílio – respectivamente, “literatura da memória da Guerra Civil” e “literatura do exílio espanhol” –, bem como para as narrativas que coincidiram com o governo de Franco, entre 1939 e 1975, e compactuavam com o regime, conhecidas como “literatura do franquismo”.

Sobre essa questão, há uma antologia crítica de Julio Rodríguez Puértolas¹ que agrupa e analisa a vasta produção intelectual fascista, desde sua fundação na Espanha até a atualidade, abrangendo as obras que compactuam com a ideologia franquista. Não cabe dúvida de que se poderia utilizar o termo “literatura sobre o franquismo” para designar uma produção literária que trate de abarcar o tema da ditadura franquista, bem como suas consequências na sociedade, de modo terminante e crítico. Portanto, assim como ocorre na literatu-

1 *Historia de la literatura fascista española*, de 2008.

ra da Guerra Civil, do exílio e do franquismo, teríamos um grande número de obras que se encaixariam nessa matriz.

Das complexas e abundantes representações literárias da Guerra Civil espanhola, da ditadura franquista e de Franco,² poucas apresentam a escritura em primeira pessoa, em que o ditador rememora sua vida e a recente história da Espanha, a partir do discurso da ficção e da autobiografia. Desse modo, poderíamos pensar se essa proposta não seria uma crítica do autor em relação às produções consideradas autobiográficas, aquelas que eram feitas por encomenda.

Para exemplificar tal processo, destacamos, para uma breve resenha, os romances *Leyenda del César Visionario*, *Llegada para mí la hora del olvido* e *Francomoribundia*, por se tratarem de narrativas representativas, no universo da literatura espanhola, que enfocam o ditador a partir do discurso do “eu”. Como foi feito, no primeiro capítulo, com a literatura do trujillismo, nosso propósito é evidenciar as relações dialógicas entre esses romances e *Autobiografía del general Franco*, com o objetivo de verificar como a obra de Manuel Vázquez Montalbán se relaciona com outras narrativas que ficcionalizaram Franco, dando voz a um suposto narrador franquista para relatar suas memórias ou suas façanhas como um hipotético herói.

Embora *Leyenda del César Visionario*, de Francisco Umbral, tenha sido publicado em 1991, um ano antes de *Autobiografía del general Franco*, convém considerar que se tratam de obras muito próximas, uma vez que surgem, praticamente, no mesmo contexto: no momento em que se “comemora” o centenário do nascimento de Franco. Além disso, o projeto de Montalbán de rememorar a história da Guerra Civil e do franquismo inicia-se alguns anos antes, com a publicação de *El pianista*, em 1985, apesar de não ser esse um romance histórico, seguida da edição de *Galíndez*, em 1990. Portanto, é manifesto que o projeto de Montalbán antecede a publicação da obra de Umbral, uma vez que sua proposta de ficcionalizar o franquismo vem de muito antes.

2 Para um maior aprofundamento do tema verificar o estudo *La Guerra Civil Española en la novela: bibliografía comentada*, de Maryse Bertrand de Muñoz.

O romance *Llegada para mí la hora del olvido* (1997), de Tomás Val, faz menção explícita de seus antecessores, estabelecendo os devidos intertextos, bem como *Francomoribundia* (2003), de Juan Luis Cebrián, recupera toda a tradição criada em torno da ficcionalização de Franco em primeira pessoa. Sendo assim, essas narrativas, como a própria história, dialogam para construir facetas distintas do mesmo personagem, revelando diferentes identidades do ditador, ora descrito e ironizado como personagem heroico-mítico, ora como homem decrépito. É importante destacar que todas as obras aqui elencadas criticam a ditadura franquista.

Como enfatiza José Carlos Mainer (2005, p.61), é conveniente observar que “la imagen de los dictadores suele estar detenida en el tiempo, como si fuera la metáfora de su inevitabilidad histórica y también de su poder omnímodo”. Essa concepção de Mainer é evidente em *Leyenda del César visionario*; por outro lado, em *Autobiografía del general Franco*, *Llegada para mí la hora del olvido* e *Francomoribundia*, o narrador questiona essa inevitabilidade histórica e a onipresença do ditador.

Leyenda del César visionario apresenta três focos narrativos. Um deles é centrado em Franco e sua autoafirmação como ditador independente da Falange espanhola, a que despreza e ao mesmo tempo receia por sua aproximação ao fascismo italiano e ao nazismo alemão, movimentos políticos que ele desdenha no romance, por já pressentir sua efemeridade perante seus quase quarenta anos no poder. Em outras palavras, como Caudillo, ele supostamente não segue todos os ideais falangistas.

O outro foco está nos intelectuais falangistas, entre eles muitos escritores de renome como Agustín de Foxá, Giménez Caballero, Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Torrente Ballester, Dionísio Ridruejo e Rafael Sánchez Mazas e sua decepção em relação à guerra e ao próprio ditador.

Por fim, o último foco está no personagem Francesillo, um jovem de esquerda obrigado a lutar no bando fascista, que teme matar civis em nome de uma guerra estúpida – como ele mesmo afirma: “Gente del pueblo matando a gente del pueblo. Españoles víctimas de otros españoles. Sin duda, vecinos de algún pueblo de la provin-

cia” (Umbral, 2001, p.53) – e que ao final torna-se vítima de suas ideias e sua inocência, sendo morto de maneira vil. Apesar desses diferentes focos, todos eles se unem para produzir um efeito de sentido na construção do personagem Franco, que é retratado desde o ápice de seu poder militar e político, não aparecendo o aspecto de decrepitude presente em outras narrativas. Aqui, o personagem está em plena juventude, embora o narrador imprima na narrativa um tom irônico e por vezes conflitante dessa identidade.

A ironia se produz ao relacionar a atividade “profissional” de Franco, de sentenciar a morte os presos políticos, com a banalidade de merendar chocolate e a subversão da ideia de que a juventude do ditador se esvai com a guerra. A metáfora utilizada que simboliza a perda da juventude é a da flor presente no pântano que se submerge não em suas águas, mas no sangue derramado. Ao final tudo se funde, a “paz sangrenta”, o “halago de quartel” e o “chocolate de monja”, produzindo um efeito de diluição da realidade. Outro aspecto que é destacado do personagem é sua capacidade de lidar com a morte de forma indiferente, como se o massacre fratricida fosse uma necessidade natural na história da Espanha e a dor fizesse parte da vida prosaica.

Decretar a sentença de morte dos inimigos é para o ditador uma mera atividade burocrática de quartel, o que enaltece ainda mais o mito do homem forte que não teme tomar nenhuma decisão. O garrote e a publicidade faziam parte de uma estratégia exemplar para disciplinar e atemorizar, sendo uma prática comum durante e após a Guerra Civil. Todas essas características se fundem no romance para a construção do mito. Desse modo, em *Leyenda del César visionario*, o que se privilegia é uma imagem mítica do tirano, baseada em outros mitos da cultura espanhola como, por exemplo, o do Cid Campeador.

O mito do Cid, segundo Brunel (2000), é um dos grandes mitos que fundam a literatura espanhola – seria possível afirmar que, conforme Carlos Fuentes (1993), mais que a literatura, esse mito fundaria a própria cultura espanhola e hispano-americana e, por meio dele, poderia ser estabelecida uma relação com a figura do ditador, retratando a violência e a repressão que circundam a ambos. É ba-

seado no personagem histórico Rodrigo (Ruy) Díaz, nascido em torno do ano de 1040, em Vivar, cidade próxima de Burgos, e falecido em 1099. Rodrigo é o herói castelhano e cristão, que após romper com o rei Alfonso, por motivo de intriga de seus inimigos, segue em peregrinação pelos reinados, sendo considerado *persona non grata* até a reconciliação com o rei.

Ruy Díaz enfrenta uma série de lutas e vitórias contra o inimigo mulçumano, sendo responsável pela tomada de Toledo e Valência e pelo restabelecimento da hegemonia castelhana e cristã em território árabe. É nesse sentido da reconquista católica e castiça que o personagem Franco é comparado ao mito do herói castelhano, que, para atingir seus objetivos, não se nega a aliar-se a outros mouros. Afinal, é com um exército formado por mouros que ele parte da África em direção à Espanha para promover o golpe de estado contra a República.

Além disso, há a presença dessa Espanha colossal, representada pela imagem da “catedral levitante”, do estilo “plateresco” e gótico de Salamanca e Burgos, símbolos que reivindicam, como está no texto, uma “españolidad”, a mesma que o discurso franquista utiliza como pretexto para iniciar a guerra. É interessante observar que, agora, no caso do ditador, os que antes eram considerados inimigos mulçumanos participam do exército do general, em uma reconquista das antigas tradições.

Além do mito do Cid, também está presente, já no paratexto da obra, o mito de Julio César (100 a.C.-44 a.C.), líder político e militar da República Romana, que venceu diversas batalhas, sendo portanto considerado pelos historiadores de uma argúcia ao nível de Alexandre, o Grande. Suas vitórias ocorreram por sua suposta versatilidade, disciplina rigorosa, consideração que os soldados tinham por sua pessoa e sua inteligência estratégica para organizar as campanhas. O mito de César da antiga Roma é que embasa a tentativa de se criar um personagem glorioso na Espanha, que pudesse ser comparado a Hitler na Alemanha e a Mussolini na Itália. O grupo de intelectuais falangistas do romance de Umbral, com a retomada do mito de César, tenta explicar racionalmente a atuação do ditador na Guerra Civil.

César é o fundador de um império forte e centralizado, como o próprio Franco pensava que estava fazendo e que outros imperadores e reis, como Carlos V e Felipe II, usaram. Tanto o mito do Cid quanto o de César são discursos fundadores, que utilizam o narrador para legitimar a ideologia fascista no romance. Dessa maneira, Franco é comparado e, conseqüentemente, elevado ao nível desses personagens míticos, modelos do herói, de caráter demiúrgico.

Embora o romance de Umbral tenha sido publicado um pouco antes do romance de Montalbán, reitera-se que aquele não possui a envergadura deste, posto que *Autobiografía del general Franco* se apresenta como uma obra muito mais densa, que pretende expor a dimensão do franquismo na história da Espanha, segundo palavras do próprio autor.

Já o romance de Tomás Val, publicado em 1997, reconta as memórias de um ditador enfermo, à beira da morte, mas que, em meio a uma esclerose, ainda consegue encerrar alguns momentos de lucidez para praticar a escritura de sua vida, encarregada por um editor importante, como ocorre em *Autobiografía del general Franco* de Montalbán, com Ernesto Amescua. Franco é retratado de forma ambígua na narrativa: por um lado, aparece como um homem fraco, doente, em seus últimos dias; por outro, em seus momentos de clareza, está a presença do tirano cruel e orgulhoso, que se enaltece por seus sucessos feitos heroicos.

A escrita de suas memórias se transforma em uma obsessão para Franco, que passa a relatar a história de um pesadelo, em que surge um retrato esfacelado de um homem decadente, um ditador decrepito que se mira no espelho e vê uma imagem de homem forte e imperial, que o tempo, fatalmente, não conservou. Juntamente com essa imagem desfigurada do ditador, surge, aos poucos, no romance o contorno de sua esposa, uma Carmen Polo fria, distante do sofrimento alheio.

Franco, ao ser o dono das palavras para contar seu passado, imprime no romance o ponto de vista dos vencedores da Guerra Civil, embora a narrativa condene o franquismo. Como analisa Elin Liikanen (2009), a obra de Tomás Val se diferencia de outros romances,

que retomam o tema da Guerra Civil e do franquismo, por sua abordagem mítico-satírica. Enquanto outros romances – como *Soldados de Salamina* (2002) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, os próprios *Leyenda del César Visionario* (1991) de Francisco Umbral e *Autobiografía del general Franco* (1992) – narram o tema desde uma perspectiva mais realista, portanto mais próximos dos fatos históricos, *Llegada para mí la hora del olvido* desenvolve uma abordagem mais burlesca, aproximando-se do tipo de romance de ditador surgido na América Latina na metade do século XX.

Ainda segundo Liikanen, baseada nas ideias de Jorge Castellanos e Miguel Martínez (1982), declara a existência do perigo do romance de Val separar-se excessivamente da verossimilhança do relato ou dos acontecimentos históricos, ao apresentar, em conjunto com a ficcionalização do ditador Francisco Franco, episódios inventados e com personagens bufões. De acordo com a análise da autora, esse tipo de procedimento poderia provocar no leitor a perda da referência histórica e, portanto, a potencialidade crítica do texto.

Com efeito, talvez esse evento pudesse ocorrer com um leitor mais jovem e menos ligado a seu contexto histórico-social, que desconhecesse totalmente a figura de Franco. Por outro lado, o texto paródico carnalizado não perde o tom de crítica que o envolve, ao contrário, a carnavalização e a paródia introjetam no discurso fictício uma carga de reflexão que permite o desmascaramento, a profanação do mito, o que significa rebaixá-lo, eliminando as diferenças sociais e hierárquicas que o poder impõe. É o que acontece em *Llegada para mí la hora del olvido*, ao retratar o ditador por meio de uma caricatura. O Franco de Tomás Val nada mais é que um personagem grotesco, decadente, sem nenhum poder para lutar contra o transcorrer do tempo, que lastima tudo o que está ao seu redor, sobretudo, o ser humano. Assim, o ditador perde a maior guerra de sua vida, pois, contra o tempo, ele não pôde resistir.

Por fim, o romance de Juan Luis Cebrián, segundo livro que integra a trilogia “El miedo y la fuerza”, é uma evidente referência à obra de Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, publicada em 1946, durante seu período de autoexílio na Argentina, que narra a

decadência de um homem doente e o processo de envelhecimento que o levará à morte.

Esse é o mesmo mote de *Francomoribundia*, que apresenta como protagonista Francisco Franco, relatando seus últimos momentos e as infindáveis intervenções médicas que lhe submetem na esperança de prolongar-lhe a vida o máximo tempo possível. Franco morre e dias incertos transcorrem até o relato da tentativa do golpe de Estado do tenente coronel Antonio Tejero, em 23 de fevereiro de 1981. O título do romance, além de remeter à obra de La Serna, pode ser entendido como uma metáfora do vagaroso fim da ditadura franquista que, para terminar, dependia do suspiro derradeiro do ditador. Franco, por sua vez, insistia em não morrer e, assim, seguia narrando sua conturbada vida de “Caudillo de España”.

O romance possui dois focos narrativos principais: o do monólogo de Franco à beira da morte e o do turbulento período de transição após seu falecimento. Antes de morrer, o ditador recorda-se de alguns fatos que marcaram a história de sua vida, bem como a de seu vizinho Portugal, como a Revolução dos Cravos em 1974, motivo para grandes desconfianças de que o rumo da história da Península Ibérica estava mudando de direção, deixando o lado autoritário para se mover ao regime democrático.

Em *Francomoribundia*, o jornalista Eduardo Cienfuegos é encarregado de viajar a Lisboa para noticiar a Revolução dos Cravos. Lá, presencia todo o clima de euforia e de liberdade que deflagra pelo país, paradoxalmente, por meio dos militares portugueses, que fazem a insurreição. Cienfuegos contagia-se com o ambiente de liberdade e felicidade, quase não acreditando no que testemunha: a polícia política salazarista correndo apavorada pelas ruas de Lisboa, fugindo do exército revolucionário e os jovens derrubando as estátuas de Salazar espalhadas pela cidade. Diante de tal visão, pensa o jornalista: “Le ha tocado el privilegio de ser testigo de todo eso para podérselo contar a los españoles” (Cebrián, 2003, p.67). Entretanto, enquanto está na capital lusitana escrevendo as crônicas da sublevação, não imagina que já está sendo investigado pela polícia secreta de Madri.

É conveniente verificar como a Revolução dos Cravos é relatada em detalhes no capítulo, inclusive pela ótica do próprio exército espanhol, que se expressa na voz do coronel Dorado: “Lisboa se ha echado al arroyo a manifestarse, dicen que un millón de gentes abarrotan la Avenida da Liberdade, vaya, ya están cambiando los nombres a las calles!” (Ibidem, 69). A música “Grândola, vila morena”, convertida em hino da revolução, é citada textualmente para fechar o capítulo que se ocupa desse tema, que se tornou uma ameaça para o franquismo.

Eduardo Cienfuegos reflete sobre a conjuntura da Espanha franquista, em que não se podia entoar a “Internacional” em voz alta sem que se fosse agredido violentamente em Madri, Barcelona ou no País Basco. Por esse motivo, ele se deixa integrar ao movimento de liberdade de Portugal, cantando a música de José Afonso, para poder sentir a alegria de ser livre.

O capítulo cinco do romance de Cebrián retrata os últimos momentos de Franco, desde sua própria perspectiva, promovendo um retrato psicológico do protagonista a modo do romance de ditador latino-americano. Trata-se de um ditador consciente de seu sofrimento e de seu fim, porém, lúcido, capaz de refletir sobre sua realidade. Ele afirma: “Debí morir hace dos años, me hubiera ahorrado así muchas amarguras y desasosiegos, pero ¿a quién no le gusta la vida, incluso si se reduce a un continuo y permanente acto de servicio, como en mi caso?” (ibidem, p.77). Em outro fragmento, complementa com uma ponderação sobre sua doença: “Y si la flebitis se me hubiera llevado por delante, no habría tenido que soportar, sobre todo, las intrigas palaciegas que me han rodeado durante los últimos meses ni me habrían sometido, tampoco, a los lacerantes tratamientos de que he sido objeto” (ibidem, p.79).

Uma característica perceptível no romance de Cebrián, bem como no romance de Tomás Val e mesmo em *Autobiografía del general Franco*, é a incursão na consciência do ditador. A escritura em primeira pessoa, que assume o protagonista Francisco Franco, transforma-se quase em um fluxo de consciência dele, o que permite um escrutínio de seus pensamentos, de seu sentimento de solidão,

que compreende o processo da morte. Além disso, outra especificidade comum nas três obras é a questão da solidão, do isolamento que envolve o ditador. Todos os Francos dos romances aqui examinados vivem uma solidão que é comum também no romance de ditador latino-americano. Tal fato ocorre por causa do isolamento em que ele vive, como ser supremo, superior aos demais homens e ao medo de ser substituído por outro. O ditador passa seus dias imaginando e prevendo supostos conluios para destituí-lo do poder e, como consequência, isola-se do mundo como um ato de proteção.

Portanto, *Francomoribundia* é o romance que trata de expressar o que foi a transição, evidenciando as ambições políticas dos pactistas, representantes de uma nova burguesia, desejosa de fazer parte de uma Europa que se articulava para formar um bloco econômico, em que os mais pobres poderiam desfrutar das benesses dos mais ricos. Como testemunho de uma época, o romance narra, por exemplo, como um grupo de militares franquistas não aceita a instalação da democracia pactuada pelo rei Juan Carlos de Borbón, “herdeiro” do poder e do governo de Franco.

No caso de *Autobiografía del general Franco*, pode-se afirmar que faz parte do projeto maior de Manuel Vázquez Montalbán para rememorar o passado traumático da Espanha. Trata-se de um conjunto de obras de ficção, cujo tema refere-se à Guerra Civil ou ao franquismo com o objetivo de se reler e se rediscutir a história espanhola desse período. No romance, é possível verificar como a história do antifranquismo é revisitada pela ficção.

***Autobiografía del general Franco*: romance histórico e relato autobiográfico**

É sabido que os gêneros memorialísticos como a autobiografia, o diário, os livros de viagem e de memórias ocupam uma posição de destaque entre os demais gêneros literários. Tal fato poderia se explicar pelo interesse que desencadeiam no leitor contemporâneo. Como expõe Yvancos (2006, p.9) acerca de tal êxito, “la acción de exhibir un yo, y lo que ello implica, barriendo la frontera muy

segura de los espacios público, privado e íntimo, era impensable en la Grecia y Roma clásicas, la Edad Media y durante buena parte del primer Renacimiento”.

Na Espanha, a autobiografia toma maior impulso a partir do século XX, como discorre José Romera Castillo (2006, p.21-2), ao detectar em suas investigações que o gênero fora bastante difundido pelos escritores da Geração de 98 e de 27, assim como pelo grupo da Espanha peregrina, constituído pelos autores exilados. Para exemplificar a produção dos representantes do exílio, o autor se refere às autobiografias de Rafael Alberti, Francisco Ayala, María Zambrano e Rosa Chacel, entre outros. Por outro lado, comenta Castillo que o gênero emerge mais fortemente após 1975 com a morte de Franco.

Para explicar tal fenômeno, o autor elenca algumas razões, entre elas: a possibilidade de maior liberdade de expressão, ocorrida com o destape cultural,³ promovido após o fim da ditadura; o interesse em atingir um público leitor maior com esse tipo de publicação, que se refletiu no interesse financeiro das editoras e, por fim, o interesse pelo que ele designa “literatura del ego”, traduzida na prioridade do “eu” individual ante um “eu” social, uma característica do final do milênio da contraditória sociedade pós-moderna.

Representando o mercado editorial e a abrangência da significação da entrada no competitivo universo capitalista, encontramos o personagem Ernesto Amescua, que propõe a marca de identidade da suposta autobiografia de Franco, a redação da narrativa “con la misma falsa objetividad con la que Franco se trataría a sí mismo y has de marcar el tono de una colección” (Montalbán, 1992, p.20), o que

3 O destape é um fenômeno do cinema em que, ainda no final do franquismo, surgiram os primeiros filmes com atores nus e cenas eróticas. Durante a transição, representou um movimento de liberdade nas artes, um momento em que se podia respirar mais livremente; por esse motivo, pode ser entendido como um processo mais abrangente, que ultrapassou as fronteiras do cinema. O início do destape foi impulsionado, de certa forma, com a Ley de Prensa, de 1966, quando deixou de existir a censura prévia. Nesse caso, a vigilância do que se veicula nos meios de comunicação passou a ser realizada pelos diretores dos próprios meios de comunicação. Também foi uma forma de mostrar que o regime não podia supervisionar e controlar tudo e todos. O primeiro filme a mostrar uma parte proibida do corpo feminino foi *La Celestina*, de 1960.

já alerta o leitor no primeiro capítulo da obra sobre a fabricação do suposto discurso autobiográfico de Franco, tão falso como o próprio “eu” que relatará sua história. Além disso, as palavras de Amescua convidam o leitor a desconfiar não apenas do relato presente em *Autobiografía del general Franco*, mas de todo e qualquer discurso do “eu”, uma vez que indica, em um gesto autorreflexivo, metaescritural, seu caráter subjetivo de construção textual.

O primeiro e o último capítulo, respectivamente, “Introito” e “Epílogo” – ainda que trechos considerados pequenos do romance, se comparados à magnitude do resto da obra – são fundamentais para a compreensão da atuação do narrador Marcial Pombo, pois nesses tópicos se concentram a maior carga informativa sobre ele e sua relação com a história do antifranquismo. É significativo observar como o nome do escritor é metafórico para demonstrar a luta que se estabelece entre o criador do Franco apócrifo e o discurso franquista que se propaga na narrativa: Marcial, cujo significado está relacionado com a ideia de guerreiro, aquele consagrado a Marte, o deus da guerra; e Pombo, um sobrenome de origem galega, que denota “palomo”, o masculino de “paloma”, cuja imagem está cercada por vários símbolos, como o da “pomba da paz”, o da “pomba mensageira”, o que demonstra uma antítese no nome Marcial Pombo. Tal recurso poderia ser considerado uma metonímia do processo que ocorre na narrativa por meio das vozes antitéticas de Pombo e Franco, a primeira estritamente ficcional e a segunda uma ficcionalização do personagem histórico. Enfim, duas vezes que se afrontam na narrativa.

Curiosamente, a relação de Marcial Pombo com a família Amescua vem de longa data, quando o pai de Ernesto, Julio Amescua, era estudante universitário juntamente com Pombo. A exemplo do escritor de obras de divulgação, Julio também se envolve na luta antifranquista, como recorda o primeiro, ao estabelecer contato com seu filho: “Pero cuando Julio me propuso formar parte de la primera célula del PCE un poco más y me desmayo, con el pecho lleno de hormigón del espanto y la cabeza en los recuerdos de la guerra, en torno a la condición vencida de mi padre” (Montalbán, 1992, p.8).

O passado de ambos se estreita mais quando passam pela experiência do presídio de Carabanchel em Madri. No caso de Amescua, a passagem pela prisão é transitória, visto que sua família tinha influência suficiente para solicitar seu indulto. Já a estada de Pombo é mais duradoura e dependente da ajuda financeira do amigo, que contribuía para uma melhor estadia no cárcere, colaborando com a alimentação dos companheiros do PCE, ao enviar-lhes pacotes de mantimentos.

Aos poucos, Julio se afasta de Marcial, pois é enviado aos Estados Unidos para estudar. Quando regressa, assume o papel de empresário de Amescua S.A. Editores, adotando uma postura diferente de reconhecimento do mundo, como menciona o próprio narrador: “En pocas palabras me había dicho que no era rojo y que él era un posibilista, aunque en algo me alivió porque me encargó una biografía reducida del Cid [...]” (Ibidem, p.12).

Essa biografia seria uma espécie de prévia do trabalho que Pombo desenvolveria mais tarde, no formato de autobiografia de Franco. A recuperação da história de vida do personagem Cid é simbólica, porque o próprio ditador utilizou o discurso fundador do Cid, apropriando-se de sua imagem do Campeador para projetar-se como mito na Espanha do século XX, para justificar sua atuação violenta na Guerra Civil. Outros discursos fundadores também estão presentes no decorrer da narrativa, como constata o próprio Manuel Vázquez Montalbán no artigo “De ‘Franquito’ a ¡Franco, Franco, Franco!”:

No hay que olvidar que a lo largo de su caudillaje, ya no Franquito, ya definitivamente ¡Franco, Franco, Franco!, fue comparado con Napoleón, Fernando el Católico, el Gran Capitán, Agamenón (difícil de entender), César, Almanzor, Federico II de Prusia, Recaredo... El cardenal Plà y Daniel aprovechó el sermón de bodas dirigido a Carmen Franco y el marqués de Villaverde para equiparar la pareja de la Virgen María y San José con la de Franco y doña Carmen, y entre las metáforas la lista da que pensar sobre la poesía como laboratorio del lenguaje: “... desde ‘padre adoptivo de la provincia’ hasta ‘la figura más importante del siglo XX’, pasando por ‘espiga de la paz’, ‘vencedor del dragón de siete colas’, ‘el cirujano necesario’, ‘el gran arquitecto’, ‘el redentor

de los presos', 'guerrero elegido por la gracia de Dios', 'vencedor de la muerte', '... el que sube las cuestras que es un contento', 'clínicamente: genial', 'enviado de Dios', 'padre que ama y vigila', 'voz de hierro', 'centinela de Occidente', cientos, miles de imágenes de esplendor y gloria" (Montalbán, 1992b).

Por isso, assim como a imagem do imperador César, presente na narrativa de Umbral, a figura do Cid é emblemática, por concentrar esse discurso fundador de uma Espanha unida, castiça e católica. Nesse sentido, a escritura da biografia do Cid por Marcial Pombo é alegórica, uma vez que se trata de um preâmbulo para sua escritura. A ideia de obra reduzida também é importante para se entender o tipo de texto que se produzirá, caracterizada pelo didatismo e, como o próprio termo se refere, pela redução de seus conteúdos.

É importante observar que nessas palavras do narrador já se delineia uma crítica à transição, destacada por um período "novo", que rompe de forma artificial com o passado e institui o termo "posibilista" para expressar o conceito de reformista. Assim, "ser un posibilista" representa não questionar o passado e as ações franquistas, significa esquecer para seguir adiante. É o que faz Julio Amescua, ao olvidar sua trajetória comunista e antifranquista.

Já Marcial Pombo, inserido nesse contexto em que o capital determina tudo, aceita a proposta de trabalho para poder sobreviver. Embora tivesse escrito romances de autoria própria, ele nunca consegue publicá-los por falta de apoio editorial. É assim que inicia sua carreira de escritor, tornando-se um autor de obras de divulgação, terminando, já nos anos de 1990, com a escritura da autobiografia de Franco e 5 milhões de pesetas na conta bancária.

No início do "Epílogo", para a confusão do leitor, o narrador assume uma dupla autoria da obra ao afirmar: "ENTREGUÉ NUESTRA AUTOBIOGRAFÍA, general, con un cierto retraso sobre el programa previsto" (Montalbán, 1990, p.647). Escrito com letras maiúsculas, o fragmento sugere uma escritura a duas mãos: o narrador dá vida ao personagem Franco, ao instituí-lo, ironicamente,

como um conarrador do texto. No capítulo intitulado “Infancia y confesiones”, também há uma referência a essa conarração, quando Pombo intervém pela primeira vez com suas memórias pessoais: “Permítame que irrumpa con mi vida privada, general, por primera vez en este largo viaje autobiográfico que compartimos” (Montalbán, 1992, p.64). Nesse caso, existe uma espécie de *mise en abême* que, como em um espelho, reflete também a imagem da própria estrutura do recurso da *mise en abême* na projeção de uma narrativa na outra. Portanto, o narrador Marcial Pombo encaixa em sua narrativa a experiência de Franco.

De fato, o que encontramos aqui é um narrador que se desdobra em duas consciências antagônicas, o que Eduardo Haro Tecglen (1992) define por “esquizofrenia profesional”. Trata-se de um desdobramento do narrador para que se possa criar na narrativa duas vozes distintas: a do discurso do intelectual de esquerda fracassado, representado por Pombo, e a do discurso fascista, representado por Franco. Entretanto, Pombo é quem manipula essas vozes, sendo que sua voz aparece nos destroços da voz de Franco, desconstruindo o discurso oficial franquista. Por esse motivo, a voz de Pombo está sempre corrigindo, comentando, desmentindo ou lamentando o que ele mesmo está narrando como Franco, como se observa no fragmento em que discursa:

Aunque cada vez me cansa más poner atención en lo que pasa y opinar, interiormente sigo siendo el mismo, sigo controlando mi equilibrio a tenor de un programa de vida. Así, las ventanas de mis aposentos privados de El Pardo dan al patio donde cada mañana suena el toque de Diana, me despierta y me comunica la ilusión de un cadete. Desayuno en familia, hojeo los periódicos (luego ya me señalan si he de leer algo con mayor atención) y durante años jugué cada mañana al tenis o montaba a caballo por los montes de El Pardo, ejercicios que hoy no puedo permitirme y que he sustituido por el golf, no tanto como yo quisiera. A las diez en el despacho para recibir audiencias, a los dos el almuerzo en familia [...] (Montalbán, 1992, p.606).

Franco narra aqui sua rotina diária, que segue com o relato do término do seu dia. Apesar de ele indicar certas dificuldades para a realização das tarefas corriqueiras – “me cansa más poner atención en lo que pasa y opinar” –, não se vê decadente, tampouco doente, não percebe que os que estão ao seu redor criaram um mundo perfeito, em que ele parece atuar no governo, em 1975, de forma igual ao início, em 1939. Para o ditador, nada mudou: sua rotina permanecia a mesma, porque lhe blindaram ao máximo da realidade. Entretanto, o narrador Pombo é quem desmente a percepção falsa de Franco, ao comentar que:

Era evidente para sus allegados y camarillas su decadencia. Cuando tenía que aparecer en una audiencia comprometida, le acentuaban la medicación y así salió airoso del encuentro con un De Gaulle vencido y arterioesclerótico [...]. Desde la calle no apreciábamos suficientemente su decadencia biológica y política, mientras aumentaba el cerco rastrero del palacio de la Zarzuela donde su heredero esperaba que el “hecho biológico” se produjera. Para no hablar de su muerte, el profesor Jiménez de Parga se había inventado la fórmula, “hecho biológico” (ibidem, p.607).

Pombo menciona que, quando havia algum encontro importante, o ditador era dopado para que não se tornasse inconveniente, por causa de seu estado de saúde, como ocorrido no encontro dele com Charles De Gaulle, mencionado pelo narrador. A morte de Franco era um acontecimento esperado pelos que estavam ao seu redor, mas não era uma questão divulgada publicamente, como observa o narrador: “Desde la calle no apreciábamos suficientemente su decadencia biológica y política”. Entretanto, esse mesmo narrador lança, em um discurso irônico, a sua crítica que revela o tabu que constituía falar da morte do ditador, amenizando o termo *morte* pela fórmula “hecho biológico”.

Esse “nós”, que compartilha os caminhos da memória, pode ser entendido como a conjunção de vários “eus” ou um “eu” que se desdobra, revelando para o leitor discursos antagônicos que se

complementam na narrativa. Assim, na ficção, Manuel Vázquez Montalbán cria Marcial Pombo que cria Francisco Franco. Diante do exposto, surge o questionamento: quem é o narrador? Quando Montalbán inicia o romance, institui um narrador que passa sua palavra a Marcial Pombo, que a compartilha com Francisco Franco.

Isso é observado porque a primeira palavra na narrativa não é a de Franco, personagem ficcional, mas a de Pombo, uma vez que ele discute com seu personagem inventado. É importante ressaltar que Montalbán passa a palavra a Pombo, mas, nesse processo, não se apaga. Os ecos do pensamento e do posicionamento político do autor estão presentes no discurso de Pombo, perceptíveis na visão antifranquista dele, o que ocasiona uma relação ambígua entre os narradores. Por esse motivo, percebe-se nas palavras do ditador de Pombo, na autobiografia, uma veracidade no que se refere à ideologia franquista. Essa referência possibilita que Muñoz afirme que “uno de los aspectos más interesantes de la novela es el hecho de que Marcial Pombo escriba la autobiografía de su enemigo político y lo haga con relativa corrección” (1998, p.26). O comentário de Muñoz revela a contradição, pois sabe-se que a posição ideológica de Pombo é contrária a assumir uma posição franquista da história, por seu passado de luta no Partido Comunista Español – PCE, pelo trauma que ele carrega, não exatamente ocasionado pela Guerra Civil, mas sim pela difícil sobrevivência no período do pós-guerra e pela experiência derrotista do pai no conflito. Então, como se poderia explicar tal ambiguidade? A partir da teoria do narrador esquizofrênico que se desdobra em duas personalidades, estabelecida por Haro Tecglen. Esse é o recurso utilizado pelo narrador principal para poder assumir o discurso franquista que estará presente na voz do ditador.

No “Introito”, o leitor depara com o contexto da escritura da falsa autobiografia. Ali se conhece em quais circunstâncias Marcial Pombo aceita o encargo de Amescua, qual é a posição ideológica do personagem e a relação que estabelece com o objeto de trabalho. Sabe-se que Pombo assume a escritura da autobiografia de Franco por motivos financeiros – ele quer garantir uma quantia razoável para o futuro e pagar o tratamento de desintoxicação da filha mais nova,

viciada em drogas, com problemas para adaptar-se ao novo contexto histórico da Espanha, tanto que Pombo relata: “Ángela mi hija no es historicista. Es una rebelde frustrada como su madre pero desde la ahistoricidad, por eso necesita tanto fracasar personal y individualmente y no sentir otra compañía que la propia, una compañía a la vez auto compasiva y narcisista” (Montalbán, 1992, p.21). Essas palavras acerca de sua filha e de sua ex-esposa tocam na questão da a-historicidade, característica do final do século passado e da fragmentação da sociedade, inclusive da esquerda no que se refere a seu posicionamento crítico e suas utopias. A ex-mulher é representante de uma esquerda frustrada e anulada, sem condições de realização de seus pressupostos políticos; já a filha simboliza uma juventude sem ideais políticos, incapaz de estabelecer uma análise crítica da sociedade do período, consequência da alienação que se impõe com a ditadura das mais variadas formas, seja por meio da censura, seja por meio de uma educação pautada na ideologia franquista. Ao final do romance, no último parágrafo, afirma o aliviado narrador: “Lucy me ha llamado desde el hospital. La chica está fuera de peligro” (Ibidem, p.663). Nesse sentido, a escritura é a salvação financeira de Pombo, intelectual derrotado primeiro pelo franquismo e depois pelo difícil mercado editorial. Sobreviver do ofício da escrita é uma tarefa árdua; em virtude disso, Pombo precisa adequar-se às novas exigências do mercado, vendendo seu capital intelectual por alguns milhões de pesetas.

O romance tenta parecer-se com o discurso autobiográfico; no entanto, não se trata de uma autobiografia estabelecida nos termos de Philippe Lejeune (1994, p.50): um “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. Lejeune, em seus debates sobre o discurso autobiográfico, ainda permite variações possíveis, que ultrapassam o elencado em sua definição. Trata-se, na verdade, de uma autobiografia ficcional.

O autor explicita que, apesar do caráter narrativo do texto autobiográfico, nada impede a existência de diálogos em seu interior, assim como o caráter retrospectivo pode estar lado a lado com uma

seção de autorretrato do personagem e mesmo do tempo presente da narrativa. Também pode ser abordada, além da gênese da personalidade e da vida individual do personagem, a história social e política do país. Entretanto, afirma o crítico que “para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje” (ibidem, p.52).

Em *Autobiografía del general Franco*, por se tratar de um romance, não há uma identidade entre narrador, protagonista e escritor, como sugere a teoria de Lejeune. Nem sequer há uma confusão entre as pessoas gramaticais utilizadas no discurso e a identidade do narrador e do protagonista, como também recomenda a obra do autor.⁴ Sendo assim, temos por narrador Marcial Pombo, por protagonista inicial Francisco Franco e por escritor Manuel Vázquez Montalbán.

Por outro lado, a simulação de uma autorreflexividade em *Autobiografía del general Franco* permite que o leitor estabeleça o pacto de leitura com o texto. Embora se saiba que no caso do discurso autobiográfico, nos termos de Célia Fernández Prieto (2004, p.92), “el pasado evocado por el narrador no equivale a lo realmente vivido; es siempre una recreación imaginaria en la que la memoria y el olvido se conjugan de manera inextricable y misteriosa”.

Nesse sentido, o “eu” que surge no processo de escritura da narrativa é o “eu” que recorda e faz análises acerca de seu passado e de sua constituição como sujeito histórico. Portanto, no caso do romance, não se pode deixar de considerar como a narrativa se apropria de um gênero onde a carga é subjetiva, a autobiografia, característica do narrar-se a si mesmo.

4 Lejeune (1994, p.52-5) problematiza a questão da pessoa gramatical utilizada no texto autobiográfico com a identidade do narrador e do protagonista. Para o autor, é possível a escritura da autobiografia usando, além da primeira pessoa gramatical “eu”, a segunda pessoa “tu” e a terceira pessoa “ele”. Assim, quando a autobiografia é escrita em primeira pessoa e coincide com o narrador e o personagem principal, é denominada *autodiegética*, segundo as categorias de Gerard Genette (1995). Por outro lado, o que diferencia a biografia é a não coincidência entre narrador e protagonista, embora o texto biográfico também possa ser redigido em primeira pessoa, por exemplo, para a narração de um testemunho. Nesse caso, a biografia é *homodiegética*, diferente da biografia clássica ou *heterodiegética*, escrita em terceira pessoa, e da biografia escrita em segunda pessoa, dirigida ao modelo.

Esse problema nos reporta ao questionamento da fronteira entre o discurso literário e o discurso da autobiografia, posto que em ambos se estabelece o “estatuto de ficcionalidad” (Yvancos, 2006, p.15). Pozuelo Yvancos complementa ainda essa ideia ao afirmar que a autobiografia

Es un género que desde su aparición en las Confesiones de San Agustín hasta sus formulaciones más recientes, nunca ha dejado de jugar con su próprio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales (ibidem, p.17).

Em *Autobiografía del general Franco*, é necessário destacar que estamos diante de um romance híbrido, o que dificulta ainda mais uma separação entre o histórico e o ficcional. Conquanto Marcial Pombo seja o narrador que se interpõe entre o autor Manuel Vázquez Montalbán e o falso personagem Franco, existe uma fingida autorrepresentação do ditador, que reconta suas memórias a partir de dias antes de sua morte, em 20 de novembro de 1975.

É curioso observar que o narrador faz questão de marcar quando está presente a voz de Pombo e quando é a voz do ditador. Sendo assim, o falso discurso de Franco surge no romance em itálico, como se o narrador repelisse sua própria voz, enquanto as intervenções do outro narrador não estão marcadas por nenhum outro tipo de grafia – o que sugere ao leitor fiar-se apenas na segunda voz, pois a primeira é uma farsa, uma invenção de um alter ego que é imediatamente corrigido.

O leitor se dá conta da temporalidade da narrativa de Franco no “Epílogo”, quando Pombo decide escrever dirigindo-se ao ditador já morto – “le he dejado el 18 de octubre de 1975 redactando su testamento y coqueteando otra vez con sus tics ante la historia” (Montalbán, 1992, p.654) – para contar-lhe o que sucedeu após sua morte e o destino provável de uma Espanha pós-ditadura.

Como em quase todo discurso autobiográfico canônico, no romance de Montalbán, Franco reconta sua vida seguindo a linearidade histórica. Parte de seu presente em 1975 e rememora seu

passado, avaliado por ele como glorioso, antes mesmo da Guerra Civil espanhola. O relato inicia-se em sua infância em El Ferrol, na Galícia, prosseguindo a narração na esfera pública – acerca de sua carreira militar e política – e na esfera privada – sobre seus primeiros relacionamentos, o casamento com Carmen Polo Valdés, uma jovem pertencente à pequena aristocracia asturiana, e o nascimento da filha Carmen, também chamada de Nenuca. Na esfera privada, o personagem ainda relata sobre as truncadas relações com a família, principalmente com o pai e, de certo modo, com a própria mãe.

No âmbito da vida pública, seguindo o modelo da autobiografia canônica, em que se faz presente seu caráter elegíaco, dada sua pretensão apologética (Iglesia, 2000, p.538), o narrador, muito bem documentado para mover o discurso literário, apropria-se do discurso histórico oficial para dar voz a esse “yo Franco”. Munido de uma ideologia franquista, em que o protagonista deve ser enaltecido como o herói que isentou a Espanha de um futuro sistema de governo comunista e maçônico, ele relata de forma amena os episódios da Guerra Civil, tentando justificar os atos de violência e barbárie como necessários para a sobrevivência da nação espanhola. Nesse contexto, não podemos nos esquecer que, apesar da construção mítica de Franco, o narrador insere no romance um tom irônico que abre uma fissura no relato.

O perfil que se constrói de Franco na falsa autobiografia refere-se a duas identidades opostas. A identidade que se arquiteta, a partir da visão atribuída ao próprio Franco, é mítica, do herói épico, construído por ele mesmo, que abandona sua trajetória pessoal e vive exclusivamente para seu povo. Assim, tal como assinala o mito do ditador em relação ao seu caráter demiúrgico, Franco, na ficção, é o ser escolhido “pelos deuses” para emergir das profundezas com seu povo e com seu país, que se encontrava em perigo, segundo suas crenças totalitárias, por causa do comunismo que, pouco a pouco, dominava a Europa, levando à miséria que dizimava e confundia.

Certamente, a ideologia franquista tem seus princípios básicos procedentes da Falange, do carlismo, da Igreja e da tradição espanhola conservadora. Além do anticomunismo e antiliberalismo,

abrange outros aspectos, como o nacionalismo, o imperialismo e a união Estado-Igreja.

Esse nacionalismo baseia-se na ideia de uma nação homogênea do ponto de vista racial, linguístico, histórico, cultural e religioso. Logo, vai contra a concepção de autonomia que buscavam, por exemplo, bascos e catalães. O imperialismo emana da antiga compreensão de que a Espanha tem por vocação a difusão de valores morais e espirituais a outras nações. A simbiose Estado-Igreja cultua a fé católica como essência da história da Espanha desde a Contra-reforma e permite que as hierarquias eclesiásticas se agreguem às instituições do Estado. Por fim, o anticomunismo é afrontado com os valores religiosos e o antiliberalismo é visto como algo negativo e combatido, porque se trata de uma doutrina individualista, que em nada se relaciona com os propósitos do país.

Sobre o tema do mito do ditador, Pierre Brunel (2000, p.249) enfatiza que os ditadores constroem sua imagem como seres “marcados pelo destino, cercados de uma aura misteriosa”, surgindo, ao longo do século XX, nos mais variados países,⁵ “movidos por um secreto desejo de divindade, prontos a lançar-se contra a adversidade, a dominar o caos e a salvar os povos” (ibidem, p.249).

O autor ressalta ainda que, com esses “novos salvadores”, uma “noção de poder é ressacralizada” – dito em outros termos, são determinados por “um incomensurável impulso de poder”, sendo eles sua encarnação viva. Portanto, os ditadores se colocam como “ídeos, outros deuses soberanos, do nada para realizar o desígnio obscuro de uma providência misteriosa” (ibidem, p.249).

Por outro lado, contra essa concepção mítica, o narrador Marcial Pombo, ao dirigir-se ao ditador, deixa transparecer uma imagem decadente do tirano, portanto traça nas entrelinhas um Franco decrépito em seus últimos dias de vida. Um Franco que desfalece e não sabe o que ocorrerá em sua Espanha, um Franco que o tempo faz questão de extinguir. Trata-

5 “Conte, em *Les Dictateurs du XXème Siècle* (Os ditadores do século XX), enumera nada menos que 132 ditaduras em 169 países do mundo em 1984” (BRUNEL, 2000, p.249).

-se de um processo de desconstrução do mito deflagrado pelo narrador, o que permite a percepção de uma visão dupla do processo, logo, sabe-se quem desmistifica Franco e como o faz.

O primeiro fragmento do capítulo “Infancia y confesiones” é exemplar para mostrar a discussão da construção mítica que Pombo estabelece de Franco desde o início da narrativa:

MI MADRE SIEMPRE ME DECÍA que mirara fijamente las personas y las cosas. Paquito, tienes unos ojos que intimidan. Y yo veía en el espejo de nuestro grande, frío cuarto de baño de una familia hidalga pero sin demasiados posibles, mis propios ojos, grandes, negros, brillantes, tristes y duros, como los de un capitán de cenetes [...] (Montalbán, 1992, p.23).

De início, o relato de Pombo, ao construir o mito pelo poder do olhar do próprio ditador, de acordo com o que professa o narrador, discute a construção do mito. A visão de Franco tem a capacidade ora de intimidar, ora de seduzir. Ao mesmo tempo, o texto vai abrindo fissuras a partir da leitura irônica que pode ser feita. A repetição dessa capacidade do ditador é observada em outros fragmentos, como: “Paquito tienes unos ojos que intimidan y no es que yo intimidara a mi santa madre, a la que reservaba y reservo buena parte de mi capacidad de querer, casi tanto como la que reservo a mi querida España” (ibidem, p.23).

Em outro excerto, o narrador afirma: “Paquito, si alguna vez tienes un problema mira de frente, tanto al problema como a los que te acusan. Mi madre confiaba en el poder de mis ojos magnéticos [...] (ibidem, p.23). É interessante verificar que, associado ao poder dos olhos do ditador, nessa construção dele, aparecem as duas protagonistas femininas de sua vida: a esposa Carmen e a mãe, ambas fascinadas pela característica mítica que o personagem apresenta, ambas mulheres constantemente citadas na autobiografia franquista. Como assevera Castellanos e Martínez (1982), essa reverência às mulheres trata-se de uma característica vinda do romance de ditador latino-americano, em que o tirano demonstra uma adoração feminina, principalmente pela figura materna.

O discurso autobiográfico do romance quer confirmar para o leitor que a existência do tirano era essencial para o destino do país. Por isso, Franco, sob seu ponto de vista, havia sobrevivido a todas as dificuldades encontradas em território africano, inclusive a um ferimento causado por um disparo de uma arma. De acordo com o discurso autobiográfico, podemos afirmar que está presente no texto, além da construção mítica do ditador, a vivificação do mito do herói.

Segundo Jean Chevalier, ao comentar essa simbologia, “o herói simboliza a união das forças celestes e terrestres. Mas não goza naturalmente da imortalidade divina, se bem que conserve até a morte um poder sobrenatural” (2002, p.488). Por isso, podemos considerá-lo um “deus divino ou homem divinizado”.

Essa ideia permanece no romance na medida em que o narrador levanta outros acontecimentos de sua vida, em que sugere que as forças celestes parecem se unir às terrestres para ajudar o falso herói. Essa concepção mítica, que é transposta para o discurso da ficção, advém de outras referências, como o Catecismo Patriótico Español de 1939, em que se afirmava: “El Caudillo es como la reencarnación de la Patria y tiene el poder recibido de Dios para gobernarnos” (apud Moreno, 2005, p.17). Tal discurso deve, entretanto, ser lido em sua veia irônica.

Continuando com tal proposição, mais adiante, no mesmo capítulo, o narrador enfatiza seu caráter mítico ao relatar para o leitor a origem de sua família e, principalmente, a capacidade de mando iminente do personagem. Afirma Franco:

Nací pues marcado por un linaje, a la vez marinero y militar, al servicio de España y de su bien común, tanto por parte de padre como de madre y desde niño fui poseedor de un mandato moral previo a mi existencia, que emanaba de la conducta y del papel social de mis mayores en el marco de una ciudad hecha a su medida. Un linaje sin mancha, que debía asumir y traspasar a mis descendientes, si era posible enaltecido por mi obra (Montalbán, 1992, p.32-3).

O fragmento exemplifica o tipo de discurso que circulava para explicar o golpe dado no governo republicano em 1936. Franco estaria predestinado ao mando mesmo antes de haver nascido, sua linhagem lhe concedia autoridade para exercer o poder em favor do bem-estar do país. Como era munido das maiores virtudes humanas, estava acima do sujeito comum, alcançando o arquétipo mítico.

Por fim, é importante ressaltar que, apesar de *Autobiografía del general Franco* conter elementos do gênero autobiográfico, é um texto de difícil leitura, contrariando os pressupostos do discurso autobiográfico, uma vez que se trata de um romance. Esse fato acontece porque os capítulos do romance são demasiado extensos e os relatos, repetitivos.

Ocorre uma insistência em se narrar, apologeticamente, os grandes feitos de Franco, o que torna seu discurso com um efeito duradouro e, por consequência, enfadonho para o leitor, muito mais interessado no discurso de Marcial Pombo, obviamente menos pomposo e retórico, porém muito mais verdadeiro para se perceber uma sinceridade nos fragmentos da voz antifranquista dele.

Autobiografía del general Franco: tecendo a história e a ficção

Em *Autobiografía del general Franco*, os limites da história e da ficção são espaços muito tênues que se tencionam com a escritura a modo de autobiografia. O título do romance demonstra a dificuldade de se estabelecer a fronteira entre o fictício, o histórico e o autobiográfico. Na realidade, há uma negação desses limites, uma vez que o texto não pode ser autobiográfico, pois o autor é Manuel Vázquez Montalbán e não Francisco Franco, tampouco é um texto histórico, uma vez que se trata de uma obra ficcional, como bem explicita o recurso do paratexto na capa do livro, indicando ao leitor que se trata de um romance e não de uma autobiografia.

Outro dado no romance que remete ao discurso histórico é a presença de um índice onomástico no final da obra, com o nome de todos os personagens históricos mencionados. Obviamente, os nomes de Marcial Pombo, Julio Amescua, pai de Ernesto, não fazem parte desse índice, por serem ficcionais. Como atesta a nota de rodapé do índice onomástico, trata-se de uma referência a “personajes reales” (Montalbán, 1992, p.665).

Além disso, os fatos históricos narrados e mesmo a ideologia presente no discurso de Franco são amplamente constatáveis e contestados pela voz de Pombo, o que deixa ainda mais ambígua a narrativa. Apesar de várias referências a obras de história, faltam ainda elementos científicos que completem esses dados, como nomes completos de livros e autores, número da página das citações e ano de publicação dessas referências bibliográficas, para que se averigüe o caráter de veracidade dessas informações.

Todas essas ambiguidades visam provocar uma desconfiança em relação ao texto, ao problematizar sua própria constituição. Entretanto, o que Montalbán propõe é alertar o leitor acerca da subjetividade e parcialidade do discurso histórico, uma vez que está mediado pela linguagem, ou seja, pelas palavras, que podem ser transfiguradas por sistemas de governos autoritários, o que acarretaria em uma manipulação e falsificação do passado.

Por tal demanda, a finalidade de Vázquez Montalbán em *Autobiografía del general Franco*, conforme suas próprias palavras um tanto provocativas, assim como acontece com *El pianista* e *Galíndez*, é um “intento de quitarle la memoria histórica a los historiadores objetivos e imparciales para que los novelistas pudiéramos aplicar el tribunal popular contra los asesinos, contra los verdugos” (Montalbán, 1998, p.147). De outro modo, as palavras do autor se referem a um tipo de história que se construiu a partir da ideologia franquista, uma história voltada para exaltação do regime e da constituição mítica do povo espanhol, referendando seus mitos fundacionais em sua majestade e fé cristã. Contra essa história é que os romancistas devem se voltar, sobrepondo elementos de uma memória do cotidiano, do homem que se viu afetado pela Guerra Civil e pelo imediato

pós-guerra, em uma Espanha depauperada, de mortos e exilados.

Dessa maneira, *Autobiografía del general Franco* ambiciona, ao supostamente retirar a memória histórica das mãos desses historiadores e transferi-la aos romancistas, proporcionar uma rediscussão da história recente da Espanha, ampliando a visão que se criou do conflito civil durante o franquismo e a transição. Outro escopo é possibilitar que se retome a memória histórica antifranquista, esta sim submersa nos porões das prisões da ditadura e nas fossas anônimas que ainda estão por exumar.

Sendo assim, pode-se certificar que a escritura do romance a modo de autobiografia pode ser entendida como uma estratégia para aproximar a obra do leitor de fim de milênio, mais interessado na expressão de um “eu” individual que de um “eu” coletivo. Mas é também uma maneira de rememorar a história da Espanha, para que não se perca no esquecimento das novas gerações e não seja transformada em uma memória objetiva e factual.

Marcial Pombo, no final do romance, profetiza emotivamente o destino da história do franquismo: “Sin prisas pero sin pausas le estamos olvidando general y olvidar el franquismo significa olvidar el antifranquismo, el esfuerzo cultural ético más generoso, melancólico y heroico en el que se resistieron puñados de mujeres y hombres” (Montalbán, 1992, p.662). Dito de outro modo, é necessário que se mantenha a memória do franquismo para que se tenha também a memória da luta antifranquista. Essa abordagem da resistência, já presente nos romances anteriores, se tenciona ainda mais em *Autobiografía del general Franco*, posto que dialogam diretamente as duas Espanhas, embora, apenas aparentemente os vencidos, representados por Marcial Pombo, têm uma inserção muito menor de diálogo que os vencedores, representado pelo próprio Francisco Franco.

Resistir é a única forma de superar a decepção e a desesperança de uma geração que ansiava profundas mudanças políticas e sociais, que a transição espanhola não ajustou. A decepção advém precisamente porque a transição não rompe com os códigos do franquismo, a democracia assenta suas bases no lodaçal da ditadura. Por outro lado, a desesperança é uma consequência da decepção: não se sabe

mais contra o que lutar. Por essa razão, Vázquez Montalbán registra a conceituada frase “Contra Franco vivíamos mejor”, em oposição ao revisionismo e à nostalgia dos fascistas que postulavam “Con Franco vivíamos mejor”, logo nos primeiros anos da transição. Em um artigo publicado em *Crónica sentimental de la Transición* (1985), ao formular uma pergunta acerca do momento histórico da transição, o autor explica o significado da expressão. Ele questiona:

Pero ahora ¿dónde estaba el enemigo?, ¿qué objetivos históricos podían proponerse ante un futuro al parecer pactado y bien pactado, desvalida la izquierda del espíritu de combate y resistencia que tanto le había costado reconstruir y que había rendido, se sospechaba, por el plato de lentejas de llegar de la nada a la más absoluta miseria? (Montalbán 2005, p.189-90)

Nesse caso, o que sobrevive é um sentimento de fracasso histórico, que transparece no desenvolvimento do romance e na própria entrevista que Vázquez Montalbán concedeu a Xavier Moret acerca de seu romance:

Es la hora de la revisión. Insisto en que mi libro no es imparcial, entre otras cosas porque no creo en la imparcialidad; pero no puede ser un ajuste de cuentas porque a Franco no le venció nada. Cuando murió no se tocó ni un duro ni un cabello a nadie. No hubo catarsis popular. Franco sigue siendo el gran vencedor (Moret, 1992).

Esse fracasso histórico torna-se aparente principalmente na última frase de Montalbán: “Franco sigue siendo el gran vencedor”. Sendo assim, o romance propõe, além da luta por uma recuperação da resistência, já no âmbito das ideologias, a militância por uma memória histórica que possa se contrapor a esse fato histórico. Para tal empreitada, o recurso mais propício é o de reaver a memória histórica anti-franquista, recobrada nas fraturas da narrativa de Franco por Marcial Pombo, embora o personagem lance para a história um olhar pessimista, como se constata mais adiante, na última página do romance.

Nesse episódio, Pombo dá sua sentença: “Me temo que dentro de cincuenta años los diccionarios enciclopédicos audiovisuales, irán reduciendo el capítulo dedicado a usted: cuatro imágenes, cuatro gestos, cuatro situaciones y una voz en *off* obligada al resumen y a la objetividad histórica” (Montalbán, 1992, p.663). A história em seu caráter enciclopédico passa a ser questionada pelo narrador, que se sente angustiado pela existência dessa história que tudo relativiza e esvazia o valor político do antifranquismo, descontextualizando e restringindo a tragédia de um país a questões que se inserem apenas ao campo da linguagem. Nesses termos, relata Pombo:

Los historiadores insistirán algo más pero le objetivarán y nos objetivarán: guerra de crueldades equivalentes, posguerra de autoritarismo a cambio de desarrollo... En fin, la Historia es biplana y en ella no caben los ruidos, sean gemidos o gritos de rabia y terror. Y cada vez que un ciudadano del futuro lea esa Historia objetivada o presencie esos vídeos reductores, será como si usted emergiera del horizonte conduciendo un fantasmal bulldozer negro dispuesto a cubrir con una capa más de tierra a todas sus víctimas de pensamiento, palabra, obra y omisión (ibidem, p.663).

Na realidade, o que preconiza o narrador é que, embora a história tente captar o que tenha ocorrido durante a Guerra Civil e o franquismo, nunca terá a dimensão exata do que de fato aconteceu, posto que a história, assim como a ficção histórica, é uma representação desses episódios. Portanto, a história, com seus métodos de trabalho, tenta encontrar nas “ruínas do passado” uma luz que nos mostre o caminho dos acontecimentos, não obstante, é necessário considerar suas limitações. Dentre elas, o fato de que, apesar de seus métodos e de sua intenção de verdade, a história jamais poderá transpor o sofrimento humano decorrente, por exemplo, de uma guerra, uma vez que essa aflição não pode ser apreendida em sua total dimensão pelas palavras, o suporte material da história. É neste sentido que os historiadores objetivarão a história, o ditador e todos os envolvidos.

Entretanto, contra a nivelção dos fatos históricos, Marcial Pombo luta no interior do texto ao inserir notas críticas, comentando

os episódios relatados por “yo Franco”, muitas vezes desmentindo o ditador, servindo-se para tanto de palavras e escritos de seus próprios familiares, presentes em várias autobiografias surgidas após a morte de Franco.

Para finalizar, o narrador enfatiza no último parágrafo seu pessimismo ao recordar, de sua infância, o julgamento que presencia do pai em uma corte franquista. Ele afirma:

[...] desde aquel día en que nos vi, a los tres, en el salón donde al juzgar a mi padre, también nos juzgaban a mi madre y a mi por haber perdido la Historia, aquel salón al que me había llevado mi madre para inspirar compasión. Nos vi. A los tres y tuve el presentimiento de que pese a las apariencias, nunca volveríamos a casa. Y usted allí, tras el tribunal, junto al crucifijo, su retrato, evidentemente trabajado para destacar su mirada: “Paquito, tienes unos ojos incisivos” (Montalbán, 1992, p.663).

Em outras palavras, a condenação do pai de Marcial Pombo ocasionou a condenação de toda a família, como costumava ocorrer durante a Guerra Civil e o franquismo com os familiares dos opositores. Consta-se então uma forma de exílio desses personagens, expressa em “nunca volveríamos a casa”, que significa mais do que não regressar para uma casa material. A condenação do pai proporciona uma alteração completa na vida dos personagens e passa a determinar seu futuro, uma vez que se carrega perpetuamente o fardo de perdedor da guerra e de ser emparentado de um criminoso de Estado.

O conceito de exílio, nesse caso, não é o de expatriado, como ocorrido com o êxodo republicano espanhol, em que milhares de pessoas tiveram que abandonar o país durante a Guerra Civil e o imediato período do pós-guerra. Trata-se de um degrado íntimo, em que não ocorre necessariamente o desterro do espaço físico. Segundo Ilie (apud Ramírez, 2003, p.4), é um exílio subjetivo, interior, caracterizado pelo silêncio e pela anulação do sujeito social e histórico, que acarreta uma perda de identidade cultural.

Está claro que não se pode menosprezar a dor de quem é obrigado a deixar o país por uma imposição do poder, afinal a expatriação não é uma condição escolhida, mas sim imposta. Por outro lado, o exílio interior pode ser considerado uma experiência tão dolorida quanto a do expatriado, uma vez que esse último tem a oportunidade de abrir-se a novos conhecimentos de vida e contar muitas vezes com a generosidade do país que o recebe – como exemplo, poderíamos citar o caso dos exilados espanhóis que se incorporaram com êxito às universidades norte-americanas, como aconteceu com o escritor Francisco Ayala (Esteves, 2006, p.23). Portanto, apesar de todas as implicações sociais, culturais e psicológicas que acarreta a experiência, ainda é uma possibilidade de reconstrução da vida. Já no caso do exílio íntimo, o sujeito social presencia o estado de barbárie que se instala com a ditadura e é obrigado a emudecer para sobreviver ou, como indica Ramírez (2003, p.5), ao examinar o contexto do escritor Gómez-Arcos, “não se tratava mais de fugir da violência explícita da guerra, mas de uma violência anônima que tornava a atmosfera irrespirável para aqueles que, como Gómez-Arcos, caíram nas malhas da repressão em tempos de paz”.

Certamente, nem todos os exilados tiveram o mesmo tipo de recepção no país do exílio. Como comenta Ramírez sobre a questão, “o governo mexicano decidiu adotar uma política seletiva de acolhimento de refugiados. Assim, enquanto admitia intelectuais e pessoas qualificadas, negou-se a asilar a grande massa que esperava, inutilmente, abrigo nos portos do Mediterrâneo” (2003, p.3), ilustrando que nem todos eram bem-vindos no país que sediou, no exílio, o governo da Segunda República Espanhola.

Sobre o tema do exílio, Ana Pizarro faz uma importante reflexão acerca da relação entre exílio e memória, que poderia ser utilizada para referir-se a qualquer forma de banimento. A autora enfatiza que:

El exilio se vive fundamentalmente en dos dimensiones. Se experimenta con profundidad en la dimensión de la memoria: la memoria es una instancia que invade y envuelve nuestro presente. Como en aquella ciudad imaginada por Italo Calvino, en nuestra experiencia cotidiana los

rostros y sus gestos nos están devolviendo permanentemente aquellos de nuestra gente conocida. El sinsentido de lo inmediato nos remite a la plenitud de ese “entonces” que cada vez más se vuelve relato y al final ya no sabemos si lo vivimos o lo imaginamos. Hay un “allá” que tiene fundamental preeminencia sobre el “aquí” y que llega a quemar con dolor físico (Pizarro, 2001, p.46).

Esse exílio interior em que as pessoas são obrigadas a se submeter representa um silenciamento da consciência política e o apagamento da memória histórica. Pizarro, em seu artigo, apresenta uma proposição para tal problema, ao asseverar que:

El presente del exiliado – esa tercera dimensión de la vida – no existe como ámbito de la sobrevivencia que permite albergar la memoria y el futuro. La negación del presente nace de la expatriación obligada y en esa negación se va abriendo un espacio que puede ser aterrador, de evaluación, de síntesis, de enfrentamiento consigo mismo (ibidem, p.46).

Isso significa que, ao negar-se o presente e referendar o passado – do qual se tem nostalgia – e o futuro – esperança de que a realidade se transforme –, deixa-se de atuar no presente, o que o torna então um tempo nulo, em que permanece apenas o que se estabelece como oficial e permitido pelo poder.

Como comenta José Fernández Colmeiro (2005, p.58) sobre a questão, “forman parte del programa franquista de desmemorización colectiva”. Contra essa amnésia histórica milita o romance de Montalbán, mais precisamente o personagem Marcial Pombo, uma espécie de alter ego do próprio autor.

Sobre a existência do alter ego, Mari Paz Enríquez faz uma afirmação importante sobre a estratégia de dissimulação da voz do autor na narrativa, ao declarar que: “La inclusión de elementos propios de la ficción ofrece ventajas a quien pretende disimular su pensar subversivo, permite la dispersión de la opinión propia del autor en diferentes alter-egos o sparrings catalizadores del comentario central” (Enríquez, 1999, p.56). A configuração do alter ego pode ser dada

tanto pelos comentários do narrador, quanto pela história do autor que se deixa filtrar nas entrelinhas do discurso da ficção. Um exemplo que poderia ser arrolado é o que Saval (2004) relata na biografia de Montalbán. Ele relata que, com apenas quinze dias de nascido, o escritor também participara com a mãe do julgamento do próprio pai que, em vez de ser condenado ao fuzilamento como era de costume, fora condenado a vinte anos de prisão, porque o tribunal havia se apiadado do filho tão pequeno. Episódio semelhante também é relatado em *Autobiografía del general Franco*, em que Marcial Pombo conta sobre sua participação no julgamento do pai, sofrendo ele também a condenação de perdedor da guerra. Já as concepções filosóficas do autor, como veremos, são pinçadas ao longo das tramas romancescas, por meio dos personagens que cumprem o papel de seu alter ego.

Além do tema da memória, presencia-se no fragmento selecionado do romance o questionamento da construção mítica que se faz do ditador por meio de sua imagem fotográfica: “Y usted allí, tras el tribunal, junto al crucifijo, su retrato, evidentemente trabajado para destacar su mirada” (Montalbán, 1992, p.663).

Essa perspectiva mítica ultrapassa o âmbito do visual, envolvendo o campo da linguagem escrita, configurada no discurso histórico oficial e biográfico que se constrói do Francisco Franco histórico, juntamente com um dos ícones da ditadura, o crucifixo, símbolo que representa uma Espanha católica, comandada em parte pela Igreja, no que se refere aos costumes morais e à educação. É relevante observar que a Igreja, assim como a instituição da Censura, é o baluarte da ditadura, uma vez que exerce o papel de guardião dos bons costumes e da moral, doutrinando para uma vida social subordinada ao Estado.

Nas notas de Pombo ou no termo usado ao final do romance por Ernesto Amescua, que se reporta à teoria da comunicação, em seus ruídos, surge sua própria autobiografia. O leitor toma conhecimento de seu passado antifranquista, de sua origem galega, da prisão do pai quando Pombo era menino – “mi padre no volvió a casa hasta cinco años después de acabada la guerra civil y ya nunca fue el mismo” (ibidem, p.20) –, da ausência na infância que lhe causou essa prisão. As dificuldades da mãe ao ter que sustentar a família trabalhando

como costureira eram grandes. Depois, há a própria passagem de Marcial Pombo pelas prisões franquistas, na época em que era estudante universitário.

Essa trajetória do personagem coincide, em muitos pontos, com a própria história de Manuel Vázquez Montalbán. Além disso, o posicionamento político e ético do narrador também é semelhante, o que nos faz pensar que ele poderia ser uma espécie de alter ego do autor, embora este afirme literalmente que: “[...] todo lo personal del personaje [de Marcial Pombo] no está inspirado en mí. Hay elementos de distanciamiento, como que nació antes que yo, que es de Madrid...” (Moret, 1992). Certamente há esses distanciamentos, mas não se pode negar que muitos episódios da vida e a visão política de ambos coincidem em demasia, inclusive o fato de se dedicarem à escritura, cada um a sua maneira.

Uma ideia relevante que Enríquez lança ao examinar o romance é que “la novela pasa a ser así un espacio de libertad textual en que se puede ejercer más eficazmente una labor de oposición intelectual” (1999, p.177-8). Desse modo, no âmbito da ficção, materializado no texto, surge uma possibilidade de expressão da liberdade, configurada no desafio de Pombo às palavras falsas de Franco.

Assim, inicia-se a contraposição intelectual entre ambos. Trata-se de duas forças opostas que se debatem no interior do discurso da ficção. Por um lado, temos o ditador revelando toda uma ideologia fascista, tentando explicar e convencer o leitor da necessidade de suas ações de terror; e, por outro, Pombo tentando revidar o discurso de Franco, em um ato de total liberdade, impensado fora do contexto da ficção sem uma consequência violenta, quando o ditador ainda era vivo.

Sobre os ruídos de Pombo na autobiografia, Ernesto Amescua tem uma visão negativa da interferência da voz antifranquista e argumenta: “Estos ruidos pertenecen a una visión crítica de la Historia que cada vez tendrá menos sentido, que pertenece a la memoria de los que convivieron con Franco, ni siquiera es estrictamente tu memoria” (Montalbán, 1992, p.651). E mais adiante acrescenta: “Además le cuentas tu vida, integras tu vida en la suya o la de tus padres o la de tu mujer, tus hijos, tus amantes. Es inaudito. ¿Qué coño pintan

estos ruidos en este canal, en este mensaje? (Ibidem, p.651). Como se nada mais importasse que a mitificação de Franco, a vida de gente comum, de gente afetada diretamente pelo personagem já não importaria mais. Marcial Pombo, na última tentativa de convencer e politizar Amescua, responde: “El franquismo fue un ruido, eso si fue un ruido que interrumpió el mensaje de la democracia... de la libertad...” (ibidem, p.651).

No entanto, o editor representa o projeto da amnésia histórica e os anseios de uma classe social que quer o desenvolvimento econômico do país e as vantagens pessoais nesse acordo financeiro. Amescua não está preocupado com o que postula Pombo no início: uma autobiografia do personagem para o conhecimento das novas gerações – “tú metido en la piel de Franco has de contar su vida a las generaciones del mañana” (ibidem, p.20). O que lhe preocupa é saber se o livro venderá, se a publicação renderá lucros, como assegura ao escritor: “Dos millones de anticipo a cuenta de derechos de autor, tres millones a la entrega del original y te garantizo una edición de veinte mil ejemplares” (ibidem, p.20).

Não obstante, para tal tarefa exitosa, Amescua precisa do nome de um escritor conhecido, uma vez que, por ser uma falsa autobiografia, Franco jamais poderia firmar a autoria do texto. Por esse motivo, afirma o editor: “Y es ahí que reclamo tu talento de divulgador” (ibidem, p.20). Em outra passagem, quando Pombo se dá conta de que o livro será publicado sem suas interferências, sente vergonha da autobiografia franquista e pede para publicar a obra com um pseudônimo, o editor objeta: “Ni hablar. Yo no te pago esa burrada para que aparezca con la firma de un desconocido. Tú tienes un nombre en el mundo escolar. Tú tienes un público juvenil” (ibidem, p.653).

Sarcasticamente, Amescua propõe a autobiografia apócrifa à maneira como o próprio Franco escreveria se tivesse redigido a obra: “Tú has de tratarlo con la misma falsa objetividad con la que Franco se trataría a sí mismo” (ibidem, p.20). O problema que Marcial Pombo encontra ao enfrentar-se com essa “falsa objetividade” é a eliminação de uma possível história subjetiva da Guerra Civil e do franquismo, como comenta José Fernández Colmeiro:

Pombo descubre para su consternación que el otro lado de la historia, su historia y la de otros muchos como él, nunca será contada. Lo más terrible para él es su toma de conciencia de que el control de los hechos históricos, en el nombre de la objetividad histórica, elimina la memoria subjetiva (1996, p.264).

Essa consciência é adquirida no “Epílogo”, ao relatar o destino de seu texto quando o entrega à editora para a qual escreve. Para o desalento do personagem, suas notas contestatórias serão todas excluídas da publicação sob a justificativa de que se tratam de “ruídos” que atrapalham a comunicação do que se considera o texto (o monólogo de Franco) com o leitor. Assim, o suposto futuro leitor da obra não encontrará a voz antifranquista de Marcial Pombo; portanto, desconhecerá a história da luta contra o franquismo.

Na verdade, o ruído suprimido é mais uma estratégia do narrador, pois o romance é publicado com os “ruídos” de Pombo: é por meio deles que o leitor visualiza a dinâmica das diferentes vozes que constituem a narrativa e promovem um diálogo antagônico, em que o discurso franquista se debate com o antifranquista.

Outro problema do ponto de vista de Amescua que se deve levar em consideração é o de sua conivência com a falsificação da história. Ele mesmo compactua com a oficialização da história ao solicitar de Pombo a falsa autobiografia. Amescua, como editor ardiloso, tem consciência do tipo de recepção que a obra terá por parte dos leitores, por isso estipula a publicação dos 20 mil exemplares e o tipo de pacto de leitura que se estabelecerá com a obra. Obviamente o contrato da “verdade, nada mais que a verdade” é o que se firmará entre leitor e discurso autobiográfico. Sendo assim, o editor, ao sugerir o corte das interferências de Pombo, estaria realizando uma ruptura na história dos perdedores, tornando-se cúmplice do franquismo e do mercado editorial que representa.

Ao mesmo tempo, o fato de Amescua mencionar o corte desses ruídos coloca em evidência o ato censório que permeou uma sociedade marcada pelo calar, pelo apagamento, ainda que por meio da violência. Assim, o corte das palavras de Pombo é uma metáfora de

outros tipos de violência sofridas pela sociedade espanhola no regime franquista. A ideia da não publicação das notas do escritor é tão impactante para o leitor como se estivesse relatado no romance algum outro tipo de violência, que não a da censura ao texto de Pombo. Esse choque é ocasionado porque o leitor contemporâneo, a princípio, se identifica com a voz antifranquista, que, ao ser censurada pelo editor, promove uma sensação de exclusão social. Dessa forma, Montalbán requer a reflexão sobre os malefícios que o franquismo trouxe para as gerações espanholas.

É importante lembrar que esse corte no texto do escritor é inserido no discurso para provocar uma discussão acerca da questão; portanto, trata-se de uma estratégia para chamar a atenção do leitor, posto que, quando as marcas da censura estão presentes no texto literário, não são perceptíveis. Seus vestígios, quando possível, podem ser visualizados nos documentos guardados nos arquivos da Censura; caso contrário, seus traços são apagados do texto juntamente com o que foi proibido.

A compreensão da história para Amescua é totalmente diferente da concepção de Pombo. Para o editor, a História, com letra maiúscula, possui um sentido apenas informativo; enquanto para o escritor, ela representa a sociedade e seus questionamentos acerca do passado e do presente, da realidade atual. Nesses termos, afirma Amescua:

Mi padre y tú habéis sido demasiado... históricos, pero dando al adjetivo un sentido moral. La Historia sólo puede tener un sentido fáctico, lo que está hecho, hecho está y sólo interesa resaltar lo curioso de su causalidad, no la moral de su causalidad. (...) En definitiva, Franco es el que hizo la Historia y vosotros la sufristeis. Mala suerte. Eso es todo (Montalbán, 1992, p.652).

Em suas palavras finais, o editor chega a menosprezar a experiência daqueles que passaram pelo franquismo, ao afirmar que o ditador era quem de fato havia feito a história como vencedor e os outros, inclusive seu pai e Pombo, haviam sofrido as sequelas dessa história, portanto tiveram a má sorte de estar no lugar e na hora er-

rados. Trata-se de um descomprometimento total com a história e a memória de seu país e com a de seus próprios familiares, sendo o reflexo da política do olvido e do pacto de silêncio. Acrescenta:

Dentro de cien años vuestras sensaciones de odio, impotencia, fracaso, miedo no estarán en parte alguna y Franco al menos será siempre, para siempre una voz de diccionario enciclopédico, unas líneas en los manuales o en los vídeos o en los disquets, en cualquier soporte de memoria seleccionada para el futuro. Y en esas pocas líneas no cabrá vuestro sufrimiento, vuestra rabia, vuestro resentimiento (ibidem, p.652).

As palavras de Amescua traduzem uma visão pessimista da história, em que os perdedores da guerra nunca ascenderão a outra categoria na historiografia. Esse é seu ponto de vista sobre a história atual, que recolhe dos escombros fragmentos para a composição de micro-histórias, que se conjugam para formar a história que expressa a luta do antifranquismo. Torna-se apropriado ressaltar que a leitura da obra literária se produz a partir da confrontação dos pontos de vista que constituem a tessitura romanesca. Logo, o leitor tem que perceber, por meio das estratégias narrativas, que a posição de Amescua não é a mais adequada dentro da proposta da ética da resistência e da recuperação da memória que propõe Montalbán. Como resposta às palavras do editor, Pombo argumenta criticamente:

En el comportamiento de Ernesto advertí el mismo espíritu que el de esa pandilla de historiadores objetivos que están reescribiendo su historia, general, llenándolo de sí pero no y de no pero sí, en busca de la asepsia histórica, del desodorante de la historia que evite el olor de la sangre y la carroña (ibidem, 1992, p.652).

Não obstante, além do julgamento ácido de certos historiadores, há outra questão que se debate na narrativa: a do poder do capital. Marcial Pombo abandona o escritório de Amescua com um cheque de três milhões de pesetas no bolso, derrotado historicamente. Essa derrocada ocorre por outra via, posto que agora quem vence a

história já não é mais o general morto, mas sim o cheque que proclama sua resignação como escritor, antifranquista e homem de esquerda. Por esse motivo, declara o narrador: “Me sentía demasiado cansado para ser digno. La carpeta se deshinchaba en el centro de la mesa, como si de ella escaparan todas las ánimas del antifranquismo para dejar el general consigo mismo” (ibidem, p.652).

Nesse caso, o narrador anuncia outra forma de poder, muito mais forte que a prisão e o garrote. O poder do capital arruína todo o caráter de resistência que possa existir na sociedade, ao corromper e, em outros casos, submeter os sujeitos sociais. Portanto, há um alerta ao se tocar nessa questão na medida em que o narrador problematiza de certo modo a inserção da Espanha entre as nações europeias prósperas e suas consequências.

Em outras palavras, também se calou porque, com o fim da ditadura e da transição, o país atinge um grau de desenvolvimento econômico nunca antes alcançado. Essa prosperidade disseminou-se para a consolidação de uma classe média consumidora de bens duráveis que antes ocupava outra posição social.

O narrador-Franco constrói seu texto com a intenção de que o leitor o compreenda como fruto de uma pretensa verdade histórica. Nesse sentido, a voz de Marcial Pombo, antifranquista, surge nas fraturas do falso relato do Caudillo como forma de questionar, duvidar e refutar essa versão da história pessoal do ditador e do próprio povo espanhol.

Sendo assim, *Autobiografía del general Franco* assume a função de desmascarar as mentiras da história franquista, ainda que seja por meio de outra mentira, a da ficção. Como afirma Mario Vargas Llosa em *La verdad de las mentiras*, os romances não fazem outra coisa que mentir, posto que sejam ficções; no entanto, mentindo é que expressam as verdades do coração humano.

O escritor peruano expõe ainda no mesmo artigo que “en una sociedad cerrada la historia se impregna de ficción, pasa a ser ficción, pues se inventa y reinventa en función de la ortodoxia religiosa o política contemporánea, o más rústicamente, de acuerdo a los caprichos del dueño del poder” (Llosa, 1996, p.16). O que não deixa de

ser constatado na história oficial franquista, que se retrata tanto na ficção de Montalbán, quanto nos livros de história oficiais.

Vargas Llosa aponta também outra ideia importante para a compreensão de *Autobiografía del general Franco*:

las verdades subjetivas de la literatura, confieren a la verdad histórica que es su complemento una existencia posible y una función propia: rescatar una parte importante [...] de nuestra memoria: aquellas grandezas y miserias que compartimos con los demás en nuestra condición de entes gregarios. Esa verdad histórica es indispensable e insustituible para saber lo que fuimos y acaso lo que seremos como colectividades humanas (1996, p.16).

Portanto, notamos que os discursos da história e da ficção se entrecruzam, promovendo uma intertextualidade entre os gêneros ficção, autobiografia e história, também entre os conteúdos narrativos. A literatura, ao dialogar com o discurso autobiográfico e histórico, questiona a autobiografia tradicional, bem como indaga a própria história, proporcionando um questionamento sobre sua reescritura. Sendo assim, a ficção propõe a escritura de nosso imaginário, espaço também visitado pela autobiografia e pela história.

Diante dessa constatação, podemos argumentar que a autobiografia como discurso visa persuadir o leitor sobre os dados relatados, por sua capacidade de verossimilhança e também pelo tipo de pacto de leitura que estabelece com o leitor quando se enfrenta com esse discurso. É o que ambicionaria o fingido Caudillo ao narrar em primeira pessoa, pois supostamente nada é mais verdadeiro que o próprio protagonista contar sua história de vida. No relato ficcional de Franco estão também presentes os temas da memória e do esquecimento, atualmente em debate pela sociedade espanhola e presentes de maneira significativa na produção literária do país.

Assim, o romance não deixa de problematizar as relações entre literatura, história e autobiografia, na medida em que evidencia como se constrói esses gêneros textuais e seus discursos.

Memórias da Guerra Civil e do franquismo em *Autobiografía del general Franco*

A Guerra Civil, como se sabe, deixou um rastro de destruição na Espanha, não apenas de perdas materiais, posto que com o conflito cidades foram devastadas, bem como a estrutura econômica, agrícola e industrial foi destruída. Muito mais que essas perdas, representam os prejuízos humanos, configurados no trauma que marcou a sociedade espanhola contemporânea, considerando os 500 mil exilados, 2 milhões de prisioneiros e um sem-fim de mortos, do qual não se tem um número exato, mas se conjectura em centenas de milhares se se acrescer a repressão e a fome à guerra.

O conflito bélico ou, como nomearam os nacionalistas, o “alzamiento militar de liberación nacional” começou com um golpe de estado para a remoção do governo republicano espanhol. O assassinato de Calvo Sotelo serve de pretexto para a intervenção militar a mando dos generais Sanjurjo, Mola, Queipo de Llano, Kindelán, Cabanellas, Goded e, claro, Franco. Entretanto, apesar do rápido avanço das tropas golpistas pelo território espanhol, os conspiradores não contavam com a forte resistência proveniente da união da classe operária, de setores da classe média, dos socialistas e comunistas, aliados a nacionalistas bascos e catalães, e das brigadas internacionais, em defesa da República.

O franquismo, por sua vez, também deixou suas marcas ao provocar um número exacerbado de prisões e mortes, não apenas ao longo do conflito, mas também durante o regime, ao instituir a censura e a repressão contra os vencidos; ao permitir, no início, a existência de um único partido político, a Falange, encarregada de veicular à população as doutrinas do movimento autoritário.

Também não se pode deixar de acentuar que, durante o franquismo, o controle de tudo estava nas mãos do chefe de Estado, ou seja, Franco. Não há Constituição, portanto. E, como em todo regime autoritário, ocorrem restrições às liberdades fundamentais, tais como de expressão, reunião e manifestação, a proibição do direito à greve,

a suspensão dos direitos dos cidadãos. Ao mesmo tempo, a aliança com a Igreja concede ao clero boa parte da responsabilidade pela formação educacional no país, permite a criação de reformatórios, a doutrinação nacional-católica e a cassação de professores republicanos.

O estabelecimento da censura promove o controle dos meios de comunicação, da literatura, do cinema e das artes em geral. Igualmente, a imposição do pensamento nacional-católico se reflete no processo de repressão e exclusão do que se considerava ser a “anti-Espanha”. Todo esse processo resulta em perseguições, torturas, execuções, delações e cassações. Impõem-se também os discursos de castigo e purificação, porque é imprescindível expiar os pecados da Espanha republicana.

Como em qualquer regime autoritário, no de Franco não poderia faltar a propaganda para difundir os “conceituados” valores do governo. O objetivo da propaganda política é a criação de uma sociedade regulada, em primeiro lugar, pelas normas católicas, depois pela apologia à figura de Franco e do próprio “movimento nacional”, a fim de que se institua a imagem de uma nação grandiosa e, de acordo com esse discurso, resguardada por Deus. Todos esses elementos se fazem presentes nas memórias do franquismo constantes no romance de Manuel Vázquez Montalbán.

Em *Autobiografía del general Franco* existem duas memórias antagonônicas da Guerra Civil: a dos vencedores e a dos vencidos. A primeira na voz de Franco e a segunda garantida pela voz de Marcial Pombo. Aparentemente, predominam no romance as supostas memórias de Franco, já que a intervenção de Pombo se restringe a seus pequenos, mas contundentes, “ruídos” e a narrativa tem justamente por objetivo a rememoração dessas lembranças. No entanto, não se pode esquecer que o discurso de Franco aparece filtrado pela voz de Pombo; portanto, quem manipula os discursos é ele, o narrador. Por outro lado, há que se considerar ainda a existência de uma memória coletiva, pública e uma memória individual, privada. Ambas se conjugam para dar maior verossimilhança ao discurso autobiográfico, que narra os âmbitos público e privado do general.

As memórias de Franco, sejam particulares ou públicas, constroem-se na tentativa de justificar o regime autoritário e suas arbitrariedades. Para tanto, serve-nos de ilustração o fragmento em que o ditador explica ironicamente o benefício da censura no país: “[...] porque prohibir a veces es inevitable, pero siempre debe responder la prohibición al bien que causa, no a la arbitrariedad del poder” (Montalbán, 1992, p.80). Em outras palavras, um discurso presente no romance é o discurso paternalista, uma vez que sempre há um pai que sabe mais que o filho e, portanto, está apto a censurar para ensinar. Nesse caso, Franco é o grande pai da Espanha, que determina o que deve ou não ser proibido. Como a ficção representa a realidade, curiosamente, vários textos de Montalbán também foram proibidos pela censura franquista, como assinala Manuel L. Abellán (1980).⁶

A ideologia fascista é recorrente no discurso de Franco, que enfatiza a perseguição aos maçons e aos comunistas, considerados por ele a escória que corrompe a sociedade. Em várias passagens, o ditador reitera essa concepção: “Allí donde veáis campañas pacifistas, sabed, muchachos, que o bien las alienta el comunismo para minar las defensas del cristianismo o bien la masonería atea para conseguir el mismo objetivo” (Montalbán, 1992, p.149).

Nesse caso, a perseguição constitui uma espécie de segunda Inquisição, sempre em nome e benefício de um pretense cristianismo. No entanto, embora haja esse acossamento em relação à maçonaria, o discurso se atenua quando há interesses políticos e financeiros do ditador. Nesses termos, afirma o protagonista:

¿Hay masones y masones? Es cierto. La masonería que se convirtió en el objetivo de mi lucha es la sectaria, la satánica, la antiespañola, la anticristiana. Pero también hay una masonería cultural, algo así como clubes masónicos que han perdido su carácter de gobierno secreto del

6 Em 1966, a Censura proibiu seu livro de poemas *Una educación sentimental*, sendo autorizado em 1967, após a supressão de quatro páginas, juntamente com *Recordando a Dardé*, que também teve que suprimir algumas passagens para ser publicado. Em 1969, outra obra com passagens censuradas foi *Movimientos sin éxitos* e, em 1972, foi a vez de excluir excertos de *Cancionero general*.

mundo. Por eso en mis discursos de los años sesenta, si bien acentuaba mis diatribas contra el comunismo, empecé a no generalizar sobre los masones, porque hay masones norteamericanos partidarios de mi política, a los que resultaría estúpido y contraproducente zaherir. En Europa se pueden encontrar masones cristianos, que nada tienen que ver con el masón poseído por los demonios de la Historia (ibidem, p.151).

Certamente o interesse de Franco em não ferir os norte-americanos maçons advém da dependência financeira e da necessidade de reconhecimento de seu governo nas Nações Unidas. Cabe lembrar-nos que em 1946 a assembleia da ONU condena o regime franquista; como implicação, a Espanha teve seu pedido de entrada rejeitado pelos países membros. A instituição só permitiria o ingresso da Espanha em 1955, após um longo período de negociações que resultou, com efeito, em um indulto que beneficiou cerca de 13 mil pessoas.

Como as recordações apócrifas do ditador têm por finalidade a apologia ao franquismo, elas se iniciam antes mesmo de sua ascensão ao poder. A primeira parte delas se refere à infância de Franco, suas relações com os familiares, inclusive muitas conflituosas, com a cidade de El Ferrol, o início da carreira militar em Toledo etc.

O capítulo intitulado “La llamada de África”, alude a sua passagem pela guerra no Marrocos, que na época lutava contra a ocupação espanhola. É nesse excerto também que Franco revela seu batismo de fogo na guerra e conta como adquiriu experiência para chegar a chefe do exército espanhol em pouco tempo. A guerra na África serviu de esquema para a ascensão rápida dentro do exército: Franco foi elevado a general de brigada em 1926, quando tinha apenas 33 anos, portanto foi o general mais jovem que o exército espanhol já teve.

O discurso que se instaura nesse capítulo não difere daquele presente em toda a narrativa. Trata-se da construção mítica do herói, aqui focalizado para a guerra. Franco afirma: “Mis primeras experiencias fueron a la vez excitantes y deprimentes. Todo bautismo de fuego implica descarga emotiva, como la que provoca un examen, pero en este caso apruebas o suspendes tu vida y la de los que están bajo tu mando” (Montalbán, 1992, p.102).

Outra passagem que corrobora essa concepção de herói de guerra está no trecho em que Franco comenta sua atuação ante as tropas e como seria valorizado por seus superiores em virtude de sua capacidade de mando e inteligência, não apenas ao que se refere às questões militares. Sendo assim, reflete o ditador:

el general Berenguer, jefe de las operaciones, se fijó muy especialmente en mi actuación, elogiando mi mando de tropas y claridad de decisión entre los altos oficiales que contemplaban nuestra acción [...]. Nadie ponía en duda mi valor, ni mi capacidad de mando, pero junto a la formación del hombre de armas se estaba produciendo también la del hombre en todas sus dimensiones. Dos años después de haber llegado a África, a mis veintidós años, yo tenía un gran prestigio entre compañeros y tropa en general (ibidem, p.104).

O mito do combatente na África se consolida e inclusive se mescla com o mito do herói de filmes hollywoodianos, como se pode constatar no seguinte comentário do ditador:

A la fuerza tenía que curtirme cuando las balas silbaban a mi alrededor y les hacía frente con una impavidez que no era locura, sino conciencia de que estaba en manos de la Providencia. Algunos de mis actos de valor llegó a atribuirme el tener baraka, la suerte de los elegidos y en la media lengua de la tropa indígena de los regulares decían que yo sabía manera, es decir, sabía mandar. Es completamente cierto que estaba yo bebiendo agua de una cantimplora en primera línea y una bala dio en la cantimplora. No me lo pensé dos veces. Puse un pie sobre el parapeto, mostré la cantimplora agujereada al enemigo y grité: “A ver si apuntáis mejor” (ibidem, p.110).

O episódio narrado pelo general é digno de filme de mocinho e bandido, em que lutam o bem e o mal e, certamente, o bem sempre prevalece. Nesse caso, o mocinho é Franco e o bandido, a tropa inimiga. O fato é que tal história é tão inverídica, que o próprio ditador se defende, antecipadamente, ao comentar sobre as possíveis piadas que circulavam nos bastidores políticos e militares:

Mienten los que aseguran que yo saqué este comentario de alguna película del Oeste, por el hecho de que, en efecto, en alguna película del Far West, John Wayne o cualquier otro héroe de ficción, alguna vez han pronunciado frases semejantes. Pero yo la emití en pleno cine mudo y aunque me gustaban ya mucho las películas, imposible que yo hubiera copiado la bravata de cualquier héroe del celuloide rancio. Me salió del fondo de mi mismo y me valió reputación de valiente e invulnerable (Montalbán, 1992, 110).

Os argumentos que Franco apresenta são incipientes e passíveis de riso, há um matiz irônico em suas explicações que promovem uma ingenuidade simplista. Assim, nota-se a cada instante a contraleitura de Pombo. Para completar a apologia a si mesmo, o ditador prossegue o discurso comentando sobre sua fama que transpassava a fronteira da África:

mi fama traspasaba las líneas enemigas y el estrecho para llegar a España. Más allá de las líneas enemigas se me llamaban mizzían, valiente, o baraka, invulnerable, y en España hasta el rey se preguntaba quién era ese tenente del que todo mundo hablaba como un ejemplo de valor e inteligencia en el combate (ibidem, p.111).

Como contraponto desse discurso está a inferiorização dos outros gerais que deram o golpe de Estado com Franco. É interessante notar que o ditador está sempre desqualificando seus concorrentes, todos muito inferiores ao tirano, como no seguinte fragmento em que ele menciona o contraditório prestígio militar do general Gonzalo Queipo de Llano: “Queipo era por entonces comandante, con medíocres expedientes como oficial de mandos peninsulares” (ibidem, p.103). Em outras passagens, seu foco é no aspecto físico de seus concorrentes: “El general Saliquet, que tantos servicios me prestaría durante la cruzada, estaba gordo como un cebón” (ibidem, p.139). Sarcásticamente, no mesmo capítulo há uma citação das memórias de Ignacio Hidalgo de Cisneros, oficial aviador, piloto de hidroaviões durante a guerra da África, que relata sobre o aspecto físico de Franco e sua personalidade arrogante:

Cuando pedían un hidro para el teniente coronel Francisco Franco, todos procurábamos eludir el servicio, pues nos molestaba su actitud. Llegaba a la base siempre puntualísimo y siempre serio. Muy estirado, para parecer más alto y disimular su tripita ya incipiente. Según nos decía su hermano, siempre tuvo complejo de su pequeña estatura y de su tendencia a engordar (ibidem, p.148).

Pombo utilizou o subterfúgio da citação do discurso alheio autorizado para obter maior veracidade em seu exame, pois Cisneros era considerado um militar sério e confiável.

Por outro lado, Franco encontrava sempre uma maneira de diminuir aqueles que pudessem concorrer com ele. Sobre Berenguer e Sanjurjo, por exemplo, afirmou: “No tenían mejor aspecto los mandos superiores de la campaña de África. Dámaso Berenguer y José Sanjurjo, pero ellos eran estrategas a distancia y los oficiales con mando directo en el escenario de la batalla teníamos que ir al frente y a marcha viva” (Montalbán, 1992, p.139).

Em outras palavras, de forma direta, Franco critica os generais que conduzem a distância, por não se apresentarem à comandância de guerra, o que pode ser entendido como covardia – diferentemente dele, que seguia à frente, “a marcha viva”, tornando-se um verdadeiro líder dentro do Exército, um herói que não temia estar na linha de frente, de ser o alvo do inimigo. O mesmo ocorre em relação ao general Millán Astray: apesar de todo seu histórico militar, Franco não perde a oportunidade de colocá-lo em um patamar inferior ao seu. Assim, o ditador medita:

Yo tenía “baraka” pero Millán Astray no. En la ofensiva del monte Arbós yo estaba a su lado comentando los efectos de la acción de la artillería sobre los alrededores de Nador, cuando una bala se metió en el pecho del jefe de la Legión quien cayó a mis pies. Yo mismo Le metí en la Camilla y vi en los ojos de la tropa más próxima la vacilación, El miedo, por lo que sin pensármelo ni un instante, agité el bastón del mando y ordené “¡Viva la Legión! ¡Adelante!” Aquel mismo día coronamos el monte Arbós. El enemigo nos había dejado un espeluznante recuerdo.

Cuerpos de moros destruidos por nuestra metralla, algunos muertos desde hacía días, putrefactos, pero vencidos (ibidem, p.143).

Apesar de sua experiência militar, Astray sofre as consequências de “no tener baraka”. Mais que não ter sorte, o termo significa, em árabe, que o general não havia sido abençoado por Alá, portanto não era um daqueles seres escolhidos para receber o dom especial do estado de graça, o que o coloca em desvantagem em relação a Franco. O relato inicia-se mostrando como o ditador salva o general ferido gravemente por um tiro e termina com a narração desumana da vitória sobre o inimigo.

A cena narrada é a imagem grotesca da guerra de África que em seguida seria reproduzida na Guerra Civil espanhola. No final, a mensagem parece ser de que não importam os estragos que se alcançam com a guerra, desde que se chegue ao objetivo estabelecido. No caso da vitória de Arbós, como em todas as outras, segundo o discurso de Franco só foi possível por causa de sua engenhosa e indispensável participação.

O que se constata, portanto, é um discurso subjetivista, característico da autobiografia, uma vez que o simples fato de voltar-se para si mesmo em processo de retrospectção e introspecção é um ato particular, na medida em que o indivíduo considera sua história de vida tão importante a ponto de querer torná-la pública por meio de suas memórias escritas. É cabível verificar, pelo que já foi examinado até o momento sobre o discurso franquista do texto, que existe um caráter subjetivista em *Autobiografía del general Franco*, o que nos evidencia um ditador patológico, similar aos personagens dos ditadores latino-americanos também figurados no romance de ditador, surgido na segunda metade do século XX, na literatura hispano-americana. Nessas narrativas, esses personagens tirânicos, além de representarem o poder, também tinham suas personalidades examinadas, na tentativa de se apreender seus complexos traços psicológicos.

Juntamente com esse discurso do herói, constrói-se também na narrativa um espaço de resposta do ditador aos seus adversários, no tocante às críticas pessoais e íntimas que sempre recebera ao longo

de sua vida. Nesse sentido, ocorre uma fusão entre vida pública e privada no romance, em que muitas vezes a suposta grandiosidade dos acontecimentos públicos serve para camuflar problemas de ordem pessoal e psicológica. A título de exemplo, poderíamos colocar o questionamento que o romance faz da virilidade e da religiosidade de Franco, certamente um tema considerado deveras íntimo e, ao mesmo tempo, passível de zombaria. Sobre sua virilidade, Franco discursa religiosamente:

Siempre fui un hombre viril que hizo de su virilidad una ética basada en el respeto a la mujer y a las normas de la Iglesia, porque la debilidad de la mujer la convierte en víctima propicia de desaprensivos que una vez cumplidos sus apetitos las abandonan, sin importarles la humillación, el agravio, a veces irreparable, que han causado. Y desde esa virilidad bien entendida, en la adolescencia me senti atraído por el bello sexo, primero en El Ferrol, luego en todos los lugares que fueron jalonando mi fulgurante carrera militar, hasta que encontré a Carmen en Oviedo y supe que sería la mujer de mi vida, la destinada a perpetuar mi especie, fin providencial, sentido mismo de la relación matrimonial, programada por Dios como una delegación de su capacidad absoluta de crear (Montalbán, 1992, p.105).

Diferentemente do tradicional ditador do romance latino-americano, em que o tirano cultiva um exacerbado número de amantes, orgulhando-se de tal feito, Franco está representado de forma mais comportada, dentro dos parâmetros católicos. Não obstante, Marcial Pombo provoca ao expressar o que deveria ser comentário geral entre os próprios militares: “Malas lenguas militares que sobrevivieron, ratificaron que usted nunca fue de putas, general, perdone la franqueza del lenguaje cuartelero” (Montalbán, 1992, p.105). Na realidade, o “ruído” de Pombo evidencia o contrário do que afirma Franco: com bem menos retórica, o narrador expressa muito mais que o ditador em seu longo discurso, quase religioso.

Voltando à questão da guerra, a violência que se instaura com a Guerra Civil provém de anos anteriores, das experiências africanas,

em que a marca da crueldade era um denominador comum. Assim, para legitimar a brutalidade de suas ações, Franco confirma: “La disciplina es la lógica del soldado. No puede tener otra porque de su colectivo en el que unos pocos piensan y los demás ejecutan. Y sobre todo en la guerra hay que mantener la disciplina a toda costa” (Ibidem, p.149). De maneira astuciosa, o ditador prepara o leitor para o relato de como mata um soldado desertor. A falácia que antecede a narrativa é um artifício para convencer o leitor da regularidade da barbárie, que se identifica no seguinte excerto:

Cuando tomamos Alhucemas estaba yo un día en pleno almuerzo con unos compañeros cuando uno de ellos, como si tal cosa, nos dijo que habían detenido a un soldado desertor que no solo se había pasado al enemigo, sino que había hecho propaganda para que otros soldados le secundaran. Interrumpí el almuerzo, llamé al cabo de la sección del soldado por si había posibilidad de duda, y no, el desertor era el detenido. Una vez seguro de su identidad, mandé que formara una compañía y le pasé por las armas (ibidem, p.149).

O episódio do fuzilamento do soldado insurreto serve para mostrar como a impassibilidade faz parte da personalidade do ditador e como a política das armas obrigou que muitos matassem seus próprios vizinhos para que não fossem eles mesmos executados. Para finalizar o discurso legitimador de sua violência, Franco arremata sarcasticamente:

A los jóvenes de hoy día ablandados por esta cómoda paz que para vosotros hemos conquistado aquellos que supimos vencer al totalitarismo comunista y nazi, puede sorprenderos una decisión de este tipo, pero pensad que la indisciplina es como una térmita que socava la moral de un ejército y por eso consigue destruirlo (ibidem, p.149).

O capítulo “La cruzada de liberación” inicia-se com Franco relatando como conseguira enviar a mulher e a filha para a França, a fim de livrá-las do perigo do conflito civil. No entanto, não deixa de justificar sua ação de não precaver outros membros familiares menos

queridos, como sua sobrinha Pilar Jaraiz Franco, porque, segundo ele, “no era el caso de empezar a dar voces sobre mis intenciones para que se pusieran a salvo. A veces hay que sacrificar a los más próximos, para salvar la inmensa mayoría” (Montalbán, 1992, p.259).

De fato, em seu livro de memórias, Pilar confirma que seu tio Franco era um homem frio ao que não se reportasse estritamente ao âmbito familiar puro e não era dado a “los favoritismos o nepotismos” (Franco, J. 1981, p.116). A sobrinha comenta ainda que Franco não interferia diretamente para a obtenção de favores para os familiares; por esse motivo, segundo suas palavras, “él no era capaz de forzar una situación en beneficio de alguien y eso era señal evidente de que no podíamos esperar gran cosa” (ibidem, p.116). Sem dúvida, todos os favores e privilégios obtidos pelos familiares de Franco eram conseguidos por meio da utilização do nome do ditador. Por outro lado, sabe-se da imensa fortuna acumulada pelo ditador, a exemplo de suas propriedades, hoje em mãos de seus familiares, fato que provoca debates na atualidade.

As últimas palavras de Franco são uma espécie da máxima repleta de ironia, de zombaria, que está disseminada por toda a narrativa. No próximo fragmento, o narrador discorre sobre a necessidade de usar artifícios brutais na guerra, para que ela pudesse ser rápida e eficiente, segundo o ponto de vista dos generais. Entretanto, o que ocorre é a permanência do estado de guerra, que serviu para intensificar a luta fratricida, para que eliminassem os possíveis opositores, como os intelectuais e os trabalhadores organizados:

Se ha hablado y escrito mucho sobre los métodos justicieros expeditivos que puso en marcha Martínez Fuset, con mi respaldo, aunque he de decir que yo recibía los expedientes previamente ordenados y elaborados por mi asesor. No hicimos otra cosa que cumplir las instrucciones de Mola, convencido de que cuanto más contundentes y duros fuéramos al principio, más rápida sería la victoria y más vidas humanas ahorraríamos. Yo no compartía su optimismo y con el tiempo no lo deseé, porque una victoria rápida hubiera impedido aquel trabajo de dura pero necesaria purificación que fue nuestra guerra civil y la aplicación de la justicia sumaria

de la posguerra, la longitud de la guerra nos permitió liquidar una cizaña crecida durante cien años de formación de la anti-España: demagogos obreros, intelectualoides, todos los responsables directos e indirectos de la situación que nos obligó a intervenir (Montalbán, 1992, p.260).

Prosseguindo com a narrativa, observa-se que, na construção de um discurso verossímil, a aprovação do leitor e da sociedade é tão necessária, que Franco não deixa de comentar de forma irônica dois acontecimentos da Guerra Civil que se tornaram muito conhecidos internacionalmente: o fuzilamento do poeta Federico García Lorca, em Granada, e o bombardeio da cidade de Guernica. Sobre o primeiro caso, comenta o ditador:

Como nos ensangrentaron a causa del fusilamiento de García Lorca ordenado por Queipo de Llano mediante la fórmula telefónica que empleaba: “que le den café”. García Lorca había sido detenido por su conducta política y personal de conocimiento general pero también azuzado por malquerencias tan abundantes en el mundo narcisista de los intelectuales. Yo de Queipo no hubiera creado un mártir tan utilizable, pero cuando Queipo se liaba la manta a la cabeza no había quien se la quitara y pagamos un cierto precio por aquel ajusticiamiento. Mucho canto y mucho poema dedicado a García Lorca [...] (Montalbán, 1992, p.276).

Já sobre Guernica, ele também tenta se livrar da responsabilidade de sua destruição, atribuindo a culpa aos alemães e afirmando que houve certo exagero acerca do ataque, que o causador do desmoronamento da cidade foi o próprio grupo opositor ao alojar armas e munições e que, principalmente, o discurso propagandístico marxista se aproveitou da situação para fazer campanha contra a Guerra Civil. Nesses termos, afirma:

Y en el caso de Guernica unos desajustes entre el mando de la aviación alemana de la Legión Cóndor y nuestro cuartel Central, provocaron la destrucción de la llamada “capital espiritual” de los vascos, desde una propaganda beata, porque la capital espiritual de todos los cristianos,

vascos incluídos, es Roma. Aceptados finalmente posibles excesos de la aviación alemana, que yo desconocía, no es menos cierto que buena parte de la destrucción se debió al estallido de polvorines y almacenes militares de los propios rojos. La propaganda marxista ha conseguido homologar el caso Guernica con la destrucción sistemática de Dresde o el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki. Repugnante superchería a la que hice frente ante muchos corresponsales (ibidem, p.276).

O exemplo do fuzilamento de García Lorca e do ataque a Guernica são modelares para evidenciar como o discurso histórico surge em algum grau manipulado na tessitura do romance pelo discurso de Franco. Na verdade, percebe-se uma modulação dos fatos históricos em benefício do ditador. Sendo assim, ele se exime da responsabilidade da morte do poeta e da destruição da cidade, ao delegar as ações apenas ao general Queipo de Llano, seu fiel seguidor, e à aviação alemã, que contou com uma participação importante na Guerra Civil ao dispor sua frota bélica ao lado do grupo fascista. Com efeito, Franco discursa como se ele não tivesse nenhuma relação com o ocorrido, na tentativa de persuadir o leitor.

Marcial Pombo, por sua vez, confirma que a decisão de fuzilar García Lorca foi de Gonzalo Queipo de Llano: “Suya fue la decisión de asesinar a García Lorca. Que le den café. Que le den mucho café” (Ibidem, p.296). Eduardo Haro Tecglen (2005) explica que além de a expressão ser um eufemismo para a barbárie que acometia aos que eram assassinados brutalmente, *café* era também o anagrama de “compañeros, arriba falange española”. O crítico afirma ainda que, da comandância de Granada, consultaram o general Queipo de Llano e que ele possivelmente consultou Franco para autorizar o fuzilamento. O caminho inverso foi feito até o barranco de Víznar, onde ocorreu o desfecho de um dos episódios mais famosos da Guerra Civil.

Queipo de Llano é, na versão de Franco, um bom militar, teimoso, mas dedicado à causa da suposta “libertação nacional” dos comunistas. Por outro lado, na versão de Pombo, é um homem extremamente violento e com um poder de comunicação exemplar.

O narrador antifranquista relata que Queipo tinha um programa na Rádio Nacional Espanhola em que, com sua voz insultante, agressiva e fuziladora, “no ocultaba el terror, sino que lo exhibía como un arma desesperante y paralizadora” (Montalbán, 1992, p.296), chegando a brutalidades e humilhações, como as que submetia as mulheres dos considerados comunistas: “Nuestros valientes legionarios y regulares han enseñado a los rojos lo que es ser hombre y de paso también a las mujeres de los rojos, que ahora, por fin, han conocido a hombres de verdad” (ibidem, p.296). Para rematar a figura do general, Pombo complementa:

El insulto contra el adversario significaba una condena a muerte de su dignidad y por lo tanto en la coartada de una condena a muerte real o imaginaria. Se inauguraba así una cultura de humillación del enemigo que empezaba por el adjetivo y terminaba en la purificación de la muerte (ibidem, p.296).

Ainda sobre o capítulo “La cruzada de liberación”, é conveniente observar que enquanto Franco-narrador está interessado em traçar uma história fria, linear e estratégica da Guerra Civil, enfatizando a história do Exército espanhol e sua liderança nele, Marcial Pombo é quem nos revela os horrores da guerra, em seus comentários paralelos.

As imagens desenhadas por Pombo, lembranças de quando ainda era criança, retratam uma visão infantil do mundo: “Indiferentes a tanta amenaza, libres entre los escombros y las calles desoladas [...] los niños de la guerra crecimos libres bajo las bombas y a mis seis o siete años seguía a los primos en las escaladas de los derrumbamientos y conmemorábamos la muerte de Mola” (ibidem, p.289), ocorrida em junho de 1937, em um acidente aéreo.

Essa rotina infantil e ingênua era cortada por uma visão traumática da morte de outros pequenos, vítimas de bombardeios aéreos, como se observa no fragmento que Pombo relata a seguir:

La guerra de los mayores sólo se convertía en la guerra de los niños cuando entre los escombros de los bombardeos aéreos y sobre todo de

los obuses casi cotidianos entre 1936 y el final de 1937, aparecían las destrozadas menudencias de los niños rotos, exageradamente pequeños para tanta muerte. Entonces yo sentía una solidaridad corporativa, biológica que nunca he intelectualizado, como sin duda he intelectualizado mis recuerdos necesariamente heredados, borrosos, fragmentados de la guerra. Aquellos cuerpos de los niños muertos, sobre todo si estaban al lado de los cuerpos también sin vida de madres con los muslos ensangrentados y polvorientos o si los paseaban sus padres entre los brazos, como una ofrenda apenas lloriqueante a los dioses del absurdo... me ponían un nudo en la garganta y le hubiera pegado un tiro allí mismo a usted, general, malsueño constante sobre Madrid, decorado de su propia epopeya (Montalbán, 1992, p.289-90).

Assim, apesar de desfigurar os acontecimentos históricos ao narrá-los sob seu ponto de vista, as imagens da violência e da arbitrariedade da guerra filtram-se pelo discurso do ditador, permitindo a visualização da história não oficial, bem como possibilita um encontro íntimo com Franco, que ao vangloriar-se de suas capacidades físicas e intelectuais, acaba por revelar-nos, como enfatiza Muñoz (1998, p.26), “sus defectos, sus limitaciones, su concepto autoritario del Estado, su frialdad, su poca cultura, y de allí su contradicción interior”.

Desse modo, tem-se o retrato de um homem medíocre, tanto na vida pública quanto na vida privada, que como representante do governo impediu o curso natural da história espanhola, a democratização, o progresso, a modernização do Estado, por quase quarenta anos.

3

ESTRATÉGIAS LITERÁRIAS EM *GALÍNDEZ* E *AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO*

El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado.

Jorge Luis Borges

El pasado nos condiciona, nos agobia, nos chantajea.

Umberto Eco

O império da linguagem: metaficções, intertextualidades e polifonia em *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco*

Neste capítulo, trataremos mais especificamente da questão da constituição dos romances no que se refere às estratégias de linguagem utilizadas pelo narrador para a construção de obras, cuja marca poética é da estética do pós-

-modernismo, embora as obras não se percam no vácuo da relativização dos fatos históricos, como geralmente poderia ocorrer em determinados romances históricos pós-modernos.

Os narradores de *Galíndez e Autobiografía del general Franco* utilizam recursos da poética comum a essa tipologia romanesca, problematizando na narrativa conteúdos referentes a temas políticos e ideológicos. Assim, encontramos recursos presentes em romances de metaficção historiográfica, como a inserção do pastiche, da ironia, as relações transtextuais e o dialogismo. É conveniente verificar como os códigos da ficção se conjugam para a criação de narrativas que questionam a composição do discurso histórico, do discurso memorialístico e do próprio discurso ficcional, possibilitando uma reflexão em torno da construção das memórias da Guerra Civil espanhola, suas causas e consequências.

Nesse sentido, os dois romances históricos de Manuel Vázquez Montalbán são paradigmáticos para o que Amalia Pulgarín, em seu *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, denomina, de maneira análoga a Fernando Aínsa (1991), ao referir-se ao romance latino-americano, novo romance histórico espanhol.

Pulgarín assevera que, após um período de experimentalismo literário nos anos de 1960 e 1970, a ficção espanhola mira-se na literatura latino-americana, voltando-se para a recuperação da naratividade, a revalorização da ação narrada. Portanto, estima-se novamente uma característica muito peculiar da literatura espanhola, seu caráter de “realismo crítico” (1995, p.18), muito embora agora esteja sob o foco do que ela, mais adiante, denomina *pós-modernismo cultural*, que:

se manifiesta especialmente en la narrativa hispánica aportando ese tono paradójico entre la despreocupación y el cuestionamiento a la hora de abordar la historia. Este dilema, fuera de significar una absoluta ignorancia o irresponsabilidad, se resuelve con una suerte de mirada irónica hacia la historia (ibidem, p.20).

Na Espanha, esse tipo de narrativa foi chamada de literatura *li-ght*, uma vez que parece não se comprometer com a realidade ao tentar demonstrar apenas as incertezas da história, ao julgá-la somente sob a égide da construção de sua escrita. É certo que esse estilo de ficção existe, porém, não é predominante na literatura. *Galíndez e Autobiografía del general Franco* são exemplos de que nem toda narrativa desse período banaliza a história. Com o pós-modernismo, ocorre uma discussão acerca dos processos históricos na ficção.

Apesar desse tipo de crítica que o discurso pós-moderno insere com sua tentativa de relativização dos fatos, Pulgarín acredita que, por trás da aparente superficialidade desses romances, pode-se elaborar uma leitura mais profunda para encontrar uma subversão da história por meio dos elementos discursivos da ironia (ibidem, p.20).

O fato é que, curiosamente, ao lidar com a história hegemônica de Jesús de Galíndez e de Francisco Franco, os romances de Montalbán subvertem essa história ao problematizá-la utilizando recursos da estética do pós-modernismo cultural. Entre os recursos dessa estética, está o que se define por *metaficção*.

Em *Galíndez*, essa discussão é levantada ao se estabelecer um embate entre a linha de pesquisa da tese de Muriel – voltada para um posicionamento crítico da história – e a nova proposição teórica de seu orientador de tese – voltada para uma teoria do pós-modernismo, segundo as exigências do Estado para que ele não se complicasse politicamente com a CIA e financeiramente com as instituições de pesquisa que subsidiam seu trabalho na universidade. Assim, Norman escreve uma carta a Muriel indicando o caminho que sua pesquisa deverá seguir, a partir do relatório crítico que recebeu do comitê científico da bolsa de pesquisa que financia o trabalho dela. Afirma Norman sobre as sugestões apresentadas no relatório:

considerarían de sumo valor académico, científico y, cómo no, becario, es decir inversor, que culminaras tu investigación comparando la ética de la resistencia tal como se entendía en la moral civil y política de los años treinta y cuarenta con las filosofías postmodernas actuales que cuestionan la naturaleza ética misma de la resistencia, es decir, todas las teorías

normalizadoras de la escuela italiana que surgen como una reacción asqueada contra el terrorismo y su inutilidad. (Montalbán, 1990, p.75-65)

Está claro que Muriel não aceita tal sentido de direção, mesmo tendo a oportunidade de receber uma compensação financeira irrecusável pelo esforço de mudar seu projeto de pesquisa original. Na verdade, a voz de Muriel parece ser a última resistente em um mundo em que a resistência caiu de moda e passou a ser sinônimo de ultrapassado e, muitas vezes, de inconveniente. Diante de tal assertiva de Norman, responde Muriel, indignada: “Es cierto que de Galíndez no se habla, sorprendentemente, ni siquiera en España después de la muerte de Franco y la llegada de la Democracia y eso sí se integra dentro de esa tesis sobre la ética postmoderna” (ibidem, p.77).

É curioso observar como o próprio Montalbán, em *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, posiciona-se sobre o fato de a crítica literária espanhola classificá-lo como escritor pós-moderno. Sobre a questão, ele afirma: “No puedo ser integrado dentro de un postmodernismo ahistórico y ahistoricista, por lo que en más de una ocasión he abogado por la rehistorificación del postmodernismo” (1998, p.155) e, mais adiante, em um tom de burla, complementa seu raciocínio sobre o tema: “Acaso yo sea postmoderno por un exclusivo problema biológico, a encontrar en mi carnet de identidad” (Ibidem, p.155). Certamente, o escritor, em sua declaração, refere-se à ideia que se circunscreve às teorias do pós-moderno, como, por exemplo, o “fim da ideologia”, a adoção da “cultura do consumo” e da “amnésia histórica” das “políticas neoliberais” (Hollanda, 1992, p.7-11). De certa maneira, o pensamento e a postura indignada de Montalbán são semelhantes aos de Muriel em *Galíndez*, o que nos permitiria asseverar que a personagem poderia ser considerada também uma espécie de alter ego do autor. Na realidade, o autor vai além da questão ao afirmar que:

Cualquier acción humana se da en una convención temporal llamada historia al mismo tiempo que se construye el sentido convencional de la historia. La literatura es una acción humana inmediatamente histo-

rificada, lo quiera o no el escritor, víctima de la maldición de Adorno: el tiempo se filtra por las rendijas de las escrituras aparentemente más herméticas, más ensimismadas (Montalbán, 1998, p.155).

O que deixa claro que o homem, queira ou não queira, não tem como escapar do sentido do histórico, do qual faz parte. Entretanto, como declara Andreas Huyssen (1991, p.80), “embora possa ser perturbadora, a paisagem do pós-modernismo nos circunda. Ela simultaneamente delimita e amplia nossos horizontes: é nosso problema e nossa esperança”, significando que o homem dificilmente conseguirá fugir de seu momento histórico, que determina seus pensamentos e suas ações. No entanto, a afirmação de Huyssen também se reporta ao pensamento que desenvolve sobre o que ele denomina pós-modernismo de resistência, em oposição ao pós-modernismo de reação, por isso ele comenta sobre a esperança. No primeiro caso, procura problematizar e questionar em lugar de apenas manipular a obra de arte e dissimular as relações políticas e sociais presentes. É o que visualizamos nas obras de Montalbán analisadas aqui, pois tanto *Galíndez* quanto *Autobiografía del general Franco* são romances que promovem questionamentos acerca da constituição das narrativas, da relação entre estética e política, entre outras discussões.

No caso de Norman, obviamente, ele está sendo pressionado pela CIA para interferir no trabalho acadêmico de Muriel, pois ele mesmo é partidário da recuperação da memória esquecida, sendo, portanto, contrário ao a-historicismo que caracterizou as teorias do final do século XX – como sugere Muriel ao comentar o “sentido de lo histórico” (Montalbán, 1990, p.78), conceito que fazia parte das aulas de Norman na universidade. Para enfatizar sua indignação e encerrar o embate mostrando que há diferenças entre o posicionamento do historiador e do romancista, a personagem critica a nova orientação recebida: “Pero esta desviación ya no sería una tesis, un ensayo o un trabajo científico, sino una novela y no estoy para esa labor” (ibidem, p.78).

No mesmo capítulo, Muriel justifica seu interesse pelo estudo sobre Galíndez, apesar de não ser espanhola nem ter sido afetada

pessoalmente pela Guerra Civil. A pesquisadora demonstra uma necessidade de ter conhecimento histórico, de preocupar-se com tais questões, uma vez que o a-historicismo é um fenômeno presente em sua realidade social, como ela mesma enfatiza. Nesses termos, assevera a Norman: “Y me doy cuenta de que esta pregunta, al hacérsela a un cadáver, me la estoy haciendo a mí misma, a la apátrida Muriel Colbert, carente de sentido histórico porque pertenece a un país que se ha apoderado de la Historia y no quiere ser consciente de ese secuestro” (ibidem, p.78). Em seu discurso, Muriel deixa explícito que não se sente parte de um país que parece fechar os olhos para os conflitos, quando seu governo está no centro deles, para o que possa significar oposição. É por esse motivo que ela se sente uma apátrida, como se ela destoasse da multidão por conhecer o sentido do histórico. É importante recordar que predomina nos Estados Unidos dos anos de 1980 (era Reagan-Bush) um autoritarismo velado, dominado principalmente pelo capital, onde o país se torna o centro mundial do mercado. Ao mesmo tempo em que Muriel condena as condições de seu país, a suposta maior democracia do mundo, ela absolve a Espanha quando comenta com Norman sobre a posição ideológica de Ricardo Santos Migueloa:

Pero en el caso del amigo español es un fruto de un cansancio histórico por tanta anormalidad y el deseo de pasar por la experiencia de que los españoles se parezcan a los suizos o a los japoneses. Tal vez sea un ensayo provisional o tal vez sea una instalación para siempre en ese punto del no retorno crítico al que tú, tú también tantas veces te has referido en tus clases (ibidem, p.78).

A reflexão implícita de Muriel sugere que, sendo os Estados Unidos um país onde a democracia sempre existiu, contrário da Espanha com a ditadura franquista, não haveria teoricamente por que haver manipulação da história. É por isso que ela desculpa e entende o a-historicismo de Ricardo. Entretanto, o que Muriel não entende e o romance pretende discutir é que a manipulação da história pode acontecer em qualquer sistema de governo, em maior ou me-

nor grau. Evidentemente, em uma ditadura, as possibilidades e os meios para se camuflar ou distorcer a história são muito mais potentes que em uma democracia, porém o simples fato de ser democracia não impede que se manipule a história em virtude de determinados interesses políticos ou econômicos.

O discurso de Muriel sobre a postura histórica de Ricardo se enquadra no que Enríquez (1999, p.25) assinala sobre o contexto social da pós-modernidade na Espanha: “un deseo de integración y asimilación, de salir del ensimismamiento y por ello de alienarse”. Nesse sentido, há uma necessidade de superação da condição de um país semiperiférico, que quer integrar-se ao modelo europeu desenvolvido, mas, ao mesmo tempo, opta por esquecer seu passado traumático sem revisitá-lo. Portanto, esse alienar-se socialmente, significaria, segundo Enríquez, tanto o desinteresse político do final dos anos 1970 e inícios dos 1980 quanto o consumismo decorrente do *boom* econômico que promoveria o yuppismo do final da década de 1980. Manuel Vázquez Montalbán se posiciona contrário a essa ideologia, procurando alcançar um espaço de visibilidade para suas críticas. Esse espaço é alcançado por meio de sua inserção nos meios de comunicação de massa – como a imprensa escrita, a televisão e o cinema. Assim, é através dessa relação ambígua do intelectual com os meios de comunicação que ele consegue ser notado e, ao mesmo tempo, posicionando-se a favor de uma resistência política e ideológica, deixar seu recado contra a perda da memória.

Segundo Francisco García Orejas, em *La metaficción en la novela española contemporánea*, o termo “metaficção” foi cunhado pelo narrador e crítico norte-americano William H. Gass em um ensaio publicado em 1970, intitulado “Phylosophy and the Form of Fiction”. No artigo, Gass utiliza a expressão para referir-se à estética praticada por autores como Jorge Luis Borges, John Barth e Flann O’Brien.

Embora o conceito possa oscilar consideravelmente de crítico para crítico, em termos gerais, metaficção refere-se ao processo autoconsciente, autorreflexivo, que ocorre no interior da narrativa, acerca de sua própria construção textual. A partir dessa ideia, surgem as mais diferentes nomenclaturas para nomear o processo – en-

tre elas, “romance do romance”, “romance desdobrado em exercício de crítica literária”, “o conto que se autoanalisa ou que inclui em seu interior outros relatos”, “o texto narrativo de acusada hipertextualidade ou que reflete sobre as relações entre realidade e ficção”, “as reiteradas intromissões autorais” etc.

De todas essas nomenclaturas, as que mais nos interessam são “romance do romance” e “metaficção historiográfica”, por considerarmos que tanto *Galíndez* quanto *Autobiografía del general Franco* apresentam recursos poéticos que podem ser examinados à luz desses dois conceitos.

O que se conhece por “romance do romance” refere-se ao metarromance – em outras palavras, a metaficção especificamente, quando a construção do próprio romance torna-se objetivo de sua “novelización”. Carlos Javier García (apud Orejas, 2003, p.85) pondera que há duas seções do metarromance, que o crítico designa simplesmente de *metarromance* e *metarromance mimetizante*. Esse último termo, segundo o autor, “contribuye a subrayar el verismo de los hechos”, enquanto o metarromance apresenta o objeto de “novelización como forma de indagación en el yo del autor ficcionalizado/dramatizado”. É conveniente verificar que nem toda metaficção é historiográfica. Além disso, nem sempre é fenômeno exclusivo da pós-modernidade, posto que a metaficção é praticada há muito tempo na literatura espanhola – o exemplo mais clássico é o da obra *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Para citar outro caso mais contemporâneo, poderíamos mencionar Miguel de Unamuno, que revelou-se um grande apreciador do fenômeno. Já a ideia de metaficção historiográfica, associada à pós-modernidade, é um conceito contemporâneo.

Javier García ainda apresenta outras referências ao conceito de metarromance. Afirma o crítico que podem ser agregadas à concepção de metarromance a noção de *discurso* e *especular*. No primeiro caso, os comentários metaficcionais surgem formulados no tempo da enunciação; por outro lado, no especular, esses comentários estão inseridos na própria história narrada.

Uma importante ideia que aporta Javier García (apud Orejas, 2003, p.85) é que “los procedimientos metanovelescos configuran

la novela como proyección de un autor que, al desdoblarse en los personajes, aparece reflejado construyéndose en otros niveles de la historia”. Para finalizar, complementa que “el cronotopo del yo configura un texto móvil en el que las partes reflejan y son producto de presentes cambiantes. La creación (autor y proceso) y lo creado aparecen vinculados y son inseparables” (ibidem, p.85). Portanto, esse olhar do romance sobre si mesmo transforma-se no centro da trama romanesca.

O termo “metaficção historiográfica”, por sua vez, surge no contexto dos paradoxos do pós-modernismo. Linda Hutcheon (1991) é uma das primeiras a utilizar a expressão, para designar as narrativas literárias que introduzem, em seu próprio discurso, a autorreflexividade acerca dos processos de escritura e representação social.

Além dessa questão da autoconsciência textual, Hutcheon associa ficção e história ao examinar como a metaficção historiográfica problematiza suas relações e suas aproximações discursivas. A teórica canadense discorre sobre como a história, a partir do pós-modernismo, tematiza sua identidade diegética e linguística, mitigando assim o discurso da história. Entretanto, Hutcheon não nega a representação da história: ela questiona sua constituição ao afirmar que, no pós-modernismo, os acontecimentos históricos adquirem novos significados, novas leituras.

Antonio Sobejano Morán (2003), ao analisar a teoria de Linda Hutcheon, examina que a autora distingue duas modalidades de metaficção: uma que se refere a textos diegeticamente autoconscientes, e outra que alude a textos que reconhecem a sua constituição linguística. Em cada uma dessas modalidades, pode-se observar ainda a metaficção configurada de maneira aberta ou implícita, o que permite outra classificação: a que faz referência aos textos autoconscientes, que revelam abertamente sua natureza metaficcional por meio de seus temas e alegorias de sua identidade linguística e diegética; e a que faz menção aos textos autorreflexivos, cuja identidade linguística e diegética aparece de forma implícita dentro do próprio texto. Segundo Sobejano Morán, Hutcheon enfatiza alguns exemplos de gêneros literários em que se manifesta a autorreflexão, entre eles, o

romance policial. Nesse caso, a autorreflexão se encontra no próprio enredo de mistério que se circunscreve ao crime. Esse enredo obviamente seguiria as convenções estruturais desse tipo de narrativa.

Em *Galíndez*, a metaficção historiográfica aparece no próprio processo de investigação de Muriel: o relato do caminho traçado pela personagem em busca dos fragmentos da história do nacionalista basco proporciona uma autorreflexão acerca de como se constrói a história e a relação que ela estabelece com a ficção. Além disso, o próprio desaparecimento de Galíndez permite esse processo autorreflexivo, ocasionado pela estrutura policial do romance. Assim, o narrador, diante do enigma do desaparecimento do professor basco, buscará elucidar o crime que foi cometido, procurando encontrar suas evidências por meio de um processo indutivo, que o leva a uma constante reflexão acerca do acontecido. Ao final, o processo continua, uma vez que Muriel também aparece misteriosamente afogada em uma praia da República Dominicana, o que suscitará uma nova investigação, agora principiada por Ricardo, seu namorado. Portanto, a partir do processo de investigação histórica de Muriel, problematiza-se a própria concepção de “história como feito e de história como discurso sobre a história” (Hollanda, 1992, p.12), proporcionando uma aproximação entre ficção e história.

García Orejas, quando analisa a obra de Montalbán, entre outros autores espanhóis, classifica *Autobiografía del general Franco* como metarromance, pois as estratégias que se utiliza para a construção do discurso ficcional são as mesmas desse gênero. Entretanto, essa obra não se restringe apenas à concepção de metaficção, uma vez que também trata do questionamento da história e apresenta recursos poéticos próprios da metaficção historiográfica, que reorganiza as estratégias e as convenções do romance histórico.

A metaficção em si não precisa tratar diretamente da história; mas, ao trazer para seu centro um personagem histórico, como Galíndez e Franco, ou mesmo um fato histórico, como a ditadura de Trujillo ou a Guerra Civil, torna-se metaficção historiográfica. No entanto, vale destacar que nem todo romance histórico, seja contemporâneo ou tradicional, é metaficção, uma vez que nem sempre há

uma discussão no romance sobre sua própria estrutura ou mesmo sobre a construção da história. Por outro lado, essa reformulação permite, por exemplo, que o romance histórico indague acerca das versões tradicionais da identidade coletiva, bem como preencha os espaços em branco do passado, apagados pelo discurso histórico oficial. Na verdade, mesmo o romance histórico tradicional do século XIX já abordava essas questões, como a construção da identidade nacional.

Desse modo, a metaficção historiográfica, como o próprio termo remete, ressalta dois aspectos fundamentais da ficção como discurso: sua relação intertextual com a historiografia e seu caráter metadiscursivo. Para além da questão, como afirma Linda Hutcheon (1991, p.205), “o que faz a metaficção historiográfica contemporânea [...] é subverter essa mesma visão da história que está também sendo contestada por grande parte do pensamento pós-estruturalista”.

Constata-se que em *Galíndez e Autobiografía del general Franco* ocorre essa subversão da história nos termos de Hutcheon. No primeiro romance, acontece ao se resgatar a história não difundida de Jesús de Galíndez na Espanha, que nem mesmo a imprensa pôde circular no país na época do franquismo. Nesse caso, coube à literatura recobrar essa história, pois, como o agente Robert Robards comenta de forma alegórica na narrativa:

Galíndez había dejado de interesar. Yo incluso lo había olvidado, hasta que de pronto llegó un informe rutinario de los clasificados con una clave alarmante, sino simplemente la advertencia de que hay un intruso en la paz de nuestra memoria, en la paz de la memoria de la Compañía (Montalbán, 1990, p.46-7).

Robards se refere à investigação acadêmica de Muriel, que promove uma volta ao passado; nesse caso, o intruso na paz da memória é a própria pesquisadora, que surge como uma ameaça gritante para o *status quo*, embora seja difícil entender a repercussão que teria uma tese de doutorado, dado a sua restrita abrangência, limitada a alguns poucos acadêmicos. Sobre isso, a própria Muriel indaga aos seus algozes, quando responde o questionamento ao qual é submetida na prisão

dominicana, acerca de sua identidade e seus contatos subversivos na Espanha, nos Estados Unidos, na França e na República Dominicana:

Soy una historiadora de la conducta, mi trabajo se relaciona con la ética. Mi plan de investigación lo hice como pueden hacerlo miles de estudiosos como yo y sería pintoresco que a alguien que estudie el asesinato de Lincoln o el de Kennedy se le pueda acusar de organizar conspiración contra la seguridad de los Estados Unidos (ibidem, p.331).

Trata-se de um exagero em relação à teoria da conspiração, pois Muriel não tem poder para ameaçar a segurança de seu país, um instrumento retórico para justificar a tortura e o assassinato da personagem. O mesmo tipo de reflexão poderia ser estabelecido sobre Galíndez – afinal, que tipo de ameaça poderia significar sua tese, desenvolvida em uma universidade norte-americana, sobre o poderio de Trujillo? Enfim, essa rememoração que empreende Muriel significa uma desordem nesse passado construído sob o fulcro da violência, da falsidade e do esquecimento. Depreende-se que essa recuperação de Galíndez subverte a história oficial, que havia ocultado os fatos naquele momento de 1956.

É interessante verificar que essa revalorização do personagem ocorre sob um efeito cascata, uma vez que outras obras de ficção passaram a recontar sua vida, assim como outras artes, como o próprio cinema, sem considerar a oportuna historiografia,¹ que passaria a deter-se mais na história do basco exilado.

Por outro lado, em *Autobiografía del general Franco*, a subversão está no tom irônico da voz antifranquista de Marcial Pombo em conjunto com a voz fascista de Francisco Franco. A ironia na narrativa abre fissuras no discurso do próprio Franco ficcional. Tal recurso fictício parece ser algo improvável em um suposto discurso que pretende narrar as “memórias” do ditador. Na realidade, sabe-se que existe uma técnica narrativa que simula o discurso autobiográfico,

1 A título de ilustração, entre outras publicações, poderia ser mencionado o trabalho historiográfico de Iñaki Bernardo Urquijo (1993).

e o narrador do romance cria um personagem que está escrevendo umas memórias apócrifas do ditador. Nesse jogo de vozes dentro de vozes, o ponto de vista do franquismo acaba se diluindo. Nesse caso, a voz do Franco ficcional só aparece para corroer o discurso franquista que por ventura tenha sobrevivido ao personagem histórico.

Esse procedimento de deslocamento do personagem do centro da narrativa foi também detectado por Amalia Pulgarín em seu estudo, ao analisar os romances do escritor espanhol Eduardo Mendoza. A subversão de Marcial Pombo resulta no questionamento das supostas “verdades” narradas pelo também hipotético Franco e, ao mesmo tempo, na reescritura da história antifranquista, obviamente reprimida e sem espaço na história oficial do franquismo.

O que se ressalta em nosso exame é que, tanto em *Autobiografía del general Franco* como em *Galíndez*, ocorre um processo de descentralização dos personagens. No primeiro romance, percebe-se uma descentralização do protagonista Francisco Franco, que passa a dividir o mesmo espaço narrativo com Marcial Pombo, marginalizado não apenas como personagem, mas em diversos âmbitos de sua história pessoal.

Marcial Pombo é fracassado politicamente, posto que se trata de um representante dos perdedores da Guerra Civil, e tem problemas econômicos, sendo obrigado a aceitar a encomenda da autobiografia de Franco, feita pelo editor Ernesto Amescua. Além disso, é divorciado, possui um filho capitalista e alienado, além de uma filha viciada em drogas.

Nesse sentido, a ideia de estar à margem inclui todas as dimensões de sua vida pública e privada. No caso dos filhos, Pombo considera que de certa forma eles também foram afetados como netos perdedores da Guerra Civil. Para o ex-comunista, ter um filho capitalista e alienado é um duplo golpe em seus princípios morais e éticos. Por outro lado, ter uma filha paralisada pelas drogas também não deixa de ser decepcionante para um homem de histórica movimentação política na juventude. É interessante verificar que o filho de Pombo é o oposto dele: bem-sucedido financeira e profissionalmente, não está de acordo com as ideias do pai. A imagem dos filhos

é utilizada no romance para representar a geração globalizada da atualidade, que não se importa tanto com a realidade histórica.

Não é por acaso que, em *Galíndez*, essa mesma postura dos jovens espanhóis também entra em cena e seu representante é Ricardo Santos Migueloa, com sua necessidade de viver apenas o presente, esquecendo-se do passado e das tradições, o que o faz sentir-se reticente diante de Muriel, quando visitam a família basca Migueloa. Tanto é assim, que Ricardo roga à namorada: “– Oye, bonita. No me enzarces en una discusión política con mi tío, que es un vasco de no te menees” (Montalbán, 1990, p.14). Na verdade, o pedido trata-se de um aviso para que não se promova uma discórdia entre os familiares, uma vez que Ricardo toma uma postura política diferente de sua família, mais preocupada em preservar o passado e manter as tradições. Tanto é, que a tia Amparo faz questão de conservar os mesmos utensílios utilizados quando, na infância, ela e a irmã, mãe de Ricardo, viviam na mesma casa. Assim, comenta a tia: “Aquí hay un aguamanil que había estado en la habitación de tu madre, Ricardo, cuando era niña” (ibidem, p.16). Diante de tal afirmativa, Ricardo demonstra sua distância com o passado, uma vez que “trata de reconocer quién o qué es un aguamanil entre todos los objetos e identidades que pueda haber en la habitación” (ibidem, p.16). Nesse caso, o jarro e a travessa de porcelana são simbólicos, porque identificam um tempo passado, com costumes que se perderam na memória, já que esse antigo lavatório fora substituído pela praticidade da pia e da torneira com água corrente. Ricardo faz parte de uma geração nascida no conforto das casas modernas, que sequer sabe reconhecer o objeto mencionado pela tia.

Voltando à questão de *Autobiografía del general Franco*, podemos pensar que os filhos de Pombo representam a metáfora de uma Espanha pós-ditadura, que se divide em duas vertentes: a dos “posibilistas”, que buscam lucrar imensamente com o advento da democracia, e a dos jovens que, após tantos anos de ditadura, precisam experimentar novos ares. Certamente, nesse universo espanhol, encontram-se as drogas, uma forma de experimentação da realidade, mas também um

meio de escapismo dessa sociedade da transição, assim como a obsessão por longas horas de trabalho no escritório da empresa.

Entretanto, o fato de ter aceitado a proposta de Amescua para escrever as memórias apócrifas de Franco possibilita que ele ocupe, ainda que provisoriamente, outro lugar: o centro da narrativa do romance, ao relatar nas entrelinhas da voz franquista seu passado de luta antifranquista e o passado de sua família, configurada na história de vida de seus pais. Mas não passa a ocupar apenas esse espaço privilegiado: economicamente sua vida se transforma, pois, ao receber o pagamento do livro, pode pagar o tratamento de dependência química da filha, viver com mais conforto e segurança. No entanto, politicamente, nada muda: continua vivendo a desilusão e as amarguras dos vencidos da guerra. Agora amargando mais uma perda: a da dignidade para o capitalismo, simbolizado pelo dinheiro que recebe da editora.

O narrador principal de *Autobiografía del general Franco*, ao problematizar essa questão, coloca em cena a discussão acerca do papel do intelectual – como também ocorre em *Galíndez* – e do processo de massificação do capital cultural e os meandros do mercado editorial. É importante observar que existe uma preocupação no romance em se questionar a relação produto cultural, capital e consumidor. Em outros termos, a narrativa explicita a relação existente entre a produção da autobiografia de Franco e o que se espera de lucro a partir da vendagem do livro de Pombo. Portanto, o trabalho intelectual do escritor nada mais é que um produto, cujo objetivo é alcançar um consumidor e proporcionar rentabilidade. Essa questão não aparece de maneira fortuita, se pensarmos na inserção do próprio Montalbán nesse complexo e lucrativo mercado.

Assim, *Autobiografía del general Franco*, por meio de artifícios metaficcionais, discute a literatura como um produto cultural que tem em vista um mercado consumidor. Tal questionamento ocorre com a inserção do discurso do editor Ernesto Amescua. De certa maneira, o papel de Amescua é o de explicitar para o leitor as relações existentes entre a arte e o mercado, e de como essa relação está presente também na cultura espanhola contemporânea.

O pensamento de Santos Alonso sobre a questão parece elucidar um pouco a problemática que se levanta acerca das relações entre literatura e mercado. Afirma o crítico:

Desde 1976 ha sido frecuente que las editoriales de mayor poder económico y de mayor incidencia en el público programaran sus publicaciones hacia unas direcciones concretas; así, libros exponentes de los acontecimientos históricos de nuestro pasado reciente obtuvieron el éxito previsto: en primer lugar, tras una etapa de censura, el lector estaba receptivo a cualquier aclaración sobre los más diversos temas históricos o políticos y el terreno abonado para la difusión de este tipo de obras; en segundo lugar, las editoriales utilizaban una meditada política comercial que, seguro, les ha proporcionado pingües beneficios (Alonso, 1983, p.21).

Montalbán, ao propor esse tipo de questionamento no romance *Autobiografía del general Franco*, flerta com o leitor para alertá-lo sobre o caminho que tem tomado a literatura, inclusive essa que se autoca-racteriza como representante de uma obra mais engajada com a realidade social. A crítica que o autor faz se antecipa ao *boom* da literatura da memória que toma conta do cenário literário espanhol na década de 1990, mas que parece mostrar seu prenúncio com o êxito das biografias e autobiografias que surgiram no mercado editorial após a morte de Franco. É como se o escritor, ironicamente, quisesse dizer que tudo está submetido ao mercado e ao capital; portanto, a obra literária é um produto que precisa estar inserido em um mercado e proporcionar lucros. Certamente, o flerte está também na situação em que o autor se encontra, fazendo parte do mesmo jogo do capital. Assim sendo, ele também não está isento de competir com sua escritura no comércio da cultura. Essa atitude crítica de Vázquez Montalbán poderia ser explicada pelo conceito de *literatura de crisis*, arrolada por Mari Paz Balibrea Enríquez ao analisar a obra do escritor. Segundo ela,

el autocuestionamiento escéptico no puede desaparecer de su literatura, que seguirá siendo por ello literatura de crisis, de emergencia. Porque si la crisis no desaparece, tampoco lo hace la voluntad de MVM de seguir

definiendo su posición ante ella, criticándola y criticándose a sí mismo (Enríquez, 1999, p.58).

Em *Autobiografía del general Franco*, encontramos a falsa aparência de que quem conduz o fio da narrativa é Franco, porque, como já aludido, sua falsa voz é a que parece prevalecer no romance. Não obstante, sabemos que quem de fato rege e manipula a narrativa é Marcial Pombo, o narrador primeiro da obra. Se Franco fala mais que ele, é porque assim o permite, certamente, como uma estratégia para enterrar o ditador em seu próprio discurso. Quanto mais discursa Franco, mais ele se enreda na teia que criou para si mesmo.

Entretanto, com o processo de descentralização do personagem principal, é Pombo quem emerge da periferia para ocupar o centro da narrativa. Para o leitor, torna-se muito mais importante o relato do antifranquista que as memórias do falso Franco, colocando em questão se realmente o ruído dificulta o processo de transmissão na teoria da comunicação, como enunciado no paratexto e no final do romance. Sendo assim, como pondera Pulgarín (1995, p.24) acerca das descentralizações pós-modernistas, “los márgenes son llevados hacia el centro ocupando su privilegiado lugar”.

As duas histórias – a de Franco e a de Pombo – são narradas simultaneamente, o que nos permite visualizar dois protagonistas. Dessa maneira, desfaz-se a estrutura clássica do romance convencional, caracterizado por apenas um personagem central, que propicia unidade à narrativa. Com essa imersão da história antifranquista, configurada na voz de Marcial Pombo, o romance permite a elevação de uma história marginalizada e, conseqüentemente, de personagens marginalizados pela história oficial.

O mesmo ocorre em *Galíndez*, pois tanto Muriel quanto Galíndez são os protagonistas da obra, embora Trujillo e o agente da CIA Robert Robards também tenham papel de destaque. Trujillo, o personagem histórico mais reconstruído e focalizado pela ficção do trujillismo, tem uma importância inferior à de Muriel e de Galíndez, o personagem histórico esquecido, que desloca o ditador para as margens do romance, assumindo seu protagonismo.

Por fim, os romances de metaficção historiográfica refletem os pressupostos estéticos e ideológicos do pós-modernismo. Essas ficções recorrem, por sua vez, a estratégias narrativas que exibem sua natureza autorreflexiva. Portanto, enquanto lê, de certa forma, o leitor é forçado a reconstituir o processo de escrita do romance junto com o narrador. Ele é lembrado a todo momento que está lendo um livro, onde se explicita como se monta uma narrativa e se considera, por exemplo, que as relações intertextuais com outras obras e outros discursos é um dos recursos mais utilizados. Em *Galíndez* e em *Autobiografía del general Franco* as referências intertextuais são tão abundantes que, mesmo que o leitor não conheça exatamente todas as menções feitas, não há como escapar do processo da intertextualidade, uma vez que muito dificilmente ele não reconhecerá nenhuma das referências.

Sobre a questão da intertextualidade nas obras, tanto *Galíndez* quanto *Autobiografía del general Franco* nada mais são que o que nos definiu Julia Kristeva (1974, p.64), ao estudar a obra de Bakhtin: “um mosaico de citações”, que ajudam a construir o discurso da narrativa, criando um efeito de colcha de retalhos marcado pela fragmentação e presença dos mais variados textos e discursos que se inserem na ficção.

O conceito de intertextualidade surge a partir do estudo da obra de Bakhtin que trata das relações dialógicas e polifônicas, embora, segundo José Luiz Fiorin (2006, p.162), o crítico russo tenha utilizado o termo “intertextual” apenas uma vez em seus trabalhos. De fato, a acepção só adquire o estatuto que possui atualmente com os textos de Julia Kristeva, que resgatam a obra de Bakhtin para a tradição crítica europeia ocidental.

A partir dessa definição, outros estudiosos trabalharam a acepção, ampliando-a em sua especificação teórica, a fim de proporcionar sua aplicação no campo da análise literária. Por exemplo, Gérard Genette, em seu *Palimpsestos*, utiliza a metáfora, que se remete ao título, para designar a sobreposição de textos, que ele chama de transtextualidade, definida como tudo aquilo que coloca um texto em relação explícita ou secreta com outros textos.

As relações transtextuais, segundo Genette, subdividem-se em cinco tipos, a saber: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade. Por intertextualidade, entende-se a copresença entre dois ou vários textos compreendidos pela citação, plágio e alusão, que podem variar de acordo com o nível de intensidade da presença desses textos no outro.

Em *Galíndez*, as relações intertextuais surgem nas mais diversas formas de textos e discursos, que se complementam para a constituição da narrativa. As supostas fontes históricas encontradas por Muriel em arquivos e bibliotecas dos Estados Unidos, da Espanha e da República Dominicana, em entrevistas a personalidades da época do desaparecimento de Galíndez, constituem um exemplo de como o discurso da história dialoga com o discurso da ficção. Por meio desse material, Muriel tenta reconstituir a história de Galíndez. Esses escritos permitem que o leitor encontre no romance uma gama de vozes que promovem uma múltipla focalização na narrativa, o que torna complexo o discurso da ficção.

Com esses discursos, presencia-se a citação direta de fragmentos de obras literárias diversas, inclusive do próprio personagem histórico Galíndez, com Muriel exercendo a função de crítica literária ao examinar essas obras. No primeiro capítulo, há uma passagem extensa de *Estampas de la guerra*, obra que o professor basco publicou em 1951, em Buenos Aires:

Caía la tarde y el sol se había escondido tras los picachos. Como cuando estrechándote el talle, gustábamos pasear por la carretera... Mas entonces el ambiente era tibio y la frescura de tus carnes, bajo el vestido estampado, emborrachaba mi sangre, ¿te acuerdas Mirentxu, te acuerdas de aquellas tardes al caer el sol? Y llegué a nuestra piscina, la que reflejó tu belleza y se rasgaba voluptuosa al contacto de tu juventud. Debajo de la peña, protegida contra los rayos del sol, día a día fuimos haciendo, buceando para arrancar las piedras del remanso y apilarlas en la garganta del torrente, y el agua fue subiendo lentamente, hasta cubrirnos. ¿Te acuerdas, Mirentxu, te acuerdas de aquellas mañanas de paz? Pero es

invierno y las crecidas se han llevado el muro y el remanso, la piscina se fue con nuestro amor (Montalbán, 1990, p.31).

O fragmento do livro de Galíndez é um exemplo de que o professor basco também flertou com a literatura ao relatar em *Estampas de la guerra*, segundo palavras do próprio autor, “las anécdotas literarias, las más destacadas” (Galíndez, 2005, p.16-7), em contraposição a outra obra de sua autoria, intitulada *Los vascos en el Madrid sitiado* (1945), em que ele se propõe a relatar a trajetória dos bascos em Madri, entre outubro de 1936 e maio de 1937, quando a cidade já se encontrava cercada pelo exército de Franco. O curioso é que, a partir da citação, Muriel expõe seu veredicto sobre a obra:

¿Es bueno? ¿Malo? ¿Sincero? “La frescura de tus carnes, bajo el tejido estampado, emborrachaba mi sangre.” Malo. Encantadoramente malo. La Literatura ya había avanzado lo suficiente en los años treinta como para no poder describir así un sentimiento amoroso y de deseo sexual, escribirlo así con voluntad de libro. A veces la prosa de Galíndez te ha producido la sensación de correcta escritura de bachiller con ganas de enviar cartas a los otros. Un buen redactor de cartas. Pero la imagen de la piscina hecha con sus manos y destruída por el invierno, las crecidas del río, la guerra. Esta situación metafórica no estaba mal (Montalbán, 1990, p.31).

A personagem parece se divertir com a leitura da obra de Galíndez, considerando-a “Encantadoramente malo”, por seu caráter ingênuo de escritura de autor iniciante, como ela mesma anuncia: um “bachiller con ganas de enviar cartas a los otros”. A citação de outras obras de Galíndez é uma maneira de o narrador reforçar a ideia de personagem intelectual, ao mesmo tempo em que fornece pistas para o leitor de como ler e entender seus escritos. Por outro lado, é por meio da citação de Galíndez que o narrador expõe a voz do autor também, seu conceito sobre boa literatura e a produção literária do personagem. É uma maneira de Montalbán expor-se ao leitor como crítico, de fornecer pistas de suas leituras para o conhecimento da

própria história de Galíndez, leituras que poderiam tê-lo ajudado, por exemplo, na composição do personagem de seu romance.

A citação também poderia ser compreendida como uma maneira de promover a metatextualidade, uma vez que a existência de um personagem escritor e a referência direta de suas obras, de certa maneira, propicia uma reflexão acerca do processo de escritura do próprio romance. Nesse caso, existe uma relação crítica entre o que foi citado e o narrador, uma vez que ele se propõe a tecer um comentário crítico, ao analisar a obra literária de Galíndez, o que configura o que Genette definiu por metatextualidade em *Palimpsestos*.

No segundo capítulo de *Galíndez*, está presente também outro gênero literário, o poema, representado por citações de dois poemas do escritor anglo-americano T.S. Eliot (1888-1965), que estão diretamente relacionados ao agente da CIA Robert Robards, ou Edward, especialista em poesia que cultiva o gosto pelos versos do poeta.

El río está dentro de nosotros, el mar está alrededor
de nosotros,
el mar es también el borde de la tierra, el granito
que alcanza, las playas a donde arroja
sus insinuaciones de una creación anterior y diversa
la estrella de mar, el cangrejo de herradura, el
espinazo de la ballena,
las pozas donde ofrece a nuestra curiosidad
las algas más delicadas y la anémona de mar.
Arroja nuestras perdidas, la red desgarrada,
la nasa de langostas destrozada, el remo roto
y las pertenencias de extranjeros muertos. El mar
tiene muchas voces,
muchos dioses y muchas voces
(Montalbán, 1990, p.43).

O fragmento é declamado por Robards quando ele contempla a paisagem ao lado de Norman, obviamente à beira-mar, circunscrito à estrada que os levará até um restaurante. A partir desse episódio, o agente da CIA começa a expor seus conhecimentos linguísticos ao

professor de Ética, que afirma detestar o gênero literário. Robards faz uma análise do poema e, em seguida, eles escolhem os pratos que irão comer. Tudo não passa de um preâmbulo para a conversa ameaçadora que o agente secreto estabelecerá com Norman, que culminará nas intimidações motivadas pela investigação de Muriel.

Depois de ficar claro quais são as regras, quem manda no jogo e quais serão as perdas de Norman, caso ele não compactue com as regras da CIA, o capítulo finaliza com outra citação de Robards do poema “O enterro dos mortos”, presente no livro *A terra desolada*:

¿Cuáles son las raíces que se aferran,
 qué ramas crecen de esta pétrea basura? Hijo del hombre
 no lo puedes decir ni adivinar, pues sólo conoces
 un montón de imágenes rotas sobre las que se pone
 en sol
 y el árbol muerto no da cobijo, ni el grillo tregua
 ni la piedra seca da rumor de agua. Sólo
 hay sombra bajo esta roca roja
 (entra bajo la sombra de esta roca roja)
 y te enseñará algo diferente, tanto
 de tu sombra por la mañana caminando detrás de ti
 como de tu sombra al atardecer saliendo a tu
 encuentro,
 te enseñará el miedo de un puñado de ceniza
 (Montalbán, 1990, p.52).

Publicados quatro anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, os versos do poema de Eliot são assustadores, imprimindo um tom de advertência em relação ao futuro da humanidade, como a própria voz de Robards, ao tratar da questão da morte e da decadência da Europa do pós-guerra. O poema fala desse ambiente desolado da guerra, representando os conflitos presentes no mundo moderno. Robards se apropria desse discurso de Eliot, transportando-o a outro contexto, com o objetivo de ameaçar a quem possa ameaçar o *status quo*, em uma tensão de forças entre Norman e o Estado. Engenhosamente, Robards ataca o ponto mais fraco dessa tensão, repre-

sentado pelo professor de Ética, pois, sob pressão, é ele quem cede ao poder e Muriel é quem resiste, ainda que para isso pague com sua própria vida.

É importante verificar que a citação desses poemas mostra também uma faceta da voz de Montalbán no romance, uma vez que o autor é admirador da obra de Eliot, da linguagem que o poeta revolucionaria, como ele mesmo expõe ao afirmar que o escritor anglo-americano faz parte da lista de autores que influenciaram sua produção literária, ainda que faça algumas ressalvas ao mencionar que “Eliot es un poeta extraordinario aunque ideológicamente estemos en las antípodas” (Tyras, 2003, p.13). Nesse caso, por ser Vázquez Montalbán ideologicamente contrário a Eliot, os versos aparecem não na boca de Muriel, alter ego do escritor, mas na de Robert Robards. Como assevera Olga Osorio (2002), *A terra desolada* une “realidad, mito, presente y pasado en un complejo caleidoscopio de referencias culturalistas. Este mosaico poético configura el desolado retrato del hombre contemporáneo”, personagem característico da obra de Eliot, que funde o clássico e o moderno, o revolucionário e o reacionário, o realismo e o metafísico (Junqueira, 1981).

Em *Autobiografía del general Franco*, as citações diretas e indiretas são tão numerosas, que Maryse Bertrand de Muñoz (1998, p.25) conseguiu elencar 174 referências na obra, sem considerar as que estão presentes no “Introito” e no “Epílogo”. Nessas referências, encontram-se fragmentos de diários e livros, bem como testemunhos de personagens históricos, familiares, amigos, inimigos, historiadores, militares, políticos, ensaístas, romancistas e poetas, enfim, de pessoas favoráveis e contrárias ao franquismo.

O primeiro capítulo das memórias de Franco, intitulado “Infancia y confeciones”, por exemplo, contraditoriamente, constitui uma evidente menção ao poema homônimo de Jaime Gil de Biedma (1929-90),² poeta social da Geração de 50 na Espanha, que com seu

2 O barcelonês Gil de Biedma iniciou sua carreira literária enquanto cursava a Faculdade de Direito da Universidade de Barcelona, onde conheceu alguns escritores que formariam parte da Geração de 50, como os poetas Carlos Barral, Alberto Oliart, Jaime Ferrán e Antoni de Senillosa. Terminou os estudos de Direito na Universidade

grupo literário participa de manifestos contra o ditador Francisco Franco. O poema de Biedma está dedicado a Juan Goytisolo, por sua vez, outro escritor de oposição ao regime, reportando-se a um tempo de infância do “eu lírico”, menino de família abastada, que não precisa se preocupar com as dificuldades da vida. Mas, apesar de retratar uma infância feliz, com uma vida tranquila, o “eu lírico” deixa escapar em seus versos uma aura de tristeza, de vida retrátil, que a percepção infantil não alcançava.

Outra referência que se encontra em *Autobiografía del general Franco* é a citação de *Raza*, romance escrito por Franco em 1940, porém, publicado com o pseudônimo de Jaime de Andrade. *Raza* é levado ao cinema em 1942 com o *status* de superprodução espanhola. Marcial Pombo refere-se à obra, ao analisar a construção mítica e poética que o ditador estabelece, quando se reporta a seu pai no discurso de sua falsa autobiografia. Nesses termos, contrapõe-se Pombo: “Aquí es evidente la idealización del padre, según el modelo de padre que usted se inventó en el guión cinematográfico *Raza*” (Montalbán, 1992, p.57). A partir desse julgamento de Pombo, inicia-se a relação entre o romance de Montalbán e a narrativa de Franco. Em outra passagem, o narrador comenta ainda sobre a questão do pai do ditador:

Usted se permitió a ascenderles [el padre] de categoría naval y humana, a su criterio, en *Raza* y lo convierte en el capitán Churruca, nada menos que Churruca, apellido nobiliario de uno de los héroes de la batalla de Trafalgar. Es curioso que usted matara a su padre y a su hermano Ramón en su novela-guion *Raza* (Montalbán, 1992, p.57-8).

Para finalizar, Pombo insere no discurso de *Autobiografía del general Franco*, por meio de aspas, citações diretas do romance de Franco para comprovar a análise que faz da obra e do próprio falso discurso do ditador. O fragmento mostra uma família feliz, sem conflitos, em que a mãe assume o papel masculino na ausência pater-

na. Essa ausência ocorre por motivos maiores como significa servir à pátria. Assim, afirma o narrador de *Raza*:

¡Qué rápidos pasan los días en la paz de la pequeña villa! ¡Qué sucesión de intensas emociones; cuánta ha sido la sabiduría de la excelente madre en la formación y cuidado con los hijos!

¡Qué alegría al constatar sus adelantos, o sus reacciones nobles y generosas!

¡Con que afán se dispone Churruca a llenar su papel de padre, hasta ayer desempeñado por su noble compañera!

Juegan en el jardín los niños cuando Churruca regresa de la Base Naval. Isabel y sus niños salen a su encuentro. Los hijos lo rodean y lo besan (ibidem, p.58).

Não há dúvidas de que se trata de um mundo idílico, onde se mitifica tudo: o provedor da família, a mãe e os próprios filhos. É importante perceber a manipulação do discurso, por parte do narrador Pombo, injetando um matiz irônico no texto do ditador. Está claro que a intenção de Franco ao escrever o romance é o de reverenciar essa família, que ele supõe ser o espelho da sua própria estirpe. No entanto, a forma como o narrador principal maneja o discurso e o contexto da citação permitem a criação de uma mensagem que ironiza toda a idealização presente inicialmente em *Raza*, tanto no livro como no filme.

O esquema narrativo de *Autobiografía del general Franco* nos mostra uma complexa rede de narradores, configurada primeiro pelo narrador principal, uma espécie do alter ego do próprio Montalbán; depois, pelo narrador Marcial Pombo, que inicia o romance explicando o motivo de ter aceito o trabalho de Amescua para escrever a história de vida de Franco; e, por último, pelo narrador Francisco Franco, criação de Pombo. É importante destacar que o esquema narrativo não isenta a existência de outras vozes orquestradas pelo narrador principal. Entretanto, a visualização desse narrador se complica, porque ele se esconde sob a voz de Pombo, mas é o responsável por orquestrar os diálogos entre ele e o texto em que se mantém as discussões com a história franquista que ele coloca na voz do ditador.

Como marca do discurso intertextual está o efeito da fragmentação, constatada também em obras de metaficção historiográfica. Em *Autobiografía del general Franco*, observamos essas relações ao examinar os discursos da narrativa. Verifica-se a presença do discurso linear da autobiografia canônica; nesses termos, são narradas as experiências da infância, da vida adulta, da maturidade e da velhice, que culmina na morte do ditador. Esse discurso linear é pulverizado pela voz antifranquista de Marcial Pombo, por suas digressões em torno das mentiras contadas por Franco, pela própria inserção da história pessoal de Pombo, incluindo aí a de sua família. Verifica-se que, na verdade, há duas autobiografias presentes: uma de Franco e outra do próprio Pombo, evidentemente ambas apócrifas.

A fragmentação se dá também pelas muitas citações diretas e indiretas na narrativa. As várias relações intertextuais se materializam na fragmentação da ação, constantemente interrompidas por essas referências intertextuais e pelas digressões de Pombo. Dessa maneira, o leitor tem a percepção de que a narrativa não flui, parece haver sempre um movimento circular, de repetição, ainda que os títulos dos capítulos demonstrem uma progressão da narração. Essa sensação ocorre porque há uma espécie de presente ficcional que é o de Pombo escrevendo a autobiografia de Franco. Tal estratégia ocorre para deixar a percepção temporal mais lenta, de forma que se torne enfadonho o relato de Franco. Como o próprio Montalbán confessou em entrevista a Georges Tyras (2003), essa impressão de paralisação do tempo é proposital, uma vez que *Autobiografía del general Franco* não pretende ser apenas uma narrativa que retoma a biografia de Franco, mas uma obra que traduza o significado de uma ditadura que parecia não findar. Sendo assim, os recursos da fragmentação e da digressão servem para mostrar a dimensão dessa tensa relação do tempo com o espaço.

Voltando às discussões que promove Amalia Pulgarín ao referir-se ao romance *La ciudad de los prodígios* (1986) de Eduardo Mendoza, percebe-se uma importante reflexão da autora ao pensar a questão da fragmentação e da digressão na obra desse autor. Ela comenta:

esta característica responde a la oposición que el modernismo declara al concepto orgánico de la obra, negando el orden lineal y la unidad del texto. Cualquier motivo es pretexto para intercalar una historia y engazarla en el relato principal. El material textual que se inserta en La ciudad de los prodigios es muy heterogéneo (diálogos, documentos, recortes periodísticos etc.) y la información ofrecida es variadísima (Pulgarín, 1995, p.34-5).

Essa ponderação de Pulgarín também pode ser aplicada aos romances de Montalbán, pois encontramos as mesmas características em *Galíndez e Autobiografía del general Franco*. Nessa última, são tantas as citações de outros materiais, que se torna complexa a localização de todas as referências. Como no caso de Mendoza citado por Pulgarín, nos romances de Montalbán também encontramos menções a diversos tipos e linguagens, que tornam as obras um grande mosaico com o objetivo de captar o ambiente que se vivia naquele período, proporcionando uma relação quase direta do mundo novelesco com a realidade social.

A título de ilustração em *Galíndez*, há a inserção, logo na primeira página do romance, de uma carta de Félix Martín Latorre, deputado foral de Cultura, endereçada ao prefeito de Amurrio. Esse documento, basicamente, solicita um espaço físico para a construção de um monumento simbólico para rememorar o personagem desaparecido. Escreve Latorre:

No dudamos de que su pueblo natal querrá sumarse gustoso al mismo y con tal fin acompañamos a este escrito una relación de actos a celebrar para conocimiento y aprobación del Ayuntamiento de su digna presidencia, al mismo tiempo que solicitamos la concesión del permiso necesario para utilizar una pequeña parcela de terreno (de 15 a 20 m² de propiedad municipal, en la mencionada colina de Larrabeode, a fin de poder instalar en dicho lugar un monolito de piedra y sirva para la delimitación del entorno en que se quede enclavado (Montalbán, 1990, p.9).

Como assevera Pulgarín (1995, p.36), é conveniente enfatizar que a incorporação desses discursos segue suas regras de linguagem;

assim, um texto jornalístico presente no discurso ficcional adota as características comuns, imitando esse tipo de discurso. É o que ocorre nesse fragmento de *Galíndez*: o que se observa é um padrão comum de linguagem do gênero textual carta formal. O mesmo se adverte também no excerto em que se cita literalmente a biografia escrita por Pedro de Basaldua:

Situada en un altozano, a cien metros de un histórico recinto donde desde siglos atrás junto al árbol del Campo de Saraobe, hoy desaparecido, se reunían las juntas de la tierra de Ayala. Desde la finca a donde llegan por igual el repiqueteo de las campanas de Amurrio y Respaldiza, se divisan los picachos verdes de las montañas. Más de una vez en su adolescencia, abierto su espíritu a la imaginación y los sueños, ha llegado en breve paseo a Quejana, hasta la iglesia de Tuesta, joya de los primeros años del siglo XIII y se ha conmovido ante el sepulcro de piedra del gran canciller Pedro López de Ayala, personaje de singular prestigio y señor de estas tierras que habían de dejar profunda huella y definitiva en su alma. Fallecida su madre, cuando Jesús era una criatura... (ibidem, p.11).

O fragmento descritivo é comum em textos biográficos canônicos, em que se descreve a paisagem do lugar de vivência do personagem, dando a impressão de que o espaço físico é um elemento fundamental para a formação espiritual do homem, concepção baseada nos códigos do realismo.

A paratextualidade – outro elemento da transtextualidade – é representada na obra pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, enfim, tudo aquilo que possa remeter o leitor à relação intertextual que ocorre no texto. Para Genette, o título, assim como a epígrafe e outros sinais na obra, é um elemento paratextual que liga o hipertexto (texto B) ao hipotexto (texto A). É uma marca paratextual que o autor utiliza para remeter e condicionar o leitor ao que será supostamente tratado na obra.

No caso dos romances de Manuel Vázquez Montalbán, o leitor já se inteira desde o título que as obras terão alguma relação com o discurso histórico, uma vez que ele faz menção aos personagens

históricos Jesús de Galíndez e Francisco Franco. Essa referência, de certo modo, influi no tipo de contrato de leitura que se estabelece entre o leitor e a obra literária. Além de situar o leitor, constata-se que o recurso paratextual é um elemento que pode direcionar o tipo de postura ideológica do leitor em relação ao romance. Entretanto, no caso de *Galíndez e Autobiografía del general Franco*, tais elementos paratextuais são falsos, uma vez que, pelos títulos, o leitor poderia ser induzido a pensar que a primeira obra se trata de uma biografia e a segunda de uma autobiografia, quando na verdade são romances.

Destarte, a epígrafe também constitui um elemento importante que remete o leitor ao universo das obras que dialogam com os romances, oferecendo pistas do que se tratará no romance. No caso de *Galíndez*, há duas epígrafes que se relacionam com o romance, uma de Joaquín Balaguer,³ quando ainda era presidente da República Dominicana, e outra que é um fragmento do poema “O abismo”, de Charles Baudelaire.⁴

As palavras de Balaguer citadas no romance são uma espécie de isenção de culpa sobre o caso Galíndez. O político afirma que, se ele está na presidência, é porque não teve nenhuma relação com o caso, posto que “este drama, [...] devoró a todos cuantos tuvieron en él alguna participación directa” (Montalbán, 1990, p.8). Encontramos já na epígrafe um matiz irônico que percorrerá a obra, já que se sabe que o presidente sempre fora uma marionete nas mãos de Trujillo, um simples presidente de fachada, sem o poder político que residia no ditador. Não obstante, com o assassinato do tirano, não se furta em ocupar seu verdadeiro papel de presidente, porém isso não o exime da responsabilidade que também carrega do desaparecimento de Galíndez.

3 “Lo único cierto es que en este drama, iniciado con la muerte de Jesús Galíndez y cerrado con la de Trujillo el 30 de mayo de 1961, devoró a todos cuantos tuvieron en él alguna participación directa” (Balaguer, J. *La palabra encadenada*. In: Montalbán, 1990, p.8).

4 “J’ai peur du sommeil comme on a peur d’un grand trou/ Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où/ Je ne vois qu’infini par toutes les fenêtres. [Tengo miedo del sueño, ese agujero gigante/ lleno de vago horror, que lleva a no sé dónde./ sólo veo infinito en todas las ventanas.] (Montalbán, 1990, p.8)

O poema “O abismo”, do simbolista Baudelaire, pertence ao livro *As flores do mal*, publicado em 1857. É significativo porque, ao tratar da sensação de horror causada pelo sonho e sua projeção no infinito, relaciona a ideia de morte que possa estar presente, nessa impressão do “eu lírico”, com o destino trágico do personagem basco. Nesse caso, a epígrafe atua como uma espécie de premonição da condenação de Galíndez, uma vez que ela se adianta em relação à percepção de que o sentido do trágico e do martírio está presente na narrativa. Portanto, o poema sinaliza que Galíndez, em algum momento de seu curso, sentirá o mesmo sentimento que proporciona o poema no “eu lírico”: trata-se do canto final de sua existência, que termina na agonia da tortura.

Já a epígrafe de *Autobiografia del general Franco* é um fragmento de um texto de Shannon-Wiener acerca do “ruído” na comunicação. Shannon criou a teoria matemática da comunicação, em que a descrevia como um processo linear, em que os elementos mais importantes, para que ocorra efetivamente a comunicação, são o emissor e o receptor. Entretanto, Wiener rompe com o modelo e o torna circular ao constatar sua insuficiência, uma vez que os seres humanos não são estáticos no processo de comunicação. Wiener modifica o modelo de Shannon ao incorporar a ideia de *feedback* (modelo cibernético de Wiener). O ruído, dentro desse contexto teórico, nada mais é que um problema que distorce a mensagem, produzindo mais incerteza e menor informação no processo de comunicação.

No contexto do romance, o conceito de ruído é algo que está fora da ordem, é uma agitação que, segundo o editor, compromete os objetivos da autobiografia: o de relatar a vida de Franco de maneira linear, sem nenhuma interferência nesse processo que pudesse subverter a imagem mítica que se criou do ditador, e que o franquismo se esforçou em propagar. Por outro lado, é pelo ruído que se produz uma comunicação mais autêntica com o leitor e reflui a história do antifranquismo. O ruído de Marcial Pombo é o que possibilita o *feedback*, referido na teoria de Shannon-Wiener e presente na epígrafe do romance. A voz de Pombo é o que torna o processo circular, ao inserir fatos que a voz de Franco não menciona, ao refutar seu discurso fascista.

A hipertextualidade é considerada toda a relação que une um hipertexto (texto B) a um hipotexto (texto A). O hipertexto deriva sempre do hipotexto por meio da transformação ou mesmo da imitação. A paródia, o pastiche e o travestimento são considerados exemplos de hipertextualidade. O pastiche em *Galíndez e Autobiografía del general Franco* pode ser considerado um hipertexto, porque surge desses cruzamentos de textos A e B. Nesse caso, o hipotexto é representado, em *Galíndez*, pelos romances policiais e pela incorporação de outros textos no romance – como, por exemplo, a biografia de Galíndez escrita por Pedro de Basaldua. Em *Autobiografía del general Franco*, o hipotexto é representado pelo gênero autobiográfico, das biografias e autobiografias publicadas pela Editorial Planeta, entre outras.

Mais que identificar todas as relações intertextuais nos romances, cabe-nos indagar por que essas estratégias discursivas são usadas e o que deflagram nas narrativas. A réplica para tal questão é com base nas teorias da metaficção historiográfica. As leituras dos textos citados possibilitaram a construção poética dos romances de Montalbán. É por meio desse processo e da relação dos personagens com outros textos, literários ou não, que se estabelece a construção poética dos romances mencionados. *Galíndez e Autobiografía del general Franco* ultrapassam os limites do discurso histórico oficial porque colocam em destaque o que está interdito nessa historiografia, quando apresentam uma multiplicidade de perspectivas configuradas pelas variadas vozes, possibilitando um panorama amplo do todo narrativo.

Os narradores de *Galíndez e Autobiografía del general Franco*, ao inserirem no discurso fictício esses textos documentais – como notícias de jornais da época, diversos textos biográficos e autobiográficos, textos históricos variados –, promovem relações intertextuais entre o discurso da história e da ficção, e esta, ao apropriar-se do discurso histórico, subverte-o para dar voz aos esquecidos e marginalizados pela história oficial. Com a inserção desse mosaico de discursos, o leitor torna-se capaz de ler, nas entrelinhas do discurso da ficção, as fraturas do discurso histórico, bem como de recuperar a memória que esses discursos carregam em seu escopo.

Por fim, seria possível afirmar que as relações intertextuais mostram que o texto literário não se completa em si: multiplica-se em outros textos, paratextos, críticas, inter-relaciona-se em citações, alusões, pastiches e paródias e até mesmo plágios com outros textos e discursos, retomando temas e formas da literatura.

O termo “polifonia” ou “dialogismo” foi empregado por Mikhail Bakhtin na obra *Problemas da poética de Dostoievski*, que examina os romances do escritor russo. Sobre a polifonia, afirma que “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem o fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski” (2002, p.4). A ideia de polifonia é o que nos interessa em nossa análise literária, na medida em que essa multiplicidade de vozes, presente no discurso ficcional, é o que dá autonomia aos personagens, além de mostrar mundos que estão separados por conjunturas diferentes.

Além disso, a polifonia é construída a partir de diferentes textos e documentos – como biografias, textos jornalísticos, referências históricas –, que dialogam entre si, compondo o discurso literário e realizando a condição que Bakhtin assinala como especificidade do romance, sua construção pluriestilística, plurilíngue e plurivocal (2002, p.73). Sendo assim, o discurso ficcional não retrata apenas uma história, mas também o modo como diferentes vozes articulam-se para a constituição da polifonia que lhe é inerente. Como expõe Pulgarín, “en la narrativa posmodernista se ofrece como alternativa un sistema en el que lo que se privilegia es lo dialógico o lo híbrido [...]” (1995, p.38-9). A polifonia, entre outros aspectos, revela classes sociais e ideologias diferentes presentes na dinâmica discursiva. Assim, em *Galíndez*, nos três eixos narrativos do romance, o de Muriel, o de Galíndez e o de Robards e Voltaire, encontramos vozes que se unem para configurar um olhar plural na narrativa. Essas vozes são muitas e com identidade própria, aportando diferentes visões para um mesmo fato: o crime ocorrido na República Dominicana e a representação que se sustenta de Galíndez.

Nesse romance, a voz de Muriel expressa um olhar de historiadora que pretende reconstruir os passos de Galíndez antes de seu

desaparecimento, tratando-se supostamente da visão de uma norte-americana, mórmon, de classe média e estudante de doutorado que se aventura em terras alheias para encontrar um motivo para escapar e, ao mesmo tempo, resistir a uma vida que lhe destinam e que ela não aceita por não estar a contento com essa realidade que se lhe impõe. Essa realidade se refere à sua condição religiosa, que a obriga a se casar com um homem muito mais velho, que não satisfaz suas aspirações maritais, levando-a a relacionar-se amorosamente com outro homem, Auclair, um pastor jovem. Tal relação é descoberta pelo próprio marido, também pastor, que a devolve à casa paterna:

se llevó consigo entre sollozos, para transportarla a casa de tu padre, de tu hermana, otra vez la bien casada, de las principales personalidades de la comunidad. Ya eras la verguena de la secta, la verguena de "... tu anciano padre", como lo clasificaron, ya para siempre, todos los que te calificaban (Montalbán, 1990, p.328).

Como representante de sua religião e esposa do pastor, Muriel jamais seria perdoada pela infidelidade pela comunidade mórmon, uma vez que ela significava agora a vergonha da seita, a vergonha da família e estava, de certa forma, marcada para sempre: "ya para siempre, todos los que te calificaban", como a ovelha negra de sua comunidade, de sua família. Para piorar sua situação, Auclair, em vez de constituir uma vida nova com Muriel como ela esperava, finda a relação por telefone, queixando-se e, ao mesmo tempo, insultando-a pelo término da promissora carreira dele de pastor em Salt Lake City. Dessa experiência, comenta Muriel, decepcionada:

"Con el tiempo él acabó vendiendo bungalows en California, rico, tú te hiciste una científica, una especialista en la conducta histórica, la relación entre Ética e Historia, es decir, en definitiva, Muriel, el sentido convencional de la Historia." (ibidem, p.328).

A história da personagem, carregada de culpa por ter descumprido as normas religiosas e jogado o nome de sua família na lama,

parece ser o motor que a leva em busca de Galíndez. A culpa é um sentimento que atormentou Muriel, como ela mesma reflete, solitariamente, após o interrogatório ao qual é obrigada a se submeter na prisão dominicana:

tal vez buscaban un punto flaco en tu memoria, el punto que más te culpabiliza por el sufrimiento causado al pobre reverendo Colbert, a tu anciano padre. [...] la sensación de vacío que te rodea y de impotencia, el frío de aquellos años de búsqueda, de inacabables cartas culpabilizadas a Dorothy, hasta que superaste el complejo de Caín (Montalbán, 1990, p.328).

Essa experiência amorosa negativa da personagem a levaria a outras tantas contrárias, o que a faz refletir sobre sua sentimentalidade: “Sobre tu vida las sombras de una colección completa de hombres inmaduros que te eligieron y de pronto la reconstrucción en tu laboratorio de un hombre entero, dotado de todos los atributos para ser una tesis universitaria hecha a tu medida” (ibidem, p.328). Nesse processo de desacertos amorosos, que a faz não se ligar verdadeiramente a Ricardo, Galíndez aparece como um homem plausível, não sendo alguém de carne e osso, alguém com quem de fato pudesse estabelecer algum tipo de relação verdadeira; por esse motivo, Muriel dedica-se a investigar sua história. Trata-se de uma fuga das convenções sociais de sua cultura, além de ser também uma fuga da alienação histórica, ocasionada tanto pela religião quanto pela sociedade de consumo da qual faz parte. É contra essas questões que ela quer resistir, encontrando alento na causa alheia, ou, como coloca Ricardo causticamente, “fiscando en las memorias históricas ajenas” (Ibidem, p.12). É a maneira que ela encontra para superar seus traumas pessoais. Portanto, é com essa perspectiva que Muriel se enlaça na narrativa e segue em direção a Galíndez.

A voz de Galíndez, por sua vez, expressa o discurso do nacionalista basco, professor universitário, exilado após a Guerra Civil, de origem abastada, representante do governo basco no exílio, mas expressa também a voz de um personagem que se integra com a realidade social do exílio, movendo-se por vários segmentos sociais do

exterior – entre eles, o grupo de espiões da CIA e do FBI, os intelectuais norte-americanos da universidade, os intelectuais espanhóis exilados, as autoridades políticas do País Basco e da República Dominicana etc. Como a narrativa se detém mais no espaço e no tempo da prisão e da tortura de Galíndez, são os fragmentos de sua memória, enquanto está encarcerado, que possibilitam uma aproximação do ponto de vista dele. Essas fraturas da memória permitem que o leitor entre no universo complexo do personagem, padecendo com ele a brutalidade da ditadura trujillista. Nesse sentido, Muriel e o leitor assumem o ponto de vista de Galíndez para participarem de sua experiência na prisão dominicana.

Galíndez recorda vários momentos seus na República Dominicana e, durante todo o tempo em que está preso, luta pela liberdade, pelo reconhecimento da ilegalidade de seu sequestro. Tanto é assim, que ele comenta com o espanhol misterioso – talvez um funcionário da embaixada espanhola em Santo Domingo incumbido de investigá-lo –, que o visita na prisão: “Por Dios, si es usted español, ayúdame. Vea cómo me han puesto. Todo esto es ilegal. He sido secuestrado. Me han torturado” (Montalbán, 1990, p.152). As palavras de rogo a um “paisano” não servem para ajudá-lo, uma vez que o espanhol não demonstra apiadar-se de Galíndez, muito menos possuir algum poder de mando para retirá-lo da condição de preso político. Apesar disso, o professor basco pede desesperadamente para ser tratado como preso comum: “Sólo le pido que me den un estatuto de prisionero normal, que me metan en una cárcel, que me vea un juez, aunque sea un juez dominicano, pero un juez” (ibidem, p.153).

Tanto Muriel quanto Galíndez têm em comum o fato de se interessarem por questões éticas que envolvam a política, sendo personagens cultos, envolvidos com a construção do conhecimento. Trujillo e seus adutores, por sua vez, aportam uma visão truculenta e corrompida da sociedade, baseados na violência, na censura e no abuso do poder. Assim como Robert Robards, Don Angelito e os agentes da CIA, também compartilham esse universo de brutalidades, todos comprometidos com a espionagem e com o poder.

Além desses, não podemos nos esquecer de Ricardo e a geração de jovens espanhóis, bem como o grupo contemporâneo de bascos, como Chus e Amparutxi – tios de Ricardo que revelam uma visão mais tradicional da sociedade, mas não menos humana – e Josema, ex-militante do ETA. Ricardo, apesar de sua origem basca e rural, não apresenta grandes relações com sua família, como se constata no fragmento em que ele relata à tia o escasso tempo que Muriel e ele ficarão hospedados em su casa: “Pero es él quien quiere salir cuanto antes de esta encerrona con una parte de la familia a la que le han nacido y con la que ni siquiera comparte recuerdos” (ibidem, p.17). Inclusive, em alguns momentos, ele nega essa origem, assumindo unicamente uma identidade madrilenha e urbana, porque os tios representam uma ligação com a memória, coisa que Ricardo não quer para si.

Outros grupos também aparecem dentro dessas vozes “maiores”, como os exilados bascos que conheceram Galíndez. Há um exilado anônimo que, em entrevista a Muriel, chega a citar de forma memorizada a construção que se faz do professor nacionalista nas biografias de autores que erigiram uma visão depurada dele, declarando: “Galíndez fue un mártir de la libertad y eso es todo. ¿Le parece poco señorita? Haga caso del juicio de Basaldua o del de Germán Arciniegas: ‘Galíndez no está muerto, pues vive, más vivo que antes, porque se ha multiplicado en la conciencia de los hombres libres’” (ibidem, p.79). Trata-se de uma construção hagiográfica do personagem, que o leva ao extremo de mártir, de homem sagrado. Para desfazer essa ideia, mais vozes de outros exilados são inseridas na ficção, como as de Francisco Ayala, Emilio González López e Margarita Ucelay. Eles, conhecedores do personagem, como já aludido, expressam uma imagem contrária à do exilado anônimo.

Constata-se que o romance está repleto de olhares diversos que se entrelaçam para a constituição de uma unidade narrativa em uma sinfonia de vozes, que oferecem uma dimensão complexa das relações sociais e históricas em Amurrio, Madri, Santo Domingo, Nova York e Miami.

Autobiografía del general Franco traz o olhar do personagem Marcial Pombo, que não compactua com a versão oficial da história

franquista, pois revela em sua obra as contradições presentes no discurso biográfico de Franco. Esse olhar crítico, conformando relações intertextuais e metaliterárias, também lhe é conferido pelo conhecimento da história do período sob outro ponto de vista: o de quem vivenciou uma parte dessa história, seja pelas memórias do próprio pai que havia combatido na Guerra Civil espanhola, seja, mais tarde, por suas experiências de luta que o levaram à prisão nos anos de 1950, quando era estudante universitário.

Na narrativa de Montalbán, ocorre a imersão de pelo menos três vozes que se defrontam: uma voz oficial, a de Franco, ainda que falsa, pois quem a emite é o próprio Pombo, perfazendo o papel de alter ego do ditador; uma voz subversiva, que inverte a história do franquismo ao tentar reescrever a biografia do ditador, funcionando como um contraponto da versão oficial no romance; e, por último, uma voz dos “posibilistas”, aqueles que procuraram apresentar um discurso de neutralidade, nem franquista nem antifranquista, para obter algum lucro com sua postura do “borrón y cuenta nueva”, representado no romance por Ernesto Amescua. É importante salientar que esse personagem, assim como Ricardo Santos Miguelo em *Galíndez*, não está preocupado com nenhuma recuperação da memória antifranquista. Ele também representa em *Autobiografía del general Franco* a geração nova, que não sofreu diretamente as consequências da Guerra Civil.

Reiterando comentário anterior, no “Introito”, Pombo relata como fora encarregado por Ernesto Amescua, editor para o qual trabalhava, de escrever uma biografia de Franco narrada em primeira pessoa, ou seja, como se fosse o próprio ditador revelando suas memórias. De passado antifranquista e marcado de forma traumática pela ditadura, o escritor é obrigado a aceitar o trabalho proposto por razões financeiras, embora de início demonstre constrangimento. Enfim, aceita a tarefa de incorporar o tirano como uma maneira de realizar um acerto de contas com ele, conforme expõe: “me dan el cuerpo de Franco enterrado en el Valle de los Caídos para que lo resucite. ¿Por qué no? Le pregunto a ese alter ego que me ofrece el espejo oxidado de mi cuarto de baño. Resucitarle para matarle. ¿No

estoy en condiciones de cumplir el sueño de media España vencida?” (Montalbán, 1992, p.22).

Nesse fragmento, o narrador revela sua posição ideológica, e o romance transforma-se no espaço de luta contra o discurso institucionalizado pelo regime franquista. A intenção de Marcial Pombo é construir um Franco narrador de si mesmo, que caia em contradição e se autodestruía ao deparar com a voz antifranquista.

Sendo assim, apesar de submeter-se ao trabalho, conforme vai escrevendo a autobiografia, não pode deixar de comparar a versão que emerge na voz do ditador com a sua, que reflete todo o seu passado de luta contra o regime ditatorial, evidenciando uma biografia franquista e outra antifranquista no interior do mesmo texto. Dessa forma, presencia-se o dialogismo na obra, marcado pela voz do ditador – que representa o poder e a história oficial do país – e pela voz de Pombo – que tenta exasperadamente fazer emergir outra história, concebida pela memória dos vencidos.

É marcante como a voz subversiva de Pombo aparece de início de forma tímida e utilizando o recurso do discurso alheio, para aos poucos tornar-se uma voz retumbante e autônoma na narrativa contra o discurso oficial de Franco. O primeiro capítulo da suposta autobiografia, intitulado “Infancia y confesiones”, é exemplar em relação ao mencionado, pois ao relatar a infância do futuro ditador, sua relação com os pais, sobretudo com a mãe e os irmãos, explicita a inserção de outros discursos e outras vozes no romance, ainda que divididos em franquista e antifranquista.

Essas vozes aparecem por meio da admissão de discursos de outras biografias e autobiografias,⁵ cujos autores são geralmente parentes do ditador que narram suas experiências ao lado do tirano.

5 As biografias citadas no romance são: *Nosotros los Franco* (1980) de Pilar Franco, irmã do ditador; *Mi vida con Ramón Franco* (1981), contada a José Antonio Silva por Carmen Díaz, primeira esposa de Ramón, irmão do tirano; *Historia de una disidencia* (1981) de Pilar Jaraiz Franco, filha de Pilar, ou seja, sobrinha do ditador; *Mi vida junto a Franco* (1977), de Francisco Franco Salgado-Araujo, seu primo; e *Los últimos 476 días de Franco* (1980), do dr. Vicente Pozuelo Escudero, o médico que acompanhou o último ano da vida de Franco.

Muito habilidoso no manejo discursivo, o narrador antifranquista usa fragmentos das biografias para contradizer a narrativa do Franco fictício. Nesses termos, afirma o narrador Franco, ao referir-se a seu irmão mais velho: “Nicolás demostró desde niño su gran habilidad para escaquearse de situaciones difíciles y una asombrosa facilidad para caerle bien a todo el mundo, menos a mi padre que fue siempre muy severo con él, aunque sin llegar al extremo que cuentan algunos historiadores enfebrecidos” (Montalbán, 1992, p.34).

A esse relato oficial se contrapõe a voz de Marcial Pombo, que rebate a análise feita pelo ditador dos historiadores antifranquistas e denuncia a atitude violenta do pai em relação aos filhos: “Historiadores tan poco enfebrecidos como Hill o Ramón Garriga otorgan a su señor padre una especial dureza que ejercía contra usted, pero sobre todo contra Nicolás, el primogénito, obligado a permanecer castigado durante un día debajo del sofá donde fue a buscar refugio ante la ira paterna por unas malas notas” (ibidem, p. 34).

A narrativa do ditador, apesar de seu caráter oficial, portanto dentro do pacto da memória e da narrativa da perfeição e idealização do personagem, apresenta os conflitos estabelecidos entre pai e filho, ainda que em outros momentos a voz do ditador construa a figura idealizada de um pai dedicado à família e competente em sua manutenção.

Outro fragmento onde se pode vislumbrar a inserção dessas biografias é o da inclusão do texto de Carmen Díaz, esposa de Ramón Franco, considerado o filho preferido de doña Pilar, a mãe do ditador. O excerto se refere à boa relação entre Pilar, a nora e o filho Ramón, contrastando com a versão apresentada pelo narrador Franco, em que sugere umas relações conflituosas entre nora e sogra. Nesses termos, surge a seguinte citação:

Ramón la quería profundamente y me atrevo a asegurar que era su hijo predilecto, ya que era el más cariñoso de todos y por quien su madre sufría más a causa del constante peligro que ella veía en los aviones. No había día en que Ramón no nos contara la muerte de algún compañero en accidente de aviación (ibidem, p.158).

O fragmento é uma citação literal de um trecho da página 60 da obra *Mi vida con Ramón Franco*. A publicação nada mais é que uma autobiografia de Carmen, escrita por intermédio de José Antonio Silva e editada pela Planeta de Barcelona, a mesma editora que publicou *Autobiografía del general Franco* e que publicaria, na década de 1980, uma série de autobiografias da família Franco. É importante considerar esse fato, posto que existe uma estreita relação entre essas autobiografias e o romance de Manuel Vázquez Montalbán.

Outra autobiografia citada é a de Pilar Jaraiz Franco, sobrinha socialista do ditador, também publicada pela Editorial Planeta. Em *Autobiografía del general Franco*, encontramos um longo trecho dessa obra, citada literalmente também, na qual comenta sua participação e a de sua avó no casamento de Franco com Carmen Polo em Oviedo, bem como descreve as diferenças sociais entre as famílias Polo e Franco:

La casa de los Polo me impresionó mucho. Era suntuosa y se parecía muy poco a nuestras casas de El Ferrol. Yo no había visto nunca salones parecidos. Las cortinas, alfombras, muebles y adornos de decoración producían una impresión de lujo contenido mezclado de buen gusto (Montalbán, 1932, p.132).

Mais adiante, as diferenças expostas se referem não apenas ao aspecto financeiro, mas também ao modo de ser de cada personagem da família Polo:

La familia Polo, que tuvo toda clase de atenciones para con nosotros, estaba formada por el padre, viudo, y sus cuatro hijos, tres chicas y un varón. Yo recuerdo el padre como un señor muy alto, de pelo canoso, arrogante y erguido y muy guapo. Muy cuidadoso en el vestir sin llegar a ser atildado, era la amabilidad y la cortesía personificadas. Las tres hijas, Carmen, Isabel y Zita, me parecieron muy agradables y guapas. [...] Cuanto a la novia de Franco, tenía un aire de mujer francesa, distinguida y bella, como de un estamento superior (Ibidem, p.133).

As citações da autobiografia de Pilar Jaraiz Franco se encontram nas páginas 40 a 42 do referido livro, que pretende, como os outros da mesma coleção, fazer uma radiografia da família Franco desde o início de sua constituição. No entanto, diferentemente das outras autobiografias, a sobrinha imprime um tom crítico em suas memórias, relatadas, como já indica o paratexto da capa do livro, a partir de concepções socialistas.

Essas (auto)biografias fazem parte da famosa coleção “Espejo de España”, publicada pela Planeta entre 1973 e 1995, tendo iniciado ainda durante a vigência da ditadura. O objetivo da publicação era recuperar a memória histórica, em um momento importante que foi a transição, auge das edições.

A série “Espejo de España”, como o próprio editor Rafael Borrás expõe na apresentação da coleção, é uma obra dividida em alguns campos que pretendem abarcar os seguintes temas: “I – los españoles, II – biografías y memorias, III – movimientos políticos, sociales y económicos, IV – la historia viva, V – la guerra civil, VI – la España de la posguerra, VII – testigos del futuro” (Borrás apud Salgado-Araujo, 1976, p.II). É interessante verificar que, na apresentação, reproduzida em todos os volumes da série, além dessas informações, também há uma justificativa de Borrás para a publicação de obras e autores tão díspares na compilação. O diretor se desculpa afirmando que:

La colección integra, sin que ello presuponga identificación con una u otra tendencia, obras y autores de plural ideología, consecuente con el principio de que ser liberal presupone estar siempre dispuesto a admitir que el otro puede tener razón. Aspiramos a crear un ágora de libre acceso, cerrada, única excepción, para quienes frente a la dialéctica de la palabra preconicen, aunque sólo sea por escrito, la dialéctica de la pistola (ibidem, p.II).

Aqui a fala do editor pretende inserir na obra o discurso da neutralidade, que ambiciona não tomar partido de nenhum lado, mas que no fundo relativiza a história, em que todos têm sua razão de ser e de acometer. Contrariando as palavras de Borrás, alguns no-

mes que publicaram na coletânea podem ser associados à dialética da pistola, em que a força bruta substitui o diálogo, por exemplo, Francisco Franco Salgado-Araujo, primo e braço direito do ditador, que publicou *Mis conversaciones privadas con Franco* em 1976.

Não se pode deixar de observar essa espécie de relação interdiscursiva que há entre *Autobiografía del general Franco* e essas biografias da família Franco, publicadas pela mesma editora do romance de Manuel Vázquez Montalbán. Em entrevista a Georges Tyras, o autor esclarece como chegou à escritura do romance. Nesses termos confessa:

Si me hubieran encargado directamente una autobiografía de Franco, la hubiera rechazado. Pero no me la encargaron directamente: me pidieron que escribiera una biografía de Mozart para la colección “Yo tal, yo cual” de Planeta y luego me comprometí a hacer una de Franco. Cuando empecé me di cuenta de que no podía; la única posibilidad que encontré para recrear ese personaje fue inventarme otro que aceptara el proyecto de escribir la autobiografía de Franco. Y por tanto tuve que crear unas circunstancias verosímiles para que el personaje pudiera asumir esa labor: un contexto de fracaso económico y personal absoluto que le obligara a llevar esa autobiografía adelante. Necesitaba delegar la escritura en alguien, nunca hubiera podido asumirla frontalmente (Tyras, 2003, p.142).

Portanto, sabe-se, pela própria voz do autor, que a criação de Marcial Pombo foi fundamental para que se pudesse narrar a história pessoal e pública de Franco, marcadamente intertextual no romance. Caberia indagar se a obra de Montalbán não se trata de uma paródia dessas biografias, uma paródia de estrutura ou um pastiche, ainda que o próprio narrador problematize a questão da paródia no discurso metaficcional. Marcial Pombo, quando se encontra com Ernesto Amescua, após a entrega do manuscrito da suposta autobiografia de Franco, recebe do editor um comentário crítico acerca de seu trabalho como escritor:

Franco seguro que hubiera dicho cosas diferentes sin tu pressing. Pero bueno, este riesgo ya lo asumía y pensaba que iba a fortalecer la muscu-

latura de la obra, sabiendo que eras lo suficientemente inteligente como para no caer en la parodia. Una parodia no te la hubiera aceptado (Montalbán, 1992, p.650).

Vale a pena reportar-se também aqui a outra citação direta no romance: trata-se das memórias de Sofía Subirán, a primeira pretendida de Franco, que o rejeitou quando ele servia militarmente em Melilla. Subirán publicou sua história em 2006, em parceria com Emilio Ruiz Barrachina, sob o título *Le ordeno que usted me quiera: el amor secreto de Francisco Franco*, uma alusão à imposição de Franco aos sentimentos amorosos de Sofía, escrita em um cartão-postal enviado à amada. Na obra de Montalbán, o próprio personagem menciona a história de suas relações com a menina do protetorado, de origem cubana:

La soledad del hombre joven es campo cultivado para el enamoramiento y no fui una excepción, atraído por Sofía Subirán, hija del coronel, una bella y encantadora muchacha que sabía tocar el piano y tenía una voz bellísima. [...] Era difícil bailar con la señorita Subirán, tan solicitada y opté por provocar encuentros para hablarle o enviarle cartas y postales que iban señalando la ascensión en el termómetro del interés más que del amor (ibidem, p.107).

As memórias de Subirán surgem a partir da citação da entrevista concedida ao jornalista Vicente Gracia, em 1978. Nessa entrevista, Sofía revela sua relação adolescente com Franco, em que se resume a escrituras de cartas e cartões-postais. Indaga-lhe o entrevistador: “Cómo era Franco, como hombre, doña Sofía?” (Montalbán, 1992, p.107). Confidencia, então, Subirán:

Era fino, muy fino. Atento. Todo un caballero. Si se enfadaba tenía un poco de genio, pero en plan fino. Tenía mucho carácter y era muy amable. Entonces era delgadísimo. Parece mentira como cambió luego. Conmigo era exageradamente atento, a veces te fatigaba. A mí me trataba como a una persona muy mayor y eso que era prácticamente una niña... [...] no me contaba chistes, no tenía ocurrencias... creo que era demasia-

do serio para lo joven que era. Tal vez por eso no me gustaba. Me aburría un poco... Él insistía... Cartas, que rompí cuando se casó... postales, de las que conservo una veintena... Hablábamos a veces desde la ventana de mi casa que estaba muy cerca de la calle y cuando yo veía venir a mi padre le avisaba y él se echaba a correr como un gamo. ¡Ni que lo persiguieran los rojos! Con decirle que el hombre que más hizo correr a Franco en esta vida fue mi padre, con eso ya estaba todo dicho... (ibidem, p.108).

Assim segue o discurso de Subirán, com um ar de escárnio para referir-se a Franco, que na juventude se esquivava do pai dela, com temor de sua reação ao ver que o soldado cortejava a filha. O retrato que Sofia esboça do futuro ditador é o de um personagem cansativo, sem nenhuma graça para a menina virtuosa, acostumada a ser admirada por outros pretendentes na distante Melilla. O comentário final do narrador Pombo é fundamental para a compreensão do papel de Subirán no contexto da transição, em que se inicia a publicação de memórias não autorizadas durante o franquismo. Nesses termos, afirma Pombo:

Sofia Subirán, excelencia, realizó estas declaraciones a Vicente Gracia en 1978 y permitió las publicaciones de unas postales, en su mayor parte reproductoras de adolescentes y nínfulas, con una perversidad lolitescas que quizá la retina de la época, salvo la de Lewis Carroll, no estuvo en condiciones de detectar (ibidem, p.109).

A passagem traz duas referências literárias importantes: *Lolita*, de Nabokov, e *Alice*, de Lewis Carroll, obras que se reportam à fal-sa moral vitoriana e à questão da violação de menores. O narrador examina como a senhorita Subirán manipula os discursos de modo consciente, contrariando a ideia de ingenuidade. Sofia, na época menor de idade, relata como Franco, já pertencente ao Exército e muito mais velho que ela, pretendia seduzi-la. Entretanto, apesar de parecer entrar no jogo da sedução, ela escapa, burlando-se do futuro ditador, fato que lhe causa aborrecimento. Trata-se de mais um olhar sobre o ditador na narrativa, agora desde sua juventude.

Por fim, pode-se afirmar que o romance traz uma pluralidade de vozes que tornam a narrativa complexa. Essa multiplicidade de vozes narrativas provoca variadas visões na obra, que juntas compõem a arquitetura dos romances. Nesse contexto, o leitor também desempenha um papel importante, porque é ele quem, ao final, fará o julgamento e a interpretação dos fatos ocorridos. Ao mesmo tempo, a narrativa evidencia a tensão existente entre ficção e realidade, pois ficcionaliza uma história recente, ainda não de toda esmiuçada pela historiografia e que persiste na memória coletiva e individual de muitos leitores. Isso poderia explicar as várias reedições do romance e seu êxito editorial, conforme indica o próprio Montalbán (2001), bem como esclareceria uma preferência e uma popularização de obras ficcionais e filmes que tratam da questão da Guerra Civil e da ditadura franquista.

Em *Autobiografía del general Franco*, esses diferentes pontos de vista surgem por meio das mais variadas relações intertextuais presentes no romance, a maioria delas referindo-se a obras também de caráter biográfico ou testemunhal, mas que apresentam algum dado ou análise crítica que divergem da focalização do ditador. A leitura da biografia franquista só pode ser aceita pelo leitor porque há essa segunda voz que constantemente dialoga com a outra, criticando-a e desconstruindo as confissões de Franco.

Assim, a voz antifranquista presente em *Autobiografía del general Franco* representa não apenas a visão de Marcial Pombo, mas de todos aqueles que de alguma maneira tiveram que se calar no decorrer da história. Além disso, as vozes antifranquistas operam para questionar a história oficial, uma vez que inserem, no âmbito da narrativa, outras visões sobre a ditadura, possibilitando ao leitor uma visão contraditória da edificação que o falso Franco faz de si mesmo como narrador de suas experiências. Nesse sentido, a polifonia opera para desmascarar a visão franquista da história, ao questionar o discurso oficial do ditador que se pretende instaurar no romance, explicitando ao mesmo tempo a adulteração dessa história.

A explicação para tal ocorrência é a própria constituição da tessitura romanesca, que traz em si o conceito de *mimesis*, possibi-

litando ao leitor uma recriação do mundo real por meio da ficção. Além disso, convém enfatizar a questão da polifonia ou do dialogismo presentes no texto literário. Essas múltiplas vozes que ressoam nos romances suprem o vácuo dos diálogos ou dos monólogos que o discurso ensaístico e historiográfico tradicionalmente não reproduz. Sendo assim, quase sempre o discurso ficcional adquire um tom de veracidade maior que o do próprio discurso historiográfico.

Qual seria a intenção do autor ao recriar uma voz apócrifa de Franco depois de dezessete anos da morte do ditador? Certamente, tentar recuperar a memória dos perdedores da guerra e possibilitar uma reflexão por parte do leitor acerca de um passado histórico recente. Além disso, essa voz é utilizada para corroer o discurso franquista que por ventura ainda possa existir na Espanha.

Para concluir, reiteramos que podemos confirmar a importância das diversas relações intertextuais para a criação de *Galíndez e Autobiografía del general Franco*. Afinal, é por meio desse recurso que se constrói a polifonia nos romances, posto que as diversas vozes das biografias, das notícias de jornais, dos livros de história, que se integram aos romances de Montalbán, possibilitam um discurso polifônico, em que essas vozes se cruzam para formar um todo narrativo.

Observamos que a intersecção dessas vozes intertextuais permite que o leitor participe do processo narrativo de maneira mais atuante: ele precisa estar atento aos processos intertextuais para saber quem está discursando na ficção, a partir de qual posicionamento político e ideológico. Só assim poderá emitir seu julgamento acerca das ditaduras, do franquismo, da Guerra Civil e de suas memórias recuperadas nas narrativas.

Estratégias do falso: ironias, paródias e pastiches em *Galíndez e Autobiografía del general Franco*

Segundo Mari Paz Enríquez (1999), tanto a ironia quanto o modo de representação realista que sustentam os romances e toda

a escritura não literária de Manuel Vázquez Montalbán são estratégias, soluções textuais e estéticas do escritor para resolver o problema da tensão entre “la voluntad de representar la realidad como una totalidad coherente, una estructura social, y de revelar las causas de su ocultación como tal” e também “la necesidad de socavar continuamente la propia crítica, de cuestionar su validez” (Enríquez, 1999, p.30). Portanto, o discurso irônico é um importante elemento na construção da escrita, juntamente com o processo da autorreflexividade, uma vez que é por meio desse discurso que Montalbán revelará seu desencanto com o mundo e a crítica que ele estabelece da realidade social a partir da distância dessa realidade que permite o discurso irônico.

A ironia, recurso discursivo característico tanto em *Galíndez* quanto em *Autobiografía del general Franco*, pode ter variadas con-ceituações. De acordo com o posicionamento teórico, pode ser considerada desde um tropo retórico até a maneira de se ver o mundo. De qualquer forma, é um processo discursivo complexo, na medida em que envolve um opaco artifício comunicativo em que se enuncia um discurso, mas com a intenção de significar outra coisa que aquilo que se enuncia, esperando-se que essa intenção comunicativa seja apreendida pelo interlocutor, bem como as intenções do locutor ao utilizar essa estratégia.

Como problematiza Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia*, o discurso irônico funciona estrategicamente como forma de posicionamento político, que pode tanto legitimar quanto solapar os interesses do locutor. Para a autora, a ironia é um jogo, cujos principais participantes são o *interpretador* e o *ironista*, ou seja, o locutor e o interlocutor.

O papel do interpretador é o de atribuir sentido ao enunciado conjuntamente ao desenvolvimento de inferências avaliadoras acerca das intenções do ironista. Portanto, trata-se de um processo discursivo que significa a construção de um sentido e de atitudes avaliadoras, que vão designar o matiz do enunciado, podendo ser este levemente provocativo ou intensamente grosseiro, assim entendido como algo jocoso ou uma crítica ácida.

Manuel Vázquez Montalbán, como ensaísta, também se arrisca na empresa de definir a importância da ironia em sua obra literária. Para o autor,

la escritura irónica de la sociohistoria es una alternativa a la literatura autista en la medida en que examina las conductas sociales e individuales por el prisma de la ironía, una categoría a la vez ética y estética que vehicula y relativiza al mismo tiempo una carga crítica. [...] Han acabado los tiempos del realismo crítico que consideraban que la crítica tenía un discurso mesiánico (Tyras, 2003, p.73-4).

Assim, como aponta Montalbán, a ironia pode ser considerada importante para a composição ética e estética do romance, uma vez que seu discurso, ao mesmo tempo que exerce uma carga crítica, também a relativiza com a provocação do riso, um elemento que acompanha em muitos casos a ironia. Portanto, a literatura pode discorrer sobre um tema considerado sério, entretanto, sem precisar apresentar um “discurso messiânico”, como comenta o escritor. Nesse sentido, a ironia é o recurso adequado por sua capacidade de crítica ácida e, ao mesmo tempo, risonha.

Em *Galíndez*, o tom irônico é dado principalmente pelos agentes Robards e Don Angelito, e por Trujillo e seus comparsas. De todos os personagens, o que desenvolve uma ironia mais refinada e mais agressiva é Robert Robards. O refinamento irônico se explica pela formação acadêmica dele – como já citado, graduado em Literatura pela Universidade da Pensilvânia, especialista em poesia norte-americana. Com certeza, sua formação proporcionou o conhecimento dos aspectos retóricos da linguagem, que ele maneja de forma primorosa em seus diálogos. Com o professor Norman Radcliffe, Robards se apresenta de forma acadêmica, usando seus conhecimentos poéticos para coagi-lo:

es una metáfora y yo soy de hecho un encuestador, las metáforas no me sirven. De todas maneras, si me han escogido a mí para este caso es atendiendo su especial condición de profesor de Ética, de profesor vincula-

do con las Humanidades. Tengo colegas, excelentes encuestadores, que son más incómodos que yo y no dejan que el otro salga del sí y del no. A los encuestadores de verdad horrorizan las metáforas. A mí en cambio me divierten. Soy un graduado de una universidad menor, pero soy un graduado. No es que me presuma de ser un intelectual, pero estoy en forma. He seguido leyendo. Mi trabajo suele realizarse entre personas muy parecidas a usted y a Muriel Colbert y conviene estar en forma. Vuelvo al tema de las metáforas: esconden la inseguridad del conocimiento. Cuando el conocimiento es certero recurre a las palabras que lo expresan más directamente (Montalbán, 1990, p.35).

O fragmento é esclarecedor para indicar como Robards domina os discursos, manipulando de acordo com sua necessidade. Por trás do matiz irônico de seu diálogo com Norman, presencia-se o tom de ameaça, algo constante em suas alocuções. Pondera Hutcheon (2000, p.30) que a ironia acontece no espaço entre o dito e o não dito – é justamente nesse espaço que surgem as ameaças do agente da CIA. Ao dizer que outros de seus colegas seriam menos tolerantes que ele no interrogatório, Robards ameaça Norman ao não dizer que ele poderá sofrer inquirições mais invasivas, com menos metáforas e mais violência física.

O professor de Ética, que também domina os códigos da ironia, sente-se acossado com esse e os demais diálogos de iguais características de Robards; por esse motivo, declara indignado: “Usted se ha apoderado de la poesía, de lo poético, de los bosques de Nueva Inglaterra, del mar, de la emoción de la naturaleza, de los poemas de Eliot” (ibidem, p.45). Robards, por sua vez, rebate novamente com um discurso irônico: “¿Los funcionarios han de ser ajenos a todo eso?”. Por fim, Radcliffe sentencia, desoladamente: “Son naturalmente ajenos a todo eso y todo eso existe precisamente y tiene valor porque no pertenece a la policía. En el momento en que ustedes recitan poemas de Eliot esos versos dejan de ser poemas y se convierten en tecnología de interrogatorio” (ibidem, p.45).

Evidencia-se que o discurso de Robards incomoda a Norman tanto quanto se fosse interrogado com violência física. Isso é cons-

tatado porque, segundo Hutcheon, o discurso irônico está carregado de uma “carga afetiva que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado)” (Hutcheon, 2000, p.33).

Nesse caso, o discurso de Robards origina um sentimento de raiva, observado na fala do professor de Ética, quando ele comenta sobre a apropriação dos versos de Eliot para o trabalho sórdido da CIA. Em outras palavras, Robards se apropria da cultura, como se ela também estivesse à disposição do Estado, para ameaçar e atormentar, implicando um papel que não corresponderia à obra de arte. Mas a intenção de Robards é de fato deflagrar o medo em Radcliffe, para que consiga seu objetivo maior: paralisar a investigação de Muriel.

Em outra passagem, a ironia de Robards se dirige a Don Angelito, quando eles se encontram em Miami para planejar o sequestro de Muriel. Nesses termos, adverte Don Angelito: “Creía que me habían olvidado”. Com o que responde Robards, ironicamente: “Es usted inolvidable, Don Angelito”. (Montalbán, 1990, p.198). O tom irônico é perceptível, principalmente se levarmos em consideração o que comenta Robards ao raciocinar antes do encontro dos personagens: “Don Angelito no sería temible a lo largo de sus setenta años, lo temible podían ser las circunstancias que rodeaban al viejo bastardo, la piraña de Miami como le llamaban en el departamento” (ibidem, p.196). Dito de outra maneira, Don Angelito está envelhecido; portanto, fisicamente, já não poderia representar nenhuma ameaça a Robards. Entretanto, o que poderia significar uma ameaça advém do que “viejo bastardo, la piraña de Miami” poderia aludir: nesse caso, o peixe carnívoro que tudo devora, sugerindo o tipo de atuação do personagem.

Em *Autobiografía del general Franco*, a ironia é um recurso central para a dessacralização da história franquista. O discurso irônico de Marcial Pombo é uma estratégia para romper com o sentimentalismo retórico do discurso do apócrifo Francisco Franco. A ironia

impede que se produza um discurso de carácter sentimental, como pretende Franco ao rememorar sua trajetória. O ditador provoca um revisionismo de seu passado e, conseqüentemente, da própria história da Espanha. Esse gesto nostálgico é uma forma de evasão de seu presente decadente de moribundo. Sendo assim, o narrador pretende uma idealização desse passado; entretanto, Marcial Pombo é o elemento desestabilizador: por meio da ironia, desconstrói o discurso de Franco na narrativa.

A ironia também se faz presente no discurso do ditador, que nada mais é que uma negativa de todos os fatos históricos elencados por ele, como se observa no fragmento:

Con los años, cuando tuve que asumir los destinos más altos de la pátria, muchas veces tuve que hacer frente a campañas de difamación similares: la falsa destrucción de Guernika, la detención de López Raimundo, el comunista que había organizado los desordenes barceloneses de 1951, el juicio y ajusticiamiento de Julián Grimau, el juicio contra el anarquista y luego comunista Jorge Cunill, los procesos de Burgos contra el terrorismo de ETA, la ejecución de cinco terroristas hace pocos días, a fines de septiembre de 1975 (Montalbán, 1992, p.92-3).

Apesar de Franco retratar-se como um mito, o discurso irônico subverte o discurso mítico ao evidenciar a imagem de um ditador decadente. A ironia tem a capacidade de minar esse discurso mítico da autobiografia. Hutcheon expõe que nos regimes totalitários é comum o uso da ironia com o objetivo de implodir o discurso autoritário.

Essa característica observa-se na ironia que transborda especialmente da voz de Marcial Pombo, ácida o suficiente para desconstruir o mito ao longo da narrativa. É o que acontece quando Pombo comenta acerca da formação intelectual de Franco e suas respectivas leituras, todas voltadas para questões morais, militares e religiosas. Nesses termos, afirma:

Tal vez se produjera la inculcación de estas lecturas concretas, pero en cualquier caso, su selección de libros y papeles, ayuda a deducir las lec-

turas de toda su vida, aquellos libros que usted llevaba en la maleta, viaje tras viaje, esa maleta biblioteca ambulante que sus hagiógrafos glosan como prueba fehaciente de su inconmensurable cultura, cultura de noticiario, de voz en off pedantuela y gangosa (ibidem, p.58-9).

Esse fragmento se contrapõe a outro em que o falso Franco relata sua formação intelectual, uma mescla de educação moral e cívica religiosa, conquistada com leituras de enciclopédias. Afirma o narrador Franco:

Muchos de los libros que estudiábamos venían de editoriales catalanas [...]. Y de todos cuantos leí me impresionó sobremanera El padre de familia, de Joaquín Roca y Cornet, manual a la vez que guía de conversación ilustrada para los padres de familia cristianos y de nuestra educación para ser algún día padres de familias cristianos (ibidem, p.64-5).

Essa formação intelectual deficiente pode ser ilustrada nesse fragmento da voz de Franco, que comenta sobre a pujança da indústria catalã de livros e o que era selecionado para suas leituras: textos que professavam um discurso conservador católico, cujo objetivo era o de estabelecer um modelo social. Nesse sentido, o livro de Joaquín Roca – publicado no século XIX e destinado a meninos que frequentavam a antiga escola primária – é uma obra exemplar, porque objetivava a formação moral e religiosa do pensamento dos homens considerados de bem.

O auge da formação leitora do ditador se refere ao que ele designa por “libros serios”, representados pelas enciclopédias universais, pela importância que poderiam representar em sua formação moral:

Los libros serios, los que verdaderamente nos transmitían conocimientos fundamentales para futuros desarrollos eran sobre todo las enciclopedias de primer grado, de grado medio y la de grado superior. Eran libros maravillosos, que nada tenían que ver con el enciclopedismo masónico, al contrario, porque trataban de transmitir el conocimiento armonizado a través de la religión y la moral (Montalbán, 1992, p.66).

O contexto da narração de Franco é sério; entretanto, como se trata de paródia, ocorre uma subversão do sentido de “libros serios”, que deixam de ser sérios para tornarem-se ridículos, grosseiros, esvaçados de valor filosófico, pois se poderia argumentar que tipo de reflexões possibilitariam o que ele designa por “enciclopedias de primer grado, de grado medio y la de grado superior”. Assim, o leitor indaga que formação ideológica, filosófica e acadêmica poderia suscitar uma enciclopédia. Essa indagação é certamente passível de ser realizada.

As declarações do narrador Franco são marcadas por tom irônico que desconstrói a tentativa de se legitimar a falta de uma formação acadêmica do ditador e a formação intelectual que faria dele o Caudillo da Espanha. Destaca-se a importância que o narrador concerne à questão da formação intelectual de Franco, são várias páginas que se arriscam a explicar a figura histórica do ditador, a partir de suas leituras e das falsas crenças que surgem dessa sofrível formação. Tal tentativa é uma maneira de explicar, como consequência dessas leituras, a constituição de um Franco medíocre, insignificante desde o ponto de vista intelectual.

Nesse caso, a ironia é um recurso essencial por explicitar, por meio do implícito, a dessacralização do suposto discurso do ditador. Além disso, ela transgredir o discurso sério que o falso Franco tenta imprimir em suas memórias, rompendo com sua estrutura mítica. Como a ironia é o procedimento que significa “a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (Hutcheon, 2000, p.28), ela também contribui para a revelação da voz do autor na narrativa, se pensarmos esse recurso não apenas como um tropo retórico, mas também como forma de demonstração de um posicionamento político. Sendo assim, é por meio da ironia que se deflagra o autor implícito que julga, condena, critica e ri da trajetória do ditador.

Desse modo, ocorre, por parte do narrador, um rebaixamento do herói, que deixa de representar um ser perfeito para transformar-se na paródia desse herói. Trata-se de uma forma de humanizar o ditador para que o leitor perceba suas fragilidades, principalmente as que se referem ao seu discurso retórico e mítico. Entretanto, esse

leitor, diferentemente do que costuma ocorrer em certas obras que ficcionalizam o ditador e que recorrem ao mesmo procedimento paródico, não se apiada do tirano, ao contrário, tende a condená-lo por seus atos criminosos.

É importante verificar como Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*, amplia o conceito comum de paródia. A autora defende em sua obra uma perspectiva semântico-pragmática para a compreensão do fenômeno, superando as limitações analíticas e realçando a paródia como uma espécie de metagênero privilegiado na evolução das práticas artísticas. Essa perspectiva redefine a relação estreita que mantém com outras formas – como a ironia, a sátira e o pastiche –, alargando o *ethos* tradicional, sem esquecer a importância da competência do leitor ou decodificador para a apreensão do texto parodístico.

A paródia não deve ser considerada apenas como a recriação de um texto, uma reescritura de caráter contestador, irônico, zombeteiro, crítico, satírico, humorístico ou jocoso. Para além dessa ideia, a paródia é uma repetição com distanciamento crítico que enfatiza a diferença e não apenas a semelhança (subversão), como se tem defendido tradicionalmente. É uma “transcontextualização” de obras de artes anteriores, a qual faz referências, porém em um outro contexto, com uma nova intenção. É uma forma de imitação que se caracteriza por uma inversão que pode partir da ironia, passando pelo jocoso e pelo desdenho ridicularizador, chegando até mesmo à homenagem reverencial. No entanto, é notável pelas reflexões da pesquisadora que a paródia não se caracteriza apenas por sua capacidade de subverter e ridicularizar.

Na paródia, ocorre uma sobreposição estrutural de textos que incorpora o antigo no novo, síntese bitextual, ou relação de hipertextualidade como considera Genette, que exige a percepção desses recursos por parte do codificador e do decodificador, sendo, portanto, uma forma sofisticada de expressão, como a ironia. A paródia, o pastiche e o travestimento são considerados exemplos de hipertextualidade. O pastiche, em *Galíndez e Autobiografía del general Franco*, pode ser considerado um hipertexto, porque surge desses

cruzamentos de textos A e B. Nesse caso, o hipotexto é representado em *Galíndez* pelos romances policiais e pela incorporação de outros textos no romance, como a biografia de Galíndez escrita por Pedro de Basaldua. Em *Autobiografía del general Franco*, o hipotexto é representado pelo gênero autobiográfico, representado pelas biografias e autobiografias publicadas pela editora Planeta, entre outras.

Linda Hutcheon pondera ainda sobre as duas funções da ironia: a inversão semântica e a avaliação pragmática. A primeira está entre o que é afirmado e o que é significado, a outra avalia quase sempre de forma pejorativa. A ironia estrategicamente trabalha como antifrase e exige uma atitude avaliadora do texto tanto por parte do escritor (codificador) quanto do leitor (descodificador), que fará sua interpretação. Para diferenciar o *ethos* de paródia e sátira, a autora avalia que esta apresenta sempre uma avaliação negativa e sua intencionalidade é corretiva, como a utilização da paródia para ridicularizar os vícios ou as loucuras da humanidade. Segundo a investigadora, na paródia moderna não aparece tal limitação avaliadora ou intencional. A sátira, assim como a ironia, apresenta um *ethos* de desdém ou de escárnio, o que nem sempre ocorre com a paródia. Pela semelhança em nível estrutural, a ironia torna-se o mecanismo retórico preferido e privilegiado pela paródia.

Hutcheon adverte também sobre a importância de se discutir o valor da paródia para as artes, uma vez que no século XX ela se torna um dos modos mais explícitos de construção formal e temática dos textos, além de possuir uma implicação cultural e ideológica. Por outro lado, há também o problema da autorreferência estética, da autorreflexividade e da autolegitimação da obra de arte, presentes na paródia, o que merece uma atenção especial para tentar explicar melhor essa construção tão comum no século passado e entender a necessidade da arte moderna valer-se tanto desse recurso.

No caso de *Autobiografía del general Franco*, constatamos que o romance parodia as biografias e autobiografias de caráter franquista, uma vez que a narrativa de Montalbán deforma esses textos (auto)biográficos com o movimento contrário de Marcial Pombo, que rompe com o discurso oficial do franquismo.

Nesse romance, encontramos um variado discurso fundacional que fazia parte da ideologia e da política franquista de imposição do regime. No capítulo intitulado “Lo que piensa el Caudillo, Franco no lo sabe”, encontramos um exemplo do tipo de discurso fundador franquista, o qual o ditador utiliza recorrentemente em suas memórias para justificar seu poder e suas ações, como podemos contemplar na citação em que discursa o narrador Franco:

¿QUÉ SIENTES EN UN DÍA COMO HOY? Me hizo esta pregunta mi mujer el día en que el pueblo de Madrid me había aclamado como su salvador y tomaba bajo mi cargo la reconstrucción de España y la recuperación de su sentido histórico. ¿Qué sentía yo? Valor. Un inmenso valor frío y la sensación de que en mí ya habitarían para siempre dos personas: Franco y el Caudillo, el hombre y el jefe del Estado y, desde luego, uno se impondría sobre el otro porque el bien común de todos los españoles debía estar por encima de mi bien particular (Montalbán, 1992, p.345).

No fragmento, constatamos que a perspectiva do narrador revela para o leitor a grandiloquência que ele mesmo se inflige: o predestinado a ser o salvador e o reconstrutor de uma Espanha destruída, para além de ser o responsável em recuperar o sentido histórico do país. Para completar a construção mítica, ele comenta ainda sobre a existência de dois Francos, o homem comum e o chefe de Estado, enfatizando que o último sempre se sobreporia ao primeiro. No entanto, poucas páginas adiante, o narrador Pombo se coloca para desfazer a ideia de aclamação popular, ao relatar sua experiência e os dados históricos que se produziam naquele período. Nesses termos, relembra Pombo:

Ni mi madre ni yo estábamos entre la multitud que le aclamaba. Mi madre pasó días de angustia hasta que localizó mi padre en el campo del Rayo Vallecano, entre miles de prisioneros hacinados. [...] ¿Cuántos españoles faltaban en aquella triunfal manifestación de inquebrantable adhesión de la Castellana en la que ya se fijó el grito Franco, Franco, Franco, tres veces, como Santus, Santus, Santus, en el orgasmo de la consagración eucarística? (ibidem, p.351).

Na verdade, Marcial Pombo e sua mãe simbolizam o lado perdedor da guerra, relatando o que ocorria com as famílias do bando republicano, que passavam dias angustiados a procura de seus desaparecidos, uns presos em algum cárcere franquista, outros já mortos. O narrador faz referências ao ato público organizado em Madri no ano de 1939 para demonstrar a consolidação do regime franquista por meio do apoio das massas populares. Ironicamente o narrador alude ao episódio em que se gritou por três vezes o nome do ditador: “Franco, Franco, Franco” em uma caústica menção a “Santus, Santus, Santus”, uma referência paródica do latim das missas, apontando o arrolamento da Igreja na empresa franquista. É importante verificar que o grau de ironia no discurso do narrador Pombo se acentua nas indagações retóricas que ele faz: “¿Cuántos españoles faltaban en aquella triunfal manifestación de inquebrantable adhesión de la Castellana [...]?”, ampliando a intensidade do discurso irônico.

Nessa passagem do romance, Pombo expõe toda sua animosidade, imputando toda a culpabilidade da guerra e suas atrocidades ao ditador e ao grupo dos nacionalistas que sustentou o golpe, entre eles, a decisiva presença da Igreja. Para se contrapor à multidão franquista que havia acudido ao manifesto em favor de Franco, Pombo comenta sobre os números e as punições que incidiam sobre os republicanos:

Un millón de españoles habían muerto o estaban camino de diferentes exilios. En las cárceles se hacinaban miles y miles de torturados, futuros fusilados o condenados a penas fabuladas y no me arriesgo en las cifras, ni para la generosidad, ni para la usura, en esa disputa científica que los historiadores han emprendido para decidir si usted entre 1939 y 1943 permitió el fusilamiento o el garrote vil de 200.000 vencidos o de más de 200.000 vencidos, de 200.000 no se lo rebajo general, porque es una cifra casi consensuada. Y le rebajo, han pasado tantos años, los paseos a cargo de las cuadrillas falangistas, en la España agraria, las fosas comunes llenas de desaparecidos, venganzas zoológicas aplazadas, vejaciones sexuales con las mujeres de los vencidos, cabezas rapadas de mujeres re-

publicanas, aceite de recino, palizas, usted, usted, usted, repetido como un rostro esquemático parasicológicamente surgido en las fachadas de ciudades y pueblos, muros aún erosionados por la metralla. Acabado el odio encendido de la guerra, usted aplicó el odio del exterminio, el sadismo de quitarle al enemigo cualquier vertebración de su dignidad y así tuvieron que fusilar sentados a torturados que no podían tenerse en pie o hacer saltar por las ventanas de sus checas azules a los que habían cometido la tontería biológica de no resistir los golpes. Y aunque las cantidades se adelgazarían a partir de 1943, ¿conviene recordarle general que usted no aplicó el Habeas Corpus hasta 1959 y que aun entonces se reservó el privilegio de devolver al detenido a diligencias policiales, es decir, a la checa, aunque ya estuviera a disposición judicial? ¿Cuántos miles de cristianos le ayudaron en aquella carnicería? ¿De gusanos provenía la seda de los palios bajo los que se puso tanta tortura? (Montalbán, 1992, p.351-2)

Trata-se de umas recordações penosas de Pombo, carregadas de um alto teor de ironia, que desconstroem o mito de Franco e seu discurso fundador, baseado nas benevolências do Estado administradas aos espanhóis. A ironia está dirigida não apenas ao tirano, mas a outros âmbitos sociais, por exemplo, ao debate dos historiadores sobre a cifra de pessoas atingidas pela Guerra Civil e pelo franquismo, como se observa em: “y no me arriesgo en las cifras, ni para la generosidad, ni para la usura, en esa disputa científica que los historiadores [...]”. Conforme mencionado no excerto anterior, também nesse o matiz irônico se intensifica nas perguntas retóricas do narrador Pombo: “¿conviene recordarle general que usted no aplicó el Habeas Corpus hasta 1959 [...]?”. “¿Cuántos miles de cristianos le ayudaron en aquella carnicería?”, denunciando os exageros cometidos durante e após a guerra. Nesse episódio de Pombo, ele, ironicamente, também se remete a aclamação “Franco, Franco, Franco”, agora se referindo a “usted, usted, usted”. Essa estratégia discursiva do romance é uma maneira de criticar o ditador e colocar em evidência sua relação doentia, egocêntrica com o poder. Assim, as intervenções de Pombo no suposto discurso de Franco promovem a paródia do ditador, pois é por meio de seus comentários que

se dessacraliza os grandes feitos de Franco realizados sempre pensando na tríade “Deus, pátria e família” (De Marco, 1995, p.114), em prol da preservação de uma Espanha unida e reconstruída nos moldes do fascismo.

É oportuno observar como Hutcheon aproxima o conceito de paródia ao de metáfora, na medida em que ambas exigem do decodificador a construção de um segundo sentido do texto – no caso da primeira, por meio de interferências que completem o sentido da paródia com o (re)conhecimento de um contexto parodiado. No entanto, com a paródia moderna, há uma mudança nesse foco, posto que ela mostra a necessidade de se voltar o olhar para o leitor, pois é ele quem se apropria do texto para a sua compreensão. Quando a autora aborda sobre o leitor, ela refere-se ao seu lugar no texto, assim como o autor. Nesse caso, não se trata de um sujeito individual, mas sim de um papel a ser ocupado no texto.

Outra justaposição que ela faz refere-se à intertextualidade e ao pastiche. Esses mecanismos se aproximam da paródia, embora haja, obviamente, diferenças em cada um deles. Para a autora, a paródia nada mais é que um ir e vir intertextual, embora afirme que seu mecanismo é mais amplo que o da intertextualidade, já que aquela exige a suposição da competência semiótica e a intencionalidade de um codificador. Já o pastiche é uma imitação não de um único texto, mas das várias possibilidades de textos; portanto, é a repetição de estilos de diferentes textos, operando mais pela semelhança e pela correspondência. O que difere a paródia e o pastiche do plágio é o fato de os dois primeiros fazerem “empréstimos” de forma confessada, o que não ocorre, nos termos de Hutcheon, com o plágio.

Outro exemplo que pode ser arrolado de *Autobiografía del general Franco* é o do narrador Pombo, utilizando o discurso alheio, por meio da citação, para corroer o discurso hagiográfico de Franco. Para tanto, ele emite o seguinte comentário mordaz acerca do relato do ditador sobre sua passagem pela Academia Militar de Toledo:

La impresión que usted dejó en sus compañeros de la academia militar cambió con los años, supongo que a partir de sus éxitos africanos, por-

que el coronel Vicente Guarner testimoniaría que nadie hubiera podido pensar que usted iba a ser Franco, Franco, Franco. Aunque un año más joven que usted, Vicente Guarner era de la promoción de su primo Pacón: “A Franco le considerábamos un gallego triste y cauteloso, siempre melancólico o deprimido, de aspecto vulgar, moreno, bajito, con voz de falsete y que había leído poco. Figuraba, contra lo que dicen sus biógrafos, a la cola de la promoción. Entre los seis o siete cadetes que a veces nos reuníamos, cualquiera hubiera sido pronosticado como futuro dictador menos él” (Montalbán, 1992, p.76).

No fragmento, uma vez mais o narrador Pombo cita a *célebre* aclamação “Franco, Franco, Franco”, ridicularizando tal referência ao ditador. Para dar mais crédito a sua ironia, o narrador insere intertextualmente o julgamento do coronel Vicente Guarder sobre o ditador, que o aponta como o último dos últimos militares para tornar-se o “Caudillo de España”. O narrador Pombo explora a opinião negativa de Guarder: “un gallego triste y cauteloso, siempre melancólico o deprimido, de aspecto vulgar, moreno, bajito, con voz de falsete y que había leído poco”, o que permite que o leitor ria da configuração do ditador, descrito como um homem fraco de caráter e de força física, voz fina, medíocre intelectualmente e sem expressão alguma entre os militares. É importante observar que essa ideia da mediocridade é contrária à construção que o ditador tenta impor de sua formação intelectual, tema que preocupa o narrador Franco, uma vez que ele tenta legitimar sua condição de homem erudito. Nesses termos, ele narra sobre sua primeira experiência leitora:

Aquellos libros de texto te orientaban hacia la causa última, hacia Dios y hacia la causa temporal, el amor a la familia y la patria. Recuerdo estre-mecido aquella sentencia de mi primer libro de lectura a propósito de la historia de la Reconquista, ocho siglos de lucha para liberar a España de la invasión árabe. “¡Pobre España! Siempre sometida al yugo de los ex-tranjeros y siempre grande y majestuosa al luchar por la independencia de nuestro territorio...” (ibidem, p.62).

Trata-se de uma referência ao discurso fundador da reconquista dos cristãos dos territórios que eram governados pelos mouros. Essa menção tem por objetivo mostrar o tipo de formação histórica que teve Franco quando ainda era muito jovem e, mais que isso, fundamentar o tipo de discurso que o narrador tomará para atuar politicamente e relatar suas supostas memórias.

É importante observar que o narrador Franco, assim como outros narradores presentes em *Autobiografía del general Franco* e *Galíndez*, também está preocupado em discutir no romance a questão do intelectual. Franco não quer de maneira alguma assumir uma inferioridade intelectual em relação a Pombo, por isso se esforça para se afirmar como governante letrado. O problema é que suas referências de leitura são motivo de riso para o leitor contemporâneo, um riso provocado no romance pelo discurso irônico do narrador.

Em *Galíndez* constata-se a presença do pastiche, que Charau-deau & Mangueneau (2004, p.371) definem como uma “prática de imitação” do estilo de um ou mais autores, tendo uma finalidade paródica, estética ou lúdica, distinguindo-se, portanto, da paródia, de caráter mais subversivo, contestatório e crítico. O pastiche, como imitação característica da cultura de massa, pode ser considerado uma das formas mais usuais de intertextualidade. Trata-se de uma espécie de colagem de vários textos, incluindo entre eles o gênero policial, tido como um produto da cultura de massa. Assim, em *Galíndez*, Montalbán imita o estilo de seus romances policiais da série de Pepe Carvalho para revelar as atrocidades das ditaduras e do universo da espionagem internacional – que, por sua vez, imitam o estilo de outros autores como Arthur Conan Doyle, criador do detetive Sherlock Holmes. Pepe Carvalho é um pastiche do personagem de Doyle, e Muriel Colbert é o personagem de *Galíndez* que assume o papel de detetive do crime, imitando Carvalho. Esse papel da personagem pode ser identificado no diálogo entre Don Angelito e Robert Robards, no encontro realizado para organizar o sequestro de Muriel. Angelito questiona a importância de se observar a mulher, para ele, uma simples pesquisadora universitária. Entretanto, Robards contesta, alertando-o para a função dela: “Es algo

más que una investigadora. Se ha enamorado del mito Galíndez, es una reivindicadora. Está dispuesta a alzar el cadáver por encima de todas las cabezas para que sea contemplado por todo el universo” (Montalbán, 1990, p.201). A palavra *reivindicadora* pode ter um significado duplo, designando tanto a pessoa engajada a alguma causa, quanto o papel que Muriel reivindica para si: o de detetive do caso Galíndez.

A estrutura detetivesca surge à medida que a narrativa transcorre. Muriel empreende uma cruzada transatlântica para desvendar o assassinato de Galíndez. Assim, no décimo terceiro capítulo do romance, quando a personagem já está em Santo Domingo, ocorre um episódio digno do gênero policial. Trata-se da chegada ao hotel, onde a personagem se hospedou, de um homem misterioso, que revela ter conhecimento de como o professor basco desaparecera: “Yo estaba allí. Me refiero a que yo estaba allí cuando llegó el hombre enfermo, ese que usted busca, el español. Jesús de Galíndez, Don Jesús de Galíndez” (ibidem, p.282).

O discurso do desconhecido que se apresenta é sedutor para a investigadora, que anseia descobrir como ocorreu o desaparecimento de seu personagem investigado. Por esse motivo, afirma o narrador: “Es como si se abriera ante ti la puerta que lleva a la cámara secreta final de esta pirámide de recorridos secretos. ¿Su nombre? José Rivera Maculeto, para servirle. Le dejé una nota ayer en la recepción. ¿Usted estaba allí? ¿Qué quiere decir allí?” (ibidem, p.282). A partir dessa revelação, Muriel arrisca retirar todas as informações possíveis do homem, fazendo-lhe as mais variadas indagações: “¿Le vio usted?, ¿pudo hablar con él? ¿Le pegó patadas? ¿Supieron qué había pasado con el prisionero? ¿Qué quiere decir dar chalina?” (Montalbán, 1990, p.282-3). Ele, por sua vez, cria um suspense maior, ao afirmar que possui um contato que poderia passar-lhe outras informações mais concretas: “tengo un contacto que está dispuesto a hablar con usted y explicarle toda la trama. [...] pero en un lugar discreto y siempre que usted venga ahora mismo conmigo y nadie se entere” (ibidem, p.283). Muriel, como detetive aguçada, não deixa de ir ao encontro do coronel Areces, figura perigosa, que

nas entrelinhas de seu discurso também adverte a investigadora de seu destino trágico, ao relatar a cadeia de mortes ocorridas a partir do caso Galíndez:

Apunte, señorita: Galíndez, el vasco, muerto en la cárcel del Kilómetro 9; Murphy, el piloto que lo trajo desde Nueva York, asesinado en el cuartel general de la Policía; De la Maza asesinado en prisión, ahorcado después de obligarle a firmar una carta que ni siquiera había leído; El Dr. Rivera, el médico que drogó a Galíndez y le acompañó durante el viaje, luego se deprimió el pobretico y le dieron cianuro para sacarle de la depresión y suicidarlo; Gloria Viera, la supuesta amante del Galíndez, pero en realidad amante del Cojo, apareció muerta como consecuencia de un accidente de carro y no sabía conducir [...]; su “chulo”, el Cojo uno de los implicados en planear el secuestro, desapareció un buen día, ascendió a los cielos, como la Virgen o bajó a la fosa marina donde se lo comieron los tiburones. Pero antes de morir tuvo aún tiempo de balear en México al traidor Almoina, después de haberle planchado con un automóvil (ibidem, p.287).

Faltava ainda completar a lista com o próprio assassinato de Trujillo, organizado por Antonio de la Maza, irmão de Octavio de la Maza, quem o ditador também exterminara por ter testemunhado o desaparecimento de Galíndez. A rede de implicados não termina aí, como afirma o coronel: “Pero no he terminado el inventario de las muertes que acompañaron la desaparición de Galíndez. Espaillat, Arturo Espaillat, el Navajita, ése fue el cerebro del secuestro, perdió el poder político tras el asesinato de Trujillo, se exiló y luego apareció suicidado en Canadá” (ibidem, p.288). Portanto, trata-se de uma sequência de crimes, com a finalidade de encobrir o primeiro assassinato da teia. As palavras de Areces são também um alerta do perigo que corria Muriel como detetive em terra estrangeira; por esse motivo, ao final de sua conversa, o coronel enfatiza a questão, ao comentar criticamente sobre o jogo duplo que desempenha o governo norte-americano na história de Galíndez e Trujillo, por meio de seus serviços secretos:

Bien, si ya lo sabe todo, le voy a dar un buen consejo. Déjelo correr. Cuando mataron a Trujillo dispersaron a su familia y trajeron la democracia vigilada, hubo un doble juego, muy típico de los yanquis. Mientras una parte de los servicios secretos luchaba para borrar las pocas pruebas que quedaban. Después de la guerra mundial, el Departamento de Estado perseguía nazis infiltrados en la administración y la otra parte los infiltraba porque necesitaba la técnica, la experiencia de los nazis para combatir el comunismo. Ustedes son así. Tienen de todo. La luz y las tinieblas, en perfecto equilibrio y nosotros nos quedamos con la sangre, la basura, la mierda, somos su cloaca, les prestamos verdugos y asesinados y luego pretenden hacer un Nuremberg a propósito de Galíndez y Murphy... Un poco de seriedad gringos. Un poco de seriedad. Cuando Trujillo frenaba la conspiración comunista en el Caribe, Trujillo era buenísimo, pero cuando aquel moreno se creyó que era un aliado, de tú a tú, y empezó a tomar decisiones como la de desprenderse de los tibios, de gentes como Betancourt o Muñoz Marín, entonces viene el Tío Sam con los escrúpulos y le recuerdan al aliado que es un súbdito. Y como el aliado les sigue tocando los cojones, pues a por él. Ellos lo hicieron, ellos lo destruyeron. ¿Murphy? Un pretexto. ¿Galíndez?, menos que eso. ¿Me va a hacer caso? ¿Se va a ir con su linterna a su tierra? (Montalbán, 1990, p.294).

Na citação, o coronel Areces revela a Muriel como agiam politicamente os Estados Unidos com seus pares, ora aliados, ora adversários. Areces enfatiza essa questão ao comentar sobre Trujillo, a princípio um aliado, posteriormente, um inimigo que precisava ser eliminado, porque seguia “tocando los cojones”, incomodando. Assim sendo, o militar sugere que o desaparecimento e assassinato de Murphy e Galíndez foram apenas um pretexto para destronar Trujillo, fato que culmina com a conjuração de 1961. As palavras de Areces pretendem causar impacto em Muriel, para que ela não prosiga com sua investigação. Por isso, ao final, o coronel também tenta saber se a historiadora desistirá de seus objetivos. De certa forma, “¿Me va a hacer caso?” e “¿Se va a ir con su linterna a su tierra?” são expressões cujo discurso, ao mesmo tempo que espreita as intenções de Muriel, ameaça a pesquisadora veladamente, uma vez que ela

também pode se transformar em um inimigo do Estado ao averiguar seus conluios.

Por fim, para terminar a sessão, poderíamos ponderar que as teorias de Bakhtin sobre polifonia e dialogismo iluminam a compreensão da interdiscursividade da paródia, a voz dupla que está presente, por exemplo, na paródia da metaficção pós-modernista e nas estratégias retóricas irônicas. Como observa Linda Hutcheon (1989, p.93), “as duas vozes da ficção irônica e paródica combinam-se dialogicamente, não se anulam uma à outra”. Vale destacar que a inserção do papel do leitor e do produtor do texto parece ser a grande contribuição da autora para as teorias da paródia e da intertextualidade. Portanto, é fundamental que se considere tanto a produção quanto a recepção de textos para a apreensão do que é paródico e do que está sendo parodiado.

Literatura, memória e esquecimento: entre o passado e o presente

Andrea Pagni (2006, p.210-1) afirma que o debate, que se moveu a partir de meados da década de 1980, sobre o tema da memória é algo que se reporta a vários contextos, como o da Europa Oriental, da América Latina e, após a queda do muro de Berlim, da Europa Ocidental. Na conjunção espanhola, tal querela começa a revelar-se de forma mais contundente dez anos depois, por volta da década de 1990, quando se expande um discurso cultural, teórico e histórico em torno da memória da ditadura e de seu esquecimento a partir da transição. Obviamente, antes desse período, já havia uma reflexão acerca de tal processo memorialístico, principalmente no que se refere ao cinema e à literatura. Porém, o que se apresenta de modo diferente na atualidade é o estatuto que a memória adquire em outros âmbitos – por exemplo, no político e no jurídico – e a força que adquire no âmbito das representações culturais.

Pagni expõe uma ideia interessante acerca do pacto do esquecimento estabelecido na transição. Segundo a autora, o esquecimento

do passado era uma forma de dizer que a Espanha havia superado seus traumas e problemas e que já estava apta a fazer parte da Comunidade Europeia. Após vinte anos da morte de Franco, com o país já inserido na União Europeia, comenta Pagni que “España vuelve la vista atrás y recuerda, y el gesto coincide con el de Francia, el de Alemania, el de Argentina y Chile, aunque los motivos sean en cada caso un poco diferentes y específicos” (2006, p.211). Esse gesto de rememoração, compreendido como “o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido” (Ricoeur, 2007, p.73), presente na Europa Ocidental e mais recentemente na América Latina, pode ser entendido a partir das ideias de Paul Ricoeur de que “el vínculo entre el pasado y el presente reside en la memoria” (Egües, 2010, p.242). Assim, a memória é um elemento essencial para a compreensão do presente, para a projeção do futuro e para o encontro da identidade histórica de um povo.

As palavras de Pagni nos fazem recordar a imagem do anjo de Paul Klee, a que Walter Benjamin se refere em sua nona tese *Sobre o Conceito de História* (1940). Nesse sentido, esse olhar para o passado dos distintos países elencados por Pagni refletem uma imagem semelhante à do *Angelus Novus* de Klee:

O Anjo da História deve parecer assim, Ele tem o seu rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma cadeia de acontecimentos, *ele* enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem gostaria de demorar-se, acordar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranha em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Esta tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual volta as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é *essa* tempestade (Benjamin, apud Gagnebin, 1997, p.133).

À parte do contexto histórico específico de Benjamin, a metáfora do anjo da história pode ser entendida como a ideia da modernidade ante o progresso destrutor da humanidade, onde o passado é

construído a partir de um cenário de ruína e destruição. Tendo em vista essa paisagem, o anjo se horroriza com o passado, tornando-se abatido e imóvel, o que lhe acentua a aparência assustadora. Essa imagem do horror tão conhecida no fragmento de Benjamin parece se refletir na imagem que os países citados têm de sua própria história recente, a qual se refere aos fascismos e às ditaduras que, de uma maneira ou de outra, projetaram-se em suas realidades históricas. Mercedes Juliá (2006, p.13), ao analisar as relações entre o passado e sua reconstituição por meio da ficção, complementa a reflexão, quando afirma que Benjamin “compara la tarea del historiador a la de un coleccionista que deambula por entre las ruinas del pasado para reconstruir, con algunos trozos valiosos, fragmentos de aquello que existió”. Esse parece ser também o caso da ficção histórica, que busca reconstituir uma memória por meio de fragmentos valiosos que emergem de seus destroços, o que nos permite afirmar que tanto *Galíndez* quanto *Autobiografía del general Franco* são obras que se edificam a partir de frações do que foi a Guerra Civil e as ditaduras na República Dominicana e na Espanha.

Os romances de Montalbán aportam uma memória antifranquista da história, diferente da versão da Espanha franquista, em que se enfatiza a existência de uma memória hegemônica que se colocava ante qualquer outra forma de recordação. Nesse caso, a Guerra Civil era lembrada, era comemorada como acontecimento histórico fundamental para a contenção do comunismo, dos judeus-maçônicos e a permanência dos valores tradicionais do catolicismo e da unidade nacional, ainda que a qualquer preço, configurando o que se entende por memória coletiva, a “construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota cada uno de los sujetos de identidad social y de un sentido de pertenencia dentro del grupo” (Luengo, 2004, p.15).

Segundo Ana Luengo (2004), a concepção de memória coletiva é importante para perceber a atuação do romancista para a recuperação da memória. O escritor, dotado de suas memórias pessoais e receptor de outras memórias alheias, ao fazer parte da comunidade em que se rememora, desempenha um papel ativo

para que ele, em suas obras, possa depositar suas memórias pessoais, bem como as memórias de sua coletividade. Tal processo trará repercussões no leitor, que definirão como se manterá viva a memória coletiva desses acontecimentos. Uma questão de suma importância, que não podemos nos esquecer e que é inerente ao processo de ficcionalização da história, é o fato de o passado ficcionalizado não corresponder exatamente aos acontecimentos ocorridos. O romancista, quando toma o passado histórico para torná-lo um passado ficcionalizado, nem sempre relata o sucedido, mas o que poderia ter acontecido e, ainda que tenha acontecido determinado episódio, não se trata de uma ocorrência autêntica, porque o narrado pertence ao mundo da ficção, dentro de suas convenções.

Feitas essas considerações, podemos afirmar que Manuel Vázquez Montalbán é um dos escritores que se apropria do passado histórico para efetivar a retomada poética da memória e da ética. Por esse motivo, o conceito de memória parece ser fundamental para a compreensão de *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco*, porque, como já afirmado anteriormente, os romances promovem um constante diálogo entre o passado e o presente da Espanha, inseridos no contexto da Guerra Civil e do franquismo.

A força que adquire o discurso da memória nas representações artísticas pode ser visualizada em *Galíndez*, no diálogo de Don Angelito com Muriel, quando ela chega a Miami para recolher informações sobre o desaparecido. Don Angelito se considera um guardião da memória por sua experiência de vida; por esse motivo, afirma a Muriel:

Yo ahora soy un hombre retirado, pendiente de mis gatos y de escribir unas memorias que ya he prometido a Lee Goerner, un editor de Nueva York que nunca habla, del que se asegura que no ha pronunciado media docena de palabras desde hace veinte años. [...] Pero él insiste en que soy uno de los mejores testigos de la historia del Caribe en los últimos cincuenta años y es cierto, no voy a engañarle con una falsa modestia (Montalbán, 1990, p.304).

Pelo que está exposto na passagem, o fato de ter memória torna o personagem um homem peculiar, a ponto de ele afirmar que um editor se interessa pela publicação de suas recordações para serem editadas em forma de autobiografia. É interessante observar que o próximo romance publicado por Montalbán é justamente *Autobiografía del general Franco*. Nesse sentido, o personagem Don Angelito de certa maneira já antecipa o que será mote na narrativa seguinte do autor, iniciando a discussão acerca da tensa relação entre verdade e mentira no discurso autobiográfico. Sabe-se que, para atrair Muriel, Don Angelito utilizará um discurso em que se mescla a veracidade e a falsidade. Como uma introdução do tema, ele ponderará: “¡Memoria! ¡Memoria! ¿Dónde te has ido? Shakespeare tenía mucha razón cuando decía que la memoria no siempre está a la disposición de nuestros recuerdos, o algo así” (Montalbán, 1990, p.307). O personagem se apropria das palavras de Shakespeare para dar uma pista de sua própria atuação em relação à memória. Na realidade, ele alega que lhe falta memória, mas o que Don Angelito faz é alterar a memória de acordo com os objetivos do Estado para reprimir a investigação de Muriel. Para dar maior veracidade ao seu discurso, o personagem mistura acontecimentos que poderiam ser dados como ocorridos com outros que não sucederam, como ele mesmo relata a Robards ao telefone: “No le he dicho nada de lo que ella no supiera y lo que he inventado o pueda inventar, lo supone” (ibidem, p.321). Em outra passagem, Angelito lança uma pergunta retórica para fingir que busca em suas recordações a memória de Galíndez. Nesses termos, ele afirma:

¿En que año fue secuestrado Galíndez? No. No me lo diga. 12 de marzo de 1956. Han pasado unos treinta años. Imagine usted que en aquella operación participaron veinte o treinta personas que podían tener entre veinteyochenta años. Vaya eliminando, hijamía, compórtese como la vida o como un matasanos y llegará a la conclusión de que aún están en activo implicados que entonces tenían entre veinte y cincuenta años y que hoy están entre los cincuenta y los ochenta. ¿Va comprendiendo? Personajes como Espaillat, Trujillo, De la Maza, Murphy, ésos ya están en el infierno o en el limbo y en todas las páginas de los libros que se han dedicado

al caso Galíndez. Pero nunca se destapó del todo la trama yanqui y nunca quedó claro el papel jugado por la CIA, por ejemplo (ibidem, p.306).

No fragmento, pode-se notar como Don Angelito joga com as palavras ao levar Muriel a um raciocínio plausível sobre a situação dos personagens anônimos que participaram também do desaparecimento de Galíndez, pessoas que estiveram implicadas com o crime, mas que – diferentemente de Espailat, Trujillo, De la Maza e Murphy – mantiveram-se abrigadas na obscuridade. Com a morte dos que se tornaram públicos, os anônimos tiveram suas memórias purificadas e resguardadas de qualquer tipo de penalização que pudesse ocorrer. Entretanto, com a investigação de Muriel, essas pessoas são postas novamente na berlinda, principalmente as que são representantes do poder norte-americano e dominicano.

O papel que Don Angelito representa é o de testemunho fiel do acontecido a Galíndez. Ele se apresenta à investigadora como pertencente aos grupos latinos comunistas, como se visualiza no seguinte fragmento:

Yo podía haber escogido, a mi edad, sentirme como un exilado interior, ya sabe usted que no hay éxito comparable del exilio, como dijo el poeta. Pero he elegido combatir, combatir, combatir, como he hecho toda mi vida. He sido el sostén de los grupos haitianos más radicales, de los intentos de penetración de agentes castristas en los grupos de marielitos, de todo lo que usted pueda imaginar (Montalbán, 1990, p.307).

Trata-se de uma identidade falsa, uma vez que ele de fato circulou entre os grupos a que se refere, mas como informante da CIA, denunciando e promovendo prisões e mortes dos militantes. De fato, Don Angelito foi um homem muito atuante; porém, o que ele não explicita a Muriel é de que lado esteve nesse combate. É dessa maneira que se forja ao seu redor uma teia histórica baseada na manipulação dos acontecimentos. Trata-se de um abuso da memória, “que resulta de uma manipulação concertada da memória e do esquecimento por detentores do poder” (Ricoeur, 2007, p.93).

Angelito, apesar de transparecer a imagem de uma pessoa despreocupada de sua própria memória e, conseqüentemente, de sua consciência, quando se dá conta de que entrará novamente na história de Galíndez, portanto terá que rememorar o passado que o une ao professor basco, é tomado por um incômodo que se reflete em suas palavras. Ele afirma:

Rojas otra vez. Es el muerto sin sepultura. Es como una maldición. Cuando no se entierra a un cadáver, anda errante y reaparece cuando menos lo esperas. En mala hora lo tiraron a los tiburones, porque vive en cada tiburón y de pronto se levanta como un hombre, sale del mar y vuelve a la tierra a buscarnos. A veces tengo el sueño de Rojas saliendo del mar cubierto de algas y lodos marinos, con los ojos vacíos pero orientados hacia mí. Lo que mal empieza mal acaba y si yo hubiera sabido en qué iba a consistir aquella chapuza no me habría metido en ella. Se lo dije mil veces a Espaillat cuando vino aquí de cónsul: el cadáver tenía que haber aparecido en un basurero del extrarradio de Nueva York, por uno de los solares de Harlem. Lo que no se podía hacer era esfumarlo como a los dioses o como los reyes en las leyendas. Un día volverá, como en las leyendas del trópico y nos sacará los ojos, a usted no, porque no llegó a conocerle, pero a mí me correrá a bastonazos el jodido vasco (Montalbán, 1990, p.198-9).

Don Angelito demonstra em suas palavras, quase um relato impregnado de realismo fantástico, caracterizado pela imagem do morto que ressuscita do fundo do mar para cobrar os seus devedores – “Cuando no se entierra a un cadáver, anda errante y reaparece cuando menos lo esperas” –, entre eles Angelito, que possui uma dívida moral com Galíndez, uma espécie de culpa por haver participado do desaparecimento do professor basco, que se manifesta pelo fato de não terem lhe dado um fim supostamente digno ou comum – “Se lo dije mil veces a Espaillat cuando vino aquí de cónsul: el cadáver tenía que haber aparecido en un basurero del extrarradio de Nueva York, por uno de los solares de Harlem”. Esse parece ser, ironicamente, um fim menos incomum que o de ser entregue como comida aos tubarões, mas nem por isso menos trágico. Angelito, em suas palavras angustiadas, ex-

plica como Galíndez, ao não ter sido sepultado, transformou-se em mito: “Un día volverá, como en las leyendas del trópico y nos sacará los ojos”. Como mito ressuscitará, não para vingar-se, mas para cobrar a dívida de Angelito e de outros que participaram de seu assassinato, o que demonstra o sentimento de culpa do agente secreto.

Voltando à discussão sobre a memória, Hans-Jörg Neuschäfer (2006), em artigo sobre a representação da memória espanhola nas obras literárias e no cinema, ressalta uma importante questão acerca do problema epistemológico da memória no contexto espanhol. Neuschäfer corrobora com a ideia de que a Guerra Civil, suas causas e conseqüências ainda constituem um tema importante para a literatura espanhola. Não obstante, assevera que, na medida em que há um distanciamento do passado, a memória começa a se transformar em memória histórica; nesse sentido, percebe-se menos “crispação” entre o passado e o presente na produção desses artistas.

Dito de outra maneira, Neuschäfer alerta para uma brandura ao tratar-se desse tema, ao assegurar que para “los que padecieron en su propia carne la guerra y los duros años de la posguerra, el recuerdo del pasado es mucho más traumático e influye también de forma más directa en la manera con la que sus personajes viven el presente” (2006, p.145).

Para exemplificar suas considerações, examina o filme *La prima Angélica* (1973) de Carlos Saura, além dos romances *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, *Las esquinas de aire: en busca de Ana María Martínez Sagi* (2000), de Juan Manuel de Prada, e *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas. Em todas essas obras, o crítico enfatiza de forma gradativa o nível de comprometimento do autor e da obra com as memórias da Guerra Civil.

Essa discussão convém para embasar a proposição de que sendo Montalbán um herdeiro direto da Guerra Civil, nascido no último ano do conflito, tendo sofrido na infância o duro período do imediato pós-guerra e, em seguida, o longo período da ditadura, inclusive passando pela dolorosa experiência do cárcere franquista, sua obra está marcada por uma poética do antifranquismo, configurada na ética e na recuperação da memória histórica.

William J. Nichols compactua com a discussão de Neuschäfer, pois considera Montalbán pertencente a um grupo específico de autores que se preocupam com a revisitação do passado, recobrando-o para as novas gerações. Nesses termos, afirma Nichols:

Novelistas como Carmen Martín Gaité, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina y Julio Llamazares se centran en la crisis de la memoria al final del régimen franquista y señalan las amenazas a la frágil conexión entre historia, memoria e identidad, provocadas por el deseo de la amnesia durante la Transición (Nichols, 2006, p.158).

De certa forma, esses autores tiveram acesso a uma memória direta da Guerra Civil e da primeira fase do franquismo, muito mais dura que durante o último período do franquismo, em que a Espanha se abria para o turismo e para os investimentos estrangeiros, e os últimos anos da ditadura, em que a sociedade espanhola já se preparava para seu fim à espera da morte de Franco. Assim, autores contemporâneos, como Manuel Rivas, já pertencem a uma geração em que a memória não foi vivida. O passado para a geração de Rivas é transmitido por meio do que foi escrito e contado ao escritor; portanto, trata-se de uma memória indireta, o que certamente acarreta outra maneira de se considerar a memória. Como pontua Jacques Le Goff sobre a questão:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (2003, p.422).

Em tempos de ditadura, como já é de conhecimento, a literatura, por sua linguagem altamente simbólica, passa muitas vezes despercebida pelas instâncias do poder, estando livre de suas amarras, podendo revelar, nas fraturas de seu discurso, a memória si-

lenciada e esquecida. Em tempos de democracia, a literatura pode desempenhar a função de preservar uma memória que se perde no tempo e no espaço, ajudando a fixar sentidos para as reminiscências. Entretanto, não se pode esquecer que as reivindicações do presente e a intenção do Estado em dar voz e visibilidade ao passado, por meio de políticas da memória, são fundamentais para a valorização dos códigos memorialísticos, oferecendo novas perspectivas sobre a memória e o seu reconhecimento público.

Para finalizar, pode-se asseverar que *Galíndez* é um romance que possui uma forma circular, uma vez que a narrativa inicia-se no País Basco e termina com referências a aquele começo, principalmente com a reflexão sobre a capacidade da arte em contribuir para a manutenção da memória. Nesse sentido, escreve Ricardo a Dorothy Colbert, irmã de Muriel:

El recuerdo más hermoso que tengo ahora de Muriel fue del día en que fuimos a ver el pequeño monumento que le han construído a Galíndez en su pueblo, Amurrio, sobre una colina que se llama Larrabeode, en la que han puesto un sencillo predusco con su nombre y poca cosa más. Para salir del paso, decía Muriel. Ella estaba allí arriba, sobre la colina, con las faldas al viento y convocando el espíritu de aquel pobre hombre. Parecía un personaje de tragedia empujado hacia su destino por los mismos vientos del valle de Amurrio que habían empujado a Galíndez. (Montalbán, 1990, p.354)

Esta imagem que Ricardo relata é a que inicia o romance e está diretamente ligada ao poema de Galíndez que a própria Muriel balbucia alguns fragmentos ainda no primeiro capítulo:

Y volveré... volveré
o me llevarán ya muerto
a refundirme en la tierra,
la tierra de mis abuelos.
Llevad a dormir a Amurrio,
que estoy cansado y no puedo
deternerme en el camino;

caeré al azar, viajero.
 Llevadme, llevadme allí,
 si caminando aún, muero,
 a la colina empinada
 bajo el roble de mis sueños.

O poema do professor basco, publicado na revista *Euzko Deya* do México, é premonitório, porque nele o autor reflete acerca de sua própria morte e de seu sonho de voltar à terra pátria, ainda que não mais vivo, “bajo el roble de mis sueños”. Nos versos singelos, o autor coloca sua aflição de não conseguir chegar ao seu destino final: “que estoy cansado y no puedo/ detenerme en el camino;/ caeré al azar, viajero”. Essas palavras se reportam ao medo de permanecer no exílio, de não recuperar sua memória deixada em terras bascas. Estranhamente, foi dessa maneira que ocorreu com o personagem, de sua materialidade ficaram apenas seus escritos, seus textos publicados em revistas e jornais da época.

O poema de Galíndez inserido no início do romance é o elemento que conecta o professor basco a Muriel e Ricardo, além do componente que permite estabelecer uma relação da arte com a memória, pois é por meio desses versos que a memória do personagem é resgatada.

Em *Galíndez* há uma passagem simbólica, em que o professor basco, encarcerado, reflete acerca de sua condição solitária e do sentimento ocasionado pela perda da realidade. Sendo assim, ele pensa:

No te sientes tú mismo ni siquiera sabes donde estás, te han dicho que es la cárcel privada de Trujillo, pero esta habitación puede estar en cualquier momento, porque el tiempo lo marcan los acosos, tiempo de sufrir, tiempo de recelar y cuando te dejan dormir se agolpan los sueños a un cristal desde el que te miran sin tocarte, rostros distorcionados. Amurrio, Madrid; Santo Domingo, Nueva York, contemplando el espectáculo de tu destrucción (Montalbán, 1990, p.151).

Na verdade, o que é significativo em seu discurso é a percepção de que o que ele padece poderia ocorrer em qualquer momento e qual-

quer lugar, onde os sistemas autoritários possam dominar ou quando os sistemas democráticos falham. Os crimes de tortura se assemelham no tempo e no espaço; por isso, relembrar é tão importante: para que não se esqueçam essas tragédias humanas, para que a história das ditaduras não se repita ao longo da história da humanidade e para que aprendamos a não silenciarmos diante dos abusos do poder.

O retorno da ética: o discurso literário como recuperação da memória histórica

Caberia questionar o motivo dessa necessidade de se abordar o tema da memória nas literaturas contemporâneas. As possibilidades de respostas são variadas. Daniel Lvovich e Jaquelina Bisquert (2008, p.8) discorrem que a memória se transmite e se reforça por meio de práticas de rememoração e comemoração variadas, utilizadas para estabelecer a memória coletiva. Portanto, o tema da memória na literatura é um gesto de se rememorar de forma coletiva, visto que a literatura pode ser considerada um espaço público da expressão da sociedade.

Outra resposta plausível é a que nos oferece Jacques Le Goff, ao refletir sobre a importância da memória no mundo contemporâneo. O historiador assevera que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (2003, p.469). Portanto, o controle da memória coletiva pode ser entendido como um instrumento e um objeto de poder. Quem possui o controle dessa memória, inevitavelmente, também alcança o poder. Franco é um dos maiores exemplos dessa teoria: para permanecer no poder, manipulou a memória da forma que pôde, com o objetivo de mascarar e eliminar a memória republicana e antifranquista.

O mesmo ocorre com Trujillo na República Dominicana. Galíndez desaparece porque pretende tornar pública uma memória antitrujillista. Como ele não desiste de seu objetivo de publicar

nos Estados Unidos o livro – um “lugar de memória”, segundo a concepção de Pierre Nora –, perde sua vida e ao mesmo tempo sua memória como homem histórico. Para comprovar tal assertiva, valemo-nos do comentário de Robert Robards: “Ningún Estado mostró entonces el menor interés en resucitar el caso Galíndez y menos que nadie el propio Estado español, del general Franco, que había visto en Galíndez a uno de sus principales hostigadores desde los Estados Unidos” (Montalbán, 1990, p.46).

Sendo assim, há uma política de esquecimento de Galíndez agenciada pelo Estado, sem dúvida afetando também a memória coletiva. Com efeito, perde-se o interesse pelo basco, por sua história de sofrimentos e renúncias. Tanto é assim, que o militar que o tortura, ao se incomodar com os gritos do professor basco, sentença: “Cuando gritas nos molestas y aquí no te oye nadie. ¿Quién se acuerda de ti? ¿Quién va a molestarte buscándote? ¿Quién reclamará tu ausencia? ¿Franco?” (ibidem, p.143). Trata-se de uma forma de fazer o torturado emudecer diante da dor, mas é também uma maneira de recordar Galíndez que ninguém reclamará sua ausência e que, conseqüentemente, sua memória será apagada da história, uma vez que o governo franquista será o primeiro em não reclamar sua falta.

Em conversação com o funcionário da embaixada espanhola em Santo Domingo, que o visita no cárcere particular de Trujillo, Galíndez ainda tenta manter o diálogo, informando ao homem o que ele quer saber sobre suas relações clandestinas no exterior. O professor basco inclusive trata de defender-se de supostas atuações antiespanholas nos Estados Unidos, com o que declara: “Fue un plan abandonado incluso antes del ingreso de la España franquista en la ONU” (Montalbán, 1990, p.154). As palavras de Galíndez incomodam o interrogante espanhol, que enfatiza, aborrecido: “No empecemos. No hay otra España que la franquista” (ibidem, p.154), demonstrando com suas palavras de que lado estava no processo e de como qualquer outra forma de organização, que não a franquista, era rechaçada pelo poder.

Ainda sobre a memória em *Galíndez*, é simbólico o que declara Don Angelito acerca das reminiscências da CIA em relação a sua

pessoa. Em diálogo com Robert Robards, que o ameaça para que intervenha no caso de Muriel, diz: “La Agencia es implacable cuando tiene memoria y puede utilizarla” (Ibidem, p.204). Robards sempre atua por meio da chantagem, que parece ser seu ponto de apoio para desempenhar suas funções nos serviços secretos. Entretanto, Don Angelito desdenha do conhecimento da *Compañía* sobre seu passado, com o que rebate: “Ya sólo tengo miedo a mi propia memoria. Métanse su memoria en el culo. Hace diez, quince años aún me habría atormentado que se conocieran algunos aspectos de mi vida. Ahora se han muerto todos los que estaban interesados por mi aspecto” (ibidem, p.204).

O discurso do personagem evidencia que mais importante que uma memória individual é a memória social; sendo assim, como ninguém mais se preocupa com sua memória por uma memória coletiva, porque os que poderiam se interessar já estão todos mortos, não há mais nenhum significado em temer que as informações de seu passado se tornem públicas.

A reflexão de Don Angelito comprova que, fora de um determinado contexto, a memória deixa de significar, de ser importante. Desse modo, a vida sem um rumo determinado de Voltaire, sem um vínculo social – é importante recordar que o personagem não possui família ou amigos que possam ansiar reaver sua memória –, proporcionou um apagamento da história do personagem. É desumano observar que Voltaire não importa a mais ninguém a não ser a CIA de maneira impessoal, como possível colaborador, como um profissional para suas causas secretas. De certa forma, é como se o personagem nunca tivesse vivido, visto que ninguém rememorarà sua existência.

Em outra passagem, o narrador deixa transparecer uma chave que pode ser utilizada para a compreensão do tema da ditadura no romance de Montalbán. Esse arremate transluz na ficção por meio do descontentamento de grupos cubanos anticastristas. Assim, Don José Manuel trata de expressar seu constrangimento em relação ao esquecimento da memória do ditador cubano Fulgencio Batista, que antecedeu Fidel Castro no governo de Cuba. Nesses termos afirma: “Poca memoria queda del general Fugencio Batista y yo seré su últi-

mo soldado y lo expondré ante todos los cubanos ingratos que le dejaron caer y luego pisotear por la barbarie roja” (Montalbán, 1990, p.128). Acerca das palavras de José Manuel, pondera Don Angelito: “En eso tiene más razón usted que un santo” (ibidem, p.128).

Esse diálogo dos personagens é paradigmático para identificar que a pretensão do romance, entre outras, é a revitalização de um subgênero já em declínio na década de 1990, como o romance de ditador, mas, para além, pretende não perder o foco das discussões sobre esses regimes autoritários, sempre recorrentes na história e não apenas da América Latina.

Lvovich & Bisquert (2008, p.8) complementam sua análise sobre a memória afirmando que nas sociedades complexas e plurais nem todos os grupos sociais conservam uma relação idêntica com o passado, podendo inclusive ocorrer representações contraditórias sobre esse passado. Essas contradições surgem, principalmente, a partir de experiências de violência e de vitimização. Essas vivências podem gerar a existência de memórias em pugna, escoradas sobre as diferentes avaliações dos acontecimentos e suas consequências. No trujillismo e no franquismo só existia uma memória social possível, a dos vencedores. Assim, Don Angelito – contraditoriamente, mais uma vez – é quem pode responder também acerca da necessidade de recuperação da memória. Em conversa com Muriel, ele assevera:

Por el mundo aún funciona una internacional que nadie tiene censada, que no está en los libros. La internacional de los que comparten memorias vencidas y utopías frustradas. Y nos defendemos como podemos. La mayor parte somos viejos, venimos de una época en la que los ajustes de cuentas eran a tiro limpio, pero ahora luchamos con otros procedimientos. Nos hemos perdonado incluso haber estado en bandos opuestos, pero nos duele este mundo desmemoriado que vive cada día como si no hubiera habido un día anterior (ibidem, p.322-3).

Aqui Angelito comenta sobre o funcionamento de uma rede de pessoas de esquerdas que não está presente nos livros de história: são pessoas solidárias que dividem memórias vencidas, que

inclusive estiveram em grupos opostos, uma referência aos grupos da Guerra Civil, mas que conseguiram se perdoar com o passar do tempo. Pessoas que padecem porque vivem em um mundo sem memória, que vivem plenamente como se o ontem não existisse. Esse diálogo de Don Angelito é importante porque afronta o significativo e complexo tema do perdão. Caberia indagar-nos se seria possível perdoar coletivamente atos criminosos de tiranos como Trujillo e Franco.

Paul Ricoeur avalia que a memória coletiva não poderia estabelecer o perdão, uma vez que para isso haveria a necessidade do reconhecimento público dos crimes e dos criminosos pedirem o perdão de suas vítimas. Portanto, deveria existir um arrependimento público dos atos violentos. Entretanto, nem Trujillo nem Franco sequer reconheceram a culpabilidade moral e política diante do que propiciaram. Por outro lado, é sabido que os ditadores não exerciam o perdão ao julgar aqueles que consideravam delituosos, pois, no círculo da acusação e da punição, o perdão ocupava um espaço marginal (Ricoeur, 2007, p.484), no caso dos ditadores, esse espaço marginal quase não existia.

É interessante verificar como Montalbán coloca suas inquietações pessoais acerca da falta de memória das novas gerações, observadas em seus ensaios⁶ e em entrevistas concedidas,⁷ na boca de um personagem problemático como Don Angelito. Obviamente, tudo não passa de um fingimento, uma vez que o personagem se apropria do discurso de esquerda para aproximar-se de Muriel e enganá-la. Ele utiliza esse discurso que tanto conhece e domina para poder se travestir de alguém oposto ao que de fato ele representa, já que Angelito faz parte dos meandros do poder.

Em *Autobiografía del general Franco*, o narrador Pombo nos mostra como o falso Franco tenta manipular a história, utilizando o recurso do discurso memorialístico. Porém, muito mais que revisar o passado para possibilitar uma reflexão acerca das histórias que

6 Ver *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*.

7 Ver Fuentes, L. P. 1991, p.47-53.

emergem da análise dos documentos, o discurso do ditador promove o revisionismo da história franquista.

Como desvenda Javier Tusell (2004) sobre a questão, diferentemente do historiador, que busca uma construção da história por meio de uma leitura das fontes primárias, o revisionista não parte das indagações sobre os fatos, mas sim de suas certezas e de seus pressupostos. Ele recorre apenas às fontes secundárias, dando-lhes um estatuto de originalidade, criando perguntas que se respondem por meio de posição partidária própria. Por fim, pode-se afirmar que o revisionista finge ser um historiador; entretanto, ressalta aquilo que convém para seus próprios interesses, não importando a irrelevância do fato.

A voz de Franco no romance de Montalbán evidencia um discurso revisionista para as palavras de Tusell, uma vez que pretende ser o historiador da Espanha e o biógrafo de sua vida, enfatizando apenas os fatos que considera primordiais para sua edificação mítica, falseando outros cinicamente. Como já analisado, a voz de Marcial Pombo invalida o discurso revisionista que se cria a partir da falsa voz de Franco.

Outra possível resposta para o debate sobre a memória, de acordo com as palavras de Assmann (apud Pagni, 2006, p.211), é o fato de que começa a desaparecer dos anais da história a geração que testemunhou os maiores crimes e catástrofes da humanidade; com isso, cria-se a necessidade de se preservar uma memória coletiva, portanto social, para que as gerações vindouras tenham como recordar, mas desde uma perspectiva crítica. Essa questão pode ser vista na reflexão que Muriel faz acerca da postura de Ricardo diante da vida. Nesses termos, ela pensa: “ese muchacho de energías recuperadas tras el baño que aparece ante ti como si nada hubiera pasado, como si nada le hubiera pasado. Y ahí tal vez estaba la cuestión. Nunca le había pasado nada. Todo había pasado antes de que él naciera o fuera un adulto” (Montalbán, 1990, p.88). O fragmento se refere a uma situação corriqueira, em que os namorados estão se preparando para jantar em um restaurante de Madri. Muriel espera Ricardo, refletindo sobre como ele se sente em relação à memória da história

recente da Espanha. Na verdade, o jovem não possui uma memória da Guerra Civil, e a que ele tem do franquismo é uma memória falsificada pela ditadura. Assim, é diante dessa falta de memória sobre os republicanos, dos que sofreram as consequências do franquismo, que se cria uma necessidade de se estabelecer o debate sobre o tema.

No caso de *Autobiografía del general Franco*, a recordação é um elemento fundamental para Marcial Pombo: sem ela, ele não pode escrever a história de Franco e a de sua própria família. Como consequência, o personagem também reflete sobre o ato de lembrar e arrisca-se em teorizar sobre o tipo de memória histórica que se constrói com o franquismo. Nesses termos, afirma:

La memoria de la Guerra de África desde que usted participó en ella en 1910 ha sido construida por sus aduladores, fueran historiadores o hagiógrafos en general que han dado una versión cercana a la caricatura: ¡usted fue el único combatiente y el único vencedor! Cuando en nuestra infancia sometida a sus pautas educativas, general, recibíamos conocimiento de aquella guerra, ni los nombres de sus correligionarios Sanjurjo, Goded, Muñoz Grandes, Valera, Queipo de Llano aparecían, aunque fuera de simples comparsas de sus glorias (Montalbán, 1992, p.157).

Aqui está evidente o tipo de farsa que se estabelece na história franquista, em que claramente se faz presente um caráter revisionista da história, em que se enaltecem falsos heróis, quase beatificados por historiadores com tendência à hagiografia. Essa mesma tendência também se observa nas biografias franquistas, incorporadas intertextualmente à *Autobiografía del general Franco*. Constata-se no fragmento anterior que, mesmo dentro dessa história franquista, só há lugar de destaque para o ditador: seus comparsas são alocados para as margens da história nacional.

Os romances de Montalbán, ao refazerem a leitura da história das ditaduras, recuperam a história do antifranquismo baseada na ética da resistência preconizada de modo metaficcional em *Galíndez*, na tese de Muriel Colbert. Nesse sentido, a história do antifranquismo está não somente em *Autobiografía del general Franco*, mas em

Galíndez também. Muriel é a personagem que recobra a história do professor basco. Recordar Jesús de Galíndez é rememorar a história do antifranquismo fora do espaço espanhol; portanto, significa ainda recuperar a memória de uma parte da história do exílio republicano. Para além, significa que há muitas semelhanças na história dos regimes autoritários, histórias que ocorreram e que não se promoveu nenhum ajustamento, não por vingança, mas para reparar moral e judicialmente, se isso é possível, pelos crimes ocorridos.

As palavras de Enrique, o ex-namorado chileno de Muriel, são modelares para evidenciar essa questão. Ele indaga sobre o caso da ditadura chilena: “Pero ¿y los muertos sin sepultura y sin memoria? Esa fosa común universal y secular que jamás se alza contra los asesinos, que sólo pagan por los muertos con rostro, nombre y apellido?” (Montalbán, 1990, p.334). Simbolicamente, Enrique reflete sobre uma vala comum universal, que é onde se enterraram os desconhecidos, aqueles que perderam suas vidas lutando no anonimato, que não tiveram sequer o mínimo da dignidade no final de suas existências, caracterizada por um funeral com uma sepultura reconhecida. Essas pessoas perderam o direito de ter uma memória – afinal, quem recobrará suas memórias? Outro ponto importante da enunciação de Enrique se refere à impunidade daqueles que cometem crimes contra o cidadão comum, o anônimo. Esses criminosos não são penalizados, sendo amparados pelo Estado em suas atividades, já que eles trabalham para o Estado. Em outros casos, a lei de anistia⁸ também blinda quem cometeu crimes contra os direitos humanos, deixando desamparadas as vítimas das ditaduras. Mas, mais que isso, como coloca Paul Ricoeur (2007, p.507) acerca da questão, “a aposta espiritual da anistia é fazer calar o não esquecimento da memória”. Nesse caso, quem reclamará por esses crimes? Assim, é importante rememorar para que se possa fazer emergir de algum lugar as vozes desses desaparecidos, torturados e mortos, ainda que, simbolicamente, por meio da ficção. Portanto, a literatura, como um espaço público, poderia desempenhar um

8 A lei da anistia na Espanha é a Lei n.46, de 15 de outubro de 1977.

importante papel para o desencadeamento das discussões acerca do tema da memória e do esquecimento.

A voz do Galíndez no romance, vislumbrada na citação do fragmento do personagem histórico, também corrobora com a re-memoração. Afirma ele: “He oído a otros exhortarme a olvidar lo que nunca se puede olvidar, porque grabado está en la sangre de mis hermanos, los que cayeron en las montañas de Euzkadi” (Montalbán, 1990, p.167). O fragmento ressalta que uma sociedade não pode se tornar desmemoriada em relação ao seu passado traumático, ainda que nesses casos se queira esquecer para que não se abram as feridas antigas, porque esses acontecimentos poderiam se repetir na história. As palavras do exilado anônimo basco são relevantes para mostrar o que ocorre quando o passado é esquecido:

Perdone que me emocione cada vez que leo estas líneas, señorita. No sé si están bien escritas o no, pero nos llegan al alma a todos los vascos que vivimos el exilio. Yo las relaciono con el desánimo de Jesús cuando vimos cómo Franco se ponía bajo el palio del Vaticano y bajo el palio de los americanos y bajo el palio de la ONU. Fue como si Hitler y Mussolini hubieran sido rehabilitados, apenas diez años después de la II Guerra Mundial. Aquel ingreso no impidió que Galíndez se quedara sólo ante sus verdugos y que la diplomacia franquista se desentendiera de la suerte de aquel justo. Al fin y al cabo Galíndez era un vencido de la guerra civil (ibidem, p.168).

Na passagem, o exilado se reporta ao sentimento de desânimo que percorreu a comunidade espanhola exilada, quando a Espanha de Franco fora aceita na ONU e referendada pelo Vaticano. Relata o basco que foi como se Hitler e Mussolini tivessem ressuscitado, em apenas uma década, porque se esqueceram das catástrofes da Segunda Guerra Mundial, ocasionada por esses dois ditadores, e se esqueceram que Franco foi uma espécie de imitação de Hitler e Mussolini, e a Guerra Civil espanhola, um ensaio do que seria a grande guerra, que afetou o mundo e terminou com a deflagração da bomba atômica sobre as cidades japonesas.

Galíndez discute essa relação da história e da política com a ética. Muriel é a porta-voz da recuperação da ética, a historiadora comprometida em buscar não uma única verdade, mas as possíveis verdades sobre o caso *Galíndez*, desde uma perspectiva que se contrapõe no romance ao a-historicismo até a falta de ideologia que se apregoava no final dos anos 1990. Nesse sentido, o romance se aproxima de uma literatura de resistência, mas diferente daquela literatura engajada que se propagou nos anos 1960. Os romances de Montalbán se valem dos recursos literários de seu tempo, o final do milênio, para reescrever a história do antifranquismo, das lutas nas diversas ditaduras, ainda que anacrônicas, que sobreviveram no final do século XX. Para comprovar o problema do a-historicismo, olhemos para o que Muriel escreve na carta que envia a Norman:

¿Acaso el olvido de Galíndez no es esa consecuencia de esa voluntad de ahistoricismo que lo invade todo, que quiere librarse de la sanción moral de lo histórico? En el País Vasco el olvido de Galíndez obedece a la incomodidad de su gestión real como correa de transmisión del dinero que iba del Departamento de Estado al PNV o del dinero que recaudaba el PNV entre círculos norteamericanos y latinoamericanos simpatizantes (Montalbán, 1990, p.77).

No fragmento, Muriel se mostra incomodada pela questão do descompromisso social e histórico, que se traduz na liberação de uma pena moral do ocorrido com *Galíndez*. A pesquisadora também se refere ao esquecimento de *Galíndez* na Espanha franquista e no próprio País Basco. Nesse último caso, porque o professor representava um papel incômodo como agente arrecadador de dinheiro para o partido político do qual fazia parte. De certa forma, o nome de *Galíndez* no País Basco acarretava um constrangimento, por causa de suas atividades políticas consideradas duvidosas. Portanto, esquecer *Galíndez* era também esquecer esse passado complexo que envolvia o próprio País Basco.

Para finalizar, importa destacar que o debate que se estabelece acerca da recuperação da memória só é válido, como aponta Richard

(2007, p.210), se se alcança os mecanismos das operações discursivas que ocasionam as diferentes narrativas do passado. O objetivo desse deciframento é demonstrar que nem todas as construções da memória possuem o mesmo valor, tampouco procuram indagar acerca das subjetividades sociais, a fim de comprometê-las com políticas da memória. Em *Autobiografía del general Franco*, por exemplo, esse deciframento das operações discursivas é importante para mostrar o tipo de memória que o narrador Franco pretende restabelecer: uma memória franquista hegemônica, amparada na mentalidade do franquismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta obra, buscamos fazer uma leitura crítica dos romances *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco*, de Manuel Vázquez Montalbán, destacando as relações entre ficção, história e memória. O trabalho teve por objetivo mostrar como essas narrativas releem a história das ditaduras franquista e trujillista, e como recuperam a memória esquecida do franquismo na Espanha, transformando-se em paradigmas estéticos para a literatura espanhola que viria postumamente. Para tanto, examinamos os recursos literários empregados pelo autor para a construção de suas narrativas caracterizadas como metaficção historiográfica. Entre esses recursos, encontramos a própria metaficção, a intertextualidade, a polifonia, a ironia, a paródia, o pastiche, as estratégias literárias que integram o romance de metaficção historiográfica.

Assim, tanto *Galíndez* quanto *Autobiografía del general Franco* estruturam-se sob a poética da metaficção historiográfica, cujas estratégias estão voltadas para a autorreflexão e a autoconsciência, possibilitando indagar a própria composição da escritura do romance, originando uma relação entre escritura e escritor. Como afirma Joan Oleza sobre a questão, “hay una misma conexión de base entre el escritor y la escritura: el escritor se sitúa a sí mismo ante su escritura, como el inspector de policía ante el detenido, como el artista ante

su modelo, o como el psiquiatra ante su paciente, y habla con ella, la interroga, la somete a prueba, le suscita dudas y posibilidades, le echa una mano o la recibe de ella” (2010, p.26).

Na *Autobiografía del general Franco*, essa relação está muito clara para o leitor, posto que o enredo conta que Marcial Pombo escreve uma autobiografia apócrifa de Francisco Franco. Não obstante, em *Galíndez*, o processo metafictivo é indireto, uma vez que o romance relata que Muriel Colbert, uma estudante norte-americana, está desenvolvendo uma tese de doutorado. É o procedimento de investigação para a confecção de seu trabalho acadêmico que proporciona uma dimensão metaliterária na narrativa. Nesse sentido, o narrador evidencia para o leitor a dinâmica do personagem-escritor, representado por Muriel e também por Jesús de Galíndez, que, com os processos de intertextualidades, propicia uma reflexão em torno do gesto escritural.

Desse modo, a intertextualidade pode ser considerada um elemento fundamental para a constituição das obras. Podemos pensar que as intertextualidades presentes em *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco* são pistas que nos mostram as leituras efetivas de Manuel Vázquez Montalbán para “conhecer” a história hegemônica das ditaduras trujillista e franquista. Esse conhecimento histórico é fator imprescindível para que se possa colocar em prática a desconstrução dessa história oficial do Estado. A análise dos documentos por Montalbán configura-se na transformação desses mesmos textos em ficção, o que também parece ser uma atividade determinante para o autor, uma vez que se evidencia um compromisso ético de sua parte por temas que se referem à história e à memória de seu país. Essa questão é tão evidente que até mesmo nos romances da série “Carvalho” a associação com a realidade social está presente, ainda que, algumas vezes, subliminarmente, nos episódios policiais do detetive Pepe Carvalho e seu ajudante Biscuter.

A diversidade de vozes presentes em *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco* consegue expressar pontos de vista diferentes sobre as ditaduras trujillista e franquista. Por conseguinte, é por meio dessa variedade que o leitor depara com uma unidade narrativa, uma

vez que os romances apresentam focos narrativos diferentes: o de Muriel, o de Galíndez, o de Robards, o de Ricardo, o de Pombo, o de Franco, o de Amescua, entre outros, que ao final coadunam-se em um todo narrativo, operando uma intersecção de discursos históricos, biográficos, jornalísticos, ensaísticos, memorialísticos e literários, que permitem a releitura desses períodos da história da República Dominicana e da Espanha que, por sua vez, refletem experiências históricas semelhantes às de outros países. Essas analogias históricas autorizam entender os romances de Montalbán não apenas como uma reflexão acerca do passado franquista, mas como uma metáfora de todos os regimes autoritários do passado e do presente. É a vala universal à qual se refere Enrique, o ex-namorado chileno de Muriel. Nesse sentido, a memória desempenha um papel fundamental para a recuperação do passado.

A ironia, a paródia e o pastiche são os recursos empregados para dessacralizar os discursos fundacionais e oficiais das ditaduras. É importante destacar que a ironia e a paródia, além de criticarem, marcam uma posição política diante do que está sendo ironizado e parodiado. Em *Galíndez e Autobiografía del general Franco*, a ironia e a paródia são estratégias literárias que rescindem a ideologia trujillista e franquista, porque zombam da figura do ditador e do poder que representam.

Caberia, então, indagar o motivo da necessidade de se recordar o passado recente. Se procurarmos apresentar uma resposta, veremos que o ato de recordar o passado é um exercício político, um gesto que impede que se apague, ainda que aos poucos, a história das tiranias da humanidade. No caso de rememorar a história das ditaduras por meio da literatura, trata-se de uma ação para que não nos esqueçamos da aversão inata ao livre-arbítrio dos governos ditatoriais, aos excessos de violência cometidos contra os cidadãos, aos crimes, que instituíram esses sistemas, seja na América Latina, seja na Europa ou em qualquer outro lugar.

As palavras de Jeanne Marie Gagnebin (1997), ao analisar a questão do tempo em “Sobre o conceito de História de Walter Benjamin”, são exemplares para explicitar a ideia da relação entre li-

teratura, história e memória, na medida em que elas expressam o tipo de vinculação que se pode vislumbrar entre o passado e o presente. Nesse sentido, Gagnebin afirma: “o ressurgimento do passado no presente, a sua reatualização salvadora ocorre no momento favorável, no *kairos* histórico em que semelhanças entre passado e presente afloram e possibilitam uma nova configuração de ambos” (1997, p.101). A autora coloca ainda que, segundo Benjamin, a relação entre o passado e o presente não pode ser pensada por meio de uma cronologia linear, em que há apenas uma sucessão contínua do tempo, uma vez que, nesse caso, passado e presente não estabeleceriam uma relação consistente. De outro modo, a retomada do passado não pode ser pensada simplesmente como um processo de repetição desse passado no presente, pois tampouco haveria uma transformação do passado na qual a ação política também consiste. A possibilidade de uma nova configuração do passado e do presente está na transformação do passado ressurgido no presente, ao mesmo tempo diferente e semelhante a si mesmo, permitindo outras leituras da história.

Em *Galíndez*, o passado retorna no presente da narrativa por meio de Muriel, posto que é ela quem retoma a memória do personagem desaparecido em suas pesquisas acadêmicas e na investigação quase detetivesca que realiza. Entretanto, apesar de seu fatídico final semelhante ao de Jesús de Galíndez, divisamos a possibilidade de transformação desse passado nas ações de Ricardo Santos Migueloa, que, por sua vez, investigará também a estranha morte de Muriel. Ricardo pertence ao contexto da democracia, diferentemente do contexto histórico do professor basco, que viveu entre as ditaduras franquista e trujillista. É por causa desse contexto histórico que Ricardo poderá agir para buscar uma verdade sobre a morte de Muriel, uma vez que ele desconfia do ocorrido, porque a namorada lhe enviou pelo correio documentos que poderiam comprometer a integridade física dela.

Em *Autobiografía del general Franco*, o passado regressa na voz de Marcial Pombo, na década de 1990, período em que o retorno à memória é ato consumado. Entretanto, no romance, prevalece uma visão pessimista do fim da ditadura, pois, ao final, aparentemen-

te, Pombo é derrotado por sua própria criação literária: Francisco Franco. O leitor tem uma impressão pessimista da história, porque Ernesto Amescua revela que os comentários de Pombo serão cortados da publicação da autobiografia. Na verdade, esse suposto corte da voz de Pombo é uma estratégia que simula como se realizava a censura durante o franquismo. Além disso, a atitude de Amescua revela a sobrevivência de ecos da ditadura, ao censurar as palavras de Pombo. Em si, esse fato pode possibilitar uma visão pessimista da história hegemônica; afinal, ao se continuar com a censura em tempos de democracia, é como se Franco e seu secto tivessem permanecido dissimuladamente no poder por todos esses anos, seguindo como vencedores da história. No entanto, ao explicitar-se no nível da narrativa, pode levar o leitor a negar essa possibilidade, uma vez que a versão da história que tem diante dos olhos é versão integral, ainda não censurada.

Os romances de Montalbán propiciam uma discussão que permite recuperar uma pequena parte da história do trujillismo, do franquismo, da atuação política dos Estados Unidos no mundo, inclusive por meio do relato que aborda a questão dos serviços secretos norte-americanos e sua inserção em diversos países que deixaram que se instalassem uma influência política norte-americana, como foi o caso da República Dominicana e, até mesmo, da Espanha, que dependia, naquele momento, da aprovação norte-americana para fazer parte da Organização das Nações Unidas.

Mais que recuperar a memória, a literatura da Guerra Civil, como um espaço público, inclusive de discussões, poderia ser vista como uma forma de reconciliação da memória das vítimas com a história, uma possibilidade de se fazer ouvir os crimes morais e políticos, os rancores e os sofrimentos que se criaram com tais delitos, ainda que ficcionalmente. Afinal, como declara Paul Ricoeur (2007, p.490), torna-se imprescindível para a solução do problema da memória traumática o reconhecimento público dos crimes, fato que não ocorreu na Espanha, nem na América Latina, com a promulgação da lei de anistia. A anistia livrou os criminosos de serem culpados por seus atos, o que a torna um paradigma das insti-

tuições do esquecimento. Como afirma Ricoeur (2007, p.481), é importante destacar que: “mais importante que a punição – e mesmo que a reparação – continua a ser a palavra de justiça que se estabelece publicamente com as responsabilidades de cada um dos protagonistas e designa os lugares respectivos do agressor e da vítima numa relação de justa distância”.

Desse modo, os romances podem ser considerados modelares para o tipo de narrativa que se estabeleceria na literatura espanhola a partir dos anos 1990, obras que se preocupam em superar o passado traumático da Espanha, voltando-se para uma discussão acerca da recuperação da memória de sua história recente, mas que, como a grande obra de arte, ultrapassa os limites de sua nacionalidade, indo em direção a um contexto universal. Por fim, não se poderia deixar de mencionar que *Galíndez e Autobiografía del general Franco* realizam uma releitura da história franquista, revelando a história do antifranquismo e criticando os silêncios da memória.

REFERÊNCIAS

- ABELLÁN, M. L. *Censura y creación literaria en España (1939-1975)*. Barcelona: Península, 1980.
- AÍNSA, F. Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, K. (Org.). *La invención del pasado: la novela histórica em el marco de la posmodernidad*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1997. p.111-21.
- _____. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*. México, n.40, 1991. p.82-5.
- ALMÁNzar, J. A. *Los escritores dominicanos y la cultura*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990.
- _____. *Narrativa y sociedad en Hispanoamérica*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1984.
- ALONSO, S. *La novela en la transición*. Madrid: Libros Dante, 1983.
- ÁLVAREZ, J. *En el tiempo de las mariposas*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- ARANDA, Q. *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Dèria, 1995.
- ARISA, J. J. N. *Ibáñez Escofet, Espina Pernau, Sopera, Franco, 5*

- periodistas y el futuro de Cataluña*. Barcelona: La Llar del Llibre, 1984.
- AUB, M. *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. México: Libro Max, 1960.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.
- BARRACHINA, E. R.; SUBIRÁN, S. *Le ordeno que usted me quiera: el amor secreto de Francisco Franco*. Barcelona: Lumen, 2006.
- BELLINI, G. *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*. Roma: Bulzoni, 2000.
- BODENMÜLLER, T. Yo no me voy a poner a juzgar la novela de Vargas Llosa... Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán. *Iberoamericana*. América Latina – España – Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas. Madrid y Francfort: Iberoamericana/Vervuert, n.3, 2001. p.173-80.
- BRU, A.; PEDROSA, J.; PRADA, T. *La Guerra Civil en el País Vasco*. Disponível em: <http://www.oocities.org/es/gce_euzkadi/paginas/1.html>. Acesso em: 29 out. 2013.
- BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CASTELLANOS, J.; MARTÍNEZ, M. A. O ditador latino-americano, personagem literário. *Oitenta*, Porto Alegre, v.6, 1982. p.147-75.
- CASTELLET, J. M. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- CASTILLO, J. R. *De primera mano*. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX). Madrid: Visor, 2006.
- CEBRIÁN, J. L. *Francomoribundia*. Madrid: Círculo de Lectores, 2004.
- CEREZO, I. M. *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COLMEIRO, J. F. (Ed.). *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. Londres: Tamesis, 2007.
- _____. La crisis de la memoria. *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*. Barcelona: Anthropos, n.189-90, 2000. p.221-7.
- _____. *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Florida: Universidad de Miami, 1996.
- _____. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- CUIÑAS, A. G. *Trujillo: el fantasma y sus escritores*. (Análisis y sistematización de la novela del trujillato). Granada, 2005. 593f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Universidade de Granada.
- DE MARCO, V. Um pacto de silêncio: a transição espanhola. In: COGGIOLA, O. (Org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995. p.111-9.
- DÍAZ, C. *Mi vida con Ramón Franco*. Barcelona: Planeta, 1981.
- DICCIONARIO enciclopédico hispanoamericano de literatura, ciencias y artes. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/enc/eha/eha.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2009.
- EGUES, G. G. de. La conquista de la identidad: memoria y olvido en El séptimo velo de Juan Manuel de Prada. In: MACCIUCI, R. *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*. La Plata: UNLP, 2010. p.237-49.
- ELIOT, T. S. *A terra desolada*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ENRÍQUEZ, M. P. B. La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. *Iberoamericana*, [S.l.], v.2, 2002. p.111-8.
- _____. *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la posmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo, 1999.
- ESTEVEES, A. R. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, p.114-36, dez. 2007.

- _____. *Lope de Aguirre: da história para a literatura*. 212 f. 1995. Tese (Doutorado em Letras) São Paulo: FFLCH – USP, 1995.
- _____. Memórias do século XX (em torno às lembranças e esquecimentos de Francisco Ayala). *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, Madri, v. 16, p.11-24, 2006.
- ETA: La dictadura del terror. *El mundo*. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/eta>>. Acesso em: 5 mai. 2009.
- FABER, S. Un pasado que no fue, un futuro imposible: juegos parahistóricos en los cuentos del exilio de Max Aub. *Explicación de textos literarios*, v.29, n.1, 2000-1. p.82-89.
- FELIPE, L. *Español del éxodo y del llanto: Doctrina, elegías y canciones*. [S.l.]: La Casa de España en México, 1939.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p.161-93.
- FONTANA, J. *História: análise do passado e projeto social*. Bauru: Edusc, 1998.
- FRANCO, P. *Nosotros, los Franco*. Barcelona: Planeta, 1980.
- FRANCO, P. J. *Historia de una disidencia*. Barcelona: Planeta, 1981.
- FUENTES, C. *El espejo enterrado*. México: FCE, 1993.
- FUENTES, L. P. Reivindicación de la memoria: entrevista con Manuel Vázquez Montalbán. *Quimera*. n.106-7, 1991. p.47-53.
- FUSI, J. P. Identidades proscritas. Euskadi, la nacionalidad escindida. *El Cultural*, 2006. Disponível em: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17206/Identidades_proscritas_Euskadi_la_nacionalidad_escindida>. Acesso em: 15 mai. 2009.
- GABILONDO, J. Olvidar a Galíndez: violencia, otredad y memoria histórica en la globalización hispano-atlántica In: COLMEIRO, J. F. (Ed.). *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. Londres: Tamesis, 2007. p.159-84.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GALÍNDEZ, J. de. *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Bilbao: Ekin, 1991.

- _____. *Los vascos en el Madrid sitiado*. 2.ed. Nafalla: Txalaparta, 2005.
- GARCÍA, E. R. *De las Olimpiadas de Barcelona a la Ley de Memoria Histórica: la re-visión de la historia en la novela histórica española*. Murcia: Nausícaä, 2007.
- GARRIDO, R. M. Gabriel Jackson: The Spanish Republic and the Civil War 1931-1939. In: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. Paris: Ruedo Ibérico, n.11, fev.-mar. 1967.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- HOLGUÍN, F. V. *Julia Álvarez: En el tiempo de las mariposas. El trujillato como trauma histórico y trama literaria*. Latin Art Museum. Disponível em: <www.latinartmuseum.com/vale-rio_holguin.htm>. Acesso em: 29 out. 2013.
- HOLLANDA, H. B. de. Políticas da teoria. In: *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.7-14.
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HUYSEN, A. Mapeando o pós-modernismo. In: HOLLANDA, H. B. de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.
- IGLESIA, A. M. de la. Autoficción y enunciación autobiográfica. *Signa*. Madrid: Uned, 2000. p.531-49.
- IN THE TIME of the butterflies. Direção de Mariano Barroso. Estados Unidos, 2000. DVD, 93 min.
- IZQUIERDO, J. M. De compras en la FNAC. Notas sobre la banalidad y el populismo en la narrativa española actual. In: *Actas del XVI Congreso de Romanistas Escandinavos*. Roskilde-Copenhage, n.24-7, ago. 2005. Disponível em: <<http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/8419/1/Artikel48.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2013.

- _____. Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática. *Moderna språk*, XCVIII, 1, 2004, p.94-107.
- _____. El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy). *Iberoamericana*, n.7, 2002. p.119-32.
- _____. Narradores españoles novísimos de los años noventa. *Revista de Estudios Hispánicos*. Washington University, 2001. p.293-308.
- _____. Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares. In: *La corriente del golfo*. Bergen: Universidad de Bergen, 1998. p.343-61.
- JULIÁ, M. *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Madrid: De la Torre, 2006.
- JULIÁ, S.; Rojo, J. A. No hubo olvido ni silencio. *El país*. Publicado em 2 jan. 2007. Disponível em: <www.elpais.com/articulo/cultura/hubo/olvido/silencio/elpepucul/20070102elpepicul_4/Tes>. Acesso em: 14 out. 2013.
- JUNQUEIRA, I. T. S. *Eliot*. Poesia (tradução, introdução e notas). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LA FIESTA del chivo. Direção de Luis Llosa. Espanha/Reino Unido: Lola Films, 2006. DVD, 132 min.
- LAFOURCADE, E. *La fiesta del rey Acab*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1974.
- LARSON, N. ¿Cómo narrar el trujillato? *Revista Iberoamericana*, n.142, 1988. p.89-98.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.
- LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul/Endymion, 1994.
- LIIKANEN, E. Dictador en el espejo: *Llegada para mí la hora del olvido* de Tomás Val como retrato de Franco y su régimen. *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da ABH*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p.692-9.

- LLOSA, M. V. *La fiesta del chivo*. Madrid: Punto de Lectura, 2001.
- _____. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.
- _____. *La verdad de la mentiras*. Peisa, 1996. p.7-18. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- LUENGO, A. *La encrucijada de la memoria*. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea. Berlin: Tranvia, 2004.
- LVOVICH, D.; BISQUERT, J. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos políticos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- MACHADO, A. *Poesías completas*. Madrid: Espasa/Calpe, 2001.
- MAESTRE, F. E. *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil*. Barcelona: Crítica, 2006.
- _____. Historia, memoria, olvido: la represión franquista. In: BEDMAR, A. *Memoria y olvido sobre la guerra civil y la represión franquista*. Lucena: Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento de Lucena, 2003, p.101-139.
- MAINER, J. C. *Tramas, libros, nombres*. Para entender la literatura española, 1944-2000. Barcelona: Anagrama, 2005.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- MONTALBÁN, M. V. *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- _____. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica, 1998.
- _____. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.
- _____. De “Franquito” a ¡Franco, Franco, Franco!. *El País Semanal*, 29/11/1992. Disponível em: <<http://www.vespito.net/historia/franco/franft.html>>. Acesso em: 19 abr. 2010.
- _____. *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. Sobre la memoria de la oposición antifranquista. *El País*, 26/10/1988.
- MORENO, C. L. *España contemporánea: historia, economía y sociedad*. Madrid: SGEL, 2005.

- MORET, X. El franquismo era feísimo; daba la impresión de que a todo el mundo le olían los calcetines. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán. *El País*, 26/10/1992. Disponível em: <<http://www.vespito.net/mvm/autob2.html>>. Acesso em: 16 jun. 2007.
- MUÑOZ, M. B. de. *Guerra e novela: la Guerra Española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar, 2001.
- _____. La memoria de los nietos de la guerra civil española y su producción novelística. XLI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 2005 V. of Western Ontario. Disponível em: <http://www.ach.lit.ulaval.ca/congreso_abierto/2005/maryse_bertrand.htm>. Acesso em: 23 jan. 2014.
- _____. La subversión del lenguaje en la novela política. El caso de algunos textos de la guerra de España. In: WARD, A. M. et al. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: Universidad de Birmingham, 1998. p.21-8.
- _____. *La Guerra Civil Española en la novela: bibliografía comentada*. Madrid: José Porrúa, 1982.
- MUSCI, M. Viajes, exilio y memoria en Milenio de Manuel Vázquez Montalbán. 1o Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 1 a 3 out. 2008. Disponível em: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.342/ev.342.pdf>. Acesso em: 14 out. 2013.
- NASCIMENTO, M. B. B. do. Entre o histórico e o ficcional: uma autobiografia forjada. *Polifonia*. Cuiabá: EDUFMT, v. 14, 2007. p.1-14.
- NAVAJAS, G. La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea. *Romance quarterly*. Lexington: University of Kentucky, v.51, n.2, 2004. p.111-23.
- NEUSCHÄFER, H.-J. La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las “dos Españas”. In: WINTER, U. (Ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el fran-*

- quismo*: representaciones literarias y visuales. Madrid: Iberoamericana, 2006. p.145-53.
- NICHOLS, W. J. La narración oral, la escritura y los “lieux de mémoire” en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas. In: WINTER, U. (Ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*: representaciones literarias y visuales. Madrid: Iberoamericana, 2006. p.155-76.
- NORA, P. Entre memoria e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*. São Paulo, n.10, dez. 1993.
- OLEZA, J. De la muerte del autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones de autor em la sociedad globalizada. In: MACCIUCI, R. *La Plata lee a España*: literatura, cultura, memoria. La Plata: UNLP, 2010, p.15-47.
- _____. Multiculturalismo y globalización: pensando históricamente el presente desde la literatura. *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, n.4, 2004. p.133-56.
- _____. Un realismo posmoderno. *Insula*. El espejo fragmentario, n.589-90, 1996. p.39-42.
- OREJAS, F. G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- OSORIO, O. La Tierra Baldía: un palimpsesto del siglo XX. *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>>. Acesso em: 20 mar. 2010.
- PAGNI, A. La muerte de Francisco Franco: um lugar de la memoria española em la novela de los noventa. In: WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*: representaciones literarias y visuales. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006, p.209-22.
- PEQUEÑO, F. J. R. *Cómo leer a Umberto Eco*. Madrid-Gijón: Júcar, 1994.
- PIGLIA, R. Sobre el género policial. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006. p.59-62.

- PIZARRO, A. Viaje, exilio y escritura. *Revista da Biblioteca Mario de Andrade: literatura e diversidade cultural*. São Paulo, n.59, p.45-47, jan.-dez. 2001.
- PRIETO, C. F. Sobre autobiografía y novela histórica. *La novela española ante el siglo XXI*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004, p.91-101.
- PUÉRTOLAS, J. R. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid: Akal, 2008. 2v.
- _____. *Literatura fascista española*. Madrid: Akal, 1986.
- PULGARÍN, A. *Metaficción historiográfica*. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos, 1995.
- RAMOS, M. A. 2004. Penélope y el intelectual orgánico: a propósito de Manuel Vázquez Montalbán. *Revista de ciencias sociales*, n.183, 2004, p.123-32.
- RAMÍREZ, M. D. A. *Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore* de Agustín Gomez-Arcos. 202 f. 2003. Tese. (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. UNESP; Araraquara, 2003.
- RAZA. Dirección de José Luis Sáenz de Heredia. Espanha: Cancillería del Consejo de la Hispanidad, 1942, 103 min.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.
- REQUENA, A. *Caminos de fuego y Cementerio sin cruces*. Santo Domingo: Ferilibro, 2001.
- REZENDE, E. M. *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa*. 301f. 2006. Tese. (Doutorado em Letras Neolatinas) – Departamento de Letras Neolatinas. Universidade Federal do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro, 2006.
- RICHARD, N. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- RUIZ, A. Josefina Aldecoa considera los 90 como “la década de la memoria”. *El País*, n.1209, 25 ago. 1999.

- SAID, E. W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.
- SALGADO-ARAUJO, F. F. *Mis conversaciones privadas con Franco*. Barcelona: Planeta, 1976.
- SARLO, B. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SAVAL, J. V. *Manuel Vázquez Montalbán: el triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis, 2004.
- MORÁN, A. S. *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- TAPIA, A. R. In: BEDMAR, A. *Memoria y olvido sobre la guerra civil y la represión franquista*. Lucena: Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento de Lucena, 2003.
- TECGLEN, E. H. Un monumento antifranquista. *El País, Babelia*, 31 out. 1992. Disponível em: <<http://www.vespito.net/mvm/autob1.html>>. Acesso em: 12 fev. 2010.
- _____. *La greña jacobina*. 29 ago. 2005. Disponível em: <http://www.eduardoharotecglen.net/blog/archives/2005/08/la_greaa_jacobi.html>. Acesso em: 1º set. 2009.
- TUSELL, J. El revisionismo histórico español. *El País*, 8 jul. 2004, p.13-4.
- TYRAS, G. *Geometrías de la memoria: conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela, 2003.
- UMBRAL, F. *Leyenda del César visionario*. Madrid: Bibliotex, 2001. [Primeira ed.: Barcelona: Seix Barral, 1991.]
- URQUIJO, I. B. *Galíndez: la tumba abierta*. Los vascos y los Estados Unidos. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1993.
- VAL, T. *Llegada para mí la hora del olvido*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- VALLS, F. *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.
- WINTER, U. (Ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

YVANCOS, J. P. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

ANEXO

Obras de Manuel Vázquez Montalbán

Romance e conto

RECORDANDO a Dardé y otros relatos. Barcelona: Seix Barral, 1969.

YO maté a Kennedy. Barcelona: Planeta, 1972. (Série Carvalho, 1.)

TATUAJE. Barcelona: Batlló, 1974. (Série Carvalho, 2.)

HAPPY end. Barcelona: Gaya Ciencia, 1974.

LA SOLEDAD del manager. Barcelona: Planeta, 1977. (Série Carvalho, 3.)

LOS MARES del Sur. Barcelona: Planeta, 1979. (Série Carvalho, 4.)

ASESINATO en el Comité Central. Barcelona: Planeta, 1981. (Série Carvalho, 5.)

LOS PÁJAROS de Bangkok. Barcelona: Planeta, 1983. (Série Carvalho, 6.)

TRES novelas ejemplares. Barcelona: Bruguera, 1983.

LA ROSA de Alejandría. Barcelona: Planeta, 1984. (Série Carvalho, 7.)

- EL PIANISTA. Barcelona: Círculo de Lectores, 1985.
- EL MATARIFE. Madrid: Almarabu, 1986.
- EL BALNEARIO. Barcelona: Planeta, 1986. (Série Carvalho, 13.)
- LOS ALEGRES muchachos de Atzavara. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- HISTORIAS de fantasmas. Barcelona: Planeta, 1987. (Série Carvalho, 8.)
- HISTORIAS de padres e hijos. Barcelona: Planeta, 1987. (Série Carvalho, 9.)
- TRES historias de amor. Barcelona: Planeta, 1987. (Série Carvalho, 10.)
- PIGMALIÓN y otros relatos. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- HISTORIAS de política ficción. Barcelona: Planeta, 1987. (Série Carvalho, 11.)
- ASESINATO en Prado del Rey y otras historias sórdidas. Barcelona: Planeta, 1987. (Série Carvalho, 12.)
- CUARTETO. Barcelona: Mondadori, 1988.
- EL DELANTERO centro fue asesinado al atardecer. Barcelona: Planeta, 1988. (Série Carvalho, 14.)
- GALÍNDEZ. Barcelona: Planeta, 1990. [Ed. bras.: O profeta impuro. Trad. Rose Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.]
- EL LABERINTO griego. Barcelona: Planeta, 1991. (Série Carvalho, 16.)
- AUTOBIOGRAFÍA del general Franco. Barcelona: Planeta, 1992. [Ed. bras.: Autobiografia do general Franco. Trad. Ricardo de Azevedo. São Paulo: Scritta, 1996.]
- SABOTAJE olímpico. Barcelona: Planeta, 1993. (Série Carvalho, 17.)
- EL HERMANO pequeño. Barcelona: Planeta, 1994. (Série Carvalho, 18.)
- ROLDÁN, ni vivo ni muerto. Barcelona: Planeta, 1994. (Série Carvalho, 19.)
- EL ESTRANGULADOR. Barcelona: Mondadori, 1994.
- REFLEXIONES de Robinsón ante un bacalao. Barcelona: Lumen, 1995.

- EL PREMIO. Barcelona: Planeta, 1996. (Série Carvalho, 20.)
- LA MUCHACHA que pudo ser Emmanuelle. Madrid: El País, 1997. (Inédito na Série Carvalho.)
- QUINTETO de Buenos Aires. Barcelona: Planeta, 1997. (Série Carvalho, 21.)
- BOLERO o Sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna. Madrid: Alfaguara, 1998.
- O CÉSAR o nada. Barcelona: Planeta, 1998.
- LECCIONES de geografía e historia en un hogar de El Ferrol (Galicia). Otoño de 1898. Incluído em *Gentes del 98*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.
- EL SEÑOR de los bonsáis. Madrid: Alfaguara, 1999.
- EL HOMBRE de mi vida. Barcelona: Planeta, 2000. (Série Carvalho, 22.)
- EREC y Enide. Barcelona: Areté, 2002.
- MILENIO Carvalho. 2v. Barcelona: Planeta, 2004. (Série Carvalho.)

Poesia

- UNA EDUCACIÓN sentimental. Barcelona: El Bardo, 1967.
- MOVIMIENTOS sin éxito. Barcelona: El Bardo, 1969.
- COPLAS a la muerte de mi tía Dianela. Barcelona: El Bardo, 1973.
- A LA SOMBRA de las muchachas sin flor. Barcelona: El Bardo, 1973.
- PRAGA. Barcelona: Lumen, 1982; Plaza Janés, 1999.
- MEMORIA y deseo. Poesía (1963-1983). Barcelona: Seix Barral, 1986. Recompila toda a obra poética de Manuel Vázquez Montalbán até 1983.
- PERO el viajero que huye. Madrid: Visor, 1990.
- MEMORIA y deseo. Poesía (1963-1990). Barcelona: Grijalbo, 1996.
- CIUDAD. Madrid: Visor, 1997.
- MEMORIA y deseo. Poesía (1963-1990). Barcelona: Mondadori, 2000. Recompila toda a obra poética de Manuel Vázquez Montalbán até 1990.
- ARS amandi. Barcelona: Bartleby editores, 2001.

Ensaio

- INFORME sobre la información. Barcelona: Fontanella, 1963.
- CRÓNICA sentimental de España. Barcelona: Lumen, 1971.
- JOAN Manuel Serrat. Barcelona: Júcar, 1972.
- CIEN años de deporte. Barcelona: Difusora internacional, 1972.
- POLÍTICA y deporte. Barcelona: Andorra, 1972. Prólogo de Vázquez Montalbán.
- EL LIBRO gris de Televisión Española. Madrid: Ediciones 99, 1973.
- LAS NOTICIAS y la información. In: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, v.9. Madrid: Salvat Editores, 1973.
- LA VÍA chilena al golpe de estado. Barcelona: Saturno, 1973.
- LA PENETRACIÓN americana en España. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- CIEN años de canción y Music Hall. Barcelona: Difusora Internacional, 1974.
- LO MEJOR de Por Favor. Barcelona: Punch, 1974. (Montalbán utiliza o pseudónimo de “Manolo V El Empecinado”).
- LA CAPILLA Sixtina: del proceso de Burgos al espíritu de febrero. Barcelona: Kairós, 1975. 1975: el año del ¡Ay, Ay, Ay!. Barcelona: Sedmay, 1976. (Montalbán utiliza o pseudónimo de “Manolo V El Empecinado”).
- ¿QUÉ es el Imperialismo?. Barcelona: Gaya Ciencia, 1976.
- DICCIONARIO del Franquismo. Barcelona: Dopesa, 1977.
- CÓMO liquidaron al franquismo en dieciséis meses y un día. Barcelona: Planeta, 1977.
- IMÁGENES y recuerdos. 1919-1930. La rebelión de las masas. Difusora Internacional, 1977.
- L'ART del menjar a Catalunya. Barcelona: Edicions 62, 1977. [Ed. esp.: *La cocina catalana: el arte de comer en Cataluña*. Península, 1979.]
- LOS DEMONIOS familiares de Franco. Barcelona: Dopesa, 1978.
- LA PALABRA libre en la ciudad libre. Barcelona: Gedisa, 1979.
- HISTORIA y comunicación social. Barcelona: Bruguera, 1980.
- LAS COCINAS de España: Cataluña; Extremadura; Galicia; Valencia. Barcelona: Sedmay, 1980.

- RECETAS inmorales. Barcelona: Oh Sauce, 1981.
- MIS ALMUERZOS con gente inquietante. Barcelona: Planeta, 1984
- DIÀLEGS a Barcelona. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1985.
- CRÓNICA sentimental de la transición. Barcelona: Planeta, 1985.
- CONTRA los gourmets. Barcelona: Difusora Internacional, 1985.
- TIEMPO para la mesa. Barcelona: Difusora Internacional, 1986.
- BARCELONES. Barcelona: Empúries, 1987. (Publicado pela mesma editora em espanhol com o título *Barcelonas*.)
- RAFAEL Ribó: l'optimisme de la raó. Barcelona: Planeta, 1988. (Publicado pela mesma editora também em espanhol com o título *Rafael Ribó: el optimismo de la razón*.)
- L'ESQUERRA necessària. Barcelona: Organismos oficiales de la administración, 1989.
- LAS RECETAS de Carvalho. Barcelona: Planeta, 1989. (Série Carvalho, 15.)
- MOSCÚ de la revolución. Barcelona: Planeta, 1990.
- VEINTICINCO años, veinticinco anuarios: del apagón de Nueva York a la caída del muro de Berlín. Barcelona: Difusora Internacional, 1991.
- GAUGUIN. Paris: Flohic, 1991.
- BARCELONA, cap a on vas? Diàlegs per a una altra Barcelona. Barcelona: Tempestad, 1991. (Publicado pela mesma editora também em espanhol com o título *Barcelona ¿a dónde vas?*.)
- LA LITERATURA y la construcción de la ciudad democrática. Madrid: Bancaja, 1992.
- DECÀLEG del culé. Barcelona: Columna, 1992.
- NOVELA negra, novela política. Madrid: Ibercaja, 1993.
- FELÍPICAS (Sobre las miserias de la razón práctica). Madrid: El País/Aguilar, 1994.
- RÍA de Bilbao: vulkanoren sutegia. Bilbao: Bizkaia Kutxa, 1994.
- PANFLETO desde el planeta de los simios. Barcelona: Crítica, 1995.
- PASIONARIA y los siete enanitos. Barcelona: Planeta, 1995.
- LES MEVES receptes de cuina catalana. Barcelona: Edicions 62, 1995.

- EL PODER. Madrid: Espasa, 1996.
- UN POLACO en la corte del rey Juan Carlos. Madrid: Alfaguara, 1996.
- EL ESCRIBA sentado. Barcelona: Crítica, 1997.
- ELOGIS desmesurats. Barcelona: Empúries, 1997.
- LA LITERATURA en la construcción de la ciudad democrática. Barcelona: Crítica, 1998.
- Y DIOS entró en La Habana. Madrid: El País/Aguilar, 1998.
- MARCOS: el señor de los espejos. Madrid: El País/Aguilar, 1999.
- SABER o no saber. Barcelona: Ediciones B, 2002. (Carvalho gastronómico, 1.)
- LA COCINA de autor en España. Barcelona: Ediciones B, 2002. (Carvalho gastronómico, 2.)
- LA COCINA del Mediterráneo y la mediterraneidad. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 3.)
- BEBER o no beber. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 4.)
- GUÍA de restaurantes obligatorios. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 5.)
- LA COCINA de la harina y el cordero. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 6.)
- LA COCINA del mestizaje. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 7.)
- LA COCINA de los finisterres. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 8.)
- DICCIONARIO indispensable para la supervivencia. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 9.)
- EL OTRO recetario. Barcelona: Ediciones B, 2003. (Carvalho gastronómico, 10.)
- GEOMETRÍA y compasión. Barcelona: Mondadori, 2003.
- LA AZNARIDAD. Barcelona: Mondadori, 2003.

Outros

- ANTOLOGÍA de la nova cançó catalana. Barcelona: Cultura Popular, 1968.
- MANIFIESTO subnormal. Barcelona: Kairós, 1970.
- CANCIONERO general, tomo I. Barcelona: Lumen, 1972.
- LA EDUCACIÓN de Palmira. Barcelona: Andorra, 1972. (Textos de Montalbán assinados com o pseudônimo de “Manolo V el Empecinado”.)
- GUILLERMOTTA en el país de las Guillerminas. Barcelona: Anagrama, 1973.
- CUESTIONES marxistas. Barcelona: Anagrama, 1974.
- SOBRE la memoria de la oposición antifranquista. *El País*. Madrid, 26 out. 1988.
- ESCRITOS subnormales. Barcelona: Seix Barral, 1989. (Reune quatro títulos: *Manifiesto subnormal*, *Guillermotta en el país de las Guillerminas*, *Happy end* e *Cuestiones marxistas*.)
- FLOR de nit. Barcelona: Boileau, 1992.
- CARVALHO 25 años. Estuche conmemorativo. Barcelona: Planeta, 1997.
- CANCIONERO general del franquismo. Barcelona: Crítica, 2000.

Filmografia baseada na obra do autor

- LOS MARES del sur. Direção de Manuel Esteban. Espanha, 1991. Sonoro, color.
- EL LABERINTO griego. Direção de Rafael Alcázar. Espanha, 1992. Sonoro, color.
- EL PIANISTA. Direção de Mario Gas. Espanha, 1998. Sonoro, color.
- CARVALHO: temporada completa. Espanha, 1999. Sonoro, color.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Arlete Quaresma

