

ADRIANA APARECIDA DE FIGUEIREDO FIUZA

**RELEITURAS DA HISTÓRIA FRANQUISTA NOS ROMANCES *GALÍNDEZ* E
AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO DE MANUEL VÁZQUEZ
MONTALBÁN**

ASSIS

2010

ADRIANA APARECIDA DE FIGUEIREDO FIUZA

**RELEITURAS DA HISTÓRIA FRANQUISTA NOS ROMANCES *GALÍNDEZ* E
AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO DE MANUEL VÁZQUEZ
MONTALBÁN**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista
para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área
de conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

ASSIS

2010

F565 Fiuza, Adriana Aparecida de Figueiredo
Releituras da história franquista nos romances *Galíndez e Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán. / . Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza. – Assis, 2010.
211f.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.
Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista–UNESP
- Assis.

1. Literatura espanhola. 2. Manuel Vázquez Montalbán – 1939-2003. 3. Guerra Civil – Memórias. 4. Franquismo - Memórias. 5. Metaficção historiográfica. I. Esteves, Antonio Roberto. II. Título.

CDD – 863

Ficha Catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da
Unioeste (Sandra Regina Mendonça CRB – 9/1090)

À minha avó Italia Jacinto Fratucelli (*In Memoriam*), filha de imigrantes que aportaram em um navio 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 e, 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 deste trabalho, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, campus de Assis, ao meu orientador Dr. Antonio Roberto Esteves, a quem admiro, por compartilhar comigo seus conhecimentos há tanto tempo, desde a época da Graduação, por sua extrema competência e atenção e por sua amizade. Às professoras Dr^a María Dolores Aybar Ramírez e Dr^a Cátia Inês Negrão Berliini de Andrade pela leitura atenta do texto e pelas valiosas sugestões no exame de qualificação.

À CAPES pela concessão da bolsa sanduíche, oportunidade única para o desenvolvimento desta Tese e, sobretudo, para o meu crescimento pessoal (há que se enfatizar aqui o eficiente sistema de bolsas do Brasil). À professora Dr^a Carmen Valcárcel pela acolhida amistosa e carinhosa na Espanha, por ter me aberto as portas da *Universidad Autónoma de Madrid*, onde pude, além de aprender, desfrutar de encontros inesquecíveis com Juan Goytisolo, Tomás Segovia, Almudena Grandes, Luis García Montero, Clara Sánchez, Luisa Valenzuela, Ricardo Piglia, Edmundo Paz Soldán, Jorge Eduardo Benavides, Ana María Rodríguez.

À UNIOESTE e aos colegas da área de Espanhol pela oportunidade do afastamento integral, o que possibilitou uma “tranquilidade” para a realização da pesquisa e minha dedicação exclusiva.

À Fundação Araucária pelo “enxoval de pesquisa”, facilitando meu deslocamento entre Cascavel e Assis.

A todos os meus amigos, em especial, Alessandra e Luinei, Jacicarla, Flavio, Mara e João que acompanharam todo o processo, ajudando no que podiam, oferecendo sempre uma motivação a mais.

A toda minha família, aos meus pais Cleuza e Jair pelo exemplo, ao Alexandre, o grande amor e companheiro de todos os momentos, ao meu filho Antonio, que se atrapalhou entre a língua portuguesa e a língua espanhola, que com sua alegria e seu sorriso me deu coragem para continuar nos períodos mais difíceis, ao meu outro filho que levo dentro de mim, gerado no final do turbilhão.

Por fim, 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, 2008)

*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, 2008)

FIUZA, Adriana Aparecida de Figueiredo. *Releituras da história franquista nos romances Galíndez e Autobiografía del general Franco de Manuel Vázquez Montalbán*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2010, 211 p. Tese (Doutorado em Letras).

RESUMO

Este estudo propõe-se a investigar, em uma perspectiva comparatista, como ocorre a releitura da história e a retomada da memória esquecida da Espanha franquista, por meio do discurso da ficção. Tendo como *corpus* os romances *Galíndez* (1990) e *Autobiografía del general Franco* (1992) do escritor Manuel Vázquez Montalbán, a pesquisa enfatiza o estudo da metaficção historiográfica e o papel de relevância destas obras, como modelo estético para outras narrativas que surgiriam, posteriormente, no campo da literatura espanhola e que também abordariam a temática da Guerra Civil e do franquismo. A tese indaga sobre como estas narrativas históricas se inserem no contexto de uma estética da Pós-Modernidade, sem, no entanto, deixar que a relativização da história amenize os horrores da violência, da repressão e do abuso de poder presentes nas ditaduras *trujillista* e *franquista*. Portanto, apesar destas narrativas de Manuel Vázquez Montalbán se construírem com os recursos estéticos característicos da metaficção historiográfica, como a metaficção, a paródia, o pastiche, a ironia, as relações intertextuais e a autorreflexividade, não abandonam o caráter de reivindicação por uma estética da ética e de uma história não oficial das ditaduras.

Palavras-chave: Literatura espanhola contemporânea; Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003); metaficção historiográfica; memórias da Guerra Civil, memórias do franquismo.

FIUZA, Adriana Aparecida de Figueiredo. *Releituras da história franquista nos romances Galíndez e Autobiografía del general Franco de Manuel Vázquez Montalbán*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2010, 211 p. Tese (Doutorado em Letras).

ABSTRACT

This study investigates, in a comparative perspective, the process of rereading history and reviving the forgotten memory of Francoist Spain by the fictional discourse. Based on the novels *Galíndez* (1990) and *Autobiografía del general Franco* (1992) by Manuel Vázquez Montalbán, this research highlights the study of the historiographic metafiction and the role played by these works as aesthetic models for other narratives which would later arise in the Spanish literature, and which would also address the subject of the Spanish Civil War and the Francoism. This study investigates how these historical narratives arise in the context of an aesthetics of Postmodernity, without, however, letting the relativization of history fade the horrors of violence, repression and abuse of power seen in Trujillo's and Franco's dictatorial governments. Therefore, although these narratives by Manuel Vázquez Montalbán incorporate the typical aesthetic resources of historiographic metafiction, such as metafiction, parody, pastiche, irony, intertextuality and self-reflexivity, they do not abandon the characteristic of claiming for an aesthetics of ethics and an unofficial history of the dictatorships.

Key-words: Contemporary Spanish literature; Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003); historiographic metafiction; memories of the Spanish Civil War; memories of Francoism.

SUMÁRIO

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS	p. 09
CAPÍTULO 1: <i>GALÍNDEZ</i> : NO LIMIAR DA FICÇÃO, DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA	p. 23
1.1 O contexto: representações do <i>trujillismo</i> nas literaturas hispânicas	p. 24
1.2 <i>Galíndez</i> : romance policial?	p. 36
1.3 <i>Galíndez</i> : entre a ficção e a história	p. 41
1.4 A problemática vasca e as memórias da Guerra Civil e do franquismo em <i>Galíndez</i>	p. 60
CAPÍTULO 2: <i>AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO</i> : TECENDO A FICÇÃO PARA DESMASCARAR A HISTÓRIA	p. 81
2.1 Representações do ditador Francisco Franco	p. 82
2.2 <i>Autobiografía del general Franco</i> : romance histórico e relato autobiográfico	p. 90
2.3 <i>Autobiografía del general Franco</i> : tecendo a história e a ficção	p. 102
2.4 Memórias da Guerra Civil e do franquismo em <i>Autobiografía del general Franco</i>	p. 114
CAPÍTULO 3: ESTRATÉGIAS LITERÁRIAS EM <i>GALÍNDEZ</i> E <i>AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO</i>	p. 126
3.1 O império da linguagem: metaficções, intertextualidades e polifonia em <i>Galíndez</i> e <i>Autobiografía del general Franco</i>	p. 127
3.2 Estratégias do falso: ironias, paródias e pastiches em <i>Galíndez</i> e <i>Autobiografía del general Franco</i>	p. 162
3.3 Literatura, memória e esquecimento: entre o passado e o presente	p. 176
3.4 O retorno da ética: o discurso literário como recuperação da memória histórica	p. 184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 193
REFERÊNCIAS	p. 197
ANEXO	p. 206

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

O objetivo desta tese é o de 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 destas obras como modelo estético para outras narrativas que surgiriam posteriormente no campo da Literatura Espanhola, abordando o tema da memória, da ditadura e da Guerra Civil que viabilizou a implantação do regime autoritário.

Estes 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 percebem-se ressonâncias desta história. Entretanto, o período de maior publicação de romances que trataram do tema da Guerra Civil e do franquismo começou na década de 1990¹, quando os intelectuais começaram a buscar a memória de 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 deste período, alguns escritores² já haviam se preocupado com a questão, mas, por motivo de censura, estes temas só puderam ser tratados com maior liberdade a partir da transição.

Convém lembrarmos que o interesse por esta 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 *For Whom the Bells Tolls* (*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 Érico Veríssimo, publicando em 1941 o romance *Saga*, o qual conta a história do soldado brasileiro, Bruno Vasco, que ajuda na contenda o bando republicano, fazendo parte das Brigadas Internacionais.

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) 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* (1977), *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980).

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 este motivo, poderia ser considerado um dos autores mais fecundos e políticos não apenas da literatura espanhola contemporânea, mas também da cultura daquele 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. Por sua importância e atuação como intelectual, José V. Saval afirmaria que “*Montalbán fue cronista sentimental de toda una época*” (2004, p. 12), certamente referindo-se a sua *Crónica sentimental de España* (1971), cujos textos são uma compilação das reportagens publicadas na *Revista Triunfo*, entre setembro e outubro de 1969 e *Crónica sentimental de la transición* (1985), também uma reunião de textos publicados em 1984 no suplemento dominical do jornal *El País*, período em que Vázquez Montalbán iniciou sua colaboração neste 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, que 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 Pepe Carvalho”, personagem que empresta seu nome a um conjunto de romances inseridos no gênero policial. É com este personagem que Vázquez Montalbán passou a ser reconhecido internacionalmente e, devido ao êxito da série, traduzidos a vários idiomas. Carvalho nasce com a publicação de *Yo maté a Kennedy* (1972) ainda no período da ditadura franquista, passando por todo o período da transição e da democracia, terminando com a edição póstuma de *En las antípodas*, de *Milenio Carvalho* (2004).

Segundo palavras do próprio autor e de outros críticos (BALIBREA 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 desta 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 este personagem que Vázquez Montalbán encontrou uma voz própria como romancista, que o diferenciaria de outros escritores, embora já tivesse reconhecimento como poeta, haja vista ter sido incluído 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 ao coloquialismo, com um enfoque político e social de seus versos.

Pepe Carvalho é também o personagem que representa, de certa forma, as origens de seu próprio criador, uma vez que é de origem galega como o próprio Vázquez Montalbán. Apesar de sua descendência, é conveniente lembrar-nos que o espaço em que o personagem se move é o da Catalunha. Assim sendo, ao transcorrer em seus episódios por 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 emigrantes espanhóis e de imigrantes das mais variadas procedências que vieram em busca de melhores condições de vida na cidade grande, entre eles, a família do escritor. Portanto, este bairro popular era um espaço de mesclas culturais, onde convivia diretamente a diversidade, caracterizada por famílias de trabalhadores, prostitutas, sindicalistas, detentas e organizações bascas. Enfim, este local, como comenta Vázquez Montalbán (apud SAVAL, 2004, p. 40), configuraria-se 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 motivo de seu contexto histórico pessoal, Vázquez Montalbán se reconheceria como um “*charnego*”, 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 nos referir à tese de doutorado *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa* (2006), de Eline Marques Rezende, cujo objetivo é o de identificar o papel do intelectual na produção literária de Vázquez Montalbán e o artigo “Entre o histórico e o ficcional: uma autobiografia forjada” (2007), de Magnólia Brasil

Barbosa do Nascimento, que analisa as relações entre literatura e história na construção da falsa autobiografia de Franco.

Neste conjunto de obras encontramos *Galíndez*³, romance dedicado *in memoriam* a Rosa, mãe de Vázquez Montalbán e *Autobiografía del General Franco*, editado na Espanha no ano do centenário do nascimento do ditador Francisco Franco (1892 – 1975), certamente não por uma 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*⁴ trata da representação da ditadura franquista por meio de um falso discurso autobiográfico.

O interesse por Jesús de Galíndez surgiu quando Vázquez Montalbán estava na universidade e as notícias sobre o sequestro e o assassinato nos Estados Unidos do professor basco 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), 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.

Estas narrativas estão inseridas na produção literária designada 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 sociohistóricas 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 sendo, percebemos a existência de uma relação dialógica entre estes 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.

³ Traduzido para o português como *O profeta impuro*. Trad. Rose Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴ Traduzido para o português como *Autobiografía do General Franco*. Trad. Ricardo de Azevedo. São Paulo: Scritta, 1996.

Portanto, quer se ressaltar nestas obras uma necessidade de se 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 metaficcionalis e, conseqüentemente, intertextuais.

Jesús de Galíndez possui um passado antifranquista que o impulsionou a exilar-se na República Dominicana *trujillista*, juntamente com tantos outros espanhóis. Em seu histórico pessoal consta o comprometimento com a causa basca e o combate durante a Guerra Civil, ao lado do bando republicano. Estes 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, não teria deixado o país para desaparecer mais tarde em Nova York.

Podemos afirmar que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) 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 atribuía às duas Espanhas, o qual já versava metaforicamente Antonio Machado em seus *Proverbios y Cantares*⁵ (2001), que pelas condições históricas se acentuaram 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 passa a ser governada por um regime ditatorial sob o comando do general Francisco Franco, até sua morte em novembro de 1975. Após esta etapa marcada pela censura, repressão e violência, instala-se no território espanhol o governo da Monarquia, com a proclamação de Juan Carlos como rei da Espanha, pelas Cortes, em 22 de novembro de 1975.

Junto 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

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

foi o momento em que se tenta estabelecer acordos entre os diversos partidos políticos, no sentido de 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 ao termo esquecimento da memória histórica, estes 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 desta, continuaram a ser perseguidos e aniquilados. Esta idéia é respaldada pelas palavras do historiador Espinosa Maestre (2006, p. 201), ao afirmar que

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 às permanências deste espírito moderado e pactista na atualidade, surgidas sob a justificativa de “*llevar a buen puerto el proyecto de la democracia*” (2002, 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 deste período, Maryse Bertrand de Muñoz (2005, p. 02) 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 o termo “*pacto del olvido*” existem as mais variadas opiniões, por exemplo, o historiador Santos 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 franquismo⁶. Por outro lado, historiadores como Espinosa Maestre (2003; 2006) e Alberto Reig Tapia (2003, p. 59), corroboram a idéia do esquecimento ou do “*borrón y cuenta nueva*”, como também coloca este 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 no texto “*La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea*” (2004) 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 este 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. 02), 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. 02). Em meio a estas reflexões o autor propõe uma mudança de atitude frente ao esquecimento do passado e à 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. 03)

A escritora Almudena Grandes (2008)⁷ recorda que nos anos de 1970 e 1980, tanto no campo da história quanto no campo 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 geração dos netos da guerra passou a questionar sobre o trágico episódio que havia marcado a história de seus antepassados próximos. A partir de então, surge um processo de revisitação do passado na literatura, principalmente no âmbito da narrativa. Desta maneira, cada vez mais autores passam a indagar acerca dos mitos do passado e dos silêncios e esquecimentos do presente.

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

⁷ Ao comentar sobre as repercussões da Guerra Civil na literatura, na conferência proferida no *II Congreso Internacional Escritoras y Compromiso* realizado na Universidad Autónoma de Madrid e Saint Louis University, campus de Madrid em 30 de maio de 2008, a propósito de seu romance *El corazón helado* (2007), que tem como tema a rememoração da recente história trágica espanhola.

Entre estes 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 de Jesús de Galíndez e Muriel Colbert em *Galíndez* e Marcial Pombo em *Autobiografía del general Franco*.

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

Esta experiência negativa pessoal e coletiva do pós-guerra está refletida na produção intelectual de Vázquez 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 Vázquez Montalbán como jornalista, poeta, romancista e ensaísta. Por esta característica questionadora sobre a sociedade presente em sua obra é que vários pesquisadores, como J. J. Navarro Arisa

⁸ É importante ressaltar que inicia-se 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.

(1984), José María Izquierdo (2001; 2004; 2006), Mari Paz Balibrea Enriquez (1999), Manuel Alcaraz Ramos (2004) vão ressaltar a questão da representação do intelectual em seus escritos. Já nas décadas de 1970 e 1980 o autor dedicava parte de sua escritura em relatar as deformações sociais do franquismo, primeiro na obra anônima *El pequeño libro pardo del general* (1972), publicado na França por razões óbvias de censura na Espanha, seguidos por outras e de gêneros variados como, por exemplo, o ensaio *Cómo acabaron con el franquismo en dieciséis meses y un día* (1977), o *Diccionario del franquismo* e *Los demonios familiares de Franco* (1977). No entanto, *Autobiografía del general Franco* (1992) é o romance que encerra um ciclo poético sobre o franquismo iniciado com *El pianista* (1985) e seguido por *Galíndez* (1990). Embora o tema seja um ponto alto no conjunto de obras do autor, na ficção o tema parece reviver o período com mais realismo.

Outra questão analisada na pesquisa indaga sobre como estas 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 estas ocorrências ao valer-se de recursos como a autorreflexão e a autoconsciência, as intertextualidades, a paródia, a ironia. Portanto, apesar de estas narrativas de Manuel Vázquez Montalbán se construírem com os 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) designa “pós-modernismo de resistência” e Joan Oleza (1996) denomina “*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, apregoado por alguns teóricos como, por exemplo, Jean-François Lyotard (2003), uma vez que “o homem pós-moderno é empurrado a rastrear no real o sentido perdido das coisas” (OLEZA, 1996).

Após esta breve contextualização histórica e teórica, que será aprofundada no decorrer do estudo, passaremos a apresentar as etapas do trabalho analítico a realizar-se na tese. 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 devido à volumosa produção de romances que ficcionalizam a história e o interesse que as relações

entre literatura e história despertam entre os 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* (1949) de Andrés Requena, *La fiesta del rey Acab* (1959) de Enrique Lafourcade, *En el tiempo de las mariposas* (1994) de Julia Álvarez e *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa. Os primeiros servem como introdução à leitura de *Galíndez* e o segundo como leitura contra pontual.

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 da tese não seja a análise exaustiva de todas estas obras, tal procedimento se justifica porque as obras posteriores às obras de Vázquez Montalbán são contrapontos utilizados em nossa leitura e não dos romances do autor aqui estudados. De certa maneira, estas 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 e como 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 do gênero autobiografia, 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 no sentido de 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 afirma 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 de Balibrea Enríquez 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 e último capítulo está destinado à análise dos recursos poéticos de Vázquez Montalbán para a constituição dos romances e a transformação do discurso político e historiográfico em discurso poético. Dentre estes recursos estão a metaficção historiográfica, as relações intertextuais, a polifonia, a ironia, a paródia e o pastiche; todos eles relacionados aos recursos característicos da metaficção historiográfica.

Por fim, o terceiro 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 se apóia em uma bibliografia que discute a questão, principalmente, nas idéias de Paul Ricouer (2007), Jacques Le Goff (2003), Pierre Nora (1993), Ana Luengo (2004) e do próprio Manuel Vázquez Montalbán em alguns de seus ensaios, como o intitulado “*Entre la memoria y el deseo: confesiones personales sobre teoría y prácticas literarias*”, capítulo do livro *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998) e “*Las memorias*”, pertencente a *Crónica sentimental de la transición* (2005).

Neste último, o autor pondera acerca do papel de transformação artificial do conteúdo memorialístico em material literário, abordando a metáfora da biblioteca borgiana. Nestes 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.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2005, p. 243)

Diante de tal assertiva, poderíamos avaliar se a afirmação do autor não seria conflituosa em relação ao que ele defende em suas obras e em 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, Vázquez Montalbán acredita que para ter uma postura política não se necessitaria 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.” (VÁZQUEZ MONTALBÁN apud TYRAS, 2003, p. 208). Evidentemente, Vázquez Montalbán, 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, considera peculiar o fato do romancista não se interessar em relatar a realidade coletiva, preocupando-se apenas com uma individualidade pessoal.

A memória recobrada na ficção de Vázquez Montalbán, como o próprio autor 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 memória 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). Neste 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*” (*Ley 52/2007 de 26 de diciembre 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. Neste caso, afrontar o passado parece ser um processo inerente a estas sociedades que sofreram o trauma de suas violentas ditaduras e agora sofrem outro trauma, o do consumo da sociedade de massa, ditado pela lei do mercado.

Para completar nossa reflexão, referimo-nos a Ana Luengo (2004), que apresenta uma idéia significativa 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.

CAPÍTULO 1

GALÍNDEZ: NO LIMAR 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 movable de la luz,
del éxodo y del viento.*

León Felipe

1.1 O contexto: representações do *trujillismo* nas literaturas hispânicas

Embora o tema central de *Galíndez* possa ser considerado a reconstituição da história do nacionalista basco Jesús de Galíndez (1915-1956), o romance de Manuel Vázquez Montalbán trata de variados subtemas que se inserem no interior da narrativa e ajudam na constituição da complexa trama que se estabelece na obra.

Entre estes subtemas, poderíamos assinalar as memórias e consequências da Guerra Civil, configuradas na questão do exílio espanhol na República Dominicana após o término da Guerra Civil, 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 destes países; as formas de permanências das ditaduras através da repressão e da violência, comuns nestes 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 no ano de 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 um estudo geral do tema se converte no estudo da figura do político basco e o que seria uma pesquisa acadêmica evolui 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 destes mundos e de outros subtemas que se espargem pelo romance à medida que o enredo se desenvolve. Este contexto se comprova no romance 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 166).

A narrativa possui como marco temporal o ano de 1986, temporalidade da personagem Muriel que 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 de Nova York e descobrir a identidade deste personagem histórico, seus tropeços diante de sua atuação no *Partido Nacionalista Vasco – PNV* no exílio; suas ações na ONU, perfiladas em sua militância contra a ditadura de Francisco Franco na Espanha, muitas vezes superando o tema da autonomia basca no Estado espanhol.

Galíndez desaparece porque pretende apresentar na Universidade de Columbia em Nova York, em fevereiro de 1956, a tese de doutorado intitulada *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Este 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 dado por 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 esta focalização temática, do período histórico em questão e no espaço da República Dominicana, entre outros lugares do continente americano e europeu, pode-se considerar 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. Em realidade, este objeto não é uma novidade nas letras hispânicas, haja vista que outros autores já haviam ficcionalizado o regime militar dominicano, mencionando fatos e personagens distintos da história.

Fernando Valerio Holguín (2004), ao examinar a recente produção literária dominicana, apresenta uma explicação plausível para este fenômeno. Para o autor, “*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*”. Holguín defende que esse trauma⁹ histórico se reflete diretamente na narrativa dominicana, principalmente, a partir da segunda metade do século XX. Esse processo ocorre de duas formas, seja por meio de romances de ditador ou de narrativas que abordam diretamente o *trujillismo*.

⁹ 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 presentes 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, hiper vigilância e condutas de fobias que evitam a possibilidade de lembranças do acontecimento traumático.

O trauma histórico social que se transfere para o discurso da literatura dominicana funciona como o trauma psicológico que vez ou outra retorna às memórias do indivíduo. Assim como o indivíduo para libertar-se do problema necessita reviver o episódio traumático para compreender seu mecanismo, a literatura precisa recuperar o acontecimento traumático como forma de superação e sobrevivência social. Este processo parece estar presente não apenas na literatura dominicana, mas também em outros sistemas literários, cuja presença do ditador se configura no reflexo de uma sociedade enferma. As relações de poder existentes nos regimes autoritários são a causa de desenvolvimento dos mais variados transtornos, como por exemplo, o silêncio, decorrente do medo de expressar-se frente a censura e suas implicações, como a prisão, a tortura e o desaparecimento; o inevitável apagamento da memória coletiva e individual e da história, 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 os termos romance de ditador e romance da ditadura sejam semelhantes, os mesmos possuem um matiz que os diferenciam. Nestes termos, segundo Castellanos e Martínez (1982) o romance de ditador, além de tematizar a ditadura, apresenta como personagem 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 romance 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, embora não se trate de um acontecimento novo, posto que anteriormente já haviam sido publicadas nas letras hispânicas 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 nestas narrativas na tentativa de se explicar a constituição psicológica do ditador, portanto, algumas características do tirano são abordadas; como sua velhice, quase de múmia; suas inumeráveis amantes; seu magnetismo pessoal, sua crueldade sem limite, seu machismo; sua relação terna de pai; seu amor pela figura materna; seu isolamento e sua solidão; entre outras.

É conveniente observar que o escritor espanhol Ramón del Valle Inclán 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 se preocupado com o tema e tivessem experiências semelhantes em seus países de origem, o ditador encarnado, 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 a 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 desconsiderar 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, desta maneira, de material para a fabulação do romance. Esta 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), 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”.

Por fim, deve-se ainda enfatizar o caráter de crítica social presente nestas 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 Alcántara 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 em 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, por caracterizar-se 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, apesar de existir uma parcela grande de personagens e dados fictícios no enredo, contudo, todos eles guardam uma verossimilhança com a realidade.

Segundo Ana Gallego Cuiñas (2005), apesar da existência de um número grande de romances que abordam o tema do *trujillismo*, no que se refere à crítica literária hispânica acerca deste fenômeno¹⁰, nota-se uma ausência de trabalhos que exploram a questão. No caso do contexto brasileiro, esta ausência poderia explicar-se por uma dificuldade ao 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.

O trabalho crítico mais completo sobre a questão é a tese de doutorado *Trujillo: el fantasma y sus escritores*, de Ana Gallego Cuiñas¹¹, na qual a autora faz uma análise exaustiva das obras que tratam do tema do ditador Trujillo e sua representação nas literaturas hispânicas, desde o auge da ditadura até a atualidade. Gallego Cuiñas examina obras representativas desde o ponto de vista qualitativo, embora também analise um volume grande de romances escritos dentro e fora do território dominicano.

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

¹⁰ Segundo Ana Gallego 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”.

¹¹ Defendida no ano de 2005, na Universidade de Granada.

Seguindo uma cronologia destas obras do *trujillato*, poderíamos citar o escritor dominicano Andrés Requena (1908-1952) que publicou *Cementerios sin cruces* em 1949, no México. A escolha da obra de Requena se justifica porque é o primeiro romance dominicano que trata da questão do *trujillismo*, em uma época nada cômoda para seu autor, visto que se vivia o auge da ditadura na República Dominicana. Neste romance, segundo José Alcántara Almánzar (1990, p. 191), o autor “*ataca la dictadura acremente*” e “*Trujillo es espoleado 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 Iorque no ano de 1952. De acordo com Alcántara Almánzar (1984, p. 93), em razão da publicação do romance, Trujillo mobilizou seus agentes secretos nos Estados Unidos até localizar e eliminar Requena, posto 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 dedicatória, “*A los miles de dominicanos asesinados por Trujillo, y cuyas 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. Alcántara Almánzar (1984, p. 26) vê de forma negativa esta 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*”.

Ainda sobre a questão do título, o mesmo se reporta ao fato de que na narrativa Trujillo não permitia que se pusesse cruces 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 cruces. 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, é narrado o velório de Moreno 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 mesmos 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 nestas circunstâncias.

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

O outro momento da narrativa focaliza 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 salvar o pai. Como parece ser uma ocorrência nos romances do *trujillato*¹², María del Carmen ao saber que é desejada sexualmente por Trujillo 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 (2005, p. 176) “*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*”. De fato, esta questão dos abusos sexuais do tirano é algo extremamente vexatório e que fere a dignidade feminina. Também é algo 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 porque estes 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 de Trujillo*.

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. A personagem é retratada na trama como uma mulher forte, consciente de seu papel de esposa de Trujillo e, portanto, do poder que sua posição social lhe investe. Em virtude disso, ela também mandava assassinar àqueles que considerava seus inimigos. Ao mesmo tempo é a personagem da narrativa que se reveste de coragem para enfrentar o ditador, em muitas passagens, insultando-o arduamente. Desta 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

¹² O mesmo ocorre com a personagem Urania de *La fiesta del chivo* (2000) 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 de *En el tiempo de las mariposas* (2007) de Julia Álvarez ocorre o contrário, a personagem não aceita a abordagem do tirano em uma festa, o que se transforma em motivo pessoal para perseguir sua família.

desaparecimento, sequestro 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 Jesús. Apesar de Lafoucarde colocar uma nota introdutória em que afirma que se trata puramente de ficção, obviamente o ditador César Carrillo é uma alusão a Rafael Leónidas Trujillo Molina, assim como o basco Jesús refere-se evidentemente a Jesús de Galíndez e 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, o sequestro, a prisão e o 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 de forma a 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 poder do ditador atuam de maneira a corroborar as atitudes megalomânicas 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. Esta dicotomia gera conflitos pessoais, medos e vilezas que se refletem em atitudes desequilibradas, em assassinatos 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. Este 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 deste 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 ao publicar em 1950 o livro de ensaios homônimo, habitado pelo medo da traição e pelo egoísmo. Neste 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, uma criança de nove 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, quem a insulta 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 do romance *Cementerio sin cruces*, resiste ao tirano violentamente. Jessie se dirige ao tirano chamando-o Acab, uma referência ao rei de Israel, mencionado no Livro dos Reis da *Bíblia*, o que lhe causava um grande mal estar.

Segundo o *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano* (2007, p. 191), 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.

Esta representação bíblica de Acab se assemelha àquela que o narrador perfila de Carrillo no romance. É interessante observar que, da mesma maneira como inicia, termina o governo do ditador, em uma alusão ao conflito entre Acab e Naboth, cujos sangue haviam sido bebidos por cães. Naboth morre por uma vingança personificada por Acab e este também é abatido no mesmo local que Naboth, em uma batalha. Neste 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 subumanas na prisão e finalmente é executado pessoalmente 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 Ana Gallego Cuiñas (2005, p. 368) chama de “*moda literaria*”. O interesse pelo *trujillato* na literatura se sustenta pela projeção do tema proporcionada pelas obras destes autores estrangeiros, muitos deles consagrados internacionalmente. Embora estas obras tenham sido escritas posteriormente ao romance de Manuel Vázquez 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 deste tipo de narrativa. Desta 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 estas 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* (2000)¹³ de Mario Vargas Llosa, seguido de *In the time of the butterflies* (1994) de Julia Álvarez e de *Galíndez* (1990) de Manuel Vázquez Montalbán. O romance de Vargas Llosa se assemelha bastante ao de Enrique Lafoucarde nos planos narrativos, embora não haja no romance de Vargas Llosa um foco narrativo exclusivo para narrar o desaparecimento de Galíndez. No caso de *La fiesta del chivo*, os focos narrativos explicitam as vozes da personagem 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 que, ao final, conjugam-se em um todo narrativo. Estes pontos de vista diferentes 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.

Para tanto, o recurso que o narrador utiliza para entrelaçar tais focos de narração são os saltos temporais, designados “caixinhas chinesas” pelo crítico José Luis Martín (1974), 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 do personagem e atualizar a época da ditadura de Trujillo. O retorno à infância e à adolescência ocorre por meio do

¹³ Esta obra foi objeto de análise de nossa Dissertação de Mestrado intitulada *La fiesta del chivo de Mario Vargas Llosa: uma visão literaria da história*, defendida em 2003 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, campus de Assis-SP.

discurso da memória, em que se alternam o presente e o passado através de constantes *flashbacks*. A protagonista recorda porque está novamente na República Dominicana, depois de trinta e cinco 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 este é o dia de seu assassinato. Assim, a narrativa, no início, focaliza 1996, para retroceder, em seguida, a 1961, ano da morte do ditador. Entretanto, assim como ocorre com Urania, Trujillo, ainda que estando em 1961, rememora seu passado glorioso de trinta e um 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 está à espera do tirano, que deve passar pela estrada em que estão aguardando para a realização da emboscada. Esta 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 ao espanhol com o título *En el tiempo de las mariposas*, a obra de Álvarez recupera a ditadura revelando a história de Patria, Minerva e María Teresa, as irmãs Mirabal, conhecidas como “as borboletas”, atuantes opositoras ao regime *trujillista*. As irmãs Mirabal, ao assumir o compromisso político de atuar contra a ditadura, 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 em uma emboscada, poucos meses antes de Trujillo ser assassinado também. As irmãs Mirabal foram surpreendidas quando voltavam de Puerto Plata, onde também estavam encarcerados seus companheiros.

O que se coloca de diferente neste romance é que a narrativa se realiza a partir de uma voz feminina, a da narradora, 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 de 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 o 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 estupro 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 de todo tipo de perseguição, 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* (1990) de Manuel Vázquez Montalbán; de *In the time of the butterflies* (1994) de Julia Álvarez e do próprio *La fiesta del chivo* (2000) de Vargas Llosa¹⁴, além de um redescobrimento dos romances publicados anteriormente sobre a mesma temática¹⁵.

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.

Nosso propósito, ao resenhar algumas destas 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 e encontrar, nesse processo dialógico, possíveis rastros de leituras. Além disso, 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*. Outra questão importante a destacar é que a narrativa de Vázquez Montalbán é o primeiro

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

romance espanhol a tratar deste tema, sendo também uma espécie de prelúdio da obra seguinte de Manuel Vázquez Montalban, *Autobiografía del general Franco*, que focaliza 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 focam o tema do *trujillato*, muito embora o romance de Vázquez 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 as relações entre literatura e história.

1.2 *Galíndez*: romance policial?

Em *Galíndez*, o narrador expõe a relação conflituosa e dialética entre ficção e realidade, discurso literário e discurso 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*¹⁶, a história de uma investigação histórica que Muriel realiza, com o objetivo de defender 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 Manuel Vázquez Montalbán para escrever o romance e finaliza, em nosso caso, com o processo de escritura desta tese. Como afirma Fernández Colmeiro (1996, p. 241):

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.

Esse caráter de reescritura expõe o processo de composição do romance e propicia uma reflexão acerca de sua escritura. Mas ao mesmo tempo, o autor usa seus conhecimentos de romancista policial para inserir em *Galíndez* o mistério, o enigma que prende o leitor e o

¹⁶ O conceito que se utiliza no trabalho é o do *Diccionario de narratologia* (2002, p. 233) de Carlos Reis e Ana Cristina M. 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.

leva a descobrir o que ocorreu a Galíndez e à pesquisadora norte-americana, encontrada morta depois de uma viagem a 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 Iván Martín 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 o gênero em 1841 com a publicação de *Os crimes da Rua Morgue*, ainda que o escritor Ricardo Piglia (2006, p. 59), exponha que tanto o conto de Poe quanto o relato *Os assassinos* de Ernest Hemingway, publicado posteriormente, apenas em 1927, tenha o mesmo nível de importância para a fundação do gênero. A partir de então, o gênero sofre variadas mudanças, passando também por distinguir-se por outros termos e matizes, como por exemplo, romance criminal e romance negro.

Apesar da existência destas nuances, um dos fatos que destaca Javier Rodríguez Pequeño (1994) é que, ainda que exista um crime e sua investigação, para que se considere uma narrativa como policial, outros elementos podem coexistir, como por exemplo, uma história de amor em paralelo com o relato da investigação do crime. O gênero é capaz de, inclusive, fundir-se com outros gêneros, como por exemplo, o romance histórico, visto que este pode recriar um espaço, um tempo e personagens históricos.

Pode-se pensar, assim, que *Galíndez* é uma obra híbrida, pois, pode ser considerado ao mesmo tempo romance histórico, que mescla a ficção com a realidade e romance policial¹⁷, já que o enredo da obra gira em torno de um suposto crime não elucidado – o desaparecimento do nacionalista basco Jesús de Galíndez – e uma investigação para descobrir o que poderia ter acontecido. Por fim, é substancial sublinhar que o romance como gênero moderno é naturalmente um gênero híbrido.

Iván Martín Cerezo (2006) 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.

¹⁷ Vamos utilizar aqui o sentido romance policial clássico ou romance de enigma, bem como suas mais variadas formas de representação, como o romance negro.

Como protagonistas, sin que haya ninguna investigación del crimen, despojándose así de la esencia de lo policíaco (MARTÍN CERREZO, 2006, p. 28).

Já Ricardo Piglia, no que se refere à diferenciação entre as regras do gênero policial clássico e do gênero 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 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)

Neste 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 (2006) 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*” (MARTÍN CERREZO, 2006, p. 40). Em torno à investigação há “*la técnica de investigación, el detective, el desenmascaramiento 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 do detetive que investiga a suposta morte de Jesús de Galíndez a mando do ditador Trujillo na República Dominicana. 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 é paga com uma bolsa de estudos para que realize uma investigação acadêmica, que em nada se compara à atividade do detetive particular dos romances policiais ou da seção policial dos jornais. Quando lhe suspendem a bolsa de estudos, como forma de paralizá-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 que reflete Piglia é sobre 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 estes 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, seqüestro, etc.) geralmente por uma motivação econômica. Como assevera Piglia, isto 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 CIA¹⁸ como instituição, embora Jesús de Galíndez colaborasse com a mesma, foi alvo dela, 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 em que derrotaram Jacobo Majluta Azar, candidato pelo *PRD – Partido Revolucionario Dominicano*. Após esse período, apesar de suspeitas de fraude eleitoral, Balaguer foi reeleito por mais dois mandatos, deixando o poder apenas em 1996. Anterior a

¹⁸ Sigla de *Central Intelligence Agency*.

esta data, contudo, após a morte de Trujillo, Balaguer havia sido presidente também de 1966 a 1978. Por esse motivo, estes 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 em *Galíndez* 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 à história da República Dominicana e de Trujillo, 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 desvende os acontecimentos. Ao contrário, quem assumirá este papel será Ricardo, que não estando diretamente implicado no crime ou em sua investigação, não sabe o que ocorreu a sua namorada, por isso, decide investigar também, retomando o ciclo dos desaparecidos e tornando-se mais uma suposta 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 estes mesmos acontecimentos afetaram sua vida pessoal e, conseqüentemente, já não pode mais continuar como personagem sem história e sem memória, assumindo um papel de atuação na história.

Contudo, é conveniente advertir que o romance possui um final que Vázquez Montalbán, em entrevista a Thomas Bodenmüller (2001, p. 179-180), 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. Neste caso, o final 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. Esta possibilidade, ainda que presente apenas para o leitor, é o que permite que a obra não se enquadre em uma visão pessimista e fracassada da história, que se traduz na idéia 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. Esta 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*” (VÁZQUEZ 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 gênero romance pode ser pensada como uma característica da literatura pós-moderna, tornando-se um jogo com a linguagem e com os modelos literários. Trata-se de um modo de subverter a narrativa convencional, caracterizando mediante a 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 a uma história ainda desconhecida na Espanha pós-franquista. O mesmo ocorre em *Autobiografía del general Franco*, posto que ali também há diversos gêneros inseridos na narrativa, dificultando inclusive sua leitura, sendo o mais evidente um discurso que imite o gênero autobiográfico.

Deste modo, pode-se afirmar que *Galíndez* está no limiar da narrativa histórica, da ficção histórica e do romance policial, o que o caracteriza como 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 e cultura popular, gêneros maiores e gêneros 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.

1.3 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 no sentido de promover a discussão política sobre a história e sua construção como representação. 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 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, através de Muriel, Vázquez Montalbán pretende refazer a história. Neste caso, é por meio da investigação da personagem sobre o caso Galíndez que se reescreve o passado. 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 169-170)

A passagem revela a visão contraproducente de Muriel sobre o arquivo geral e a biblioteca do Ministério de Assuntos Exteriores de Madri. O discurso de Muriel revela um espaço improvisado, para uma situação que ainda não se encontra consagrada, a abertura e a consulta aos arquivos. Por esse motivo, Muriel tem a sensação de que o arquivo está improvisado, como se a qualquer momento pudesse ser desmontado e trasladado a 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 este 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). Neste momento, o narrador faz questão de situar temporalmente o leitor, com o que ratifica: “*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 o ano em que se comemoram os dez anos da promulgação a

Constituição Espanhola de 1978, quando o país ascende ao regime democrático. Neste 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 nestes 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 à intenção da veracidade, do rigor científico e da autoridade que deve ter o historiador 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 que o historiador teve acesso para sua investigação. É o que ocorre com Muriel, na narrativa ela não tem acesso aos documentos que possam comprovar o final trágico de Galíndez.

Na reação de Muriel de 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 nascido o espanhol exilado: “*ya te dije que aquí nadie sabía quién era ese Galíndez. A mí como si me hablaras de Tutankamón.*” (VÁZQUEZ 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 este poder estabelecido. Como podemos constatar no diálogo entre Norman Radcliffe, orientador da tese de Muriel e Robert Robards ou 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 neste caso se refere 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” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 33). As palavras do agente são irônicas e dialéticas porque se opõem ao sentido que Norman usa para o termo história, inclusive, quando discursa o professor, o termo história aparece em letra minúscula e quando dialoga o agente 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 um personagem feminino, norte-americano e mórmon, portanto, a reconstituição da história de Galíndez ocorre a partir de um personagem que está fora de seu espaço, em outras palavras, 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 Franco, 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)

Desta 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 em Amurrio, no País Basco, alguma pista que possa iluminar sua investigação. Ao observar que em Amurrio Galíndez é um desconhecido e que nos arquivos em Madri se encontra poucos vestígios do basco, Muriel decide ir ao epicentro do sismo, na República Dominicana. Lá depois de vários rastros falsos, de muitas entrevistas duvidosas, encontra a trilha do personagem, pagando um alto preço por sua insistência em recobrar o passado.

Neste sentido, embora de início não acredite nesta possibilidade, é torturada como Galíndez pelos mesmos verdugos, por tentar reconstruir sua história escondida e olvidada. Nestes termos, afirma ingenuamente Muriel: “*No estamos en 1956. No se puede borrar a un ser humano de la tierra sin que se sepa*” (Ibidem, p. 332). O caso Galíndez não pode revelar-

se, pois, significaria revelar a participação do governo norte-americano no episódio, o que denegriria a imagem do mesmo.

Uma das pistas falsas leva Muriel a Miami, nos Estados Unidos, onde se encontra com Don Angelito ou Voltaire, como também era identificado, espião de origem hispânica que circula pelos grupos de imigrantes latinos na última tentativa deste de fazê-la decantar por outro tema de investigação, encerrando de vez a história de Galíndez. Nestes termos, realiza-se o diálogo entre os dois personagens: “- *Esperaba convencerla por su bien para que detuviera la investigación./ - 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 320-321).

Mais adiante se intensifica o diálogo dos personagens quando Don Angelito contrapõe: “- [...] *Su trabajo puede ser trágico, hija mía*” (Ibidem, p. 321). Entretanto, o tom de advertência, quase de ameaça de Don Angelito não convence Muriel, que sentencia: “- *Nada podrá detenerme*” (Ibidem, p. 321). Esta conversação é a adágio final da personagem, condenado ao sequestro em Miami e à prisão em Santo Domingo. Don Angelito serenamente faz uma ligação para Robards do restaurante em que estão, como em uma cena de um filme policial, para relatar a insistência de Muriel, este comunica-lhe o plano do sequestro a realizar-se em uma hora. Neste período, de maneira falsa, Don Angelito estabelece colóquio com a personagem, fingindo não saber de seu destino. Porém, após o sequestro, mostra sua verdadeira personalidade e 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). Nesta passagem, percebe-se o verdadeiro significado de um dos nomes que utiliza o personagem, “*Don Angelito*”, que de anjo nada possui. Trata-se de uma ironia do narrador para apontar que o nome denota o significado. Este 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 Don Angelito desconhece é que também passará a essa “*Historia*” rapidamente, ao ser atropelado pelo próprio carro da CIA, incumbido de transportar-lhe até sua casa, junto aos seus animais de estimação. 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 mesmo suas gatas, seres irracionais e

únicas companheiras, por quem o personagem alimenta algum sentimento positivo. Nestes termos, reflete antes de desfalecer: “¿Quién os dará de comer? ¿Cuando se darán cuenta de que estáis encerradas y de que yo nunca volveré?” (VÁZQUEZ 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. Neste 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. Neste sentido, a arte constitui um importante meio de recuperação da memória, uma vez que, por meio de emoções ou críticas deflagradas por ela, poderia-se 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 também será vítima da CIA. Após entregar a historiadora às mãos de agentes secretos que a seqüestram em um carro estacionado, Angelito será atropelado violentamente por outro carro da CIA, o mesmo que o havia levado 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 a ética para viver nos Estados Unidos, sem uma identidade definida, 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 para a CIA, espionando e delatando os movimentos latinos pró-comunistas, antes de prestar tais serviços, havia sido 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.”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 199).

Na realidade, em Voltaire se 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 sua 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, de não ter quem recupere sua memória no futuro, mas o fato de 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. Esta suposição será confirmada mais adiante, quando Voltaire 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 suas culturas com a cultura local norte-americana, muitos fugidos de alguma ditadura ou da miséria de seus países de origem. Voltaire é o 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 identidade específica. Seu nome, de origem francesa, uma referência ao filósofo do Iluminismo, também expressaria esta mestiçagem e a capacidade de raciocínio, ilustrada pelas lúcidas ponderações

que estabelece ao longo do romance. Certamente a não identificação com nenhuma nacionalidade é provocada também pelo trabalho de informante, pelas diversas identidades que fora compelido a assumir em sua vasta carreira de espião. Assim sendo, o personagem protagoniza uma síntese de diversas culturas presentes em Miami, representando, de certa forma, a memória destes 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*”. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 127). Portanto, esta mesma mestiçagem é que proporciona ao personagem essa flexibilidade e conhecimento para mover-se no universo dos imigrantes hispânicos.

Com esta autoridade de ser um dos mais antigos, por conhecer muita história e por fazer parte desta história é que o personagem se considera uma espécie de guardião da memória, dono do material valioso que busca Muriel em suas andanças pelos Estados Unidos, País Basco, Madri e Santo Domingo. Quando Robards lhe pergunta o que ele dispõe para interessar a Muriel e seduzi-la, Voltaire lhe 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, estabeleça, 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 exilado e representante do governo basco com a de professor universitário. A vida 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 ambíguo, rigurosamente real y condenado al martirio.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 39)

Para fazer essa construção, o narrador coloca suas várias facetas, como, por exemplo, a de agente duplo. É esta 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 dubiedade 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, essa verdade que pretende Muriel 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) sobre a questão: “*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*”.

Neste sentido, *Galíndez* trata da questão basca na Espanha e das consequências da Guerra Civil, bem como também aborda outras realidades históricas e sociais, como 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 contra gosto de Trujillo, fato que lhe ocasiona o rompimento com o ditador. Ao

deixar Madri para exilar-se primeiro na França, logo depois na República Dominicana e, por fim, nos Estados Unidos, o personagem interage com a realidade social que encontra nestes países, imprimindo sua marca nestas sociedades, ao mesmo tempo em que sua atuação como homem político provoca uma reação nestes espaços.

Esta múltipla atuação de Galíndez permite-lhe deslocar-se 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, no capítulo quatorze, 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*”¹⁹ (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 317). Esta condição ambígua do personagem nos leva a concordar com Thomas Bodenmüller (2001, p. 174), de que a obra de Vázquez Montalbán não aspira simular uma biografia nem uma hagiografia de Galíndez, antes pretende delinear um personagem mais próximo do humano, cujas contradições estão em destaque.

Esta intersecção de mundos e espaços possibilita o que Gabilondo (2007, p. 167) designa “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 estas realidades e mostrar as semelhanças históricas e culturais de ambos os lados.

Esta questão da relação com o outro pode ser exemplificada a partir do diálogo prosaico entre Galíndez e Evelyn, sua aluna da Universidade de Columbia. Galíndez 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, como, por exemplo, uma missa pentecostal celebrada com acompanhamento de rumbas e *merecumbés*, ritmos caribenhos que proporcionam uma sonoridade que foge dos tradicionais hinos religiosos pentecostais. Trata-

¹⁹ Termo que dá o nome da publicação desta obra no Brasil.

se de uma mestiçagem cultural, da qual Galíndez, no romance, faz questão de conhecer e compartilhar, desvencilhando-se de uma identidade basca, européia 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, para se vingar 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 [...] (VÁZQUEZ 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 estes espaços de (ex) estrangeiros aparecem ao longo do romance. Galíndez não apenas observa de longe estas diferenças, considerando-as uma experiência exótica, ao contrário, compactua com essa experiência, ao pretender mostrá-la a outras pessoas.

Diante da resposta de Evelyn, percebe-se que caminhar a pé pelo bairro centro da cultura negra nova iorquina e de imigrantes latinos, segundo sua visão, não era uma atividade considerada segura nos anos de 1950: “*Está loco, profesor*” (Ibidem, p. 54). Neste caso, 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. Neste 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 norteamericana, 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 este 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, diversamente dos americanos, Galíndez não assinala o diferente, ao contrário, participa da diversidade cultural presente nas comunidades imigrantes de afrolatinos.

Em contraposição, o personagem 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. Nestes termos, 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 revelar aspectos muy sórdidos 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, 1990, p. 201)

Entretanto, Muriel não se deixa iludir pela 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 destes eventos, Muriel não se deixa seduzir pelo dilema moral que sugere Robards. Sobre esta questão, o próprio Vázquez Montalbán comentou, em entrevista concedida a Georges Tyras (2003), que escolheu o ponto de vista dela porque desta 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.*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN apud TYRAS, 2003, p. 173). Neste sentido, Muriel ao incorporar a focalização imprime esta visão mais racional e imprecisa do personagem.

O comentário de Vázquez 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 romancescos, portanto, mais próximos do gênero. Este 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 a República Dominicana e seu desempenho como agente da CIA, episódios dignos de filmes policiais.

Neste 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 sendo, 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 propague as mazelas de Galíndez na história. O problema é que, neste 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 esta 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 impõe. Nestes termos, 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”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 225).

É importante destacar que a humanidade de Galíndez está presente neste 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 nesta 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 a mesma 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 este motivo, é possível ponderar que além do conceito de história, o romance também discute a idéia de ética, configurada na expressão “ética da resistência”, disseminada em algumas passagens da narrativa. O próprio autor, na mesma entrevista a Tyras (2003), 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 Vázquez 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 em que expõe a questão da problematização da ética, em uma Espanha que busca superar uma memória traumática, por meio do esquecimento de seu passado. Neste sentido, o conceito de ética para o autor significa o contrário de esquecimento, o oposto de tornar-se ahistórico 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 no romance quando Robards ameaça revelar ao universo acadêmico o passado obscuro de Radcliffe. No diálogo entre os personagens verifica-se como o agente da CIA critica, por meio da ironia, a simulação nas normas de conduta do professor de Ética. Tal procedimento é realizado quando aquele define seu conceito de ética. Assim sendo, assevera:

Espléndido, Norman, ahora empieza usted a hablar como un profesor de Ética. ¿Sabe usted qué definición de Ética recuerdo de mis tiempos de estudiante? 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 49)

A concepção de ética de Robards nada tem a ver com a de Muriel e mesmo com a de Galíndez, é diferente, 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 desta forma que ele ameaça Norman, impondo-lhe a ética do capital. Nestes 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. Desta 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.

Neste 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 desta maneira que ele coopta e corrompe o professor de Ética, a partir de um discurso que toca na própria ética. A última ameaça que recebe Radcliffe 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. Nestes 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.*” (VÁZQUEZ 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 neste universo acadêmico. Como coloca Edward Said (1996, p. 23), ao relatar as idéias de Gramsci acerca do papel do intelectual, 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. Este 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, neste 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 o são, embora acabem de alguma forma por aliar-se a algum poder, o que desencadeia consequências. Esta 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 este 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, estas 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 a sua formação literária. Robards faz questão de explicitar essa formação e sua experiência a Radcliffe. Nestes termos, comenta:

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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 45-46)

No discurso de Robards sempre há uma intenção de colocar-se a altura dos intelectuais. Na realidade, o personagem admira a capacidade dos intelectuais de mover as palavras no sentido de se 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.

Neste caso, Radcliffe, ainda que possa reconstruir belos mundos retóricos, mente porque se rende ao poder acadêmico e do capital das instituições de pesquisa das grandes universidades, que controlam as verbas destinadas ao universo acadêmico. Assim sendo, o que faz Robards é examinar, 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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 que transmite, de que a aluna precisa modificar o tema de sua investigação, sob a arguição de que terá mais êxito com esta troca, de que será melhor para o currículo de Muriel se esta decide seguir uma carreira acadêmica, podendo “*acumular currículum*”. As palavras de Radcliffe, dirigidas à aluna, espelham sua própria verdade, a de que ele será beneficiado se Muriel se convence da barganha e, deste modo, ele poderá cevar seu currículo acadêmico, 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 estas questões, inerentes ao mundo intelectual acadêmico, estão presentes na narrativa de Vázquez Montalbán, conhecedor desta realidade.

Outros intelectuais também mencionados no romance referem-se ao grupo de exilados espanhóis, que vai atuar como professores em universidades norte-americanas. Dentre eles, o narrador ficcionaliza o escritor Francisco Ayala, Emilio González López e Margarita Ucelay, personalidades exitosas profissional e pessoalmente no contexto norte-americano. Estes 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 exhibe um ponto de vista depreciativo de Galíndez. Todos eles, na ficção, demonstram um desprezo pelas atividades intelectuais e, sobretudo, políticas do professor basco, o que provoca um mal estar na pesquisadora norte-americana. Deste mal estar, 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.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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 esta visão pejorativa do personagem. Reflete ela sobre a opinião dos professores espanhóis exilados: “*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)

Logo mais adiante, Ucelay também se refere a essa questão, ao relatar a Muriel sobre 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, estes exilados já se haviam habituado à vida no exílio norte-americano, haviam conquistado um espaço na academia e constituído família, como afirma Margarita Ucelay: “*Nosotros habíamos reconstruido 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, estes exilados, já longe da realidade espanhola, cansados das disputas políticas em seu país de origem e da luta pela sobrevivência no país que os acolheu, carregados de traumas pessoais, há que se lembrar o que afirma 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 militar como Galíndez. Na realidade, a militância dele em geral, não apenas em

relação ao País Basco, incomodava-os porque fazia recordar sua inércia no exílio. Esta é a leitura que Muriel faz da questão após as entrevistas que realiza com esses personagens na ficção. Trata-se de uma crítica do narrador, que não deixa de apresentar uma versão da não atuação política destes intelectuais bem sucedidos no exílio. Esta imagem que o romance deixa transparecer destes personagens contraria a ideia de Edward Said sobre o papel dos intelectuais. Said defende que:

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, carece posicionar-se criticamente sobre sua realidade, não pode estar à margem ahistoricamente 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 memória escondida das ditaduras dominicana e espanhola. Entretanto, Robards e Radcliffe estão ocupados com a difusão de uma memória apaziguadora, uma memória 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 da narrativa – década de 1950 – com o presente – década de 1980, mais precisamente no ano de 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 pessoal de Galíndez serve para mostrar os mecanismos de governo e poder das ditaduras tão abundantes na América Latina no século XX, com inequívoco apoio e fomento norte-americano, mas se refere ao mesmo tempo à Espanha, pois a história do desaparecimento de Galíndez começa quando ele sai da Espanha em fevereiro de 1939, após cruzar a fronteira com a França. A partir desse momento, inicia-se sua peregrinação até o inevitável 12 de março de 1956 nos Estados Unidos, passando neste intervalo pela República Dominicana com seus cerca de três mil refugiados republicanos espanhóis, que fugiam pelos mesmos motivos que Galíndez.

Uma vez mais história, memória e ficção, romance histórico e romance policial se combinam para representar a realidade, simbolizando as formas de poder presentes nas

sociedades. Neste sentido, história, memória e ficção, romance histórico e romance policial não se opõem, ao contrário, se unem para provocar a reflexão acerca da atuação do homem no passado e no presente.

1.4 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 devido ao seu papel enquanto representação coletiva das identidades e à 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 *Persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí, é uma necessidade, principalmente do homem moderno, que expressa sua preocupação com a identidade, com a forma de entender-se no presente e a forma 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 em 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, recordar difere das operações da história. A recordação se relaciona com a experiência individual e coletiva das experiências vivenciadas.

Embora haja estas diferenças, é possível estabelecer relações entre memória e história. Sobre esta questão, 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, reinterpretamos 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 consequentemente 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 desta 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 Leonidas 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.

Ainda no que se refere à memória, esta pode ser considerada como uma forma de percepção interna. Jacques Le Goff (2008, p. 419) considera 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.

Neste caso, a introspecção diz respeito ao sujeito, às suas lembranças, aos seus conhecimentos, que podem estar apenas em registros orais ou podem também se fazer presente 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, de uma nação, 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)

Esta 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 na 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”) do livro *The Wasted Land (A terra baldia, 1922)* e a Cernuda de seu livro intitulado *La realidad y el deseo (1924-1962)*, obra em que o poeta reuniu todos os seus poemas, cujo título nos remete ao núcleo temático de seus versos. Vázquez 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 eliotiana 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. (BALIBREA ENRÍQUEZ, 1999, p. 12)

A partir deste universo poético eliotiano e cernudiano é que Vázquez Montalbán se posiciona de onde escreve sua obra, e não apenas a literária, visto que sua produção jornalística e ensaística reflete esta 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. Desta 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, neste momento, existe uma Espanha que busca superar uma memória traumática, por meio do esquecimento de seu passado, entendendo este, 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-nos interpelar como uma sociedade afligida por seu passado poderia se curar, sem voltar às memórias deste passado, transpondo-as como se elas nunca tivessem existido. Os reflexos do esquecimento podem ser vistos nos mais variados âmbitos sociais e institucionais.

Esta 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. Tal ocorrência parece ter projetado ainda mais o problema do reconhecimento das vítimas do grupo republicano, ou seja, os perdedores da Guerra Civil.

Sobre esta 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 Manuel Vázquez Montalbán faz parte, que denuncia a amnésia histórica, prejudicial ao desenvolvimento da sociedade.

É necessário sublinhar que existem estas duas situações, por um lado, se pensamos 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 de 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*” (2005, 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 devido justamente a essa dificuldade de se

falar do passado, do pacto de silêncio que se estabeleceu durante o período da transição. Silêncio que poderia levar às 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.

Fernández 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 e 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 este 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 tema, que ressurge 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.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1988)

Recuperar a memória de uma Espanha vencida, para Vázquez Montalbán, 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* (2005), ao discutir a importância da memória e do testemunho para as sociedades que passaram por ditaduras, corrobora a ideia de Vázquez Montalbán. Para Sarlo, “*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).

Esta 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. Neste 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 autonômico basco surge apenas no século XX, em 1 de outubro de 1936, quando o Congresso de Madri aprova o Estatuto Autonômico do País Basco, região que compreende as províncias de Álava, Guipúscoa e Biscaia, dentro do Estado espanhol²⁰. Esse estatuto autonômico 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 Aguirre²¹ 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. Este 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 Autonômico Basco. Nestas versões anteriores, o estatuto inseria a província de

²⁰ Fora da Espanha ainda há o território basco em terras francesas, representadas 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.

²¹ 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 trinta 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*.

Navarra na comunidade basca, o que provocou 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 do povoado de Guernica²², capital cultural e histórica dos bascos, cidade símbolo da liberdade do povo basco, bombardeado em abril de 1937 pela legião alemã Códor, aliada de Franco na Guerra Civil, com o objetivo de aterrorizar a população e desmoralizar os republicanos. O ataque à Guernica teria por objetivo a destruição de uma ponte e de uma fábrica de armas localizadas no povoado, curiosamente, estes alvos não foram tocados pelo bombardeio, atingindo 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.

Neste 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 09), 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. 09). 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, semelhante ao do professor basco, demonstrando o trânsito geográfico presente na narrativa.

Muriel está em Amurrio, terra de origem da família de Galíndez, para visitar um monumento memorialístico, constituído para homenagear o desaparecido. Diante do símbolo, a personagem 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. Nestes termos, pondera:

²² 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.

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 [...] (VÁZQUEZ 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*” (VARGAS LLOSA, 1997, p. 53). Este 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 devido à 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 interior da personagem, 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.

Este 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 deste último com o personagem e, consequentemente, com a trama romanesca. Mas, além disso, a finalidade deste narrador é a de instaurar um posicionamento crítico em relação à rememoração do personagem basco. Sendo assim, no fragmento do romance acima, 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 idéia de “*pueblo vasco liberado del franquismo*”, representando muito pouco do que significou Galíndez e sua

idealizada Amurrio. Portanto, este 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 no sentido de convencê-lo a estabelecer um posicionamento crítico em relação ao tema da memória, dos bascos e do franquismo. Por outro lado, esta 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 este 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 de seu personagem histórico. 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 sua vida pessoal. Eles se encontram deitados na cama divididos entre dormir ou ter uma relação sexual e estabelecem um diálogo em que Muriel afirma pensar em fragmentos da obra *Estampas de la guerra*, escrita pelo basco. Nestes termos, afirma Ricardo: “*Eres como una viuda. La señora viuda de Galíndez*” (VÁZQUEZ 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. Desta 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 idéia do colossal presente na passagem alude a uma memória épica e nacionalista que o franquismo cultuava, uma memória 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 idéia de uma “aura simbólica” (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. Esta 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.* (VÁZQUEZ 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 1986²³, um período simbólico, uma vez que é a data de entrada da Espanha na Comunidade Européia, 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 européia, 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 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 construido sobre tabula rasa, evitando así cualquier confrontación o tensión política o social.

²³ No período entre 1982 e 1996 a Espanha teve um governo socialista, representado por Felipe González do PSOE – Partido Socialista Obrero Español.

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, através 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 *Contra* na Suíça, revelando como o governo norte-americano financiava sua política anticomunista na América Latina.

Certamente, este ambiente autoritário e de corrupção repercute também no romance de Vázquez 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 na narrativa: a tensão memória e 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 fisingando en las memorias históricas ajenas. Ni siquiera vives bien de eso. Te han dado una beca miserable.*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 12).

No fragmento, Ricardo expressa a ideologia do 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, o personagem no final do diálogo ainda manifesta seu desacordo com as atividades intelectuais de Muriel, posto que as mesmas sejam 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 que a afirmação do personagem possui um tom depreciativo, posto que para ele o correto é viver o presente e não as reminiscências do passado, mas, significa também um pedido de autonomia, no sentido dos norte-americanos se preocuparem com os monstros de sua própria história, deixando a história espanhola para os espanhóis, uma vez que os estrangeiros normalmente estão mais propícios a escreverem textos com esteriótipos e lugares comuns.

Deste 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 idéia 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*” (VÁZQUEZ 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*”. Este tipo de ação José Vidal denominou “*el timo de la democracia*” (apud RAMÓN GARCÍA, 2007, p. 12).

Na ficção, contra essa ideologia advoga Chus, o tio basco de Ricardo. Nestes termos, afirma: “*Con esa filosofía, sobrino, solo se vive al día y no hay esperanza de cambiar nada, de mejorar colectivamente*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 25). Torna-se evidente nesta 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 de Ricardo que nem se quer guarda uma memória do conflito e, pior ainda, tão pouco 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, o personagem repele essa identidade, principalmente quando esta fere a questão das atividades clandestinas do ETA²⁴. Nestes termos, 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). Aqui Ricardo inicia a exposição de sua visão política acerca do ETA e de sua representação de uma suposta

²⁴ Sigla que vem da expressão em basco *Euskadi Ta Askatasuna*, que significa País Basco e Liberdade. Trata-se de uma organização que se autodeclara independentista, revolucionária, clandestina e nacionalista basca, que atua por meio da luta armada para conseguir a independência política e econômica de *Euskal Herria* (Pueblo Vasco em espanhol). Foi fundado em 1959 durante a ditadura franquista depois de ocorrer a expulsão de membros das juventudes do Partido Nacionalista Basco. A princípio contou com o apoio popular, pois, era considerado um grupo a mais em oposição ao franquismo, entretanto, com a transição, o ETA endurece, não aderindo ao movimento democratizador, perdendo assim o apoio popular ao longo do tempo.

identidade basca. Neste 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.

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 14)

Novamente a questão política radical do *ETA* incomoda o personagem, a ponto do significado de “*etarra*” (relativo à organização *ETA*), estar muito próximo ao 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 neste momento que a historiadora parece encontrar algum resquício do ambiente basco que Galíndez havia deixado quando parte 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. Nestes termos, articula o canto:

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*)
nolabaitezko 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, que, por sua vez, 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 este fragmento 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 a Galíndez e uma ética da resistência presente em todos aqueles que lutam pela igualdade dos homens. Sendo assim, intervêm 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. (VÁZQUEZ 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 estão implicados, para sua execução, um conjunto de instrumentos e de vozes. Por outro lado, voz é menos que o canto, porque implica em uma única pessoa. A voz de Muriel é menos ainda, pois é uma voz tão baixa que não se escuta. Por fim, para terminar a gradação, tem-se o silêncio, que chega com a morte da personagem. Outra questão que aparece posta no fragmento é o da imortalização da memória através 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 sejam 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.

Desta 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 Vázquez 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 estes personagens da família Migueloa, que representam de certa forma o povo basco, mas também surgem sob o contorno do personagem Galíndez na obra. Neste 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 destas 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...
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 11)

Esta 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 com a terra de seus antepassados é tão forte, que durante o exílio utiliza em seus textos o pseudônimo de *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 no foco em 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 deste 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 cortesia 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 a República Dominicana como exilado espanhol e sua condição de sequestrado e preso nos subterrâneos de algum presídio dominicano. As recordações do personagem surgem devido a esta última 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 fraquista, 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...

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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 ao fato da existência da mescla entre dominicanos, supostamente brancos e haitianos, de origem afrodescendente. Esta 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 esta fronteira imposta. É por este motivo que o tirano declara ser necessário “*dominicanizar la frontera*”, no sentido de controlar essa fronteira, evitando que haja uma relação entre dominicanos e haitianos. Neste 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 verificar 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 contrário, Trujillo é sempre retratado de forma a despertar a antipatia no leitor e o medo de

sua truculência. Certamente este 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 dúbio. Desta 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 destas 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*”. (VÁZQUEZ 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 “*cincuenta dólares*” por um passaporte com o visto de entrada em outra ditadura. Porém, como comentam os outros exilados, “*estamos 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 se visualiza 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 olierá, olierá 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)

A passagem, quase cinematográfica, 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, no sentido de que as características de agressões físicas, morais e psicológicas se repetem nestes 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 focaliza Norman Radcliffe e o agente da CIA Robert Robards, embora estes personagens pertençam também à estirpe de intelectuais como Muriel e Galíndez. Radcliffe e Robards, juntamente com Voltaire (Don Angelito) são personagens que se articulam no discurso narrativo no sentido de representar o ponto de vista oficial do governo norte-americano, principalmente, estes 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. Neste caso, o narrador que se faz presente para intermediar a ação destes personagens é o narrador em terceira pessoa, muito embora, em alguns momentos da focalização de Robards, surja também a presença do narrador em segunda pessoa. Entretanto, o que predomina é a voz desse 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, por exemplo, no excerto em que o personagem alude às relações amistosas entre Trujillo e Franco. Nestes termos, relata Galíndez ao dirigir-se a Evelyn: “¿No recuerda usted la foto que le enseñé cuando Trujillo estuvo en Madrid para visitar a su compinche Franco?” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 56). Esta 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 plasam 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 junto ao ditador por publicar no México, ainda que sob o pseudônimo de Gregorio R. Bustamente, a obra *Una satrapía en el Caribe* (1940). 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 ocorrer aos intelectuais que desafiavam o generalíssimo da ilha caribenha.

É este personagem ficcionalizado, que passou intimamente pelos escalões do poder, que tenta dissuadir a Galíndez a não 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. Neste 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?*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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). O discurso de Almoína demonstra o pacto estabelecido entre ele e a ditadura, contrariando a ética da liberdade de Galíndez, que já não aceitava pactos com a ditadura *trujillista*, por este motivo, assevera o basco: “*¿Y tú me pides que destruya mi obra, Pepe? ¿Y la tuya? [...] Jamás me he inclinado como tú ante Trujillo*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 57). Galíndez aqui se refere à obra de Almoína que o condenou a uma nova peregrinação, agora no espaço da América. Trata-se de uma indagação a Pepe, que publicou sua obra e agora tenta impedir a edição do livro de Galíndez. É também uma crítica, uma vez que Galíndez menciona o quanto Pepe cedeu à tirania de Trujillo, participando de sua arbitrariedade.

O personagem, na última tentativa de persuadi-lo, declara: “*Harán borrón y cuenta nueva, Jesús. Estamos unidos por un destino igual. Somos perdedores*” (Ibidem, p. 57). Sobre esta questão de ser perdedor da guerra e carregar o fardo da derrota, Almoína já havia afirmado 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 se defende, ao argumentar que jamais havia se inclinado perante Trujillo como havia feito Pepe, ou seja, que Almoína havia compactuado demais com a ditadura. Este se defende ao dizer que “*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 implicada com o poder, não podendo deixar de ser responsabilizado por seus atos.

Pode-se fazer também outra leitura das palavras de Almoína: “*Harán borrón y cuenta nueva, Jesús. Estamos unidos por un destino igual. Somos perdedores*”. Embora o contexto seja o espaço da República Dominicana e sua ditadura na década de 1950, observa-se uma

clara referência ao contexto da Espanha dos anos de 1970 e 1980, da transição e da democracia. A idéia do “*borrón y cuenta nueva*” será disseminada neste período histórico. No entanto, o silêncio que se estabeleceu teria seu fim nos anos de 1990, afinal, como esclarece a escritora Josefina Aldecoa, em entrevista a Ana Ruiz (1999), a década de 1990 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 desta memória perdida.

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

Galíndez, porém, pretende salvar-se de seu passado conflitante de colaborador do *trujillismo*, por este motivo, 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.*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 57). O personagem já não aceita ser subserviente à ditadura dominicana, por esse motivo, deixa Santo Domingo em busca de uma suposta liberdade em Nova York. Assim sendo, enfatiza no diálogo o caráter libertário do novo país que escolhera para viver, ao mesmo tempo em que apura sua crítica em relação a Pepe. Nestes 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 Periclito, 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. Neste caso, a memória preservada representa um importante papel para desmascarar o servilismo de Almoína em relação à ditadura, assim sendo, 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*, juntamente com *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.

CAPÍTULO 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

2.1 Representações do ditador Francisco Franco

Autobiografía del general Franco (1992), considerado por Andrea Pagni como “*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 pelo editor de uma prestigiosa editora de Madri, Ernesto Amescua, a escrever o primeiro número de uma coleção de biografias intitulada “*a los hombres del año dos mil*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 20), fragmento que se refere a dois episódios: ao homem do mundo globalizado e à releitura e restauração da memória da ditadura franquista. As outras biografias, segundo o editor, enfocariam ainda outros personagens históricos como Stalin, Hitler e Lênin, supostamente todos eles homens fortes que teriam muito a ensinar às novas gerações, perdidas sem uma memória destes supostos modelos históricos.

Esta 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), tratando-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 do personagem 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 da Guerra Civil da boca dos espanhóis exilados. Seu objetivo é livrar-se dos exilados, que considerava mal educados e uma afronta aos costumes mexicanos. Nacho acredita que com o desaparecimento de Franco os espanhóis que haviam invadido 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 havia imaginado Ignacio Jurado. O final do conto relata o regresso do personagem a Guadalajara, onde havia começado na profissão de garçom, servindo em um café.

Diferentemente ao que acontece, por exemplo, com a literatura que aborda o tema da ditadura de Trujillo na República Dominicana, designada pela crítica como “*novela del trujillato*”, não há especificamente um termo para definir o conjunto de narrativas que tratem literariamente de forma crítica a ditadura franquista, embora haja para a literatura que aborda especificamente a Guerra Civil e o exílio, respectivamente, “literatura da memória da Guerra Civil” e “literatura do exílio espanhol”, bem como para a literatura que coincidiu com o governo de Franco, entre 1939 e 1975, que compactuava com o regime, conhecida como “literatura do franquismo”.

Sobre esta questão, há uma antologia crítica de Julio Rodríguez Puértolas²⁵ 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 a 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 literatura da Guerra Civil, do exílio e do franquismo, teríamos um abundante número de obras que se encaixariam nesta matriz.

Das complexas e abundantes representações literárias da Guerra Civil Espanhola, da ditadura franquista e de Franco²⁶, 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. Deste 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 breve análise, os romances *Leyenda del César Visionario* (1991), *Llegada para mí la hora del olvido* (1997) e *Francomoribundia* (2003), 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 estes

²⁵ *Historia de la literatura fascista española* (2 vols.). Madrid: Akal, 2008.

²⁶ Para um maior aprofundamento do tema verificar o estudo *La Guerra Civil Española en la novela: bibliografía comentada*, de Maryse Bertrand de Muñoz, publicado em 1982.

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* (1991), de Francisco Umbral, tenha sido publicado um ano antes de *Autobiografía del general Franco* (1992), de Manuel Vázquez Montalbán, 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 Vázquez Montalbán de rememorar a história da Guerra Civil e do franquismo inicia-se alguns anos antes, com a publicação de *El pianista* (1985), apesar de não ser este um romance histórico, seguida da edição de *Galíndez* (1990). Portanto, é manifesto que o projeto de Vázquez Montalbán antecede a publicação da obra de Umbral, uma vez que sua proposta de ficcionalizar o franquismo vem de muito antes.

O romance *Llegada para mí la hora del olvido* (1997), de Tomás Val, faz menção explícita a 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, estas narrativas, assim como a própria história, dialogam no sentido de construírem facetas diferentes do mesmo personagem, revelando diferentes identidades do ditador, ora descrito e ironizado como personagem heróico-mítico, ora descrito 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*”. Esta 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 centrado em Franco e sua auto-afirmação como ditador independente da Falange Espanhola, que a despreza e ao mesmo tempo a receia por sua aproximação ao fascismo italiano e ao nazismo alemão, movimentos políticos que ele desdenha no romance, por já presentir sua efemeridade frente aos 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 provincia*” (UMBRAAL, 2001, p. 53) e que ao final torna-se vítima de suas idéias e sua inocência, sendo morto de maneira vil. Apesar destes 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 na plenitude da juventude, embora o narrador imprima na narrativa um tom irônico e por vezes conflitante desta identidade.

A ironia se produz ao relacionar a atividade “profissional” de Franco, de sentenciar as mortes aos presos políticos, à banalidade de merendar chocolate e à subversão da idéia 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 sangrienta*”, o “*halago de cuartel*” 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 para atemorizar. Foi 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, poderia-se 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-se estabelecer uma relação com a figura do ditador, no sentido da violência e da repressão que circundam a ambos. Baseado 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.

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

Além disso, 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 devido a 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, os quais se utiliza o narrador para legitimar a ideologia fascista no romance. Desta 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 que o romance de Vázquez 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, a 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 de uma famosa editorial, como ocorre em *Autobiografía del general Franco* de Vázquez 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 supostos feitos heróicos.

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 decrépito 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 Elina 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 por exemplo, *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 idéias 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, este tipo de procedimento poderia provocar no leitor a perda da referência histórica e, portanto, a potencialidade crítica do texto.

Com efeito, talvez este 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 carnavalizado 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, publicado em 2003, segundo livro que integra a trilogia *El miedo y la fuerza*, é uma evidente referência à obra de Ramón Gómez de la Serna, intitulada *Automoribundia*, publicada em 1946, durante seu período de auto-exílio na Argentina. *Automoribundia* narra a decadência de um homem doente e o processo de envelhecimento que o levará à morte.

Este é o mesmo mote de *Francomoribundia*, que, neste caso, apresenta como protagonista Francisco Franco, relatando seus últimos momentos de vida e as infundáveis 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 Gómez 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 a beira da morte e o do turbulento período de transição após seu falecimento. Antes de morrer, Franco 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 personagem: “*le ha tocado el privilegio de ser testigo de todo eso para podérselo contar a los españoles*” (CEBRIÁN, 2004, 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 deste tema, que tornou-se 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. Nestes termos, afirma o personagem: “*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 personagem. A escritura em primeira pessoa, que assume o protagonista Francisco Franco, transforma-se quase em um fluxo de consciência do personagem, 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 são personagens que vivem uma solidão que é comum também no personagem do romance de ditador latino-americano. Tal fato ocorre devido ao isolamento que o ditador 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, 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 disfrutar 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 pactada 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 deste período. No romance é possível verificar como a história do antifranquismo é revisitada pela ficção.

2.2 *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 estes gêneros desencadeiam no leitor contemporâneo. Como expõe Pozuelo 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 Castilla (2006, p. 21-22), ao detectar em suas investigações que o gênero fora bastante difundido pelos escritores da Geração de 98 e da Geração 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 Romera 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 cultural²⁷, promovido após o fim da ditadura; o interesse em atingir um público leitor maior com este 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 frente a 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 20), o que 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, meta-escritural, 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 na narrativa, pois, nestes tópicos se concentram a maior carga informativa acerca de Pombo 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 idéia 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

²⁷ O destape é um fenômeno do cinema em que, ainda no final do franquismo, começaram a surgir os primeiros filmes com atores nus e cenas eróticas. Durante a transição, representará um movimento de liberdade nas artes, um momento em que se pode respirar mais livremente, por esse motivo, pode ser entendido como um processo mais abrangente, que ultrapassa as fronteiras do cinema. O início do destape é impulsionado, de certa forma, com a *Ley de Prensa* de 1966, quando deixa de existir a censura prévia. Neste caso, a vigilância do que se veicula nos meios de comunicação deve ser realizada pelos diretores dos próprios meios de comunicação. Também é uma forma de mostrar que o regime não podia supervisionar e controlar tudo e todos. O primeiro filme em mostrar uma parte proibida do corpo feminino foi *La Celestina*, de 1960.

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 vozes 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”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 08).

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 cuevas 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". (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992b).

Por este motivo, assim como a imagem do imperador César, presente na narrativa de Umbral, a figura do Cid é emblemática por concentrar este discurso fundador de uma Espanha unida, castiça e católica. Neste sentido, a escritura da biografia do Cid por Marcial Pombo é alegórica, uma vez que se trata de um preâmbulo para sua escritura. A idéia 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 nestas 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. Nestes termos, “*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 neste contexto em que o capital determina tudo, aceita a proposta de trabalho para poder sobreviver. Embora tivesse escrito romances de autoria própria, Pombo 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 cinco 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*” (VÁZQUEZ 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 co-narrador do texto. No capítulo intitulado “*Infancia y confesiones*” também há uma referência a esta co-narração, 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 64). Neste caso, existe uma espécie de *mise en abyme* que, como em um espelho, reflete também a imagem da própria estrutura do recurso da *mise en abyme* 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 estas 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 [...] (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 606).

Franco narra aqui sua rotina diária, que segue com o relato do término do seu dia. Apesar dele indicar certas dificuldades para a realização das tarefas corriqueiras: “*me cansa más poner atención en lo que pasa y opinar*”, não se vê decadente e tão pouco 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 rastroso 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, devido ao seu estado de saúde, como ocorrido no encontro de Franco e 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, este mesmo narrador lança, em um discurso irônico, a sua crítica que revela o tabu que constituía o tema da morte do ditador, amenizando o termo morte pela fórmula “*hecho biológico*”.

Este “nós”, que compartilha os caminhos da memória, pode ser entendido como a conjunção de vários “eus” que se complementam ou um “eu” que se desdobra, revelando para o leitor discursos antagônicos que se complementam na narrativa. Neste caso, Manuel Vázquez Montalbán cria, na ficção, Marcial Pombo que cria Francisco Franco. Diante do exposto, surge o questionamento de quem é o narrador do romance. Quando Vázquez Montalbán inicia a escritura do romance institui um narrador que passa sua palavra a Marcial Pombo que a compartilha com Francisco Franco.

Esta questão é observada porque a primeira palavra na narrativa não é a de Franco, personagem ficcional, mas a de Pombo, uma vez que este discute com seu personagem inventado. É importante ressaltar que Vázquez Montalbán passa a palavra a Pombo, mas, neste processo, não se apaga. Os ecos do pensamento e do posicionamento político do autor estão presentes no discurso do personagem Pombo, perceptível na visão antifranquista de Pombo, 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. Esta referência possibilita que Bertrand de 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*” (1995, p. 26). O comentário de Bertrand 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. Este é o recurso utilizado pelo narrador principal para poder assumir o discurso franquista que estará presente na voz do ditador.

No “*Introito*” o leitor se 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 21). Estas palavras acerca de sua filha e de sua ex-esposa tocam na questão da ahistoricidade, 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, representa uma juventude sem ideais políticos, incapaz de estabelecer uma análise crítica da sociedade do período, consequência da alienação que se impõe, das mais variadas formas, com a ditadura, 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). Neste 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 suas discussões 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, personagem 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 personagem protagonista, como também recomenda a obra do autor²⁸. Sendo assim, temos por narrador Marcial Pombo, por personagem 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*”.

Neste 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.

Este 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*” (POZUELO YVANCOS, 2006, p. 15). Pozuelo Yvancos complementa ainda esta idéia 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 propio 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)

No caso de *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 personagem-narrador que se interpõem 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.

²⁸ Lejeune (1994, p. 52-55) problematiza a questão da pessoa gramatical utilizada no texto autobiográfico com a identidade do narrador e do protagonista da narrativa. 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 designada 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. Neste 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.

É curioso observar que o narrador faz questão de marcar quando está presente a voz de Pombo e quando está a voz do suposto 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*” (VÁZQUEZ 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 Vázquez Montalbán, o personagem Franco reconta sua vida seguindo a linearidade histórica. Parte de seu presente em 1975 e rememora o início de 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, seu casamento com Carmen Polo Valdés, uma jovem pertencente à pequena aristocracia asturiana e o nascimento de sua filha Carmen, também chamada de Nenuca. Na esfera privada, o personagem ainda relata sobre as truncadas relações com a família, principalmente, com a figura do 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 (MOLERO DE LA 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, o personagem relata de forma amena os episódios da Guerra Civil Española, tentando justificar os atos de violência e barbárie como necessários para a sobrevivência da nação espanhola. Neste 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.

A identidade 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 uma identidade 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, devido ao 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 idéia de uma nação homogênea do ponto de vista racial, lingüístico, histórico, cultural e religioso. Logo, vai contra à 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 países²⁹, “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)

Brunel 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 “ídolos, outros deuses soberanos, do nada para realizar o desígnio obscuro de uma providência misteriosa” (2000, 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 uma imagem de 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

²⁹ “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)

de extinguir. Trata-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 o narrador Pombo estabelece de Franco, desde o início da narrativa. Nestes termos, afirma o narrador:

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 [...] (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 23)

Assim sendo, 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. Assim, 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 desta capacidade do ditador é observada várias vezes em outros fragmentos, como no que se segue: “*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 do ditador, 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), esta 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 esse motivo, ele, sob o ponto de vista de Franco, havia sobrevivido a todas as dificuldades encontradas em território africano, havia inclusive sobrevivido 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”.

Esta idéia 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. Esta concepção mítica, que é transposta para o discurso da ficção, advém de outras referências, como, por exemplo, 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 LÓPEZ 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. Nestes termos, 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 32-33)

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 estava 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. Este fato acontece porque os capítulos do romance são demasiado extensos e os relatos narrados 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 no sentido de se perceber uma sinceridade nos fragmentos da voz antifranquista de Pombo.

2.3 *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 destes 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 que se menciona no texto. Obviamente, os nomes de Marcial Pombo, Julio Amescua, pai de Ernesto não fazem parte deste índice, por representarem o campo da ficção. Como atesta a nota de rodapé do índice onomástico, trata-se de uma referência a “*personajes reales*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 665).

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

Todas estas ambiguidades visam provocar uma desconfiança em relação ao texto, ao problematizar sua própria constituição. Entretanto, o que Vázquez Montalbán propõe é alertar o leitor acerca da subjetividade e parcialidade do discurso histórico, à medida que este está mediado pela linguagem, ou seja, pelas palavras e o quanto elas 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* (1985) e *Galíndez* (1990), 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*” (VÁZQUEZ 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 esta 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.

Desta maneira, *Autobiografía del general Franco* ambiciona, ao supostamente retirar a memória histórica das mãos destes 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 franquistas 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 história 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 heróico en el que se resistieron puñados de mujeres y hombres*” (VÁZQUEZ 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. Esta 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), Vázquez Montalbán ao formular uma pergunta acerca do momento histórico da transição, explica o significado da expressão. Nestes termos, questiona o autor:

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? (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2005, p. 189-190)

Neste 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)

Este fracasso histórico se torna aparente principalmente na última frase de Vázquez 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 este fato histórico. Para tal empreitada, o recurso mais propício é o de reaver a memória histórica antifranquista, recobrada nas fraturas da narrativa de Franco, pelo personagem fictício 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 final: “*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*” (VÁZQUEZ 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. Nestes 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.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, 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 destes 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 esta 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, o personagem 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, presente 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. Nestes termos, 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 mí 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...”
(VÁZQUEZ 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. Constata-se então uma forma de exílio destes personagens, expressa em “nunca volveríamos a casa”, que significa não apenas 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, neste 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 degredo íntimo, em que não ocorre necessariamente o desterro do espaço físico. Segundo Ilie (apud AYBAR 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 que sente quando se é obrigado a deixar o país por uma imposição do poder, afinal, não se pode esquecer que 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 este 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 (ESTEVEZ, 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 María Dolores Aybar Ramírez (2003, p. 5), ao examinar o contexto do escritor Gómez-Arco, “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 Gomez-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 Aybar 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 II 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. Nestes termos, 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)

Este exílio interior em que as pessoas são obrigadas a se submeterem 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 esta amnésia histórica milita o romance de Manuel Vázquez Montalbán, mais precisamente o personagem Marcial Pombo, uma espécie de alter ego do próprio autor.

Sobre a existência do alter ego, Mari Paz Balibrea 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*” (BALIBREA ENRÍQUEZ, 1999, p. 56). A configuração do alter ego pode ser dada tanto pelos comentários que o narrador insere na narrativa, quanto pela história do autor que se deixa filtrar nas entrelinhas do discurso da ficção. Um exemplo que poderia ser arrolado é o que José V. Saval (2004) relata na biografia que escreve de Vázquez Montalbán. Saval relata que, com apenas quinze dias de nascido, o escritor também participara juntamente 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*, onde 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 romanescas, 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 663).

Esta 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 aos poucos toma conhecimento de seu passado antifranquista; de sua origem galega; da prisão do pai quando Pombo era ainda 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 em sua vida infantil que lhe causou esta prisão. As dificuldades da mãe ao ter que sustentar a família trabalhando como costureira, são grandes. Depois há a própria passagem de Marcial Pombo pelas prisões franquistas, na época em que era estudante universitário.

Esta trajetória do personagem coincide, em muitos pontos, com a própria história do escritor Manuel Vázquez Montalbán. Além disso, o posicionamento político e ético de Pombo também é semelhante, o que nos faz pensar que Pombo poderia ser uma espécie de alter ego do autor, embora este afirme literalmente que: “[...] *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 estes distanciamentos, mas não se pode negar que muitos episódios da vida e posicionamentos políticos de ambos coincidem em demasia, inclusive o fato de se dedicarem à escritura, cada um a sua maneira.

Uma idéia relevante que Mari Paz Balibrea lança ao examinar o romance é de 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. 177-178). Deste 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.

Neste sentido, 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”* (VÁZQUEZ 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 tem por objetivo o desenvolvimento econômico do país e as vantagens pessoais neste acordo financeiro. Neste sentido, Amescua não está preocupado com o que postula Pombo no *“Introito”*: 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). Está preocupado se o livro venderá, se será um produto que ofereça lucros com sua comercialização, 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 tratar-se de uma falsa autobiografia, Franco jamais poderia firmar a autoria do texto. Por este 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, ele 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)

Esta consciência é adquirida no “*Epílogo*”, ao relatar o destino final 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 narrativa 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 discurso antifranquista.

Outro problema do ponto de vista de Amescua que se deve levar em consideração é o de sua conviência 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 vinte 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 dos “ruídos” da autobiografia coloca em evidência o ato censório que permeou uma sociedade marcada pelo calar, pelo apagamento, ainda que por meio da violência. Neste sentido, o corte das palavras de Pombo é uma metáfora de outros tipos de violência sofridas pela sociedade espanhola no regime franquista. A idéia 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 do personagem. Este choque é ocasionado porque o leitor contemporâneo a princípio se identifica com a voz antifranquista. Esta, ao ser censurada pelo editor, promove uma sensação de exclusão social por parte daquele. Desta forma, Vázquez Montalbán requer a reflexão sobre os malefícios que o franquismo trouxe para as gerações espanholas.

É importante lembrar que o corte dos “ruídos” 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 na realidade, as marcas da censura quando 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 “*Historia*”, com letra maiúscula, possui um sentido apenas informativo, enquanto que para o escritor a história representa a sociedade e seus questionamentos acerca do passado e do presente, da realidade atual. Nestes 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 652)

Em suas palavras finais, o editor chega a menosprezar a experiência daqueles que passaram pelo franquismo, ao afirmar que Franco era quem de fato havia feito a história como vencedor e os outros, inclusive seu pai e Pombo, haviam sofrido as sequelas desta história, portanto, tiveram a má sorte de estar no lugar e na hora errados. 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. Mais adiante acrescenta ainda:

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. Este 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 Vázquez Montalbán. Como resposta às palavras de Amescua, 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.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 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. Esta derrocada do personagem 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).

Neste 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 nesta questão na medida em que o narrador problematiza de certo modo a inserção da Espanha entre as nações européias 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. Esta 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. Neste 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* (1996), 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*” (VARGAS LLOSA, 1996, p. 16). O que não deixa de ser constatado na história oficial franquista, que se retrata tanto na ficção de Vázquez Montalbán, quanto nos livros de história oficiais.

Vargas Llosa aporta ainda outra idéia importante para a compreensão de *Autobiografía del general Franco*, segundo o autor peruano:

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 e também entre os conteúdos narrativos. A literatura, ao dialogar com o discurso autobiográfico e histórico, questiona a autobiografia tradicional, assim como também questiona a própria história, proporcionando um questionamento sobre sua (re)escritura. Sendo assim, a ficção propõe a escritura de nosso imaginário, espaço também visitado pela autobiografia e pela história.

Diante desta constatação podemos argumentar que a autobiografia como discurso visa a 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 este 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, em debate, atualmente, pela sociedade espanhola e presentes de maneira significativa na recente produção literária espanhola.

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.

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

A Guerra Civil espanhola, como se sabe, deixou um rastro de destruição na Espanha, não apenas ao que correspondem a perdas materiais, posto que, com o conflito, cidades foram devastadas, bem como a estrutura econômica, agrícola e industrial, foi destruída. Muito mais que estas perdas, representam os prejuízos humanos, configurados no trauma que marcou a sociedade espanhola contemporânea, considerados os quinhentos mil exilados, dois 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 acresce à guerra a repressão e a fome.

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 está nas mãos do Chefe de Estado, ou seja, de Franco. Não há Constituição, portanto, e como em todo regime autoritário, ocorrem restrições às liberdades fundamentais, tais como de expressão, de reunião e de 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, 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 de exclusão do que se considerava ser a “anti-Espanha”. Todo este 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 estes elementos se fazem presentes nas memórias do franquismo constantes no romance de Manuel Vázquez Montalbán.

Em *Autobiografía del general Franco* existem duas memórias antagônicas da Guerra Civil: uma memória dos vencedores e uma memória 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 destas lembranças. No entanto, não se pode esquecer que o discurso de Franco aparece filtrado pela voz de Pombo, portanto, quem manipula os discursos é o narrador Pombo. 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 desde os âmbitos público e privado do general.

As memórias de Franco, tanto a pública quanto a privada, constroem-se na tentativa de se 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 80). Em outras palavras, um discurso presente no romance é o discurso paternalista, no sentido de que sempre há um pai que sabe mais que o filho e, portanto, está apto a censurar para ensinar. Neste caso, Franco é o grande pai da Espanha, quem determina o que deve e o que não deve ser proibido.

Como a ficção representa a realidade, curiosamente, vários textos de Vázquez Montalbán também foram proibidos pela censura franquista, como assinala Manuel L. Abellán (1980)³⁰.

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 do romance, o narrador Franco vai reiterar esta 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.*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 149).

Neste caso, a perseguição constitui uma espécie de segunda Inquisição, sempre em nome e em 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. Nestes 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 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 assembléia 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 13.000 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.

³⁰ Em 1966 a Censura proibiu seu livro de poemas *Una educación sentimental*, sendo autorizado em 1967 após a supressão de quatro páginas do mesmo, 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*.

O capítulo intitulado “*La llamada de África*”, alude a sua passagem pela guerra no Marrocos, que na época lutava contra a ocupação espanhola. É neste 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 neste capítulo, não difere daquele que está presente em toda a narrativa. Trata-se da construção mítica do herói, aqui focalizado para a guerra. Nestes termos, afirma Franco: “*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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 102).

Outra passagem que corrobora esta concepção de herói de guerra se encontra no trecho em que Franco comenta sua atuação frente às tropas e como seria valorizado por seus superiores em virtude de sua capacidade de mando e por sua 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 deve prevalecer sempre. Neste caso, o mocinho é Franco e o bandido a tropa inimiga. O fato é que tal história é tão inverídica, que o próprio narrador

Franco 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. (VÁZQUEZ 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 se nota a cada instante a contraleitura de Pombo. Para completar a apologia a si mesmo, 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 teniente del que todo mundo hablaba como un ejemplo de valor e inteligencia en el combate. (Ibidem, p. 111)

Também como contraponto a este discurso está o de inferiorização dos outros generais que deram o golpe de Estado juntamente com Franco. É interessante verificar que o narrador sempre está desqualificando seus concorrentes, todos eles muito inferiores se comparados ao ditador, 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, o foco se centraliza no aspecto físico de seus concorrentes, por este motivo pondera: “*El general Saliquet, que tantos servicios me prestaría durante la cruzada, estaba gordo como un cebón*” (Ibidem, p. 139), sarcasticamente, no mesmo capítulo, há uma citação do texto das memórias de Ignacio Hidalgo de Cisneros (1964), oficial aviador, piloto de hidroaviões durante a guerra da África, que relata sobre o aspecto físico de Franco e sobre 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)

O narrador Pombo aqui utiliza o subterfúgio da citação do discurso alheio autorizado, posto que Hidalgo de Cisneros era considerado um militar sério e confiável, para obter maior veracidade em seu exame.

Por outro lado, Franco encontrava sempre uma maneira de diminuir aqueles que pudessem concorrer com ele. Sobre Berenguer e Sanjurjo, por exemplo, afirma que: “*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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 139).

Em outras palavras, de forma direta, o narrador critica os generais que conduzem à 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, por este motivo, o narrador 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 receberem 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 devido a 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 retrospectão 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. Nestas 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 este 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. Neste 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.
(VÁZQUEZ 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 105). Na realidade, o “*ruido*” 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 termina com a vida de 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 é exemplar para mostrar como a impassibilidade faz parte da personalidade do ditador e de como a política das armas obrigou a 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)

Ainda no capítulo “*La cruzada de liberación*” Franco inicia relatando como conseguira enviar a mulher e a filha para Bayona na França, para 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” (VÁZQUEZ 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 não era dado a “*los favoritismos o nepotismos*” (JARAIZ FRANCO, 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). Evidentemente, 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 esta 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 260)

Prosseguindo com a narrativa, observa-se que, na construção de um discurso verossímil, a necessidade da aprovação do leitor e da sociedade é tão iminente 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 [...]
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 276)

Já sobre Guernica 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. Nestes 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 incluidos, 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 almacenamientos 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). O crítico 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*”.

Também afirma que, da comandância de Granada, consultaram o general Queipo de Llano e que este possivelmente também 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 a 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 anti-franquista 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*” (VÁZQUEZ 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.

Na narrativa, as imagens desenhadas por Pombo, lembranças de quando ainda era criança, retratam sob 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.

Esta 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 abaixo:

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.

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 289-290)

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 Bertrand de Muñoz (1998, p. 26), “*sus defectos, sus limitaciones, su concepto autoritario del Estado, su frialdad, su poca cultura, y de allí su contradicción interior*”.

Deste 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.

CAPÍTULO 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

3.1 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 esta tipologia romanesca, problematizando na narrativa conteúdos referentes a temas políticos e ideológicos. Sendo assim, encontramos recursos presentes em romances de metaficção historiográfica, como a inserção do pastiche, da ironia, as relações transtextuais, o dialogismo. É conveniente verificar como os códigos desta 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 espanhol, suas causas e suas consequências.

Neste 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 posmoderna* (1995), 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 narratividade, 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, designa “*posmodernismo 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)

A este tipo de narrativa denominou-se na Espanha de literatura *light*, uma vez que a mesma 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 este tipo de ficção existe, porém, não é predominante na literatura. *Galíndez e Autobiografía del general Franco* são exemplos de que nem toda narrativa do pós-modernismo banaliza a história. Com o pós-modernismo ocorre uma discussão acerca dos processos históricos na ficção. Apesar deste tipo de crítica que o discurso pós-moderno insere com sua tentativa de relativização dos fatos, Pulgarín acredita que por trás da aparente superficialidade destes romances, pode-se elaborar uma leitura mais profunda no sentido de encontrar uma subversão da história por meio dos elementos discursivos da ironia (1995, p. 20).

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

Em *Galíndez* esta 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 complique politicamente com a CIA e financeiramente com as instituições de pesquisa que subsidiam seu trabalho na universidade. Assim sendo, 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 de Muriel. Nestes termos, 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.
(VÁZQUEZ 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 77).

É curioso observar como o próprio Manuel Vázquez Montalbán em *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998) se posiciona a respeito do fato da 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 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 idéia 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 Vázquez 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 historicada, 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.
(VÁZQUEZ 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 (1992, 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 analisadas aqui de Vázquez Montalbán, 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 ahistoricismo que caracterizou as teorias do final do século XX, como sugere Muriel ao comentar o “*sentido de lo histórico*” (VÁZQUEZ 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).

Em outra passagem do mesmo capítulo, Muriel justifica seu interesse pelo estudo sobre Galíndez não sendo ela espanhola e nem ter sido afetada pessoalmente pela Guerra Civil Espanhola. A personagem demonstra uma necessidade de ter conhecimento histórico, de preocupar-se com tais questões, uma vez que o ahistoricismo é um fenômeno presente em sua realidade social, como ela mesma enfatiza. Nestes 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 destes conflitos, para o que possa significar oposição, é por este 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, absolve a Espanha quando comenta a Norman 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 porque haver manipulação da história. É por isso que ela desculpa e entende o ahistoricismo 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 em menor 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 ao que Balibrea Enríquez (1999, p. 25) assinala sobre o contexto social da pós-modernidade na Espanha, assim sendo, “*un deseo de integración y asimilación, de salir del ensimismamiento y por ello de alienarse*”. Neste sentido, há uma necessidade de superação da condição de um país semi-periférico, que quer integrar-se ao modelo europeu desenvolvido, mas, ao mesmo tempo, opta por esquecer seu passado traumático sem revisitá-lo. Portanto, este alienar-se socialmente, significaria, segundo Balibrea Enríquez, tanto o desinteresse político do final dos anos de 1970 e inícios de 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 esta ideologia, procurando alcançar um espaço de visibilidade para suas críticas. Este espaço é alcançado por meio de sua inserção nos meios de comunicação de massa como a imprensa escrita, a televisão e o cinema. Sendo assim, é através desta 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* (2003), 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 para o termo 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 desta idéia, surgem as mais diferentes nomenclaturas para nomear o processo, entre eles, “romance do romance”, “romance desdobrado em exercício de crítica literária”, “o conto que se auto-

analisa 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 estas 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 destes dois conceitos.

O que se conhece por “romance do romance” refere-se ao meta-romance, em outras palavras, a metaficção especificamente, quando a construção do próprio romance torna-se objetivo de sua *novelización*. Carlos Javier García (apud GARCÍA OREJAS, 2003, p. 85) pondera que há duas seções dentro do meta-romance, o que o crítico designa simplesmente de meta-romance e meta-romance mimetizante. Este último termo, segundo o autor, “contribuye a subrayar el verismo de los hechos”, enquanto o meta-romance 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 toda metaficção é fenômeno exclusivo da pós-modernidade, posto que a metaficção é praticada há muito tempo na literatura espanhola, o exemplo mais clássico que poderia ser dado 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 idéia de metaficção historiográfica, associada à pós-modernidade, é um conceito contemporâneo.

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

Uma importante idéia que aporta Javier García (apud GARCÍA 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*” (apud GARCÍA OREJAS, 2003, p. 85). Portanto, este 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 autoreflexividade acerca dos processos de escritura e representação social.

Além desta 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 lingüística, 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 lingüística. Em cada uma destas 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 lingüística e diegética; e a que faz menção aos textos autoreflexivos, cuja identidade lingüística 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 autoreflexão, entre eles, o romance policial. Neste caso, a autoreflexão se encontra no próprio enredo de mistério que se circunscreve ao crime. Este enredo obviamente seguiria as convenções estruturais deste tipo de narrativa.

Em *Galíndez* a metaficção historiográfica aparece no próprio processo de investigação de Muriel. Sendo assim, o relato do caminho traçado pela personagem em busca dos fragmentos da história de Galíndez proporciona uma autoreflexão acerca de como se constrói a história e a relação que esta estabelece com a ficção. Além disso, o próprio desaparecimento de Galíndez permite este processo autoreflexivo 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. 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 Manuel Vázquez Montalbán, entre outros autores espanhóis, classifica *Autobiografía del general Franco* como meta-romance, posto que as estratégias que utiliza para a construção do discurso ficcional são as mesmas que aparecem no gênero.

Entretanto, *Autobiografía del general Franco* não se restringe apenas a esta concepção de metaficção, uma vez que a obra 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, por exemplo, 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, 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, esta 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.

Deste modo, a metaficção historiográfica, como o próprio termo remete, ressalta dois aspectos fundamentais da ficção enquanto 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 esta subversão da história nos termos de Hutcheon. No primeiro romance, acontece ao se resgatar a história não difundida de Jesús de Galíndez na Espanha. Uma história que nem mesmo a imprensa pôde circular no país na época do franquismo. Neste caso, coube à literatura recobrar a história do personagem, pois como comenta na narrativa de forma alegórica o agente Robert Robards:

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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 46-47)

Aqui Robards se refere à investigação acadêmica de Muriel, que promove uma volta ao passado, neste caso, o intruso na paz da memória é a própria personagem, 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 esta questão, a própria personagem indaga aos seus algozes ao responder o questionamento, ao qual é submetida na prisão dominicana, acerca de sua identidade e de 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, 1990, 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, esta rememoração que empreende Muriel significa uma desordem neste passado construído sob o fulcro da violência, da falsidade e do esquecimento. Depreende-se que esta recuperação de Galíndez subverte a história oficial, que havia ocultado os fatos naquele momento de 1956.

É interessante verificar que esta 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 historiografia³¹, que passaria a deter-se mais na história do basco exilado.

Por outro lado, em *Autobiografía del general Franco* a subversão está na inserção do tom irônico da voz antifranquista de Marcial Pombo conjuntamente à 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

³¹ A título de ilustração, entre outros trabalhos, poderia-se mencionar o trabalho historiográfico de Iñaki Bernardo Urquijo, intitulado *Galíndez: la tumba abierta los vascos y Estados Unidos*, publicado no ano de 1993.

“memórias” do ditador. Na realidade, sabe-se que existe uma técnica narrativa que simula o discurso autobiográfico. 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. Neste caso, a voz do Franco ficcional só aparece para corroer o discurso franquista que por ventura tenha sobrevivido ao personagem histórico.

Este 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 caso do 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 na narrativa, 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; 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 e uma filha viciada em drogas.

Neste sentido, a idéia de estar à margem inclui todas as dimensões de sua vida pública e privada. No caso dos filhos, Pombo também considera que de certa forma 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 do pai, bem sucedido financeira e profissionalmente, não está de acordo com as idéias do pai. A imagem dos filhos é utilizada no romance para representar a geração globalizada da atualidade, uma geração que não se importa tanto com a realidade histórica.

Não é por acaso que em *Galíndez* esta 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*” (VÁZQUEZ 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, de manter as tradições. Tanto é assim, que a tia Amparo faz questão de conservar os mesmos utensílios utilizados de quando, na infância, ela e a irmã, mãe de Ricardo, viviam na mesma casa. Assim sendo, comenta a tia: “- *Aqui hay un aguamanil que había estado en la habitación de tu madre, Ricardo, cuando era niña.*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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). Neste caso, o jarro e a travessa de porcelana são simbólicos, porque identificam um tempo passado, com costumes que se perderam na memória, já que este 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, neste universo espanhol se encontram as drogas, uma forma de experimentação da realidade, mas também uma forma de escapismo desta 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 de escrever as memórias apócrifas de Franco o possibilita ocupar, ainda que provisoriamente, outro lugar, qual seja, o centro da narrativa do romance ao relatar nas entrelinhas da voz franquista seu passado de luta antifranquista, o passado de sua família, configurada na história de vida de seus pais. Mas não passa a ocupar apenas este espaço privilegiado, economicamente sua vida se transforma, pois, ao receber pelo pagamento de sua escritura 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 outra perda, a da dignidade para o capitalismo, simbolizado pelo dinheiro que recebe da editora.

O narrador principal, ao problematizar esta questão coloca em cena em *Autobiografía del general Franco* 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 explícita 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 de Pombo nada mais é que um produto, cujo objetivo é alcançar um consumidor e proporcionar rentabilidade. Esta questão não aparece de maneira fortuita se pensarmos na inserção do próprio Vázquez Montalbán neste complexo e lucrativo mercado.

Assim sendo, *Autobiografía del general Franco*, por meio de artifícios metaficcionais, discute o tema da 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 esta relação está presente também na cultura espanhola contemporânea.

O pensamento de Santos Alonso (1983) sobre a questão parece elucidar um pouco a problemática que se levanta acerca das relações entre literatura e mercado. Afirma o crítico que

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)

Vázquez Montalbán, ao propor este tipo de questionamento no romance *Autobiografía del general Franco*, flerta com o leitor no sentido de alertá-lo para o caminho que tem tomado a literatura, inclusive esta que se autocaracteriza 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 também 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. Esta 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.
(BALIBREA 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 em quantidade 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 no romance. Desta 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 americano da CIA Robert Robards tenham papel de destaque na narrativa. Trujillo, o personagem histórico mais reconstruído e focalizado pela ficção do *trujillismo*, tem uma importância inferior ao de Galíndez e Muriel na narrativa de Vázquez Montalbán. Neste sentido, Galíndez, o personagem histórico esquecido, desloca o ditador para as margens do romance, assumindo seu protagonismo na ficção.

Por fim, os romances de metaficção historiográfica refletem os pressupostos estéticos e ideológicos do pós-modernismo. Estas ficções recorrem, por sua vez, a estratégias narrativas que exibem sua natureza autoreflexiva. Portanto, o leitor é, enquanto lê, de certa forma, forçado a reconstituir, juntamente com o narrador, o processo de escritura do romance. 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, com outros discursos é um dos recursos mais utilizados nestas obras. 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 ocorridas nos romances, 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 no discurso da 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 a expressão 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 desta definição, outros estudiosos trabalharam a acepção, ampliando-a em sua especificação teórica, a fim de proporcionar sua aplicação ao campo da análise literária. Por exemplo, Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos* (1989) utiliza a metáfora, que se remete ao título, para designar a sobreposição de textos, que ele nomeia como transtextualidade, que pode ser 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 co-presença entre dois ou vários textos compreendidas pela citação, plágio e alusão, que podem variar de acordo com o nível de intensidade da presença destes textos no outro.

Em *Galíndez*, as relações intertextuais surgem nas mais diversas formas de textos e de 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 deste material, Muriel tenta reconstituir a história de Galíndez. Estes escritos

permitem que o leitor encontre no romance uma variada gama de vozes que promovem uma múltipla focalização na narrativa, o que torna complexo o discurso da ficção.

Juntamente com estes discursos presencia-se a citação direta de fragmentos de obras literárias diversas, inclusive do próprio personagem histórico Galíndez, e que Muriel exerce a função de crítica literária ao examinar estas obras. No primeiro capítulo do romance, há uma passagem extensa de *Estampas de la guerra*, obra literária 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 31)

O fragmento do livro da 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. 16-17), 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. (VÁZQUEZ MONTTALBÁN, 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 do narrador reforçar a idéia 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 Vázquez 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. Neste caso, existe uma relação crítica entre o que foi citado e o narrador do romance, 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* (1989).

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). Estes poemas 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. (VÁZQUEZ 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 o restaurante onde vão comer. A partir deste episódio, o agente da CIA começa a expor seus conhecimentos lingüísticos 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.

Para fechar o capítulo, depois de estabelecidas as regras e 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 “*The burial of the dead*” (*El entierro de los muertos/ O enterro dos mortos*), presente no livro *The waste land* (*La tierra baldia/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
(VÁZQUEZ 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 do personagem Robards, ao tratar da questão da morte e da decadência da Europa do pós-guerra. O poema discursa sobre este ambiente desolado da guerra, representando os conflitos presente no mundo moderno. Robards se apropria deste 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 desta tensão, representado 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 destes poemas mostra também uma faceta da voz de Vázquez Montalbán no romance, uma vez que o autor é admirador da obra de Eliot, da linguagem poética que o poeta revoluciona, 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). Neste caso, por ser Vázquez Montalbán ideologicamente contrário a Eliot é que seus versos aparecem não na boca de Muriel, alter ego do escritor, mas na de Robert Robards. Como assevera Olga Osorio (2002), *La tierra baldia* (*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 cento e setenta e quatro referências na obra, sem considerar as que estão presentes nos capítulos “*Introito*” e “*Epílogo*”. Nestas referências, encontram-se fragmentos de diários e de 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 (1929-1990)³², poeta social da Geração de 50 na Espanha, que juntamente com seu 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 tranqüila, 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* (1940), romance escrito por Franco, porém, publicado com o pseudônimo de Jaime de Andrade. *Raza* é levado ao cinema em 1941 com o *status* de superprodução espanhola. O narrador Marcial Pombo refere-se à obra, ao analisar a construção mítica e poética que o ditador estabelece, quando reporta-se a seu pai no discurso de sua falsa autobiografia. Nestes 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 57). A partir deste julgamento de Pombo, inicia-se a relação entre o romance de Vázquez Montalbán e a narrativa de Franco. Em outra passagem mais adiante, comenta ainda Pombo sobre a questão do pai do ditador:

³²Gil de Biedma, poeta barcelonês, 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 de Salamanca.

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-guión Raza.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 57-58)

Para finalizar, o narrador 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 paterna. Esta 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 um discurso 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 escritor Manuel Vázquez Montalbán; em segundo lugar, pelo narrador Marcial Pombo, que inicia o romance com a explicação do 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 deste narrador se complica porque ele se esconde sob a voz de Pombo, mas é o responsável por orquestrar os diálogos entre este e o texto em que se mantém as discussões com a história franquista que ele coloca na voz de Franco.

Como marca do discurso intertextual está o efeito da fragmentação, constatada também em obras de metaficção historiográfica. Em *Autobiografía del general Franco* presenciamos estas relações ao examinar os discursos que se inserem na narrativa. Verifica-se a presença do discurso linear da autobiografia canônica, nestes termos, são narradas as experiências da infância, da vida adulta, da maturidade e da velhice, que culmina na morte do ditador. Este 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, portanto, que na verdade há duas autobiografias presentes: uma de Franco e outra do próprio Pombo, evidentemente, ambas apócrifas.

A fragmentação se dá também pelas várias citações diretas e indiretas presentes na narrativa. As várias relações intertextuais se materializam na fragmentação da ação, constantemente interrompidas por essas referências intertextuais e pelas digressões de Pombo. Desta 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. Esta 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 Manuel Vázquez Montalbán confessou em entrevista a Georges Tyras (2003), essa impressão de paralisação do tempo é proposital no romance, 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 de Pulgarín, ao pensar a questão da fragmentação e da digressão na obra deste autor. Nestes termos, 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 prodígios es muy heterogéneo (diálogos, documentos, recortes periodísticos, etc.) y la información ofrecida es variadísima. (PULGARÍN, 1995, p. 34-35)

Esta ponderação de Pulgarín também pode ser aplicada aos romances de Vázquez Montalbán, uma vez que encontramos as mesmas características em *Galíndez* e *Autobiografía del general Franco*. Nesta última obra são tantas as citações de outros materiais, que se torna complexa a localização de todas estas referências. Como no caso de Mendoza citado por Pulgarín, nos romances de Vázquez Montalbán também encontramos menções a diversos tipos e linguagens, o 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, pode-se citar de *Galíndez* a inserção, logo na primeira página do romance, de uma carta de Félix Martín Latorre, deputado foral de Cultura, endereçada ao prefeito de Amurrio. Este documento, basicamente, solicita um espaço físico para a construção de um monumento simbólico para rememorar o personagem desaparecido. Nestes termos, escreve Martín 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”.
(VÁQUEZ 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 a este tipo de discurso. É o que ocorre no fragmento acima 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 e com aspas no romance 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, pós-fácio, 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 intera desde o título que as obras terão alguma relação com o discurso histórico, uma vez que os mesmos fazem menção aos personagens históricos Jesús de Galíndez e Francisco Franco. Esta 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 no que se refere ao contrato de leitura que poderá ter com a obra, 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 tratasse 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 Balaguer³³, quando ainda era presidente da República Dominicana, e outra que é um fragmento do poema “*Le gouffre*” de Charles Baudelaire³⁴.

As palavras de Balaguer citadas no romance são uma espécie de isenção de culpa sobre o caso Galíndez. Balaguer 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*

³³ “*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, Joaquín. *La palabra encadenada*. In: VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 8.

³⁴ “*J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou/ Tout plein de vague horreur, menan ton 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.)*. *Le gouffre*. In: VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 8.

él alguna participación directa”. 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 de Trujillo, não se furta em ocupar seu verdadeiro papel de presidente, porém, isto não o exime da responsabilidade que também carrega do desaparecimento de Galíndez.

O poema “*Le gouffre*” (“*O abismo*”) do simbolista Baudelaire pertence ao livro *Les fleurs du Mal*, publicado em 1857. É significativo porque, ao tratar da sensação de horror causada pelo sonho e sua projeção no infinito, relaciona a idéia de morte que possa estar presente, nesta impressão do “eu lírico”, com o destino trágico do personagem basco. Neste 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 *Autobiografía del general Franco* trata-se de um fragmento de um texto de Shannon-Weiner acerca do “ruído” na comunicação. Shannon criou a teoria matemática da comunicação, em que descrevia a comunicação 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 idéia de *feedback* (modelo cibernético de Wiener). O ruído, dentro deste 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-Weiner 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 destes cruzamentos de textos A e B. Neste 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 representado pelas biografias e autobiografias publicadas pela *Editorial Planeta*, entre outras.

Mais que identificar todas as relações intertextuais nos romances cabe-nos indagar porque estas estratégias discursivas se fazem presentes e o que deflagram nas narrativas. A réplica para tal questão se responde com base nas teorias da metaficção historiográfica. As leituras dos textos citados possibilitaram a construção poética dos romances de Vázquez Montalbán. É por meio deste 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 nesta historiografia, quando apresentam uma multiplicidade de perspectivas configuradas pelas múltiplas vozes narrativas, possibilitando um panorama amplo do todo narrativo.

Os narradores de *Galíndez e Autobiografía del general Franco*, ao inserirem no discurso fictício estes textos documentais, como notícias de jornais da época, os mais 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 deste 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 estes discursos carregam em seu escopo.

Por fim, poderia-se afirmar que as relações intertextuais mostram que o texto literário não se completa em si, multiplica-se em outros textos, paratextos, críticas, interrelaciona-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 Dostoiévski*, 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 plenevalentes constituem o fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (2002, p. 04). A idéia de polifonia é o que nos interessa em nossa análise literária, na medida em que essa multiplicidade de vozes, presentes 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 dos mais diferentes tipos de textos e de documentos, como por exemplo, 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, plurilíngüe e plurivocal (2002, p. 73). Sendo assim, o discurso ficcional não retrata apenas uma história, retrata também o modo como diferentes vozes articulam-se para a constituição da polifonia que lhe é inerente. Como expõe Amalia Pulgarín, “*en la narrativa posmodernista se ofrece como alternativa un sistema en el que lo que se privilegia es lo dialógico o lo híbrido [...]*” (PULGARÍN, 1995, p. 38-39). A polifonia, dentre 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. Estas vozes são muitas e cada qual com uma identidade própria, que aportam diferentes visões para um mesmo fato, o crime ocorrido na República Dominicana e a representação que se sustenta de Galíndez.

Neste romance de Vázquez Montalbán a voz de Muriel expressa um olhar de historiador que pretende reconstruir os passos de Galíndez antes de seu desaparecimento, tratando-se supostamente da visão de uma norte-americana, mórmon, de classe média, historiadora 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 casar-se 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 da igreja. Tal relação é descoberta pelo próprio marido, pastor da igreja, 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 vergüenza de la secta, la vergüenza de “... tu anciano padre”, como lo clasificaron, ya para siempre, todos los que te calificaban.
(VÁZQUEZ 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 de sua promissora carreira de pastor de *Salt Lake City*. Desta 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 pessoal da personagem, carregada de culpas por haver descumprido com as normas religiosas e por ter 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 a 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 (Ibidem, p. 328).

Esta 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). Neste processo de desacertos amorosos, que a faz não se ligar verdadeiramente a Ricardo, Galíndez aparece como um homem plausível, no sentido de não ser 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 estas questões que ela quer resistir, encontrando alento, como já discutido, na causa alheia, ou, como coloca Ricardo causticamente, “*fisgando en las memorias históricas ajenas.*” (Ibidem, p. 12). É a maneira que ela encontra para superar seus traumas pessoais. Portanto, é com esta 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 a voz também 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 espões 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 da memória do personagem, enquanto está encarcerado, que possibilitam uma aproximação ao ponto de vista de Galíndez. Estas fraturas da memória permitem que o leitor entre no universo complexo do personagem, padecendo juntamente com ele a brutalidade da ditadura *trujillista*. Neste sentido, Muriel e o leitor assumem o ponto de vista de Galíndez para participarem de sua experiência na prisão dominicana.

Galíndez recorda vários momentos de sua vida na República Dominicana e durante todo o tempo em que está preso, luta pela liberdade, pelo reconhecimento da ilegalidade de seu seqüestro. Tanto é assim, que ele comenta com o espanhol misterioso, provavelmente um funcionário da embaixada espanhola em Santo Domingo incumbido de indagar-lhe, 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.*” (VÁZQUEZ 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, nem tão pouco possuir algum poder de mando para retirá-lo da condição de preso político. Apesar disso, o professor basco insiste desesperadamente a 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 ambos se interessarem por questões éticas que envolvam a política, sendo personagens cultos, envolvidos com a construção do conhecimento. Trujillo e seus aduladores, 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 este universo de brutalidades, todos comprometidos com a espionagem e com o poder.

Além destes, 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”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 17), inclusive, em alguns momentos nega essa identidade, assumindo unicamente uma identidade madrilenha e urbana porque os tios representam uma ligação com a memória, coisa que o personagem não quer para si.

Outros grupos também aparecem dentro destas vozes “maiores”, como por exemplo, a voz dos exilados bascos que conheceram o personagem. Há um exilado anônimo que em entrevista a Muriel chega a citar de forma memorizada a construção que se faz de Galíndez nas biografias de autores que erigiram uma visão depurada do personagem. Neste sentido, declara o exilado: *“Galíndez fue un mártir de la libertad y eso es todo. ¿Le parece poco señorita? Haga caso del juicio de Basaldúa 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 esta idéia, outras vozes de outros exilados são inseridas na ficção, como as de Francisco Ayala, Emilio González López e Margarita Ucelay. Ambos, conhecedores do personagem, como já aludido, expressam uma imagem contrária a 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 Vázquez 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

oficial do franquismo ao tentar reescrever a versão oficial da 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 e nem antifranquista, para obter algum lucro com sua postura do “*borrón y cuenta nueva*”, representado no romance por Ernesto Amescua. É importante salientar que este personagem, assim como Ricardo Santos Migueloa 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 o que já havia sido comentado com anterioridade, no primeiro capítulo da narrativa, denominado “Introito”, Pombo relata como fora encarregado por Ernesto Amescua, diretor da editora para a 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 pelo regime ditatorial, o personagem é obrigado por razões financeiras a aceitar o trabalho proposto, embora de início demonstre constrangimento. No final, aceita a tarefa de incorporar o ditador como uma maneira de realizar um acerto de contas com o personagem, conforme expõe o narrador: “[...] *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?* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 22)”.

Neste fragmento, o narrador revela sua posição ideológica, 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 autodestrua ao se 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 anti-franquista no interior do mesmo texto. Desta 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.

Estas vozes aparecem por meio da admissão de discursos de outras biografias e autobiografias³⁵, cujos autores são geralmente parentes do ditador que narram suas experiências ao lado do tirano. Muito habilidoso no manejo discursivo, o narrador antifranquista usa fragmentos das biografias para contradizer a narrativa do Franco fictício. Nestes 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*”. (VÁZQUEZ 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 caso 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 e a nora e o filho Ramón, contrastando com a versão apresentada pelo narrador Franco, em que sugere umas relações conflituosas entre nora e sogra. Nestes termos, surge a seguinte citação entre aspas:

“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

³⁵ 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 da irmã Pilar, sendo portanto sua sobrinha, *Mi vida junto a Franco* (1977) de Francisco Franco Salgado Araújo, 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.

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”
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 158)

O fragmento é uma citação literal de um trecho da página sessenta da obra *Mi vida con Ramón Franco*, de Carmen Díaz, publicada em 1981. A publicação nada mais é que uma autobiografia escrita por intermédio de José Antonio Silva e editada pela *Editorial 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 este fato, posto que existe uma estreita relação entre estas autobiografias e o romance de Manuel Vázquez Montalbán.

Outra autobiografia citada é a de Pilar Jaraiz Franco, a sobrinha socialista do ditador. Em 1981 Pilar Jaraiz publicou, também pela Editorial Planeta, *Historia de una disidencia*. Em *Autobiografía del general Franco* encontramos um longo trecho de sua autobiografia, citada literalmente também, em que 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. (Ibidem, p. 132)

Mais adiante, as diferenças expostas se referem não apenas ao aspecto financeiro, mas também ao modo 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 quarenta, quarenta e um e quarenta e dois 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, Jaraiz Franco imprime um tom crítico em suas memórias, relatadas, como já indica o paratexto da capa do livro, a partir de concepções socialistas.

Estas (auto)biografias fazem parte da famosa coleção *Espejo de España*, publicada pela editora 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.

Segundo David Escobar (2009), que desenvolveu um estudo sobre a coleção, a obra foi uma tentativa de projeto cultural, em longo prazo, arquitetado por Rafael Borrás e por José Manuel Lara Hernández e, obviamente, existiu por longos anos porque ao mesmo tempo em que os editores queriam “*hacer constancia del mundo que le[s] rodeaba*”, ocorria também um êxito comercial, nas palavras de Escobar (2009), “*lo que Lara quería era responder comercialmente a las expectativas de un público sediento de historia reciente. Y eso fue lo que hicieron, a la vez que articulaban la intrahistoria de un siglo convulso*”.

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 FRANCO SALGADO-ARAUJO, 1976, p. II). É interessante verificar que na apresentação, reproduzida em todos os volumes da série, além destas 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.

(BORRÁS apud FRANCO SALGADO-ARAUJO, 1976, p. II)

Aqui o discurso do editor pretende inserir na obra o discurso da neutralidade, um discurso 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 nomes que publicaram na coletânea podem ser associados à dialética da pistola, em que a força bruta substitui o diálogo, como, 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 esta espécie de relação interdiscursiva que há entre *Autobiografía del general Franco* e estas 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. Nestes 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. (2003, p. 142)

Portanto, sabe-se pela própria voz do autor que a criação de Marcial Pombo é fundamental para que se pudesse narrar a história pessoal e pública de Franco, marcadamente intertextual no romance. Caberia indagar se *Autobiografía* não se trata de uma paródia deste conjunto de 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 musculatura de la obra, sabiendo que eras lo suficientemente inteligente como para no caer en la parodia. Una parodia no te la hubiera aceptado. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 650)

Vale a pena reportar-se também aqui a outra citação direta no romance de Manuel Vázquez Montalbán, trata-se das memórias de Sofía Subirán, a primeira pretendida de Franco, que o rechaçou quando este servia militarmente em Melilla. Subirán publicou recentemente, em 2006, sua história em parceria com Emilio Ruiz Barrachina sob o título de *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 a amada. Em *Autobiografía del general Franco*, 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. Nesta 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?* (VÁZQUEZ 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 demasiado 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, quando na juventude se esquivava de seu pai, com temor da reação ao verificar que o soldado cortejava a filha. O retrato que Sofía 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. Nestes termos, afirma Pombo:

Sofía 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 lolitesca 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, a de *Lolita* de Nabukov e a de *Alice* de Lewis Carroll, obras que se reportam à falsa 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. Subirán, na época menor de idade, relata como Franco, já pertencente ao Exército e muito mais velho que ela, pretende 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. Esta multiplicidade de vozes narrativas provoca variadas visões na obra, que juntas compõem a arquitetura dos romances. Neste 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, posto que ficcionaliza uma história recente, ainda não de toda esmiuçada pela historiografia, e que ainda faz da parte da memória coletiva e individual de muitos leitores. Este fato poderia explicar as várias reedições do romance e seu êxito editorial, conforme indica o próprio Vázquez Montalbán (2001); bem como poderia explicar 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* estes diferentes pontos de vista surgem por meio das mais variadas relações intertextuais presentes na obra, 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 esta outra voz que constantemente dialoga com a outra, criticando-a e desconstruindo as confissões de Franco.

Assim, as vozes antifranquistas 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 no sentido de questionar a história oficial, uma vez que inserem, no âmbito da narrativa, outras visões sobre o regime franquista, possibilitando ao leitor uma visão contraditória da edificação que o falso Franco faz de si mesmo como narrador de suas experiências de vida. Neste sentido, a polifonia opera para desmascarar a visão franquista da história ao questionar o discurso oficial do franquismo 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*, possibilitando 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 reproduzem. 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 principalmente dos perdedores da guerra e possibilitar uma reflexão por parte do leitor acerca de um passado histórico recente. Além disso, essa voz franquista 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 construção de *Galíndez e Autobiografía del general Franco*. Afinal, é por meio deste recurso que se constrói a polifonia nos romances, posto que as diversas vozes que integram as biografias, as notícias de jornais, os livros de história, que se integram aos romances de Vázquez Montalbán, possibilitam um discurso polifônico, em que estas vozes se cruzam todo momento para formar um todo narrativo.

Observamos que a intersecção destas diversas vozes intertextuais permite que o leitor participe do processo narrativo de maneira mais atuante. O leitor 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.

3.2 Estratégias do falso: ironias, paródias e pastiches em *Galíndez e Autobiografía del general Franco*

Segundo Mari Paz Balibrea (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*” (BALIBREA ENRÍQUEZ, 1999, p. 30). Portanto, o discurso irônico é um importante elemento na construção da escritura do autor, juntamente com o processo da autorreflexividade, uma vez que é por meio deste discurso que Vázquez Montalbán revelará seu desencanto com o mundo e a crítica que ele estabelece da realidade social a partir da distância desta realidade que permite o discurso irônico.

A ironia, recurso discursivo característico tanto em *Galíndez* quanto em *Autobiografía del general Franco*, pode ter variadas conceituações. De acordo com o posicionamento teórico, pode ser considerada desde um tropo retórico até a maneira de se mirar 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 e espera-se que esta intenção comunicativa seja apreendida pelo interlocutor, bem como as intenções do locutor ao utilizar esta estratégia discursiva.

Como problematiza Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000), o discurso irônico funciona estrategicamente como forma de posicionamento político, que pode tanto legitimar quanto solapar os interesses do locutor. Para Hutcheon a ironia é um jogo, cujos principais participantes são o interpretador e o ironista, ou seja, o locutor e o interlocutor.

Neste sentido, o papel do “interpretador” é o de atribuir sentidos 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 como pode ser entendido como algo jocoso ou uma crítica ácida.

Manuel Vázquez Montalbán, como ensaísta também arrisca-se 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.

(apud TYRAS, 2003, p. 73-74)

Assim sendo, como aponta Manuel Vázquez Montalbán, a ironia pode ser considerada importante para a composição ética e estética do romance, uma vez que seu discurso ao mesmo tempo em 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 mesiánico”, como comenta o escritor. Neste sentido, a ironia é o recurso adequado devido a sua capacidade de crítica ácida e ao mesmo tempo risonha.

Em *Galíndez*, o tom irônico é dado principalmente pelos agentes Robard 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 de Robards, como já citado, graduado em Literatura pela Universidade da Pennsylvania, especialista em poesia norte-americana. Com certeza, a formação acadêmica

proporcionou ao agente da CIA o conhecimento dos aspectos retóricos da linguagem, que maneja de forma primorosa em seus diálogos com o professor de Ética Norman Radcliffe. Com o professor, Robards se apresenta de forma acadêmica, usando seus conhecimentos poéticos para coagir a Norman:

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 vinculado 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.
(VÁZQUEZ 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 neste 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 a 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 este e os demais diálogos de iguais características de Robards, por este 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 ele fosse interrogado com violência física. Este fato é constatado 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).

Neste caso, o discurso de Robards origina um sentimento de raiva, observado no discurso 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 para atormentar, implicando um papel que não corresponderia à obra de arte. Por outro lado, a intenção de Robards é de fato deflagrar uma espécie de 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 seqüestro de Muriel. Nestes termos, adverte Don Angelito: “- *Creía que me habían olvidado.*” Com o que responde Robards ironicamente: “*Es usted inolvidable, Don Angelito.*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 198). O tom irônico é perceptível, principalmente, se levarmos em consideração o que comenta o narrador 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 perfil que o termo “*viejo bastardo, la piraña de Miami*”, podia aludir. Neste caso, uma alusão ao 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 caráter sentimental, como pretende Franco ao rememorar sua trajetória. O ditador provoca um revisionismo de seu passado e conseqüentemente da própria história da Espanha. Este 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 de Franco, que nada mais é que uma negativa de todos os fatos históricos elencados pelo ditador, 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.

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 92-93)

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.

Esta 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. Nestes 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 lecturas de toda su vida, aquellos libros que usted llevaba en la maleta, viaje tras viaje, esa maleta biblioteca ambulante que sus hagiográficos glosan como prueba fehaciente de su incommensurable cultura, cultura de noticiario, de voz en off pedantuela y gangosa. (Ibidem, p. 58-59)

Este 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. Neste sentido, afirma o narrador Franco:

Muchos de los libros que estudiábamos venían de editoriales catalanas [...]. Y de todos cuantos leí me impresionó sobremedida 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 64-65)

Esta formação intelectual deficiente pode ser ilustrada neste 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 a ser seguido socialmente. Neste sentido, o livro de Joaquín Roca, publicado no século XIX e destinado a meninos que freqüentavam a antiga escola primária, é uma obra exemplar, porque tinha por objetivo a formação moral e religiosa do pensamento dos homens considerados de bem. O auge da formação leitora do ditador se refere ao que o

narrador designa por “libros serios”, devido à importância que poderiam representar em sua formação moral.

Outro momento que ilustra a suposta formação intelectual do ditador se vê presente no seguinte excerto, que se refere a um determinado tipo de livro, os “serios” representados pelas enciclopédias universais:

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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 66)

O contexto da narração de Franco é sério, entretanto, como se trata de paródia, ocorre uma subversão do sentido do sério, imputado à idéia de “*libros serios*”, que deixam de ser sérios para tornarem-se ridículos, grosseiros, esvaziados de valor filosófico, posto que se poderia argumentar que tipo de reflexões possibilitariam o que o narrador designa por “*enciclopedias de primer grado, de grado medio, y la de grado superior*”. Assim, o leitor indaga que tipo de formação ideológica, filosófica e acadêmica poderia suscitar uma enciclopédia. Esta 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 desta 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.

Neste caso, a ironia é um recurso essencial por explicitar, por meio do implícito, a dessacralização do suposto discurso do ditador. Além disso, a ironia transgride 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 este 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.

Deste modo, ocorre, por parte do narrador, um rebaixamento do herói, que deixa de representar um ser perfeito, para transformar-se na paródia deste herói. Trata-se de uma forma de humanizar o ditador no sentido de o leitor perceber suas fragilidades, principalmente, as que se referem ao seu discurso retórico e mítico. Entretanto, este 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* (1989) 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 meta-gênero privilegiado na evolução das práticas artísticas. Esta 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 desta 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 destes 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 destes cruzamentos de textos A e B. Neste 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 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 antífrase 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 por exemplo, 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. Devido à 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 esta 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 auto-legitimação da obra de arte, presentes na paródia, o que merece uma atenção especial no sentido de tentar explicar melhor esta construção tão comum no século passado e entender a necessidade da arte moderna valer-se tanto deste 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 Vázquez Montalbán deforma estes textos (auto)biográficos com o movimento contrário de Marcial Pombo, que rompe com o discurso oficial do franquismo.

Em *Autobiografía del general Franco* encontramos um variado discurso fundacional que fazia parte da ideologia e da política franquista de imposição do regime. O 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.
(VÁZQUEZ 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 este último sempre se sobreporia ao primeiro. No entanto, poucas páginas adiante, o narrador Pombo se coloca para desfazer a idéia de aclamação popular, ao relatar sua experiência e os dados históricos que se produziam naquele período. Nestes 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.

Nesta 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 republicanas, 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? (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 351-352)

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, como, 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 neste 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. Neste episódio de Pombo, ele, ironicamente, também se remete a aclamação “*Franco, Franco, Franco*”, agora se referindo a “*usted, usted, usted*”. Esta estratégia discursiva do romance é uma maneira de criticar o ditador, de 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 a 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 neste foco, posto que esta 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. Neste 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. Estes 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, porque el coronel Vicente Guarnier testimoniaría que nadie hubiera podido pensar que usted iba a ser Franco, Franco, Franco. Aunque un año más joven que usted, Vicente Guarnier 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”.
(VÁZQUEZ 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 esta idéia 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. Nestes 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 estremecido 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 extranjeros y siempre grande y majestuosa al luchar por la independencia de nuestro territorio...”
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, p. 62)

Trata-se de uma referência ao discurso fundador da reconquista dos cristãos dos territórios que eram governados pelos mouros. Esta 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.

Diante do exposto, 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 leitoras são motivo de riso para o leitor contemporâneo, um riso provocado no romance pelo discurso irônico do narrador.

Em *Galíndez*, por sua vez, constata-se a presença do pastiche, que Charaudeau & 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 como uma das formas mais usuais de intertextualidade. Trata-se de uma espécie de colagem de vários textos, incluindo entre eles o gênero policial, considerado como um produto da cultura de massa. Assim sendo, Vázquez Montalbán em *Galíndez* imita o estilo de seus romances policiais da série 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 Conan Doyle e Muriel Colbert é o

personagem de *Galíndez* que assume o papel de detetive do crime, imitando a Carvalho. Este papel da personagem pode ser identificado no diálogo entre Don Angelito e Robert Robards, no encontro realizado para organizar o seqüestro de Muriel. Neste sentido, Angelito questiona a importância de se observar Muriel, 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*” (VÁZQUEZ 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 sí: 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 sendo, 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 desta 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?*” (Ibidem, p. 282-283). 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 Almoína, después de haberle planchado con un automóvil.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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 haver sido testemunho do 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 cérebro 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 seqüência 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?
(Ibidem, 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 esta 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 a fim de que ela desista de sua investigação, por esse motivo, ao final o coronel também investiga para saber se a historiadora desistirá de seus objetivos. De certa forma, “*¿Me va a hacer caso? ¿Se va a ir con su linterna a su tierra?*” são expressões cujo discurso ao mesmo tempo que espreita as intenções de Muriel, também a ameaça 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 contextualizadas de textos para a apreensão do que é paródico e do que está sendo parodiado.

3.3 Literatura, memória e esquecimento: entre o passado e o presente

Andrea Pagni (2006, p. 210-211) afirma que o debate, que se promoveu 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 deste 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, como, por exemplo, no político, no jurídico e a força que adquire no âmbito das representações culturais.

Pagni expõem uma idéia interessante acerca do pacto do esquecimento estabelecido na transição. Segundo o autor, o objetivo do esquecimento do passado era uma forma de dizer que a Espanha havia superado seus traumas e seus problemas e que já estava apta a fazer parte da Comunidade Européia. Após vinte anos da morte de Franco, com o país já inserido na União Européia, 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*” (PAGNI, 2006, p. 211). Este 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 idéias de Paul Ricoeur de que “*el vínculo entre el pasado y el presente reside en la memoria*” (apud GRANATA DE EGÜES, 2010, p. 242). Assim sendo, 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, que Walter Benjamin se refere em sua nona tese “Sobre o Conceito de História” (1940). Neste 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)

A parte do contexto histórico específico de Benjamin, a metáfora do anjo da história pode ser entendida como a idéia da modernidade frente o progresso destrutor da humanidade, onde o passado é construído a partir de um cenário de ruína e destruição. Tendo em vista esta paisagem, o anjo se horroriza com o passado, tornando-se abatido e imóvel, o que lhe acentua a aparência assustadora. Esta 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), baseada também em Benjamin, 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*”. Este 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 Vázquez Montalbán aportam uma memória antifranquista da história, diferentemente da versão da Espanha franquista, em que se enfatiza a existência de uma memória hegemônica que se colocava ante qualquer outra forma de recordação. Neste caso, a Guerra Civil era lembrada, era comemorada como acontecimento histórico fundamental para a contenção do comunismo, dos judeus-massônicos 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 no sentido de que ele, em suas obras, pode 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 destes 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 estas 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 que Don Angelito estabelece com Muriel quando esta chega a Miami para recolher informações sobre o desaparecido. Don Angelito se considera um guardião da memória devido a 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 (VÁZQUEZ 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 Manuel Vázquez Montalbán é justamente *Autobiografía del general Franco*. Neste 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.*” (Ibidem, p. 307). Assim, 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 acontecimentos 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. Nestes 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 veinte y ochenta años. Vaya eliminando, hija mía, 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.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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, personagens que estiveram implicados com o crime, mas que diferentemente de Espaillat, Trujillo, De la Maza e Murphy, mantiveram-se abrigados 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, estes personagens são postos novamente na berlinda, principalmente, os 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.
(Ibidem, p. 307)

Trata-se de uma identidade falsa, uma vez que o personagem de fato circulou entre os grupos que ele se refere na passagem, no entanto, 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 neste combate. É desta 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 personagem basco, é tomado por um incômodo que se reflete em suas palavras. Neste sentido, 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 198-199)

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”*. Este 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, explica 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 um sentimento de culpabilidade 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 idéia de que a Guerra Civil, suas causas e consequências 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 destes artistas.

Dito de outra maneira, Neuschäfer alerta para uma brandura ao tratar-se deste 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) do diretor Carlos Saura; os 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 estas obras o crítico enfatiza de forma gradativa o nível de comprometimento do autor e da obra com as memórias da Guerra Civil.

Esta discussão convém para embasar a proposição de que sendo Manuel Vázquez 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, tendo, inclusive, passado pela dolorosa experiência do cárcere franquista, sua obra poética 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 que Vázquez Montalbán pertence a um grupo específico de autores que se preocupam com a revisitação do passado, no sentido de recobrá-lo para as novas gerações. Nestes 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, estes autores, assim como Vázquez Montalbán, tiveram acesso a uma memória direta da Guerra Civil e da primeira fase do franquismo, muito mais dura que durante o último 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.

Por outro lado, autores contemporâneos a esta fase, como por exemplo, 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 (2008, p. 422) 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. (LE GOFF, 2008, 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 silenciada 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. Neste 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. (VÁZQUEZ 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/ deternerme en el camino;/ caeré al azar, viajero*”. Estas palavras se reportam ao medo de permanecer no exílio, de não recuperar sua memória deixada em terras bascas. Estranhamente, foi desta 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 de Vázquez Montalbán é o elemento que conecta Galíndez a Muriel e a Ricardo, também é o componente que permite estabelecer uma relação da arte com a memória, pois é por meio destes 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.
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 151)

Na verdade, o que é significativo no discurso do personagem é sua percepção de que o que ele padece poderia ocorrer em qualquer momento e em qualquer 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 este motivo, relembrar é tão importante, para que não se esqueçam estas 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.

3.4 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 como um espaço público da expressão da sociedade.

Outra resposta plausível é a que nos oferece o historiador Jacques Le Goff, ao refletir sobre a importância da memória no mundo contemporâneo. Le Goff 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” (2008, p. 469). Portanto, o controle da memória coletiva pode ser entendido como um instrumento e um objeto de poder. Quem possui o controle desta memória, inevitavelmente, também alcança o poder. Franco é um dos maiores exemplos desta 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, afirma o agente da CIA no romance: “*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*” (VÁZQUEZ 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, sentencia: “- *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 com que o torturado emudeça diante da dor, mas é também uma maneira de recordar que ninguém reclamará a ausência de Galíndez, 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 estabelecer diálogo, informando-lhe o que este deseja 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” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 154), as palavras do professor basco 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: “La Agencia es implacable cuando tiene memoria y puede utilizarla” (Ibidem, p. 204). Robards sempre atua por meio da chantagem, esta parece ser seu ponto de apoio para desempenhar suas funções junto aos 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 por sua memória no sentido de 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. Deste 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 rememorará sua existência.

Em outra passagem, o narrador deixa transparecer uma chave que pode ser utilizada para a compreensão do tema da ditadura neste romance de Vázquez Montalbán. Este arremate transluz na ficção por meio do descontentamento de grupos cubanos anticastristas. Assim sendo, o personagem 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. Nestes termos afirma: “*Poca memoria queda del general Fugencio Batista y yo seré su último soldado y lo expondré ante todos los cubanos ingratos que le dejaron caer y luego pisotear por la barbarie roja*” (VÁZQUEZ 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).

Este 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 estes 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. Estas contradições surgem, principalmente, a partir de experiências de violência e de vitimização. Estas 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 sendo, 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.

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 322-323)

Aqui Angelito comenta sobre o funcionamento de uma rede de pessoas de esquerdas que não está presente nos livros de história, uma rede de pessoas solidárias que dividem memórias vencidas, pessoas 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. Este 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 (2007) 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 e 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, este espaço marginal quase não existia.

É interessante verificar como Vázquez Montalbán coloca suas inquietações pessoais acerca da falta de memória das novas gerações, observadas em seus ensaios³⁶ e em entrevistas³⁷ concedidas, 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 este discurso que tanto conhece e domina para poder se travestir em 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 revisitar o passado no sentido de possibilitar uma reflexão acerca das histórias que 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.

O revisionista 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 Vázquez Montalbán evidencia um discurso revisionista no sentido das 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

³⁶ Ver: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.

³⁷ Ver: PADURA FUENTES, Leonardo. Reivindicación de la memoria. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán. *Quimera: revista de literatura*. Nº 106-107, 1991, p. 47-53.

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. Esta questão pode ser vista na reflexão que Muriel faz acerca da postura de Ricardo diante da vida. Nestes 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*” (VÁZQUEZ 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 memória que ele tem do franquismo é uma memória falsificada pela ditadura. Assim sendo, é diante desta 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 rememorar e arrisca-se em teorizar sobre o tipo de memória histórica que se constrói com o franquismo. Nestes 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.
(VÁZQUEZ 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. Esta mesma tendência também se observa nas biografias franquistas, incorporadas intertextualmente à *Autobiografía del general Franco*. Constata-se no fragmento anterior que mesmo dentro desta

história franquista só há lugar de destaque para o ditador, seus comparsas são alocados para as margens da história nacional.

Os romances de Vázquez 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. Neste 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 a Jesús de Galíndez é rememorar a história do antifranquismo fora do espaço espanhol, portanto, significa recuperar a memória também de uma parte da história do exílio republicano. Para além, significa também que há muitas semelhanças na história dos regimes autoritários, histórias que ocorreram e que não se promoveu nenhum ajustamento, não no sentido de vingança, mas no sentido de se reparar moralmente e judicialmente, se isso é possível, pelos crimes ocorridos.

As palavras de Enrique, o ex-namorado chileno de Muriel são modelares para evidenciar esta 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?*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 334). Simbolicamente, Enrique reflete sobre uma vala comum universal, que é a vala onde se enterraram os anônimos, 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 a 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. Estes criminosos não são penalizados, sendo amparados pelo Estado em suas atividades, já que eles trabalham para o Estado. Em outros casos, a lei de anistia³⁸ 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”. Neste caso, quem reclamará por esses crimes? Neste sentido, é importante rememorar, para que se possa fazer emergir de algum lugar as vozes destes desaparecidos, torturados e mortos, ainda que, simbolicamente, por meio da ficção. Portanto, a literatura,

³⁸ A lei da anistia na Espanha é a *Ley 46/1977*, de 15 de outubro do referido ano.

como um espaço público, poderia desempenhar um importante papel para o desencadeamento das discussões acerca do tema da memória e do esquecimento.

A voz do Galíndez histórico no romance, vislumbrada na citação do fragmento do personagem histórico também corrobora com a rememoração. Nestes termos, 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 167). O fragmento ressalta que uma sociedade não se pode se tornar desmemoriada em relação ao seu passado traumático, ainda que nestes casos se queira esquecer para que não se abram as feridas antigas, porque estes acontecimentos poderiam se repetir na história. As palavras do exilado anônimo basco são relevantes no sentido de 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 é que como se Hitler e Mussolini tivessem ressuscitado, em apenas uma década, porque se esqueceram das catástrofes da II Guerra Mundial, ocasionada por estes dois ditadores, porque 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 esta relação da história e da política com a ética. Muriel é a porta voz da recuperação da ética, da 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 ahistoricismo, à falta de ideologia que se apregoava no final dos anos de 1990. Neste sentido, o romance se aproxima a uma literatura de resistência, mas diferente daquela literatura engajada que se propagou nos anos de 1960. Os romances de Vázquez 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

ainda no final do século XX. Para comprovar o problema do ahistoricismo, 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. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 77)

No fragmento, Muriel se mostra incômoda pela questão do descompromisso social, do descompromisso com o histórico, que se traduz na liberação de uma pena moral do ocorrido com Galíndez. A personagem também se refere ao esquecimento de Galíndez na Espanha franquista e no próprio País Basco. Neste último caso, porque o personagem 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 devido as suas atividades políticas consideradas duvidosas. Portanto, esquecer a 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 deste deciframento é demonstrar que nem todas as construções da memória possuem o mesmo valor e tampouco procuram indagar acerca das subjetividades sociais, a fim de comprometê-las com políticas da memória. Em *Autobiografía del general Franco*, por exemplo, este 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 tese 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 estas 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 estes recursos encontramos a própria metaficção, a intertextualidade, a polifonia, ironia, a paródia, o pastiche, estratégias literárias que integram o romance de metaficção historiográfica.

Assim sendo, tanto *Galíndez* quanto *Autobiografía del general Franco* se estruturam 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*, esta relação está muito clara para o leitor, posto que o enredo conta que Marcial Pombo, o escritor, 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. Neste sentido, o narrador evidencia para o leitor a dinâmica do personagem-escritor, representado por Muriel e também por Jesús de Galíndez que, juntamente com os processos de intertextualidades, propicia uma reflexão em torno do gesto escritural.

Deste 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. Este conhecimento histórico é fator imprescindível para que se possa colocar em prática a desconstrução desta história oficial do Estado. A análise dos documentos por Vázquez Montalbán se configura na transformação destes 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. Esta 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 desta variedade que o leitor se 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, se coadunam em um todo narrativo, operando uma intersecção de discursos históricos, biográficos, jornalísticos, ensaísticos, memorialísticos, literários que permitem a releitura destes períodos da história da República Dominicana e da Espanha que, por sua vez, refletem experiências históricas semelhantes às de outros países. Estas analogias históricas autorizam entender os romances de Vázquez 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. Neste 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 estes 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 idéia da relação entre literatura, história e memória, na medida em que elas expressam o tipo de relação que se pode vislumbrar entre o passado e o presente. Neste 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, neste 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 deste 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 logo na investigação quase detetivesca que realiza. Entretanto, apesar de seu fatídico final semelhante ao de Jesús de Galíndez, divisamos a possibilidade de transformação deste passado nas ações de Ricardo Santos Migueloa, quem passará a investigar também a estranha morte de Muriel. Ricardo pertence ao contexto da democracia, diferentemente do contexto histórico do professor basco, que viveu entre a ditadura franquista e a ditadura *trujillista*. É devido a este contexto histórico que Ricardo poderá agir no sentido de buscar uma verdade sobre a morte de Muriel, uma vez que ele desconfia do ocorrido porque a personagem lhe envia pelo correio documentos que poderiam comprometer a integridade física dela.

Em *Autobiografía del general Franco* o passado retorna 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, uma vez que, ao final, aparentemente, 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 final da autobiografia. Na verdade, este 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 se censurar as palavras de Pombo. Se em si, este 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 Vázquez Montalbán propiciam uma discussão que permite recuperar uma pequena parte da história do *trujillismo*, do franquismo, da atuação política do Estado 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 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 tanto na Espanha quanto na América Latina com a promulgação da lei de anistia nestes países. A anistia livrou os criminosos de serem culpabilizados por seus atos, o que a torna um paradigma das instituições 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 de 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, criticando os silêncios da memória.

REFERÊNCIAS

ABELLÁN, Manuel. L. *Censura y creación literaria en España (1939-1975)*. Barcelona: Península, 1980.

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*. México, n. 40, 1991. p. 82-5.

_____. Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, Karl (org.). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1997. P. 111-21.

ALCÁNTARA ALMÁNZAR, José. *Narrativa y sociedad en Hispanoamérica*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1984.

_____. *Los escritores dominicanos y la cultura*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990.

ALCARAZ RAMOS, Manuel 2004. Penélope y el intelectual orgánico: a propósito de Manuel Vázquez Montalbán. *Revista de ciencias sociales*, Nº 183, 2004, p. 123-132.

ALONSO, Santos. *La novela en la transición*. Madrid: Libros Dante, 1983.

ÁLVAREZ, Julia. *En el tiempo de las mariposas*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.

ARANDA, Quim. *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Dèria, 1995.

AUB, Max. *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. México: Libro Max, 1960.

AYBAR RAMÍREZ, María Dolores. *Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore de Agustín Gomez-Arcos*. Araraquara: UNESP, 2003. (Tese de Doutorado)

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.

BALIBREA ENRÍQUEZ, Mari Paz. *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la posmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo, 1999.

BALIBREA ENRÍQUEZ, Mari Paz. *La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación*. *Iberoamericana*, II, 2002, p. 111-118.

BELLINI, Giuseppe. *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*. Roma: Bulzoni, 2000.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *Guerra e novela: la Guerra Española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar, 2001.

_____. *La Guerra Civil Española en la novela: bibliografía comentada*. Madrid: José Porrúa, 1982.

_____. La subversión del lenguaje en la novela política. El caso de algunos textos de la guerra de España. In: WARD, Aengus M.; WHICKER, Jules; FLITTER, Derek W.; DADSON, Trevor J. y ODBER DE BAUBETA, Patricia. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: Universidad de Birmingham, 1998, p. 21-28.

BODENMÜLLER, Thomas. 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, nº3, 2001, p. 173-180.

BRU, Alberto; PEDROSA, Jordi; PRADA, Txema. *La Guerra Civil en el País Vasco*. Disponível em: <http://es.geocities.com/gce_euzkadi/paginas/1.html>. Acesso em: 27 abri. 2009.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CASTELLANOS, Jorge; MARTÍNEZ, Miguel A. O ditador latino-americano, personagem literário. *Oitenta*, vol. 6, 1982, p. 147-175.

CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

CEBRIÁN, Juan Luis, *Francomoribundia*. Madrid: Círculo de Lectores, 2003.

CHARAUDEAU, P.; MAINGENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DE MARCO, Valeria. Um pacto de silêncio: a transição espanhola. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995, p. 111-119.

DÍAZ, Carmen. *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.

EL MUNDO. *E.T.A. la dictadura del terror*. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/eta>>. Acesso em: 05 mai. 2009.

ELIOT, T. S. *A terra desolada*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ESPINOSA MAESTRE, F. 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.

_____. *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil*. Barcelona: Crítica, 2006.

ESTEVEZ, Antonio Roberto. *Lope de Aguirre: da história para a literatura*. São Paulo: FFLCH – USP, 1995. (Tese de Doutorado).

_____. Memórias do século XX (em torno às lembranças e esquecimentos de Francisco Ayala). *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, v. 16, p. 11-24, 2006.

_____. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 114-136, dezembro de 2007.

FABER, Sebastiaan. Un pasado que no fue, un futuro imposible: juegos parahistóricos en los cuentos del exilio de Max Aub. *Explicación de textos literarios*, Vol. 29, Nº 1, 2000-2001 (Ejemplar dedicado a: La narrativa corta en el mundo de la lengua española), p. 82-89.

FERNÁNDEZ COLMEIRO, José. *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Florida: Universidad de Miami, 1996.

_____. La crisis de la memoria. *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*. Barcelona: Anthropos, 2000, nº 189-190, p. 221-227.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. Sobre autobiografía y novela histórica. *La novela española ante el siglo XXI*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004, p. 91-101.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-93.

FONTANA, Josep. *História: análise do passado e projeto social*. Bauru: EDUSC, 1998.

FRANCO SALGADO-ARAUJO, Francisco, *Mis conversaciones privadas con Franco*. Barcelona: Planeta, 1976.

FRANCO, Pilar. *Nosotros, los Franco*. Barcelona: Planeta, 1980.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: FCE, 1993.

FUSI, Juan Pablo. 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, Joseba. Olvidar a Galíndez: violencia, otredad y memoria histórica en la globalización hispano-atlántica In: FERNÁNDEZ COLMEIRO, José. (ed.). *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. Londres: Tamesis, 2007, p. 159-184.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALÍNDEZ, Jesús de, *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Bilbao: Ekin, 1991.

GALÍNDEZ, Jesús de. *Los vascos en el Madrid sitiado*. 2. ed. Nafalla: Txalaparta, 2005.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. *Trujillo: el fantasma y sus escritores*. (análisis y sistematización de la novela del trujillato). Granada: Universidad de Granada, 2005. (Tese de Doutorado)

GARCÍA OREJAS, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.

GRANATA DE EGÜES, Galdys. La conquista de la identidad: memoria y olvido en El séptimo velo de Juan Manuel de Prada. In: MACCIUCI, Raquel. *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*. La Plata: UNLP, 2010, p. 237-249.

HARO TECGLÉN, Eduardo. *Un monumento antifranquista*. Disponível em: <<http://www.vespito.net/mvm/autobl.html>>. Acesso em 12 feb. 2010.

_____. La greña jacobina. 29 de agosto de 2005. Disponível em: <http://www.eduardoharotecglen.net/blog/archives/2005/08/la_greaa_jacobi.html>. Acesso em: 01 set. 2009.

HOLGUÍN, Fernando Valerio. "En el tiempo de las mariposas de Julia Alvarez: Una reinterpretación de la historia." Latin Art Museum .

<http://www.latinartmuseum.com/valerio_holguin.htm "Monterroso y Cervantes: Intertextualidad y juego." Centro Virtual Cervantes, 2004.

<http://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/acerca>>. Acesso em: 18 mar. 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Políticas da teoria. In: *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 7-14.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-modernismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

IN THE TIME OF THE BUTTERFLIES. Direção de Mariano Barroso. Local: Estados Unidos, 2000. DVD (93 minutos). Sonoro, legenda, color.

IZQUIERDO, José María. Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares. In: *La corriente del golfo*. Bergen: Universidad de Bergen, 1998, p. 343-361.

_____. Narradores españoles novísimos de los años noventa. *Revista de Estudios Hispánicos*. Washington: Washington University, 2001, p. 293-308.

_____. El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy). *Iberoamericana*. Nº 7, 2002, p. 119-132.

_____. Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática. *Moderna språk*, XCVIII, 1, 2004, p. 94-107.

_____. 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, 24-27/08-2005. Disponível em: <
<http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/LWP/LWP01-Izquiedo/>>. Acesso em: 13 out. 2006.

JARAIZ FRANCO, Pilar. *Historia de una disidencia*. Barcelona: Planeta, 1981.

JULIÁ, Mercedes. *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Madrid: De la Torre, 2006.

JULIÁ, S. e Rojo, A. S. No hubo olvido ni silencio. *El país*. Disponível em: <
http://www.elpais.com/articulo/cultura/hubo/olvido/silencio/elpepucul/20070102elpepucul_4/Tes>. Acesso em: out. 2008.

JUNQUEIRA, Ivan. *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. Local: Espanha, Reino Unido: Lola Films, 2006. DVD (132 minutos). Sonoro, legenda, color.

LAFOURCADE, Enrique. *La fiesta del rey Acab*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1974.

LARSON, Neil. ¿Cómo narrar el trujillato? *Revista Iberoamericana*, N. 142 (1988): 89-98.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LIIKANEN, Elina. 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. 692-699.

LÓPEZ MORENO, Cristina. *España contemporánea: historia, economía y sociedad*. Madrid: SGEL, 2005.

LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria*. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea. Berlin: Tranvia, 2004.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jaquelina. *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, Antonio. *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

MAINER, J. C. *Tramas, libros, nombres*. Para entender la literatura española, 1944-2000. Barcelona: Anagrama, 2005.

MARTÍN CERESO, Iván. *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MESA GARRIDO, Roberto. Gabriel Jackson: The Spanish Republic and the Civil War 1931-1939. In: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, Paris: Ruedo Ibérico, nº 11, febrero-marzo, 1967.

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. Autoficción y enunciación autobiográfica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid: UNED, 2000, p. 531-549.

MORET, Xavier. 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. Disponible en: <http://www.vespito.net/mvm/autob2.html> . Acceso en: 16 jun. 2007.

MUSCI, Mónica. Viajes, exilio y memoria en *Milenio* de Manuel Vázquez Montalbán. *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/MusciMonica.pdf>>. Acceso en: 05 mai. 2010.

NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do. Entre o histórico e o ficcional: uma autobiografia forjada. *Polifonia*. Cuiabá: EDUFMT, V. 14, 2007, p. 01-14.

NAVAJAS, Gonzalo. La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea. *Romance quarterly*. Lexington: University of Kentucky. Vol. 51, Nº 2, 2004, p. 111-123.

NAVARRO ARISA, J. J. *Ibáñez Escofet, Espina Pernau, Sopera, Franco, 5 periodistas y el futuro de Cataluña*. Barcelona: La Llar del Llibre, 1984.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las “dos Españas”. In: WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 145-153.

NICHOLS, William J. La narración oral, la escritura y los “lieux de mémoire” en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas. In: WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 155-176.

NORA, Pierre. Entre memoria e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*. São Paulo (10), dez. 1993.

OLEZA, Joan. Un realismo posmoderno. *Insula: revista de Letras e Ciencias Humanas*. El espejo fragmentario. Nº 589-590, 1996, p. 39-42.

_____. Multiculturalismo y globalización: pensando históricamente el presente desde la literatura. *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*. Otoño-invierno 2003, Nº 4. pp. 133-156.

_____. De la muerte del autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones de autor em la sociedad globalizada. In: MACCIUCI, Raquel. *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*. La Plata: UNLP, 2010, p. 15-47.

OSORIO, Olga. *La Tierra Baldía: un palimpsesto del siglo XX. Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>>. Acesso em: 20 mar 2010.

PAGNI, Andrea. 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. 209-222.

PIGLIA, Ricardo. Sobre el género policial. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006, p. 59-62.

PIZARRO, Ana. Viaje, exílio y escritura. *Revista da Biblioteca Mario de Andrade: literatura e diversidade cultural*. São Paulo, Nº 59, Jan/Dez, 2001, p. 45-47.

POZUELO YVANCOS, José. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

PULGARÍN, Amalia. Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos, 1995.

RAMÓN GARCÍA, Emilio. *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.

RAZA. Direção de José Luis Sáenz de Heredia. Local: Espanha: Cancilleria del Consejo de la Hispanidad, 1942. (103 minutos). Sonoro, P&B.

REIG TAPIA, Alberto. In: BEDMAR, A. *Memoria y olvido sobre la guerra civil y la represión franquista*. Lucena: Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento de Lucena, 2003, p.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

REQUENA, Andrés. *Caminos de fuego y Cementerio sin cruces*. Santo Domingo: Ferilibro, 2001.

REZENDE, Eline Marques. *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. (Tese de Doutorado).

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memoria, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. *Cómo leer a Umberto Eco*. Madrid-Gijón: Júcar, 1994.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura fascista española*. Madrid: Akal, 1986.

ROMERA CASTILLO, José. *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor, 2006.

RUIZ, Ana. Josefina Aldecoa considera los 90 como “la década de la memoria”. *El País*, 25 agosto 1999, N° 1209.

RUIZ BARRACHINA, Emilio y SUBIRÁN, Sofía. *Le ordeno que usted me quiera: el amor secreto de Francisco Franco*. Barcelona: Lumen, 2006.

SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una cuestión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SAVAL, José V. *Manuel Vázquez Montalbán: el triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis, 2004.

SOBEJANO MORÁN, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Reichenberger, 2003.

TUSELL, Javier. El revisionismo histórico español. *El País*. 08/07/2004, p. 13-14.

TYRAS, Georges. *Geometrías de la memoria: conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela, 2003.

UMBRAL, F. *Leyenda del César visionario*. Madrid: Bibliotex, 2001.

URQUIJO, Iñaki Bernardo. *Galíndez: la tumba abierta. Los vascos y los Estados Unidos*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1993.

VALLS, Fernando. *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de la mentiras*. Perú: Peisa, 1996, p. 07-18.

_____. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.

_____. *La fiesta del chivo*. Madrid: Punto de Lectura, 2001.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Mondadori, 2005.

_____. *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.

_____. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica, 1998.

_____. De 'Franquito' a ¡Franco, Franco, Franco! *El País Semanal*, 29 / 11 / 1992. Disponible en: <<http://www.vespito.net/historia/franco/franft.html>>. Acceso en: 19 abril 2010.

_____. Sobre la memoria de la oposición antifranquista. *El País*, 26 / 10 / 1988.

WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 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, 1991. 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.

El laberinto griego. Barcelona: Planeta, 1991. Série Carvalho 16.

Autobiografía del general Franco. Barcelona: Planeta, 1992.

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. Incluido 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, volumen I (enero 2004) y volumen II (marzo 2004) . 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.

Praga. Barcelona: 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 (1967 - 1990). Barcelona: Grijalbo, 1996.

Memoria y deseo. Poesía (1963 - 1990). Barcelona: Mondadori, 2000. Recompila toda a obra poética de Manuel Vázquez Montalbán até 1990.

Ciudad. Madrid: Visor, 1997.

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*, vol. 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. (Vázquez 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. (Vázquez Montalbán utiliza nesta publicação o pseudônimo 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. (Editado también em español com o título *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 español 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 Carvalho15.

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 español 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 Manuel Vázquez 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: Local: Espanha, 1991. Sonoro, color.

EL LABERINTO GRIEGO. Direção de Rafael Alcázar. Local: Espanha, 1992. Sonoro, color.

EL PIANISTA. Direção de Mario Gas. Local: Espanha, 1998. Sonoro, color.

CARVALHO: TEMPORADA COMPLETA. Local: Espanha: 1999. Sonoro, color.