

**Unila – Universidade Federal de Integração Latino-
Americana, Foz do iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011**

**Organizadores da publicação: Alai Garcia Diniz e Fleide
Daniel de Albuquerque**

Organização, execução e patrocínio: **UNILA e Itaipu-Paraguay**
Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO

**Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e
Outras Linguagens - www.nelool.ufsc.br**

Junho de 2012

Entre o lembrar e o esquecer: fronteiras da memória no romance *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán

Adriana Ap. Figueiredo Fiuza (UNIOESTE/ CNPq/ Fundação Araucária)

Na atualidade, o tema da memória adquiriu um papel de destaque na sociedade devido ao seu papel enquanto representação coletiva das indidentidades 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 contemporâneo, 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.

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.

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:

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-pesonaje, 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, conseqüentemente, 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, poderia 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” (NORA, 1993, p. 21) da nação, que representa de forma coletiva a memória do país. Porém, no caso do monumento a Galíndez, que deveria ser o símbolo do personagem histórico para a Espanha, sobretudo para os bascos, percebe-se um esvaziamento desse significado, posto que não se recobra de maneira adequada sua figura. 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 1986³⁵, 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

³⁵ No período entre 1982 e 1996 a Espanha teve um governo socialista, representado por Felipe González do *PSOE – Partido Socialista Obrero Español*.

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.

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 fisgando 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 fisgando 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 tino 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 ETA³⁶. 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”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 11). Aqui Ricardo inicia a exposição de sua visão política acerca do ETA e de sua representação de uma suposta

³⁶ 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.

(Ibidem, 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 cortesía pero una cierta displicencia criolla por las fuerzas vivas en las primeras filas

del Ateneo de Santo Domingo. Ya sabías entonces que el Dictador estaba molesto por la composición profesional del lote de españoles que le había tocado: escritores, abogados, médicos, psicólogos, artistas plásticos...

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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 franquista, sem imaginar que estava deixando uma autocracia para cair em outro regime autoritário, inclusive já mais estruturado pelos anos de existência (a ditadura *trujillista* se instaura em 1931 e a franquista em 1939). O excerto também problematiza o exílio espanhol, ao evidenciar o descontentamento de Trujillo no que se refere aos exilados, *“escritores, abogados, médicos, psicólogos, artistas plásticos”*, pessoas com formação cultural e política, portanto, menos manipuláveis pelo tirano, que preferiria ter recebido trabalhadores com outras profissões, como se os exilados fossem uma espécie de mercadoria que se compra para o desempenho de determinadas funções, como se avalia no fragmento que retrata os pensamentos do ditador:

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

O discurso do ditador mostra que os exilados que haviam chegado à República Dominicana não eram exatamente o que almejava Trujillo, preocupado em colocar em prática uma política racista para “branquear a raça”, aceitando, para tanto, a imigração espanhola. Esse contexto se refere 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 oliera, oliera en silencio y algo te pega patadas en el estómago por dentro y tus párpados no quieren abrirse hacia la luz cenital.

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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 tras el cabezón empenachado de Trujillo se advierte la risa contenida de los jefes franquistas.*” (Ibidem, p. 56).

Vale ressaltar que no romance as memórias se plasmam por meio de outros personagens exilados, a exemplo de Pepe Almoína, galego que como tantos outros também havia se refugiado em Santo Domingo em 1939. Como Galíndez, havia caído em desgraça 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?*” (Ibidem, p. 56). Certamente a investida de Almoína é uma tentativa de salvar-se também, pois no mesmo diálogo com Galíndez argumenta: “*Es tu oportunidad, Jesús, y quizá la mía. Véndeles el libro y dejará de perseguirnos, a ti y a mí.*” (Ibidem, p. 56). 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” (Ibidem, p. 57). Galíndez aqui se refere à obra de Almoina 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*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 57). Sobre esta questão de ser perdedor da guerra e carregar o fardo da derrota, Almoina 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 Almoina 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 Almoina, 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 Almoina: “*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.*” (Ibidem, 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 (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, 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.

Referências

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

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

RAMÓN GARCÍA, Emilio. *De las Olimpiadas de Barcelona a la Ley de Memoria Histórica: la revisión de la historia en la novela histórica española*. Murcia: Nausicaä, 2007.

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

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

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