

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

FLAVIO PEREIRA

**Entre o trágico e o romanesco:
A memória dos vencidos no romance espanhol do século XXI**

São Paulo
2017

FLAVIO PEREIRA

**Entre o trágico e o romanesco:
A memória dos vencidos no romance espanhol do século XXI**

Versão Original

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

Orientadora: Dra. Valeria de Marco

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P436e	Pereira, Flavio Entre o trágico e o romanesco: a memória dos vencidos no romance espanhol do século XXI / Flavio Pereira ; orientador Valeria De Marco. - São Paulo, 2017. 240 f.
	Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.
	1. Literatura espanhola. 2. Memória coletiva. 3. Guerra Civil Espanhola. 4. Soldados de Salamina. 5. El corazón helado. I. De Marco, Valeria, orient. II. Título.

PEREIRA, Flavio

Entre o trágico e o romanesco: a memória dos vencidos no romance espanhol do século XXI.

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho aos meus pais, pelo gesto imponderável de amor na minha educação e aos vencidos de todas as origens na luta contra o fascismo. Vamos precisar de todo mundo pra banir do mundo a opressão.

AGRADECIMENTOS

À Dra. Valeria De Marco que, mesmo apesar de nossas discordâncias teórico-críticas, ajudou-me a formular a tese e desenvolver a pesquisa, abrindo espaço para chegar à sua conclusão;

Aos colegas Dr. Antonio Roberto Esteves, Dra. Margareth dos Santos, Dra. María Dolores Aybar Ramírez, Dra. Graciela Alicia Foglia e Dra. María Teresa Celada, pelas leituras e questionamentos durante os exames de qualificação;

Ao Dr. Pablo Fernando Gasparini, que me conduziu com o apoio necessário para a conclusão desta pesquisa;

À Edite e ao Júnior, funcionários do DLM, pelo apoio, atenção e gentileza;

Aos meus pais, que me transmitiram os valores e o gosto pelos estudos;

Aos amigos, pelo estímulo em diversos momentos, sobretudo naqueles em que eu fraquejei diante das dificuldades do caminho;

Aos amigos Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza e Alexandre Felipe Fiuza, que de Madri me deram apoio científico e moral para a conclusão da revisão final da tese;

Aos colegas da área de Espanhol da Unioeste, campus de Foz do Iguaçu, que me apoiaram possibilitando a minha licença para qualificação docente;

Aos diretores do Centro de Educação, Letras e Saúde e do campus de Foz do Iguaçu da Unioeste, que me deram apoio institucional para prosseguir no doutorado mesmo após ter retornado da licença para qualificação sem ter concluído o processo;

À Sônia de Paula Lemanski, da PRPPG da Unioeste, que me acompanhou durante e após a licença para qualificação e fez os esforços necessários junto à Reitoria da universidade para que eu tivesse o prazo ampliado para a conclusão do doutorado;

À Fundação Carolina, pela bolsa de pesquisa no “Programa de Movilidad de Profesores Brasileños” e ao Banco Santander, pela bolsa de pesquisa concedida em convênio com a USP;

À Universidad Autónoma de Madrid e à Universidad Nacional de Educación a Distancia, que me acolheram durante os dois períodos de pesquisa em Madri.

**¿Crímenes en cada bando?
De diferente sentido:
hacia un pasado bramando,
al porvenir dirigido.
¿Dos Españas? En efecto,
una asesinó a la otra.
Y el país quedó perfecto.
¿Un poeta asesinado?
Mucha gente asesinada.
Sobre el crimen un Estado.
Aquí no ha ocurrido nada.**

Jorge Guillén (1973)

RESUMO

PEREIRA, Flavio. **Entre o trágico e o romanesco: a memória dos vencidos no romance espanhol do século XXI**. 2017. 243 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta tese desenvolve a análise dos romances *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas e *El corazón helado* (2006), de Almudena Grandes, com o intuito de verificar como o romance espanhol do início do século XXI problematiza as formas como a sociedade espanhola contemporânea lida com as memórias dos vencidos pela Guerra Civil de 1936, que também sofreram com as práticas de manipulação e apagamento destas mesmas memórias por parte da ditadura franquista. Neste contexto, o romance sofre as injunções do mercado cultural e transita entre uma poética trágica e um modo poético romanesco. Trabalha-se com as noções de memória coletiva, memória histórica e memória social, assim como com o conceito de reconhecimento, pois parte-se do pressuposto de que a Transição à democracia não estabeleceu formas adequadas de recuperação destas memórias obliteradas e/ou manipuladas pelos agentes sociais e pelo próprio Estado. Com respeito à reconfiguração destes processos pela ficção, trabalha-se com as noções críticas propostas por Northrop Frye (1957), assim como os conceitos propostos por Winter e Sivan (1999) sobre os agentes da memória e as reflexões de Walter Benjamin e Jeanne-Marie Gagnebin a respeito do narrador e da problemática da narrativa em tempos de catástrofe e barbárie. Conclui-se que os romances, embora apresentem-se como estratégias de engajamento no debate social sobre a necessidade de recuperação das memórias dos vencidos, nem sempre configuram ficcionalmente as demandas propostas de forma satisfatória, quando aproximam-se da poética romanesca e simplificam a problemática relacionada aos processos de manipulação e/ou apagamento das memórias dos vencidos pela sociedade espanhola, ao representar ficcionalmente os trânsitos das memórias entre as esferas pública e privada.

Palavras-chave: Memória Coletiva. Javier Cercas. Almudena Grandes. Guerra Civil Espanhola. Franquismo.

RESUMEN

PEREIRA, Flavio. **Entre lo trágico y lo romántico: la memoria de los vencidos en la novela española del siglo XXI**. 2017. 243 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta tesis desarrolla el análisis de las novelas *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas y *El corazón helado* (2006), de Almudena Grandes, con el objetivo de verificar cómo la novela española de inicios del siglo XXI problematiza las formas como la sociedad española contemporánea lidia con las memorias de los vencidos de la Guerra Civil de 1936, que también han sufrido con las prácticas de manipulación y borramiento de estas mismas memorias por parte de la dictadura franquista. En este contexto, la novela sufre las determinaciones del mercado cultural y transita entre una poética trágica y un modo poético romántico. Se trabaja con las nociones de memoria colectiva, memoria histórica y memoria social, así como con el concepto de reconocimiento, pues se parte del presupuesto de que la Transición a la democracia no ha establecido formas adecuadas de recuperación de estas memorias obliteradas y/o manipuladas por los agentes sociales y por el propio Estado. Con respecto a la reconfiguración de estos procesos por la ficción, se trabaja con las nociones críticas propuestas por Northrop Frye (1957), así como con los conceptos propuestos por Winter y Sivan (1999) sobre los agentes de la memoria y las reflexiones de Walter Benjamin (1983) y Jeanne-Marie Gagnebin (2006) respecto al narrador y a la problemática de la narrativa en tiempos de catástrofe y barbarie. Se concluye que las novelas, aunque se presentan como estrategias de involucramiento en el debate social sobre la necesidad de recuperación de las memorias de los vencidos, no siempre configuran ficcionalmente las demandas propuestas de forma satisfactoria, cuando se acercan a la poética romántica y simplifican la problemática relacionada con los procesos de manipulación y/o borramiento de las memorias de los vencidos por la sociedad española, al representar ficcionalmente los tránsitos de las memorias entre las esferas pública y privada.

Palavras-chave: Memoria Colectiva. Javier Cercas. Almudena Grandes. Guerra Civil Española. Franquismo.

ABSTRACT

PEREIRA, Flavio. **Between the tragic and the romanesque: the memory of defeated in the Spanish novel of the 21st. century.** 243 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This thesis develops the analysis of the novels *Soldados de Salamina* (2001), by Javier Cercas and *El corazón helado* (2006), by Almudena Grandes, with the purpose of verifying how the Spanish novel of the beginning of the 21st century problematizes the forms as the Spanish contemporary society deals with the memories of defeated of the Civil War of 1936, who also suffered with the practices of manipulation and erasure of these same memories on the part of the pro-Franco dictatorship. In this context, the novel suffers the injunctions of the cultural market and transits between a tragic poetic and a romanesque poetic way. We work with the notions of collective memory, historical memory and social memory, as well as with the concept of recognition, since it is based on the assumption that the Transition to democracy did not establish adequate forms of recovery of these memories obliterated and / or manipulated by the social agents and by the State itself. With respect to the reconfiguration of these processes by fiction, we work with the critical notions proposed by Northrop Frye (1957), as well as the concepts proposed by Winter and Sivan (1999) on the agents of memory and the reflections of Walter Benjamin and Jeanne-Marie Gagnebin about the narrator and the problematic of the narrative in times of catastrophe and barbarism. It is concluded that novels, although presented as strategies of engagement in the social debate on the need to recover the memories of the vanquished, do not always fictionally configure the demands satisfactorily, when they approach the romanesque poetics and simplify the problematic related to the processes of manipulation and / or erasure of memories of losers by Spanish society.

Keywords: Collective Memory. Javier Cercas. Almudena Grandes. Spanish Civil War. Francoism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: DA MEMÓRIA À ESCRITURA: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS	22
1.1. As várias dimensões da memória	22
1.2. Recordar e representar: as difíceis relações entre memória e escritura	26
1.3. Os impasses do reconhecimento na Espanha: do franquismo ao pós-Transição	32
1.4. Sobre o conceito de lugar de memória	37
1.5. Literatura e consumo cultural na Espanha do século XXI	39
1.5.1. As recentes transformações do campo da cultura	40
1.5.2. Memória e ficção na Espanha: o campo literário reconfigurado	51
1.5.3. Nostalgia e contranostalgia na narrativa do século XXI	56
CAPÍTULO 2: O ENFOQUE SENTIMENTAL DA MEMÓRIA COLETIVA EM <i>EL CORAZÓN HELADO</i>: PRETENSÕES E LIMITES DE UMA ESTÉTICA	69
2.1. A estética romanesca em <i>El corazón helado</i>	69
2.2. Do paratexto à apresentação da intriga: o convite à leitura em chave sentimental	87
2.3. O desenvolvimento da intriga: entre as analepses completivas e a falta de problematização.....	100
2.4. Do mito deslocado da luta fratricida à forma extensa	130
CAPÍTULO 3: A METAFICCIONALIDADE E OUTRAS METAS EM <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i> (2001)	135
3.1. Do presente vazio à busca do passado "distante"	137
3.2. Da forma metaficcional ao narrador sucateiro: em busca do passado "vivido"	141
3.3. Da ironia à tragicidade: a diversidade de registros discursivos	164
3.4. "Cita en Stockton": melancolia e heroísmo deslocado	184
CONCLUSÕES	209
REFERÊNCIAS	213

1. Obras ficcionais de Javier Cercas e Almudena Grandes e edições de traduções em diversos idiomas de <i>El corazón helado</i> e <i>Soldados de Salamina</i>	213
2. Obras teórico-críticas de literatura, textos de crítica dos romances analisados, filmes, ensaios historiográficos, sociológicos, filosóficos e políticos	215
3. Obras de referência	223
APÊNDICE	224
1. OS ELEMENTOS NARRATIVOS EM <i>EL CORAZÓN HELADO</i>	224
1.1. <i>Os personagens das famílias Carrión Otero e Fernández</i>	224
1.2. <i>A estrutura de El corazón helado</i>	228
1.3. <i>A disposição da intriga em blocos textuais: uma síntese da trama</i>	239

INTRODUÇÃO

Neste capítulo introdutório, apresentamos a problemática que norteia a transformação dos objetos literários analisados nesta tese em objetos de estudo, sobre os quais pretendemos sustentar um discurso crítico. Começamos pela formulação da tese e passamos à fundamentação teórica interdisciplinar que pretende sustentá-la.

Passados oitenta anos desde o desfecho da Guerra Civil de 1936-39 na Espanha, há alguns fenômenos contextuais que devem ser levados em consideração num estudo sobre as formas como a ficção produzida na Espanha na época atual aborda o conflito civil e os seus desdobramentos, que se estendem até a Transição¹, iniciada em 1975, com a morte do ditador Francisco Franco.

Em primeiro lugar, deve-se considerar a faixa etária dos escritores: eles são majoritariamente pertencentes à geração dos chamados “netos da Guerra Civil”, nascidos entre as décadas de 1950 e 1960. Desta forma, não possuem uma memória do conflito civil resultante de suas próprias vivências, mas sobretudo construída a partir de testemunhos legados por familiares e outras pessoas próximas ou distantes, bem como por meio da indústria cultural² e do conhecimento transmitido pela escola.³ Assim, na abordagem ficcional

¹ Utilizaremos o substantivo com inicial maiúscula para referir-nos ao processo de trânsito à democracia na Espanha, porque o mesmo denota que há particularidades no caso espanhol relacionadas tanto com a política quanto com a cultura. Esta mesma Transição foi objeto de várias leituras, como historiciza Encarnación Lemus López (2016). Primeiro vista como modelar, sobretudo em sua projeção internacional, ao final da década de 1990 inverte-se a tendência, com a atuação do movimento social pela recuperação da memória histórica na Espanha, no sentido de denunciar o silenciamento da violência franquista. Além desta movimentação interna, nos Estados Unidos os estudiosos vinculados aos estudos culturais também atacam duramente o que já se

² Entendemos a indústria cultural como um complexo de “divulgação massificadora por meio do qual a mídia, funcionando como sistema mercantil e industrial, impõe formas universalizantes de comportamento e consumo”, conforme define o *Dicionário Houaiss de Comunicação e Multimídia* (2013). Não cabe aqui resenhar toda a história do conceito, mas é importante recuperar algumas idéias relacionadas a ele. Foi cunhado por Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) no fim da década de 1940, ao cunhar o termo no singular. No entanto, seria mais adequado hoje tomá-lo como uma referência plural, por isso apontamos para um “complexo”, ou seja, um conjunto de instituições que abarca as indústrias culturais, quais sejam as plataformas culturais tradicionais como os jornais, as rádios, televisões, a indústria editorial, etc., bem como a internet e as mídias interativas, assim como o próprio sistema educacional. No contexto deste trabalho, importa-nos ressaltar este caráter uniformizante, visto que universalizante, que a indústria cultural exerce sobre os conteúdos que formata e põe em circulação, pois este é o efeito destacado por Adorno e Horkheimer como característico da aplicação da tecnologia industrial ao campo cultural. Com efeito, como explica o dicionário anteriormente citado, “no livro *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer viram na indústria cultural apenas o que fosse decadência civilizatória: consumismo desvairado, subserviência ao maquinismo industrial, busca do lucro desenfreado, racionalização tecnocrática, comercialismo brutalizante, embotamento da consciência crítica, padronização conformista etc. [...] Os produtos da indústria cultural obedecem apenas a uma lógica estritamente de mercado: planeja-se cuidadosamente e de maneira segmentada o que será oferecido ao público, com o objetivo exclusivo de obter lucro, mesmo que ao preço da desvalorização da experiência estética e do entorpecimento das faculdades críticas do consumidor” (2013, p. 292). Desta forma, como veremos mais adiante, a literatura também chega ao público após passar por este filtro da indústria cultural e está também submetida a estas injunções, que reforçam a problematização proposta neste trabalho sobre a tarefa de

da Guerra Civil por parte destes autores se observa, ao lado dos ecos dos testemunhos, o crescente recurso à bibliografia, que vem a preencher as lacunas e enriquecer os enfoques adotados. Além disso, pode-se supor que as formas como o cinema espanhol vem abordando este assunto também tenham deixado marcas nas maneiras como os escritores se apropriaram dele para, num dado momento, decidir-se eles próprios a tomá-lo como objeto de escritura.

Por outro lado, observa-se na dinâmica de circulação de obras literárias na Espanha contemporânea, bem como na das demais obras artísticas cujo acesso é mediado pela indústria cultural, o peso determinante do mercado. Por conseguinte, os escritores precisam refletir sobre as melhores maneiras de atingir o público leitor se desejam ter seus livros publicados pelas maiores editoras, que têm maior penetração nas livrarias e outros espaços de consumo da literatura.

Outrossim, é natural que as obras de recente publicação entrem na história literária, ao estarem disponíveis como novidade e terem lugar de destaque para o público leitor nos pontos de venda, ocupando o lugar de outras que promoveram outros enfoques, como a mitificação da Guerra Civil levada a cabo por Juan Benet (1927-1993) e Camilo José Cela (1916-2002), nas décadas de 1970 e 1980 e a indagação do passado, dentro da poética da narrativa pós-moderna, promovida por autores como Antonio Muñoz Molina (1956-) e Eduardo Mendoza (1943-) nas décadas de 1980 e 1990, passado este que abarca não apenas a Guerra Civil de 1936, mas outros períodos e marcos da história da Espanha.

A falta de testemunhos diretos inéditos como alimento para a ficção mais recente traz como consequência que, tanto os escritores mais jovens, como o público leitor, precisam encontrar estratégias renovadas de problematização das formas como os cidadãos têm acesso às memórias decantadas socialmente da história do país, no campo das representações

recuperação da memória coletiva do século XX espanhol assumida pelos escritores da geração dos netos da guerra civil de 1936 e a insere num quadro mais amplo e específico que é este lugar problemático ocupado pela indústria cultural, cujo caráter universalizante representa um óbice desafiador para a consecução da tarefa ética destes escritores. Voltaremos em breve a este debate no primeiro capítulo do trabalho.

³ A respeito das formas como se relacionam a construção das memórias das gerações anteriores à dos netos da guerra civil com o contexto político contemporâneo a elas, explica Santos Juliá: “Los españoles que en 1975 contaban entre 30 y 45 años de edad – nacidos entre 1930 y 1945 – habían recibido durante su adolescencia y juventud un adoctrinamiento incesante, emanado desde los únicos centros posibles de producción de memoria, sobre su más reciente pasado. Era un discurso compacto, sin fisuras, que hablaba de un gran pasado de la nación, echado a perder por sus enemigos interiores, por los liberales que habían abierto las puertas al marxismo y a su hijuela, la revolución; y rescatado luego y regenerado a costa de la sangre derramada por los mártires de una cruzada, de una guerra santa. La elaboración de este discurso, luego convertido en memoria oficial de la guerra y de la victoria, puede datarse en los días inmediatos al golpe de Estado militar contra la República [...] Sólo cuando habían transcurrido veinte años del comienzo de la guerra apareció una nueva generación que fue capaz de recusar aquel discurso y construir otra memoria del pasado para ponerla al servicio de otra política. (SANTOS JULIÁ, 2006, p. 27).

diegéticas como o da ficção literária e o do cinema. Tudo isso se coloca numa época em que há uma enorme demanda pela memória, como se observa no sucesso alcançado pela pseudo-historiografia revisionista⁴ e pelo romance de extração histórica na Espanha do século XXI.

Na ficção, estas estratégias se traduzem ora pelo enfoque metaficcional, que expõe as dificuldades de representação na época da pós-memória⁵, ora pela montagem de intrigas em que a busca pelas memórias do passado se converte numa trama de investigação semelhante à do romance policial, com a projeção de um mistério que é preciso elucidar. Esta última forma de representação acaba metaforizando o próprio esforço arqueológico que supõe desvendar o passado numa época em que já se sente este corte intergeracional como uma barreira que traz dificuldades crescentes de apreensão de memórias que escapam. Por fim, a existência destas formas literárias demonstra que os escritores desta geração desejam questionar o silenciamento das memórias do passado que foi estabelecido pelas gerações anteriores, que negociaram os termos da Transição, o que traz novas poéticas ao centro do campo da ficção espanhola.

Esta distância cronológica implica numa sensação ainda mais aguda de distanciamento epistemológico crucial entre aqueles que hoje têm entre trinta e quarenta anos de idade e as gerações das décadas pretéritas de Guerra Civil e ditadura, uma vez que os mais jovens nasceram ou cresceram numa Espanha pós-Transição e por isso nem chegaram a vivenciar a tentativa de golpe militar de 1981, que é tomada por alguns historiadores e sociólogos, como Paloma Aguilar Fernández e Santos Juliá, como um marco do fim da Transição à democracia na Espanha.

Levando em conta esta problemática, podemos então formular a tese defendida neste trabalho da seguinte forma: os escritores preocupados em promover a recuperação da

⁴ Fazemos referência aqui aos livros publicados pelo historiador Ricardo de la Cierva (1926-2015), cuja filiação claramente franquista inspirou autores mais jovens como Pío Moa (1948-) e César Vidal (1958 -), entre outros. Estes mesmos escribas revisionistas da história foram objeto constante de polêmicas e denúncias por parte de outros historiadores, a exemplo de Javier Tusell (1945-2005), Alberto Reig-Tapia (1949-), Santos Juliá (1940-), Ángel Viñas (1941-) e Paul Preston (1946-), que assina o prólogo ao livro *Anti-Moa* (2006) de Reig-Tapia. A polêmica foi alimentada pela defesa de Pío Moa por parte de historiadores estrangeiros, como Stanley Payne (1934-). Verifica-se, portanto, que a polarização política e as disputas em torno à memória histórica da guerra civil e do franquismo continuam vigentes no panorama cultural da Espanha do século XXI. Reig-Tapia é também autor de obras como *Ideología e Historia: sobre la represión franquista y la Guerra Civil* (1985), em que denuncia o partidarismo ideológico na falsificação da historiografia da Espanha do século XX. Estas controvérsias foram discutidas no curso de verão *Franco y los mitos del franquismo a la luz de la Historia*, desenvolvido entre 19 e 23 de julho de 2010 em El Escorial pela Universidad Complutense de Madrid e tivemos a possibilidade de assistir na qualidade de bolsista. Programa disponível em http://pendientedemigracion.ucm.es/info/cv/cursos2010_pdf/73108.pdf. Acesso em 28/03/2017 às 12:35.

⁵ Usamos este termo para referir-nos ao contexto em que o testemunho direto da história é substituído pela memória cultural, de caráter indireto, tal como postula Ana Luengo (2005), ao distinguir entre "memória comunicativa" (de transmissão direta via testemunho) e "memória cultural" (de transmissão indireta, via meios culturais de uma dada sociedade).

memória coletiva da Guerra Civil de 1936 por meio da ficção neste novo século desenvolvem um gesto de engajamento claramente formulado em suas intervenções públicas. Eles têm um horizonte de expectativas, por parte do público leitor e da indústria cultural, com o qual devem lidar, ao pretender inserir-se neste espaço público. Desta forma, a literatura se move entre os anseios pela recuperação da memória coletiva e as injunções determinadas pelo consumo cultural, nesta nova episteme pós-moderna que acentua o caráter de objeto de consumo que os produtos da indústria cultural têm, ainda que, como veremos, existam especificidades relacionadas a estes objetos. Voltaremos em breve ao lugar do livro como objeto de consumo e às práticas de consumo cultural, num tópico específico do capítulo teórico.

Estes escritores precisam também lidar com o fato de não ter a chancela da memória pessoal como impulso básico para testemunhar, o que os leva, como já apontamos, a ter que compensar esta lacuna com outras estratégias ficcionais. Estas terminam, por sua vez, introduzindo o sentimentalismo como mecanismo compensatório desta distância que separa a geração dos escritores e dos leitores mais jovens daquelas que vivenciaram a Guerra Civil e o franquismo, por um lado. Se os leitores mais jovens⁶ tampouco vivenciaram a ditadura franquista, os escritores da geração dos netos da Guerra Civil eram adolescentes ou crianças quando a ditadura chegava aos seus estertores. Assim, tampouco estes puderam vivenciar o período mais duro da repressão franquista e da obsessão "comemorativa" dos "anos de paz" de Franco, o que os aproxima mais da cultura da Transição enquanto período mais marcante para a sua formação como cidadãos da Espanha. Portanto, há uma problemática na ficção atual quando ela deseja ao mesmo tempo cumprir uma tarefa ética, ser reconhecida como produto estético e circular socialmente, num contexto em que a literatura se transformou num objeto de consumo e o mercado editorial se concentra em poucas e enormes empresas de

⁶ A exemplo de Isaac Rosa (Sevilla, 1974), autor de várias obras que não apenas se dedicam ao trabalho de recuperação da memória coletiva do século XX espanhol, mas que vão além, questionando as elaborações já cristalizadas pelas obras de escritores de gerações anteriores. Autor de *La malamemoria* (1999), *El vano ayer* (2004), que lhe valeu o *Premio Rómulo Gallegos*, o *Premio Ojo de la Crítica* e o *Premio Andalucía de la Crítica*; e de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), reedição ampliada e crítica de *La malamemoria*. Um estudo interessante seria verificar de que forma Rosa tensiona os discursos literários já estabelecidos em torno à memória coletiva do século XX espanhol e problematiza a ficção que assume esta tarefa na Espanha. A consagração quase imediata do escritor ocorreu com a obtenção do prestigiado *Premio Internacional de la Novela Rómulo Gallegos*, a princípio concedido apenas a romances latino-americanos mas, desde a década de 1990 estendido a todo o âmbito hispânico, sendo que Javier Marías foi o primeiro espanhol a obter a distinção. Para tanto, Rosa concorreu com Almudena Grandes, Andrés Trapiello e Juan Bonilla, escritores experientes e bem assentados junto ao público e a crítica. O fato de tê-lo obtido com o romance *El vano ayer*, que tem uma poética metaficcional de questionamento das representações literárias relacionadas à memória coletiva da guerra civil e do franquismo e mesmo de enfrentamento com o mercado demonstram o tensionamento a que pode chegar na literatura das relações entre ética e estética às quais este trabalho aponta.

comunicação transnacional, o que não determina totalmente o consumo da literatura, mas a enquadra dentro de certas fronteiras.

Para observar os reflexos desta problemática na ficção, escolhemos os romances *Soldados de Salamina* (2001)⁷, de Javier Cercas (1962-) e *El corazón helado* (2007)⁸, de Almudena Grandes (1960-). Estas obras foram escolhidas, entre tantas outras publicadas no mesmo período (entre os anos 2000 e 2009), porque os autores pertencem a esta geração dos chamados “netos da Guerra Civil” que então tomava o lugar das anteriores no campo literário, mas também levamos em conta o eco que tiveram junto à crítica e ao público espanhóis e a incidência do sentimentalismo na enunciação das mesmas como discurso literário.

Assim, interessa-nos verificar como se projeta ao público leitor o clamor ainda existente na Espanha pela memória coletiva dos vencidos na Guerra Civil de 1936, de que formas estas obras reagem ética e esteticamente a este clamor. Não é este um estudo de

⁷ Segundo Itziar San Vicente (2012), *Soldados de Salamina* superou o milhão de exemplares vendidos em 2007. Em “La crisis rompe el suelo bajo unos pocos best sellers” expõe a difícil situação do mercado editorial espanhol naquele ano e cita Cercas para reforçar o argumento da queda das vendas. Disponível em <http://www.abc.es/cultura/libros/20121226/abci-crisis-best-seller-libros-201212241245.html>. Segundo Federico Gerhardt (2011), “publicada por Tusquets en marzo de 2001, la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas alcanzó en poco tiempo un éxito notable, plasmado en la sucesión de más de cuarenta ediciones y más de cien mil ejemplares, y la publicación de varias traducciones, además de la obtención de premios otorgados por escritores, críticos, lectores y libreros, españoles y extranjeros. Más tarde o más temprano, varios escritores de renombre se sumaron al elogio de la novela, tales los casos de Roberto Bolaño, John Maxwell Coetzee y Mario Vargas Llosa; a su vez, el libro concitó la atención de reconocidos críticos como Jordi Gracia, Susan Sontag y George Steiner. Con una valoración variable, unos y otros coincidieron en señalar dos aspectos de la narración: su carga emotiva y su componente bibliográfico”. Disponível em <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/gerhardt.htm>. Numa análise sobre a fabricação de best sellers, Manuel Rodríguez Rivero (2009) argumenta sobre *Soldados de Salamina*: “Los best sellers más llamativos son los más inesperados. Soldados de Salamina, de Javier Cercas, se publicó en marzo de 2001 con una tirada en torno a los 5.000 ejemplares. Las primeras críticas fueron positivas, pero no tuvieron mucho que ver en el apabullante éxito de la novela, alentado por un frenético “boca a oreja” (la más imbatible herramienta promocional) que la convirtió rápidamente en un auténtico bombazo. La novela de Cercas -de la que se han vendido más de un millón de ejemplares- había logrado transgredir el espacio al que teóricamente parecía destinada. Se produce así ese (feliz) “malentendido” al que se han referido los escritores cuando pulverizan su umbral previsible de ventas. Algo que, dicho sea de paso, suele suceder cuando sus obras admiten una pluralidad de lecturas susceptible de interesar a públicos muy diversos y cuyos gustos se encuentran habitualmente segmentados.” Disponível em http://elpais.com/diario/2009/04/26/eps/1240727209_850215.html. Não foi possível obter dados atualizados sobre as edições e traduções do romance, pois não foi encontrada nenhuma base de dados que concentre estas informações. Acesso em 14/03/2017 às 13:50. O romance foi transposto para o cinema por David Trueba em 2003. Segundo Juan Carlos Ibáñez e Francesca Anania (2010), foi um dos seis filmes (junto a *Silencio Roto*, *El embrujo de Shanghai*, *El florido pensil*, *El viaje de Carol* e *El lápiz del carpintero*) que conseguiram atrair entre 100 e 500 mil espectadores no período de 2001 a 2009. Apenas *El labirinto del fauno* superou o milhão e três filmes superaram os 500 mil espectadores: *El espinazo del diablo*, *Las trece rosas* e *Los girasoles ciegos*. Conclui-se então que os filmes inspirados na história da Espanha do século XX e na rememoração desta história obtiveram grande sucesso junto ao público.

⁸ O romance superou a barreira dos 200 mil exemplares vendidos, segundo a revista uruguaia *La Onda Digital* - <http://www.laondadigital.uy/LaOnda2/420/C4.htm>, que publicou uma entrevista com a autora em dezembro de 2008. Na página web da escritora - http://www.almudenagradas.com/el_corazon_helado, constam as capas das traduções ao italiano, francês, alemão, holandês e inglês de *El corazón helado*. Infelizmente, não foi possível obter dados atualizados sobre as edições e o número de exemplares vendidos, pois não há uma base de dados que concentre tais informações. Acesso em 14/03/2017 às 14:45.

recepção literária, mas de como as próprias obras configuram seu leitor-modelo em sua própria estrutura. Tomamos então uma escritora que já vinha desenvolvendo uma carreira de sucesso, mas que, cansada de abordar os temas “da sua geração”, relacionados com a Movida e os anos posteriores⁹, algo que vinha realizando desde seu primeiro romance, *Las edades de Lulú* (1989), decidiu voltar-se para o passado e abordar a temática da memória coletiva dos vencidos da Guerra Civil e seus desdobramentos. Após muitas leituras e sendo já licenciada em Geografia e História, começa a escrever *El corazón helado*, mas o romance acabou saindo muito mais extenso que o esperado. Ele deveria ser o início de um ciclo, mas terminou sendo publicado como uma obra isolada em 2007¹⁰.

Somente em 2010 a escritora deu início ao ciclo "*Episodios de una guerra interminable*", com *Inés y la alegría*, seguido por *El lector de Julio Verne* (2012) e *Las tres bodas de Manolita* (2014). Contudo, a abordagem da memória da Guerra Civil já tinha sido realizada em *Los aires difíciles* (2002), mas de forma oblíqua, ou seja, não era este o tema central do quinto romance de Almudena Grandes. Ela já tem alguns romances traduzidos no Brasil, sendo o último deles *Atlas de geografía humana* (2002), o quarto publicado por ela na Espanha, em 1998. A escritora teve ainda algumas obras transpostas para o cinema, como os filmes *Las edades de Lulú* (1990), *Los aires difíciles* (2006), *Atlas de geografía humana* (2007) e *Malena es un nombre de tango* (1996), derivados dos respectivos romances e dirigidos por Bigas Luna, Gerardo Herrero, Azucena Rodríguez e Gerardo Herrero, respectivamente. Os contos de *Castillos de cartón* foram transpostos para um filme homônimo, dirigido por Salvador García Ruiz, de 2009 e o conto “El lenguaje de los balcones”, da coletânea *Modelos de mujer* (1996), foi transposto para o filme *Aunque tú no sepas* (2000), de Juan Vicente Córdova.

Tomamos também uma obra de um escritor que o projetou mundialmente, alçando-o ao nível de popularidade alcançado por poucos autores espanhóis contemporâneos mundo afora, como Javier Marías, Antonio Muñoz Molina e Enrique Vila-Matas. *Soldados de Salamina* foi traduzido a mais de vinte idiomas, bem recebido pela crítica e valeu ao autor

⁹ Almudena Grandes se refere a Malena, protagonista de *Malena es un nombre de tango* (1994), como uma *chica de la Movida* em algumas das dedicatórias do romance e se refere a estes primeiros romances, anteriores a *El corazón helado*, como *novelas de la Movida*, nas quais o tema da memória do passado recente, embora pudesse estar presente, sempre o era de forma lateral, nunca como parte da intriga central. É o que coloca a autora, por exemplo, numa conversa realizada na *Feria del Libro de San Isidro*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c1psh78NrQ8>. Acesso em 14/03/2017 às 16:50.

¹⁰ Informações obtidas no evento “Tardes de literatura en BNE”, numa conferência da escritora em 15 de junho de 2010 na Biblioteca Nacional da Espanha, em Madri.

prêmios nacionais e internacionais¹¹, além da resenha elogiosa que num dado momento publicou Mario Vargas Llosa (1936-)¹², o que talvez certamente vinculou, aos olhos de parte do público, de forma positiva a obra realista do escritor peruano ao romance de Cercas, proposto pelo autor como um "relato real", num embaralhamento entre ficção e testemunho que pode ter habilmente atraído e conquistado muitos leitores mundo afora. Voltaremos a este aspecto na análise da obra, seu caráter autoficcional que pode ter passado despercebido pelos leitores e ser responsável pela recepção dominante que dele se fez.

A escolha destes objetos de estudo e desta problemática se justifica também pela necessidade de analisar a literatura atual, para poder conhecê-la e incorporá-la à história literária o que, por certo, é um trabalho difícil, mas não impossível. Como pondera o crítico catalão Fernando Valls:

Si la crítica es un método de conocimiento, debería servir para valorar y jerarquizar la producción artística del momento, siempre que no se olvide y que seamos muy conscientes de que estos pareceres, más que ningún otro sobre el hecho literario, están sujetos a cambios y nuevas consideraciones. (VALLS, 2003, p. 21).

Temos consciência de que nosso trabalho é uma aproximação crítica a estas obras, mas não pode arrogar-se a levantar julgamentos definitivos. Seja como for, defendemos a necessidade de submeter ao crivo da crítica a literatura mais recente, este “eslabón añadido, el último dentro de la cadena de la tradición, de modo que sólo adquiere sentido encardinándose en ella”, como descreve Valls no ensaio “La crítica literaria: muchas preguntas y alguna respuesta” (2003). Pondera ainda que é no julgamento da literatura “que está surgiendo” onde se forja de verdade o historiador e o crítico literário. Portanto, aceitamos o desafio de submeter à crítica a literatura produzida recentemente.

Desta forma, pretendemos dar nossa contribuição à corrente de estudos iniciada por Maryse Bertrand de Muñoz, prolífica estudiosa da ficção que tem por tema central a Guerra Civil de 1936¹³. Uma vez que continuam a ser publicados romances que se enquadram nesta

¹¹ São mais de doze prêmios, entre nacionais e internacionais, sendo o mais importante em âmbito nacional o I Prêmio Salambo, concedido por um conjunto de autores de várias gerações e sem dotação econômica. Internacionalmente, podemos citar o International Foreign Fiction Prize, distinção a obras traduzidas no Reino Unido, ao lado de Juan Marsé e Ricardo Piglia, no ano de 2004, o italiano Grinzane Cavour, concedido por um conjunto de críticos, também em 2004.

¹² Referimo-nos aqui ao artigo “El sueño de los héroes”, do jornal *El País*. Referências completas na bibliografia do trabalho.

¹³ Professora Emérita aposentada da Universidade de Montreal, Canadá. Destaca-se de sua obra crítica *La Guerra Civil Española en la novela. Bibliografía comentada*, publicada em dois tomos em Madri em 1982, *La Guerra Española en la novela. Los años de la democracia* (1987), *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*,

temática, é necessário debruçar-se sobre eles e verificar em que se diferenciam dos modelos ficcionais dominantes até o final da década de 1990, dando continuidade ao trabalho crítico de Bertrand de Muñoz e de outros críticos que lhe sucederam. Há outros estudos recentes dentro da mesma temática. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil en la novela contemporánea* (2004), de Ana Luengo, parte do silenciamento da memória coletiva dos vencidos na Guerra Civil para analisar a sua recuperação em obras de Antonio Muñoz Molina, Félix de Azúa, Rosa Montero, Dulce Chacón, Rafael Chirbes e Javier Cercas. *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática* (2006), de Carmen Moreno-Nuño, analisa o tratamento do tema nas obras de Javier Marías, Manuel Vázquez Montalbán, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina e Manuel Talens, partindo das noções de mito e trauma como conceitos norteadores da crítica às representações literárias do conflito. Frente a estes outros estudos, Nosso trabalho propõe um enfoque original e complementar a estes estudos ao considerar a interferência do mercado como estímulo potente, mas problemático, na recuperação da memória coletiva do século XX espanhol pela produção literária mais recente e mais especificamente, de autores da geração dos “netos da Guerra Civil”, já no século XXI.

Formulada a tese e concluída esta introdução, passamos ao primeiro capítulo, no qual fazemos considerações teóricas que fundamentam o trabalho no campo da literatura comparada e dos estudos culturais. Ao assentá-lo nestes dois campos correlatos, abordamos a literatura como uma estratégia de intervenção no debate público em torno aos usos da memória coletiva da história do século XX espanhol pela sociedade espanhola deste novo século é central. Assim, são importantes nesta tese tantos os aspectos éticos como estéticos da obra literária e é no entrecruzamento destas dimensões que se coloca a problemática de sua abordagem, em nossa perspectiva, pois a tomamos como um objeto que se relaciona com o seu contexto, ao mesmo tempo em que analisamos a sua estrutura para nela perceber a internalização das injunções éticas. No segundo capítulo, desenvolvemos uma análise de *El corazón helado*, de Almudena Grandes, com base nesta problemática e no terceiro capítulo, analisamos *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Na quarta e última breve seção, à guisa de conclusão, fazemos uma reflexão final como um balanço dos resultados obtidos nas análises. Relacionamos a problemática da recuperação da memória coletiva do século XX espanhol no início do século XXI que as obras enfrentam com as reflexões de Andreas Huyssen sobre as dificuldades da representação literária ao enfrentar-se com dados complexos

como a temporalidade e a memória, estes mesmos problematizados pela experiência histórica entre o final do século XX e o início do século XXI, o avanço tecnológico e a imersão na cultura das mídias e na globalização, o que provoca reações contraditórias no campo cultural. Por fim, apresentamos o referencial bibliográfico que dá sustentação à tese.

1. DA MEMÓRIA À ESCRITURA: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS

1.1. As várias dimensões da memória

A noção de memória coletiva é central neste trabalho, visto que partimos do pressuposto de que há uma disputa na sociedade espanhola do século XXI em torno às formas socialmente consensuadas de apropriação do século XX espanhol. Estas formas de apropriação passam pela memória histórica, que abarca basicamente o conjunto das narrativas que a historiografia vem produzindo a respeito do período. Como vimos, há também no campo da História uma disputa entre os historiadores que respeitam os métodos desta ciência ao escrever as narrativas historiográficas e aqueles que a tergiversam, seja por desrespeito às fontes, seja por elaborar conclusões distorcidas com base nas fontes escritas e nos testemunhos para atingir objetivos alheios à ciência histórica. Seja como for, é incontestável esta disputa no campo cultural espanhol.

Contudo, para além da historiografia existem formas de elaboração social do passado que não estão relacionadas com a ciência histórica. Deter-nos sobre esta elaboração nos obriga a verificar as relações existentes entre o indivíduo e o grupo na dinâmica da memória individual e da memória coletiva. Como explica Maurice Halbwachs, "fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras" (1990, p. 25).

Portanto, a construção de nossa própria existência como um *continuum*, que se estende desde o momento de nosso nascimento até o presente está perpassado pelos testemunhos, que completam as lacunas de nossa memória da nossa própria trajetória resultantes da nossa tenra infância, período no qual o cérebro não está suficientemente preparado para a elaboração e a conservação da memória de si. Como coloca o sociólogo francês, "a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós mesmos" (1990, p. 25), ou seja, é normal que nos voltemos para nossa própria memória como fonte de construção da nossa experiência histórica e social, mas há limites nos alcances desta busca.

Nossa dependência das narrativas produzidas pelos familiares e outras pessoas próximas a nós é fundamental para que possamos construir este quadro pessoal. Elas nos permitem afiançar nossas próprias evocações. Por conseguinte, não é possível separar a memória de si, a que permite recompor a trajetória de um único indivíduo, do quadro social

maior em que esta trajetória se insere, pois ela se constrói nas relações com os outros. Nesta transição necessária entre o eu e o outro se abre o espaço para a existência da memória coletiva. Novamente recorremos a Maurice Halbwachs para refletir sobre este fenômeno, um pequeno trecho de sua obra em que trata do esquecimento, das consequências da separação de um indivíduo de um grupo com o qual costumava reunir-se. Coloca Halbwachs que "esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam" (1990, p. 32). Isto ocorre porque estas lembranças "formam um sistema independente, pelo fato de serem as lembranças apoiadas de certo modo uma sobre a outra; e que esse grupo é nitidamente distinto de todos os outros" (1990, p. 32). Portanto, não apenas a construção da memória, mas também o seu reverso, o esquecimento, estão relacionados com nossas relações sociais. É o que aponta o sociólogo francês:

Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. (...) É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade." (1990, p. 34)

Deduz-se do raciocínio prévio que Maurice Halbwachs não concebe a possibilidade de uma memória estritamente individual. Ele argumenta que, mesmo quando sozinho, os pensamentos e atos do indivíduo só se explicam pela sua natureza de ser gregário, que é, desde Aristóteles, uma definição básica do gênero humano: o homem é um animal social. Mesmo que exista alguma lembrança que reapareça sem que seja possível relacioná-la com nenhum grupo, porque o evento relacionado a ela só foi percebido por nós mesmos, o fato é que "apesar de tudo, nada prova que todas as noções e imagens tomadas dos meios sociais de que fazemos parte, e que intervêm (sic) na memória, não cubram, como uma tela de cinema, uma lembrança individual, mesmo no caso em que não a percebamos" (1990, p. 37). Paradoxalmente, as lembranças mais difíceis de evocar são as que concernem apenas a nós mesmos, "como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios" (1990, p. 49).

Por fim, para os objetivos deste trabalho, convém considerar a oposição entre memória histórica e memória coletiva. Para Maurice Halbwachs, a expressão "memória histórica" não é muito feliz, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto:

É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente. Assim, a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que dela conservem alguma lembrança. (1990, p. 80)

Halbwachs explica que ocorre um movimento de dispersão da memória coletiva, que tem suporte num grupo, o mesmo em que esteve engajada a sequência de acontecimentos que dão base a ela ou que suportou as consequências destes fatos, que a testemunhou diretamente ou recebeu dela os relatos vivos dos primeiros atores e espectadores. Este movimento faz com que ela se transmita a outros indivíduos, imersos em novas sociedades nas quais ela não desperta o mesmo interesse porque lhes são exteriores e esta dinâmica provoca a necessidade de fixá-las por escrito numa narrativa, para que não se percam, para que exista uma ponte entre passado e presente. Seja como for, a história tem um compromisso com o presente, pois "ela apenas retém dela [a imagem do passado] aquilo que ainda interessa às nossas sociedades, isto é, em resumo, bem pouca coisa" (1990, p. 81).

Por conseguinte, a memória coletiva se distingue da história, em primeiro lugar, porque "é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém" (1990, p. 81-82). Já a história "se coloca fora dos grupos e acima deles, não vacila em introduzir na corrente dos fatos divisões simples e cujo lugar está fixado de uma vez por todas. Ela obedece, assim fazendo, somente a uma necessidade didática de esquematização" (1990, p. 82). Reforça-se, assim, a dependência da manutenção da memória coletiva da atividade dos membros dos grupos sociais nesta direção, pois é de sua natureza intrínseca transformar-se, estilhaçar-se ao sabor da dispersão:

A memória de uma sociedade estende-se até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta. Não é por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de acontecimentos e de antigas figuras. É porque os grupos que dela guardavam a lembrança desapareceram. Se a duração da vida humana for duplicada ou triplicada, o campo da memória coletiva, medido em unidade de tempo, será bem mais extenso. (1990, p. 84)

Estas noções deverão ser levadas em consideração no momento da análise dos romances, para verificar como se representa neles o trânsito da memória coletiva pela

sociedade espanhola. Às vezes a memória coletiva se cruza com a memória histórica, como na pesquisa desenvolvida pelo protagonista de *Soldados de Salamina*, o que a enriquece ao mesmo tempo em que a desestabiliza, às vezes detêm-se no âmbito privado do círculo familiar, como em *El corazón helado*, o que é mais propenso para o esquematismo que se depreende desta obra.

Segundo a Semiótica Narrativa¹⁴, nos romances se constroem tramas nas quais indivíduos e grupos atuam para alcançar seus objetivos, para recuperar objetos (físicos ou abstratos) perdidos e neste percurso, desenvolvem programas narrativos. No caso específico dos romances de que nos ocupamos, os programas narrativos desenvolvidos pelos protagonistas estão relacionados com o exercício da memória coletiva, relacionada com a memória autobiográfica e/ou com a memória histórica. Para analisar este caráter mimético das obras de ficção, não nos basta a teorização de Maurice Halbwachs. Deveremos então recorrer aos estudos de Jay Winter e Emmanuel Sivan¹⁵ (1999, *apud* Luengo, 2004) em torno aos três níveis de exercício da memória por parte do cidadão: a do *homo psychologicus*, a do *homo sociologicus* e a do *homo agens*. Desta forma, pode-se apreender a memória coletiva dentro de uma dinâmica, fruto do exercício cotidiano dos cidadãos, que nos permite fazer uma aproximação homológica aos programas narrativos desenvolvidos pelos protagonistas de textos literários, tendo em vista que estes representam percursos verossímeis de ação humana no universo extratextual.

Dependendo da ênfase que se queira dar a um marco individual e portanto, neurológico, existencial e autobiográfico, por um lado ou social, por outro, da memória, será necessário transitar entre um e outro nível. Como vimos, a memória individual está em dialético contato com a memória coletiva, ambas alimentam-se mutuamente. Para que possamos concretizar a análise literária é que se faz necessária esta classificação, para melhorar nossa percepção de como, em dado momento da trama, os protagonistas atuam frente à busca por certos elementos de uma memória coletiva que orienta sua trajetória.

¹⁴ Esta corrente de estudos leva a marca do semiótico lituano Algirdas Julian Greimas (1917-1992). Em meados da década de 1960, Greimas se valeu de uma base teórica advinda do estruturalismo linguístico europeu, por um lado e dos estudos do folclore, por outro, para desenvolver um projeto de teoria semiótica que rendeu frutos relacionados à descrição do funcionamento das narrativas. Outros autores recorrentes quando se trata das origens da Semiótica Narrativa são o holandês Johannes Andreas Jolles, conhecido como André Jolles (1874-1946), o folclorista estadunidense Alan Dundes (1934-2005), Tzvetan Todorov (1939-2017), Roland Barthes (1915-1980) e Claude Brémont (1929-). As obras de Semiótica Narrativa costumam fazer também referência aos trabalhos de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e Vladimir Propp (1895-1970). A respeito das origens da Semiótica Narrativa, ver o artigo “Teorias fundadoras da Semiótica Narrativa”, disponível em http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/42/el42_v3_set-dez_35_v2.pdf. Acesso em 16/03/2017 às 17:05.

¹⁵ WINTER, Jay e SIVAN, Emmanuel. *War and remembrance in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Numa primeira instância, quando o indivíduo recorda sozinho, focalizado pela narrativa literária numa situação solitária de elaboração da memória entre individual e coletiva, posto que sempre permeada de alguma forma pela presença da coletividade e dado o caráter precipuamente social do homem, coloca-se este indivíduo como *homo psychologicus*. Quando ele é focalizado como indivíduo que constrói sua própria memória, mas com lembranças alheias, de modo que a narrativa focaliza o contato de suas lembranças com as de outros, considera-se um *homo sociologicus*. Por fim, quando é focalizado literariamente como um indivíduo que atua publicamente, influenciando de alguma forma na elaboração e/ou modificação da memória coletiva enquanto portador de lembranças, considera-se um *homo agens*. Desta forma, poderemos identificar e submeter à crítica a poetização da memória coletiva do século XX espanhol, em relação com a memória individual e a memória histórica, nos romances que compõem o corpus desta tese. É desta forma que Jay Winter e Emmanuel Sivan distinguem entre estas categorias de agentes da memória, distinções que nos parecem úteis para afinar nossas análises literárias no que tange às representações do exercício e dos trânsitos da memória coletiva, sempre relacionados com certos personagens em determinados contextos que os textos mimetizam.

1.2. Recordar e representar: as difíceis relações entre memória e escritura

Este trabalho leva também em consideração algumas problemáticas que envolvem a escritura em nossa época e que se relacionam com a memória social, as quais foram objeto de reflexão de Walter Benjamin, Mark Horkheimer e Theodor Adorno, quando tratam das relações entre ética, estética e os limites da representação. Levaremos em conta estas reflexões, apoiando-nos nas leituras de Jeanne Marie Gagnebin das formas como as relações entre linguagem, memória e história estão presentes na obra destes filósofos, por considerarmos que a ensaísta, com sua argúcia e seu olhar atual sobre os problemas abordados por aqueles filósofos, permite-nos enriquecer nossa própria leitura. Sua crítica da modernidade e da crise da representação após o Holocausto nos parecem ineludíveis para todos os que nos aproximamos à ficção de uma forma crítica na época atual. Além disso, estas reflexões nos fornecem subsídios críticos valiosos no momento de analisar literariamente os romances do corpus, já que eles mimetizam o trânsito da memória individual e da memória coletiva e o lugar da atividade narrativa neste processo.

Iniciamos pelas reflexões de Benjamin sobre o fim da narração tradicional e a consequente morte do narrador tradicional. Trata-se de uma questão importante com a que se depara a literatura contemporânea nesta época “pós-moderna” marcada pela crise das grandes narrativas. Para este trabalho, que analisa narrativas ficcionais de cunho realista, que mimetizam processos de busca e transmissão de memórias da Guerra Civil espanhola e a subsequente pós-guerra, o exílio e a passagem pela ditadura franquista, estas reflexões são também um aporte crítico imprescindível, porque incidem na questão da possibilidade de transmissão de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, retomada e transformada, a cada geração, na continuidade de uma palavra que é transmitida de pai para filho.

No caso dos romances do corpus, eles tomam como pressuposto a disputa histórico-político-social em torno à (re)construção da sociedade espanhola, seja num molde de maior justiça social e liberdade, como pretendiam as forças esquerdistas que conseguiram conformar a II República, seja no molde proposto pelas forças reacionárias, na verdade imobilista e portanto conservador, visto que preconizavam valores como o nacionalismo, a manutenção de costumes e estruturas de dominação e subserviência que já vinham caracterizando a sociedade espanhola desde a Idade Média, com a consequente expulsão ou eliminação dos elementos contrários a este projeto ideológico.

Portanto, as tradições que aqui tomam corpo pela ficção são estas que se enfrentaram nos embates históricos do século XX, cuja primeira metade foi particularmente dramática, com a ocorrência da Primeira e Segunda Guerra Mundiais, tendo a Guerra Civil na Espanha como elo intermediário. Os processos revolucionários alimentados sobretudo pelas ideologias anarquista, socialista e comunista, de raiz popular, chegaram à Espanha e catalisaram os conflitos sociais, colocando-se como claros oponentes das ideologias reacionárias representadas, sobretudo, pela ideologia fascista em torno à qual Franco reuniu seus acólitos e convenceu parte da sociedade a engajar-se. Nesta oposição, forças monárquicas e proprietários de bens de produção da cidade e do campo se enfrentaram ao proletariado e aos pequenos proprietários de terras.

Em consequência, houve um verdadeiro genocídio na Espanha até hoje não totalmente esclarecido ou mesmo nem sequer reconhecido socialmente, assim como o exílio de outros tantos cidadãos. Seja como for, quando os romances que analisamos se voltam para as tradições políticas em embate durante o século XX na Espanha é para denunciar o autoritarismo que eliminou da memória coletiva dos espanhóis tudo o que se considerou incompatível com o projeto fascista idealizado por Franco, pela Falange, enquanto grupo

armado e intelectual e abraçado por parte de alguns setores da população. Ao mesmo tempo, a repressão ditatorial eliminou o convívio de milhares de espanhóis com cidadãos considerados perigosos, mantidos nas prisões ou vítimas de violências diversas por parte do estado, que atingiram tal grau que se pode acusar o estado franquista de genocídio. Desta forma, se alguma memória coletiva permanece das violências desta época, ela está perpassada pelas marcas do trauma, da interrupção e da incerteza, que geram angústia nos indivíduos, tensões na sociedade ou se traduzem como mistérios a ser desvendados, como veremos ao analisar as obras que analisaremos. Assim, os escritores podem propor uma contra-tradição, que coloque, a partir das dificuldades acima expostas, a necessidade de testemunhar a violência que a democracia espanhola herdou, sobre a qual silenciou ou tergiversou, impedindo o reconhecimento da mesma para a superação dos transtornos sociais relacionados à memória.¹⁶

As tramas dos romances *El corazón helado* e *Soldados de Salamina* abarcam estes processos e de alguma forma os projetam no presente dos protagonistas e demais personagens coadjuvantes. Vamos analisar de que pontos de vista o fazem e a que leituras dos mesmos conduz, com os correspondentes desdobramentos na problematização das formas como as memórias destes processos se transmitem socialmente e dos desafios que se colocam para os cidadãos espanhóis de hoje, que são o público-leitor imediato, para lidar com elas e agir para a correção do que se considera insatisfatório, do ponto de vista ético, no exercício da memória coletiva do século XX espanhol por parte dos cidadãos que chegaram ao século XXI.

Tratar desta problemática nos conduz às reflexões de Jeanne Marie Gagnebin, leitora de Walter Benjamin. No ensaio “História, memória, testemunho” (2006), retoma do ensaio “O narrador”¹⁷, de Benjamin, escrito entre 1928 e 1935, a postulação da necessidade de uma nova narração que nasce nas ruínas da narrativa, “uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (2006, p. 53). Gagnebin ressalta o fato de que esta proposta é fruto de uma injunção ética e estética, a tarefa necessária de não deixar que o passado caia no

¹⁶ Ver a este respeito as reflexões de Paul Ricoeur sobre os abusos da memória e do esquecimento e os transtornos da memória coletiva em *La memoria, la historia, el olvido* (2004), notadamente no terceiro capítulo ‘El olvido’ da terceira parte do livro e no epílogo ‘El perdón difícil’. Segundo Ricoeur, a memória impedida, a memória manipulada e a anistia são os três grandes exemplos de abuso social do esquecimento que, naturalmente, relacionam-se com o seu corolário, a memória coletiva.

¹⁷ Originalmente intitulado “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows” (O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lesskow), foi publicado em 1936 sob encomenda na revista alemã *Orient und Okzident* e manifesta o interesse do ensaísta e filósofo pela literatura russa, mais especificamente por este escritor perseguido politicamente na Rússia. O romance *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*, de Lesskow, foi transposto para a ópera por Dimitri Shostakóvich, artista comunista da vanguarda revolucionária. Aclamada pelo público e pela crítica, a ópera foi vista por Stálin em 1936 e rendeu o artigo crítico “Caos em vez de música”, publicado no *Pravda*. A ópera foi então proibida por quase trinta anos em terras russas. Ver mais sobre o escritor e a sua obra em <http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revcienso/article/viewFile/854/831>. Acesso em 16/03/2017 às 17:55.

esquecimento, o que não equivale a reconstruir um grande relato épico e heróico da continuidade histórica. Aliás, trata-se do oposto, como expõe Benjamin em seu último texto, as teses “Sobre o conceito da História”¹⁸, no qual o filósofo alemão compõe uma figura de narrador muito mais humilde e menos triunfante, exemplificado pela figura do Justo da mística judaica, cuja principal característica é o anonimato.

Segundo este relato mí(s)tico, o mundo repousa sobre os sete Justos, mas não se sabe quem são eles. Outra representação que pode ser atribuída ao narrador é a do *chiffonier* ou *Lumpensammler*, este indivíduo que recolhe o lixo e a sucata, os restos e os detritos, o narrador sucateiro que não quer deixar que nada se perca. Gagnebin ilumina a tarefa deste narrador, explicando que ele não tem a intenção de recolher os grandes fatos, mas de alcançar tudo aquilo que se deixa de lado como algo que não tem significado, que parece não ter importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer. Segundo Gagnebin, estes restos seriam identificados por Benjamin, em primeiro lugar, com o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levou ao limite, nos cruéis campos de concentração, mas também com o que não tem nome, tanto as coisas como as pessoas que não deixaram rastros, que foram tão bem apagadas que não há nem mesmo memória de seus nomes. Por conseguinte, seria tarefa do narrador e do historiador transmitir justamente o que a tradição oficial ou dominante não recorda, trabalho paradoxal de narrar o inenarrável em fidelidade ao passado e aos mortos, sobretudo quando não conhecemos nem seus nomes nem seus sentidos.

Gagnebin destaca também que esta história não pode ser o desenvolvimento tranquilo e linear de uma narrativa contínua e pondera que um conceito importante que ajudaria a abordá-la é o de cesura ou de interrupção. Logicamente, a exigência de memória deve levar em conta as enormes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, como expõe Benjamin em “O narrador” quando trata da morte da experiência e a incomunicabilidade com a tradição. Estas dificuldades deixam marcas ineludíveis no corpo da narrativa, de forma a evitar “o risco de recair na ineficácia dos bons sentimentos ou, pior ainda, numa espécie de celebração vazia, rapidamente confiscada pela história oficial” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

A autora reintroduz neste ponto a distinção entre a atividade de comemoração (a hegeliana *Erinnerung*, que equivale às formas oficiais de apologia) e a tarefa de rememoração (que corresponde à *Eingedenken* benjaminiana). Esta rememoração tem como objetivo

¹⁸ Escritas na década de 1940, quando o fascismo estava no auge na Europa, estes textos só vieram a público postumamente. Estas “teses” atacam as noções tradicionais e conformistas da história, a exemplo da noção de progresso e da historiografia como um relato linear dos acontecimentos, construído a partir do ponto de vista do opressor.

exatamente as lacunas, o esquecido e o recalcado e em consequência só pode aproximar-se deles para dizê-los com hesitações, movimentos bruscos e violentos, signos da incompletude. Por outro lado, não pode deixar de lado o presente, ou seja, as incursões do passado no presente, pois não se trata de permanecer no passado (a exemplo destas narrativas ficcionais de fundo histórico que propõem uma fuga a outras épocas e espaços, espécie de turismo numa máquina do tempo narrativa), mas de atuar sobre o presente. Se é necessário ser fiel ao passado, é porque o que se busca é a transformação do presente carente de memória.

Se Gagnebin constrói sua releitura de Benjamin tendo como ponto central o Holocausto realizado na Segunda Guerra Mundial, podemos trazer no contexto deste trabalho esta reflexão para a Guerra Civil de 1936-39 na Espanha, visto que a historiografia do século XX europeu já incorporou o conflito ibérico como um prelúdio do conflito europeu. Além disso, a problemática do exílio republicano e do genocídio iniciado durante a Guerra Civil e intensificado pelo franquismo tem desdobramentos na escritura da História e na literária homólogos aos que se costuma perceber quando se trata das escrituras relacionadas ao Holocausto. Portanto, apresentam-se, para a abordagem da memória coletiva do século XX espanhol, os mesmos problemas relacionados com a memória coletiva que os judeus e seus descendentes trouxeram dos campos de concentração nazistas. Não devemos perder de vista que muitos espanhóis foram também conduzidos a campos na França, na Alemanha e na Polónia ocupada.

Por conseguinte, levaremos em conta estas reflexões no momento em que passarmos à análise dos textos ficcionais objetos de análise deste trabalho, pois encontramos nelas pistas bastante frutíferas sobre como verificar, na própria estrutura dos textos, como toma corpo este compromisso ético com a (re)apresentação das memórias traumáticas da Guerra Civil e do franquismo na narrativa espanhola contemporânea. Será interessante cotejar os textos para perceber as variações que se dão, por exemplo, entre as estratégias ficcionais das obras literárias. Por um lado, está o afã totalizador de *El corazón helado*, romance claramente inspirado no modelo realista decimonônico. Talvez a tensão entre este modelo estético anterior aos horrores abordados por Benjamin (1936), Adorno e Horkheimer¹⁹ (1947) e Gagnebin (2006) e a tarefa ética da época na qual se inscreve esta obra pode nos ajudar a explicitar os limites deste projeto, se o tomamos de um ponto de vista pragmático que vê a obra não como um bloco acabado e fechado em si mesmo, mas como um percurso que se abre desde sua publicação para o público com vistas a questionar as formas como a sociedade

¹⁹ Fazemos aqui referência à primeira edição de *Dialética do esclarecimento*. Nas referências ao final do trabalho consta o ano da edição em língua portuguesa que foi consultada.

espanhola aborda a problemática da memória coletiva do século XX no século XXI. Por outro lado, temos *Soldados de Salamina*, que adota estratégias ficcionais muito diferentes, centradas na autoficção, mas também devedoras do modelo de investigação policial, das quais emerge um narrador que atua como sucateiro e sofre uma transformação ética, em cujo percurso vai tomando corpo uma reflexão metaficcional que questiona o lugar ocupado pela literatura neste processo.

Este lugar ocupado pelo narrador que rememora é sempre problemático. Após o Holocausto, segundo Gagnebin e diríamos, antes, desde a Guerra Civil de 1936-39 na Espanha, criar “significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento [...] Significa também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos” (2006, p. 78). Entra em questão agora toda a estética do irrepresentável, do indizível ou sublime, categoria que fica rebaixada, é “um 'sublime' de lama e de saliva, um sublime por baixo, sem elevação nem gozo” (2006, p. 79). Gagnebin pondera que, para Adorno (1947), a arte contemporânea se julga segundo dois imperativos: há que lutar contra o esquecimento e a repressão, ou seja, contra a repetição e a favor da rememoração, mas também cuidar de não transformar a recordação do horror em outro produto cultural a ser consumido, o que equivaleria a fazer com que Auschwitz, metonímia de todo o horror acumulado pelos genocídios do século XX e além, seja representável e transformado em mercadoria que tem sucesso.

Assim, a arte conserva este papel paradoxal, pois a transformação da barbárie em “bem cultural” torna mais leve e mais fácil sua integração na cultura que a gerou. A arte pode ao mesmo tempo transmitir e reconhecer a irrepresentabilidade do que se deve transmitir porque não se pode esquecer. Para Adorno, as obras que melhor realizam esta tensão são aquelas nas quais se chega a atingir, tocar e ser atingido e tocado de volta nesta relação com o objeto mimético. Para isto, é necessária uma dialética da distância e da proximidade em que o desejo de posse dá lugar ao de reconhecimento do não-idêntico, uma tentativa de aproximação ao que se nos escapa e que, simultaneamente, se configura nos limites da ausência: o sofrimento e a morte sem nome nem sentido.

Estas considerações todas são necessárias porque este estudo não pretende apenas auscultar o interior das obras de ficção para tentar captar nelas o movimento da memória coletiva do século XX espanhol, com todos os seus percalços, mas também levar em consideração que estes textos se inserem num contexto problemático, do ponto de vista da crítica literária, que é o século XXI marcado pelo domínio das estratégias de mercado que

tendem a deslocar o objeto literário do lugar da crítica da circulação social desta memória coletiva para o lugar de objeto de consumo efêmero, que tira a força potencial desta crítica quando se projeta no público leitor. Como colocam Adorno e Horkheimer (1947), a obra de arte está tensionada entre o risco da recordação edulcorada do horror e a necessidade de resistir e recordar. Caberá a nós verificar como ela se sai nesta equação.

Passamos agora a verificar em detalhe como se apresenta o problemático trânsito das memórias do século XX na própria Espanha, sobretudo no que tange ao genocídio que apagou a presença dos vencidos da Guerra Civil tanto do corpo social como das representações socialmente engendradas em torno a este passado recente.

1.3. Os impasses do reconhecimento na Espanha: do franquismo ao pós-Transição

Esta não é uma tese de História ou Ciência Política. No entanto, nela analisamos romances contemporâneos que se apresentam como instrumentos de intervenção política, em sentido não partidário, frente à problemática da memória coletiva na atual sociedade espanhola democrática. Torna-se então necessário recordar, ainda que brevemente, alguns aspectos da trajetória política da Espanha neste período, para compreendermos em que perspectiva se insere a ficção contemporânea que cada vez com maior insistência se volta para a história do século XX espanhol.

Preferimos englobar todo o processo histórico-político da Espanha entre a ascensão da II República e o período pós-Transição no sintagma que propomos denominar "século XX espanhol", para não entrar numa discussão terminológica/periodológica a respeito da historiografia deste período que, embora interessante, foge aos interesses deste trabalho. Neste contexto, basta apontar nossa compreensão de que a abordagem deste período de forma fragmentada não traz nenhum benefício metodológico a este trabalho. Ao contrário, acreditamos que este período está marcado pelo desdobramento das lutas políticas que culminaram com a instauração da II República de 1931, sua intrínseca instabilidade e o consequente golpe de estado de 1936 desencadeado pelas forças reacionárias do Exército, da Igreja e da cidadania civil, contra o qual reagiram as forças que apoiaram a II República. Desencadeia-se assim a Guerra Civil de 1936-39, cujo desdobramento foi a ditadura franquista, com a vitória dos reacionários sempre coletivamente comemorada.

A derrocada da ditadura se deu apenas em virtude da morte do autocrata, que deixou tudo "atado y bien atado" para que ocorresse a Transição à democracia, entendida

contraditoriamente como "Ruptura Pactada" (LEMUS LÓPEZ, 2016²⁰) por todos os atores do espectro político. Em consequência, houve o silenciamento em torno à violência do então recente passado e a Lei de Anistia de 15 de outubro de 1977, embora tenha se concretizado como resultado de uma demanda da esquerda nesta fase inicial da Transição, abraçou por igual os presos políticos da ditadura e os repressores que trabalhavam para o regime. Perduraram neste reformismo o ordenamento econômico, a decisão franquista de reinstaurar a Monarquia, todas as instituições que configuravam a administração do Estado e não houve espaço para rediscutir a forma do Estado espanhol.

Sendo assim, conclui-se que o resultado deste processo foi o que Encarnación Lemus López (2016) denomina "una democracia limitada, una democracia de baja calidad"²¹. Concordamos com a historiadora quando aduz que "las carencias objetivas de la democracia española se deben no a la Transición, que era un punto de arranque y no un punto de llegada, sino al inmovilismo que se extiende después, con la consolidación democrática". Seja como for, por outro lado, devemos ponderar que se trata de uma Transição imperfeita, mas que trouxe progressos como as liberdades sociais, a redistribuição da renda e da riqueza e o crescimento do Estado social. Estas conquistas devem ser vistas como resultado da atuação das forças políticas progressistas e não como benesses intrínsecas à Transição que outrora se considerou "modélica". O próprio impulso que teve o chamado fenômeno da "Recuperação da Memória Histórica" no final da década de 1990 representa uma crítica ao silenciamento sobre o passado que caracterizou esta Transição à espanhola. Por conseguinte, concordamos com a avaliação de Lemus López:

Ahora bien, resulta indudable que en España no ha existido una política de Estado estructurada y acabada de Reparación y Justicia, aunque sí de Verdad y el alcance de la represión es hoy totalmente conocido en sus múltiples dimensiones - desapariciones, exilio, encarcelamiento, campos de concentración y de trabajo. Constituye todo esto un proceso político-social distinto propiamente al de la Transición, pero indudablemente muy relacionado, la llamada "Recuperación de la Memoria Histórica", sobre la que han corrido ríos de tinta. (2016)

Neste contexto de luta política, outra conquista da esquerda foi a promulgação da chamada "Ley para la Memoria Histórica", a Lei 52/2007²² de 26 de dezembro, no governo

²⁰ O texto foi publicado numa edição eletrônica que não tem paginação.

²¹ É óbvio que não existe democracia plena nem completa em nenhum lugar do mundo. Assim, a nota da autora se justifica na ênfase que coloca sobre o déficit que o regime democrático vigente na Espanha ainda carrega e a necessidade de luta para que seja superado.

²² Ela foi originalmente intitulada "Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y

socialista de José Luis Rodríguez Zapatero que, se abriu espaço para o reconhecimento das vítimas da Guerra Civil e da ditadura, por outro lado não perseguiu os verdugos. A ascensão do Partido Popular ao poder central no país paralisou os trabalhos, ao não propiciar este governo os recursos econômicos para os trabalhos decorrentes da promulgação da lei, como exumações, exames de DNA, etc. Hoje, quando este mesmo partido detém o poder, lamentavelmente não há destinação de recursos para a retomada dos trabalhos.

Concomitantemente ao desenrolar da Transição, verificou-se uma efervescência cultural como há muito não se via na Espanha e que garantiu um espaço para a modernização cultural. Contudo, este processo apresentou alguns sintomas que explicitavam o mal estar provocado pela difícil passagem da tutela franquista à liberalização progressiva da democracia. Por mais que os historiadores pudessem finalmente realizar seu trabalho, o fato é que a dívida social para com a memória dos vencidos permanece, já que o discurso historiográfico circula apenas por um público restrito e os meios de comunicação de massa são os que acabam preenchendo os vazios de memória coletiva com produtos como telenovelas e séries de TV²³. Somente no início do século XXI, os resultados das ações sociais a favor do reconhecimento público da memória dos vencidos, desde a Guerra Civil até a repressão franquista, começam a dar resultados. Isto justifica que, em vários momentos, o descontentamento com esta situação se refletisse nas acusações sobre a incompletude, a anomalia e a injustiça que ainda caracterizam a democracia espanhola. Voltaremos em breve à problemática da memória coletiva do século XX espanhol no campo literário agora reconfigurado.

No entanto, antes de chegarmos a este ponto, faz-se necessária uma breve elucidação a respeito do conceito de “reconhecimento”, dada sua relevância no contexto deste trabalho e sua relação com a necessidade de reparação que a sociedade espanhola ainda carrega frente às injustiças do passado. Não vamos aqui recuperar, ainda que sinteticamente, toda a sua fundamentação filosófica, que Honneth pinça, inicialmente, da obra do jovem Hegel anterior à *Fenomenologia do espírito* e rastreia na obra posterior da obra de pensadores como Marx e Sartre. Esta noção tem um sentido social, para explicar como ocorrem as lutas sociais.

la dictadura”. Disponível na página web do Ministério da Justiça da Espanha em <http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007>. Acesso em 16/03/2017 às 18:30.

²³ Referimo-nos aqui a narrativas televisivas de alcance massivo como *Cuéntame cómo pasó*, que se inicia na época do franquismo e entra no período democrático, *Amar en tiempos revueltos*, sobre os anos seguintes à guerra civil e as séries curtas como *23-F: el día más difícil del rey*, sobre a tentativa de golpe militar de 1981 e outras produzidas pela TVE e outros canais na Espanha.

Esta luta se desenvolve porque os indivíduos e os grupos sociais necessitam de reconhecimento por parte de outros indivíduos e grupos para formar a sua identidade. Esse reconhecimento ocorre em diferentes dimensões da vida: no âmbito privado do amor, nas relações jurídicas e na esfera da solidariedade social. A ânsia por este reconhecimento social é a origem das tensões sociais e das motivações morais dos conflitos.

Como explica Mateus Salvadori (2011, p. 191) em resenha da obra²⁴, para Honneth, a cada forma de reconhecimento (amor, direito e solidariedade) corresponde uma autorrelação prática do sujeito (autoconfiança nas relações amorosas e de amizade, autorrespeito nas relações jurídicas e autoestima na comunidade social de valores). É a ruptura destas autorrelações pelo desrespeito que desencadeia as lutas sociais. Destarte, quando não há um reconhecimento ou quando este é falso, ocorre uma luta em que os indivíduos não reconhecidos almejam as relações intersubjetivas do reconhecimento. Toda luta por reconhecimento se inicia por meio da experiência de desrespeito, que pode ocorrer de diversas formas: o desrespeito ao amor são os maus-tratos e a violação, que ameaçam a integridade física e psíquica; o desrespeito ao direito são a privação de direitos e a exclusão, que atingem a integridade social do indivíduo como membro de uma comunidade político-jurídica; o desrespeito à solidariedade são as degradações e as ofensas, que afetam os sentimentos de honra e dignidade do indivíduo como membro de uma comunidade cultural de valores.

As mudanças sociais podem ser explicadas por meio do desrespeito, já que ele gera os conflitos sociais, quando qualquer uma das formas de reconhecimento é contrariada. Uma mobilização política somente ocorre quando o desrespeito expressa a visão de uma comunidade.

Portanto, como conclui Salvadori (2011, p. 192), “a lógica dos movimentos coletivos é a seguinte: desrespeito, luta por reconhecimento e mudança social. [...] A teoria de Honneth é explicativa, pois busca esclarecer a gramática dos conflitos e a lógica das mudanças sociais com a finalidade de entender a evolução moral da sociedade, e crítico-normativa, porque fornece um padrão – a eticidade – para identificar as patologias sociais e avaliar os movimentos sociais. A eticidade, portanto, é o conjunto de práticas e valores, vínculos éticos e instituições, que formam uma estrutura intersubjetiva de reconhecimento recíproco”.

Este conceito nos parece fundamental porque, em primeiro lugar, permite-nos assentar uma base mais sólida para postular que as obras ficcionais que analisamos são o resultado de uma estratégia de intervenção dos autores destas obras no debate público sobre o papel social

²⁴ Disponível em www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/download/895/618. Acesso em 30/05/2016 às 18:00.

da memória coletiva dos vencidos da Guerra Civil de 1936 e do decorrente regime franquista. Nos casos de Javier Cercas e Almudena Grandes, este engajamento literário se estende para outros tipos de escritura, visto que têm ou tiveram colunas em jornais de grande expressão e participam do debate público em outras instâncias que não são a literatura de ficção.

Assim insere-se neste trabalho o conceito de “luta pelo reconhecimento”, cujo sentido ultrapassa o âmbito individual mas se amplia pela solidariedade que permite que o indivíduo se reconheça em outros que partilham sua condição desfavorecida e se alie a eles numa luta pela afirmação de sua identidade junto à coletividade. Honneth enfatiza que “luta social” deve ser entendida como

processo prático no qual experiências individuais de desrespeito são interpretadas como experiências cruciais típicas de um grupo inteiro, de forma que elas podem influir, como motivos diretores da ação, na exigência coletiva por relações ampliadas de reconhecimento” (2003, p. 257).

Portanto, o conceito parece ser muito apropriado para a dinâmica em que se inscreve este tipo de ficção que mimetiza processos históricos onde há dinâmicas de dano e sofrimento provocados e experimentados em nome de identificações ideológicas, como é o caso da Guerra Civil de 1936 e do franquismo retomado pelas obras por nós analisadas. Estes processos históricos deixaram vestígios, nos indivíduos cujos corpos guarda(ra)m as marcas diretas do dano sofrido, nos alagoes cuja consciência pode carregar alguma marca e ainda nos lugares onde os fatos ocorreram ou na memória de todos os que testemunharam estes fatos. É a (re)elaboração desta precária memória dos vencidos que os autores tentam realizar e devolver à sociedade espanhola como contribuição para que esta coletividade venha primeiro a conhecer o passado, ainda que pela via indireta da ficção realista, para então proceder ao reconhecimento destes espanhóis do passado, cuja memória foi extirpada do corpo social sob o estigma da “anti-Espanha”.

Como afirmam Barahona de Brito, Aguilar Fernández e González Enríquez, “una de las cuestiones políticas y éticas más importantes con que se enfrentan las sociedades durante la transición de un gobierno autoritario a otro democrático es cómo hacer frente al legado de un pasado represivo” (2002, p. 29). Mais de quarenta anos após a morte de Franco, ainda restam muitas contas pendentes com o passado franquista na sociedade espanhola, que ainda carrega o lastro da anistia e do “esquecimento” institucionalizado desde 1977.

Por outro lado, resta-nos o consolo de que não há “tempo ruim” para levar a cabo esta tarefa. Neste contexto, a luta pelo reconhecimento ganha sentido e, com efeito, na sociedade

espanhola cada vez mais se intensifica a política da memória, tanto em sentido estrito, entendida como a que se realiza a partir dos poderes constituídos (a memória oficial ou pública) como a que a própria sociedade civil coloca em marcha para interpretar e se apropriar de seu passado (a memória social). O lugar de memória a ser ocupado pelos vencidos da Guerra Civil está em debate, assim como o papel da esquerda na sociedade espanhola de hoje.

1.4. Sobre o conceito de lugar de memória

A noção de lugar de memória é originária das pesquisas coordenadas pelo historiador francês Pierre Nora. Pode ser compreendido como um objeto que faz parte de um amplo e heteróclito inventário de elementos, concretos ou simbólicos, nos quais se ancora a memória coletiva, desdobrando-se em ocasiões como uma vasta tipologia da simbólica nacional. Desta forma, os lugares de memória permitem tomar elementos da mitologia nacional, o sistema de organização e de representações sociais para colocá-los sob a lupa do estudioso social e historiador. Podem ser lugares de memória os memoriais aos mortos, lugares materiais, monumentos ou lugares históricos, cerimônias comemorativas, emblemas, divisas, homens-memória, instituições típicas ou códigos fundamentais da nação. Analisá-los serve para colocar em evidência a identidade coletiva, refletida neste fragmento simbólico de um conjunto simbólico maior.

Neste trabalho, interessa-nos este conceito porque permite operacionalizar a leitura em torno às representações presentes nas obras de ficção dos lugares de memória dos próprios personagens, enfrentados com os conflitos que as memórias autobiográficas ou coletivas dos fatos com os quais se defrontam e têm que lidar, por um lado. Exemplo disso é a carta de Teresa González, avó republicana de Álvaro Carrión, que ele encontra no escritório do pai e que simboliza o elo perdido com um passado que ele desconhecia.

Por outro lado, os lugares de memória, enquanto pontos nevrálgicos de uma simbólica nacional, permitem-nos também perceber, quando ficcionalmente representados, os conflitos históricos que perpassam estes símbolos, neste caso, os que marcam o século XX espanhol, que se desdobram em grupos antagonizados socialmente e podem estar representados textualmente por meio destes símbolos de sua própria constituição ideológica. Em *Soldados de Salamina*, o santuário de El Collell atua desta forma, já que foi convertido num presídio no qual onde franquistas como Rafael Sánchez Mazas estiveram presos durante a Guerra Civil.

Assim, a presença de lugares de memória nos textos literários pode levar-nos a enxergar como se representam ficcionalmente os embates em torno à memória coletiva num país em que há disputas culturais relacionadas tanto à memória histórica, como à memória coletiva do passado recente, potencializadas pela repressão cultural imposta pela ditadura franquista às manifestações linguístico-culturais interpretadas pelo regime como reivindicações abusivas de identidades linguístico-culturais locais, a exemplo das Comunidades Autónomas do País Vasco e da Catalunha, alvos de uma política linguística centralizadora e castradora do regime autoritário de Franco. Assim, a reação contrária chega aos extremos conhecidos hoje, como coloca Pujol Berché (2013) a respeito da situação da Catalunha nesta interface entre língua, cultura e identidade para os catalães que reivindicam a independência política e econômica:

El llamado nacionalismo catalán se ha ido construyendo con casi los mismos parámetros que los nacionales de estado –territorio, lengua e identidad–, siendo una de las características más definitorias, la lengua, la llamada por Pompeu Fabra lengua ancestral elevada a lengua nacional. En efecto, desde diferentes sectores del nacionalismo catalán, se considera a la lengua como uno de los elementos constitutivos de la nación catalana. El estado de las Autonomías quería, entre otras cosas, establecer una estructura administrativo-política capaz de sobrepasar los grandes desequilibrios entre las regiones observados y forjados en los siglos XVIII y XIX y las heridas colectivas del siglo XX. A pesar de todo ello, la «violencia simbólica» quedaba ahí y las tensiones estructurales siguen sin resolverse. Según el partido o los partidos en el poder, la visión de España y la construcción que de una nación quieren hacer, varía entre la unidad política centralizada, centralista y homogénea del Estado-nación y los movimientos independentistas de ruptura. Se discuten nuevamente el estado-nación unitario, homogéneo y monolingüe, las posiciones separatistas para algunos, la federación, como nivel intermediario, para otros. Todos sabemos que Cataluña reivindica, como así consta en el Estatuto de autonomía, su estatus de nación y la lengua catalana es y ha sido objeto sociocultural, lingüístico y arma política de unos y otros.²⁵

Portanto, se a língua catalã é usada como arma política, a memória coletiva do passado recente também é objeto de tensões que se refletem nos lugares de memória reivindicados por textos variados, que pretendem romper com o centralismo e a homogeneização que caracterizaram o franquismo, embora não necessariamente relacionados com demandas regionais como a acima exemplificada de uma autonomia catalã. Os lugares de memória podem fazer referência a tópicos da história e da cultura espanholas que atravessam as fronteiras linguísticas, visto que houve republicanos e franquistas em todo o território espanhol. Exemplo claro deste último tipo de reivindicação é *El corazón helado*, que toma

²⁵ Artigo « Política lingüística: lengua, cultura e identidad, el ejemplo de Cataluña », disponível em <https://amnis.revues.org/2061?lang=en>. Acesso em 04/04/2017 às 14:45. Referências completas ao final do trabalho.

como título parte do verso de um poema de Antonio Machado (1875-1939)²⁶ e desta forma, aponta para um lugar de memória republicano por excelência que é o próprio poeta, sua obra e sua trajetória²⁷. Em consequência, o leitor antevê a obra como um gesto de reivindicação do reconhecimento da memória coletiva dos republicanos. No caso de *Soldados de Salamina*, o título aponta para a batalha de Salamina e abre o universo ficcional com este lugar de memória da luta armada pela civilização, frente à barbárie persa, tal como foi compreendida pelos gregos antigos. Assim, o romance já aponta para o fato de que não se deterá apenas na experiência histórica espanhola, mas se estenderá para um contexto mais vasto, ampliando também o alcance de sua problematização, como veremos em breve. Ao mesmo tempo, denota a distância aparentemente irremediável que há entre aqueles "soldados", localizados num passado longínquo e os personagens da obra, inseridos no contexto atual de fim de século. Entre eles, não há solução de continuidade na memória coletiva e caberá ao narrador preencher este vazio ou pelo menos se esforçar neste sentido. De qualquer forma, o romance parte de uma aproximação, como veremos com maior detalhe na análise correspondente, de um lugar de memória republicano por excelência, o poeta Antonio Machado, com um respectivamente franquista, o intelectual e romancista falangista Rafael Sánchez Mazas, o que lhe rendeu acusações e elogios.

²⁶ O poema integra a seção "Proverbios y cantares LIII" do livro *Campos de Castilla*, publicado em 1912 e reeditado com ampliações na edição canônica de 1917 das *Poesías completas*, publicada pela *Residencia de Estudiantes*, que tinha então como diretor de publicações o também poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Eis o texto completo do poema: "Hay un español que quiere / vivir y a vivir empieza, / entre una España que muere / y otra España que bosteza. / Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón."

²⁷ Em entrevista para a revista *Olivar*, da *Universidad Nacional de La Plata*, sobre *El corazón helado*, Almudena Grandes afirma: "Antonio Machado es el dechado de virtudes republicanas por excelência". Disponível em http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782008000100011. Acesso em 17/03/2017 às 12:00. A respeito do lugar honorário ocupado por Antonio Machado no campo literário e sua posição como lugar de memória, pondera Javier Rodríguez Marcos em artigo no *El País* por ocasião do centenário da publicação de *Campos de Castilla*: "Para los poetas más jóvenes de la democracia, Machado sirvió también como punto de unión con los de la generación del 50. El realismo crítico de Campos de Castilla y su muerte en el exilio después de atravesar la frontera francesa junto a los derrotados de la Guerra Civil convirtieron a Machado en un símbolo. Hasta el punto de que en 1959, vigésimo aniversario de su muerte, una visita a Collioure fue uno de los hitos promocionales de aquella generación de autores hoy clásicos. Para la foto del día posaron en el cementerio Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald. Este último es el único superviviente de la foto, privilegio que, dice, le parece "un dato más bien alarmante" y le produce una "ingrata sensación de pérdida". Pese a ser el menos realista, por barroco, de los poetas del grupo, Caballero Bonald recuerda el papel que la figura de Machado jugó para su generación: "Se convirtió para todos nosotros en el paradigma de una filosofía social y un enfoque crítico de la cultura que coincidía con el programa poético que entonces se intentaba movilizar". Su comportamiento, "sus limpias actitudes humanas y políticas, su figura intachable de defensor de la República, supusieron un punto de referencia ideológica tan oportuno como integrador". Cien años después de la aparición del libro que lo consagró se ha matizado mucho la disyuntiva entre simbolismo y realismo, pero Machado continúa siendo un ejemplo de decencia y la gente sigue usando sus versos como si fueran expresiones pulidas por los siglos. No hay mejor posteridad para un poeta." Disponível em http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/24/actualidad/1337881952_736261.html. Acesso em 17/03/2017 às 12:10.

1.5. Literatura e consumo cultural na Espanha do século XXI

Tendo em vista a posição ocupada pelos romances objetos de estudo neste trabalho no campo cultural espanhol e a problemática pela qual passa o universo da cultura no país, passamos a uma breve reflexão sobre as transformações do campo da cultura, de forma geral e da literatura, em particular, ocorridas na Espanha desde o término do regime franquista. Apontamos alguns problemas relacionados ao exercício da memória histórica e da memória coletiva no início do século XXI e a inserção da obra literária neste contexto.

1.5.1. *As recentes transformações do campo da cultura*

Um dos fenômenos mais marcantes do panorama cultural espanhol no século XXI deriva da plena integração da Espanha ao capitalismo avançado, ou seja, globalizado. Trata-se da expansão da economia espanhola e sua conseqüente internacionalização, na qual se destaca a indústria cultural. Como colocam Jordi Gracia e Domingo Ródenas de Moya (2009), as mudanças pelas quais passou o país a partir da redemocratização podem ser rastreadas em três eixos: um histórico-temporal, outro geográfico-espacial e um terceiro sócio-político, sendo que cada um deles pode ser percorrido em duas direções que permitem enxergar muitos aspectos da complexa trama da sociedade espanhola contemporânea. Uma destas direções, no eixo histórico-temporal, tem relação mais íntima com este trabalho, pois se refere aos fenômenos que ligam o presente com o passado e assim nos permite observar como vem se dando a gestão do passado histórico e da tradição.

Assim, destacam Gracia e Ródenas de Moya, fenômenos como o revisionismo histórico, de qualquer signo político e a pesquisa sobre a Guerra Civil e a repressão franquista, a recuperação dos intelectuais da diáspora republicana, a fundamentação histórica dos nacionalismos separatistas, o uso dos centenários e das efemérides para disfarçar reivindicações variadas, a reavaliação dos pactos tácitos da Transição, etc. Numa segunda direção deste mesmo eixo, parte-se do presente em direção ao futuro e busca-se examinar os diversos projetos que configurarão a Espanha do futuro próximo. Assim, as artes, a literatura e a arquitetura apontam estéticas que poderão se desenvolver ou decair, enquanto as tecnologias da informação digital provocam uma revolução não apenas audiovisual, mas também epistemológica. Neste contexto, o lugar da literatura também se modifica, pois ela perde estatuto, como já veremos, ficando relegada ao campo do entretenimento.

Numa das direções do eixo geográfico-espacial, verifica-se que, com a redemocratização da Espanha, o país se abre ao influxo ou penetração do exterior no seu interior, assimilando as correntes de pensamento, tendências estéticas e, de forma mais geral, as propostas renovadoras que procedem do estrangeiro: a absorção do pós-modernismo nas letras e nas artes, dos ritmos musicais das minorias, as preocupações ecológicas, o fortalecimento das ações das ONGs, a chegada de ondas de imigrantes que vão incorporando modos de vida e visões de mundo bastante díspares da sociedade espanhola autárquica. Por outro lado, ocorre a "exportação do doméstico", como destacam Gracia e Ródenas de Moya, ou seja, a Espanha torna-se produto de exportação: sua imagem, seu patrimônio cultural, seus produtos, sua criatividade e suas forças de produção projetam-se para o exterior, fenômenos para os quais contribuem o movimento maciço de jovens estudantes espanhóis com as bolsas do programa Erasmus, a relevância dos cientistas espanhóis, o sucesso internacional de cineastas, atores e romancistas, os sucessos esportivos e a expansão do Instituto Cervantes, fortalecendo o que já se conhece como *marca España*. A Espanha é um dos países que mais recebem turistas no mundo, é o terceiro país com maior volume de patrimônio histórico que recebe distinção de "Patrimônio Histórico da Humanidade" da UNESCO, atrás apenas de Itália e China. Segundo a Organização Mundial do Turismo, foi o terceiro país que mais turistas recebeu em 2014, com quase 65 milhões de desembarques em solo espanhol²⁸.

Por fim, no eixo sócio-político observam-se também dois sentidos, um descendente, que conduz das minorias para as majorias, das elites dirigentes na política e na cultura para o povo-massa; e outro ascendente, que vai do majoritário para o minoritário, do popular e folclórico para o elitista e seletivo. Assim, a democratização da alta cultura, por meio de exposições multitudinárias e superpopulares, a distribuição de coleções de livros e discos clássicos nas bancas de jornal são exemplos do primeiro destes itinerários. No sentido oposto, temos a apropriação da cultura popular por parte dos produtores de capital simbólico, o que pode implicar, segundo os autores, numa generalização do mal gosto, numa degradação cultural provocada, por exemplo, por programas televisivos de entretenimento.

Desta forma, construir um retrato da Espanha e de sua cultura no século XXI é uma tarefa complexa. Seja como for, é preciso concordar que há um sentimento de rebaixamento geral dos níveis de qualidade e de exigência não apenas nas salas de aula universitárias, como também no mercado das letras, como apontam Gracia e Ródenas de Moya, que diagnosticam

²⁸ Dados disponibilizados pelo portal brasileiro BOL no site web <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/bol-listas/2015/11/24/os-50-paises-mais-visitados-de-acordo-com-a-organizacao-mundial-do-turismo.htm#fotoNav=3>. Acesso em 17/03/2017 às 12:20.

"la difícil adaptación de nuestro sistema literario a la inserción de la literatura como uno más de los sectores de la industria cultural, dispuesta a sacar rendimiento económico de sus productos..." (2009, p. 10). O panorama literário é desolador, pois se reconhece a perda de inúmeros referentes culturais a exemplo de Gerardo Diego (1896-1987), Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), Victoria Kent (1898-1987), Salvador Dalí (1904-1989), Dámaso Alonso (1898-1990), Severo Ochoa (1905-1993), Rosa Chacel (1898-1994), Esteban Vicente (1903-2001), Juan Gil-Albert (1904-1994), poetas como José Hierro (1922-2002), Jaime Gil de Biedma (1929-1990), José Agustín Goytisolo (1928-1999), Claudio Rodríguez (1934-1999) e José Ángel Valente (1929-2000), romancistas como Juan Benet (1927-1993), Juan García Hortelano (1928-1992), Camilo José Cela (1916-2002), Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), Carmen Laforet (1921-2004), Terenci Moix (1942-2003), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) e Francisco Umbral (1932-2007), ensaístas como José Luis L. Aranguren (1909-1996), Enrique Tierno Galván (1918-1986), Pedro Laín Entralgo (1908-2001) e filólogos como Fernando Lázaro Carreter (1923-2004) e Claudio Guillén (1924-2007). Portanto, há um vazio impossível de ser preenchido facilmente, seja pela quantidade de talentos perdidos, seja por sua representatividade.

Seja como for, o novo sempre vem e o relevo generacional também ocorre na Espanha. Este trabalho, por exemplo, detém-se em obras literárias de autores que se encaixam na geração dos chamados "netos da Guerra Civil" e num contexto em que ocorre a substituição progressiva da memória comunicativa pela memória cultural, no que tange à memória coletiva do conflito civil de 1936. Como sabemos, no processo de transmissão da memória cultural têm maior peso os mediadores, em lugar das próprias testemunhas: os livros, filmes, séries de televisão, etc. que representam uma segunda etapa de mediação no processo de transmissão desta memória coletiva. Isto ajuda a explicar por que nas três obras o processo de mediação é mais relevante do que a figura que detém o testemunho. Em outras palavras, o acidentado processo pelos quais as memórias do conflito são transmitidas ao leitor por intermédio de um narrador-investigador tem tanta ou maior importância que os eventos em si que se deseja comunicar, nas obras objeto de estudo nesta tese.

Neste processo de abertura da Espanha resultante da redemocratização, observa-se ainda que as letras espanholas vêm disfrutando de uma projeção internacional como não se via, com uma pluralidade de vertentes que vão desde *best sellers* como Arturo Pérez-Reverte (1951-) e Carlos Ruiz Zafón (1965-), ensaístas como Fernando Savater (1947-) e romancistas de estéticas tão díspares como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), María Dueñas (1964-), Javier Marías (1951-), Rafael Chirbes (1949-2015) ou Javier Cercas (1965-

), com um amplo mercado internacional e inclusive habituado aos prêmios. Com relação à internacionalização da indústria editorial espanhola, ela se dá com a entrada no país de grandes grupos como Random House-Mondadori e Hachette, embora seja mais significativo o crescimento indômito do Grupo Planeta, com a incorporação de dezenas de editoras, algumas muito importantes como a Espasa-Calpe, Seix-Barral, Crítica, Tusquets²⁹ e Ariel, o que a levou a ser a sétima empresa editorial do mundo. Assim, embora existam ainda editoras *de autor*, a tendência realmente é a formação de conglomerados empresariais capazes de acompanhar o grande jogo capitalista internacional.

Mas o que significa exatamente o termo “best seller” no campo cultural espanhol? Maarten Steenmeijer (2011) faz uma interessante reflexão a respeito do caráter lábil e movediço que ele ocupa no panorama cultural do país neste início de século. Em primeiro lugar, destaca que a palavra não foi totalmente assimilada pela Real Academia Espanhola, que ainda a vê como estrangeirismo e prescreve o destaque tipográfico quando utilizada. O certo é que, em sua origem, como explica Steenmeijer, o termo se refere a livros que alcançam grandes índices de vendas e portanto, há este intrínseco caráter econômico nos usos precípuos da palavra. No entanto, a Real Academia une a este aspecto outro correlato mas impreciso: “un libro o disco de gran éxito y mucha venta” (2011, p. 35), como afirma o autor citando o *Diccionario de la Real Academia Española*, em versão consultada em 2009. De que sucesso se trata? O que é exatamente “gran éxito”? Parece haver uma confusão no uso do termo, como pondera Steenmeijer:

La confusión revela – involuntariamente, qué duda cabe – el proceso semántico que está viviendo el término, como atestigua de manera subrepticia el hecho de que no tendamos a calificar novelas como *Cien años de soledad*, *Corazón tan blanco* o *Soldados de Salamina* como *best sellers*, a pesar de las astronómicas ventas que han rendido estas novelas. El motivo no es difícil de establecer: se trata de novelas que tienen más prestigio literario del que solemos atribuir a, por ejemplo, novelas de Isabel Allende, Alberto Vázquez Figueroa y Antonio Gala. Resulta, por consiguiente, que por *best seller* no sólo se entiende un libro que se vende bien, sino, además, un libro que maneja ciertas temáticas y estrategias narrativas y retóricas que, según se suponen, satisfacen ciertas demandas del gran público. Se podría añadir que un *best seller* es un libro que aspira a serlo sin, por definición, llegar a serlo [...] (2011, p. 35)

²⁹ Coincidentemente, foi esta editora que publicou os dois romances do corpus. O grupo Planeta adquiriu 40% das ações da empresa, em 2012, posteriormente à publicação destas obras. De qualquer maneira, a aquisição comprova a voracidade do conglomerado, já que a Tusquets era a última editora clássica espanhola independente.

Citando o crítico espanhol Juan Bonilla³⁰, o crítico holandês pontua com maior especificidade as características do *best seller* que, para ele e Bonilla, constituem um gênero literário: abarca modelos variados, que vão do terror ao romântico, unidos por “trampas compositivas” que visam a enganar o leitor, bem como pela “cómoda ligereza” da prosa. Assim, ainda segundo Bonilla e Steenmeijer, os *best sellers* seguem certas “categorias estéticas”, como a prosa eficaz, devido à ausência de riscos compositivos, a presença da ação e do mistério, um tema profundo tratado com superficialidade e muitas páginas tecidas para entreter o leitor durante semanas a fio antes de dormir. Desta forma, com estes traços estéticos supõe-se que os *best sellers* agradariam a um público nada exigente que busca “informação resumida e trama emocionante” numa “aliança perfeita” que o gênero de narrativa mercadologicamente orientada provê.

O que mais incomoda o crítico, na avaliação de Steenmeijer, com relação ao *best seller* é que ele não trouxe nenhum avanço estético, pois mantém a narrativa tal como Charles Dickens (1812-1870) a deixou e pior, ele usurpou o lugar ocupado pela chamada “literatura de qualidade e de interesse” que se opõe, seguindo o paradigma estruturalista, ao *best seller*. Assim, segundo ele e Bonilla, a boa literatura seria aquela que provoca, por ser “incômoda, renovadora y auténtica” (2011, p. 38). Um sintoma inequívoco desta usurpação seria o fato de os *best sellers* ocuparem cada vez mais os espaços antes destinados aos outros gêneros narrativos, ao mesmo tempo em que a chamada “literatura popular”, também denominada *best seller*, passa por uma pátina editorial para passar pelo êmbolo das exigências cada vez mais rebaixadas do mercado e chegar a grandes setores do público, convencidos então de que não estariam lendo não apenas “mero entretenimento”, mas também “alta cultura”, nos termos propostos por Juan Bonilla e recuperados por Steenmeijer. Em consequência destes posicionamentos, os autores de obras literárias tachadas como *best sellers* reagem acusando o entrincheiramento da crítica, a exemplo da atitude de Carlos Ruiz Zafón quando do lançamento de *La sombra del viento* (2001), um caso paradigmático de altíssimas vendas tanto dentro como fora da Espanha, que ajuda a pensar a conformação do “best seller espanhol” e, posteriormente, de *El juego del ángel* (2008), pois o êxito do primeiro gerou uma corrente de imitações no mercado editorial espanhol.

O autor analisa a fortuna crítica que se seguiu ao lançamento do primeiro romance de Zafón tanto no âmbito nacional como internacional e a relaciona com obras dos seus emuladores, como Julia Navarro. Conclui que a crítica internacional adotou uma posição

³⁰ Juan Bonilla. “La era del *best-seller*”. In: GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (ed.) **La plaza del mundo**. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008.

ambígua, entre o enquadramento do livro no subsistema da alta literatura e a sua total restrição como *best seller* criado para atender o mercado literário e render proventos ao escritor. Com relação à crítica espanhola, Steenmeijer pondera que houve um silêncio geral quando do lançamento de *La sombra del viento* e uma mudança de atitude frente a *El juego del ángel*. Vieram críticas, mas eludiram a questão sobre se este romance é ou não literatura de qualidade. A conclusão tirada por ele a respeito de como a crítica tem lidado com *El juego del ángel* nos parece relevante:

Si no me equivoco, la acogida a *El juego del ángel* no es un incidente. Véase, por ejemplo, la publicidad en la prensa española generada por el sorprendente éxito dentro y, sobre todo fuera de España que han llegado a tener las novelas de Javier Sierra, Julia Navarro, Matilde Assensi e Ildefonso Falcones. Son escritores que pretenden escribir novelas que no solo son entretenidas, sino también serias o incluso literarias. Se trata de una combinación que encanta al público lector. A los críticos, sin embargo, les parece poner más bien incómodos o indecisos. Después de haberlas negado, parece que han conquistado el suficiente prestigio o capital literario como para ser consideradas dignas de ser comentadas en los suplementos culturales más importantes de España. Se podría concluir que, si las apariencias no engañan, estos se encuentran en una fase de transición hacia una mayor flexibilidad en cuanto a sus criterios de selección y apreciación. (2011, p. 49)

As reflexões de Maarten Steenmeijer nos levam à ponderação de que o mercado literário na Espanha, com a ocupação pelos *best sellers* gerou, ainda que mais ou menos tardiamente, conforme o caso, a reação da crítica, que parece estar menos atrincheirada e encastelada com seu modelo precípua de “alta literatura” e mais disposta a dialogar com a sociedade. De qualquer forma, em nosso modo de entender, cabe à crítica sempre atuar com independência, não se deixar seduzir pelos textos e exhibir de forma transparente suas armas, para que se compreenda o ponto de vista adotado pelo crítico e se possa fazer um debate honesto e não rebaixado pela pressão do mercado editorial ou do prestígio obtido por estas obras junto ao grande público. Seja como for, o fato é que a crítica se encontra também, de alguma, deslocada frente às transformações do campo literário espanhol, sendo obrigada a reagir de forma menos tradicional ou sectária do que prevaleceu durante toda uma tradição que também se desenvolveu no campo cultural espanhol.

Como já pudemos perceber, neste panorama de assédio crescente do mercado ao campo da cultura a literatura perde relevância pois, incluída no rol de outras leituras, passa a ocupar o lugar do entretenimento. Como explica Carles Geli (2009), o onipresente marketing editorial imposto no setor da edição corrobora dois fenômenos que marcaram a edição espanhola desde o final da década de 1980: o nascimento e a consolidação dos grandes

conglomerados editoriais, por um lado e a incorporação do livro como um produto mais da complexa, competitiva mas florescente indústria do livro, por outro.

A descrição e análise das mudanças pelas quais passaram tanto o hábito da leitura como o mercado editorial na Espanha mais recente sintetizam-se no sintomático título "Lectura en el hipermercado", escolhido por Geli. O autor parte da constatação de que mais espanhóis estavam lendo em 2007 que em 2002 (quase 4% mais, chegando a 41,4%), ao passo que se diagnostica uma mudança de tendência: os espanhóis, acompanhando o resto dos cidadãos ocidentais, vêm adotando novas formas de leitura, motivadas por mudanças sociais e psicológicas que têm a ver com a passagem do milênio e o sentimento generalizado de crise.

Assim, ainda segundo Geli, enquanto estudos anteriores sobre hábitos de leitura na Espanha indicavam como principal e automática resposta "para mejorar el nivel cultural", "para mejorar en el ámbito profesional", com a passagem do milênio estas deixaram de ser as principais motivações e as respostas mais frequentes passaram a ser "como entretenimiento" e "para pasar el rato de ocio", resposta que alcançou 90,4% dos resultados.

Em conclusão, o livro deixou de ser um meio de ascensão sociocultural, como era percebido na década de 1970. A leitura tem prestígio simbólico, mas apenas como uma outra forma de divertimento. Isto explica porque as preferências dos leitores são os gêneros que melhor permitem o entretenimento, a exemplo do romance e do conto, que alcançam 90,5% da preferência dos leitores em 2005. Geli destaca o sucesso do romance histórico neste contexto, pois fornece ao leitor a sensação de dois em um: diversão e conhecimentos culturais básicos, que podem ser depois ampliados num parque temático e em rotas turísticas *ad hoc*. Desta forma, os leitores parecem estar satisfeitos com as homeopáticas doses de cultura que salpicam as páginas dos romances, já que os ensaios vêm decaindo fortemente nas preferências do público, chegando a apenas 6% do total, o que levou nomes ilustres do gênero como Fernando Savater e José Antonio Marina (1939-) a dobrar-se ao mercado e publicar textos mais ligeiros, de acordo com a nova tendência.

Um dos grandes problemas deste caráter restrito ao divertimento que tomou a leitura é que ela deixa de ser um fator enriquecedor do indivíduo-cidadão do mundo para tornar-se um reflexo de um processo mercadológico em que o leitor busca determinado livro movido por estímulos detonados pelo mercado, num fenômeno de massas que recentemente pudemos conferir, com obras como a saga Harry Potter, de J. K. Rowling (1965-) e o ciclo de Dan

Brown (1964-), sobretudo o romance *O código Da Vinci*³¹. Segundo Carles Geli, Brown e Rowling inauguraram a globalização editorial, seguida, em outro nível, por obras de autores espanhóis como Ildefonso Falcones (*La catedral del mar*), Arturo Pérez-Reverte (o ciclo do capitão Alariste, mas antes dele o romance policial *El club Dumas*) e Javier Marías (*Corazón tan blanco*). Outra consequência desta proeminência do mercado no campo literário é que há cada vez menos títulos que chamam a atenção dos leitores, desnorteados diante do marketing editorial. Por outro lado, alguns livros tendem a permanecer na lista dos mais vendidos, transformando-se em fenômenos de vendas como *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón e *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Na análise do romance, levantaremos hipóteses que expliquem o sucesso desta obra. Acreditamos que o fato de o autor ser professor de literatura espanhola pode ajudar a explicá-lo, pelo conhecimento da poética romanesca e a habilidade em manipulá-la, tendo em vista agradar ao mesmo tempo ao leitor e à crítica, possibilitando diversos níveis de leitura com maior ou menor complexidade.

Os escritores têm maior dificuldade em ser lidos, não apenas porque os *best sellers* atraem todas as atenções, mas sobretudo devido a uma inversão operada na prática editorial em que os editores deixam de aguardar pacientemente por um novo texto para ser editado, para encarregar aos escritores textos que se encaixem nas novas e voláteis tendências do gosto da leitura de entretenimento. Esta prática, aliada à concentração, mais que editorial, da indústria cultural, agora mais que nunca indústria da comunicação (o que pode-se entender como sinônimo de indústria do entretenimento), como já vimos, com a entrada no mercado espanhol de grupos estrangeiros, a fusão de empresas e a concomitante fagocitação de empresas menores pelos conglomerados vêm coroar o processo de transformação do livro em objeto de consumo rápido.

Para escoar tal produção, os grandes conglomerados abrem grandes cadeias de livrarias, a exemplo da *Casa del Libro*³², na Espanha e de cadeias de livros, filmes e discos, a

³¹ Segundo a Folha de S. Paulo (2009), foram vendidos mais de 70 milhões de exemplares deste romance. Curiosamente, a equipe do suplemento de literatura do jornal inglês *The Times* o escolheu como o pior livro da década. Estas contradições ilustram o lugar problemático da literatura no século XXI, sobretudo os *best sellers*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u654666.shtml>. Acesso em 17/03/2017.

³² Conforme texto descritivo da página do grupo Planeta: “Casa del Libro, la cadena de librerías del Grupo Planeta, fue fundada en 1923 y adquirida por el Grupo en 1992. A las cuatro librerías con las que contaba en 1999, cuando inició su plan de expansión, se han sumado nuevas tiendas en varias ciudades. En la actualidad cuenta con 36 librerías en Málaga, Zaragoza, Sevilla, Gandía, Oviedo, Gijón, Vitoria, León, Ponferrada, Castellón, Cartagena, Vigo, Alicante, La Coruña, Valladolid, Bilbao, Valencia, Barcelona y Madrid. La expansión sigue dos modelos de ubicación: tiendas de más de 600 metros cuadrados en el centro de las ciudades y librerías más reducidas en centros comerciales”. Disponível em <http://www.planeta.es/es/casa-del-libro>. Acesso em 17/03/2017 às 12:50.

exemplo da multinacional de origem francesa *FNAC*³³, para levar rapidamente aos consumidores as desejadas narrativas. Deve-se ainda citar a cadeia de lojas de departamento *El Corte Inglés*, presente em todo o território espanhol e que também comercializa muitos livros e as diversas feiras de livros realizadas em toda a Espanha, sobretudo a *Feria del Libro de Madrid*³⁴, que chega este ano à 76ª edição, tendo Portugal como país convidado. É um tradicional espaço de encontro entre autores e leitores.

O tratamento da memória coletiva do século XX espanhol entra neste contexto, mesmo que os autores não escrevam como resposta ao estímulo editorial, para publicar nas grandes editoras, que pertencem a enormes conglomerados de comunicação, precisam, de alguma forma, levar em conta este panorama, seja para acatar estas premissas, seja para provocantemente contrariá-las ou encontrar um meio-termo.

Não obstante tudo o que foi acima destacado a respeito da reconfiguração do mercado literário, não podemos esquecer que um sistema literário se configura na interface entre autores, obras e leitores, como apontou Antonio Candido (1959). A emergência de uma concentração editorial de caráter internacional na Espanha não parece ter sido capaz de invalidar esta noção, pois existe ainda uma tradição literária no país, caracterizada pela dinâmica de diálogo, tenso ou não, entre as gerações de escritores que se sucedem. No caso específico da temática abordada neste trabalho, os escritores da geração dos netos da Guerra Civil se relacionam com a memória coletiva do século XX espanhol de uma forma diferente a como se vinha fazendo anteriormente, como veremos no próximo subcapítulo, o que reflete as transformações sociais e culturais do país. Neste momento, desejamos chamar a atenção para o papel dos leitores nesta dinâmica.

Para não recair em apriorismos preconceituosos e portantos, acientíficos, é preciso refletir um pouco sobre a dinâmica do consumo cultural no qual a literatura se insere. Não

³³ Segundo o portal Fnac Darty, são 29 lojas Fnac na Espanha e 23 em Portugal. No documento que apresenta os resultados anuais do grupo Fnac Darty apresentam-se os seguintes dados referentes à Península Ibérica: “Les ventes de la Péninsule Ibérique sont quasi stables (-0,2%). A magasins comparables, les ventes reculent très légèrement (-0,6%). L’intensité promotionnelle est restée forte dans les deux pays. La zone a bénéficié de l’accélération de l’expansion du réseau de magasins, avec notamment l’ouverture d’un 1er magasin Fnac Connect en Espagne et au Portugal, et l’ouverture d’un nouveau magasin franchisé à Andorre. 2 magasins ont par ailleurs été fermés en Espagne. Le canal internet est quant à lui en croissance. La baisse du résultat opérationnel courant (-4,1%) est imputable à la charge liée à la fermeture du magasin de Castellana à Madrid. Retraité de cet impact, le résultat opérationnel courant progresse de 7,4% et la marge opérationnelle s’établit à 4,0%, s’améliorant de 30bp”. Como se vê, a presença do grupo permanece estável na Espanha, pois apenas uma queda de 0,2 percentual nas vendas. Abriu-se uma loja Fnac Connect na Espanha e fecharam-se duas unidades. Houve uma baixa no resultado operacional corrente devido ao fechamento da loja localizada no Paseo de la Castellana, em Madri. Mesmo assim, o grupo exhibe forte progresso operacional corrente. Documento PDF “Résultats annuels 2016” disponível para *download* em <http://www.fnacdarty.com/finance/>. Acesso em 17/03/2017 às 12:55.

³⁴ Mais informações sobre o evento em <http://ferialibromadrid.com/>.

pretendemos aqui defender a idéia de que a indústria cultural é toda-poderosa e impõe experiências de leitura às quais os leitores não podem escapar. Neste sentido, precisamos problematizar o consumo da literatura e recuperar a relativa autonomia do leitor enquanto leitor/consumidor cultural e portanto, deslocar a questão do mercado para o consumo enquanto fator de problematização do lugar ético e estético nos quais os romances analisados se inserem.

Embora este não seja um trabalho que leva em conta a recepção concreta destas obras, pois não fizemos nem tivemos acesso a estudos específicos deste tipo relacionados a elas, estabelecemos relações entre as configurações estéticas das mesmas e o contexto no qual elas foram lançadas, que abarca tanto os autores, enquanto instâncias criadoras, que se refletem nas instâncias ficcionais correspondentes e os leitores, que são também por sua vez ficcionalmente representados seja como narratários, seja como projeção necessária da recepção dos textos configurados pelos respectivos narradores nas estruturas textuais. Entre estas instâncias ficcionais e extraficcionais media a indústria cultural, que gera o livro, objeto de consumo cultural. Por isso, são necessárias algumas considerações sobre este fenômeno.

O livro é um objeto de consumo que integra o mercado simbólico, nos termos definidos por Néstor García Canclini (2006). Segundo o estudioso argentino, há dificuldades teóricas e ideológicas precípuas ao estudo do “consumo cultural”, que ele define como “el conjunto de procesos socioculturales en el que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (2006, p. 80). Uma destas dificuldades ideológicas está relacionada com a visão que se tem do produto cultural, quando enquadrado mecanicamente num universo social em que se antepõem a classe média e as classes populares, de um lado, com uma classe alta, por outro. Nesta visão mecanicista da cultura recorre-se a um “psicologismo moralista”, no qual as classes mais baixas se caracterizam pela irreflexividade, exacerbada pela publicidade, que as levaria a consumir obsessivamente objetos desnecessários. Segundo esta visão tradicional e aristocrática da crítica cultural, os mais pobres seriam manipulados pelos mais ricos pela via do consumo, utilizado pela classe dominante para controlar o poder político e econômico e manipular as massas para distraí-las de suas necessidades básicas. Além deste preconceito inicial, esta forma de analisar o consumo é necessariamente rebaixadora da experiência do consumo. Como coloca Canclini, ela confunde consumo com consumismo e não nos permite tratar cientificamente de um espaço que as principais teorias consideram indispensável para a reprodução ou mesmo a simples existência da maioria das sociedades.

Marcados por sua origem econômica no campo científico, os estudos sobre o consumo precisam ser interdisciplinares, pois os cientistas sociais e os antropólogos podem contribuir

para iluminar outras facetas da atividade de consumo que escapam à Economia, como por exemplo as regras de convivência e os conflitos, que também trazem reflexos a esta atividade humana tão corriqueira.

Outro mito que é preciso atacar quando se trata do consumo é o da uniformidade, que não precisa ser um resultado necessário da organização multitudinária e anônima da atividade cultural nas sociedades nas quais ele existe. Assim, frente às acusações de homogeneização que a indústria cultural promove, é preciso levar a cabo estudos dos consumos que demonstrem a sua invalidade. Canclini argumenta que esta articulação interdisciplinar é bastante difícil, assim como a delimitação deste objeto de estudo que parte de uma rede de práticas que se concretiza numa miríade de atos anônimos e dispersos. Seja como for, é necessário evitar qualquer concepção mecanicista que reduza a complexidade do fenômeno do consumo. Embora o termo “consumo” provoque incômodo, por estar excessivamente marcado por seu caráter econômico, segundo este autor ele é necessário porque, apesar de insuficiente o que ele pretende abarcar, é mais potente para relacionar as dimensões não econômicas no seu vínculo com outras afins, como a recepção, a apropriação, a audiência e os usos.

Neste contexto, a particularidade do consumo cultural seria a de ser “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (2006, p. 95). Portanto, a dimensão cultural do consumo é muito importante, não pode ser relegada para que a dimensão econômica tome simplesmente o seu lugar. As formas de apropriação e de uso dos produtos culturais são complexas, não podem ser reduzidas a hipóteses dicotômicas. Como explica Canclini, o consumo pode ser pensado sob vários pontos de vista, sem que nenhum deles possa esgotar os sentidos desta prática social.

No âmbito deste trabalho, interessa-nos sobretudo enfatizar uma abordagem híbrida do consumo, ao mesmo tempo visto como lugar de diferenciação social e distinção simbólica entre grupos sociais, como sistema de integração e comunicação social, como cenário da objetivação dos desejos e como processo ritual. Como estamos tratando especificamente do consumo cultural, e mais ainda, do texto literário com as características que têm as obras que são nosso objeto de estudo, inseridas numa certa problemática social que elas se propõem a abordar e à qual dão uma determinada resposta, percebemos que o consumo destas obras é uma prática social complexa.

Se por um lado responde à necessidade de criar um lugar simbólico de diferenciação social e distinção simbólica, posto que as obras se vinculam eticamente a certos grupos sociais vítimas de um processo histórico-social-cultural marcado pela subtração de seu lugar na memória coletiva e portanto, incitam no leitor o vínculo a estes grupos e a oposição aos opressores, por outro lado elas funcionam como um sistema de integração e comunicação social entre as pessoas que aderem a estes discursos e demandas. Ao mesmo tempo, elas projetam o desejo de realização, pelo menos simbólica, num primeiro momento, de preenchimento deste vazio de memória, mesmo que para isso se valham de procedimentos estéticos diferentes ou até mesmo contraditórios. Por fim, elas dão corpo a uma prática socialmente aceita de reivindicação destas memórias coletivas extirpadas do tecido social, elas ritualizam formas civilizadas, culturalmente codificadas de apresentar socialmente tais demandas. Por conseguinte, o consumo destas obras carrega em potencial uma força capaz de mover a sociedade rumo ao atendimento das demandas sociais que os escritores se impõem a realizar. Contudo, este potencial precisa também ser problematizado, devido ao próprio caráter fragmentário que tem o consumo individual e anônimo da literatura. Embora o campo cultural goze de uma certa autonomia, ela é bastante parcial e se configura como uma série de forças, objetos e instituições que não se movem de forma harmônica. Seja como for, o papel da literatura na sociedade, como o de outros produtos culturais, é o de convocar o público e provocar respostas, seja para atender a interesses hegemônicos ou não. Neste sentido, deveremos auscultar os nossos objetos de estudo para verificar de que forma provocam os leitores e a quais interesses se propõem a atender e com quais resultados previstos pela sua configuração estética. A atividade da crítica literária proposta neste trabalho pode se deter neste limiar. Caberá então aos estudiosos do consumo, inclusive literário, ir além e verificar de que formas os leitores concretamente se apropriam destes objetos e que usos fazem destes discursos, como por fim coloca Canclini:

El estudio del consumo cultural aparece, así, como un lugar estratégico para repensar el tipo de sociedad que deseamos, el lugar que tocará a cada sector, el papel del poder público de garante de que el interés público no sea despreciado. Conocer lo que ocurre en los consumos es interrogarse sobre la eficacia de las políticas, sobre el destino de lo que producimos entre todos, sobre las maneras y las proporciones en que participamos en la construcción social del sentido. (2006, p. 95)

No contexto deste estudo, reconhecemos a importância do estudo do consumo cultural, nos termos propostos pelo crítico cultural argentino e portanto, tomamos da sua reflexão esta rica noção desta prática social que nos permitirá escapar de uma visão

mecanicista e portanto, preconceituosa da indústria cultural, na qual não há comportamentos sociais pré-determinados, mas possíveis tendências que vão além da própria indústria cultural e são na verdade conformadas pela conjuntura histórica, com todas as suas contradições. Continuaremos esta problematização nos tópicos seguintes.

1.5.2. *Memória e ficção na Espanha: o campo literário reconfigurado*

Constata-se que o campo literário sofreu uma sensível remodelação na Espanha, com o avanço do capitalismo internacional, o relevo generacional e a consolidação da democracia nos moldes como ela se apresenta no país. Sociólogos, politólogos e historiadores vêm fazendo a crítica da Transição à democracia pós-franquismo e destacando algumas tensões e seus reflexos atuais. Vicenç Navarro, por exemplo, em *Bienestar insuficiente, democracia incompleta: sobre lo que no se habla en nuestro país* (2002)³⁵, chama a atenção para os problemas sociais que a alternância de poder entre PSOE e PP não foi capaz de superar, pelo contrário, certos problemas se tornaram mais graves, sem que a população esteja consciente da causa dos mesmos: segundo o autor, é o domínio da direita na vida política, econômica e cultural espanhola (2002, p. VI). Por conseguinte, Navarro junta-se a outros tantos estudiosos da Espanha pós-franquismo na crítica à Transição que, para eles, dista de ser "modélica" e seu resultado está visível na crise social, política e de memória que o país enfrenta hoje. Segundo Navarro, o objetivo de seu estudo é mostrar

las consecuencias de esta transición inmodélica y del olvido histórico de lo que fue la República, la Guerra Civil, la Dictadura y la Transición, animando a las izquierdas a que recuperen su memoria histórica, condición indispensable para su rearme ideológico frente al nacional-catolicismo movilizador de las derechas. (2009, VII)

Embora faça a crítica à direita, o autor não deixa de chamar a atenção para o fato de que a resposta dos governos de esquerda também foi insuficiente e decepcionante e exemplifica com o fato de que os documentários de Montserrat Armengou e seus companheiros *Els nens perduts del franquisme* (2002) e *Les foses del silenci* (2003), que tratam das atrocidades cometidas pela ditadura não foram mostrados no canal nacional

³⁵ É óbvio que a Espanha não é a única democracia "incompleta" do planeta. No entanto, interessa-nos mais neste autor a aguda crítica dos problemas sociais que atravessam o país e da qual são responsáveis tanto os governos socialista, quanto o direitista do Partido Popular, quando não dão respostas mais satisfatórias a estes problemas. Trabalhamos com a quinta edição, de 2009, que reproduz os prólogos das quatro edições anteriores. A nota citada é do prólogo da 4ª edição.

Televisión Española, segundo Navarro, por medo de ofender à direita, ainda na mesma cantilena de "evitar la crispación", ou seja, provocar a reascensão dos supostos ódios atávicos que dividiram a Espanha em dois bandos inconciliáveis. A argumentação de Navarro avança na mesma linha de estudiosos como Paloma Aguilar Fernández (1996, 2001 e 2008) que, com seus estudos sobre as tensões do tratamento da memória coletiva da Guerra Civil durante a Transição e a redemocratização, evidenciam o caráter problemático que tem o trabalho sobre a memória do passado conflituoso na cultura espanhola em suas diversas áreas e a dívida ainda a pagar com relação aos danos provocados aos vencidos.

Neste estudo, devemos levar em consideração a configuração política singular do estado espanhol pós-franquista, organizado em comunidades autônomas, com quatro línguas nacionais e diferenças culturais e políticas internas que vieram dando alimento aos movimentos separatistas, sobretudo na Catalunha. Para compreender a dinâmica político-cultural atual, é preciso levar em conta a violência da ditadura franquista, que reprimiu política e culturalmente as manifestações tidas como ameaçadoras do unitarismo pretendido por Franco e subjugou as diferenças regionais. Assim, estudar o tratamento da memória histórica e da memória coletiva do passado recente na sociedade espanhola atual só pode ser feito levando em conta estas dinâmicas próprias do país, por mais que, como colocam Gracia e Ródenas de Moya, "para bien y para mal, la España democrática se diferencia poco de la Europa a la que pertenece y los rasgos diferenciales que conserva no son más abultados que los de las sociedades de su entorno" (2009, p. 20). Assim, entendemos a Espanha, enquanto estado plurinacional, possui dinâmicas internas de disputa da memória coletiva resultantes desta pluralidade ideológica e cultural fortemente reprimidas durante o franquismo.³⁶

³⁶ Exemplo prístino desta disputa é a polêmica que se desenrolou com relação à gestão dos arquivos da guerra civil, localizados em Salamanca. Os papéis oriundos da Catalunha foram incautados durante a guerra civil e depositados arbitrariamente neste arquivo. Em 1995, durante o governo socialista de Felipe González, decidiu-se restituir tais fundos documentais à Generalitat catalã, mas a forte oposição do Partido Popular levou a cabo uma campanha midiática e política contra esta ação, o que provocou a paralisia da iniciativa. Apenas em 2005, no governo também socialista de Rodríguez Zapatero, os papéis começaram a ser trasladados à Catalunha. Por trás desta disputa está um contexto social claro de transtorno da memória coletiva sobre o qual opina Alberto García Velasco numa monografia a respeito da "polémica de los papeles de Salamanca": "Porque, a mi juicio, lo que subyace en esta polémica, cuyos ecos todavía perduran, son los problemas de integración nacional de nuestro país, con un conflicto de difícil solución entre el nacionalismo español y los nacionalismos periféricos. Este conflicto de identidades enfrentadas dentro de un mismo territorio estatal supone la puesta en cuestión del Estado-nación español por parte de los nacionalismos sin estado. En definitiva, la raíz del conflicto del Archivo de Salamanca es un problema de identidad nacional. Y como la identidad nacional se legitima por la historia, el conflicto de los papeles de Salamanca incide también en la imagen y contenido del pasado español. Los documentos fueron incautados por los franquistas al final de la guerra civil y utilizados por las diversas jurisdicciones represivas de la dictadura. Con la llegada de la democracia, la restablecida Generalitat solicitó en varias ocasiones la devolución de sus papeles. Recibió buenas palabras y los documentos se comenzaron a digitalizar, pero ni uno solo de ellos se movió del Archivo de la Guerra Civil en Salamanca. Fue en 1995, como decía, cuando se decidió su devolución, aunque ésta solamente se haría efectiva a partir de 2006. Y esta

Já passada uma década e superado qualquer afã de regressão à ordem política anterior, com o fracasso da tentativa de golpe de estado de 23 de fevereiro de 1981, a Espanha entra eufórica na Comunidade Europeia. Consolida-se a democracia, mas o preço pago pela transição é talvez muito alto: a falta de memória e o clima persistente de crise da memória coletiva ou amnésia, como argumenta Colmeiro (2005, p. 13), ao mostrar como o tema tem insistentemente retornado às colunas do jornal *El País* na passagem ao terceiro milênio. Colmeiro (2005, p. 18) afirma que o caminho percorrido pela memória coletiva desde o pós-Guerra Civil até o desencanto do final do século XX pode ser esquematizado em três tempos:

1. O tempo de silêncio e esquecimento imposto pelo franquismo, a longa noite de memória reprimida da oposição antifranquista censurada e a substituição da memória histórica por uma nostalgia de uma ordem legendária primigênia, que se traduz numa épica imperial delirante (perceptível por exemplo em *Raza* (1950), o filme cujo roteiro é de autoria de Franco, sob o pseudônimo de Jaime de Andrade e que foi produzido com fins propagandísticos de direita);
2. O tempo da Transição do franquismo à democracia, entre a memória de testemunho residual e a amnésia. O pacto de esquecimento dos fantasmas da Guerra Civil e do legado franquista, convertido em novo tabu, por sua própria condição fantasmagórica se nega a desaparecer. Há uma tentativa de recuperação da memória histórica e uma sensação de desencanto provocada pelas limitações do processo político e a nostalgia de um futuro utópico definitivamente postergado;
3. O tempo da inflação quantitativa e o decréscimo qualitativo da memória. O espaço vazio deixado pelo desencanto da transição e seu tabu acaba sendo preenchido por diferentes formas memoriais que desbordam e debilitam, ao mesmo tempo, as tradicionais margens da memória: a fragmentação e a descentralização da memória devido ao ímpeto de memórias nacionais particulares frente a uma diluída memória unitária nacional, como reação ao absolutismo franquista, que reprimiu as diferenças regionais; um novo memorialismo institucional de prestígio e de caráter epidérmico; e finalmente a substituição da memória histórica pela nostalgia da nostalgia, que preenche, ao mesmo tempo, o espaço deixado pelo tabu. É o tempo da crise da memória em que estamos imersos.

É a partir da percepção deste contexto problemático em que se insere a memória coletiva na Espanha hoje que se apresenta este trabalho. Deriva da inquietação provocada pela

decisión de restituir su memoria a Cataluña coincidió, además de con una obvia coyuntura política favorable a la misma, con el retorno de la memoria de los derrotados en la guerra civil -y los catalanistas fueron derrotados en la guerra civil- y con el acceso al gobierno, al año siguiente, de una derecha democrática pero indiscutiblemente emparentada con el autoritarismo franquista” (2014, p. 3). Trabalho disponível na versão integral em http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/28006/7/TFM_GarciaVelasco.pdf. Acesso em 17/03/2017 às 16:00.

proliferação da memória coletiva institucionalizada, das efemérides que logo são esquecidas e substituídas pelo próximo espetáculo do calendário, bem como pela atuação dos grupos midiáticos, que colocam uma grande quantidade de material escrito e audiovisual nas bancas de jornais de toda a Espanha. Entre estes materiais encontra-se alta literatura e literatura de mercado, é certo, mas o que se observa é que o rebaixamento cultural se dá quando tudo se apresenta como objeto de consumo. Neste caso, conta o capital cultural representado pela posse e culto destas obras, mais que a sua fruição estética.

Portanto, constata-se que o campo literário na Espanha pós-Transição sofre as marcas de um processo de mudanças que é ao mesmo tempo econômico, político e digamos, generacional e que carrega as contradições inerentes ao processo histórico. Se durante a ditadura franquista não havia liberdade política nem estética, devido à censura e à violência do Estado, por outro lado, passada a ditadura o chavão cunhado por Manuel Vázquez Montalbán parece fazer sentido: "contra Franco vivíamos mejor"³⁷.

Num campo literário transtornado pelo peso do poder econômico, parece enfraquecer-se a liberdade de atuação dos escritores como agentes de crítica social, seja porque impede que textos mais críticos e menos complacentes com as "necessidades" e os "gostos" dos leitores sejam publicados, seja porque, por outro lado, os próprios escritores parecem estar acomodados nas condições do mercado literário tal como ele se apresenta. Qual seria então o espaço que a recuperação da memória coletiva da Guerra Civil e do franquismo vem tendo no campo literário espanhol tal como ele se apresenta, subjugado, por um lado, pelo poder econômico e por outro, pela dinâmica política marcada pelo receio de reabrir as feridas sociais? Que posições o escritor de ficção poderia ocupar neste campo literário?

Algumas pistas para dar respostas a estas importantes questões são dadas pelos estudiosos que tentam fazer a história da literatura espanhola mais recente, já da primeira década do século XXI. Ainda que estes estudos não possam ter um caráter definitivo, devido à falta de maior distanciamento imposto pelas características do próprio objeto de estudo, é necessário e conveniente tomá-los como referências balizadoras.

³⁷ Consta que esta foi uma declaração verbal do escritor, da década de 1980, por ele retomada no romance *El premio* (1996), no qual aparece numa fala da personagem Alma Pondal, que textualmente diz à personagem Marga Segurola na página 329: "Marga, contra Franco estábamos mejor". Segundo Ángel Díaz Arenas, no ensaio *Quién es quién en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán* (2012), a mesma personagem Alma Pondal esclarece o sentido desta declaração entre as páginas 329 e 330: "[...] Éramos una sociedad civil con esqueleto crítico, estábamos contra, pero queríamos fervientemente algo, la democracia. Ahora sólo sabemos que no podemos querer nada realmente importante como era acabar con una ditadura" (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1996 *apud* DÍAZ ARENAS, 2012, p. 23).

Assim, por exemplo, Toni Dorca (2011), na apresentação de *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, pondera que a crise epistemológica instalada em nosso presente histórico conduz o escritor atual a duas posturas: uma nostálgica, adotada pela maioria e que consiste em manter, com base em relatos nostálgicos, a ilusão de continuidade promovida pela cultura de bem-estar; outra, adotada por um grupo mais reduzido, consiste em dismantelar a ilusão de nostalgia na qual está imerso o sujeito contemporâneo. Para tanto, estes escritores cultivam um tipo de relato que aspira geralmente a não converter-se em *best seller*. Dorca denomina tais grupos como *argumentistas* (os que dão primazia à trama) e *fragmentários* (os que exploram ao máximo as possibilidades e os limites da linguagem).

Destaca também o estudioso que os escritores de narrativa do século XXI seguem uma multiplicidade de tendências e carecem de qualquer filiação generacional e que, embora este ecletismo não favoreça o predomínio de uma tendência sobre as demais, a principal preocupação de um número importante de escritores e críticos se encaixa no seguinte eixo temático: a reavaliação da Guerra Civil, a ditadura franquista e a cada vez menos exemplar Transição (DORCA, 2011, p. 14). Podemos, então, tentar caracterizar esta tendência dominante na narrativa espanhola novosséculo. Para isso, vamos nos remeter aos estudos de Sebastiaan Faber (2011), Txetxu Aguado (2011), Antonio Gómez López-Quiñones (2011) e Germán Labrador Méndez (2011), todos eles de alguma forma preocupados com a poética desta "nueva novela sobre la Guerra Civil" (DORCA, 2011, p. 14). Desta forma, poderemos, ainda que provisoriamente, tentar estabelecer algumas linhas dominantes no campo literário espanhol, no que tange a este grupo de narrativas que têm por objeto o passado recente e as formas de rememorar-lo.

1.5.3. *Nostalgia e contranostalgia na narrativa do século XXI*

Antes, contudo, vamos refletir sobre as características da narrativa, de forma mais geral, neste início de século. Segundo Palmar Álvarez-Blanco (2011), refletir sobre a narrativa no começo de um novo século implica em afinar o ouvido, ser capaz de escutar uma familiar melodia oculta entre as linhas escritas. Para o autor, o intervalo entre os séculos constitui um lugar privilegiado para estimular o lamento sobre o que foi ou poderia ter sido e para celebrar o futuro esperado. Por conseguinte, a ficção pode conter este componente de nostalgia de um passado ou de um futuro. O autor credita então não apenas à pressão econômica a existência de publicações "em ritmo vertiginoso" que se encaixam nesta tendência.

Álvarez-Blanco segue estudiosos como Jane Scheffer em *¿Por qué la ficción?* (2002), Fernando Valls em *La realidad inventada* (2003), Santos Alonso em *La novela española en el fin de siglo 1975-2001* (2003) e Ramón Acín em *Cuando es larga la sombra* (2009), que estudam a literatura e Frank Kermode em *El sentido de un final* (2003), que transita entre a literatura e a Antropologia para estudar esta busca de sentido que o discurso literário propõe, como resposta à condição humana que habita entre um começo e um fim. Para o crítico espanhol, o fato de certas narrativas serem publicadas na encruzilhada temporal de entre-séculos também ajuda a explicar esta inflexão nostálgica, que está ligada à dimensão psicológica dos temores, afetos e necessidades humanas. Então, frente às explicações que colocam a ênfase nos avanços tecnológicos e na dinâmica da economia, Álvarez-Blanco afirma que não se pode perder de vista esta condição inter-secular. Parece-nos que sua visão, ao se colocar no cruzamento da literatura com outros campos sociais de atividade humana e apresentar uma perspectiva psico-antropológica complementa a visão do campo literário trazida pela historiografia.

Contudo, faz ainda mais sentido levar em consideração esta perspectiva se pensarmos que a experiência da temporalidade histórica na Espanha está indelevelmente transtornada pelas marcas do conflito, da violência e da reparação insuficiente. Sentimos que a história recente da Espanha e o correspondente exercício de memória sobre o período só têm sentido se estiverem atravessados pelos cortes operados pela II República, como esperança de ruptura com uma tradição e um passado imediatamente anteriores e de avanços sociais para muitos espanhóis; ruptura esta que veio desencadear uma contra-ruptura ainda mais violenta, representada pela longa Guerra Civil e pela violência do estado franquista. A Transição à redemocratização e o suposto "consenso" que conduziu o país ao estado atual não foram capazes de apagar a contra-memória incômoda de toda a violência aplicada para tentar erradicar a experiência republicana da memória histórica e coletiva dos espanhóis.

Desta forma, seguindo a argumentação de Álvarez-Blanco que, por sua vez, retoma Kermode, a respeito dos sentidos do final na narrativa, que apontam para a necessidade do fechamento de um ciclo, tudo nos leva a crer que a ficção espanhola de início do século XXI que se volta para o eixo República-Ditadura-Transição configura o vínculo do leitor com estas experiências transpostas à ficção por meio de "formulações escriturais de estado terminal", nas quais se montam cenas de vivências simuladas de um final (o cronotopo literário resultante da experiência de um final), que conduzem o leitor ao lamento e à celebração, num imaginário trabalho de luto.

Esta vivência simulada se desenrola segundo uma lógica que toma corpo na confecção das narrações e que responde a uma necessidade humana, a qual é determinada por dois princípios: a complementaridade e a transicionalista. Segundo o princípio da complementaridade, oriundo do campo da física quântica, para dar explicação a fatos ilógicos ou totalmente novos com o fim de criar uma razão humana aceitável, leis pretéritas são incorporadas no presente de forma a servir de complemento às leis que os fatos recentes descobriram. Quanto isto não é possível, tem-se a sensação de caos e de descontinuidade. Segundo este princípio, o passado se torna imprescindível para explicar e dar sentido e significado ao presente.

Este fato explica o vínculo que se estabelece entre a experiência do final do século e o renascer de um estado nostálgico que coloca a continuidade numa espécie de lugar simbólico, no qual o nostálgico "disfruta de la complementariedad por la complementariedad misma" (Kermode, 2002, p. 65). Desta forma, ao consumir a ficção nostálgica, o indivíduo também saudosista momentaneamente disfarça o corte que se dá quando o momento de mudança vem e o indivíduo percebe sua finitude, a transitoriedade de sua existência. Segundo Álvarez-Blanco, a ficção do século XXI se coloca, em parte, sob o signo deste princípio. Trata-se da ficção que dá ao leitor uma experiência satisfatória de continuidade, mediante a qual ele fica confortável dentro de seu espaço reconhecível e por tanto, controlável e controlado. Conforme a descrição dada pelo autor, este tipo de ficção corresponderia ao "modo romanesco" de Northrop Frye, em sua "Crítica dos modos":

Siendo su forma rica en variaciones, su función resulta idéntica a la de los cuentos para ir a dormir, encaminando los pasos de su lector hacia el país de los dulces sueños. Sus historias sirven para exorcizar el miedo que surge en un momento de trance y, en este sentido, su función se asemeja a la del fetiche. (2011, p. 23-24)

Com finalidade oposta à ficção nostálgica estão os enunciados marcados pelo princípio do transicionalismo que, segundo Kermode, servem para "integrarnos en la lengua franca de la realidad" (2002, p. 107). Nesta pesquisa, estes enunciados correspondem à ficção contra-nostálgica, aquela destinada a "provocar en el lector una gnosis temporal que instituye un límite infranqueable entre lo real y el espacio de la ficción" (Álvarez-Blanco, 2011, p. 24), ou seja, que não busca preencher simbólica e redentoramente o abismo existente entre nossa época e a das vivências de épocas pretéritas, representadas nesta mesma ficção e vinculadas com o século XX espanhol. Assim, se a ficção nostálgica propõe a escritura e a leitura como processos miméticos do transe em que se instala a nostalgia, a ficção contra-nostálgica faz o

contrário: propõe uma leitura em que prevalece o estado de lucidez frente à nostalgia. Desta forma, a contra-nostalgia é o produto de um trabalho de luto que se completa. Neste tipo de ficção, não se duplica, por meio da ilusão mimética, a ordem à qual a ficção nostálgica pretende fazer retroceder; esta ordem é questionada, des-criada, no próprio processo de sua recriação pela ficção, provocando um efeito de estranhamento. Em consequência, o leitor se sente desamparado, o que lhe obriga a refletir e buscar critérios que encaminhem sua leitura para algum lugar. Conclui-se então que este tipo de escritura "persigue devolver al lector a la realidad por la puerta de la ficción" (Álvarez-Blanco, 2011, p. 24). Por ter este caráter dialógico-crítico, este tipo de narrativa normalmente contém metaficção, ironia, paródia, humor, jogo e experimentação, comunicando um sentido crítico de responsabilidade do sujeito na (des)construção de significados.

O recurso a esta categorização é útil para distinguir a ficção que aborda a memória coletiva do século XX espanhol numa perspectiva mais conforme ao mercado, mais proclive a tornar-se o que Gonzalo Sobejano denomina "novela de evasión" (2003, p. 104), aquela que provoca o apaziguamento do leitor, sua harmonização com a ficção pela via da ilusão mimética, próprios da estética do *best seller*, de um outro tipo de ficção que é mais problematizadora, não apenas de seu referente, mas também como próprio objeto estético, o que pode afugentar leitores habituados ao consumo de ficção nostálgica.

Já Txetxu Aguado (2011) se pergunta o que contar e como, o que recordar e o que esquecer, com relação ao eixo II República-Ditadura-Transição. Segundo ele, é a sensação de que muito ficou perdido pelo caminho, entre as voltas de tanto consenso político e de tanta escritura jornalística na crônica da Transição que mostra que é preciso dar resposta a estas perguntas. Ele parte do questionamento da Transição como processo "modélico" e de sua cultura "amnésica" para postular a necessidade de uma relação mais frutífera com a recordação que o simples "pasar página". A amnésia, entendida como ausência de modos emocionais e afetivos de relação com a memória do passado, precisa ser atacada. Para tanto, é preciso sair do labirinto da dor incontível de quem não pôde recordar de forma justa, assim como de quem está doente de passado por não conceber momento temporal mais satisfatório.

A literatura serve justamente para isto, pois ela permite explorar os afetos e relações com um passado que não estará nunca encerrado numa interpretação definitiva. Assim, conduz-nos a uma relação de empatia com quem não tem voz, com o desaparecido ou com o que durante muito tempo permaneceu morto e enterrado. Permite uma aproximação que, de outra forma, seria impossível, pois podemos nos sentir solidários, mas não podemos viver pelo ausente nem substituí-lo no momento em que sua vida lhe foi subtraída. O literário

permite, então, franquear esta distância infranqueável entre nossa presença no hoje e as ausências dos mortos, recuperando simbolicamente um diálogo com o passado de outro modo impossível. Cumpre-se assim uma tarefa ética de procurar compreender sua problemática e implicar-nos em seus protestos de reparação.

Passamos à interessante categorização proposta por Sebastiaan Faber (2011). Ele parte da constatação de que a mudança de milênio chegou a coincidir com uma transformação na forma como os espanhóis pensam, falam e escrevem sobre seu passado nacional violento, transformação esta resultante em parte da forma como a literatura passou a tratar do tema. Seguindo José-Carlos Mainer (2006), postula que não é exagerado falar de um *novo romance* da Guerra Civil, quando o crítico aragonês coloca, entre outras características, a "secreção sentimental" e a "reconquista privada da memória" como elementos estéticos dos textos de uma ética mais abertamente pessoal, indagadora e consciente que em nenhum momento anterior desde o final da ditadura.

Partindo destas observações e da leitura de algumas obras, entre as quais estão *Soldados de Salamina* e *El corazón helado*, Faber categoriza dois tipos de relação entre os espanhóis nascidos entre 1950 e 1980 com os que viveram e lutaram na guerra - vivos ou mortos. Estas relações deixaram de basear-se nos vínculos de sangue, no parentesco e no destino, o que Faber denomina vínculo *filiativo*, para tornar-se *afiliativo*, ou seja, baseado sobretudo num ato de associação consciente, menos na genética que na solidariedade, na compaixão e na identificação. Se o vínculo filiativo se baseia na lealdade, o apego de um indivíduo ao grupo ou à comunidade à que se considera membro, mas não por escolha, o vínculo afiliativo é regido pelo compromisso voluntário. Ao colocar em cena este vínculo ativo, afiliativo com o passado, o novo romance da Guerra Civil complementaria e reforçaria uma transformação que se dá na postura que a sociedade espanhola em geral e a historiografia universitária em particular vinham tendo com o passado.

Aqui, Faber nos remete à polémica que envolveu historiadores como Santos Juliá, por um lado e seus opositores, por outro, em torno ao suposto pacto de silêncio assumido durante a Transição. Juliá defende a Transição, negando que tenha havido tal pacto de silêncio ou esquecimento, mas assumindo que houve a decisão de "jogar no esquecimento" o passado e assegurar-se de que "não determinará o futuro". Faber argumenta então que estes historiadores negaram a possibilidade de que a história recente pudesse constituir uma guia positiva para a Espanha pós-franquista e que se pudesse realizar alguma demanda ética sobre o presente. Esta barreira colocada entre os cidadãos do presente (aqui representados pelos historiadores) e os do passado equivaleu a omitir as relações filiativas (os espanhóis do

presente negaram-se a reconhecer-se *filhos de*), enquanto ao mesmo tempo impediam qualquer relação afiliativa de identificação ou solidariedade para com os espanhóis do passado. Desta forma, esta assepsia científica acabou se transmitindo à sociedade como o criticado "pacto de silêncio", que parece ser como a sociedade interpretou o receio e a quebra dos vínculos.

Faber então destaca que é justamente a geração de Almudena Grandes, a dos denominados "netos da Guerra Civil", que vem reivindicar o vínculo afiliativo impossibilitado pela geração anterior. Esta reivindicação se desdobrou por meio da chamada "reivindicação da memória histórica", movimento que deu origem à lei popularmente denominada como tal e das tensões com a geração anterior, a exemplo da polêmica a respeito do suposto "pacto de silêncio". Se Juliá critica os recuperacionistas por seu subjetivismo ou sua insistência na confusão entre memória falível com história objetiva, ou ainda por sua tendência em politizar o passado, parece que este historiador não compreende que este tipo de movimento responde precisamente a uma necessidade de outro tipo de história que não fosse tão asséptica quanto a praticada por ele e os de sua geração. Assim, seria agora necessária "una historia vivida por personas concretas, por víctimas y testigos con quienes nos podemos identificar, *afiliar*", destaca Faber (2011, p. 105).

Desta maneira, o caráter afiliativo se torna mais enfático nas narrativas recentes devido à ênfase dada ao testemunho, com o qual o leitor pode se identificar. Assim, Faber exemplifica com a figura de Miralles em *Soldados de Salamina*, bem como os "amigos do bosque", indivíduos com nome e história próprios aos quais podemos interrogar e cujos relatos despertam respeito e fascínio, admiração e simpatia. A presença do testemunho na ficção serve ainda para contrabalançar o silêncio forçado pela ditadura franquista. Todas estas características apontam para o auge da narratividade e do suspense nas representações do passado que, mais uma vez, reforçam o sentimentalismo ou "tremendismo", como coloca Sebastiaan Faber, exageros que denunciam a "ingenuidade filosófica" com a qual os escritores lidam com o testemunho, eludindo o seu difícil status epistemológico e a problemática da fiabilidade da rememoração traumática.

Portanto, é normal, neste contexto, que a ficção e o cinema sobre a Guerra Civil e a ditadura franquista produzidos já no século XXI dêem destaque à figura da testemunha, ao mesmo tempo em que apelam para a afiliação do público. Para tanto, estas obras reservam um espaço retórico para o leitor ou espectador, incorporando o diálogo intergeracional na própria estrutura formal da obra. Exemplos disso são, nos documentários, a presença de um jovem entrevistador e no caso da ficção, de um protagonista de uns 40 anos que parte para

uma aventura que o leva a descobrir uma verdade histórica, da qual extrai uma lição que transforma sua vida. É o que ocorre, por exemplo, em romances como *Soldados de Salamina*, *El corazón helado* e *Tu rostro mañana*, de Javier Marías (2002), por meio dos personagens de Javier Cercas, Álvaro Carrión e Jaime Deza, respectivamente.

Além da ênfase no gesto afiliativo, Faber destaca a tensão entre filiação e afiliação como eixo motor das tramas. Exemplifica com *Soldados de Salamina*, no qual a morte do pai biológico do narrador e sua posterior tentativa de afiliação falida com o escritor Rafael Sánchez Mazas o conduzem à afiliação bem-sucedida com o miliciano republicano Antoni Miralles. Concomitantemente, não é casual que o rumo do "relato real" que Cercas escreve só se determina satisfatoriamente quando Miralles toma o lugar de Sánchez Mazas como herói da trama e o gesto afiliativo se completa.

Já em *El corazón helado*, a trama é apresentada para o leitor no momento em que o pai do protagonista, que também é um dos narradores, Álvaro Carrión, falece. Mesmo tendo admiração pelo pai, Álvaro é levado a reconsiderar o vínculo filiativo não apenas com ele, mas também com toda a família, após descobrir a origem ilegítima da riqueza dos Carrión, derivada do roubo do patrimônio da família republicana Fernández. Esta descoberta agrava a crise da meia-idade pela qual passa este narrador, que se distancia do pai recém-falecido e o aproxima da avó republicana, ou melhor, da memória desta avó, plasmada na carta deixada por ela para o filho (no caso, o pai de Álvaro) e escondida desde então. Assim, o gesto afiliativo de Álvaro com a avó, com a família Fernández e com Raquel representará a sanção política que ele aplica sobre sua própria linhagem, num esforço de desfiliação para com os vencedores da Guerra Civil.

Antecipamos aqui estes dados relativos aos romances objetos de estudo nesta tese porque Sebastiaan Faber os toma como exemplos em sua argumentação. De qualquer forma, retornaremos a eles nos dois capítulos seguintes, dedicados à análise dos romances. Por ora, queremos enfatizar a importância que tem esta distinção entre filiação e afiliação como gestos de configuração narrativa que nos permitem reforçar nossa visão de que a ficção espanhola atual está marcada por esta reconsideração dos vínculos que os espanhóis mantêm com o seu passado recente.

Como bem apontam Paul Ricoeur e outros estudiosos, a memória está comprometida com o presente, com as agendas dos cidadãos do presente que se desdobram em reconfigurações da memória histórica e da memória coletiva com o fim de atingir os objetivos recentemente colocados. Somente assim tem sentido o esforço dos chamados "recuperacionistas" e a polêmica existente entre os historiadores, os pseudo-historiadores e os

demais agentes do campo literário que tomam como verdade a experiência vivida que, não por ser subjetiva é tida como menos legítima ou autêntica. Por conseguinte, como argumenta Sebastiaan Faber, "la verdad se alcanza o reconstruye menos por motivos de conocimiento científico que por una necesidad de justicia, un afán ético" (2011, p. 108).

Compreende-se então porque tantos escritores espanhóis assumem esta posição em que a verdade está mais colocada do lado do testemunho que da historiografia oficial e que, em consequência, colocam em evidência o sentido que tem o trabalho da recuperação da memória coletiva do passado recente, como uma reivindicação estreitamente relacionada com a identidade destes cidadãos da geração dos netos da Guerra Civil e que tem a ver com o presente, com o legado que se pretende deixar para as gerações vindouras.

Em conclusão, se o campo literário está muito influenciado pelo poder econômico e pela reconfiguração do mesmo operada pela internacionalização da indústria cultural, como já explicamos, por outro lado, também está sendo determinado pela agenda política da geração atual de escritores que, no momento presente, domina o campo literário. Este domínio, ainda que frágil, mantém-se sempre que estes escritores possam ter seus textos publicados, obtenham os prêmios literários que, por mais que tenham perdido o prestígio que podiam ter anos atrás, servem como alavanca para as vendas e acabam influenciando o público e assim, o debate público em torno às questões relacionadas com a memória histórica e a memória coletiva da Guerra Civil, do franquismo e da Transição continua sendo alimentado.

Com relação à popularidade cultural e literária que esta temática vem tendo, Antonio Gómez López-Quiñones (2011) destaca que ela abarca diversas questões, entre as quais é relevante para nosso trabalho considerar a seguinte: sem os debates sociais que trouxeram a questão dos embates em torno à memória histórica e a memória coletiva do passado recente, não haveria contexto que justificasse a existência destes romances. Portanto, há uma série de fatos sociais que formam o contexto em que estas obras se inserem: criou-se a lei 52/2007, chamada "Ley de la Memoria Histórica"; ocorreu uma série de exumações de restos mortais de vencidos (os dos vencedores já tinham sido satisfatoriamente enterrados pela ditadura franquista); transmitiram-se programas de TV como as telenovelas *Amar en tiempos revueltos* e *Cuéntame cómo pasó*³⁸, que incidem no passado recente e o reconstroem ficcional e melodramaticamente, desde a Guerra Civil até a Transição; o juiz Baltasar Garzón

³⁸ Ambas as telenovelas foram editadas em boxes de DVD e estão disponíveis no mercado cultural, sendo que *Cuéntame cómo pasó* ainda está no ar, atualmente na 18ª temporada, cuja trama está cronologicamente localizada em 1985. Vale lembrar que a saga se iniciou em 1968, quando a família Alcántara, núcleo familiar que protagoniza a série, comprara um televisor e aguardava sua instalação. Já *Amar en tiempos revueltos* foi exibida nas tardes por TVE entre 2015 e 2012, abrangendo sete temporadas, num arco temporal que vai de 1936 a 1957.

potencializou a investigação sobre as chamadas "fossas comuns", em que ainda permanecem milhares de restos mortais sem identificação; realizou-se a crítica histórica e cultural da Guerra Civil, do franquismo e da Transição, o que redimensionou a tarefa política e recolocou a agenda pública para os anos vindouros. Neste contexto, López-Quñones enfatiza também a transformação da Guerra Civil em objetos comerciais, já que inspirou uma nova geração de narrativas literárias e de outros produtos sem os quais não se pode compreender uma parte importante do mercado nacional de entretenimento espanhol. O crítico avalia que a Guerra Civil se tornou realmente uma espécie de "marca comercial" que dá cabida a uma miríade de produtos, desde fotografias destinadas à exposição ou à contemplação privada sob o formato de livros, passando por filmes, textos historiográficos, variados tipos de objetos colecionáveis, livros de entrevistas, tertúlias radiofônicas, debates e documentos televisivos, colunas jornalísticas, HQs, videogames e até mesmo excursões turísticas, como a que conduz os interessados a Granada e os lugares de memória resultantes do assassinato de García Lorca. Mais recentemente, podemos acrescentar a iniciativa de transformar a região de El Jarama, próxima de Madri e palco de uma das mais importantes batalhas da Guerra Civil, num parque histórico do conflito³⁹ e a proposta da criação de quinze lugares de memória histórica da Guerra Civil na Comunidade Autônoma de Madri⁴⁰.

Portanto, levar em consideração o fato de que o tópico "Guerra Civil" é um dos motores da indústria cultural na democracia atual implica em reconhecer que a Espanha é um país em que se consolidou o capitalismo avançado, globalizado e neoliberal, assentado numa sociedade de mercado com alta dependência do consumo (López-Quñones, 2011, p. 112). Por outro lado, é preciso também reconhecer que existem na Espanha instituições que desenvolvem um trabalho sério de recuperação da memória histórica da Guerra Civil e do franquismo, nem todas as iniciativas relacionadas com este campo estão englobadas na indústria cultural. Exemplo disso é a atuação da *Asociación para la Recuperación de la*

³⁹ Conforme notícia do *El País* de 2 de fevereiro de 2017, disponível em http://elpais.com/elpais/2017/02/02/media/1486065223_378951.html. Acesso em 17/03/2017 às 16:30.

⁴⁰ Conforme nota divulgada pelo governo comunitário em 25 de janeiro de 2017, que explica a medida: “El Comisionado de la Memoria Histórica del Ayuntamiento de Madrid ha redactado un informe en el que propone al próximo Pleno municipal la elaboración de un catálogo de lugares de memoria, en función de sus peculiaridades físicas y simbólicas. Con ello se pretende subrayar aquellos “símbolos relacionados con la tolerancia, la libertad, la democracia, la cultura o cualquier otro valor de similar naturaleza, en tiempos de violencia y barbarie”. El Comisionado desea así identificar, censurar y señalar en un listado documental y virtual, basado en el rigor y la veracidad, un catálogo de lugares de memoria histórica. Ese catálogo debería incluir inicialmente 15 lugares [...]”. Disponível em <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/El-Comisionado-propondra-al-Pleno-15-lugares-de-memoria-historica?vnextfmt=default&vnextoid=2dfb0ff4fe5d9510VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD>. Acesso em 17/03/2017 às 16:35.

Memoria Histórica, sediada em Ponferrada, província de León e criada em 2000 a partir da exumação de restos mortais de uma fossa comum de treze republicanos civis assassinados por pistoleiros falangistas⁴¹. De qualquer forma, é incontestável que o campo literário sofreu as injunções destas transformações econômicas, como já apontamos. Nas palavras do crítico:

Estas mutaciones económicas han alterado radicalmente el sector cultural, que actualmente resulta incomprensible si no es en el marco de la publicidad, la mercadotecnia, el gasto incesante, la ley de la oferta y la demanda, la batalla de precios, la confluencia - nunca sencilla ni mecánica - de capitales financieros y simbólicos, la expansión transnacional de empresas y una nueva y mayoritaria burguesía que ha creado sus propios circuitos y tendencias lúdico-culturales. (2011, p. 112)

Enfatizamos este aspecto das relações a nosso ver determinantes entre o campo econômico e o campo cultural e, mais especificamente, com o campo literário porque acreditamos que é primordial para melhor compreender nossos objetos de estudo, dentro deste complexo panorama. Como argumenta López-Quñones,

Éxitos literarios como los protagonizados por Javier Cercas, Rosa Montero, Javier Marías o Almudena Grandes, entre otros, influyen - y han sido influidos por - esta lucrativa corriente de mercancías en torno a un evento con un claro prestigio ético-cívico. (2011, p. 112)

Em outras palavras, tornou-se muito difícil fazer a crítica literária sem levar em consideração as determinações extraliterárias sobre as obras escolhidas. Em nosso caso, temos como objeto esta tensa e problemática relação entre ética e estética e por isso precisamos fazer um movimento dialético que percebe a memória histórica e a memória coletiva como um trabalho social, público, realizado entre outros pelos ficcionistas levando em consideração as reivindicações próprias desta geração de cidadãos, como já apontamos, os "netos da Guerra Civil" mas, por outro lado, não podemos nos furtar a observar a existência de um mercado de memória que coloca este movimento de reivindicação numa outra esfera, que conduz a circulação destes objetos a uma escala transnacional.

Como bem argumenta López-Quñones, ainda que não se pretenda minimizar a especificidade da experiência espanhola dos últimos trinta ou quarenta anos, a evolução dos processos rememorativos em torno a um passado bélico é um denominador comum de todo o continente europeu. Neste sentido, os trabalhos de Pierre Nora (1984 e 1992) e Maurice

⁴¹ Informações sobre o histórico, a documentação e as iniciativas desta instituição podem ser encontradas em <http://memoriahistorica.org.es/#>.

Halbwachs (2004)⁴² foram determinantes para marcar formas de concepção da memória como discursos que são os mesmo tempo privados e públicos, materiais e simbólicos, que se conectam tanto com o presente e as agendas atuais como com o passado.

É interessante observar que esta dimensão transnacional que afeta os processos rememorativos da Espanha caracteriza não apenas as circunstâncias externas que deram origem ao grupo dos escritores da geração atual, como também está integrada no próprio texto, marcando a sua estrutura, como observaremos melhor ao analisar os romances de Almudena Grandes e Javier Cercas. Poderemos então verificar que estas obras se apresentam como o que Ana Luengo (2004) denominou obras de "confrontação histórica", que toma corpo nos textos com a existência de um protagonista mais jovem que representa o lugar de conhecimento a partir do qual o presente democrático se relaciona com a Guerra Civil e outro personagem mais idoso que contém uma lembrança pessoal do conflito.

Como estamos na fase em que desaparece a última geração que ainda possui lembranças biográficas da Guerra Civil e que surge uma outra que lida com a memória do conflito por meio da memória cultural, em vez da biográfica, os romances atuais estruturam formalmente o *locus* histórico-generacional de transição destas gerações. Por isso, López-Quiñones (2011, p. 114) denomina tais obras como "*thrillers* cognoscitivos", pois neles se arma uma intriga detetivesca que tem como objeto o processo de conhecimento do passado, que se desdobra numa série de peripécias e que culmina em significativas mudanças identitárias no personagem que representa o presente, não sem que haja um ponto culminante patético, como veremos tanto em *El corazón helado* como em *Soldados de Salamina*.

Nestes romances, as tramas têm como momento culminante o instante do testemunho, momento em que algum personagem conta sua experiência ou a lembrança desta experiência. Estas cenas refletem, na ficção, o interesse que a sociedade espanhola passou a ter pelos testemunhos da Guerra Civil, como eco da atuação de organizações como a *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*. López-Quiñones destaca que a importância destas obras está não apenas no fato de elas tratarem da transmissão de conhecimentos fáticos ou exemplos morais mediante os testemunhos, mas também da incorporação dos mesmos ao âmbito público. Por isso, é lógico que os personagens sejam jornalistas, intelectuais ou escritores que têm a intenção de dar maior notoriedade política ao testemunho.

Recuperamos neste ponto a argumentação de José F. Colmeiro (2005), quando postula a importância destes testemunhos, da voz e da memória dos vencidos para a sociedade

⁴² Fazemos referência aqui às edições espanholas de *La memoria colectiva* e *Los marcos sociales de la memoria*, ambas de 2004. Referências completas ao final do trabalho.

espanhola democrática, que radica realmente na possibilidade dos mesmos circularem na sociedade de espetáculo *performativo* (grifo do autor), os meios de comunicação de massa e informáticos, com o conseqüente deslocamento da informação. Assim, ao colocar em cena os testemunhos e encenar o movimento de compartilhamento, do âmbito privado para o público, da voz e da memória dos vencidos, estes romances problematizam o papel dos testemunhos e a própria democracia espanhola incompleta, posto que construída sobre o silenciamento das memórias incômodas.

Esta insuficiência se refrata nas obras de ficção por meio da estrutura de confrontação histórica, na qual os personagens empreendem buscas de dados e testemunhos da Guerra Civil. Estes textos configuram estruturas simbólicas de compensação, nas quais estes personagens estão desestimulados e desorientados num presente no qual não encontram projetos coletivos nem horizonte utópico, cronotopo ficcional que representa a Espanha pós-Transição, vivendo uma negatividade político-sentimental que representa, enquanto o constrói, o *pathos* desencantado e o sujeito nostálgico.

Ora, este sujeito ficcional que está desencantado com o presente, no deslocamento espaço-temporal que a trama desdobra, como já iremos analisar, em busca dos rastros do passado vai, num dado momento, tomar contato com algum objeto ou ponto da trama que se constitui como um lugar de memória ficcionalmente representado. Então, este mesmo personagem se transporta para um momento passado e se dá o reencontro com ele, numa espécie de sublimação nostálgica que vem preencher o presente substituindo o *pathos* desencantado pelo do reencontro simbólico. Como veremos na análise dos romances, o momento em que Álvaro Carrión lê a carta da avó republicana e o encontro de Javier Cercas com Antoni Miralles no asilo de Dijon representam estes instantes tão importantes nos romances que têm esta estrutura de confrontação histórica. Confirma-se assim o que postula López-Quiñones:

En este sentido, la Guerra Civil tiene un efecto compensatorio porque el desencanto del presente - tal y como es descrito por las novelas mismas -; descubre un punto de estímulo, así como de referencia, en un tiempo pretérito y ejemplar. Si el presente es representado como una realidad postutópica y posrevolucionaria en la que las principales meta-narrativas transformadoras de la izquierda han entrado en una fase de *impasse*, el pasado emerge como un escenario casi mítico de grandes esperanzas, ambiciones y virtudes político-biográficas. En la Guerra Civil se vislumbra o fantasea un *otro* temporal regido por posibilidades y opciones hoy totalmente perdidas. Esta representación utópica de aquella época habla no sólo de unas décadas sino también de un nuevo siglo muy posterior en el que la imaginación y las prácticas políticas han visto reducido su horizonte de posibilidades. (2011, p. 115)

Contudo, não devemos fazer uma condenação absoluta da nostalgia proposta pela ficção pois, se o gesto melancólico contém um grau de esterilidade e é um sintoma de escapismo em certas obras, em outras a nostalgia se dá de forma mais lúcida e responsável, não se detendo no passado mas retornando ao presente ou fazendo um movimento nostálgico que explora o passado de forma a complicar o próprio exercício nostálgico. Vamos verificar, ao analisar os romances, como eles configuram este gesto nostálgico. Seja como for, precisamos estar alertas para um perigo apontado por López-Quiñones: a prevalência de toda uma enxurrada de narrativas filmicas, literárias ou ensaísticas que constroem um imaginário da Guerra Civil bem-intencionado mas no fundo conceitualmente pobre, politicamente limitado e esteticamente muito manipulador. Voltamos aqui ao que José-Carlos Mainer (2005 e 2006) já havia alertado, o grau de "secreção sentimental" da narrativa espanhola atual, sobretudo daquela que se volta para o passado recente. Desta forma, precisamos estar atentos para as armadilhas colocadas pela retórica patética das narrativas que se apoiam no sentimentalismo para estereotipar a figura das vítimas (ou vencidos), buscando reações emotivas e configurando-se de forma mais ou menos melodramática.

Como já apontamos na introdução, este trabalho tem como problema central as relações entre ética e estética na literatura e por isso a questão que ora colocamos é primordial. Por isso, recordamos com López-Quiñones as considerações de Avishai Margalit em *The ethics of memory* (2002) em que, analisando as conexões entre a memória e certas modalidades emotivas, conclui que

O problema com a sentimentalidade em certas situações é que ela distorce a realidade de uma forma particular que tem consequências morais. A nostalgia distorce o passado ao idealizá-lo. Pessoas, acontecimentos, e objetos do passado são apresentados como (se fossem) dotados de pura inocência." (tradução nossa, Margalit *apud* López-Quiñones, 2011, p. 116).

A estilização, romantização ou idealização da Segunda República e dos republicanos durante a Guerra Civil pode se transformar num problema ético, porque supõe a simplificação da realidade que é sempre mais complexa. Portanto, equivale à prática da manipulação e redução do sentido histórico da realidade. Além disso, como acrescenta López-Quiñones, não é necessário praticar tal redução epistemológica para defender a causa da II República, pelo contrário, esta prática pode ter um efeito contraproducente ao deslocar o passado da história para colocá-lo num *locus* imemorial, ontologicamente distinto, mítico e inalcançável, o que contradiz a intenção dos escritores de deixar um legado positivo para as gerações futuras. De

qualquer forma, devemos sempre estar atentos para a forma como as obras literárias abordam a Segunda República, a Guerra Civil e o franquismo, pois nem sempre há esta marca negativa de um sentimentalismo reducionista. Não se deve confundir sentimentalismo com a representação dos sentimentos na literatura, visto que esta é uma das facetas da condição humana da qual a literatura e outras artes se apropriam. O problema ético e estético se instala quando há uma exacerbação desta dimensão humana que, como argumentamos, empobrece a representação de um objeto extraliterário sempre mais complexo e que não pode ser reduzido à dimensão sentimental/passional.

Concluída esta primeira parte teórica do trabalho, em que esperamos ter apresentado as questões fundamentais em que se inserem os romances que são nossos objetos de estudos, tendo em vista nosso recorte de leitura, passamos então à análise literária propriamente dita destas obras. Durante as análises, complementaremos a fundamentação teórica aqui exposta com conceitos procedentes do campo da teoria da literatura, especificamente, bem como outros correlatos que se fizerem necessários.

2. O ENFOQUE SENTIMENTAL DA MEMÓRIA COLETIVA EM *EL CORAZÓN HELADO*: PRETENSÕES E LIMITES DE UMA ESTÉTICA

Neste capítulo, analisaremos a construção do romance de Almudena Grandes, com o intuito de demonstrar que a escritora optou por uma abordagem sentimental da memória coletiva dos vencidos da Guerra Civil, embora seu romance se estenda por uma linha cronológica que vai da II República até o início do século XXI. Para tanto, verificaremos como se percebe a presença da estética romanesca, a partir da teoria de Northrop Frye (1957 e 2006), analisaremos alguns elementos do paratexto que propõem a leitura em chave sentimental, tomando como base a teoria de Gérard Genette (1987) e por fim verificaremos como se arma e desenvolve a intriga de vingança que dá corpo a esta estética, para demonstrar que, apesar de sua extensão, o romance possui uma arquitetura bastante simples que reflete um tratamento também simplificado da problemática abordada.

2.1. A estética romanesca em *El corazón helado*

Nosso propósito nesta parte do trabalho é demonstrar que o romance *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes, estrutura-se e produz seus sentidos a partir do modo romanesco, dentro da tipologia de Northrop Frye. Antes de tudo, devemos primeiramente postular em que sentido podemos entender, na esteira de Frye, o que se denomina “modo romanesco”. Para isto, remetemos o leitor a duas obras deste teórico e crítico: *Anatomia da crítica* (1957), editada no Brasil em 1973 e *The secular scripture* (2006), que resulta das conferências proferidas pelo autor em Harvard, no âmbito das “Norton Lectures”, em 1975.⁴³ Não vamos aqui resenhar, ainda que sucintamente, toda a teorização de Frye a respeito do modo romanesco. Citaremos apenas os tópicos que nos parecem relevantes para os objetivos deste trabalho. Assim, lembramos a distinção apontada por Frye entre a literatura exigente e a ingênua que atravessa cada uma das cinco épocas da literatura ocidental. Para Frye, “ingênuo” é sinônimo de primitivo ou popular. Ele toma o termo de Schiller, que a utiliza para referir-se à poesia ingênua e sentimental. Frye pontua que “sentimental” se refere a uma recriação posterior de um modo mais antigo. Por conseguinte, o Romantismo é uma forma ‘sentimental’ do romanesco, e o conto de fadas, na maior parte, uma forma ‘sentimental’ do conto popular” (1973, p. 41). Por conseguinte, podemos supor que um romance

⁴³ Não há edição em português; a tradução em língua espanhola data de 1980 e há uma edição em inglês de 2006, que reúne esta obra junto a escritos posteriores.

contemporâneo nosso pode ser uma forma sentimental do romanesco, se nele localizarmos as características deste modo. Por fim, Frye pondera a respeito do trágico no modo romanesco que “expressa-se na concepção tradicional da catarse” (1973, p. 43). Ele desenvolve o raciocínio com a seguinte explicação:

As palavras compaixão e medo podem ser tomadas como referindo-se às duas direções gerais em que a emoção se move, quer rumo a um objeto, quer afastando-se dele. A estória romanesca ingênua, estando mais próxima do sonho da realização do desejo, tende a absorver a emoção e a comunicá-la internamente ao leitor. A estória romanesca, portanto, caracteriza-se pela aceitação da compaixão e do medo, que na vida comum se relacionam com a dor, como formas de prazer. [...] Na estória romanesca exigente os característicos peculiares à forma são menos óbvios, especialmente na estória romanesca trágica, onde o tema da morte inevitável age contra o maravilhoso e amiúde o relega, à força, ao segundo plano. No Romeu e Julieta, por exemplo, o maravilhoso sobrevive apenas na fala de Mercutio sobre a Rainha Mab. Mas essa peça distingue-se como mais próxima da estória romanesca do que as tragédias posteriores, por abrandar as influências que agem no sentido contrário à catarse, deixando secas de ironia, por assim dizer, as principais personagens. (1973, p. 43-44)

Em *The secular scripture*, Frye complementa a definição do romanesco, que na *Anatomia da crítica* dava conta sobretudo dos sentidos abarcados por esta estética, acrescentando, na obra mais recente, informações que a inserem no eixo de desenvolvimento diacrônico da literatura:

Entendo por narrativa romanesca ingênua o tipo de conto que se encontra nas coleções de relatos folclóricos, como os contos de fadas de Grimm. Entendo por narrativa romanesca sentimental uma elaboração mais literária e extensa das fórmulas da narrativa ingênua... Quando o romance se desenvolveu, a narrativa romanesca continuou paralelamente a ele... As convenções da narrativa romanesca em prosa mostram poucas mudanças ao longo dos séculos e um conservadorismo desse tipo é sinal de um gênero estável. (2006, p. 5)

Parece óbvio então deduzir que o romanesco ingênuo ou sentimental é um repertório inesgotável de convenções e soluções que alimentam, até hoje, a criação literária. Por conseguinte, poderíamos compreender o romanesco hoje como aquelas formas e conteúdos de origem popular que são apropriados e recriados por um escritor qualquer. Como aponta Frye, o elemento primordial que atravessa a história da literatura e continua a engendrar o romanesco é a tônica emotiva que culmina numa catarse, que confere à experiência da dor e do medo um elemento de fruição estética (prazer), no interior da obra, experiência que na “vida real” extraficcional seria vivenciada como dor apenas.

Acreditamos que ECH se estrutura como uma ficção de modo romanesco. Em primeiro lugar, verificamos que a obra projeta um movimento catártico potencializado pela

identificação com os personagens Álvaro e Raquel e, portanto, incide fortemente na emoção. Isto fica evidente na estrutura da trama. Temos neste livro uma história de vingança que se converte numa história de paixão que envolve os dois protagonistas. O movimento catártico se constrói progressivamente. Raquel Fernández Perea se aproxima da família Carrión para vingar-se de Julio Carrión González, o patriarca cuja morte dá início à trama tal como ela se apresenta ao leitor, mas se apaixona por Álvaro e o sentimento “redime” a personagem. Por sua vez, Álvaro busca no passado familiar elementos para desvendar o enigma que representa a identidade do pai e, de certa forma, também redimir-se ao resolver este elo problemático que o liga à figura paterna, em particular e à família, paralelamente.

No entanto, para que a história tenha sentido será necessário que os dois narradores narrem a história em perspectiva, adotando um movimento teleológico que vai do passado ao presente e projeta o futuro: o narrador onisciente heterodiegético, a partir da página 30, começa a tecer a narrativa desde o passado, quando os avós de Raquel, os republicanos Anita e Ignacio, retornam a Madri após o exílio na França, no início da década de 1970. Para tanto, este narrador adota a perspectiva de Raquel, por meio da focalização; por sua vez, Álvaro Carrión narra em paralelo a história tal como ele a vivenciou. Ela tem início num passado mais remoto, na cena do enterro do pai, que é quando teve o primeiro contato (visual) com Raquel e se estende até um momento passado mais próximo ao presente da enunciação, momento este em que confronta a mãe, abandona a família e se junta "definitivamente" a Raquel, projetando um "final feliz".

A catarse está relacionada ao sentimentalismo progressivo que se intensifica conforme o avanço da narrativa. Para entendê-lo, precisamos ver que o romance se estrutura como uma superposição binária ou maniqueísta de dois grupos e de duas formas de afeto já indiciada no título, que por sua vez aponta para o tópico das duas Espanhas e para o tratamento sentimental da história recente do país que esta obra realiza. Tomado dos versos de Antonio Machado – “Una de las dos Españas ha de helarte el corazón” - que aparece como epígrafe do romance, o título é um sintagma nominal que tem como núcleo um substantivo que circula na cultura ocidental como clichê da representação dos sentimentos e, mais especificamente, da paixão amorosa.

Assim, o título aponta para uma certa interpretação do movimento da história recente da Espanha, (re)construída nesta obra e, portanto, postulada e legitimada em termos passionais e restritos à experiência individual/privada. O dano provocado por uma Espanha à outra está implícito no adjetivo “helado” do título. O romance estabelece diálogos com textos historiográficos e memorialísticos que reforçam o seu lugar de enunciação por meio dos

paratextos. Um exemplo claro disso é o livro de memórias de María Teresa León (1903-1988), intitulado *Memoria de la melancolía*, cujo excerto serve de epígrafe à primeira parte de ECH.

María Teresa León nasceu em Logroño em 1903, cresceu em Madri, onde frequentou um colégio católico e frequentou a casa dos tios María Goyri e Ramón Mendéndez Pidal. Na adolescência, mudou-se com a família para Burgos, onde começou a publicar artigos e contos no jornal local *Diario de Burgos*. Após um primeiro casamento frustrado e que resultou em dois filhos, conheceu Rafael Alberti em 1929, em Madri. Ele foi seu companheiro pelo resto da vida. Ambos estudaram o teatro europeu fora da Espanha com uma bolsa da *Junta de Ampliación de Estudios*, em 1932. Em 1933 fundaram a revista *Octubre*, porta-voz dos escritores e artistas revolucionários. Em 1934 viajaram pela segunda vez a Moscou e assistiram ao primeiro congresso de escritores soviéticos, onde conheceram Máximo Gorki e André Malraux, entre outros. Quando estourou a revolução de outubro na Espanha⁴⁴, não puderam retornar ao país e passaram o primeiro exílio em Paris, de onde foram aos Estados Unidos, para informar a população sobre o que estava ocorrendo em seu país de origem. De lá foram para o México, onde permaneceram por um ano, quando finalmente voltaram a Paris e dali à Espanha, para fazer campanha para a Frente Popular. Foram surpreendidos pelo golpe militar em Ibiza.

A Aliança de Escritores e Artistas Antifascistas se instalou no palácio do marquês de Heredia Spínola. Neste local, durante quase três anos e enquanto durou a resistência de Madri, atuou Maria Teresa León, participando de atividades culturais e do salvamento e evacuação do patrimônio artístico nacional, em novembro de 1936. Terminada a guerra, exiliou-se com Alberti, num primeiro momento em Oran, seguido de França, Argentina e Itália. Por fim, estabeleceram-se na Argentina, onde viveram por vinte e três anos, tendo retornado à Espanha em abril de 1977.

⁴⁴ Movimento reivindicativo e insurrecional dos trabalhadores, que incluiu grandes greves e teve lugar entre 5 e 19 de outubro de 1934, durante o chamado “biênio radical-cedista” da II República. Cabe lembrar que em 1933, após as eleições gerais, os chamados “radicais” formaram um governo liderado por Alejandro Lerroux e apoiado nas Cortes pela CEDA (*Confederación Española de Derechas Autónomas*). A CEDA foi um partido de ideologia clerical e antirrepublicana, que se tornou a principal minoria na Câmara dos Deputados. Em outubro de 1934, ela retirou o voto de confiança ao governo centrista de Lerroux e exigiu participação no governo. O presidente da República, Alcalá Zamora-Vicente, decidiu então indicar a Lerroux a inclusão de três ministros da CEDA no Gabinete do governo, o que não foi aceito pelos partidos da esquerda, sobretudo o PSOE (*Partido Social Obrero Español*), que esperava a convocação antecipada de eleições gerais. É neste contexto que se levantaram os trabalhadores contra o governo. Os principais focos da rebelião foram a Catalunha e Astúrias, mas foi nesta última que tiveram lugar os acontecimentos mais graves. , embora seja importante lembrar que foi durante este período que o governo da *Generalitat* da Catalunha liderado por Lluís Companys proclamou o Estado Catalão dentro da República Federal Espanhola, na noite de 6 para 7 de outubro. A repressão militar aos trabalhadores revoltosos foi bastante dura, deixando um saldo de mais de 1500 mortos e a prisão e processo de mais de 15 mil pessoas, acusadas de participar da revolução.

Em artigo para o *El País* por ocasião da morte da escritora e ativista, Antonina Rodrigo (1988)⁴⁵ explica que:

María Teresa es, con Pasionaria, una de las mujeres más comprometidas y populares de nuestra guerra. Embutida en su mono de miliciana y su simbólica pistola al cinto, recorrió los frentes recitando, declamando, dirigiendo teatro, dando mítines. Antonio Machado la vio así: "Rafael Alberti, acompañado de su brava esposa María Teresa, va por los frentes de batalla". María Teresa, en esa insuperable crónica del recuerdo que es su libro *Memoria de la melancolía*, que todos debiéramos conocer, dice: "Lo he contado muchas veces... Pero yo sigo porque es el regreso de la felicidad, que dura un instante... Nuestros guerrilleros eran soldados. Todos éramos soldados. Teníamos nuestra ración de pan. ¡Pan cuando Madrid apenas comía! Y cantábamos: 'En una choza de la sierra/ está el batallón alpino, donde a la hora de comer... todos se tocan el pi, pi, pi, pi'". María Teresa es una de nuestras grandes escritoras desconocidas en su país. Su prosa es espléndida, tersa, fluida, luminosa, y su obra abarca todos los géneros literarios: poesía, cuentos, novelas, biografías, viajes, periodismo, teatro, guiones de radio, de cine y televisión, algunas escritas en colaboración con Alberti.

Portanto, trazer a palavra de María Teresa León para as epígrafes do romance não é gratuito, pois ela representa a '*España peregrina*', já que ela mesma passou trinta e oito anos no exílio, carregando o lamento que abre a primeira epígrafe: "Estoy cansada de no saber dónde morirme. Ésa es la mayor tristeza del emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver com los cementerios de los países donde vivimos?" (GRANDES, 2007, p. 14). Como pondera Antonina Rodrigo (1988, *op. cit.*), "Pero cuando María Teresa recuperó su patria, el 28 de abril de 1977, había esperado tanto que seguía anclada a esa admirable diáspora que formaron las gentes de 'la España peregrina' y del 'paraíso perdido'. Assim, ela representa este deslocamento radical dos exilados espanhóis, a expatriação forçada e o vínculo imaginativo com uma pátria-mãe que já não existe. Ainda falta na Espanha o pleno reconhecimento deste contingente e desta experiência histórico-cultural.

Em "Al otro lado del hielo. Nota de la autora", posfácio de ECH, Almudena Grandes inclui entre as obras consultadas durante a elaboração do romance *El exilio republicano en Toulouse (1939-1999)*, obra que recolhe narrativas pessoais a respeito do exílio na França e dedica o romance, entre outros, a María Teresa León, que "escribió después, para los españoles de mi generación y de las venideras, la memoria de su melancolía, la crónica más conmovedora, intensa y precisa, de lo que significó seguir viviendo para los exiliados republicanos de 1939" (2007, p. 932).

⁴⁵ "María Teresa León, nuestro último mito". Disponível em http://elpais.com/diario/1988/12/16/cultura/598230002_850215.html. Acesso em 21/03/2017 às 10:55.

Portanto, ECH se abre para o leitor com um claro gesto de reivindicação da memória dos republicanos, simbolizada em duas figuras exemplares da tragédia vivida por este imenso contingente de espanhóis, Antonio Machado e María Teresa León. Esta epígrafe da primeira parte ajuda a instaurar o universo representado, pois vai introduzir, por parte do narrador onisciente, o movimento de difícil reinserção do núcleo de republicanos no território espanhol, após o exílio na França. Ao fazê-lo, traz para a representação romanesca esta atmosfera trágica e anuncia um tratamento específico desta temática, a modo de crônica carregada também de mal estar, como colocam os índices dados pelo título da obra e da epígrafe já analisada.

No entanto, como já anunciamos, é com ênfase maniqueísta que se aborda o tema do romance, a contraposição entre republicanos e franquistas, cujo conflito localizado na história empírica se representa ficcionalmente no cruzamento da trajetória das personagens das famílias Fernández e Carrión, respectivamente. O maniqueísmo está evidente na caracterização destes personagens que são, quase todos, planos e fiéis representantes de uma das “duas Espanhas” cujos clichês se contrapõem na obra. Os Fernández são caracterizados positivamente, carregam os traços eufóricos que representam a dignidade dos vencidos. Os Carrión são pintados com traços disfóricos que representam a indignidade ou vilania dos vencedores. Não nos referimos aqui às características físicas, mas da personalidade de cada um e sobretudo, da caracterização de cada um dos núcleos antagônicos. Um exemplo disso está quando Álvaro, no segundo bloco textual da primeira parte, conta o que aconteceu passado quase um mês da morte do pai. Coloca o narrador:

Íbamos casi todas las tardes a estar un rato con mi madre, y por eso nos veíamos com una frecuencia muy superior a la que habíamos practicado en mucho tiempo, pero en virtud de un pacto tácito, riguroso, esquivábamos la memoria reciente y fragmentada de nuestros años adultos para instalarnos en los recuerdos comunes de una infancia compartida, más dulce y fácil de digerir para todos (2007, p. 50).

Percebe-se no discurso narrado uma contraposição entre dois períodos da vida do grupo de irmãos da família Carrión, o presente do enunciado, no qual se destaca da união e o convívio forçados pela morte do patriarca, que leva-os a (re)aproximar-se da mãe e um passado algo distante em que não havia tal união e convívio. O narrador chama a atenção para a forma como a família manipula, tácita ou conscientemente, a própria memória do núcleo básico da sociedade que ela representa, que é construída no seio do grupo. Desta forma, o narrador vai introduzindo o leitor na problemática que atinge este núcleo, o transtorno da

memória ao mesmo tempo individual e coletiva. Mais adiante, veremos como Álvaro transgride este silenciamento, conforme vai tomando contato com os vestígios do passado e inteirando-se da história familiar que foi apagada deliberadamente pelo pai e pela mãe, com a omissão dos filhos comodamente instalados num presente que os beneficia economicamente. Assim, o narrador representa da seguinte forma os conflitos que se instauraram no clã dos Carrión:

En tiempos de paz, cuando ningún conflicto exterior perturbada las conversaciones de conveniencia, el tiempo, el fútbol, los hijos, en la mínima y cómoda rutina de una comida semanal a la que casi siempre faltaba alguno, yo me llevaba bien con todos mis hermanos. Pero los últimos tiempos no habían sido pacíficos, y algunas comidas familiares, algunas fiestas de cumpleaños de los niños, y hasta la Nochebuena del año 2003, habían desenbocado en unas broncas monumentales que rompieron el freno que siempre había representado la repugnancia de mi padre por las discusiones políticas para reproducir, a pequeña escala, las tensiones que sacudían el país entero. En el comedor de su casa, la correlación de fuerzas reproducía la composición del Parlamento. La derecha tenía la mayoría absoluta, pero la izquierda, mi mujer, mi cuñado Adolfo y yo, con el apoyo pasivo y casi siempre silencioso de mi hermana Angélica, era apasionada, peleona. El radicalismo de nuestras posiciones se había ido alimentando mutuamente hasta el punto de que yo, que me había afiliado muchos años antes a un sindicato sólo por apoyar a mi amigo Fernando y había ido adoptando posiciones políticas más por instinto que por necesidad, me encontré arengando a mis alumnos contra el gobierno antes de que me convocara la huelga general de 2002, y ni siquiera me asombré de mi elocuencia. Eran tiempos de guerra, y aunque el conflicto sólo fuera simbólico, ideológico, la necesidad afilaba los instintos. Los míos seguían reluciendo como cuchillos el primer día de marzo de 2005, cuando la muerte de nuestro padre cohesionó a todos sus hijos con el pegamento rígido de un solo sufrimiento dividido entre cinco, pero ya se empezaban a nota las junturas, las grietas antiguas, y las nuevas, más sensibles todavía a la estructura coyuntural del adhesivo. (2007, p. 50).

Ainda que longa, a citação é necessária porque nos permite perceber de que forma Álvaro percebe as relações familiares e faz sua leitura das mesmas estabelecendo relações entre o seu núcleo familiar e o contexto mais amplo. Em primeiro lugar, observamos que os conflitos destacados não têm grande relevância, ou seja, o cotidiano familiar representado tem as marcas da banalidade e esta fica ainda mais aguda como símbolo do presente do enunciado, o início do século XXI, quando contrastada com o passado distante no qual se cruzam as trajetórias dos Carrión e dos Fernández. A avó de Álvaro era uma militante republicana e portanto, seu cotidiano não se restringe ao desempenho de papéis tradicionalmente destinados às mulheres, ela atinge maior transcendência, mas é um objeto para sempre perdido para ele e portanto, simboliza este elo impossível de recuperar com um passado heróico.

O núcleo familiar é representado pelo traço da dissimulação, pela esquiva de conflitos autênticos e isto se explica aos olhos do narrador pela presença poderosa do pai, que tinha

repugnância pelos conflitos políticos. Ora, este traço ressaltado por Álvaro a respeito de Julio Carrión é mais um elemento que ajuda a construir este núcleo de personagens com um signo negativo, que é a falta de autenticidade. Conforme a narrativa avança e o narrador onisciente nos fornecer os dados sobre o passado do patriarca, veremos que o sema “dissimulação” é um dos principais elementos da caracterização deste personagem e, por extensão metomínica, de toda a família Carrión. Já teremos a possibilidade de analisar mais detidamente esta construção de Julio Carrión desde a tenra idade.

Por ora, destacamos a banalidade que preside o cotidiano dos Carrión no presente do enunciado. O conflito de posições políticas, tal como representado pelo narrador, não problematiza este cotidiano nem agrega-lhe tragicidade, pelo contrário, reforça o seu caráter ridículo, visto que não tem maior profundidade nem mesmo para o próprio narrador, que deixa claro que o desenrolar destas oposições apenas segue uma espécie de *script* familiar que não tem maiores consequências. De qualquer forma, ao relacionar este embate apenas simbólico e ideológico com o contexto maior e afirmar que “eran tiempos de guerra” tendemos a avaliar as ponderações dele de forma muito negativa, como representante de uma classe que desconhece absolutamente o que é viver em tempos de guerra, que está alienada da memória e da história problemáticas de sua própria família e de seu país. Assim, o cotidiano dos Carrión não supera a banalidade, na forma como é representado por Álvaro e não tem maior significado que servir de contraponto aos Fernández, cuja representação analisaremos a seguir.

Por mais que o romance pretenda sustentar-se num intertexto historiográfico e memorialístico, sua poética romanesca acaba por retrocedê-lo a interpretações conservadoras do devir espanhol como a da “luta fratricida”. O problema aqui detectado não está em descrever as causas da Guerra Civil e de outros enfrentamentos sociais identificados na história da Espanha como resultantes de um enfrentamento dual. O historiador Enrique Moradiellos, no artigo “Ni gesta heroica, ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil” (2003)⁴⁶ pondera, a respeito do enorme interesse despertado pelo conflito tanto entre historiadores como entre leitores leigos:

No es para menos dicho interés historiográfico ni dicha fascinación pública. Como mínimo por dos razones estrechamente ligadas. En primer lugar, porque el conflicto fratricida de la década de los años treinta del siglo xx constituye, sin género de

46

Disponível em https://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer50_GuerraCivil_Moradiellos.pdf. Referências completas ao final do trabalho. Acesso em 21/03/2017 às 14:15.

dudas, uno de los acontecimientos centrales de la historia contemporánea española: «el punto crítico del siglo xx» (Aróstegui); «una cesura traumática para la sociedad española» (Bernecker); «la condensación de todos los debates políticos de la primera mitad de nuestro siglo» (Juliá); «la culminación de una serie de accidentadas luchas entre las fuerzas de la reforma y las de la reacción» (Prestan); «una ruptura cronológica» (Seco Serrano); «un tajo asestado a la convivencia de la sociedad española» (Tuñón de Lara) (2003, p. 12).

Como se vê, Moradiellos cita diversos historiadores que apontam para aspectos centrais das interpretações sobre a Guerra Civil que parecem justificar o interesse que provoca ainda hoje: “cesura traumática”, “ponto crítico”, “condensação de todos os debates políticos”, “culminação de uma série de acidentadas lutas”, “ruptura cronológica” e “talho à convivência da sociedade espanhola”. O próprio Moradiellos utiliza o termo “luta fratricida”, mas não o coloca como uma explicação atávica finalista da história e os demais historiadores citam múltiplas causas irredutíveis a um único detonante. Mais adiante, ao tratar especificamente das visões míticas da guerra e do período pós-guerra, explica:

Habida cuenta de esa doble transcendencia histórica, cabe comprender la génesis durante el conflicto y la persistencia posterior de un modelo de interpretación de la guerra civil española que se articulaba sobre un esquema de dualismo tan épico como maniqueo: un verdadero mito por su condición de relato de acción extraordinaria bajo formato idealizado y sin perfiles contradictorios.

Esta duradera representación conceptual de la guerra como un combate heroico a vida o muerte entre dos bandos contendientes (uno «bueno», el otro «malo») se apoyaba en la existencia de aquellas «dos Españas» definidas por una línea de frente pero cuyo origen era anterior a las propias hostilidades, según una variada fórmula retórica acuñada en las décadas de entresiglos: la «España legal» frente a la «España real»; la «España joven» frente a la «España vieja», etc. 7 La simplificación dicotómica inherente a este esquema de interpretación como gesta heroica y maniquea tenía mucho que ver con las necesidades de movilización de cada bando combatiente y resultaba de utilidad justificativa de cara a la retaguardia interior tanto como al ámbito exterior (2003, p. 13-14).

Segundo Moradiellos, o poeta José María Pemán, ardoroso defensor da causa franquista, foi um dos que ajudaram a criar a imagem dicotômica das duas Espanhas enemistadas. Se os franquistas se colocaram como defensores de uma Espanha “nacional” e “religiosa” combatendo “por Dios y por España” frente ao inimigo “ateo” e “apátrida”, pois identificaram na República a iminência do domínio comunista, cuja sombra pairava sobre toda a Europa, os republicanos também ajudaram a alimentar esta oposição binária, como argumenta o historiador extremenho:

Frente a la interpretación insurgente, no tardó el bando republicano en elaborar su propia imagen alternativa sobre la naturaleza del conflicto fratricida. Tendría el mismo formato dualista y análogos tintes heroicos. Pero, a diferencia de los

contornos nacionales y religiosos predominantes en el enemigo, la lectura mayoritaria en la zona republicana tendería a centrarse en aspectos clasistas y político-ideológicos: la resistencia del «pueblo» frente a los «privilegiados» y sus valedores extranjeros e «invasores»; la resistencia de los «demócratas» y «antifascistas» frente a los «reaccionarios» y «fascistas» (2003, p. 15).

Com a vitória franquista, impôs-se como verdade oficial uma determinada visão da história da Espanha, que naturalmente culmina com o suposto “resgate” realizado por Franco e seus acólitos e os indefectíveis “anos de paz” da ditadura. Somente a partir da abertura tecnocrática levada a cabo por Manuel Fraga Iribarne junto ao *Ministerio de Información y Turismo* que começa a haver uma transição neste discurso monolítico rumo a uma segunda visão da guerra, a partir de então interpretada como resultado de uma “tragédia coletiva” vergonhosa, resultado da “imensa loucura” e do “rotundo fracasso” de todos os espanhóis, ainda segundo Moradiellos (2003, p. 18). Este trânsito discursivo será utilizado pelo próprio regime, nos seus estertores, para a construção da Transição:

La decisiva consecuencia política, a la altura de los años sesenta, de esa mayoritaria conversión popular de la gesta heroica en una locura trágica fue el eclipse de los rencores del pasado en favor de una básica lección moral para el futuro: «Nunca más la guerra civil» (o lo que es lo mismo: «Ante todo, paz»). Se trataba de una transformación de principios de cultura cívica (al compás del reemplazo biológico generacional) que renunciaba a la inculpación ajena para reconocer la culpabilidad colectiva del comportamiento brutal de los españoles. El consecuente propósito de enmienda implicaba cierta amnesia en la medida en que el perdón recíproco exige el olvido voluntario y, en su corolario lógico, la amnistía (MORADIELLOS, 2003, p. 19).

Resenhamos aqui algumas interpretações da Guerra Civil para demonstrar que estas nunca são neutras, mas estão discursivamente ligadas a ideologias, demandas e forças institucionais ou não que estiveram e/ou estão atuantes na sociedade espanhola. Como já argumentamos, a Transição não trouxe uma superação destes conflitos ideológicos e a satisfação da demanda de justiça, simbólica, pecuniária ou de outro tipo, por parte dos vencidos, seus descendentes ou daqueles que aderem a estas demandas por afinidade ideológica. O romance ECH se coloca publicamente como um gesto de intervenção neste contexto e apresenta uma determinada leitura da história recente da Espanha, num esforço de abarcar todo o século XX em sua trama. Por conseguinte, é de suma importância verificar como se (re)constrói nesta obra esta leitura da história.

É neste sentido que argumentamos que as duas famílias se contrapõem como metonímias destas figurações atávicas contidas no *topos* das duas Espanhas e, desta forma, a trama recoloca, pela sua atualização, a história no âmbito do romanesco, pois a sequestra da

dinâmica verdadeiramente histórica para inscrevê-la numa estrutura narrativa mítica em que a história se subjugava a uma explicação transcendental e nela fica aprisionada. Não há nenhuma instância da construção do romance que questione esta arquitetura romanesca, o que avaliamos como um traço que rebaixa esteticamente a obra.

Antes analisamos um trecho no qual Álvaro Carrión retrata a sua família, ao qual vamos agora contrapor a forma como o narrador onisciente introduz o núcleo republicano no romance, nesta que é a sua primeira intervenção enunciativa. Ele designa “la abuela Anita” quando começa a narração, como se fosse Raquel que estivesse detendo a voz narrativa. Logo depois, a focalização ficará mais evidente quando o narrador coloca: “Para Raquel, ése era el prólogo del mejor momento de todos los sábados.” (2007, p. 30).

Para introduzir o núcleo republicano, o narrador onisciente nos apresenta uma cena doméstica que representa a integração entre Raquel e seus familiares. Ele introduz os Fernández por meio do vínculo harmonioso que os une e destaca a felicidade de Raquel: “Para Raquel, ése era el prólogo del mejor momento de todos los sábados.” (2007, p. 30). A causa desta felicidade da personagem nestes momentos reside na possibilidade de juntar-se ao resto da família. O sentido desta re-união se coloca na conjuntura histórica que o romance reconstrói, a volta dos exilados à terra natal: os avós dela estavam de volta à Espanha após o exílio na França, retornavam aos espaços que lhe eram familiares. Para a menina, estes espaços ganhavam significado porque traduziam experiências comunicadas por meio dos intercâmbios com os próximos e que representam a integração com a memória da família. É o que se entende da explicação do narrador:

Ella ya conocía la importancia que el sol, la luz, el azul, tenían para ellos, los españoles. [...] Nos volvemos, no nos volvemos, ellos se han vuelto, me parece que se vuelven, a mí me gustaría volver, mi padre no quiere, yo creo que los míos volverán antes o después. Nadie decía nunca adónde volvían, no hacía falta. Raquel, que nació en 1969 y se crió escuchando conversaciones fabricadas con todos los tiempos, modos y perífrasis posibles del verbo volver, nunca preguntó por qué. Las cosas eran así, simplemente. (2007, p. 33)

As coisas eram assim. Este poderia ser o título do romance, pois esta obra faz uma releitura da história bastante simplista. Não há problematização, pois a obra se apresenta, em todos os seus elementos compositivos, como a contraposição especular de duas contrafaces de um todo já existente previamente à obra tanto como sentido e moral desta mesma história que ela pretende contar. Ao contrário de outras obras, que trazem como elemento formal a incompletude e a impossibilidade de encontrar um sentido final que forneça a explicação

redentora para o mal e que, portanto, indagam na linguagem as contradições insuperáveis da história, ECH parece adotar o ponto de vista oposto. O tópico das duas Espanhas já encerra a suposta explicação; basta preenchê-la como uma telenovela, cuja fórmula já precede a obra, apenas resta ao escritor conduzir o leitor ao consumo de emoções tão abrasadoras quanto fugazes. Em suas novecentas e dezenove páginas não há espaço para reais questionamentos. Não há o prazer barthesiano da escritura, há a sedução pela qual a emotividade projetada na narrativa convida o leitor a deixar-se envolver nela. O apelo popular que o tópico das duas Espanhas suscita é muito bem percebido por Almudena Grandes que, numa *amplificatio*, engendra em torno dele uma trama bastante extensa mas também bastante primária como arte narrativa. A obra funciona bem como crônica, mas não supera este nível de representação.

Assim, por exemplo, ao longo do romance *Álvaro* se apresenta ao leitor como um personagem deslocado de seu ambiente, mas que tampouco é capaz de realizar maiores esforços de superação. A interposição de Raquel e da paixão amorosa e de um figura projetada da avó paterna, recuperada por meio dos vestígios documentais e alguns poucos testemunhos que ele recolhe são o que o impulsionam a agir. Portanto, o motor da ação deste personagem é romanescos e busca continuamente atingir o leitor emocionalmente quando a trama aborda o seu universo. Um dos maiores conflitos que o personagem carrega é com a memória do pai. Quando ele vai visitar a casa de Torrelodones, a casa de campo dos patriarcas Julio e Angélica Carrión, depara-se com os espaços vazios, os móveis e objetos do pai que dão corpo à sua ausência e reflete:

Yo quería a mi padre. Lo admiraba, lo necesitaba, lo echaba de menos, y sabía que sería así toda la vida, pero aún no había aprendido a conjugar los verbos en pasado. No era fácil. La muerte iguala a los mortales, les da nombre y naturaleza, pero su mísera magnanimidad democrática se estrella contra la despojada conciencia de los supervivientes. Todos los muertos son iguales, decimos, pero no es verdad, no en la memoria de cada uno. Mi padre era un hombre mucho más extraordinario de lo que hemos llegado a ser sus hijos, y su fuerza, su energía, su entereza se reflejaban en nosotros para mantenernos enteros, unidos, con más eficacia que las amorosas estrategias de mi madre. Yo era el que mejor lo sabía, porque era también el que más se había alejado de él, el único que no se había esforzado en parecersele. Por encima del abismo que separaba mis propias convicciones de las suyas, ahora lamentaba esa distancia, y la seguridad de que era insalvable no me consolaba. [...] No era fácil ser hijo de un hombre como mi padre, una máquina de seducir, un conquistador innato, un mago, un hipnotizador, un genio de la lámpara de su propio encanto. Nunca había conocido a nadie a quien lo le cayera bien, nadie que no le quisiera, que no se le rindiera, que no codiciara con ansia su presencia, disminuido por su superioridad, receloso de su suerte (2007, p. 57-58)

Na arquitetura de construção do romance, o enigma representado pela ausência/presença do patriarca da família Carrión (ausente porque enterrado, presente

enquanto elemento importante na psique do filho mais jovem) começa a ser construído pelo narrador homodiegético, complexado em sua inferioridade essencial frente à figura paterna. Em termos de representação literária, o discurso do narrador não traz nada de original. Somente com o transcurso da leitura vamos perceber que o retrato aparentemente superpositivo de Julio Carrión que Álvaro constrói na verdade é uma ilusão tão concreta como um truque de magia. O narrador introduz aqui índices narrativos que serão retomados pelo narrador onisciente para construir este perfil do patriarca dos Carrión como alguém extraordinário, sedutor, hipnotizador, em último termo, carismático.

Ora, este retrato de Álvaro é essencial para construir a oposição entre autenticidade x fingimento que sustenta os sentidos do romance, no qual os personagens do núcleo republicano representam a autenticidade, o justo anseio de justiça e os do núcleo franquista o fingimento, a dissimulação para não revelar a origem espúria de sua riqueza e não permitir que seus bens sejam sequestrados. Atravessando esta oposição está a intriga da vingança almejada por Raquel Fernández Perea. Já faremos uma análise minuciosa da forma ambígua como o romance introduz esta personagem ao leitor, ambiguidade esta correlata ao seu lugar de encontro entre os dois núcleos de personagens e cujo programa narrativo faz avançar a trama.

Assim, podemos concluir provisoriamente que, como aponta Ángel Basanta sobre a alternância de vozes e focos narrativos na obra, "La perfecta complementariedad de ambos narradores permite ir aclarando tan compleja historia encarnada en el sufrimiento individual de muchos personajes e ilustrativa de las dos Españas en conflicto" (2012, p. 48).

Ainda sobre o romanescos, Frye (1976) explica que se a Bíblia é a epopeia do criador, cujo herói é Deus, a escritura profana, que tem suas raízes no romanescos, é a epopeia da criatura, da própria vida do homem como busca. Em ECH, esta busca se traduz em anseio de vingança, por parte de uma das protagonistas e de encontro simbólico com o pai perdido, por parte do outro personagem principal, o que suscita outros encontros igualmente catárticos. O problema é que os protagonistas se mantêm apegados a estes programas narrativos e nem eles nem o narrador onisciente problematizam esta condição alienada e alienante e, por isso, não fazem a ponte entre o âmbito da experiência privada e a pública, que dariam um sentido ético mais profundo a estas buscas. Se o romance, por um lado, representa literariamente a contraposição intergeracional ainda vigente na Espanha atual e se dirige ao leitor mais frequente neste contexto, por outro lado ele não projeta no leitor um estímulo mais potente de reflexão e ação, porque sua intriga se esgota num projeto romanescos representado textualmente por um programa narrativo de vingança, superada e sublimada pelo encontro

amoroso entre dois personagens, numa trama que se atém às suas vidas privadas, já que a trama se restringe às relações interfamiliares e das famílias com círculos de relações privadas. Não se apresentam maiores conclusões que possam ser tiradas com respeito às formas como os espanhóis lidam hoje com as memórias do passado, não se faz a transposição para o âmbito público que aponte para o reconhecimento cabalmente social destas memórias.

Curiosamente, os elementos que em ECH se colocam como as possibilidades de transformação envolvem a violência e a sexualidade, justamente os dois fatores apontados como fundamentais por Frye (1976) para a composição da narrativa romanesca e que garantem o seu sucesso popular. Naturalmente, trata-se de dois motivos que possibilitam carregar as tintas na emotividade, ao mesmo tempo em que apresentam o risco do escritor e do leitor ficarem presos em formas primárias de representação da realidade. Se a pornografia e o melodrama correspondem a estas formas mais rasteiras, ECH perigosamente se aproxima desta segunda e muito popular estética, sem realizar nenhum gesto autocrítico ou paródico dela, pelo contrário, ele a abraça completamente e isto compromete sobremaneira a intenção de recuperação da memória coletiva dos vencidos.

Por isso, acreditamos que ECH realmente aproxima-se desta última forma de narrativa romanesca, a melodramática, muito comum na narrativa de massa contemporânea. De qualquer forma, este aspecto do romance parece não ter passado pela mente dos críticos, pois não encontramos nenhum trabalho que o discuta de forma específica. Um outro elemento apontado pelo teórico canadense para caracterizar o romanesco também está presente neste romance: a forte polarização entre o mundo do desejo e o mundo da experiência. Nas palavras de Frye:

Em primeiro lugar, há um mundo relacionado com a felicidade, a segurança e a paz, com ênfase na infância ou numa época de juventude ‘inocente’, e as imagens são as da primavera ou do verão, das flores e da luz do sol. É o mundo do desejo. O outro é um mundo de aventuras excitantes mas que trazem consigo a separação, a solidão, a humilhação, a dor e a ameaça de mais dor. É o mundo da experiência. Em razão da poderosa tendência polarizadora que se dá na narrativa romanesca, habitualmente passamos diretamente de um a outro. (1976, p. 38)

Como coloca o estudioso canadense, um dos traços mais comuns do romanesco é a justaposição, que acentua a contraposição entre o mundo do desejo e o mundo da experiência. O mundo do desejo em ECH é representado de diversas formas. No caso de Álvaro, ele se projeta como possibilidade futura, quando o personagem conseguir superar o desequilíbrio que ele, enquanto narrador, anuncia como final teleológico por meio do mote reiterado ao

longo do relato, que ele constrói discursivamente sob a forma de um silogismo, como se vê na seguinte citação:

El todo puede ser mayor, menor o igual a la suma de las partes, todo depende de la interacción que se establezca entre estas últimas. Pensad bien en lo que acabo de decir porque ésta es una frase muy importante, y lo es en sí misma porque desemboca en esta otra, sólo podemos afirmar con certeza que el todo es igual a la suma de sus partes cuando las partes se ignoran entre sí. (2007, p. 143-144)

Por meio deste silogismo, o narrador introduz no relato uma explicação para a própria mecânica que pretende dar sentido ao romance como um todo. Apresentado como um tópico da Física, matéria que Álvaro leciona, Almudena Grandes pretende com ele conferir maior espessura à obra. Ao colocá-lo como discurso do personagem que é ao mesmo tempo narrador, parece querer convencer-nos de que Álvaro tem consciência autoral. Contudo, não é preciso refletir muito para perceber que o tópico apontado é bastante mecanicista e, portanto, simplista, para sustentar uma interpretação que se pretende crítica para a dinâmica da história recente de um país. Se este país é a Espanha e a sua história passa por um conflito civil bastante complexo em sua abordagem historiográfica, como se percebe pela miríade de estudos que nele se detêm, não basta pretender escrever sobre e a partir deles uma outra história igualmente monológica e monocórdica (ainda que se sustente em um dualismo).

Conclui-se então que a aparente consciência de Álvaro é na verdade um sintoma de sua alienação, que não é questionada por nenhum outro dado ou instância do romance. Por conseguinte, o próprio romance legitima uma leitura enrevesada da história recente da Espanha como resultante de um conflito binário, atualizando o *topos* das duas Espanhas, ao mesmo tempo em que projeta como solução simbólica para o dano provocado por um bando ao outro a vingança pessoal, solução e dano que estão no âmbito coletivo-social, ao mesmo tempo em que propõe a sua sublimação romanesca, pela via da paixão amorosa, experiência da vida privada dos indivíduos, sem apresentar nenhum mal-estar derivado desta proposta restritiva. A compensação proposta fica limitada à dimensão privada da vida das personagens, sem maiores consequências para o reconhecimento social dos danos provocados aos vencidos, sendo este um dos fortes elementos de rebaixamento estético da obra no âmbito em que se insere a discussão proposta neste trabalho. Possivelmente, outros olhares sobre a obra que não tenham em conta as questões aqui levantadas farão outras avaliações, que conduzirão a conclusões diversas.

Voltando ainda a Frye e sua reflexão sobre os modos da ficção, ele apresenta a oposição do mundo do desejo ao mundo da experiência no relato romanesco como contrapostos necessários. No âmbito de ECH, percebemos que para Álvaro, como vínhamos argumentando, este espaço da realização dos desejos não é o espaço de seu cotidiano, com sua esposa, seus filhos, sua mãe e seus irmãos. Desde o início de seu relato, fica claro que entre ele e os demais familiares há um hiato, uma fratura que não consegue superar, vazio este que será preenchido pela união com Raquel, sintomaticamente um elemento narrativo que faz a ponte entre os dois núcleos de personagens antepostos. Ao contrário da harmonia que existe entre Raquel e os seus, no relato de Álvaro os signos são de desarmonia, como se vê já a partir da primeira página do romance. Ele descreve as mulheres que compareceram ao enterro do pai e domina o texto a negatividade, não apenas temática mas como procedimento retórico:

Las mujeres no llevaban medias. Sus rodillas anchas, abultadas, pulposas, subrayadas por el elástico de los calcetines, asomaban de vez en cuando bajo el borde de sus vestidos, que no eran vestidos, sino una especie de fundas de tela liviana, sin forma y sin solapas, a las que yo no sabría cómo llamar. Por eso me fijé en ellas, plantadas como árboles chatos en la descuidada hierba del cementerio, sin medias, sin botas, sin más abrigo que una chaqueta de lana gruesa que mantenían sujeta sobre el pecho con sus brazos cruzados. (2007, p. 15)

Assim, o discurso do narrador se caracteriza pela abundância de elementos disfóricos. Quando não descreve “em negativo” (“no llevaban...”; “no eran... sino...”; “sin...”, “sin más... que...”) aponta características que não rompem com o tom adotado, pelo contrário, reforçam-no. A narração prossegue e este narrador não tarda a estabelecer contraposições. Além destas pessoas que ele não identifica, estão em Torrelodones os idosos que eram amigos de infância de Julio Carrión. Na comparação que Álvaro constrói estes simbolizam a “imagen antigua de pobreza profunda, una imagen cruel de España” (2007, p. 18), com suas “arrugas verticales, profundas, largas como cicatrices” (2007, p. 17) que contrastam com “la herramienta del tiempo escultor que había escogido un buril más fino, quizás también más impío, para trabajar en la cabeza de mi padre” (2007, p. 17). Frente a eles, que representam esta Espanha do passado, “al otro lado estaba su familia, los elegantes frutos de su prosperidad, su viuda, sus hijos, sus nietos, algunos de sus socios y las viudas de otros, unos pocos amigos escogidos, habitantes de mi ciudad, de mi país, del mundo al que yo pertenecía” (2007, p. 18). Vemos nesta breve passagem o indício da trajetória que o narrador vai percorrer ao longo da obra. Ele vai se distanciar simbolicamente da Espanha de hoje, representada pelo núcleo familiar que está em Madri, para aproximar-se da Espanha “profunda” e “cruel”, que está em

Torrelozones, para onde lhe conduzirão os vestígios do passado do pai e dos avós maternos.

Outro indício das descobertas sobre a ética esquiva do pai está contido na descrição metafórica de “la herramienta del tiempo escultor que había escogido un buril más fino mas também mais impío, para trabajar en la cabeza de mi padre” (2007, p. 17). Este motivo condensa o traço principal de Julio Carrión que é esta combinação, aqui apenas anunciada mas retomada posteriormente, como já analisaremos em outro fragmento, desta vez retirado da segunda parte da obra, entre uma certa beleza física sedutora combinada com o pragmatismo que o leva a adaptar-se às circunstâncias para tirar o melhor partido. Ao longo da trama, ele se liga aos motivos do sorriso envolvente e do dom da prestigitação, para carregar poeticamente neste traço saliente do personagem que é capacidade de manipulação para atingir seus objetivos. Note-se como o personagem também se constrói a partir da justaposição, que reflete o mesmo traço compositivo da obra no plano da trama. Por fim, cabe destacar que construir este traço relevante do personagem ressaltando o seu caráter inato enfraquece a dimensão político-social em que poderia se inserir a discussão sobre as ações do personagem. É como se ele apenas desenvolvesse naturalmente um programa narrativo já pré-determinado, seguindo suas inclinações, o que se encaixa no esquema de fundo atávico que preside a geração dos sentidos da obra.

Em síntese, na contraposição de Álvaro se apresenta a antítese entre a preocupação com a aparência e a fidelidade à essência que atravessa o romance. A leitura nos leva a concluir que um dos eixos temáticos da obra seria uma espécie de crítica aos Carrión, que representam a falta de autenticidade de uma das duas Espanhas, preocupada sobretudo com as aparências e com a manutenção de sua posição burguesa na sociedade madrilena, possivelmente ameaçada pela morte do pai provedor. Esta falta de autenticidade é o principal traço compositivo de Julio Carrión, com sua capacidade inata de manipular e seduzir os demais.

A segunda parte do romance, intitulada “El hielo” tem como centro da intriga a descoberta por parte de Álvaro do passado do pai e do dano financeiro causado pelo casal Julio e Angélica Carrión ao avó de Raquel Fernández Perea. No primeiro bloco textual narrado pelo narrador onisciente, ele faz uma longa analepse e retrocede à infância de Julio, mais exatamente ao dia 24 de julho de 1941, podemos captar aí alguns sinais da preocupação preponderante com a aparência física do então jovem Carrión que, junto com outros tantos motivos, compõem o traço compositivo principal dele que é a falta de autenticidade. Assim, coloca o narrador que

El 24 de junio de 1941 hacía calor, un calor seco, africano e impío, capaz de levantar un espejismo acuático a ras de las aceras. [...] Eran las doce de la mañana y Madrid una precoz promesa del infierno, pero Julio Carrión González se cambió de ropa igual, antes de salir a la calle.

- Mira que eres tonto, chaval... (2007, p. 166)

Enquanto o patrão ia trabalhar com um macacão azul dois números maior que o seu tamanho, para permitir que o ar circulasse e não se importasse de ser visto assim, com o nome da oficina mecânica impresso no lado esquerdo da roupa, o narrador explica a atitude de Julio:

Y a Julio sí le importaba que le vieran con el mono lleno de manchas, más negro que azul y brillante de porquería, aunque en aquel barrio no le conociera nadie, ninguno de esos señores bien vestidos que llevaban del brazo a aquellas señoras deselegantes que pisaban con tanta fuerza com o si pretendieran romper con sus tacones las aceras de la calle Alcalá o de la Gran Vía. [...] Ninguna no lo había hecho nunca, pero algún día, pensaba él, alguna se volvería, y no iba a verle com el mono de mecánico que llevaba en el garaje, ni que estuviera loco, vamos. Por eso, porque confiaba en su ambición más que en su suerte, siempre que el jefe le mandaba a hacer algún recado, se cambiaba de ropa antes de salir (2007, p. 166-167)

Observa-se que o personagem é caracterizado pela ambição, que justifica a preocupação com a aparência. Subjaz à narração a incorfomidade de Julio com a sua posição social que, como já poderemos verificar, justificará uma espécie de “golpe ideológico” que ele dará quando é abandonado pela mãe, que foge com o amante, afiliando-se então à FET de la JONS⁴⁷ para arrimar-se ao regime franquista. Esta falta de identificação de Julio com sua classe nos leva a vê-lo com um arrivista, um símbolo daqueles que na transição entre a II República e a ditadura se arrimaram ao regime franquista como um gesto muito pragmático de ascensão social.

Mais adiante, o narrador conta como Julio obteve trabalho na oficina mecânica do Sr. Turégano, valendo-se de algumas mentiras e meias verdades:

⁴⁷ Assim explica esta agremiação política suas origens em sua página web: “Falange Española de las JONS hunde sus raíces en 1931, cuando el filósofo zamorano Ramiro Ledesma Ramos, y el abogado vallisoletano Onésimo Redondo Ortega fundan las JONS, al unirse el grupo que formaba el periódico La Conquista del Estado fundado por Ledesma con las Juntas Castellanas de Actuación Hispánica que lideraba Redondo. Aquellas JONS, Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista, fueron grupos formados por trabajadores, estudiantes, campesinos, intelectuales, que conjugaban un sindicalismo revolucionario con un gran amor por España y un gran respeto hacia la religión. Dos años después de la creación de las JONS, tal día como el 29 de octubre de 1933, se celebró en el Teatro de la Comedia de Madrid un “Acto de Afirmación Española”, que sin proponérselo se convertía en realidad en el acto fundacional de Falange Española, organización liderada por el abogado José Antonio Primo de Rivera”. Foi o partido único permitido durante a ditadura franquista, comumente conhecido como “Movimiento Nacional”. Para ascender socialmente, sobretudo no seio da burocracia estatal, mas também para a obtenção de certos benefícios por parte do estado franquista, era necessário para o cidadão obter um certificado de FET de la JONS de boa conduta pública, moral e privada, sem participação política de nenhuma classe, de forma que este fosse considerado “afecto al Régimen Nacional”. Disponível em <http://falange.es/contenido/historia/>. Acesso em 21/03/2017 às 16:00.

Busco trabajo, Señor, le había dicho él, lo que sea, cualquier cosa... ¿Cuántos años tienes, hijo?, le había preguntado aquel hombre mayor, calvo y regordete, que tenía más de cincuenta, tres hijas y el secreto disgusto de no haber tenido también un varón. Dieciocho, señor, y sonrió como él sabía sonreír, con los ojos y los labios a la vez, enseñando sus dientes regulares, blanquíssimos. Pues el caso es que no necesito a nadie, pero... y el patrón vaciló, ¿de dónde eres? Julio tomó aire y le contó algunas mentiras y algunas verdades, de Torreldones, pero me vine a Madrid con mi padre antes de la guerra, una de esas casualidades, ya sabe, mi madre estaba enferma, tuberculosis ósea, la trataban aquí, el 18 de julio la pilló en el hospital, y luego, entre unas cosas y otras... Total, que ellos se volvieron al pueblo el año pasado, lo recuperaron todo, la casa, las tierras, mi padre es un hombre muy religioso, muy amigo del párroco, todo el mundo lo conoce, pero a mí...[...]

En esse momento, Julio Carrión González supo que había tenido suerte, lo supo antes de que al señor Turégano se le pasara por la cabeza la idea de contratarle, le había pasado muchas veces, otros nacían ricos, guapos, genios, príncipes, él había nacido simpático y lo sabía y había aprendido a explotar esse don, yo en realidad lo que quiero es ser mago, añadió, mago profesional, ¿sabe?, me sé un montón de trucos... (2007, p. 167-168)

Reaparece aqui o índice narrativo que retoma o que Álvaro tinha anunciado em seu discurso já na primeira parte, a simpatia do pai, aqui ressaltada pela aparência *blanquíssima* do sorriso cativante do pai. Este motivo, conjugado ao índice representado pelo desejo de ser mago profissional antecipam o que realmente Julio Carrión fará: sorrir para o regime franquista, enterrar o passado e, como um mago, forjar uma nova identidade que lhe abra as portas da riqueza, enquanto construtor que tem obras contratadas junto ao Estado. Portanto, aqui o narrador onisciente apenas complementa o que o homodiegético já prenunciava, sem no entanto trazer maior problematização à representação, que continua sendo plenamente romanesca.

Do outro lado, estaria esta Espanha autêntica, que não disfarça as marcas do tempo nem é arrivista ou oportunista e por isso estaria mais próxima de sua essência, na resignação pacífica dos vencidos. Como se vê, como tese de uma obra narrativa que enuncia uma leitura da história soa bastante romanesca, pois não há elementos que problematizem ou adensem esta proposição. Os bandos metonimicamente representados pelos núcleos de personagens, um formado pelos próximos de Álvaro, que vivem em Madri, outro por Raquel e seus parentes e um terceiro, pelos antigos amigos do pai, são portadores de determinadas características estáveis, que não se alteram ao longo de todo o romance. Mesmo Julio Carrión, cuja mudança de orientação político-partidária vai ter como consequência o dano aos Fernández Perea, não foge à esquematização. Como ficou explícito, desde o início do romance ele é apresentado pelo narrador como um ser ambivalente e esta característica central resulta de uma determinação metafísica metaforizada no “buril do tempo escultor” que o fez assim.

Deve ficar claro que partimos dos próprios dados formais de composição do romance para propor esta leitura, que vem na contracorrente da fortuna crítica da obra. Desta forma, após a verificação do caráter romanesco da obra podemos confrontá-lo com *Soldados de Salamina* e estabelecer algumas categorias que poderão servir como exemplos das formas como o romance espanhol contemporâneo trabalha esteticamente a representação da memória dos vencidos na dinâmica da história recente da Espanha. Estas categorias podem resultar numa linha de pesquisa bastante fértil sobre a ficção espanhola contemporânea.

2.2. Do paratexto à apresentação da intriga: o convite à leitura em chave sentimental

Gérard Genette (1987) elaborou o estudo mais detalhado até o momento dos elementos que emolduram as obras literárias que, desde a invenção do livro moderno, jamais se apresentam como textos nus. Como explica o teórico, as obras rodeiam o texto com um aparelho que o completa e o protege, impondo-lhe um modo de usar e uma interpretação conformes ao projeto do autor e da edição. Este aparelho, frequentemente visível demais para ser percebido, pode agir sem o conhecimento de seu destinatário. E, no entanto, o que está em jogo é frequentemente considerável: como leríamos o *Ulysses* se não se intitulasse *Ulysses*? (GENETTE, 1987, contracapa, s/ nº de página).

Abordamos doravante o romance pelo paratexto, visto que ele enquadra a experiência de leitura gerando algumas expectativas ao leitor e mesmo antecipando elementos estéticos e ideológicos que orientam a relação entre autor, obra e leitor durante a recepção e o consumo do texto sob a forma de livro. Como alertam Spang (1986), Genette (1987) e Lluch Villalba (2000), a crítica literária não deve desconsiderar o paratexto que fica, com frequência, relegado nesta atividade hermenêutica.

Com relação à disposição do paratexto nos livros, dizemos que ele “rodeia” o texto, valendo-nos de um lugar comum. Contudo, seria mais preciso colocar que ele se localiza “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e às vezes inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas; chamarei peritexto esta primeira categoria espacial, certamente a mais típica” (GENETTE, 1987, p. 11). Assim, o paratexto corresponde não apenas ao que acompanha o texto no próprio livro, o que Genette denomina “peritexto”, mas também aos elementos paratextuais situados, pelo menos originalmente, fora do livro, em algum outro suporte midiático, tais como as entrevistas ou ao

abrigo de uma comunicação privada, como as correspondências, diários, etc. Esta segunda categoria é denominada epitexto e também a levaremos em consideração quando necessária, mas nos centraremos sobretudo nos elementos peritextuais, pois eles mantêm uma relação mais íntima e direta com o texto literário em si e o público leitor tem acesso direto a ele na dinâmica de recepção e consumo da obra literária, ao encontrar o livro em alguma livraria ou biblioteca.

Já nos referimos no apartado anterior ao título da obra. Morfossintaticamente, trata-se de um sintagma nominal definido. Esta definição é importante em termos pragmáticos, pois aponta para um elemento da cultura espanhola de existência prévia à publicação do livro, ao qual ele faz uma referência anafórica. Assim recupera, por meio da alusão ao poema de Antonio Machado que integra a seção LIII de “Proverbios y Cantares”, seção do livro *Campos de Castilla* (1912), um tópico cultural ainda ativo na Espanha contemporânea. Trata-se do enfrentamento entre dois modos de conceber o país, que se materializam em concepções de nação e identidade político-ideológica tanto individual como coletiva em oposição.

Como aponta Imman Fox (1998), a questão sobre a existência de uma “mentalidade nacional” (de origem castelhanófila) na Espanha atravessa os séculos. Portanto, as relações entre a construção da identidade nacional e a cultura letrada são uma problemática constante na história do país ibérico, que se manifesta de forma particularmente aguda ao longo do século XIX. A perda das últimas colônias, em 1898 e a conturbada alternância entre regimes monárquicos, republicanos e autoritários de cunho militar entre os séculos XIX e XX aponta para o recrudescimento das tensões político-ideológicas e o consequente chamado para os intelectuais e artistas se posicionarem a respeito destas questões. Em consequência, há um fomento do engajamento literário ou mesmo do alinhamento claro e explícito às ideologias oficiais ou à oposição a elas. Com a eclosão da Guerra Civil de 1936, há os intelectuais que abraçam o nacionalismo rebelde e outros tantos que se posicionam a favor da República. Antonio Machado é um emblema da intelectualidade republicana e sua morte logo após cruzar a fronteira com a França reforça esta condição, revestindo-a de um caráter patético pelas emoções que evoca na sociedade espanhola. Machado, assim como María Teresa León, são símbolos da luta republicana, lugares de memória da cultura intelectual da II República, de um projeto liberador que foi absolutamente truncado pela ditadura franquista. que ajuda a alimentar a tensão entre os atuais defensores do republicanismo, por um lado e os monárquicos e conservadores que se posicionam à direita no espectro político. Como já colocamos, *Grandes* faz um gesto de reivindicação de tudo de positivo que representa a experiência republicana quando recupera no aparato paratextual de ECH a lembrança de

María Teresa León, ela mesma uma grande memorialista e condensa no título a referência a Antonio Machado.

Conclui-se então que não está totalmente apagado da memória coletiva da Espanha de hoje, como traço simbólico, o enfrentamento entre as parcelas da população espanhola que se alinham com uma ou outra corrente político-ideológica. Como escritora engajada politicamente, Almudena Grandes participa do debate social se posicionando a favor do republicanismo e debatendo as estratégias políticas da esquerda na Espanha atual. A abordagem da dinâmica histórica e interpessoal na obra da escritora, que busca evidenciar os reflexos da primeira dimensão (diacrônica) na segunda (sincrônica) não está presente apenas em ECH, mas já era uma constante na produção da autora, como coloca Alicia Rueda Acedo quando se refere aos três romances publicados por Grandes antes de ECH, que são *Las edades de Lulú* (1989), *Malena es un nombre de tango* (1994) e *Los aires difíciles* (2002):

En las tres novelas, Lulú, Malena y con mayor énfasis Sara, sus respectivas protagonistas, se caracterizan por la búsqueda de una nueva identidad en un momento determinado de sus vidas mediante la recuperación de su pasado por medio de la memoria y el diálogo intergeneracional.

La Guerra Civil Española (1936-1939) encasilla e influye en los personajes de estas tres novelas de Almudena Grandes. Es a partir y en torno a este momento histórico tan crucial en la historia de España que los personajes se articulan a uno y otro lado del eje que separa vencedores y vencidos. Aunque el conflicto bélico no afecte de manera directa a los personajes, por medio de las relaciones generacionales de los mismos, sus vidas se hallan de cierta forma marcadas por la Guerra Civil, por el lugar en que ésta los colocará una vez finalizada, durante la dictadura, la transición e incluso la democracia. Es por ello que se puede establecer una relación vertical entre la dinámica de la sociedad española y las dinámicas interpersonales en las tres novelas de Grandes. No sólo los personajes se desarrollan históricamente en este contexto en los últimos 70 años de la historia de España, sino que la misma historia de España se corresponde con la propia vida de los personajes. (2009, pp. 249-250)

Podemos então localizar ECH como mais um elo neste engajamento literário da escritora, já apontado tanto pelo título como pela epígrafe de Antonio Machado, que trazem elementos simbólicos de reivindicação da memória dos vencidos e anunciam o tratamento da história e da memória recentes sob um signo sentimental. Afinal, o elemento central do título é o substantivo “corazón” e a síntese da trama do livro colocada na contracapa do livro é um elemento paratextual muito importante, que confirma a estrutura da intriga romanesca que a trama desenvolve, recuperando a polarização político-ideológica e projetando-a na saga de duas famílias, como se lê no texto reproduzido a seguir:

El día de su muerte, Julio Carrión, prestigioso hombre de negocios cuyo poder se remonta a los años del franquismo, deja a sus hijos una fortuna considerable pero

también una herencia de sombras, con muchos puntos oscuros en su pasado. Nunca le gustó recordar su juventud, ni sus peripecias en la División Azul. En su entierro, en marzo de 2005, su hijo Álvaro, el único que no ha querido dedicarse a los negocios familiares, se sorprende por la presencia de una mujer joven y última amante de su padre. Raquel Fernández Perea, por su parte, hija y nieta de exiliados republicanos en Francia, conoce muy bien el pasado de su familia, sus frustraciones y esperanzas, y no ha podido olvidar el episodio más misterioso de la infancia, la extraña visita en la que acompañó a su abuelo, recién regresado a Madrid, a casa de unos desconocidos con los que intuyó que existía una deuda pendiente. Ahora, el azar hará que Álvaro Carrión y Raquel Fernández Perea se conozcan y se sientan atraídos sin remedio. Así descubrirán hasta que punto sus viejas historias familiares son capaces de proyectarse en sus propias vidas, donde se entrecruzan y convergen de manera dramática. (GRANDES, 2007)

Temos aí expostos os elementos principais da estrutura romanesca da história. A intriga se constrói a partir das dinâmicas de vingança e paixão amorosa. Não deixa de dar destaque ao elemento misterioso, que incide na intriga que envolve o dano cometido por franquistas a republicanos, o que o “gelo” no doblete do título representa e o que um dos protagonistas acabará desvelando, da mesma forma que se desdobra na intriga amorosa, que vai se desenrolando lentamente até o clímax que antecede a terceira parte.

Com efeito, a segunda e maior seção do romance, com 613 das 919 páginas do livro, intitula-se “El hielo”. Na primeira parte, Álvaro entrevê Raquel no funeral de Julio Carrión e fica intrigado com sua presença estranha. Sua mãe lhe pede para ir ao banco liquidar os fundos de investimentos mantidos pelo pai e encerra-se assim esta seção. Na segunda parte, Álvaro se surpreende ao ver que quem no banco cuidava dos investimentos da família era Raquel. Eles se tornam cada vez mais próximos, pois surge entre eles a paixão amorosa. Contudo, esta parte do romance se inicia com a revelação de Raquel a Álvaro de que ela e o pai dele eram amantes, uma mentira que faz parte do plano de vingança dela ligado ao dano econômico cometido por Julio e Angélica Carrión aos familiares da moça. Eles se encarregaram de vender as propriedades imobiliárias da família Fernández, que se encontrava no exílio na França e enviar-lhes o dinheiro resultante das vendas, mas apropriaram-se destes recursos, cientes das dificuldades que os Fernández teriam de reivindicá-los junto ao regime franquista.

A seção prossegue com a aproximação e os encontros de Álvaro e Raquel, já amantes e termina com o desvelamento por Álvaro de todo o passado do pai, com a ajuda dos documentos encontrados na casa de Torrelodones, de testemunhos orais de moradores locais e da revelação de Raquel de que ela não era realmente amante de Julio Carrión. Ela conta também a ele sobre a visita que fizera com o avô Ignacio ao apartamento da família Carrión quando era menina, acontecimento central na dinâmica de dano e vingança que sustenta a

obra. Eles já haviam retornado do exílio e Ignacio foi reivindicar junto aos Carrión o dinheiro que lhe fora roubado. Por fim, Raquel revela a Álvaro como se inteirou do dano provado por estes à sua família e que ela e Álvaro são primos. Fecha-se assim a dinâmica de vingança indiciada no título, para que possa ser feita a transição para a redenção dos personagens via paixão amorosa.

A intriga amorosa se desenvolve em paralelo à de vingança, o que justifica o título da primeira parte – “El corazón”, que se desenrola até a página 126 e se encerra com a ida de Álvaro a uma agência de Caja Madrid, atendendo ao pedido da mãe, para liquidar os fundos de aplicação mantidos pelo pai. Ela, por sua parte, havia recebido uma carta do banco enviada por Raquel, que trabalha cuidando destas aplicações naquela agência. Assim, este momento é um nó na trama, pois a manipulação exercida por Raquel sobre a família Carrión começará a sofrer um efeito de contramanipulação por parte de Álvaro, resultado do desenvolvimento da intriga amorosa. A manipulação de Raquel e seu desejo de dano aos Carrión ficam explícitos ao final desta primeira parte, quando ela revela a Álvaro que era amante de Julio, justamente no segundo encontro que eles mantêm fora do banco, um jantar a pretexto de tratar da presença de Raquel no cemitério de Torrelodones, algo que não era plausível para Álvaro.

Contudo, antes deste episódio Álvaro, como narrador, já havia deixado pistas de que estava se envolvendo sentimentalmente com a personagem. Dentro do primeiro bloco textual narrado por ele, a cena do enterro se encerra com a nota “No éramos muchos pero no esperábamos a nadie más, y sin embargo, alguien llegaba ahora, a destiempo” (2007, p. 22). Assim, o descompasso temporal enfatizado pelo narrador tem também uma função dramática na intriga pois, como logo veremos, o corte provocado pela intervenção “fora de hora”, por inesperada, no fluxo dos acontecimentos, de Raquel, conduzirá toda a trama e lhe propiciará a espinha dorsal até o epílogo. O narrador prossegue introduzindo Raquel na história, logo depois na página 24, num diálogo com a mãe e os irmãos que é posterior ao enterro. Álvaro pergunta a Angélica, sua mãe, sobre a identidade da estranha. O interessante a observar aqui é que o narrador propositalmente descreve Raquel de forma a ressaltar a ambiguidade que a atitude dela denota, ao mesmo tempo revelando e ocultando o propósito que a teria levado até o cemitério:

Nadie la había visto. Había entrado en el cementerio andando despacio, pisando con cuidado para evitar que sus botas de tacones muy altos se hundieran en la tierra y despreocupándose al mismo tiempo de la suerte de sus tacones, porque no miraba al suelo, tampoco al cielo, miraba hacia delante, o mejor dicho, se dejaba mirar, caminaba sobre la hierba rala, desmochada, sembrada de piedras, como si avanzara por una alfombra roja bajo la luz nocturna de los focos. Parecía llegar de otro lugar y

dirigirse a un sitio muy distinto, porque había algo en su actitud, en su forma de moverse, de acompañar sus pisadas con el compás blando de sus brazos, los hombros cómodos, relajados, que desmentía una norma universal, el encogimiento forzoso, inconsciente pero inevitable, hasta ligeramente teatral, que unifica a las personas que asisten a un entierro incluso cuando nunca llegaron a conocer al difunto. No podía ver sus ojos, pero sí su boca, su barbilla, los labios entreabiertos, una expresión serena y casi sonriente, aunque en ningún momento llegó a sonreír. Tampoco se acercó mucho. Se quedó a mi altura, tan lejos de las chaquetas de lana como de los abrigos de pieles, como si no pretendiera tanto ver como dejarse mirar, consciente tal vez o quizás no, en absoluto, de que yo era su único testigo, el único que podía mirarla, que recordaría haberla visto después. (2007, p. 24-25)

Como se vê, a descrição tem uma função muito clara neste ponto do relato, que é enfatizar esta ambiguidade de Raquel. De qualquer forma, é preciso ter em mente que Álvaro, como narrador, só pode realmente introduzir Raquel no relato desta forma porque nos conta a história a partir de um tempo de enunciação futuro e, portanto, reveste os fatos de uma direção teleológica que justifica este início, com o despertar deste incipiente mistério que, com efeito, vai desencadear a intriga.

Desta forma, o narrador opta por manter a narrativa a meio caminho entre o relato de ações e a pintura de caracteres, o que fica explícito com o uso de formas verbo-nominais como “andando”, “cuidando” e “despreocupándose”, o que se alia à modalização do discurso do narrador, que também enfatiza a curiosidade despertada pela presença estranha da mulher: “Parecía llegar de otro lugar [...], porque había algo en su actitud [...] No podía ver sus ojos, pero sí su boca [...]”. Significativamente, ele não consegue ver os olhos dela e, metonimicamente, não desvenda suas intenções, mas vê a boca, signo da sedução tal como é discursivamente construída. Enfim, o narrador constrói a cena para colocar-se, aos olhos do leitor, como um espectador privilegiado, o que tem uma função dramática no desenrolar da intriga amorosa que tem ele como ponto central. Por isso, a narrativa continua com as especulações do narrador que, habilmente, desliza um índice narrativo que aponta para o núcleo da intriga:

No era sólo su actitud, esa despreocupación de mujer que pasea por el puro placer de dejarse mirar, sin haberse propuesto llegar a sitio alguno. Su aspecto también dificultaba su presencia en el entierro de mi padre, en ese duelo partido en dos, la memoria de su infancia y la de su edad adulta encarnadas en dos realidades compactas, opuestas, antagónicas. Ella era joven, iba bien vestida, muy abrigada, llevaba el pelo suelto y ningún maquillaje, en contraste con la aparatosa sofisticación de sus botas de mosquetero. En aquel momento, en aquel lugar, podría pertenecer a mi familia, y sin embargo, yo no la conocía. Si era pariente de Anselmo, de Encarnita, de cualquiera de los vecinos del pueblo que permanecían juntos, agrupados, sin mezclarse con los madrileños pero acompañándoles a distancia con ese gesto de sombría serenidad inscrito en el código tácito que ella prefirió ignorar, debería haberse acercado a saludarles, y no lo hizo. Al contrario,

abrió el bolso, sacó un paquete de tabaco, un mechero, encendió un cigarrillo, se quitó las gafas y me miró. (2007, p. 25)

Este trecho é particularmente interessante para os fins desta análise, pois demonstra como o narrador habilmente condensa nela os elementos que norteiam a intriga. Como se vê, a cena do enterro do pai se reveste de um significado poético que é representar o encontro destas duas metades de uma Espanha partida em duas. Os amigos de infância que ali comparecem representam a memória propositalmente apagada desta etapa da vida de Julio Carrión, vinculada à mãe socialista e ao pai tão pusilânime, o que se contrapõe à outra metade tão compacta, oposta e antagônica a ela em sua linearidade, visto que tanto a mãe como os irmãos de Álvaro tem um traço ético preponderante que é a indiferença calculada frente à memória familiar, o que muito mais adiante, no desenrolar da intriga, provocará os embates entre eles e Álvaro que desembocam no epílogo, quando Álvaro finalmente confronta abertamente os familiares e, sobretudo, a mãe. Seja como for, o romance continuará sendo fiel às escolhas éticas e estéticas da autora, sintetizadas nesta cena.

A abordagem da história recente da Espanha se apresenta por uma intriga de vingança que fica, no entanto, menos evidente quando a ênfase é colocada na intriga amorosa. Seja como for, o maniqueísmo permanece, como se depreende da cena. Temos nela metonimicamente representadas as duas Espanhas cuja reconciliação parece impossível, exceto pela saída passional, como o desfecho da intriga confirmará. De qualquer forma, o narrador novamente apresenta Raquel como uma personagem de dupla função que se correlaciona com o fato de ser o centro de duas intrigas de valor ético aparentemente antagônico: tem um lado sedutor (jovem, bem vestida, cabelo solto), o que a puxa para a intriga amorosa, mas ao mesmo tempo tem traços que indiciam o conflito, como as “botas de mosqueteiro” e a falta de maquiagem, que pode parecer apenas um atributo típico feminino mas, no contexto da intriga, pode ser um indício da contraposição desta mulher a outra que também tem uma posição central, que é Angélica, mãe de Álvaro.

No jogo maniqueísta de posições éticas antagônicas que os personagens da trama corporificam, a “cara lavada” de Raquel simboliza a suposta dignidade dos vencidos que vão à desforra, enquanto a dissimulação constante de Angélica representa o artilho dos vencedores que fazem o possível para evitar o confronto e revelar a memória do passado. Esta caracterização de Angélica na narrativa fica evidente, por exemplo, no episódio central da visita de Ignacio e Raquel à família Carrión para exigir explicações sobre o roubo praticado por Julio e Angélica do dinheiro resultante da venda das propriedades da família Fernández. O narrador coloca, quando Ignacio e Raquel estão a ponto de entrar no apartamento:

El abuelo no contestó a la doncella uniformada que abrió la puerta, porque vio aparecer enseguida a una mujer que a Raquel le pareció una actriz de cine, muy elegante, muy rubia, con los ojos muy azules y la piel muy blanca [...] les dedicó una sonrisa cortés, trivial, que sería el único gesto relajado que Raquel llegaría a contemplar aquella tarde en su hermoso rostro (2007, p. 89)

Destacamos da citação o foco narrativo, que Almudena Grandes centraliza no ponto de vista da menina Raquel e portanto, tem o signo da inocência, de um olhar não contaminado nem dirigido. Para ela, Angélica parece “una actriz de cine”. Temos aqui um índice narrativo de dissimulação, que nós leitores podemos assim interpretar porque vemos que a personagem parece estar interpretando um papel, neste momento apenas sendo cortês, mas logo se juntarão outros elementos que irão adensando este caráter esquivo. Na sequência da cena, Angélica afirma não reconhecer Ignacio. Quando este se identifica, ela imediatamente reage como esperado:

Vámonos, abuelo, vámonos, pensó Raquel entonces, mientras la actriz de cine se ponía blanca, mucho más blanca, blanca como una enferma, como una estatua, como una llama moribunda de su propia blancura, vámonos de aquí, abuelo, por favor... (2007, p. 90)

Aqui temos uma dupla perspectiva. Se é com a focalização na percepção de Raquel que o narrador onisciente descreve a cena, é evidente que a reação de Angélica, que Raquel não consegue interpretar, é destacada pelo narrador para que nós leitores deduzamos que há uma tensão percorrendo o encontro inesperado entre os Fernández e a matriarca dos Carrión. Assim, se Angélica demonstra surpresa, logo irá disfarçar, como se percebe na sequência, quando Ignacio lhe apresenta a neta Raquel:

¡Qué mona! – la actriz de cine intentó volver en la amplitud de su sonrisa y la caricia de sus dedos enjoyados, pero la angustia convirtió su rostro en una máscara, barnizó sus ojos con un brillo vidrioso, inspiró en la niña una lástima temible, más profunda que el miedo – (2007, p. 90)

O esforço de disfarçar adquire tons patéticos no discurso do narrador. Observamos que ele insiste em manter o epíteto “la actriz de cine”, que ao mesmo despersonaliza a então desconhecida para Raquel ao mesmo tempo em que reforça o índice semântico de falta de autenticidade. Além disso, a ênfase na brancura da personagem pode se juntar ao traço do sorriso branquíssimo de Julio Carrión antes colocado pelo mesmo narrador em outro contexto

para construir esta caracterização dos Carrión como dissimuladores, pois a ênfase na brancura funciona como um contraponto à escuridão que suas intenções e ações escusas denota na poética binária que sustenta a obra. Mais adiante, o narrador insistirá na caracterização de Angélica com as mesmas tintas, quando ela convida Raquel para merendar com seus filhos e o narrador coloca “[...] por fin la mujer rubia soltó su mano, le dedicó una sonrisa tan crispada que parecía una mueca, y señaló a los dos niños sentados a la mesa” (2007, p. 91). Portanto, concluímos que a forma como Almudena Grandes, por meio do narrador onisciente e do foco narrativo escolhido, constrói literariamente o relato tenso do encontro decisivo entre Angélica e seus filhos, Ignacio e sua neta reforça poeticamente certos traços da matriarca dos Carrión que se juntam a outros índices narrativos que reforçam a falta de autenticidade que caracteriza a família franquista, sobretudo os seus patriarcas.

Não obstante, os limites da proposição ética e estética que toma corpo no romance estão, desde já, fadados a constranger a empreitada, pois no modo romanesco como a história é construída não há um questionamento destas posições éticas, nem por parte dos personagens em si, nem pelo narrador homodiegético ou pelo heterodiegético, nem pelos elementos paratextuais. Enfim, o romance francamente referenda, aos olhos do leitor, a crença de que a paixão amorosa é uma solução honrosa para um conflito que, embora o romance represente como uma experiência da vida privada, por seu alcance histórico é muito mais complexo, como se verá na análise de *Soldados de Salamina*, obra resultante de outras opções éticas e estéticas que não eludem a dificuldade de representação e ampliam para o âmbito da vida pública as questões tratadas, problematizando com muito maior eficácia o tratamento da memória coletiva do século XX espanhol e conferindo maior espessura ética e estética à obra.

Como fica explícito no discurso do narrador, que tem grande responsabilidade no jogo ficcional por deter a posição reitora, os personagens são por ele percebidos como típicos representantes de uma destas Espanhas. Por um lado, isto reforça a funcionalidade da cena do enterro que abre o romance e que analisamos há pouco. Ela condensa a contraposição atávica das duas supostas facções e expõe o eixo que as contrapõe, as memórias em conflito metonimicamente representadas no cadáver de Julio Carrión que, no enterro, está simultaneamente exposto e escondido, como se ao mesmo tempo incitasse ao esquecimento (não é à toa que se costuma dizer nestas ocasiões que o falecido “descansou”) e convidasse à rememoração pelo luto.

Julio está morto, mas como personagem se caracteriza por dois índices de duplicidade que apontam para sua ética arrivista: o dom da prestiditação e o sorriso sedutor. Imobilizado pela própria morte, Julio possibilitará desta forma que Álvaro desenrole o torvelinho que as

suas manipulações engendraram. Por outro lado, Álvaro como narrador também dispõe, como um elemento aparentemente heteróclito mas igualmente funcional neste tabuleiro, de Raquel, núcleo das duas intrigas, ao mesmo tempo manipuladora e manipulada. Como afirmamos, a intriga aponta desde já para seus limites éticos e estéticos, porque introduz um elemento que funciona esteticamente como o indício de uma solução metafísica para o conflito entre vencedores e vencidos e o da circulação social das respectivas memórias, o que, obviamente, esvazia toda a problemática, mas seduz o leitor e garante as vendas do romance junto ao grande público espanhol.

Na sequência do diálogo entre Álvaro, os irmãos e a mãe a respeito de Raquel, além dos índices anteriormente analisados, o narrador homodiegético introduz o motivo do reconhecimento, que nos permite localizar mais uma vez o tema da memória como elemento subreptício à intriga:

Me miró como si me conociera, como si quisiera reconocirme, y entonces pensé que a lo mejor había venido para eso, que lo que buscaba no era dejarse ver, sino mirarnos, y sostuve la mirada de sus ojos, que eran grandes y de un color extraño, verdosos pero oscuros, mientras ella me miraba de frente, con paciencia, con firmeza, como si llevara mucho tiempo esperando la ocasión de volver a vernos, como si hubiera llegado allí sólo para reconocernos, para reconocirme a mí, que me había equivocado antes al mirarla, al creer que era eso lo que deseaba. [...] Ahora miraba hacia allí, hacia ellos, los estudiaba, los observaba con la misma paciente intensidad que antes había derramado sobre mí, como quien cumple una misión y no tiene prisa. Entonces estuve seguro de que aquella desconocida sabía muy bien donde estaba, y sentí una inquietud cercana al miedo, un temor poco profundo que no nacía del peligro sino de la presión de lo inexplicable [...] Mi padre viajaba ya hacia el olvido cuando me acerqué por fin yo también, y ocupé mi lugar entre los míos. (2007, p. 26-27)

Esta cena tem, no contexto da construção da intriga que se monta na primeira parte do romance, o papel de acrescentar mais indícios que confirmam a orientação romanesca. A caracterização de Raquel se reforça com a centralização da descrição no olhar, que no senso comum representa a “janela da alma”, pois permitiria auscultar as intenções, mesmo que ocultas. Dadas as limitações impostas pela escolha da voz narrativa, que ocupa uma posição homodiegética, o narrador prefere não revelar de uma vez o que ele, por estar num locus de enunciação localizado no futuro, já sabe. Assim, prefere gerar expectativas no leitor, por meio do mistério que se denota no medo que o narrador relata haver sentido, mas que ele se verá impelido a desvendar.

Concomitantemente, o narrador volta a mesclar a descrição com a narração, visto que para ele importa não somente expor a ação de observar realizada por Raquel, mas ao mesmo

deslizar indícios do significado que esta ação tem na economia da intriga. Desta forma, o leitor vai sendo paulatinamente levado a se identificar com o narrador e fruir a intriga nesta chave romanesca. A ignorância do personagem Álvaro, que ele tentará preencher com as informações obtidas paulatinamente ao longo da investigação do passado do pai, significativamente fecha este bloco textual quando ele mesmo responde a pergunta de Mai, a esposa: “- ¿Qué raro todo, no?” da seguinte forma: “Sí. O no. – la muerte es tan rara, pensé.– No lo sé.” (2007, p. 29). Importa também constatar que este narrador tem um comportamento discursivo que reforça a intriga, por meio da dicotomia entre a quantidade de informação que ele, como narrador, revela ao leitor frente àquela que ele, como personagem, comunica aos demais personagens nos intercâmbios orais.

No segundo bloco textual narrado por Álvaro nesta primeira parte, percebemos num trecho que já analisamos, o da página 50, que ele coloca algumas observações a respeito das relações familiares que claramente nos permitem perceber a inscrição da temática da memória numa intriga que se atém à experiência privada, posto que centralizada na dinâmica familiar. Assim, ele fala sobre o modo como cada personagem está lidando, neste momento, com a ausência do pai e com a dor decorrente deste fato, o que justifica que pondere que

[...] por eso nos veíamos con una frecuencia muy superior a la que habíamos practicado en mucho tiempo, pero en virtud de un pacto tácito, riguroso, esquivábamos la memoria reciente y fragmentada de nuestros años adultos para instalarnos en los recuerdos comunes de una infancia compartida, más dulce y fácil de digerir para todos. (2007, p. 50)

Novamente, o exercício da memória coletiva, ainda que restrita ao círculo dos próximos, é representado ficcionalmente por meio de simples oposições binárias, sem maiores complicações que se adensem na fenomenologia da memória. Logo a seguir, o narrador esboça alguma tentativa de aprofundamento desta incipiente reflexão, apontando para um contexto mais geral também atravessado por tensões políticas, ainda que tampouco haja maior complexidade neste raciocínio:

En tiempos de paz, cuando ningún conflicto perturbaba las conversaciones de conveniencia, el tiempo, el fútbol, los hijos, en la mínima y cómoda rutina de una comida semanal a la que casi siempre me llevaba bien con todos mis hermanos. Pero los últimos tiempos no habían sido pacíficos, y algunas comidas familiares, algunas fiestas de cumpleaños de los niños, y hasta la Nochebuena del año 2003, habían desembocado en unas broncas monumentales que rompieron el freno que siempre había representado la repugnancia de mi padre por las discusiones políticas para reproducir, a pequeña escala, las tensiones que sacudían al país entero. En el

comedor de su casa, la correlación de fuerzas reproducía la composición del Parlamento. (2007, p. 50)

Desta forma, a perspectiva do narrador instaura uma leitura também maniqueísta das tensões políticas de âmbito maior, pois em seguida ele elenca as posições dos irmãos e dele próprio dentro deste microcosmos: “La derecha tenía la mayoría absoluta, pero la izquierda, mi mujer, mi cuñado, Adolfo y yo, con el apoyo pasivo y casi siempre silencioso de mi hermana Angélica, era apasionada, peleona” (2007, p. 50). O importante a destacar é como o narrador vai tentando construir, aos olhos do leitor, um retrato positivo de si como alguém que rompe com os consensos e desafia as convenções familiares. Como veremos, tudo isto ficará restrito ao âmbito privado, os questionamentos de Álvaro trarão consequências, no desenrolar da intriga, apenas dentro deste microuniverso e a própria estruturação do romance não conduz o leitor a estabelecer relações e projetar questionamentos mais profundos. A culminação deste processo será o rompimento das relações amistosas entre Álvaro e sua família, a mãe e os irmãos. Convém ainda destacar que o retrato que ele constrói do pai aponta para este elemento de suposta neutralidade em Julio que, na verdade, esconde uma estratégia de apagamento da memória familiar que uma exposição maior de si poderia perigosamente arranhar.

A narrativa prossegue, com a introdução pelo narrador dos irmãos, que ele enquadra dentro de um esquema de relações que vai das mais próximas para as mais distantes. Na sequência, fala sobre Mai e a vida de casado tranquila, sem altos e baixos, embora ele manifeste uma certa insatisfação:

[...] algunas noches, al escuchar a Mai, me preguntaba si ella no tendría las mismas dudas que yo, si nunca se habría interrogado por el balance de nuestra propia vida, qué nos estábamos perdiendo a cambio de ganar la imagen de pareja ideal, serena, estable, equilibrada, con la que los dos parecíamos igual de conformes. (2007, p. 55)

A impressão que fica é que o mal estar do personagem é coerente com seu perfil geral de homem de classe média e meia idade, beirando os 40 anos. Com relação à ameaça da infidelidade, ele se explica aduzindo que

[...] aunque en algunos momentos raros, aislados, había cedido a la tentación, sólo le había sido infiel lejos de casa y con mujeres casuales que no me gustaban demasiado, o al menos, no lo suficiente como para poner en duda el carácter deportivo y excepcional de una noche tonta. Cuando presentía que cualquier mujer podía llegar a gustarme más que eso, me armaba hasta las cejas. (2007, p. 55)

Estes últimos elementos nos chamam a atenção não pelo que revelam sobre o narrador propriamente, mas pela funcionalidade que têm, neste momento inicial de exposição da intriga, para construir este quadro geral de uma vida pequeno-burguesa, de experiências mornas, enfim, uma condição inicial que será abalada pela paixão extraconjugal que romperá esta fortaleza do Álvaro armado “hasta las cejas” contra qualquer fator desestabilizador. Esta metáfora se correlaciona com outro motivo, recorrente ao longo do relato deste narrador, o da queda. Em vários momentos ele coloca, conforme avança a intriga amorosa junto a Raquel, que sente “estar caindo”, ou seja, que sua suposta fortaleza está cedendo. É algo por certo bastante convencional e plenamente romanesco, mas por outro lado também coerente com a forma como este narrador vai estruturando seu relato em torno a este eixo de interesse.

Um segundo elemento é encontrado na reconciliação com as memórias familiares, outro elemento da intriga que se desenvolve ao longo da segunda parte do livro. A respeito da construção romanesca da obra, Ángel Basanta pondera, a partir da consideração de certos momentos-chave que incitam à catarse, como a leitura da carta da avó Teresa por Álvaro:

Son momentos inolvidables, pero hay más en esta novela con múltiples tonos y registros, épica en el fervor de las ideas, incluso con empleo del anagnórisis en el reconocimiento tardío y catarsis en la redención por amor, y melodramática en la ternura y efectismo de algunas historias como la de Anita. Hay que resaltar la profundidad de la introspección psicológica en el alma destrozada de Raquel y Álvaro, para el cual no hay reconciliación posible con su nombre, cargado de vileza, y menos al comprobar el despiadado cinismo de su madre con el corazón de piedra. (2012, p. 49)

Depreende-se das palavras do crítico que certos elementos típicos do modo romanesco dão o tom do romance e imprimem nele um forte caráter melodramático que, em última instância, referendam a interpretação estereotipada da história recente da Espanha.

2.3. O desenvolvimento da intriga: entre as analepses completivas e a falta de problematização

Analizamos no apartado anterior o enquadramento do texto literário de ECH pelo paratexto, destacando as expectativas geradas no leitor com relação ao teor da história, o que nos permite relacioná-la com o modo romanesco sistematizado por Northrop Frye no “Primeiro ensaio. Crítica histórica: teoria dos modos” da *Anatomia da crítica* (1973). Na sequência, pretendemos analisar a arquitetura interna da obra, a partir da construção e

disposição de seus elementos narrativos, mas sem perder de vista sua relação com o contexto extraficcional, a saber, a forma como se dá a ler junto ao público leitor e se insere no debate público característico desta época.

Centramos no apartado anterior nosso olhar sobretudo no discurso do narrador homodiegético, para verificar como ele organiza a exposição da trama e monta a intriga em torno à paixão amorosa, por um lado e à investigação sobre o passado do pai, por outro. Ambos os eixos da intriga são estabelecidos por meio de índices semeados ao longo desta primeira parte do romance, a partir da cena inicial do enterro do pai que, tal como está, discursivamente montada num jogo entre o contar e o mostrar, é bastante simbólica. Ao mesmo tempo em que Álvaro chama a atenção para a presença estranha de Raquel, não deixa de contrapor a presença dos familiares com a dos amigos de infância de Julio Carrión, que simbolicamente representam os dois eixos temporais e espaciais que se contrapõem na lógica interna do relato, o passado do pai, ligado a Torrelodones e aos personagens dali que Álvaro futuramente terá que consultar durante sua pesquisa e o presente, ligado a Madri e às desavenças atuais do narrador com os familiares, acentuadas pelas formas antagônicas como lidam com a memória familiar. Com efeito, como argumenta Antonio Rivas:

(...) en la construcción de sus novelas, Almudena Grandes suele someter el tiempo a una manipulación que dista de ser un mero recurso narrativo para generar intriga. La alteración del orden y la yuxtaposición de momentos dispares alteran la progresión lineal de la historia complicando su significado y haciendo del tiempo un componente temático más. Éste se materializa en la proyección de los recuerdos y del pasado sobre la conciencia, en la lucha de los personajes contra su presente o contra el paso del tiempo, en la representación elusiva del concepto de edad, y, más recientemente, expresa la dificultad para construir la memoria colectiva. (2012, p. 92)

A presença/ausência de Julio Carrión é o elo entre estes eixos e o elemento diegético que se investe de valor poético para desencadear a intriga, pois ao longo de todo o romance tanto Raquel desenvolve seu plano de vingança em torno a esta ambígua presença/ausência de Julio como Álvaro parte em busca do passado do pai numa tentativa de se reconciliar simbolicamente com ele, de tentar compreendê-lo e novamente a presença/ausência de Julio se coloca discursivamente por meio dos vestígios documentais, materiais e testemunhos orais que o narrador vai recolhendo e contrapondo com a rarefeita narrativa familiar que ele conserva sobre si, o pai e os demais familiares.

Passamos agora a verificar como, no desenvolvimento da intriga que ocupa a maior parte do romance, a segunda, entrelaçam-se a intriga de vingança, que o programa narrativo

de Raquel desenvolve, com a intriga passional que Álvaro constrói e cujo programa narrativo desenvolve em paralelo à de Raquel de início mas que, como veremos, se entrecruzarão para conferir unidade à obra. Ao mesmo tempo, deveremos verificar de que forma intervém o narrador onisciente que, numa espécie de montagem paralela, introduz analepses completivas (com relação ao relato de Álvaro com o qual se alterna) que vão paulatinamente reforçando a verossimilhança do relato como um todo fornecendo elementos diegéticos (personagens, motivos, fatos, tempos e espaços) relacionados às tramas secundárias. Estas analepses têm, como afirmamos, esta função completiva, porque revestem o romance de uma possível segunda forma de historicidade induzida pelo enfoque adotado pelo narrador onisciente, centrado no núcleo dos republicanos, que vem a complementar o olhar do narrador homodiegético inscrito no núcleo de personagens que simboliza os franquistas. Justamente por estar narrando a sua própria história, ele deixa marcas discursivas de sua implicação como narrador, de sua pretensão de imprimir um rumo teleológico na intriga, convencer o leitor de determinadas proposições e justificar os fatos contados e as posições assumidas diante deles, o que vai a seus olhos justificar o clímax e o epílogo da intriga.

Chamamos a atenção para este aspecto da configuração discursiva do romance porque, como colocam Bourneuf e Ouellet (1975, p. 46), toda narrativa nos conta uma história, mas numa análise precisamos partir da percepção de que ela depende, logicamente, da existência de personagens, atos, sentimentos e destinos que nos dão o elemento humano no qual não pensamos imediatamente quando falamos de intriga. Por conseguinte, a intriga é fundamental numa leitura ficcional porque, por meio dela, a história se apresenta como “un complejo de pasiones o sucesos desarrollados en el tiempo y que provocan el enfrentamiento de los personajes, quizás imaginarios, pero en los que la apariencia de vida es hasta tal punto imperiosa que se nos imponen tanto como los seres de carne y hueso” (Nelly Courneau *apud* BOURNEUF e OUELLET, 1975, p. 46).

Assim, analisar a intriga nos possibilita enfatizar o encadeamento dos episódios, a estrutura narrativa que dá corpo à história narrada. Por outro lado, como lembram os teóricos franceses, para que se mantenha o interesse do leitor é necessária a tensão interna entre os fatos que se apresenta no início da narração, desenrola-se ao longo do desenvolvimento da narrativa e que de alguma forma encontra uma solução final no desenlace. Estes movimentos, comuns a qualquer relato, adquirem particular feição numa ficção de caráter romanesco cujo foco central de tensão está na emotividade projetada no relato e que, portanto, deve se sustentar numa intriga que conduza a um clímax catártico. Dito isto, passamos à verificação

de como, na segunda parte, ocorre este desenvolvimento da intriga, a partir da abordagem de seus elementos de composição.

Antes, contudo, devemos fazer uma última e breve observação prévia a respeito de como a estrutura de uma narrativa tão longa como ECH precisa encontrar uma forma de encadear uma série de episódios num todo coerente. Para tanto, a escritora optou pelo que, na teoria da montagem cinematográfica se denomina “montagem paralela”, termo que podemos tomar à guisa de analogia, visto que tanto o cinema como a literatura constroem seus sentidos a partir de um discurso sintagmático que, por sua própria matéria, exige uma disposição espacial que redunde na necessidade de um investimento temporal para sua fruição. Assim, a ilusão de que o tempo se desenrola e de que fatos se encadeiam numa narrativa se reforça com a forma como o leitor se apropria desta narrativa, num determinado tempo de leitura. Contudo, esta percepção nem sempre é tão imediata por parte do leitor, dependendo das decisões do escritor que camuflam as estratégias narrativas para favorecer o mais rápido consumo da obra. Acostumado como está ao procedimento da alternância diegética no cinema, o leitor rapidamente assimila este aspecto da poética narrativa e o naturaliza. Na análise, portanto, precisamos desvelar os efeitos e sentidos do que parece mais natural ou automático, percorrendo um caminho oposto ao da leitura de fruição.

No apartado anterior, privilegamos a análise do relato de Álvaro, narrador homodiegético. Complementarmente, nesta seção pretendemos observar mais detidamente o relato que o narrador heterodiegético constroi em paralelo ao de Álvaro, pois ele nos permitirá extrair algumas conclusões sobre a estruturação do romance e seus sentidos. Isto não significa, contudo, que vamos deixar totalmente de lado o trabalho narrativo de Álvaro, visto que ambos os relatos só têm sentido em sua complementação, fazendo avançar a intriga e imprimindo-lhe coerência; a coesão fica implícita no procedimento de montagem alternada, com os constantes vaivéns temporais e espaciais que revelam uma lógica narrativa.

Como sabemos, a segunda parte de ECH se intitula “El hielo”, sintagma que aponta, por um lado, para o dano histórico provocado pelos franquistas aos republicanos na história recente da Espanha, dentro da lógica binária em que se atribui sentido a este tópico que pretende sintetizar a história recente do país e atribuir-lhe um sentido estável (pela falta de problematização), no contexto extradiegético. Por outro lado, poeticamente aponta para a vingança que Raquel, representante da memória infeliz dos vencidos, engendra para, de alguma maneira, reagir a esta condição, no contexto interno do romance.

As epígrafes que Almudena Grandes escolheu para abrir a seção referendam o enquadramento histórico da trama, mostram o vínculo que ela pretende estabelecer entre

ficção e história. Assim, a primeira, extraída das memórias de Constancia de la Mora⁴⁸, representa os justos projetos republicanos de liberdade democrática, que têm inspiração em afãs de interesse público e progresso social e que foram varridos pela *pax* franquista. Além disso, demonstram a vontade de Grandes de recuperação da memória de mulheres republicanas.

A segunda epígrafe, das memórias de Antonio Bahamonde, foi significativamente extraída das *Memorias de un nacionalista*⁴⁹. O autor foi responsável pela propaganda nacionalista quando fazia parte do grupo liderado pelo general Queipo de Llano, na Andaluzia, mas após um ano desertou e se exiliou no México. O livro de Bahamonde apresenta uma denúncia da barbárie posta em marcha pelos nacionalistas, o que se verifica no trecho destacado para a epígrafe de ECH, que relata um diálogo entre alguns militares franquistas, o então líder local da Falange e um policial que se junta ao grupo. Discutem a respeito do fuzilamento de determinados presos e Bahamonde conclui que o importante para o policial era “limpiar bien España de marxistas”.

Estas epígrafes, somadas às considerações do posfácio, reforçam a historicidade da trama do romance, explicitando ainda mais sua filiação realista e relacionando-o ao debate em curso sobre o tratamento social da memória do passado recente da Espanha. A escolha do texto de Constancia de la Mora não parece nada gratuita, pois esta mulher, além das conexões biográficas com figuras destacadas da política espanhola entre os séculos XIX e XX, foi ela mesma filiada ao Partido Comunista e censora e chefe da *Prensa Extranjera Republicana*. Após a derrota na Guerra Civil, exila-se no México e publica *Doble esplendor*, apresentado em Nova York por Eleanor Roosevelt. O leitor pode ver nos traços da avó paterna de Álvaro, Teresa González, os ecos ficcionais desta personagem histórica republicana.

O primeiro bloco narrado por Álvaro na segunda seção do livro parte do estupor do personagem com a revelação de Raquel que encerra a primeira parte. Passou-se mais ou

⁴⁸ Nascida em Madri em 1906 e falecida na Guatemala em 1950, Constancia de la Mora pertenceu a uma família aristocrática, mas defendeu firmemente os ideais republicanos. Ela foi neta de Antonio Maura (1853-1925), que presidiu o Conselho de Ministros em cinco ocasiões durante o reinado de Alfonso XIII. É mais uma figura feminina representante da II República cuja memória foi recentemente recuperada por várias obras, como *La roja y la falangista. Dos hermanas en la España del 36* (2006), de Inmaculada de la Fuente, que contrapõe as biografias de Constancia e Marichu de la Maura Mora; e *Constancia de la Mora. Esplendor y sombra de una vida española del siglo XX* (2008), de Soledad Fox Maura, que também é autora de uma biografia de Jorge Semprún (1923-2011), figura muito representativa do exílio republicano na França.

⁴⁹ Nascido em 1896, não encontramos informação segura sobre a data de falecimento. Mais informações sobre a obra na resenha de Andrés Trapiello publicada na seção “Babelia”, de *El País*, em 28/05/2015, disponível em http://elpais.com/diario/2005/05/28/babelia/1117237170_850215.html. Acesso em 22/03/2017 às 12:40. Moisés Domínguez Núñez questiona veementemente a veracidade das memórias de Bahamonde em “Antonio Bahamonde: memoria de un impostor”, de 8/2/2016, disponível em <http://desdemicampanario.es/2016/02/08/antonio-bahamonde-memorias-de-un-impostor/>. Acesso em 22/03/2017 às 12:45.

menos um mês desde a morte de Julio. Após a visita ao apartamento da calle Jorge Juan, que ele descreve ao leitor minuciosamente, na qual busca os indícios da traição extraconjugal, ele dialoga com os irmãos e a mãe, tentando obter maiores informações sobre um apartamento que o pai teria vendido. Noutra diálogo com o irmão mais velho, tenta iluminar aspectos da personalidade do pai que, para ele, é um enigma. Segue-se então a narrativa, agora por parte do narrador heterodiegético, que vem justamente começar a fornecer os elementos que desvendam os enigmas desta personagem ambígua. O narrador onisciente nos remete, numa analepse completiva, a 24 de junho de 1941, trecho que já analisamos, mas sobre o qual voltamos para tirar algumas novas conclusões.

Este dia é por ele caracterizado pelo “calor seco, africano e impío, capaz de levantar un espejismo acuático a ras de las aceras” (2007, p. 166). Vemos novamente aqui estes traços poéticos que unem o ambiente à personagem: “impío” foi a palavra usada por Álvaro, na página 17, para fazer uma referência sintética ao caráter do pai. Aqui, temos novamente este motivo aliado ao do “espejismo acuático”, que reforçam esta ambiguidade de caráter aliada ao arrivismo indiciado no adjetivo que denota a ética particularista que orienta Julio. De qualquer forma, é significativo que o narrador onisciente nos traga a este dia, mês e ano, pois no movimento da intriga ele representa um momento importante pelas revelações que traz.

Com efeito, o episódio narra a primeira proeza de Julio Carrión quem, por meio de um jogo de meias-verdades e mentiras, obtém o primeiro trabalho em Madri após mudar-se de Torrelodones à capital. Futuramente, as circunstâncias e motivações deste traslado serão esclarecidas: abandonado pela mãe, ele se revolta e abandona o vínculo com os republicanos para aliar-se aos franquistas vencedores e buscar o sucesso, escondendo sua antiga filiação à *Juventud Socialista* e afiliando-se à *FET de la JONS* numa tentativa de arrimar-se ao regime. Contudo, neste momento do relato, o que sabemos é que Julio, a exemplo de tantos outros que no pós-guerra tiveram que buscar a sobrevivência e eludir um passado comprometedor, engendra um embuste biográfico para sensibilizar o novo patrão:

Julio tomó aire y le contó algunas mentiras y algunas verdades, soy de Torrelodones, pero me vine a Madrid con mi padre antes de la guerra, una de esas casualidades, ya sabe, mi madre estaba enferma, tuberculosis ósea, la trataban aquí, el 18 de julio la pilló en el hospital, y luego, entre unas cosas y otras... Total, que ellos se volvieron al pueblo el año pasado, lo recuperaron todo, la casa, las tierras, mi padre es un hombre muy religioso, muy amigo del párroco, todo el mundo lo conoce, pero a mí... Yo ya he vivido aquí antes, señor, yo ya he probado esto, con guerra, y con hambre, y con todo, pero lo he probado y no me gustan las ovejas, ésa es la verdad. (2007, p. 167-168)

Podemos então interpretar esta intervenção do narrador onisciente como uma estratégia de preenchimento do vazio de informação que Álvaro, como narrador, suscita na intriga quando lança a pergunta sobre a identidade do pai. No maniqueísmo que caracteriza a obra, o pai de Julio, Benigno Carrión, é aqui evocado como uma pessoa muito religiosa, como se fosse este um signo positivo, no contexto em que os franquistas se aliaram à Igreja Católica e a população é incitada a dar mostras de afiliação tanto ao regime como aos valores que ele encarna. No entanto, como o desenrolar da trama revelará ainda, na verdade trata-se de uma pessoa carregada de aspectos negativos, não se consegue enxergar nele nada que realce esta negatividade. Mesmo aos olhos de Julio, como revela o narrador heterodiegético, prevalece esta avaliação negativa:

Julio nunca había querido mucho a su padre. Le tenía miedo, más que respeto, y él parecía agradecer la distancia que marcaba ese temor. Cuando nació su primogénito, Benigno Carrión ya era un hombre mayor, con edad de sobra para haber sido el padre de su segunda mujer, Teresa, a la que había conocido poco después de enviudar de la primera. A Julio le inquietaba mucho la idea de que su padre hubiera tenido otra mujer antes de casarse con su madre, y miraba a escondidas sus retratos, y sobre todo la foto de aquella boda, esa señora vestida de encaje negro, con el pelo negro y los ojos negros y mantilla negra, que parecía un cuervo a punto de zamparse al jovencito de labios entreabiertos y mirada perdida en el que le costaba trabajo reconocer a su propio padre. (2007, p. 172)

É interessante verificar como o narrador habilmente se vale de uma mescla de narrativa e descrição para, em poucas palavras, esboçar um retrato sucinto dos personagens e permitir que o leitor infira uma série de dados não explicitamente colocados. Por conseguinte, na falta destes prevalecem os indícios que nos levam a enxergar Benigno Carrión como um personagem monocórdico em sua austeridade que, talvez, tenha encontrado o par perfeito na primeira esposa igualmente hiper-religiosa. Contudo, a morte desta e a nova união com Teresa González virão transtornar este equilíbrio original, pois ela se revela o exato oposto da falecida. Assim, é em outra mescla de narração e descrição que o narrador onisciente, com a focalização narrativa em Julio, introduz mais detalhes sobre Teresa González:

Con su madre nunca pasaba nada más. No es que no le regañara, que no le castigara, porque sí lo hacía, y a veces hasta le mandaba a la cama sin cenar y se pasaba un día entero sin hablarle, pero jamás le chillaba, ni le humillaba, ni le pegaba para hacerle daño. Y sin embargo, estaba siempre pendiente de él, de que hiciera los deberes, de que no faltara a la escuela, de que aprendiera bien las lecciones, de enseñarle francés. Teresa González era hija de maestros y había empezado a estudiar Magisterio ella también. Lo habría acabado si su madre no hubiera muerto de repente y su padre enfermado, de pena, decía ella, poco después, antes de viajar a Torrelodones para asumir el que sería su último destino. Ella, su hija menor y la

única soltera, se fue con él allí, para cuidarle y echarle una mano con sus alumnos, y así conoció a Benigno Carrión, (2007, p. 172)

O relato prossegue nesta apresentação dos antepassados de Julio Carrión que ressalta os antagonismos: à contenção religiosa de Benigno se contrapõe a proatividade ilustrada de Teresa. Não faltam à história lances melodramáticos, como a morte inexplicada da esposa de Benigno e o falecimento repentino da mãe de Teresa, assim como a doença do pai de Julio, que padece "de pena". Todos estes elementos reforçam a estética romanesca do romance e por isso os destacamos, pois mais uma vez denotam a afetividade, seja como conflito seja como possibilidade de (re)encontro, como elemento propulsor da intriga. Como se verá, a união matrimonial entre Teresa e Benigno não está destinada ao sucesso, pois os antagonismos insolúveis e que metonomicamente ecoam os das duas Espanhas atavicamente destinadas ao confronto provocarão a separação dramática do casal. Portanto, esta parte da narrativa que se ocupa da história do casal tem uma função dramática na estrutura do romance, pois constitui um nó na intriga que se desatará com a decisão de Julio Carrión de desfiliar-se da mãe e das referências de vida ligadas a ela, como a afiliação política aos socialistas e a consequente aproximação aos vencedores, como estratégia de prosperidade social. Esta é, portanto, uma intriga secundária que apoia a intriga principal, o que explica a constante alternância entre os momentos temporais em que se localizam o relato de Álvaro, por um lado e o dos seus antepassados, no relato do narrador heterodiegético. Como vimos no primeiro capítulo, nos termos da reflexão de Sebastiaan Faber a respeito da narrativa espanhola atual, dá-se aqui o que ele coloca, a substituição do vínculo filiativo pelo afiliativo, quando Julio renega os valores da mãe e do pai e se prende aos do pujante franquismo como forma de arrimo social.

Nada mais há a destacar com relação a esta fase da trama, pois o romance continua a apresentar a evolução desta situação, com o crescente comprometimento de Teresa com as atividades políticas republicanas e a reação de Benigno, o que se complica com a chegada de Manuel Castro que, ironicamente, é quem ensina a Julio os truques de magia e desperta uma simpatia inicial no jovem, que logo se interrompe quando Julio é testemunha ocular do adultério da mãe com o hóspede. Novamente, há uma solução sentimental para a intriga e a nova resolução de Julio de que “nunca más Julio Carrión González volverá a ir con los que pierden, se prometió a sí mismo en ese instante, nunca, nunca más” (2007, p. 1919). Por casualidade, Julio encontra Eugenio Sánchez Delgado, que o convence a afiliar-se à Divisão Azul para lutar em nome do Ocidente em perigo e Julio, tomado pelas desilusões recentes, decide embarcar nesta empreitada e encontrar um lugar ao sol. É desta forma como vai se esvaziando o alcance questionador que poderia ter a obra, com a anêmica configuração

estética escolhida por Grandes para o romance, baseada na sobreposição de contrários e no sentimentalismo.

A tônica de revelações palpantes continua no bloco textual seguinte, em que Álvaro retoma a voz narrativa. Significativamente, este inicia afirmando “A mí sí me importaba saber qué clase de hombre había sido mi padre” (2007, p. 199). Como vimos, o bloco anterior começou a desvelar os índices que revelam essa “classe de homem”. Em termos macronarrativos, a ansiedade do narrador gerada pelo nascimento do filho Miguel, entre junho e julho de 2001 e a angústia relacionada às lacunas da identidade paterna propiciam o novo nó da intriga, por um lado; por outro, um novo encontro entre Álvaro e Raquel num restaurante japonês movimentam a intriga amorosa, pois ele se torna consciente da atração que surgiu entre eles. De qualquer forma, a ênfase deste trecho do romance está nas indagações sobre a memória do pai que o protagonista levanta e em como age para obter respostas. Assim, a princípio ele pondera “que no podría hacer nada más, olvidarlo todo y olvidarlo deprisa, dejar cada cosa como estaba y a merced del tiempo que ya había comenzado a pasar, a enterrar mi propia conmoción, mis viejas y mis nuevas emociones” (2007, p. 203). Contudo, o pedido da mãe para que ele vá à casa da família em La Moraleja para verificar se tudo está em ordem lhe dá a ocasião para buscar objetos que revelem algo sobre o pai e ele encontra novos elementos que farão avançar a intriga:

Tuve que sacar varios libros para descubrir una carpeta de gomas corriente, de cartón azul, muy vieja. Dentro había una docena de cartas remitidas a Rusia desde Zaragoza entre 1941 y 1943 por una tal señorita María Victoria Suárez Mena, un montón de fotos antiguas y lo que parecía una cartilla militar entre otros documentos semejantes.

[...] Me paré a pensar un momento y volví a mirar en el cajón del escritorio que siempre estaba cerrado. Allí, en una esquina, había visto un aro con tres llaves pequeñas. Dos eran iguales y las dos abrían la caja, pero ninguna entraba en la cerradura dorada, diminuta, de la pequeña cartera de piel que había dentro. Era larga, estrecha, y por su tamaño parecía diseñada para guardar talonarios de cheques, pero yo nunca había visto a mi padre usar nada por el estilo. (2007, p. 234-235).

O leitor precisará então percorrer as quinhentas páginas seguintes para compreender o significado destes documentos e como eles se integram na trama. Não vamos aqui recuperar toda a cadeia de fatos, para tanto remetemos o leitor à síntese anexa, pois a extensão do texto nos desviaria da análise. Contudo, novamente chamamos a atenção para o procedimento da alternância diegética ou o que denominamos “montagem paralela”, neste empréstimo à teoria do cinema, para designar a forma como a armação da intriga se apresenta ao leitor. Os narradores vão lançando elementos que desencadeiam vazios de informação, que por sua vez

despertam a curiosidade do leitor para preenchê-los e assim os vazios vão sendo sistematicamente preenchidos, o que a configuração da trama possibilita plenamente ao situar-se no nível da denotação factual e da psicologia mais primária dos personagens, sem um aprofundamento dos caracteres, que textualmente se construiria com procedimentos como o monólogo interior ou o fluxo de consciência, nem o questionamento da própria enunciação narrativa, já que nem o narrador onisciente nem o homodiegético colocam questões sobre a construção da intriga e de seus sentidos.

Assim, conclui-se que o modo de enunciação adotado é um elemento de base da narrativa que, em sua factualidade transparente, pretende conferir à história um caráter estável que projeta uma interpretação da realidade representada. O único elemento que realmente propicia os deslocamentos é a dimensão afetiva que se traduz nos atos dos personagens, por meio dos quais eles demonstram as alternativas de permanência num determinado estado ou a possibilidade de mudança que conduzem ao avanço da intriga, numa consecutiva apresentação de elementos que conduzem a um nó, necessariamente desatado e que leva a um próximo e assim por diante. A representação literária e os mecanismos de construção da memória não são propriamente objeto de questionamento explícito. Os meandros da construção da memória coletiva subjazem à intriga mas sem autonomia nem força para emergirem como elementos centrais ou desestabilizadores, visto que a tônica realmente está posta nos intercâmbios entre os personagens, que revelam as dinâmicas afetivas que movimentam a trama.

Podemos perceber o que foi acima exposto no final do primeiro bloco textual da primeira parte do romance, quando Álvaro, após conversar com seus familiares sobre a presença da então estranha Raquel no velório de Julio, pondera:

Yo también esperaba verla de cerca, encontrarme de nuevo con sus ojos, descifrar su color, saber quién era, para qué había venido, por qué nos miraba así, con esa intensidad, esa paciencia de quien cumple una misión y no tiene prisa, [...] Quería agotar todas las posibilidades para convencerme de que había comprendido su estrategia, llegar tarde, cuando los asistentes al entierro ya se hubieran distribuido de espaldas a la puerta y los familiares más cercanos estuvieran reunidos alrededor del sacerdote, ver la ceremonia a distancia, [...] y marcharse deprisa [...] Ella había previsto todo eso pero no había podido contar conmigo, con mi única extravagancia, esa morbosa aversión a los entierros que había desbaratado su plan, recortado su astucia. [...] yo había descubierto un rasgo familiar en su perfil, un destello borroso, huidizo, que no había sido capaz de atrapar al mirarla de frente, como no fui capaz de capturar del todo la naturaleza de la luz que iluminó con un color más puro, aún más azul, los ojos de mi madre al escuchar una pregunta inocente. (2007, p. 27-28)

Este trecho, que significativamente fecha este primeiro bloco textual do narrador homodiegético, contém alguns elementos que encerram a formulação das intrigas paralelas, a amorosa e a de vingança. Em primeiro lugar, observemos o destaque dado pelo narrador aos olhos da então desconhecida. Devemos perceber que o narrador, em sua posição reitora localizada num presente da enunciação que só vamos ter condições de identificar quando chegarmos ao final das novecentas e dezesseis páginas do romance, está neste estágio inicial de sua retrospectiva apresentando os elementos iniciais das intrigas que se cruzam justamente na presença ambígua de Raquel. Portanto, chamar a atenção para os olhos da personagem equivale a deslizar um índice narrativo que alimenta esta ambiguidade, assim como todas as questões que o narrador explicita para o leitor. Ele já tem todas as respostas, mas as esconde com o fim precípua de construir o mistério. É um procedimento básico de construção deste tipo de intriga.

Em segundo lugar, observamos que ele se coloca como segundo elemento central neste enredo ao dizer que Raquel tinha tudo previsto, mas não podia contar com a presença dele. Ora, como sabemos, é o encontro de Raquel e Álvaro que gera um nó na intriga desatado pela aceitação, por parte de ambos, da paixão amorosa que se instaura entre eles. Assim, o trecho destacado habilmente resume *in extremis* toda a intriga aos seus elementos essenciais.

Por fim, no final do parágrafo o narrador destaca um terceiro elemento bastante importante no desenvolvimento da intriga que é sua mãe Angélica. Ela é importante porque é a matriarca da família Carrión quem, com a morte do patriarca, passa a ser a portadora das memórias familiares reprimidas e portanto, índice da dinâmica dano/reparação em que se assenta a narrativa. Por isso, o índice do olhar, antes aplicado a Raquel, é agora retomado e aplicado a Angélica, como símbolo também de ambiguidade, para novamente figurativizar a oposição binária subreptícia da intriga.

Raquel parece ser má, pois esconde um plano de vingança, mas as razões que justificam este plano vão redimi-la aos olhos do leitor e do narrador, redenção esta reforçada pela conversão da intriga de vingança em intriga amorosa. Como vimos, Raquel está numa posição central entre os dois núcleos de personagens, o que explica a forma ambígua como Álvaro a representa. Por outro lado, Angélica também carrega uma ambiguidade indiciada pelo olhar, mas de signo oposto. Ela parece ser boa, pois ocupa a posição de mãe e portanto carrega o sema “protetora” que justificaria a manipulação, por omissão, das memórias familiares que ela realiza. Ela não conta aos filhos sobre o passado para não desestabilizá-los nem à própria família. Contudo, eticamente ela será condenada por Álvaro ao final de sua

investigação e a punirá afastando-se da família e pior, juntando-se a Raquel, o que simbolicamente significa juntar-se ao bando dos perdedores. Novamente, fica claramente perceptível o caráter romanesco da intriga e sua restrição ao âmbito familiar/privado da experiência social dos personagens implicados. Além disso, mais uma vez fica muito clara a oposição binária que subjaz ao conflito. Como afirmamos, há a presença da memória coletiva dos vencidos na armação da intriga, mas ela não tem maior proeminência, porque fica subjugada ao caráter romanesco que a preside.

Na segunda parte da obra, centrada no dano provocado por Julio e Angélica Carrión à família de Raquel e nas paulatinas descobertas de Álvaro sobre o passado do pai, o narrador onisciente elabora diversas analepses completivas intercaladas ao relato de Álvaro. Estas analepses, que vêm num movimento cronológico bastante claro que avança do passado mais remoto até o mais recente, vão fornecendo para o leitor os elementos diegéticos que esclarecem os enigmas que Álvaro, como personagem, vai levantando e que ele, como narrador, vai apontando em seu relato, que também segue a mesma linha teleológica.

Assim, quando Álvaro introduz na narrativa os avós, cuja memória ressuscita com os documentos que ele encontra na pasta e na carteira deixados pelo pai no escritório, o narrador onisciente tem a deixa para, no bloco textual imediatamente seguinte, remontar a 25 de abril de 1944, quando Julio Carrión, vindo de Berlim, desembarca em Orléans, trazendo no bolso a carteirinha de afiliado à *Falange Española Tradicionalista y de las JONS*. Ele regressava do serviço na Divisão Azul⁵⁰.

O mesmo narrador, em outra analepse, regressa ao momento da partida de Julio e do amigo Eugenio de Madri para o lugar onde iriam servir, para narrar então toda esta parte da trajetória de Julio. No bloco seguinte em que retoma o fio, o narrador onisciente narra a história de Ignacio Muñoz, avó de Raquel, desde a fuga do campo de concentração francês até o reencontro com os familiares em Toulouse. Desta forma, este narrador heterodiegético vai complementando a narrativa de Álvaro com os dados relativos às experiências de vida dos antepassados de Álvaro e Raquel, dados estes que Álvaro e o leitor desconhecem, mas que têm esta função completiva, eles servem para que o leitor não se perca diante de tão extensa intriga.

⁵⁰ A chamada *División Azul* ou *Blaue Division* foi uma unidade de infantaria formada por voluntários espanhóis, que combateram em apoio ao exército da Alemanha nazista contra a União Soviética, durante a Segunda Guerra Mundial, durante 1941 e 1943. Formaram parte deste corpo militar cerca de cinquenta mil homens. Apesar de seu caráter voluntário, cabe destacar que parte dos componentes foi forçada a fazê-lo para redimir-se de delitos ou faltas de vários tipos, enquanto que houve casos de alistados que decidiram se integrar à divisão para “limpar” os antecedentes familiares, ligados à II República.

Nesta seção, adquirem grande relevância funcional, como representações ficcionais dos mecanismos de conservação e transmissão da memória, os vestígios materiais, tais como documentos pessoais, cartas e os testemunhos orais recolhidos por Álvaro. Por exemplo, ele identifica em algumas fotos Eugenio, um amigo de Julio que, segundo este, não passou nas provas físicas mas pôde ingressar no exército por pressão da família, todos falangistas menos o pai de Eugenio. Álvaro rememora diálogos mantidos ou presenciados por ele que dão conta da passagem do pai pela Divisão Azul e da personalidade de Eugenio e suas inclinações políticas. Álvaro lê as cinco cartas deixadas por seu avô Benigno a Julio em Torreldones e recorda o caráter beato do avô. Lembra também que o pai ficou rico de verdade nos últimos anos do franquismo e sobretudo nos primeiros anos da democracia e enfatiza a capacidade inata de Julio de manipular as pessoas:

Para un hombre tan simpático como él, los equipos de militares y tecnócratas del Opus, tan poco sensibles los unos como los otros a los trucos de magia y los chistes polifónicos, eran malos clientes. Los demócratas jóvenes, inexpertos, recién salidos del horno, le daban mucho mejor. Él le contaba a cada uno lo que quería oír, se calificaba a sí mismo como antifranquista con mayor o menor intensidad, escogía las anécdotas de su repertorio en función de los gustos de su interlocutor, y se convertía sin grandes dificultades en la estrella del cocido, las lentejas, o la especialidad apropiadamente grasienta y popular que ofreciera la anfitriona influyente de la temporada”. (2007, p. 296).

Desta forma, a narrativa efetua tanto movimentos de retrocesso ao passado mais remoto como de deslocamentos ao passado recente, sempre cumprindo esta função dramática de caracterizar os personagens em sua estabilidade que não sofre grandes abalos, cumprindo eles o papel necessário de vítimas ou algozes. No trecho destacado, observamos também que o motivo dos “truques de magia” se soma aos anteriormente apresentados para referendar o caráter de Julio Carrión. Recordemos que este desejava, quando jovem, tornar-se mágico profissional e que foi o amante da mãe quem lhe ensinou alguns truques. Aqui, este motivo é retomado para ampliar o alcance da habilidade do personagem pois, muito mais que um mago, ele sabe como lidar com os tecnocratas ligados à Igreja Católica (vide menção à Opus Dei) e com militares do tardofranquismo, mas não deixa de mostrar-se hábil em lidar com os jovens democratas. Aqui, o romance faz menção aos estertores da ditadura franquista e ao início da Transição e como Julio, sempre arrivista, era camaleônico em sua auto-apresentação social, ora fiel ao regime, ora antifranquista. O importante era manter a posição alcançada.

Pela exposição de Álvaro, vai se aprofundando o perfil arrivista do pai e os vestígios que ele localiza do passado vão ao mesmo explicando os silenciamentos do patriarca a respeito de

sua biografia e dando ocasião para a emergência de outros elementos na intriga, que prossegue com um momento de grande emotividade que é o encontro da velha carta que a avó Teresa deixara ao filho Julio ao fugir com o amante Manuel Castro, documento que Julio conservara secretamente. A conversa com Encarnita, em Torrelodones, conduz Álvaro às pistas sobre as ligações pretéritas entre os Carrión e os Fernández, pois ele acaba descobrindo que sua mãe é filha de Mariana Fernández Viu, que foi quem possibilitou a venda das posses da família Fernández, exilada na França, para benefício de Angélica e Julio. Em paralelo, a relação amorosa com Raquel prossegue e ele obtém outras revelações relativas aos danos provocados por seus pais à família dela. Assim se encerra o círculo de mistérios, investigações e descobertas que estrutura esta segunda seção.

Fica então claro que este romance elabora ficcionalmente os deslocamentos espaciais e temporais de personagens que percorrem roteiros que nos levam a perceber uma poética da memória. Os protagonistas vinculam suas crises identitárias às problemáticas em que o exercício da memória tem lugar central, ainda que esta crise se atenha ao âmbito privado-familiar. Com efeito, tanto para Raquel como para Álvaro há determinadas cenas que a intriga apresenta como pontos para onde convergem estas problemáticas. No caso de Raquel, temos a visita, junto ao avô Ignacio, ao apartamento onde residia a família Carrión. No caso de Álvaro, a cena na qual ele lê a carta deixada por Teresa González tem o mesmo valor de projetar uma forte carga emocional. São os momentos em que fica mais explícita a abordagem sentimental da memória dos vencidos no romance. Devemos então relacionar estas representações ficcionais com as três dimensões da memória tais como as percebem Winter e Sivan⁵¹ (*apud* Luengo, 2004), pois somente assim poderemos verificar em que medida este romance, que pretende pôr em cena representações sociais da memória, transita entre as esferas pública e privada.

Winter e Sivan distinguem três níveis de exercício da memória. O mais restrito e individual é o do *homo psychologicus*, quando o indivíduo recorda sozinho na intimidade. Quando ele se serve da memória de outros e há um intercâmbio de memórias, atua como *homo sociologicus*. Por fim, quando ele tem um espaço público influente no qual sua voz se coloca como portadora de lembranças, pode ser considerado um *homo agens*.

Podemos partir destas distinções para organizar melhor a circulação das memórias na trama de ECH e perceber quais são os vetores dominantes. Em primeiro lugar, concluímos que o eixo central da memória na obra se localiza na primeira dimensão, a da memória

⁵¹ WINTER, Jay e SIVAN, Emmanuel. **War and remembrance in the twentieth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

autobiográfica ou do *homo psychologicus*. Chegamos a esta conclusão porque deduzimos da estrutura da intriga que o conflito central está ligado às lembranças familiares que os protagonistas trazem e com as quais eles não têm uma boa relação. Este conflito com as próprias memórias ligadas à família lhes dão a energia que se traduz nas ações que fazem progredir o enredo. Para Álvaro, trata-se do desconforto com a memória do pai, pois ele se sente de alguma forma deslocado do que seria uma representação paterna tranquila e parte em busca de elementos que expliquem este distanciamento para poder então tentar, de alguma forma, reconciliar-se simbolicamente com o pai e consigo mesmo. Para Raquel, o fato de ter testemunhado uma cena de forte carga emotiva relacionada ao mal provocado aos seus a coloca na posição de portadora desta memória incômoda, de forma que ela sente que tem um compromisso para com os familiares e que se traduz na sede de vingança.

Portanto, pode-se enunciar, nos termos de Paul Ricoeur (2008), que a intriga se constrói em torno dos transtornos da memória exercida. O filósofo francês concebe três formas de abuso da memória. No nível patológico-terapêutico, temos a memória impedida, quando há algum bloqueio traumático que impede a elaboração saudável das lembranças que geram dor. No nível prático, temos a memória manipulada, quando numa determinada comunidade de indivíduos ocorre a manipulação social de dados relacionados ao passado da comunidade para atingir determinados fins pré-estabelecidos e que estão ligados às relações entre os poderes constituídos e a identidade desta comunidade. Por fim, no nível ético-político, temos a memória obrigada, bastante complexa de abordar, mas que se relaciona basicamente com representações sociais que insistem na necessidade de recordar determinados fatos, na imposição da recordação ou da impossibilidade do esquecimento.

ECH reduz a representação da memória coletiva aos níveis mais primários, eludindo as problemáticas relacionadas às relações entre a linguagem e a memória ou, em outras palavras, passando ao largo de uma discussão séria sobre a elaboração em si da memória coletiva. Por conseguinte, o romance coloca em cena uma teatralização da memória que enfatiza sobretudo duas dimensões. Em um primeiro nível, está a do *homo psychologicus*, que se traduz esteticamente nos dados que reforçam a orientação sentimental dada à intriga. Os protagonistas revelam possuir certos conflitos que não poderíamos talvez qualificar como “transtornos de memória”, pois não há na representação ficcional elaborada no romance a presença de elementos que aprofundem os conflitos nesta direção, psicológica, neurológica ou psicanalítica. De qualquer forma, os conflitos centrais que movem os personagens Álvaro e Raquel estão diretamente relacionados com a memória biográfica.

A dimensão do agente da memória como *homo sociologicus* também está ficcionalmente representada na obra, por meio dos intercâmbios que tanto Álvaro como Raquel mantêm com outros personagens, nos quais há compartilhamento de memórias. Por exemplo, no seguinte trecho, o narrador onisciente se refere explicitamente às formas como os familiares de Raquel, exilados na França, referiam-se à Espanha e transmitem à garota determinadas representações coletivas sobre o país de origem: “Ella ya conocía la importancia que el sol, la luz, el azul, tenían para ellos, los españoles.” (GRANDES, 2007, p. 33). O narrador introduz este episódio na narrativa porque por meio dele se explica o que levou os avós de Raquel a voltarem para a Espanha. Há elementos que são omitidos nestes intercâmbios, pois o exercício da memória familiar é construído tanto pelo que se diz como pelo que cala. A memória coletiva é aqui um veículo de construção de uma identidade de grupo, pelo contraste:

Nos volvemos, no nos volvemos, ellos se han vuelto, me parece que se vuelven, a mí me gustaría volver, mi padre no quiere, yo creo que los míos volverán antes o después. Nadie decía nunca adónde volvían, no hacía falta. Raquel, que nació en 1969 y se crió escuchando conversaciones fabricadas con todos los tiempos, modos y perífrasis posibles del verbo volver, nunca preguntó por qué. Las cosas eran así, simplemente. Los franceses se mudaban, se iban o se quedaban. Los españoles no. Los españoles volvían o no volvían, igual que hablaban un idioma distinto, y cantaban canciones distintas, y celebraban fiestas distintas, y comían uvas en Nochevieja, con lo que cuesta encontrarlas, se quejaba la abuela Anita, y lo carísimas que están, qué barbaridad... (GRANDES, 2007, p. 33)

Mais adiante, quando Raquel faz uma viagem com os pais pela Andaluzia, o pai tem a oportunidade repensar os vínculos que o unem ao país, pela memória transmitida dos pais que eram naturais daquela região:

Ésa fue la sensación, calida pero templada, ni alegre ni demasiado triste, que el país de sus padres, y no el suyo, le inspiró durante los primeros días de su viaje. Estaba en España, sí, por fin, sí, y resulta que España existía, que ocupaba de verdad un espacio en la superficie del planeta, sí, pero por eso, porque no se parecía en nada a la patria heroica, póstuma y portátil en cuyo recuerdo habían plantado las tiendas los miembros de su tribu, la verdadera España era un país desconocido y ajeno para él. (GRANDES, 2007, p. 616)

Nos dois últimos trechos citados, a autora se vale de procedimentos que aproximam o leitor dos personagens e enfatizam a dimensão íntima da memória, como por exemplo a emulação da oralidade no discurso do narrador, por meio das repetições que nos transportam

para a cena narrada como se fôssemos testemunhas destes momentos que se presentificam no discurso romanesco, ainda que estejam narrados com uma perspectiva temporal difusa.

No caso de Álvaro, podemos arrolar alguns exemplos que atestam tanto o tratamento da dimensão mais individual da memória, como também o da circulação da memória coletiva entre círculos restritos, como a família e os amigos. Com relação ao conflito com o pai, sua relação com a memória e a identidade ficam explícitas, por exemplo, na fala do narrador homodieético:

Mi padre. Aquellas dos palabras nunca habían sido un problema para mí, nunca, ni siquiera en los momentos más difíciles, todas aquellas decisiones en las que me fui apartando de sus proyectos, de sus deseos, del modelo de hijo que a él le hubiera gustado tener. Mi padre. Siempre había sido tan sencillo pensarlo, decirlo, asumirlo, que quizás el prestigio congénito de aquel concepto me había estorbado para comprender al hombre que lo sustentaba. Un pobre hombre, me dije, recordándome a mí mismo, un hijo de puta, añadí, recordando a mi hermano. Un padre y sus hijos, éstos eran los nuevos datos del problema, yo, primero hijo y luego padre [...] (GRANDES, 2007, p. 202)

Durante todo o seu percurso como protagonista desta intriga que ele mesmo constrói, Álvaro se refere diversas vezes à distância que mantém dos irmãos e do pai e de seu sentimento de inferioridade frente à figura paterna, cuja imagem para ele era de um ser irrepreensível, até topar com os dados mantidos pelo pai em segredo e que o levam a questionar a figura heroica que ele havia idealizado. Este questionamento o levará a questionar-se a si próprio, pois no centro do problema se instala um conflito ético. Neste sentido podemos interpretar as palavras do narrador que num parágrafo depois do anteriormente citado pondera:

[...] las sucesivas cargas de dinamita que las palabras de mi hermano habían hecho explotar en mi conciencia, en mi memoria torturada por la obligación de recordar en una dirección nueva y distinta, porque ya no se trataba de fijar cada fecha, cada acto, cada imagen de aquel hombre al que ya nunca podría rescatar de la muerte, sino de descubrir significados nuevos, ocultos, discordes, en las fechas, en los actos, en las imágenes del hombre a quien yo había creído conocer. Y eso me convertía en un traidor, pensé, en un miserable, el hijo artero, desleal, que presta atención a las murmuraciones cargadas de sentido, a las insinuaciones malignas y fundadas, a la sincera versión del enemigo. Pero el enemigo era mi hermano y tenía razón, y ninguno de los dos habíamos elegido ser hijos de nuestro padre, no habíamos tenido otra opción, otro camino. Lo que estaba en juego era más que mi propia memoria. Eso pensé, y no me sentí mejor, pero sí más justo. (GRANDES, 2007, P. 202-203)

Esta autoexposição do narrador é particularmente interessante, pois nos mostra como o romance vincula a intriga a uma representação dicotômica da oposição simbólica entre as

duas Espanhas, que nele se enfrentam inclusive por meio do exercício da memória. Assim, no âmbito familiar de Álvaro, o questionamento da imagem que Julio Carrión havia cuidadosamente erigido, totalmente coerente mas também monológica é tomado pelos irmãos e pela mãe como gesto de aliança ao inimigo que não é diretamente nomeado mas, na lógica interna do romance, fica claro que ele se identifica com aqueles que não se aliaram ao regime franquista e sofreram duras consequências deste gesto de desfiliação.

Podemos ler também aqui uma representação da distância que passa a separar a geração dos netos da Guerra Civil, à qual Álvaro pertence e a dos filhos da Guerra Civil, representada por Julio. Enquanto Julio tem toda a sua trajetória relacionada ao desenvolvimento do regime franquista Álvaro, como professor universitário de física, passa a transitar por outras instâncias simbólicas de socialização que fogem ao núcleo dicotômico da trama, a contraposição franquistas X republicanos. De qualquer forma, o narrador continua a questionar-se, pois há elementos na elaboração da memória coletiva que conferem determinada identidade à sua família que lhe provocam estranhamento:

Antes de que Julio formulara esa cuestión en voz alta, yo había pensado otras, muchas veces, en la extraña estructura de mi familia, una piña unida, compacta, y al mismo tiempo suspendida en el vacío, nada detrás, nada a los lados, ni abuelos, ni tíos, ni primos, ni parientes de ninguna clase, los siete solos, mi padre, mi madre, mis hermanos y yo. ¿Para qué más?, nos habían dicho siempre, y que el abuelo Rafael había muerto muy joven, antes de la guerra y de que naciera su hija Angélica, y la abuela Mariana, su mujer, cuando mi hermano Julio todavía no andaba. [...] Yo nunca había tenido abuelos, ni tíos, ni primos, ningún pariente, ninguna historia que escuchar, apenas noticias sueltas, comentarios casuales, fragmentos que no siempre coincidían con los datos que conocían mis hermanos. (GRANDES, 2007, p. 205)

A elaboração da identidade de uma família passa pela forma como ela constroi a genealogia do grupo e estabelece determinadas representações. Assim, o romance incide aqui numa das problemáticas mais agudas da geração dos netos da Guerra Civil, que é a dificuldade de lidar, no núcleo familiar, com as memórias do passado recente que envolvem traumas e tabus relacionados ao conflito, confrontada com a necessidade premente, por parte dos cidadãos desta geração, de abordar abertamente estes problemas. O narrador questiona então o procedimento naturalizado de conviver com os “esquecimentos” e lacunas, que tornam corriqueira a anomalia da memória impedida para tornar possível uma convivência possível, sobretudo com os mais idosos.

Como vimos no capítulo introdutório, a geração dos netos da Guerra Civil atribuiu-se o dever de perturbar o "pacto de silêncio" formulado pela geração anterior. Como é sobretudo a cidadãos desta geração que se destina ECH, há uma confluência entre as intenções

declaradas pela autora e o que os leitores desejam ler. Como argumenta Irene Andres-Suárez, ECH é um relato "sobre el presente y desde el presente" (2012, p. 160), uma obra que apresenta

una historia relatada por los nietos de los que contendieron en la Guerra Civil, en la que se interrelacionan tres líneas narrativas o núcleos temáticos principales: 1) la memoria histórica; 2) el peso de los secretos familiares y de las mentiras, y 3) el idilio entre Álvaro y Raquel" (2012, p. 160).

O tema da memória histórica subjaz à intriga por meio do conflito generacional que pretende representar ficcionalmente a dinâmica que o tema da memória histórica vem tendo na Espanha pós-Transição. O problema é que, para isto, ela exagera na carga melodramática que se divide entre o peso dos segredos familiares e mentiras e o idílio entre os protagonistas da geração dos netos da Guerra Civil. É, em suma, como argumenta ainda Andres-Suárez:

Otro vector de la novela es esa poderosa *historia de amor* capaz de derribar muros interiores y exteriores entre Álvaro y Raquel, nietos de las dos familias enfrentadas en la guerra, unidas por un desgraciado suceso y por lazos de parentesco. Su relación rebasa con creces los límites de una simple historia de amor, pues constituye el punto de partida de una auténtica indagación de índole histórica. Por su mediación, se reconstruye a historia sentimental de dos familias opuestas ideológicamente, que vivieron de muy distinta manera la Guerra Civil y sus consecuencias, y, aunque la obra se nutre de los moldes y de las características formales de la novela histórica y policíaca, ha sido calificada por la autora como novela sentimental: ' He intentado describir - dice - cómo eran sentimentalmente estos hombres y mujeres y qué cosas pasaban". No obstante, el sutil y minucioso análisis al que los protagonistas someten invariablemente sus sentimientos la convierten en una novela psicológica de gran calado emocional (...) (2012, p. 162)

Concordamos com a crítica quando sublinha as diversas linhas temáticas do romance, embora, em nossa leitura, trata-se sobretudo de uma intriga de amor e vingança na qual a dimensão sentimental se sobrepõe à dimensão histórica ou memorialística, pois estas últimas servem àquela e não o contrário. Duvidamos, ao contrário da crítica, que a intensidade sentimental confira à obra o caráter de romance psicológico de grande profundidade emocional, a não ser que avaliemos que esta fórmula próxima à estética do *best seller* seja apropriada para a representação ficcional problematizadora da realidade no início do século XXI, com todos os avanços que ocorreram nos campos da Psicologia, da História e da Filosofia.

Por fim, destacamos uma cena central no desenvolvimento da intriga, que é quando Álvaro lê a carta deixada por Teresa González ao filho Julio Carrión quando ela abandona a

família e se vai com Manuel Castro. A carta foi conservada numa velha carteira, que Julio mantinha guardada no escritório da casa de La Moraleja. Esta cena tem um papel discursivo ímpar, pois a afetividade que dirige a intriga encontra nela um ponto álgido. Sua localização na trama parece ter sido bem calculada pela escritora, o episódio é narrado ao final do primeiro terço do romance, decorridas trezentas páginas. O reencontro simbólico com a avó que Álvaro acreditava falecida ocorre junto a outros achados: as duas carteirinhas de afiliação partidária de Julio Carrión estão guardadas na mesma carteira, uma data de julho de 1937 e a outra de junho de 1941, uma da Juventude Socialista Unificada⁵² e a outra da *Falange Nacional Tradicionalista y de las JONS*, respectivamente. Na mesma carteira há uma foto de Paloma Fernández Muñoz.

Não vamos transcrever toda a carta devido à sua extensão, reforçada pelos comentários que o narrador intercala com o texto dela, sendo que o texto da carta está destacado tipograficamente em itálico. Esta intercalação por si mesma constrói a representação ficcional do encontro intergeracional entre Álvaro, sua avó e seu pai, já que nela a enunciadora se dirige a Julio e Álvaro se torna testemunha do intercâmbio entre os parentes mais antigos. Vamos analisar alguns trechos que julgamos mais importantes. Em primeiro lugar, vamos ao intróito, pois nele já se projeta a emotividade que atravessa o encontro possibilitado por um vestígio da história portador de uma memória impedida pela omissão, o conhecimento de que o personagem-narrador tinha uma avó republicana:

Queridísimo hijo de mi corazón, pero a pesar de la caligrafía, muy parecida, antigua también, y femenina, aquella era una carta de mi abuela Teresa, perdóname todo el daño que haya podido hacerte sin querer por lo que te he querido, y al principio lo lamenté, porque la belleza de aquella mujer llamada Paloma podía más, por lo que seguiré queriéndote hasta que me muera, y seguía pensando en ella, calculando su edad, su origen, los motivos que habría tenido él para guardar aquella foto durante tantos años, e intenta comprenderme, y algún día, cuando seas un hombre, y te enamores de una mujer, hasta que me di cuenta de que aquella carta era una despedida, y sufras por amor, y sepas lo que es eso, una despedida tan incompatible con lo que yo sabía de mi padre como una fotografía hecha en París en 1947, perdóname si puedes, perdona a esa pobre mujer que se equivocó al escoger marido, pero si tú te moriste de una tuberculosis ósea, pero no al tener dos hijos a los que siempre querré más que a nada en el mundo, pero si tú no tuviste más hijos que mi padre, ahora no lo entenderás, no puedes entenderlo, pero si esta carta lleva la fecha de 2 de junio de 1937, la fecha de tu muerte, abuela [...] (2007, p. 302-303)

⁵² Organização política militante fundada em 1936, com a junção da *Unión de Juventudes Comunistas de España*, do Partido Comunista Espanhol (PCE) com as *Juventudes Socialistas de Españas*, do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE). Após o término da guerra civil seus afiliados partiram para o exílio ou foram fortemente represaliados pela ditadura franquista. Seu enfraquecimento levou ao seu definitivo desaparecimento em 1961.

Cruzam-se aqui o desconhecimento do narrador das histórias do pai e da avó vinculadas aos documentos citados e o patetismo naturalmente projetado pelo discurso de Teresa González. Ele faz referência a uma fotografia que, no contexto da narrativa, aparece no discurso romanesco pouco antes da inserção da carta. Trata-se de uma foto que Julio tirou em Paris, em 1947, “con una española que se llamaba Paloma y era la mujer más guapa que yo había visto en mi vida” (GRANDES, 2007, p. 301-302), como descreve o narrador. Esta mulher é Paloma Fernández Muñoz, irmã de Ignacio Fernández, avô de Raquel, com quem Julio se relacionara após o retorno da Divisão Azul. Este contato levará à aproximação com Ignacio e ao golpe financeiro que atinge a família Fernández.

Para além desta conexão, destacamos o paralelismo que o romance constrói aqui entre o adultério da avó de Álvaro, quando ela abandona o marido franquista Benigno para fugir com o amante republicano, fato do qual ela tenta se desculpar na carta e o adultério de Álvaro, que o levará a abandonar a família franquista para fugir com a nova companheira republicana. Assim, este momento simbólico de encontro intergeracional também serve para, de certa forma, naturalizar este trânsito entre os representantes das duas Espanhas, pois a argumentação sentimental da avó acaba se projetando sobre Álvaro, último elo da cadeia de história e memória representada literariamente. Ele poderá compreender a avó porque ele mesmo se apaixonou, sofreu e sabe “lo que es eso”, ele também ocupa este lugar deslocado que Teresa passou a ocupar. Desta forma, constrói-se o gesto afiliativo de Álvaro com a geração anterior e de forma mais aguda, com o grupo dos vencidos.

Como vimos na introdução, Sebastiaan Faber (2011) postula, concordando com José-Carlos Mainer, a emergência de um novo romance da Guerra Civil que se caracteriza pela “secreção sentimental” e pela “reconquista privada da memória” como traços estéticos. Este gesto afiliativo, baseado mais na solidariedade e no apego do que na lealdade imposta pela linhagem familiar se soma então ao forte caráter sentimental do romance de Almudena Grandes, traços estes que se projetam também na cena discursiva que estamos analisando neste momento. Assim, a obra se inscreve perfeitamente nesta poética que, ainda segundo Faber, se um por lado demonstram o engajamento dos escritores da geração dos netos da Guerra Civil no sentido de questionar o silenciamento referendado pela geração anterior, por outro atinge seus próprios limites quando se detém no sentimentalismo.

Na sequência, Teresa continua a carta solicitando a compreensão do filho e este trecho nos permite voltar a analisar a construção narrativa do patriarca Julio Carrión:

[...] *perdóname si puedes, perdona a esta pobre mujer que se equivocó al escoger marido, pero abandonaste al marido equivocado porque debiste encontrar uno mejor y tu hijo te condenó a muerte, te enterró en vida, te fabricó una vida como la que tú no quisiste vivir, pero no al tener dos hijos a los que siempre querré más que a nada en el mundo, y anuló a su hermano, lo negó, lo destruyó, lo arrancó para siempre de su memoria porque se fue contigo o porque tú te lo llevaste, ahora no lo entenderás, no puedes entenderlo, ya te dije yo que la mujer de tu hermano era un putón, ¿te lo dije o no?, pero crecerás, te harás mayor y tendrás tus ideas, las mías o las de tu padre, había roto la carta en cuatro trozos y la había vuelto a pegar después, hacía ya tantos años que la cinta adhesiva se despegaba sola del papel, y de darás cuenta de que son mucho más de lo que parecen, eso, romperla, volvera a pegar y esconderla bien, era lo único que había hecho mi padre con aquella carta, de que son una manera de vivir, una manera de enamorarse, de entender a la gente, el mundo, todas las cosas, como si a los catorce años ya hubiera elegido una manera de vivir, su propia manera de enamorarse, de entender a la gente, el mundo, todas las cosas, no tengas miedo de las ideas, Julio, porque los hombres sin ideas no son hombres del todo, a lo mejor por eso no se fue contigo, los hombres sin ideas son muñecos, marionetas o algo peor, pero llegó a ser mucho más que un hombre, personas inmorales, sin dignidad, sin corazón, era un mago, un hechicero, un encantador de serpientes, el personaje más simpático del mundo, el más encantador, el más irresistible, y tú no puedes ser como ellos, tienes que ser un hombre digno, bueno, valiente, y cuando sonreía, era igual que un sol de esos que pintan los niños pequeños, un globo amarillo, coloreado hasta romper el papel y lleno de rayos, sé valiente, Julio, y perdóname, nunca te perdonó, pero tampoco tuvo nunca el valor de contárnoslo, no hemos tenido suerte, hijo mío, no la hemos tenido, él si la tuvo, abuela, él se hizo rico, grande, poderoso, pero la guerra terminará algún día, y vencerá la razón, vencerán la justicia y la libertad, la luz por que luchamos, pero nosotros no tuvimos suerte, este país no tuvo suerte, no la tuviste tú, no la tuvo la razón, ni la justicia, ni la libertad, ni la luz, sólo Dios, el orden, la oscuridad, los uniformes [...]* (2007, p. 304-305)

Embora bastante longa, a citação se justifica para reforçar nossa argumentação a respeito do seu lugar central, ponto centrípeto para onde convergem as intrigas que o romance desenvolve. A carta de Teresa faz uma síntese dos conflitos ideológicos, sociais e sentimentais que subjazem aos programas narrativos que os personagens que sustentam as intrigas desenvolvem e, mais uma vez, referenda o caráter romanesco da obra, ao mesmo tempo em que apontam para o contexto sócio-histórico sobre o qual ela pretende intervir.

Em primeiro lugar, replica-se na carta a dinâmica dano/reação ao dano/possibilidade de perdão ou reparação que figurativiza no romance a dinâmica histórica que se desdobrou durante todo o século XX espanhol. A II República foi interpretada pelos franquistas como uma agressão aos valores tradicionais da sociedade espanhola. Estes reagiram pelo golpe militar, houve a contra-reação que se estendeu pela Guerra Civil e culminou na ditadura que, por sua vez, também representa um dano aos ideais da II República. A Transição não representou a esperada reparação que os republicanos poderiam ter recebido frente à violência franquista, ainda que simbólica, por parte da sociedade espanhola. Na carta de Teresa

González, republicana a Julio Carrión, franquista, representam-se poeticamente estas dinâmicas.

O discurso da carta com as intercalações da “fala” de Álvaro projetam para o leitor este torvelinho de demandas insatisfeitas, como que representando ficcionalmente o *locus* ocupado pelos netos da Guerra Civil como a geração à qual se destina a possibilidade de rastrear a origem destas dinâmicas de dano e reparação e de reação no sentido de superação deste conflito. Álvaro, representante dos netos da Guerra Civil que não se acomodam com o *status quo*, volta-se para a avó e assim retrocede à II República, *locus* da origem do conflito, enquanto ao mesmo tempo testemunha o pedido de perdão dela para o filho Julio, que pode representar aqui a geração daqueles que cresceram e se arrimaram ao regime, negando a experiência republicana. Como vimos, Julio havia sido afiliado à Juventude Socialista antes de passar à FET de la JONS. Portanto, a carta representa ao mesmo tempo um lugar de memória literariamente representado destes conflitos e das demandas subjacentes. O fato de que a carta foi rasgada, mas conservada pelo pai para que algum descendente a encontrasse metaforiza os conflitos e demandas pendentes e a ambígua atitude social frente ao passado, oscilante entre um reconhecimento possível e um ponto de fuga de esquecimento.

Além dos pontos anteriormente destacados, a oposição construída na carta entre a dignidade dos vencidos, todos os valores associados aos republicanos enfaticamente defendidos por Teresa González e a imoralidade, a pusilanimidade e a falta de autenticidade dos franquistas colocam para Álvaro, representante da geração dos netos da Guerra Civil, o desafio de fazer uma revisão da própria história e da memória familiar. Seu pai, que ele sempre tinha como uma figura heroica, plena de características excepcionais, termina sendo rebaixado frente à argumentação da avó e à revelação do próprio ato de esconder o passado e apagar a existência dela que Julio praticara. Isto explica a reiteração neste trecho da carta do motivo da prestigitação na caracterização de Julio: “era un mago, un hechicero, un encantador de serpientes”, que reforçam o caráter camaleônico e arrivista do personagem. Assim, aos olhos de Álvaro e do leitor, o fato de Julio ter se arrimado ao regime equivale a trair os valores defendidos por Teresa e portanto, ser imoral, indigno, mau e covarde. Melancolicamente, concluímos com Álvaro que não venceram os valores positivos destacados pela avó: razão, justiça, liberdade e luz e permanece a demanda de reparação, que vai alimentar o resto da intriga mas, como reiteradamente destacamos, encontra apenas uma solução passional que não faz jus ao conflito histórico-social ficcionalmente representado.

Concluída a análise da carta, damos sequência à análise da segunda parte do romance. Como expusemos, os documentos encontrados por Álvaro são elementos centrais para o

avanço da intriga, pois incitam o narrador a continuar a investigação. Muito didaticamente, o narrador onisciente, no bloco textual subsequente, retrocede a 25 de abril de 1944, quando Julio Carrión está voltando de Berlim a Orléans, após lutar na Divisão Azul. No bloco seguinte, ele apresenta a trajetória de Ignacio Fernández Muñoz e Anita Salgado Pérez, cuja história se cruza com a de Teresa González e Julio Carrión. Ignacio reconhece Julio como filho da “maestra de Torrelodones” e se desenvolve uma amizade entre eles, que futuramente será traída com o golpe de Julio, facilitado pelo relacionamento com Paloma. Contudo, estas revelações só virão na sequência do romance. Por ora, a seção se conclui com um convite a Raquel por Álvaro para uma visita à exposição de física que ele organiza, o que dá o ensejo para a aproximação maior dos amantes e o reencontro das “partes do todo que se ignoram”, como avalia o próprio personagem.

Desta forma, discursivamente anula-se a distância que separa o momento de enunciação da carta e o momento de enunciação do narrador e se dá o encontro simbólico entre as duas gerações, a dos netos da Guerra Civil e a que efetivamente vivenciou o conflito. Na retórica romanesca do romance, este reencontro simbólico tem grande significado e por isso a cena da leitura da carta preenche cinco páginas do romance, visto que nela se projeta ficcionalmente esta pulsão de reconhecimento social dos vencidos que atravessa a sociedade espanhola, ocorre uma sublimação desta ânsia coletiva por meio da ficção.

Com efeito, o que Almudena Grandes oferece como alternativa é um consolo simbólico que não implica em maior esforço, inclusive ético ou político. A emotividade que convida à reconciliação entre os da geração dos netos da Guerra Civil, representados por Álvaro e os mais velhos acaba encobrindo qualquer outra possibilidade de elaboração de uma questão que, no universo extradiegesis, é muito mais complexa. Desta constatação decorre a conclusão de que ECH não se aprofunda na terceira dimensão da memória coletiva, que é a do *homo agens*. Para isto, o romance teria que de alguma forma questionar as relações entre a memória e a linguagem, esta última como veículo que o poder constituído utiliza para construir a memória coletiva. De alguma maneira, seria necessário trazer para o interior da ficção, tanto em sua forma como em sua temática elementos que apontassem para esta problemática. Contudo, fica claro que o romance se atém às dimensões de certa forma psicológica e sociológica do fenômeno, ainda assim sem grande aprofundamento, visto que em seu lugar a autora optou pela extensão da intriga sentimental. Assim, os aspectos formais da obra que já analisamos se alinham com a falta de problematização e compõem este todo que caracterizamos como romanesco, adotando a terminologia de Frye (1956).

Neste contexto, os personagens não têm mesmo maior estofado, não apresentam contradições importantes. Os espaços onde eles atuam servem, portanto, apenas como pontos de referência geográficos, que localizam a trama e reforçam a sua verossimilhança, no vínculo histórico que a obra pretende sustentar. Não há propriamente uma poética do espaço em ECH. A impressão que se tem ao ler ECH é que os espaços foram muito convenientemente escolhidos para que neles tivessem lugar os episódios que decorrem do desenvolvimento da trama, mas também não muito mais que isso.

Bourneuf e Ouellet (1975), ao tratar das funções do espaço no romance, ponderam que o mesmo pode ser tratado com maior ou menor ênfase descritiva, podendo servir como simples “moldura” para as ações, o que ocorre quando o narrador se detém, quando necessário, no trabalho descritivo para logo depois voltar-se para as peripécias propriamente ditas ou pode ser um elemento poético de maior importância ou mesmo central. Os espaços do romance podem manter entre si relações de simetria ou contraste, atração, tensão ou repulsão. Podem trazer determinadas conotações que enriquecem os sentidos poéticos da obra literária. Em ECH, como vimos até o momento, as descrições dos personagens parecem ter muito maior importância para os narradores que a dos espaços, o que é absolutamente coerente com a orientação romanesca da obra, que busca enfatizar a afetividade nas relações humanas e não as relações entre os personagens e o meio geográfico ou os efeitos da ação humana sobre os espaços.

Obviamente, um romance como ECH, que pretende abarcar uma longa saga familiar e aborda uma experiência histórica que não costuma ser objeto de representação ficcional, como é o caso do percurso da Divisão Azul, obriga os personagens e leitores a efetuar deslocamentos e traçar itinerários que fazem sentido na dinâmica da obra. Almudena Grandes parece preocupar-se bastante com a verossimilhança impressa na obra, como se depreende do posfácio “Al otro lado del hielo. Nota de la autora”, que lemos como uma estratégia paratextual destinada a afiançar o pacto ficcional em seus elos com a história e a pretendida reivindicação da memória dos vencidos por parte desta e de outros escritores com os quais ela se alia nesta empreitada.

Assim, devemos tentar interpretar estes deslocamentos e a construção ficcional destes espaços no escopo dos sentidos que eles efetivamente projetam na economia narrativa. Por exemplo, a partida de Julio Carrión de Torrelodones a Madri é significativa visto que Madri, sendo o centro do poder que recém-domina a Espanha, permitiria ao personagem colocar em marcha seu projeto de arrimo social, ao mesmo tempo em que os leitores podem perceber mais claramente este aspecto da trama porque a dinâmica interpessoal na capital é mais

propícia para representar os contrastes entre a condição de vencedores e vencidos. Somente assim terá maior sentido a evolução social de Julio, que chega a Madri jovem e pobre, vai trabalhar numa oficina mecânica, mas conclui sua trajetória como um grande empresário da construção civil, ainda residindo em Madri. Com efeito, as localizações das propriedades da família são signos inequívocos do seu prestígio social: a casa de La Moraleja, os apartamentos da calle Jorge Juan, entre os quais está o que Julio cede em herança a Raquel e que ela utiliza para o plano de vingança. Por outro lado, fica também evidente na leitura que os Fernández tinham uma posição social privilegiada, mas tiveram seus bens usurpados ao partirem para o exílio na França.

Como vimos, um dos núcleos de personagens da obra é de republicanos exilados e a autora coloca nas notas que sucedem o texto do romance algumas obras historiográficas consultadas dentro deste campo de estudos. Desta forma, cabe uma observação também relativa às representações dos espaços do exílio na obra.

O que se percebe basicamente é que o romance reforça a dicotomia entre a necessidade forçada dos personagens de permanecer fora da terra natal, sentindo os efeitos do desarraigo, por um lado e os anseios de retorno, ainda que atravessados por angústias relacionadas às dificuldades da readaptação, por outro. Não há complexidade na representação da experiência do exílio, pelo contrário, ela chega mesmo a adquirir certos traços românticos na ênfase das contraposições e na falta de problematização da experiência traumática que se mantém no nível da linear denotação discursiva. Pode-se chegar a estas conclusões observando que tanto os espaços como os personagens são muito adequados, tanto os ambientes como os caracteres se constroem como é esperado, as representações se mantêm no nível do clichê. Desta forma, lá no início do romance, quando o narrador onisciente se volta para o grupo de republicanos que retornam do exílio a Madri, o que se destaca é o sentido de reintegração com os espaços tanto domésticos como da geografia urbana que o retorno representa, sentidos esses reforçados pela focalização narrativa adotada, a da menina Raquel, como se depreende do seguinte trecho:

Desde allí, Raquel miró Madrid, el rojo de las tejas que bailaban entre la luz y la sombra, siempre iguales y siempre distintas, como escamas, como pétalos, como espejos traviesos que absorbían el sol y lo reflejaban a su antojo para componer una gama completa de colores calientes, desde el amarillo pálido de las terrazas hasta el naranja furioso de los aleros iluminados, que contaminaban los severos perfiles de pizarra de las iglesias con una ilusión de alegría ferviente. Las torres puntiagudas, aisladas, esbeltas, se elevaban sin arrogancia sobre el perfil irregular de la ciudad, que bailaba como un barco, como un dragón, como el corazón anciano y poderoso del cielo más bonito que Raquel había visto jamás. Qué grande es el cielo aquí, pensó al contemplar la extensión infinita de un azul tan puro que despreciaba el

oficio de los adjetivos, un azul mucho más azul que el azul cielo, tan intenso, tan concentrado, tan limpio que ni siquiera parecía un color, sino una cosa, la imagen desnuda y verdadera de todos los cielos. (2007, p. 32)

Não é nossa intenção afirmar que a escritora não sabe elaborar uma boa descrição, pois se vê no exemplo citado que ela consegue nos fazer seguir o texto colocando-nos no lugar da personagem e vendo com ela o que se nos apresenta. Percebemos, portanto, a funcionalidade do procedimento. Nosso questionamento se dá em outro sentido mais profundo, ou seja, na constatação de que não há problematização na adoção do procedimento da descrição no romance. Obviamente, poderemos objetar que não seria “natural” que uma menina lançasse um olhar muito diferente do que o que o narrador onisciente nos apresenta sobre aquele espaço que ela observa, naquele contexto.

Uma problematização séria da representação da experiência humana tanto coletiva como individual se daria de outras formas, é o que deduzimos da argumentação de György Lukács (2010), quando o teórico analisa os dilemas da representação literária entre a narração e a descrição. Quando diagnosticamos que ECH se abriga numa épica do sentimento, estamos pensando que a escritora elabora uma resposta plausível, ainda que muito tímida, aos problemas que a representação literária coloca na contemporaneidade frente à complexidade dos aspectos da realidade histórica que ela se propõe a ficcionalmente representar. Esta realidade está marcada por diversas tensões que ecoam, necessariamente, nas possibilidades que a literatura tem para reconstruí-la artisticamente. Assim, não pretendemos simplesmente apontar o que a escritora poderia ter feito, pois a obra que nos propomos a analisar é esta e a ela devemos nos ater. Trata-se do movimento oposto, de perceber a partir da composição da obra os limites de sua representação e assim problematizar o seu lugar no campo literário, uma vez que o próprio campo da atividade literária também recebe os ecos das tensões sociais que atravessam a experiência humana inscrita na episteme capitalista.

De fato, como esperamos estar demonstrando, ECH é um romance que se alicerça sobretudo numa certa leitura dos intercâmbios humanos e em muito menor medida nas descrições, de modo que quando elas emergem no texto normalmente os narradores habilmente as entrelaçam com as narrações. O que os narradores destacam é como os personagens reagem uns aos outros, mais que ao espaço e muito menos a si próprios. Assim, quando é adotada pelo narrador homodiegético, a descrição tende a cumprir com a função de, além de construir o retrato do objeto descrito, revelar algo a respeito de quem descreve e de sua relação com o objeto descrito. Como afirma Lukács, o escritor “precisa superar na

representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (2010, p. 151). Essa necessidade, questiona o teórico húngaro, “decorre das relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino e através dos quais eles atuam e sofrem?” (2010, p. 151). Enfim, a descrição pode ser necessária ou meramente casual, dependendo de como ela se integra ao conjunto do texto.

Em nosso entender, Almudena Grandes dota as descrições de um valor maior que apenas a mera decoração e nos leva, portanto, a viver os acontecimentos com os personagens em vez de apenas observá-los. Resta-nos indagar se isto é suficiente para conferir peso à representação ficcional. A questão é, como pergunta Lukács, se o estilo corresponde à “necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social” (2010, p. 155).

No contexto do ensaio, o teórico contrapõe o modo de representação ficcional de romances dos séculos XVII e XVIII com o de outros do século XIX e, assim, destaca a complexificação nas relações entre os indivíduos e a classe social. Em síntese, nos primeiros os indivíduos podiam ser representados de modo mais sucinto e “a individualização era alcançada quase exclusivamente por meio da própria ação, do modo segundo o qual os personagens reagem ativamente aos acontecimentos” (2010, p. 156). Já no século de Balzac, Stendhal, Dickens e Tolstoi a sociedade burguesa representada atravessa graves crises e os escritores se apresentam como participantes ativos das grandes lutas sociais da época. Não são ainda “especialistas”, ou seja, profissionais da escrita, o que ocorre com Zola, por exemplo, cujo trabalho de escritor se insere na divisão capitalista do trabalho.

Com a remissão a estas reflexões queremos indicar que as tensões éticas e estéticas da obra ficcional apontam para uma problemática que não pode se circunscrever às formas artísticas, pois o campo literário não está independente de seu contexto histórico-social. No caso em que nos ocupamos, localizamos uma tensão homóloga entre o desejo de engajamento literário por parte de Almudena Grandes e o resultado desta empreitada numa obra literária, quando verificamos que o produto contém traços que apontam para a escolha de um modo de representação que não desafia as expectativas nem dos leitores, nem do mercado que põe o texto em circulação e garante a remuneração da escritora.

O texto de ECH testemunha esta condição contraditória em que certos escritores se colocam quando oscilam entre atender ao mercado ou às exigências estéticas em si ou quando claramente optam por entregar-se à consagração pelas vendas, mas projetando uma imagem de si vinculada ao engajamento. Por certo, esta é uma das tensões importantes a observar num campo cultural como o espanhol, tensionado por movimentos de reivindicação social e a força

dos conglomerados de comunicação. No caso de ECH, a obra claramente se apresenta como invenção, mas contém certas marcas paratextuais que reivindicam o elo com a história recente, a exemplo da lista de obras historiográficas que ela comenta no posfácio⁵³

Outras obras já não ocupam um lugar tão claro ao optar por uma ambiguidade mais pronunciada, a exemplo de *Soldados de Salamina* (2001), no qual a estratégia metaficcional adotada que confunde o leitor com a duplicação no interior da ficção da persona do autor.

A crítica a que nos conduz a leitura do romance é a de que Grandes valeu-se de uma perspectiva tanto ética como estética que dão clara mostra de ingenuidade ou adequação total ao consumo fácil proposto pelo mercado. Ángel Basanta postula, ao estabelecer o decálogo dos traços predominantes na poética de Almudena Grandes que:

Historia, personajes y estructura son tratados con técnicas del realismo clásico. Almudena Grandes siempre ha reconocido el magisterio de Galdós y nunca ha dejado de reivindicar la herencia de los grandes novelistas del siglo XIX, porque ellos podían escribir como salvajes e inocentes ante un mundo inexplorado (2012, p. 52).

O problema aqui está na adoção destas técnicas do realismo clássico numa época pós-Auschwitz em que os escritores espanhóis, inseridos num debate social sobre as representações ficcionais e não-ficcionais em torno à Guerra Civil de 1936 e herdeiros de uma miríade de obras que já geraram modelos e tendências de representação não podem mais escrever "como salvajes e inocentes ante un mundo inexplorado".

Para iluminar a posição ocupada por Grandes no campo literário hoje e as dificuldades da representação ficcional, vamos retomar a reflexão de Lukács sobre os escritores realistas franceses do século XIX e tentar fazer uma comparação com a época atual. O teórico húngaro avalia que Flaubert e Zola não foram de modo algum defensores do capitalismo mas que “são filhos da época em que viveram e, por isso, a sua concepção do mundo sofre constantemente a influência das ideias do tempo” (2010, p. 160), cujos reflexos na obra são as marcas dos preconceitos banais da sociologia burguesa. Ele aponta que na obra de Zola representa-se a vida “quase sem saltos e articulações, podendo ser considerada, de sua perspectiva, como

⁵³ Nas notas do posfácio ela cita, por exemplo, *1936. Los mitos de la guerra civil* (2004), de Enrique Moradiellos; *Juan Negrín. La República en guerra* (2004), de Ricardo Miralles; *El exilio republicano español en Toulouse (1939-1999)*, organizado por Alicia Altet e Lucienne Domergue e editado em 2002; *La División Azul. Sangre española en Rusia 1941-1945* (2004), de Xavier Moreno Juliá; *La última gesta. Los republicanos que vencieron a Hitler (1939-1945)* (2005), de Secundino Serrano; *La batalla de Madrid* (2004), de Jorge Martínez Reverte e *Memorias no vividas. Madrid qué bien resiste. La vida cotidiana en el Madrid sitiado* (2002), de Valentina Fernández Vargas.

socialmente normal” (2010, p. 161); os homens aparecem como produtos normais do meio social.

Chegando ao ponto central da discussão, Lukács diagnostica o centro do problema na ausência nestas obras da representação da práxis humana, esta “prova que confirma os traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso” (2010, p. 161), traços estes que se expressam necessariamente em seus atos ou comportamentos. Para o teórico húngaro, o interesse que pode ter a literatura reside exatamente na capacidade de pôr no centro da representação este fato fundamental da vida humana. Quando isso não ocorre,

Se não revelam traços humanos essenciais, se não expressam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. (2010, p. 162)

Afirmamos anteriormente que ECH desenvolve uma épica do sentimento. Queremos com isso dizer que, ao invés de focalizar as ações humanas de um modo complexo, como resultantes de várias determinações ou abertas a indagações que revelam as aporias da condição humana, a obra se prende a um esquema ético e estético que impõe um enfoque pré-estabelecido centrado na emoção, que nos permite claramente vê-la como uma derivação do modo romanesco. O enfoque na afetividade abafa o alcance da representação e impede que nela se perceba “a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens” (LUKÁCS, 2010, p. 164).

Obviamente, esta crítica só tem valor se avalia a obra literária de uma perspectiva muito mais exigente que as praticadas pela estética da literatura de massa. Assim, defendemos com Lukács que a épica que o romance deve tentar poeticamente representar é esta imagem da práxis social. Naturalmente, permanece a questão do que se entende exatamente por “práxis social” hoje, numa época de capitalismo tecnologicamente avançado e de questionamento do alcance da razão ilustrada denunciada como origem da barbárie e que seria sua contraface necessária. De qualquer maneira, o mais importante não é buscar a resposta fácil, pois a função da arte continua sendo elaborar as questões relevantes e não oferecer o retrato pronto das respostas facilmente digeríveis. No âmbito deste trabalho, verificamos como os dois romances objetos de análise escolhidos respondem aos desafios da representação ficcional em nossa época, sobretudo no que tem a ver com as relações entre memória, história e ficção

Avançamos na análise da segunda parte de ECH apontando que esta seção se encerra com um derradeiro nó na intriga. Raquel revela a Álvaro o embuste do caso amoroso fictício com Julio Carrión; ela e Álvaro estão apaixonados, mas eles não sabem como levar adiante a história e enfrentar a oposição dos familiares. Paralelamente, coloca-se para Álvaro a necessidade de confrontar Angélica, o que ocorre na terceira parte do livro. Antes, porém, o protagonista revela aos irmãos tudo o que foi descobrindo ao longo da pesquisa sobre o passado familiar, esperando encontrar neles aliados. Não obstante, o consenso geral na família é deixar tudo como está, adotar uma solução de compromisso que se coloca nos termos emitidos por Rafa, o irmão mais velho de Álvaro:

- No nos vas a contar nada que nosotros no sepamos. Es una historia muy antigua, que a estas alturas carece por completo de importancia en cualquier sentido, y que además no debemos valorar, porque no podemos hacerlo. Ni tú, ni yo, ni nadie que no haya vivido aquella época, nadie que no haya tenido que tomar decisiones en unas circunstancias tan terribles que ni siquiera las podemos imaginar. Así que, antes de que empieces, te voy a decir dos cosas. La primera es que nada de lo que cuentas va a hacer cambiar mi opinión sobre papá. Y la segunda es que... – me dedicó una sonrisa irónica. – En fin, Julio ya me ha contado esa historia del teléfono apuntado en una nota, dentro de una carpeta con papeles de la División Azul, pero la verdad es que no me he creído ni una palabra, Álvaro. (2007, p. 840-841)

O desfecho do romance gira então em torno às reações e contrarreações dos personagens da família Carrión, nas quais se desvelam as opções éticas que cada um decide fazer com relação às memórias do passado indigno. A tônica sentimental da história adquire então uma verdadeira carga melodramática neste final apoteótico, coerente com as características do modo romanesco. Desentendimentos, discussões, acusações, gritos, etc. se concluem na cena em que Álvaro finalmente tem um último diálogo com a mãe a respeito de tudo o que havia sido omitido pelos pais dele sobre as relações pretéritas entre os Carrión e os Fernández. A citação a seguir dá conta da carga emotiva que reveste o momento decisivo em que se dá o confronto entre as gerações da família no romance:

- Tú me enseñaste lo que era bueno y lo que era malo, mamá, me enseñaste que no debía ser egoísta, ni avaricioso, que no debía envidiar a mis hermanos, ni pegarme con ellos, que todos debíamos compartir lo que teníamos, y perdonar. Tú me enseñaste el Padrenuestro, ¿te acuerdas?, perdónanos nuestras deudas como nosotros perdonamos a nuestros deudores. [...] Y ahora no puedo, no puedo con esto, mamá, no puedo aceptar que os envileciáis tanto, tanto, hasta ese punto, y tengo que hacerlo, tengo que encontrar una manera de entenderlo, porque tú eres mi madre, y papá era mi padre, y yo le quería, te quiero a ti, y nunca podré dejar de quererlos, nunca seré hijo de ningún otro hombre, de ninguna otra mujer, nunca tendré otra familia, pero no lo entiendo, no lo logro entender... (2007, p. 913-914)

Como se percebe, o enfrentamento final é muito coerente com o modo sentimental adotado para abordar o problema. O maniqueísmo construído por meio da contraposição se manifesta discursivamente, no final do romance, como uma perplexidade por parte de Álvaro colocado entre os valores tradicionais, ligados à religiosidade católica e a hipocrisia da mãe, que coloca em crise o sistema de valores que a geração mais jovem herdou. Desta forma, a crise do protagonista encontra uma solução definitiva na fuga. Ele se separa dos familiares e volta para Madri, para unir-se definitivamente com Raquel. Conclui-se assim, sem heroísmo possível, esta história que “no era más que una historia, una de muchas, tantas y tan parecidas, historias grandes o pequeñas, historias tristes, feas, sucias, que de entrada siempre parecen mentira y al final siempre han sido verdad” (2007, p. 919). O encerramento do romance provoca certa perplexidade num leitor que compreende de outra forma a complexidade dos conflitos que as sucessivas gerações de espanhóis devem ter vivenciado em torno à Guerra Civil de 1936 e suas consequências históricas. De qualquer forma, a cena final não deixa de ser um alerta para estas dificuldades que perduram até hoje no exercício da memória coletiva, em seus diversos níveis, na Espanha do século XXI. Será que o diálogo entre as gerações continua sendo impossível? Verificaremos como *Soldados de Salamina* aborda esta problemática e as alternativas propostas.

2.4. Do mito deslocado da luta fratricida à forma extensa

Demonstramos que ECH se estrutura com base numa alternância de narradores e enfoques narrativos que reflete a forma como o tema foi concebido e desenvolvido. Desta forma, podemos nos valer novamente das considerações de Northrop Frye (1956) a respeito dos modos temáticos para tecer algumas reflexões finais a respeito das relações entre forma e tema nesta obra.

No final do capítulo dedicado à “Crítica Histórica”, Frye se detém na temática das obras ficcionais e em como esta dimensão se relaciona com as formas da ficção. Assim, o modo romanescos corresponde também a certas maneiras não apenas de abordar, mas também de estruturar ficções. Em primeiro lugar, verificamos que ECH, por inscrever-se neste modo, coerentemente aborda um tema de base histórica por meio de uma estrutura mítica, como fica evidente já no título do romance, que remete para um tópico cultural que pretende cristalizar uma interpretação atávica do devir histórico. Por conseguinte, podemos ler nele uma derivação ou, no entender de Frye, uma degradação de um mito ancestral que, neste caso, poderia ser o mito bíblico de Caim e Abel ou do enfrentamento entre irmãos vistos como

emblemas do antagonismo. Da mesma forma que no mito bíblico original, em ECH a estrutura maniqueísta se mantém por meio de representações que opõem, por um lado, os republicanos, desenhados como seres virtuosos e sobretudo como vítimas dos maus que, por outro lado, são os franquistas, aos quais se prendem os traços negativos. Já pudemos verificar no apartado anterior exemplos desta caracterização biunívoca.

Formalmente, para que esta coerência maniqueísta se mantenha a escritora optou por uma bipartição entre narradores e enfoques narrativos aos quais correspondem os blocos textuais que se alternam ao longo da narrativa. Ao longo do romance, o mote das duas partes de uma história que, por se ignorarem, compõem uma determinada estrutura do todo que pode se modificar é apresentada por Álvaro como uma versão em miniatura deste enquadramento romanesco de uma trama maior que tem fundo histórico.

Analogamente, no nível da macroestrutura narrativa também há um aspecto que podemos relacionar ao modo romanesco. Estamos nos referindo à extensão do romance. Suas novecentas e dezenove páginas nos levam a indagar da necessidade desta prolixidade, que contrasta com a grande maioria das obras de ficção contemporâneas que se voltam para o mesmo tema.⁵⁴

Segundo Frye (1956), a forma enciclopédica se casa à perfeição com o modo romanesco, pois por meio dela se pode apresentar um corpo total de histórias que se acumulam e se integram num “corpo global de visão”, como acontece, por exemplo, com as epopeias homéricas e as histórias bíblicas. Além de observar este aspecto da extensão, devemos também associá-lo com a atitude do enunciador deste discurso. Este tipo de abordagem está preocupado não apenas com a trama ou o *mythos*, mas com a dianoia ou pensamento, em outras palavras, como lembra o crítico canadense, “além da ficção interna do herói e de sua sociedade, há uma ficção externa, que é uma relação entre o escritor e a sociedade do escritor” (1973, p. 58).

Portanto, ao observar esta relação nos preocupamos com a atitude assumida pelo autor implícito que aparece como correspondente, na estrutura interna da ficção, ao autor empírico. Cabe ao autor implícito toda a organização interna da obra, é ele quem delega aos narradores as vozes e estes, por seu turno, adotam as focalizações necessárias para estruturar a narrativa.

Desta forma, ao abordar a temática de ECH, verificamos que o autor implícito se projeta como um ser imbuído de uma tarefa didática. Ele pretende, por meio da narrativa,

⁵⁴ Em sua extensão, talvez se aproxime somente à saga *Herrumbrosas lanzas*, de Juan Benet, publicada em três tomos entre 1983 e 1986 e que também se vale de uma estrutura mítica. Desde 1998, esta obra vem sendo publicada num tomo único pela Alfaguara, com 784 páginas e a partir de 2009, pela Punto de Lectura, com 720 páginas.

apresentar uma explicação plausível para um devir histórico, apontando para uma interpretação deste devir, cujo recorte abarca um determinado período refletido nos marcos temporais da trama. Assim, das duas funções clássicas apontadas pelos teóricos latinos para a literatura na sociedade, entre deleitar e instruir, ECH se inclina para o segundo lado da equação, embora sua poética romanesca o torne adequado para a função de entretenimento, o que mais uma vez reforça o lugar contraditório ocupado por esta obra no campo literário, tensionado pela necessidade de recordar, por um lado e de atender aos anseios do mercado, por outro.

Esta atitude educativa assumida pelo autor implícito remete a ele mesmo como porta-voz social, de tendência “épica”, como explica Frye (1956), para referir-se ao poeta que adota uma postura que ressalta a sua função social. A forma da ficção resultante deste modo é a que ele denomina “enciclopédica” e é à reflexão do crítico canadense que remetemos o sentido que damos à palavra, pois ao mesmo tempo em que aponta para a extensão considerável do romance também indica o seu afã didático. Significativamente, Frye aponta que no período histórico em que predomina a história romanesca a função do poeta é primordialmente recordar, o que permite que, por meio desta forma, ocorra uma elaboração do devir histórico devidamente transformado por uma estrutura poética que reflete a idealização que preside a esta transposição da história para a poesia.

Em ECH temos um narrador onisciente e externo à trama cuja função é ligar a experiência individual dos personagens Raquel e Álvaro à experiência coletiva que os dois grupos, compostos pelas famílias Fernández e Carrión e os demais personagens que se agregam a eles, pretendem representar, como emblemas das duas Espanhas em conflito. Para realizar esta tarefa, este narrador onisciente elabora uma longa analepse que nos faz voltar à década de 1930 para localizar historicamente as raízes das biografias dos Fernández e Carrión e, desta forma, complementar o relato autobiográfico de Álvaro. Esta longa analepse se inicia assim, num trecho que já analisamos:

La abuela Anita tenía los balcones repletos de geranos, de hortensias, de begonias, flores blancas y amarillas, rosas y rojas, malvas y anaranjadas, que desbordaban las paredes de barro de sus tiestos para trepar por los muros y descolgarse por las barandillas, ahítas de luz y de mimos. Como en París se me helaban casi todos los años, le explicaba a su nieta cuando salía a regarlas, una tarea difícil, trabajosa, porque las plantas buscaban el espacio que no tenían y se encaramaban unas sobre otras para crecer en el aire, confundiendo sus tallos, sus brotes, pero nunca a la abuela, que sabía exactamente dónde y cuándo, cómo y cuándo tenía que regar cada maceta. (2007, p. 30)

Como resultado, a obra projeta a catarse como clímax a ser experimentado pelo leitor no ponto culminante do movimento teleológico a que se entregam tanto o narrador onisciente como o homodiegético. Como explica Frye (1973, p. 71), para haver catarse é preciso que as emoções sejam purgadas por se ligarem a objetos. Como narrador, Álvaro liga as emoções catárticas sobretudo à figura da avó paterna, Teresa González, com quem ele vai paulatinamente se identificando ao longo da investigação. A recuperação simbólica desta figura feminina lhe permite, de certa forma, reconciliar-se com o passado familiar, o que o leva a (re)coniliar-se também com a família Fernández.

Por outro lado, o narrador onisciente projeta a catarse ao apresentar primeiro a vingança em curso, por parte de Raquel e revesti-la de um pretenso "senso de justiça", que será superado pela "força do amor". A inversão temporal protela as motivações do comportamento da personagem para que o narrador onisciente possa, pela analepse, reconstruir toda a trajetória da família e colocar o episódio da visita de Ignacio Fernández, acompanhado pela menina Raquel, à família Carrión, como o centro patético desta intriga, pela carga emotiva que se projeta na cena que fica registrada na memória da personagem a ponto de levá-la a projetar e executar seu plano de vingança. Ao término da visita, Ignacio não se encontra com Julio, pois este havia saído e ele decide voltar para casa, mas antes param numa praça e desta forma apresenta o narrador a cena que ali se desenvolve:

Aquella fue la primera vez en su vida que Raquel Fernández Perea vio llorar a su abuelo, la primera y la última, la única, pero nunca se sintió privilegiada ni orgullosa por haber sido testigo de su llanto, como había sido tantas veces espectadora de su alegría, porque su abuelo lloraba como un niño pequeño, sin freno, sin pausa, sin consuelo, olvidado de su nieta y de sí mismo, del hombre que había sido y del que seguía siendo [...] Ignacio Fernández Muñoz, alias el Abogado, defensor de Madrid, capitán del Ejército Popular de la República, combatiente antifascista en la segunda guerra mundial, condecorado de una pena negra, honda y sonriente que su nieta no olvidaría jamás, como no olvidaría la tarde en que le vio llorar, más solo, más angustiado, más derrotado que nunca, incapaz de seguir reteniendo por más tiempo todas las lágrimas que no había dejado ir mientras toreaba a la muerte por su cuenta, mientras se fugaba de las cárceles, de los campos, de los trenes, de los que le querían matar sólo porque él era él, y que eran todos, mientras se acostumbraba al fracaso perpetuo de una vida próspera en un país ajeno, y al sueño imposible de la ciudad propia que volvía a perder cada mañana, porque somos de un país de hijos de mierda [...] (2007, p. 98)

Na representação que a narrativa constrói do episódio, com a focalização centrada em Raquel, ele se reveste de uma carga emocional bastante forte, compatível com sua posição central na intriga. A enumeração das virtudes de Ignacio Fernández projeta nele a simbologia dos lutadores vencidos na Guerra Civil, que conservam sua dignidade mas tem que

reconhecer em algum momento a sua derrota. Aos olhos da menina, aquela cena é incompreensível, embora por empatia projeta-se tanto nela quanto no leitor uma reação natural de comiseração, como coloca o narrador na sequência:

¿Qué ha pasado?, le habría gustado preguntar, ¿qué te han hecho, abuelo, quién ha sido, por qué, cómo, cuándo, cuánto te duele?, pero no pudo decir nada, ni siquiera que le quería, que aquella tarde de mayo, tan cálida, tan limpia, tan cruel, había aprendido que le quería muchísimo, que no había nadie en el mundo a quien quisiera más que a él. Lo que a ti te hace daño, a mí me hace daño, eso era lo que sentía, lo que habría querido decirle, pero no pudo, porque estaba llorando, lloraba igual que él, como la niña pequeña que ella sí era, sin freno, sin pausa, sin consuelo, y no se tapaba la cara con las manos porque las necesitaba para aferrarse a su abuelo, para acariciarle, para explicarle la verdad, que le quería tanto que le dolían las palabras que no salían enteras de sus labios contraídos, los sonidos que se perdían en su garganta ahogada por los sollozos, y no conocía el origen, la razón de las lágrimas que mutilaban cada sílaba que intentaba pronunciar, pero sentía que esas lágrimas le dolían porque eran suyas, porque le pertenecían a él, porque ella había escogido llorar el llanto de su vida entera. (2007, p. 99)

Não é necessário insistir na ênfase emocional que a narrativa projeta aqui. Preferimos chamar a atenção para a identificação entre Raquel e o avô e a explicitação pelo discurso romanesco da motivação da intriga de vingança que a personagem desenvolve, dentro da dinâmica de dano e reparação que sustenta a trama. É importante também ressaltar como se projeta no leitor esta ênfase emotiva, interpelando-o para realizar o mesmo gesto de afiliação para com os vencidos.

Portanto, concluímos que, coerentemente com o modo temático escolhido, Almudena Grandes projeta tanto na temática como na estrutura do romance os aspectos que permitem rastrear, em todos os elementos narrativos, os traços que compõem a poética romanesca da obra. A análise da relação entre forma e conteúdo nos permite chegar a esta interpretação do romance e verificar os limites impostos pelo enquadramento poético adotado. Como já apontamos, a leitura da história e a reconstrução da memória coletiva dos vencidos que toma corpo em ECH fica constrangida por um esquema derivado de uma elaboração mítica, que acaba sequestrando o sentido propriamente histórico da experiência humana na representação ficcional e impedindo a problematização da experiência histórica e das condições de sua elaboração, o que se estende também para as representações da memória coletiva dos vencidos que ela de alguma forma também pretende abarcar.

3. A METAFICCIONALIDADE E OUTRAS METAS EM *SOLDADOS DE SALAMINA* (2001)

Neste capítulo, analisaremos *Soldados de Salamina*, romance publicado por Javier Cercas em 2001, que se tornou um sucesso tanto de vendas como junto à crítica⁵⁵. O alcance da obra junto ao público foi alavancado com a sua transposição para o cinema por David Trueba em filme de título homônimo, realizado em 2002 e estreado em 2003 na Espanha. Certamente, há leitores que foram conquistados a partir do contato com o filme, lançado também internacionalmente.

O valor literário da obra está com certeza relacionado à sua metaficcionalidade, que se desdobra tanto na temática adotada como na forma como a obra se estrutura e com a poética adotada pelo autor não somente neste livro, mas que já vinha se apresentando ao longo de suas primeiras obras. Javier Lluich-Prats (2004) vincula Cercas a uma geração de jovens escritores cuja obra se deu a conhecer em meados da década de 1980 e sobretudo, na década seguinte, que Jordi Gracia (2001, apud Lluich-Prats) reuniu sob a epígrafe 'La nueva tradición: los noventa'. Caracteriza-se pelo recurso à introspecção, ao testemunho e à metaficção historiográfica, o que implica o que Joan Oleza (1993) diagnosticou como um retorno à tradição realista. Lluich-Prats pondera que não apenas *Soldados de Salamina* como também os relatos de *El móvil* (1987) e os romances *El inquilino* (1989) e *El vientre de la ballena* (1997), o ensaio *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1994), os artigos reunidos em *Una buena temporada* (1998) e as crônicas de *Relatos reales* (2000) contêm uma característica

⁵⁵ Em 2003, num breve artigo sobre a pujança do mercado editorial espanhol, Martín López-Vega aponta o excesso de livros editados na Espanha e refuta a existência de crise no setor. A respeito da difusão da literatura espanhola no estrangeiro, pondera: "¿Quiénes son los autores españoles más traducidos? Según Joaquín Palau, editor de Destino, el ganador absoluto sería Camilo José Cela, seguido de Miguel Delibes y, entre los más recientes, Lorenzo Silva, Juan José Millás y Lucía Etxebarria. El último éxito en España, los *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, lo ha sido también en el extranjero, y cuenta ya con traducciones al italiano, francés, alemán, serbio, inglés, portugués, holandés, griego, finés, sueco, rumano, hebreo y checo. Luis Landero, otro de los autores señeros de la editorial Tusquets, está ya traducido a más de una docena de idiomas. Almudena Grandes alcanza la media docena. De los autores de Anagrama, Vila-Matas es el más traducido: sus libros pueden encontrarse en francés, portugués, italiano, griego, inglés, noruego, alemán, holandés, turco, rumano y sueco. Carmen Martín Gaité ha sido traducida a ocho idiomas. Aunque en los últimos tiempos el autor contemporáneo más traducido es Arturo Pérez-Reverte, es vertido a veintidós idiomas, entre ellos el chino, el coreano o el islandés, con un notable éxito de crítica además. A dieciséis idiomas está traducida la obra de Javier Marías, que se convirtió en un fenómeno de ventas en Alemania y Francia. También Muñoz Molina, Almudena Grandes, Fernando Savater y Juan Manuel de Prada siguen el camino abierto en los 60 y 70 por Juan Goytisolo, que conquistó en Europa y América los lectores que la censura franquista le negaba." Como se percebe, os autores que estudamos conseguiram, com maior ou menor sucesso, abrir caminho no mercado internacional. In: LÓPEZ-VEGA, M. "Los números de las letras: crisis, traducciones, idiomas..." *El Cultural*. Madri, 17 abr. 2003. Disponível em <http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-numeros-de-las-letras/6855>. Acesso em 22/01/17 às 13:50.

determinada, que é a presença de elementos intertextuais e a apresentação de cenas que mostram o escritor em conflito com o seu objeto, ou seja, a metáfora da escritura. No entanto, como veremos, é em *Soldados de Salamina* que Cercas manipula estes elementos de uma forma totalmente original, como se deduz das considerações de Javier Lluch-Prats:

[...] en ella se congregan sugestivos elementos como la hibridez de géneros; la percepción de la literatura como preservadora de la memoria; la trabazón cohesionada del texto; y el ritmo y el estilo cambiantes de su estructura tripartita, que conduce a un vibrante desenlace. Pero, fundamentalmente, destacan la historicidad, la dimensión metanarrativa y la tensa relación entre realidad y ficción" (Lluch-Prats, 2004, p. 297).

Diferentemente de *El corazón helado*, o romance apresenta-se muito mais conciso, inclusive no que diz respeito ao aparato paratextual. Assim, o leitor é levado a entrar diretamente na trama tripartida, na qual a intriga evolui não apenas pela sequência lógica dos nós que surgem, são desatados e conduzem o leitor aos pontos subsequentes, com as novas alternativas que se vislumbram. Ela se complexifica pelo diálogo que a trama estabelece entre vozes de diversas localizações espaciais e sociais que abarcam, em seu espectro, os vários discursos que circulam na sociedade espanhola sobre o passado e que se circunscrevem em vários registros, seja o da memória mais individual, logicamente afetada pela experiência dos fatos recordados, na linha do já mencionado *homo psychologicus*, até a mais socialmente negociada e constrangida por este caráter público, como é a que subjaz ao relato dos historiadores e aos testemunhos. No centro da trama, está um agente da memória coletiva, um jornalista em crise profissional que, durante a trajetória que a intriga apresenta, sofre um processo de amadurecimento no qual a sua identidade e, portanto, a sua própria configuração como personagem que conduz a história como narrador passa por uma transformação que orientam o sentido teleológico dado à intriga e justificam seu clímax emotivo e o epílogo melancólico.

Estes sentidos se projetam, por conseguinte, no leitor implícito que a obra projeta. Sabiamente, o escritor soube manejar a poética de metaficção historiográfica com as variações em torno aos registros do discurso, a saber, o heroico, o sério, o comum e o frívolo, para manter o interesse do leitor durante as duzentas e sete páginas que compõem o romance, conseguindo fazer com que a intriga, que poderia ter um interesse muito mais reduzido, acabe por ganhar espessura literária e atingir um número muito mais elevado de leitores, dentro e fora da Europa. Com efeito, a obra já vendeu bem mais que um milhão de exemplares e representou a consagração praticamente instantânea do até então professor de literatura

espanhola como ficcionista, certamente alavancada pela resenha encomiástica de Mario Vargas Llosa, um dos maiores nomes vivos das literaturas em língua espanhola, consagrado tanto junto à crítica, como junto aos leitores⁵⁶.

3.1. Do presente vazio à busca do passado "distante"

O romancista Javier Cercas nos conta em *Soldados de Salamina*⁵⁷ o percurso pelo qual o personagem, jornalista e projeto frustrado de escritor Javier Cercas se apropria de uma história relacionada à Guerra Civil de 1936 e o processo pelo qual este personagem a reelabora para contá-la num livro futuro, que terá o mesmo título deste que estamos lendo. A intriga gira basicamente em torno aos elementos que vão pontuando o processo, sejam as pessoas, os documentos, os lugares e os tempos que fazem parte tanto da história que o jornalista deseja contar como de seu próprio contexto histórico.

Portanto, a trama se arma em torno a dois planos que se interpenetram e, ao fazê-lo, colocam em diálogo o passado e o presente, por meio dos portadores da memória que o jornalista identifica e aborda em busca dos elementos que considera necessários para contar a sua versão dos "fatos". A relação destes portadores com o presente do narrador nem sempre é pacífica, pelo contrário, o interessante no desenrolar da intriga é perceber como os conflitos que subjazem a esta relação interferem tanto na produção da história que Javier Cercas deseja contar como na forma como ele se relaciona com este relato que, afinal de contas, é parte da história recente não apenas de seu país, mas também, de forma mais específica, da região onde vive e trabalha, a província de Gerona, na Catalunha.

Por isso, a intriga tem um viés identitário que problematiza as condições de formulação e circulação da memória coletiva e abrange as três dimensões apontadas por Winter e Sivan⁵⁸ (1999, *apud* Luengo, 2004). Ao contrário de ECH, SDS abarca também a dimensão do *homo agens*, visto que o narrador-personagem de SDS, como jornalista em atividade, apresenta-se como um agente público da elaboração da memória coletiva que busca interferir no debate público. Além disso, ao longo da trama ele entra em contato com outros

⁵⁶ Referimo-nos à resenha "El sueño de los héroes", publicada no *El País* em 03/09/2001. Disponível em http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html. Acesso em 23/01/2017 às 15:10.

⁵⁷ A partir de agora usaremos a sigla SDS para nos referirmos ao romance. Trabalhamos com a 40a edição, de 2007, à qual remetemos os leitores. As referências se encontram na bibliografia ao final do trabalho.

⁵⁸ WINTER, Jay e SIVAN, Emmanuel. **War and remembrance in the twentieth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

personagens que também são agentes públicos da memória histórica e coletiva da Guerra Civil, como o historiador Miquel Aguirre⁵⁹ e o escritor Andrés Trapiello⁶⁰.

No nível metadieético do relato encaixado no romance, o protagonista Rafael Sánchez Mazas também é representado ficcionalmente enquanto *homo agens*, pois um dos elementos propulsores da intriga é o vazio de informação que ainda existe porque Mazas não cumpriu com a promessa feita junto aos “amigos do bosque” de publicar um relato em torno aos fatos ocorridos noutra tempo e lugar, vazio este que Javier Cercas pretende preencher com um relato que se intitularia “Soldados de Salamina” e que ocupa, na estrutura do romance, toda a segunda parte.

Conclui-se então que, tanto em sua temática como em sua estrutura, o núcleo central de SDS não é exatamente a história que aparentemente pretende contar, que vai se construindo no tempo de leitura do romance, sendo habilmente preterida e alimentando a tensão da intriga, devido à forma engenhosa como Javier Cercas estruturou a obra como um romance em elaboração. Na verdade, a história que o narrador/autor implícito Javier Cercas pretende contar é aquela que o escritor/autor empírico Javier Cercas já está contando e o jogo especular entre estes níveis ficcionais propositalmente embaralhados pelo escritor é responsável por muito do que se escreveu tanto a favor mas principalmente contra o romance, do qual se tem insistentemente praticado uma leitura puramente referencial. Somente uma leitura míope de SDS atacaria sem mais a obra com a acusação de que ela promove a restituição simbólica de um falangista como Rafael Sánchez Mazas, por exemplo, ao mesmo tempo em que outra leitura igualmente parcial aplaudiria o escritor por ter restituído simbolicamente os milicianos anônimos que lutaram tanto na Guerra Civil de 1936 como em outras tantas ao longo da história, estes “soldados de Salamina” que permanecem no

⁵⁹ Nascido em 1964 em Banyoles, cidade próxima a Barcelona, Miquel Aguirre é historiador e jornalista. Autor de três obras de ficção, *Després del tro* (2000), romance ganhador do prêmio *Bar Cafè* 1929 de Banyoles, o romance *La Cortina de saca* (2012), premiada com o *Valldaura de novel·la breu - Memorial Pere Calders* de 2012 e *Els morts no parlen* (2015) e de textos de outros gêneros. Como historiador, é autor de *La Guerra Civil al Pla de l'Estany: 1936-1939: exposició al vestibul del Museu Arqueològic* (1997) e *Història del Pla de l'Estany* (2000).

⁶⁰ Nascido em 1953 em Manzaneda de Torío, província de León, Andrés Trapiello é romancista, poeta e ensaísta. Sua coleção de diários intitulada *Salón de pasos perdidos* já tem vinte tomos e é um dos maiores projetos literários da literatura espanhola contemporânea. Ganhador de diversos prêmios, como o *Premio Internacional de novela Plaza & Janés*, 1992, por *El buque fantasma*; o *Premio de la Crítica de poesía castellana* 1993 por *Acaso una verdad*; o *Premio don Juan de Borbón* 1995 por *Las armas y las letras*. Literatura y guerra civil 1936-1939; o *Premio de las Letras de la Comunidad de Madrid*, 2002; o *Premio Nadal* 2003 com *Los amigos del crimen perfecto*; o *Premio Fundación José Manuel Lara* 2005 pelo romance *Al morir don Quijote*; o *Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes* 2005 pelo artigo "El arca de las palabras", publicado em *La Vanguardia* el 23 de abril de 2005; o *Premio Julio Camba* 2007; o *Premio Francisco Valdés* 2009 e o *Premio Castilla y León de las Letras* 2010.

ostracismo. O romance não se esgota nestas leituras antagônicas, sobretudo devido a seu caráter meta-e-autoficcional de obra em elaboração.

Cercas se atreve a abordar e questionar as representações que foram paulatinamente sendo (re)elaboradas em torno a figuras emblemáticas como Antonio Machado. Como vimos na análise de ECH, Machado é um lugar de memória central da Espanha republicana que o romance reivindica, ao enquadrar sua interpretação da história recente da Espanha na oposição entre vencedores e vencidos indiciada no título tomado de um poema dele. Apontar para Antonio Machado desde o título dá um claro lugar de destaque à experiência histórica dos exilados republicanos e à sua rememoração enquanto vítimas de uma violência irreparável. Assim, ECH recoloca na memória social da Espanha de hoje a dívida para com os vencidos.

De sua parte, SDS propõe uma abordagem, a princípio, menos comprometida ou em outras palavras, mais distanciada do conflito. A própria interposição de várias leituras, na construção do romance, entre o leitor e os personagens e fatos recuperados/representados dá corpo a este distanciamento: um escritor em crise, que escreve um artigo⁶¹ em que aproxima o escritor Antonio Machado, lugar de memória republicano do escritor Rafael Sánchez Mazas, lugar de memória franquista, que lê obras a respeito do fuzilamento de Sánchez Mazas, que busca testemunhos a respeito de sua fuga, etc. São várias camadas de interpretações e memórias sobrepostas, que encobrem a existência por fim revelada do miliciano anônimo que salvara Sánchez Mazas da morte e por fim, de Antoni Miralles, suposto herói deslocado pela trama caótica da história empírica e pelo conflito ideológico que nela se projeta, trazido ao centro da trama do romance para tentar preencher o enigma apontado pelo narrador, como veremos em detalhe ao longo da análise da obra. Este mesmo narrador, ao colocar que desconhece as circunstâncias da Guerra Civil, que ele compara à batalha de Salamina, distante mais de 2000 anos e muito mais quilômetros no eixo espaço-temporal da Espanha e de Gerona, explicita a perspectiva distanciada por meio da qual parte para a abordagem da história que pretende recontar.

À sua maneira, Javier Cercas também recupera a memória dos derrotados, ainda que com uma perspectiva menos tingida pela sentimentalidade, num primeiro momento, como afirma Enrique Sacristán Marín⁶²:

⁶¹ Intitulado "Un secreto esencial", publicado em 11/03/99 e disponível em http://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html. Acesso em 30/03/17 às 11:35.

⁶² Tesina de Máster **Soldados de Salamina: de la novela de Javier Cercas a la película de David Trueba**. Disponível em http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000506.pdf. Acesso em 30/03/17 às 11:20. Referências completas ao final do trabalho.

A través de esa mirada el narrador pretende plantear un cambio en los referentes sociales para hacer justicia a quienes lucharon por la República, aún más, por la libertad, durante la Guerra Civil. La contienda que se libró durante tres años dio la libertad de las armas a los sublevados, a los golpistas de Franco, muchos de ellos de ideología fascista, totalitarios. La conquista de la libertad, por la que lucharon los partidarios de la República, del orden democrático vigente el 18 de julio de 1936, no se conseguirá hasta la restitución de la memoria de todos ellos (2015, p. 7)

Em nosso entender, este romance também parte da necessidade premente de correção do déficit que há, na sociedade espanhola atual, de memória social dos vencidos, posto que prevaleceu a recordação socialmente imposta pelos franquistas, referendada pelo pacto da Transição e não corrigida pelo trabalho especializado dos historiadores. Como explica Sacristán Marín (2015, p. 8), se os que lutaram ao lado do franquismo tiveram sua recompensa na forma de recordações oficiais, monumentos e honras por parte do estado, os republicanos ainda aguardam a reparação histórica oficial. Desta forma, o "segredo essencial" que Cercas recolhe no artigo já citado de *El País*, incluído no livro *Relatos reales* (2000) e em *Soldados de Salamina* (2001) se converte numa verdade essencial que Cercas, autor empírico, deseja desvelar. Esta verdade está na pergunta que faz Antonio Machado no epílogo do conflito civil: "Para los estrategas, para los políticos, para los historiadores, todo está claro: hemos perdido la guerra. Pero, humanamente, no estoy tan seguro... Quizá la hemos ganado (CERCAS, 2001, p. 24). Assim, Cercas desvela nesta indagação também essencial de Antonio Machado a possibilidade de engendrar uma intriga literária socialmente relevante no início do século XXI.

Insistimos em que acreditamos que o romance não se reduz à condenação ou restituição simbólica de uns ou outros elementos oriundos da história empírica e decantado na memória coletiva da Espanha pontualmente, apenas por formarem parte do bando republicano ou nacionalista, mas abre literariamente um espaço de debate público para que as representações ainda socialmente ativas sejam de alguma forma postas em questão e a sociedade espanhola se volte para si própria e para o seu passado e repense em que termos ela dialoga com a herança incômoda deste passado.

Tendo sempre em vista que a memória social/coletiva socialmente ativa na sociedade espanhola é sobretudo sobrevivente do trânsito da ditadura à democracia, pode-se recolocar a questão de que SDS talvez advogue por uma reconciliação simbólica da sociedade e de suas memórias conflituosas que seria tão perniciosa quanto as representações discursivas do conflito de memórias subjacente nesta mesma sociedade que o (re)configuram como um

contínuo enfrentamento maniqueísta. Seja como for, deve-se reconhecer o mérito desta obra de ter atingido esta reverberação num país em que, em consequência do trânsito político acima mencionado, está socialmente marcado pelos transtornos da memória coletiva e onde ainda podemos localizar as consequências resultantes da memória impedida, tanto pelo trauma, como também pela manipulação que o regime franquista, a Transição e o período democrático vêm fazendo da memória do passado recente que os espanhóis compartilham, o que confirma que recordação e esquecimento, enquanto processos sociais, nunca são inocentes, mas refletem os conflitos ideológicos e políticos de cada momento histórico e as forças dominantes em cada ocasião, num delicadíssimo balanço das forças que apontam para a recordação e para o esquecimento.

Desta forma, SDS elabora ficcionalmente os problemas relacionados ao exercício público da memória coletiva na Espanha contemporânea. Se seu valor como obra literária for somente este, acreditamos que o romance cumpriu com a tarefa que a ficção ainda pode ter num contexto em que os espanhóis têm tantas coisas para distrair a atenção da memória e da história de seu passado recente e da necessária discussão sobre como de agora em diante passarão a lidar com as memórias deste período conturbado, cujas representações ainda são conflituosas em sua pluralidade.

Passamos agora a verificar mais profundamente como o romance arma sua intriga meta e autoficcional em torno às dificuldades encontradas pelo narrador para seguir os vestígios do passado e encontrar uma boa história para contar, no sentido de desvelar a verdade essencial que o autor empírico encontrou na indagação lançada por Antonio Machado, que deixou um vazio e gerou uma expectativa ainda não satisfatoriamente preenchidos. Visto que, como veremos na sequência, há no romance esta duplicação do autor empírico em narrador, esta tensão entre ambos os níveis narrativos é muito importante na interpretação da obra e também aponta para as tensões geradas pelo frágil lugar ocupado pela memória dos vencidos na sociedade espanhola atual.

3.2. Da forma metaficcional ao narrador sucateiro: em busca do passado "vivido"

Javier Cercas, narrador, é um jornalista em crise, que recentemente perdeu o pai e se separou da esposa. Vive em Gerona e namora Conchi, cujo nome artístico como adivinha e cartomante na televisão local é Jasmine. Após publicar, em 1989, seu primeiro romance e dois anos antes, um livro de relatos, sobrevieram-lhe “cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos

meses en una butaca, frente al televisor” (2007, p. 15). Como reação a esta crise depressiva ele aceita voltar a trabalhar na seção de cultura do jornal onde trabalhava, o que leva a entrevistá-lo, em julho de 1994, o escritor Rafael Sánchez Ferlosio, de onde partirá toda a intriga.

É desta forma simples e casual que o narrador situa o início da intriga. Não há entre ele e a história que chegará a (re)contar nenhum elo biográfico prévio, nenhuma motivação pessoal ou ética mais profunda que o motivo. Neste primeiro nível de verossimilhança se inscreve SDS, o da casualidade dada pelo contato de um jornalista com histórias diversas, o narrador-protagonista se caracteriza por alguns traços mínimos, somente os necessários para apresentar e sustentar a intriga, como se observa no trecho acima citado. Frente à crise em que se encontrava, ele mesmo coloca que

a mí no me quedó otro remedio que olvidar para siempre mis ambiciones literarias y pedir mi reincorporación al periódico.

Acababa de cumplir cuarenta años, pero no por fortuna - o porque no soy un buen escritor, pero tampoco un mal periodista, o, más probablemente, porque en el periódico no contaban con nadie que quisiera hacer mi trabajo por un sueldo tan exiguo como el mío - me aceptaron. (2002, p. 17-18)

Assim, não é difícil que qualquer leitor em potencial possa se identificar com este narrador e seguir com interesse seus passos. Mais fácil ainda é que este leitor médio se encontre na mesma faixa etária do personagem, entre quarenta e cinquenta anos de idade, a idade que teriam os membros da geração dos netos da Guerra Civil de 1936 quando o romance foi publicado. Estão esquematizados os elementos que abrem, no mercado cultural, um espaço para ser ocupado pela obra. Sintomaticamente, o narrador-protagonista e sua vida cotidiana têm traços com os quais os cidadãos da geração dos netos da Guerra Civil poderiam identificar-se, os quais vamos discriminar e analisar.

De qualquer forma, o que importa verificar é como, a partir desta posição inicial o narrador nos conduz à última página do romance e nos mantém interessados em seu percurso que atravessa diversos espaços, apropria-se de várias narrativas e tenta integrá-las em outra maior, que possa adquirir maior sentido não apenas para os personagens nela implicados mas também para ele, como narrador e para seus leitores. Assim, o primeiro elemento a analisar é o que exatamente este narrador está buscando, o que ele pretende obter com esta história. Segundo Greimas (1973), as ações dos personagens têm basicamente duas motivações: o querer e o dever. Este aspecto da construção narrativa é importante porque nos conduz ao perfil ético dos personagens.

Por certo, no caso que nos ocupa, o narrador se caracteriza a princípio como um cidadão que age como que empurrado pelas circunstâncias, sem maiores pretensões. É apenas no início da terceira parte do livro que ele assume estar totalmente envolvido com o trabalho, embora ainda sem propósito definido: "Escribía de forma obsesiva, con un empuje y una constancia que ignoraba que poseía; también sin demasiada claridad de propósito" (2002, p. 143). Como argumentamos há pouco, esta forma de caracterizá-lo é esteticamente interessante porque permite que o leitor médio hipotético se identifique mais facilmente com ele e desta forma a problemática que ele aborda adquire maior ressonância e a obra se imprime, neste movimento, de maior carga significativa pela mobilização ideológica do leitor. De qualquer forma, o fato de que o narrador também se chame Javier Cercas não impediu que fossem feitas leituras literalmente biográficas do romance, nas quais as críticas ao personagem-narrador se estendem ao escritor.

De nossa parte, avaliamos que a especularidade relativa que o narrador mantém com o autor é apenas mais um recurso estético que, por um lado, facilitou ao escritor conceber e desenvolver o relato, já que ele pôde continuar a se valer dos conhecimentos formais e as habilidades sociais que a formação de professor de literatura espanhola lhe fornecem para transferir elementos da realidade empírica para o universo ficcional. Assim como o professor universitário, o jornalista também está preparado para realizar pesquisas e transformá-las em textos que comuniquem a outros os resultados delas de uma forma didática e atraente.

Por outro lado, ao caracterizar o narrador como um jornalista arrivista em crise, o escritor desenfoca a problemática abordada do campo literário em si, o que poderia gerar outras tensões e debates no processo de apropriação do romance pelo universo cultural espanhol e deslocar a questão do centro desejado, ao mesmo tempo em que afastaria leitores que não têm interesse precipuamente literário, por estarem imersos numa cultura de "lectura de ocio", que é a que domina a Espanha hoje.

Como o título do romance indicia, o núcleo da intriga se projeta para o público leitor como uma questão ainda não resolvida: de que forma a sociedade contemporânea lida com essas figuras históricas que, apesar de se encontrarem simbolicamente mortas, a exemplo dos personagens fictícios Rafael Sánchez Mazas e Antoni Miralles, construíram uma história que se desdobra em processos históricos mais amplos, movida por ideais aos quais se mantiveram fiéis apesar das circunstâncias desfavoráveis? Há lugar, na episteme dominante na contemporaneidade, para reintegrar estas experiências históricas? Elas podem ter ainda algum sentido para nós, hoje? Há ainda um terceiro fator que, na lógica interna do relato literário, justifica a caracterização do narrador como um indivíduo melancólico e fracassado. Tal como

está perfilado, pelo contraste, ele pode se contrapor a Sánchez Mazas e Antoni Miralles, visto que estes últimos possuem esse traço de paixão heroica que falta totalmente ao narrador ao início de sua empreitada. Ao longo de seu percurso, ele parte apenas em busca de uma boa história que lhe traga o sucesso esperado, ou seja, ele se move apenas dentro de uma motivação capitalista, sem motivações utópicas de qualquer grau de idealismo coletivo. Ele está, portanto, instalado de início num plano ficcional caracterizado pela banalidade.

Contudo, a investigação o leva a deslocar-se não apenas no tempo e no espaço, mas o descentra interiormente como sujeito. Com efeito, a contraposição entre os tempos e espaços habitualmente frequentados pelo narrador em sua vida anódina e aqueles tempos e espaços que caracterizam a biografia pretérita de Sánchez Mazas, Antoni Miralles e dos “amigos do bosque” revela esta falta de profundidade, de espessura de caráter na episteme contemporânea, que fica caracterizada pelos traços negativos de superficialidade e intranscendência, em suma, de banalidade, por exemplo, da época atual emulada no presente destes personagens. Como vimos, na abertura do romance o narrador se mostra paralisado em sua rotina melancólica de “mirar el televisor apagado y llorar” (2002, p. 17). Vai trabalhar na seção de cultura do jornal porque ninguém queria fazer este trabalho por tão pouco retorno e assim ele tinha que “hacer de todo, salvo traerle cafés al director desde el bar de la esquina, y sólo unos pocos compañeros no incurrieron en sarcamos o ironías a mi costa” (2002, p. 18). Mais adiante, o encontro com o historiador Miquel Aguirre também ocorre por casualidade, como explica Cercas “Fue en un restaurante mexicano adonde yo había ido a entrevistar a un vomitivo novelista madrileño promocionando en la ciudad su última flatulencia, cuyo argumento transcurría en México” (2002, p. 43-44). Logo após o relato deste encontro com Aguirre, ele se refere à viagem de férias com Conchi, “una novia que me había echado tiempo atrás (la tercera desde mi separación: la primera fue una compañera del periódico; la segunda, una chica que trabajaba en Pan's and Company” (2002, p. 45). A própria Conchi é retratada de uma forma bastante negativa em seu cotidiano banal:

A Conchi le encantaba estar saliendo con un periodista (un intelectual, decía ella) y, aunque tengo la seguridad de que nunca acabó de leer ninguno de mis artículos (o sólo alguno muy corto), siempre fingía leerlos y, en lugar de honor del salón de su casa, escoltando a una imagen de la Virgen de Guadalupe encaramada en una peana, tenía un ejemplar de cada uno de mis libros primorosamente encuadernado en plástico transparente. 'Es mi novio', me la imaginaba diciéndoles a sus amigas semianalfabetas, sintiéndose muy superior a ellas, cada vez que alguna ponía los pies en su casa” (2002, p. 46).

Voltaremos à descrição desta personagem em outro momento da análise. Por ora, destacamos estas características para ponderar que o questionamento da realidade que a obra literária efetua se torna ainda mais agudo nesta contraposição entre passado e presente, que ressalta a falta de diálogo entre as gerações e as experiências históricas, que se reflete no vazio de memória que também caracteriza o presente ficcionalmente representado.

Com efeito, esta negatividade se instala sobre a realidade contemporânea com o auxílio do esquecimento aos quais os heróis do passado foram relegados. Em contraponto às narrativas de um passado recente que parecem, no entanto, tão distantes, pelo corte generacional aparentemente intransponível e a verdadeira "morte da narrativa" causada pela fratura na transmissão daquelas histórias e memórias para os mais jovens, os programas de televisão onde Conchi atua como pitonisa e a própria seção de cultura do jornal onde Cercas é colocado não parecem ter efetiva relevância cultural; reina a banalidade. Assim, o romance desliza esteticamente entre quatro planos simbólicos: de lado, o heroico e o sério; de outro, o comum e o frívolo. Na oposição literariamente armada entre eles se metaforiza a contraposição entre o hoje e o outrora, o impossível heroísmo do fim do século com o heroísmo talvez romântico, posto que utópico, de um outro tempo desligado do atual. Em sua busca por uma história Cercas chegará ao miliciano anônimo que salvou Sánchez Mazas do fuzilamento, mas não se limitou a este gesto sobre-humano de poupar a vida de um inimigo no contexto de uma sangrenta Guerra Civil.

Porém, para chegar ao miliciano anônimo, Cercas tem que passar por Rafael Sánchez Mazas, lugar de memória do franquismo, intelectual falangista, ministro sem pasta do regime, que colaborou com as bases ideológicas que deram primeira sustentação à revolta franquista. Ele afirma na terceira parte do livro que por fim desejava redigir uma espécie de biografia intelectual de Mazas, que "propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre" (2002, p. 143). Ao identificar o miliciano anônimo como Antoni Miralles, são desvelados os traços biográficos deste outro personagem heroico. Trata-se de um velho soldado que lutou não apenas contra Franco, como coloca o narrador:

[...] en el otoño de 1936, pocos meses después de comenzada la guerra en España, Miralles fue reclutado con apenas dieciocho, y a principios del 37, después de un adiestramiento militar de urgencias, encuadrado en un batallón de la Primera Brigada Mixta del Ejército de la República, que estaba al mando de Enrique Lister (2002, p. 155)

A princípio, Miralles era um cidadão como outros, não é um personagem totalmente plano, segundo a descrição do narrador: "Antes de la guerra Miralles trabajaba de aprendiz de tornero; ignoraba la política: sus padres, gente de condición muy humilde, nunca hablaban de ella; tampoco sus amigos" (2002, p. 155), mas é durante a experiência de guerra que ele se torna comunista, como explica Cercas, "el hecho de que también lo fuera Lister⁶³ sin duda influyó en su decisión; quizá lo hizo más la certidumbre inmediata de que los comunistas eran los únicos que de verdad estaban dispuestos a plantar cara y ganar la guerra" (2002, p. 155). Assim, Miralles seguiu Lister em seu percurso pela luta armada na Espanha. Ao chegar a Argelès, num campo de refugiados no sul da França, decidiu alistar-se na Legião Estrangeira francesa e se dirigiu ao Magreb, onde foi recrutado pelo general Jacques-Philippe Leclerc para lutar contra a ocupação alemã da França. A partir de então, lutou na África contra os alemães. Apesar de toda esta biografia, é num asilo do interior da França que Cercas o descobre e vai ao seu encontro.

Pelo que se depreende da representação que o romance constrói de Miralles e Sánchez Mazas, eles representam o engajamento em grandes causas histórico-político-sociais, a entrega a ideais que tinham como horizonte a transformação de todo o mundo, embora de signo oposto. Curiosamente, tanto o fascismo como o comunismo se apresentaram como ideologias de superação da condição humana e como sabemos, traduziram-se em sistemas políticos e estados nos quais se praticaram grandes formas de opressão, mas não conseguiram concretizar o seu ideal utópico que colocava todo o mundo como palco de luta e transformação. Neste sentido é que falamos de contraposição entre um presente no qual o heroísmo é impossível, posto que esvaziado de idealismo e um passado marcado por um heroísmo utópico. A própria desconexão entre estas faces da história alimenta este esvaziamento ideológico.

De qualquer forma, estas ideologias e as adesões que carregaram junto à humanidade são o resultado de injunções históricas, sobre as quais o romance, ao aproximá-las e contrapô-las, leva o leitor a refletir sobre a condição humana, para além da experiência histórica especificamente espanhola e projeta sobre este percurso uma sombra melancólica. Seja como for, sabemos também que a Espanha foi um privilegiado palco de encontro e luta de duas grandes concepções de mundo que atraíram inclusive milhares de estrangeiros para nesta luta

⁶³ Enrique Lister (1907-1994), político e militar espanhol que ingressou no Partido Comunista Espanhol em 1925, participou da luta sindical agrária na ditadura de Primo de Rivera, comandou o batalhão da Primeira Brigada Mista do Exército da II República, participou das batalhas de Guadalajara, Brunete, Belchite e Teruel e no exílio participou da Segunda Guerra Mundial, lutando como general nas forças da URSS, Polônia e Iugoslávia. Em 1977 regressou à Espanha. É autor de *Nuestra guerra* (1996), *¡Basta!* (1970), *Memorias de un luchador* (1977), *Así destruyó Carrillo el PCE* (1982) e *Nuestra guerra. Memorias de un luchador* (2007).

se engajar. Se Franco contou com o apoio de forças armadas da Itália e Alemanha, a República contou com as Brigadas Internacionais.

Para efetuar este trânsito, o narrador de SDS se comporta como um sucateiro. Para entender este conceito, precisamos recuperar as reflexões desenvolvidas por Walter Benjamin em “O narrador”, que discute a necessidade de uma nova narração numa época em que a tradição está estilhaçada. Contudo, como lembra Jeanne-Marie Gagnebin (2006), não se trata de reconstruir um grande relato épico e heroico da continuidade histórica, pois seria falso; como expõe Benjamin nas teses “Sobre o conceito da História”, este narrador deve ser muito humilde, nada triunfante e sobretudo anônimo. Ele o identifica como o *chiffonnier* ou *Lumpensammler*, pois se interessa pelos detritos, pelos restos, para alcançar por meio deles tudo aquilo que é deixado de lado por não ter significado, importância nem sentido no contexto da história oficial. Desta forma, ele poderia transmitir justamente o que fica esquecido, em nome dos mortos chegaria ao paradoxo de narrar o inenarrável. Tomamos da leitura de Gagnebin a imagem do narrador-sucateiro para aplicá-la à análise do romance de Javier Cercas.

Pois bem, é isto que nosso narrador efetua em SDS e o mais interessante é que ele faz isto sem ter consciência de sua relevância como agente de recuperação da memória histórica e da memória coletiva. Ele se aproxima da figura antiépica preconizada por Benjamin. Acompanhando o desenrolar da intriga do romance, vamos acompanhando também o percurso pelo qual o narrador vai atuando como sucateiro e recolhendo estas histórias e pedaços de narrativas que ele vai retecer para recompor a história que nos pretende contar, iniciando com a entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio em julho de 1994, quando toma conhecimento do fuzilamento frustrado de Rafael Sánchez Mazas, pai de Ferlosio e da fuga de Mazas para o bosque e sua acolhida pelos "amigos do bosque" em Cornellà de Terri, localizada próxima a El Collell, onde Mazas estivera preso.

É neste ínterim que Cercas começa a interessar-se pelo escritor falangista e lê todos os seus livros. Pontua que "en los meses o años que siguieron fui recogiendo también, al azar de mis lecturas, alguna noticia dispersa acerca de Sánchez Mazas e incluso alguna alusión, muy sumaria e imprecisa, al episodio de El Collell" (2002, p. 23). O "también" se explica porque na página anterior o narrador pondera que, quando se despertou nele o interesse pela obra do falangista, "ya no sólo se vindicaba a los buenos escritores falangistas, sino también a los del montón e incluso a los malos" (2002, p. 22) e que tal procedimento se justificava em que "vindicar a un escritor falangista era sólo vindicar a un escritor; o más exactamente: era vindicarse a sí mismos como escritores vindicando a un buen escritor" (2002, p. 22). Portanto,

o interesse de Cercas pela trajetória e pela obra de Sánchez Mazas não se justifica, num primeiro momento, no discurso narrado, por nenhum desejo de recuperação de memória coletiva, social ou histórica, mas num desejo de arrimo intelectual ou numa espécie de solidariedade oriunda de sua posição supostamente privilegiada, para além ou fazendo tabula rasa de sua base ideológica.

O romance se abre com a menção da primeira destas histórias falidas: o fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas. Trata-se de uma falência narrativa porque, em primeiro lugar, o fuzilamento não foi bem-sucedido. O intelectual falangista sobrevive e Mazas se reintegra ao grupo dos vencedores franquistas. Ele promete aos “amigos do bosque” escrever um livro, mas não chega a fazê-lo, a narrativa cai no esquecimento e apenas se conserva dela uma lembrança no documentário de NO-DO, a cujas imagens Javier Cercas tem acesso ao longo da pesquisa, bem como na memória individual dos “amigos do bosque” que o jornalista localiza e entrevista. O próprio estilo desta abertura do romance é uma imagem poética da dificuldade. O narrador afirma algo, para logo em seguida desdizê-lo: “Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces [...] La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera” (2007, p. 15). A entrevista com Rafael Sánchez Ferlosio também aparece entrecortada pela cesura entre o que o narrador pretende encontrar e os dados que a casualidade lhe vai proporcionando:

Esto no significa que no quisiera hablar conmigo; al contrario: como si buscara desmentir su fama de hombre huraño (o quizás es que ésta carecía de fundamento), estuvo cordialísimo, y la tarde se nos fue charlando. El problema es que yo, tratando de salvar mi entrevista, le preguntaba (digamos) por la diferencia entre personajes de carácter y personajes de destino, él se las arreglaba para contestarme con una disquisición sobre (digamos) las causas de la derrotas de las naves persas en la batalla de Salamina, mientras que cuando yo trataba de extirparle su opinión sobre (digamos) los fastos del quinto centenario de la conquista de América, él me respondía ilustrándome con gran acopio de gesticulación y detalles acerca de (digamos) el uso correcto de la garlopa. (2007, p. 17)

Assim, além de instaurar o humor na narrativa, o episódio funciona como um índice, na poética metaficcional que dá sentido à obra, do deslocamento a que o narrador será constantemente obrigado a submeter-se para atingir este ponto cego em que se encontram os elementos que compõem a história que ele está destinado a encontrar, recolher e narrar a seu pesar.

Novamente, o signo da casualidade vem ao encontro do trabalho deste narrador sucateiro quando ele recebe a incumbência de escrever um artigo sobre Antonio Machado, ou mais especificamente, como ele mesmo expõe:

Pasó el tiempo. Empecé a olvidar la historia. Un día de principios de febrero de 1999, el año del sesenta aniversario del final de la guerra civil, alguien el periódico sugirió la idea de escribir un artículo conmemorativo del final tristísimo del poeta Antonio Machado, que en enero de 1939, en compañía de su madre, de su hermano José y de otros cientos de miles de españoles despavoridos, empujado por el avance de las tropas franquistas huyó desde Barcelona hasta Collioure, al otro lado de la frontera francesa, donde murió poco después. (2002, p. 23)

Cercas reproduz então no romance o texto do artigo "Un secreto esencial" que, se na realidade empírica fora publicado em 11 de março de 1999, no romance aparece datado do início de fevereiro do mesmo ano. Como já destacamos, é nele que se aproximam Antonio Machado e Rafael Sánchez Mazas, num contato simbólico em que os instantes derradeiros da vida do primeiro contrastam com a sobrevida e a possibilidade de ressignificação da biografia do segundo:

"De todas las historias de la Historia/", escribió Jaime Gil, "sin duda la más triste es la de España/, porque termina mal". ¿Termina mal? Nunca sabremos quién fue aquel miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que pasó por su mente cuando le miró a los ojos; nunca sabremos qué se dijeron José y Manuel Machado ante la tumba de su hermano Antonio y de su madre. No sé por qué, pero a veces me digo que, si consiguiéramos desvelar uno de esos dos secretos paralelos, quizá rozáramos también un secreto mucho más esencial". (2002, p. 26)

É a partir deste momento em que Cercas pode começar a atuar efetivamente como o narrador de um romance, quando (re)coloca a questão "termina mal?" referente à história da Espanha. Mais adiante, quando, em sua atuação como sucateiro, ele encontrar na ficção uma resposta possível para esta pergunta, quando, a partir dos dados obtidos, ele se puser a reescrever a história e contá-la a partir de sua perspectiva de narrador literário vai poder chegar à "verdade essencial". Observemos que uma das diferenças essenciais entre o discurso da História e o discurso ficcional está, segundo Aristóteles (1999), no fato de que enquanto a primeira representa apenas o particular, a segunda pode abarcar o universal. Assim, Cercas começa a projetar uma intriga literária a partir do "segredo muito mais essencial" que se esconde no *incognito* representado pelo que se passou na mente do miliciano anônimo, no exato momento em que olhou para Sánchez Mazas e decidiu não matá-lo e, mais decisivamente, deixá-lo escapar. O discurso da História não pode dar resposta a este vazio, que transcende as linhas de força que orientam o discurso historiográfico. Ao encontrar Antoni Miralles, Cercas tentará devolver a humanização a este personagem sequestrado da História, ao mesmo tempo em que o integra à memória cultural como personagem literário,

atribuindo-lhe certas características e tecendo em torno a ele toda uma trama cujos sentidos podem ser relevantes para todos nós, tanto o narrador quanto os leitores aos quais se dirige, envolvidos na banalidade representada que já caracterizamos.

De certa forma, poeticamente ecoam neste narrador as determinações místicas que, na reflexão de Walter Benjamin, recaem sobre os justos sobre os quais repousa o mundo. Segundo o filósofo alemão, eles são incógnitos. Da mesma forma, Javier Cercas, como personagem prosaico, atira no que vê mas acerta o que a vista não alcança, como se a casualidade histórica o tivesse colocado em contato com a história de Sánchez Mazas na hora e local necessários para que ele ajudasse a revelá-la ao público. Devemos lembrar também que um elemento importante no contexto em que a narrativa se inscreve nesta era das catástrofes é a cesura ou interrupção, signos da dificuldade que pesa sobre a possibilidade de narrar. Portanto, podemos ler estas marcas de interrupção que Cercas deixa sobre a superfície textual como marcas metonímicas deste gaguejar narrativo que ele mesmo elabora. A mesma estrutura labiríntica alcança o momento em que Cercas toma conhecimento do fuzilamento de Sánchez Mazas, ao que ele se refere da seguinte forma:

Aquello fue un tira y afloja agotador, y no fue hasta la última cerveza de aquella tarde cuando Ferlosio contó la historia del fusilamiento de su padre, la historia que me ha tenido en vilo durante los dos últimos años. No recuerdo quién ni cómo sacó a colación el nombre de Rafael Sánchez Mazas (quizá fue uno de los amigos de Ferlosio, quizás el propio Ferlosio). Recuerdo que Ferlosio contó [...] (2007, p. 17)

A incerteza que atravessa a origem da história continuará a deixar marcas textuais no romance embora, significamente, na segunda parte do livro, em que Cercas tenta apresentar um relato uniforme da biografia de Sánchez Mazas, não se percebe este tipo de interrupção. Contudo, significamente, o estilo escolhido neste relato da segunda parte do livro acaba não sendo o adequado para o sentido global desta história que apenas o “romance em construção” que estamos lendo, enfim, pode dar a ela. Não há nesta narrativa encaixada a mescla de estilos que pode provocar a aproximação estética do leitor com a história da forma como o autor empírico, que está em outra instância narrativa, pretende problematizá-la.

O mais importante a concluir deste raciocínio é que, para que o romance funcione como se propõe, o narrador deve ser levado constantemente ao deslocamento, à dúvida, à angústia, à incompletude. Isto significa não apenas o movimento espacial ou temporal, obviamente, mas sobretudo, no nível da narração, que o narrador se veja constantemente frustrado, porque onde ele busca encontrar o sublime é surpreendido pela comicidade, onde ele busca a certeza peremptória é obrigado a assumir a dúvida, onde localiza o épico não

encontra a figura heroica correspondente. Este movimento é constante ao longo da trama e os trechos destacados já colocam, desde o princípio, esta importância do descentramento na poética de SDS. Este elemento atravessa o romance em todos os níveis.

Na história que preenche o nível metadieético, o da narrativa encaixada com a qual o jornalista Cercas defronta ao tentar elaborar uma biografia intelectual de Rafael Sánchez Mazas, o falangista morreria ao ser fuzilado mas a execução é frustrada. A seguir, o miliciano anônimo que deveria matá-lo decide mantê-lo vivo. O próprio Sánchez Mazas, que prometera escrever um livro e reconhecer a atitude heroica dos “amigos do bosque” que o acolheram mesmo sendo ele um oponente, não chega a fazê-lo nunca. Sobre estes últimos fatos, Cercas obtém informação junto a Miquel Aguirre, que lhe escreve após a publicação do artigo no *El País*. Aguirre se encontra com ele num restaurante e lhe empresta o livro *Yo fui asesinado por los rojos* (1981), no qual Pascual Aguilar dá seu testemunho sobre o mesmo episódio do fuzilamento de presos franquistas por republicanos em El Collell do qual ele também é sobrevivente. A narrativa do encontro entre Cercas e Aguirre se estende entre as páginas 27 e 37 do romance, na edição de 2002. Os "amigos do bosque", antes mencionados por Ferlosio na entrevista a Cercas, voltam a entrar desta forma no discurso narrado:

Mi artículo concluía en el momento en que el miliciano no delataba a Sánchez Mazas; para nada se mencionaba en él a "Los amigos del bosque". Me atraganté con el café.

- Conoces la historia? - inquirí.

- Conozo al hijo de uno de ellos.

- No jodas.

- No jodo. Se llama Jaume Figueras, vive aquí al lado, en Cornellà de Terri.

Aguirre se encogió de hombros mientras recogía con los dedos las últimas migas del pastel de chocolate.

- Hasta ahí no llego -admitió-. Figueras me contó la historia muy por encima; tampoco me interesaba demasiado. Pero si quieres puedo darte su número de teléfono y le pides a él que te la cuente. (2002, p. 36)

Assim, o jornalista de Gerona passa de um elo a outro da cadeia narrativa, entremeada sempre pela alternância de registros, como se vê no trecho anteriormente citado, que contém coloquialismos e notas sobre gestos alimentares a recortar o relato da fuga e acolhida de Mazas. Cercas chega assim a Jaume Figueras, a quem telefona para solicitar um encontro, mas é atendido pela secretária eletrônica: "Durante los días que siguieron estuve esperando con impaciencia una llamada de Figueras, que no se produjo. Volví a llamarle yo, volví a dejar otro recado, volví a esperar. Mientras tanto leí *Yo fui asesinado por los rojos*" (2002, p. 37). Novamente, o gaguejar narrativo se impõe.

Por sugestão de Aguirre Cercas lê um dos livros de Andrés Trapiello, a quem também telefona e com quem se encontra em Madri. O relato do encontro com este escritor dá o ensejo ao narrador de SDS para a inclusão no discurso narrado do percurso de Mazas posterior ao fuzilamento: "Trapiello me dio algunos nombres y algunas indicaciones bibliográficas y me invitó a visitar su casa de Madrid, donde guardaba manuscritos y artículos fotocopiados de la prensa y otras cosas de Sánchez Mazas" (2002, p. 40). Desta forma Cercas retroage a outro narrador, que será doravante centro de sua intriga: "Así descubrí que, en efecto, sobre todo recién acabada la guerra, Sánchez Mazas le había contado la historia de su fusilamiento a todo el que aceptara escucharla" (2002, p. 20).

Seguindo os rastros, Cercas passa a ser mais um elo nesta cadeia de memória comunicativa e passeia por diversos narradores: Mazas conta o episódio a Eugenio Montes, um amigo fiel, com quem reencontra no despacho do poeta Dionisio Ridruejo, Chefe Nacional de Propaganda do regime franquista, que segundo Cercas "muchos años más tarde, en sus memorias, éste recordaba la escena, igual que la recordaba en las suyas, algo después, Pedro Laín Entralgo, por entonces otro joven jerarca falangista" (2002, p. 41). Por fim, Mazas reconta mais uma vez o episódio num documentário de NO-DO⁶⁴, como pontua o narrador:

Porque, según averigüé por azar y, después de algunos trámites inusualmente ágiles, pude comprobar sentado en un cubículo del archivo de la Filmoteca de Cataluña, con esa misma tosca zamarra parda y ese mismo aire resurrecto -flaco y con el pelo al rape- Sánchez Mazas también contó ante una cámara la historia de su fusilamiento, sin duda por las mismas fechas de febrero del 39 en que se lo contó, en el despacho de Ridruejo en Barcelona, a sus camaradas falangistas. La filmación - una de las pocas que se conservan de Sánchez Mazas - apareció en uno de los primeros noticiarios de posguerra, entre imágenes marciales del Generalísimo Franco pasando revista a la Armada en Tarragona e imágenes idílicas de Carmencita Franco jugando en los jardines de su residencia de Burgos con un cachorro de león, regalo de Auxilio Social. (2002, p. 42)

O discurso narrativo reforça os traços já identificados da importante presença da casualidade no percurso de Cercas e da alternância de registros. A "tosca zamarra parda" faz parte de um conjunto de "detalhes un poco novelescos" que ele mesmo refere na página anterior, para pontuar a forma como o próprio Mazas relatava a história e ajuda a rebaixar o personagem, assim como os traços descritivos de magreza e do cabelo no estilo típico militar.

⁶⁴ Acrônimo de *Noticiarios y Documentales*, era uma espécie de telejornal filmado, transmitido compulsoriamente nos cinemas espanhóis antes dos filmes, entre 1942 e 1976 e de forma facultativa, até 1981. Foi uma das estratégias usadas pelo regime ditatorial franquista para construir uma imagem ao mesmo tempo edulcorada e potencializada em vigor e iniciativa do *Caudillo de España* e de seu governo autoritário, ao mesmo tempo em que manipulava a imagem de outros países e regimes com o fim de enaltecer a *autarquía* que representava o franquismo. Além dos noticiários, eram apresentados vídeos monográficos denominados *Imágenes*.

Este rebaixamento condiz com o destino do intelectual falangista no estado franquista. Reincorporado ao grupo dos vencedores que se instalara no poder, acaba marginalizado em seu “ministério sem pasta” e, por fim, não é mais que uma menção obnubilada como nome de rua numa cidade espanhola qualquer. Sua presença no documentário de NO-DO é destacada pelo narrador entremeada de outras imagens pré-fabricadas para glorificar o regime e provocar um efeito distensivo, como se vê na descrição das imagens da filha de Franco. Por fim, Cercas destaca uma descoberta poética relevante:

[...] habla, sin embargo, con un aplomo de hombre acostumbrado a hacerlo en público, con el gusto de quien disfruta escuchándose, en un tono extrañamente irónico en el inicio -cuando alude a su fusilamiento- y previsiblemente exaltado en la conclusión -cuando alude al final de su odisea-, siempre un tanto campanudo, pero sus palabras son tan precisas y los silencios que las pautan tan medidos que él también da a ratos la impresión de que está recitando, como un actor que interpreta su papel en un escenario; por lo demás, esa historia no difiere en lo esencial de la que me refirió su hijo, así que mientras la escuchaba contarla, sentado en un taburete frente a un aparato de vídeo, en el cubículo de la Filmoteca, no pude evitar un estremecimiento indefinible, porque supe que estaba escuchando una de las primeras versiones, todavía tosca y sin pulimentar, de la misma historia que casi sesenta años más tarde había de contarme Ferlosio, y tuve la certidumbre sin fisuras de lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces. (2002, p. 43)

A ponderação é importante por diversas razões. Ajuda-nos a compreender como Cercas se insere numa cadeia narrativa/discursiva, como vimos, de forma casual, em busca de uma história interessante, a princípio compromissada com a verdade, ecoando a noção de "relato real" presente ao longo da poética do autor empírico Javier Cercas, mas de forma míope, pois neste instante o narrador Cercas ainda não tem consciência do seu papel enquanto narrador.

No entanto, esta "verdade" acaba sendo constantemente deslocada e as constatações tiradas por ele no trecho acima citado ressaltam a responsabilidade precípua do narrador, noção da qual ele irá progressivamente se apropriando. A partir da confrontação do relato cristalizado de Mazas com outros testemunhos, como os dos "amigos do bosque", ele poderá romper o elo com esta cadeia e devolver à atividade narrativa a função que Walter Benjamin, em "O narrador", tinha destacado que era precipuamente sua, a de comunicar experiências, função esta que estava se perdendo na modernidade, devido à incapacidade crônica de encontrar alguém capaz de narrar algo com probidade. Podemos confrontar as considerações de Benjamin sobre o emudecimento daqueles que retornaram do campo de batalha da I Guerra

Mundial, devido ao empobrecimento de experiências comunicáveis, com a eloquência de Sánchez Mazas.

Como se depreende do relato de Cercas, o que Mazas faz seguidamente não é mais comunicar uma experiência, mas encenar um microrrelato mítico que permita-lhe reinserir-se no novo grupo que ocupa o poder e que, para manter-se em sua posse, construiu sua própria narrativa mitificada do golpe militar e da subsequente Guerra Civil. Apesar disso, como também deduzimos de Cercas, é em vão que Mazas lança mão destes ardis. A verdade não está com ele e portanto, é no humilde papel de sucateiro que Cercas poderá redescobrir ao mesmo tempo uma possível verdade quando passar a contar as experiências dos "amigos do bosque", do miliciano anônimo e de Antoni Miralles. Significativamente, estas experiências estavam adormecidas em seus portadores até que um narrador competente chegasse a elas.

Ainda segundo Benjamin, há *grosso modo* dois tipos de narrador, o transmissor da tradição e o que conta novas experiências, sendo que o grande narrador deveria incorporar ambas as atividades. Percebemos que Cercas segue nesta senda, ele persegue o rastro de uma narrativa vinculada à Guerra Civil, ao chegar a Sánchez Mazas vincula-se a uma tradição, que ele não demora em questionar apontando seus embustes, para poder deslocar-se, recolher outras experiências e incorporá-las a esta tradição, fazendo uma ponte entre vencedores e vencidos. Assim, se ainda, segundo Benjamin, a narrativa está se esgotando porque está se extinguindo o seu caráter épico enquanto verdade, que seria a sabedoria derivada da experiência que o narrador recolhe da tradição e comunica, Cercas atua exatamente neste ponto crítico. Para isto, ele se move da falsa épica franquista representada pelo relato de Mazas para a verdadeira épica representada pela atuação contumaz e apaixonada de Antoni Miralles, todas elas em contraponto com o presente banal do narrador e de seus leitores e é deste choque ou contato inesperado que emergem os sentidos da obra.

Em consequência, pode ele extrair deste contato com diversos relatos uma possível verdade, metonimicamente representada no *incognito* que representa o olhar do miliciano anônimo no momento em que se cruzou com Mazas. Desta forma, Javier Cercas, autor empírico, tenta conferir transcendência a uma história que, no início do percurso de seu alter ego, era algo tão distante quanto a batalha de Salamina, embora ironicamente fosse algo cuja memória estava assentada num lugar de memória tão próximo, a poucos quilômetros de Girona. O último elo desta cadeia é Miralles, que parte de guerra em guerra tentando liberar o mundo do mal, mas seu destino final se divide entre as temporadas no camping de Casteldefells e os num asilo em Dijon. Essas micro-histórias estão no limbo até que um

desavisado jornalista vem ao encontro delas por acaso, no nível diegético principal do romance.

Contudo, este prosaico narrador está destinado, mesmo sem se dar conta, a de alguma forma recuperar o sentido que estas micro-histórias podem ainda ter, mesmo que este sentido seja apenas uma chama a bruxulear solitária e igualmente ameaçada, na miríade de discursos banais que tomaram o cotidiano humano na atualidade. O romance articula uma cadeia metonímica que metaforiza o sentido humano sempre instável na adversidade, neste “mas” que entrecorta os elos da cadeia sintagmática dos fatos que o estruturam. O leitor não encontra, por fim, uma posição estável onde possa ancorar-se e observar a história transcorrer diante de si como um passado morto. O romance o mantém também desestabilizado, vivendo esteticamente a angústia que caracteriza a precariedade da memória coletiva dos vencidos na experiência histórica.

Exemplos disso são, por exemplo, quando o narrador refere-se a uma das personagens que carrega estas memórias: “María Ferré no iba a olvidar nunca el radiante amanecer de febrero en que por vez primera vio a Rafael Sánchez Mazas” (2006, p. 105). Ora, se para ela a recordação é indelével, esta se encontrava adormecida, sem maior sentido até que aparecesse Cercas para transmiti-la a seus leitores. Assim, esta intrínseca força da memória aliada à sua marginalidade acaba ajudando a construir um estado de precariedade e angústia. O fio das lembranças de María Ferré se une, no discurso narrativo de Cercas, ao dos irmãos Joaquim e Pere Figueras e ao de Daniel Angelats, os amigos do bosque, de cujos testemunhos se compõe a narrativa que se segue pelas vinte e cinco páginas seguintes e que ajudam a compor o relato biográfico encaixado no romance, também intitulado “Soldados de Salamina”. A relevância deste encontro inaudito deste grupo de personagens com Sánchez Mazas se explica porque ele não era um cidadão qualquer e porque eles puderam estabelecer com ele um elo incomum, como se percebe no seguinte trecho em que se referem ao reencontro posterior:

Aunque no había cruzado más de cuatro palabras con Pere y Joaquim, los conocía desde siempre, y apenas vio al pequeño de los Figueras en el patio de la masía, charlando con Angelats, lo reconoció de inmediato. En la cocina estaban Pere y Sánchez Mazas, con sus padres: eufórico, Sánchez Mazas la abrazó, la levantó en vilo, la besó. Luego les contó a los Ferré lo ocurrido durante los días en que no habían tenido noticias de él, se deshizo en palabras de elogio y de gratitud hacia Angelats y los hermanos Figueras [...] (2006, p. 124)

Aqui, a precariedade e a angústia vinculadas às memórias dos vencidos têm a ver com o livro que Sánchez Mazas havia prometido publicar contando aquele trânsito pela Catalunha

e não o fizera; toda aquela efusão que caracteriza o parágrafo anteriormente citado se desfez no esquecimento. Desta forma, os “amigos do bosque” foram eliminados da biografia pública de Sánchez Mazas e portanto, do relato triunfante que ele instituiu sobre sua sobrevivência. Resgatar este relato implica em devolver um traço de humanidade não apenas a Sánchez Mazas, ao revelar uma faceta simpática do personagem que não tem lugar na solenidade do seu retrato oficial de intelectual falangista, mas sobretudo ao grupo que o acolheu. Contudo, é certo que a presença dos “amigos do bosque” se justifica, no movimento narrativo do romance, por sua conexão a Rafael Sánchez Mazas e portanto, as críticas que se fazem à obra pela reivindicação do escritor falangista não são de todo descabidas, embora ela não se esgote neste gesto reivindicativo problemático.

Por conseguinte, a estrutura metaficcional da obra questiona também o lugar do relato de inspiração histórica na vida coletiva da época atual que também podemos denominar pós-moderna⁶⁵, seguindo as diversas reflexões sobre a configuração epistêmica do mundo nestes tempos de avanço tecnológico e hiperpresença dos meios de comunicação, que têm como correlato o enfraquecimento da experiência como âncora de sentido no mundo. No caso específico da Espanha, a presença no romance de Conchi, como personagem ligada ao universo televisivo e as menções esparsas que são nele arroladas sobre a forma como a televisão se inscreve no cotidiano do personagem Cercas apontam para este questionamento. Já na primeira página o narrador conta que durante os cinco anos de depressão em que parou de escrever se contam dois meses que passou deitado “durante dos meses en una butaca, frente al televisor” (2007, p. 15). Em seguida a esposa o abandona, cansada “de verme mirar el televisor apagado y llorar” (2007, p. 15). Na página 142 ele está novamente em crise, quando diagnostica que o relato anteriormente apresentado na segunda parte do romance “não funciona” e coloca: “Pasé las dos semanas siguientes sentado en un sillón, frente al televisor apagado”. Apenas Conchi ligava a tevê, “para verse vestida de pitonisa y comentar su programa de la televisión local”. Como se vê, o eletrodoméstico continua a representar o papel de “caja tonta”.

Para que esta experiência estética se realize, a intriga necessita manter uma flutuação entre os registros do comum, do frívolo e do sério que nos remetem, novamente, à teorização de Northrop Frye (1973). Em primeiro lugar, SDS pode ser enquadrado, dentro da tipologia

⁶⁵ Não pretendemos aprofundar a reflexão a respeito da pós-modernidade e seus reflexos na cultura espanhola. Remetemos os interessados aos trabalhos recolhidos por José B. Monleón em **Del franquismo a la posmodernidad**. Cultura española 1975-1990, de 1995, que analisam estas relações em diversos campos artísticos. Especificamente sobre o romance espanhol pós-moderno, **La novela española posmoderna** (2007), de María del Pilar Lozano Mijares, traz uma interessante resenha teórica da pós-modernidade e suas relações com o romance espanhol.

da crítica dos modos de Frye, no modo imitativo baixo porque, diferentemente de ECH, SDS se estrutura numa poética meta e autoficcional e rompe com a ilusão referencial que caracteriza o modo romanesco. O protagonista de SDS é o narrador, quem transformou em intriga o próprio processo que o levou a contar esta história. Mas este narrador poderia ser qualquer um de nós, ele não tem características nem um cotidiano que o coloquem simbolicamente num nível superior a nós leitores. Tampouco se apresenta como um líder, um indivíduo que tenha maior proeminência para a sua coletividade, daí o modo imitativo "baixo".

Como vimos no princípio deste capítulo, trata-se de um jornalista em crise, um escritor fracassado com quem um leitor médio poderia se identificar facilmente, visto que não possui traços negativos estereotipados a ponto de impedir a identificação. Assim, o interessante a observar neste sentido é que, apesar de praticar este antimimetismo, o autor de SDS de alguma forma o dissimula ao mesmo tempo em que o constrói, ou seja, ele se vale de recursos poéticos que confundem o leitor. Para tanto, a técnica do “romance em construção” é eficaz.

Ao mesmo tempo, o romance adota uma poética autoficcional, como se percebe no jogo identitário que mantém entre o autor empírico, por um lado, que também é o narrador, por outro. Ambos se identificam como Javier Cercas, mas o narrador não afirma textualmente "sou Javier Cercas"; em vez disso, ele prefere levar o leitor a confundi-lo paulatinamente com o autor empírico, por meio dos traços que o caracterizam no discurso narrativo. Como vimos, na primeira página ele já começa caracterizando a si próprio como um escritor fracassado, que publicou apenas um romance, em 1989 e, dois anos antes, um livro de relatos. De fato, Javier Cercas, o autor empírico, publicara dois livros de ficção nas respectivas datas e ainda não tivera tanta projeção no campo literário quanto alcançou após a publicação de SDS.

Contudo, o narrador, por assim dizer, elude um terceiro livro, o romance *El vientre de la ballena*, também escrito pelo Javier Cercas autor empírico e publicado em 1997. Faz parte da mentira interna à ficção esta manipulação de dados biográficos, mas o leitor desavisado facilmente compra a idéia e assume que narrador e autor empírico são a mesma entidade. É o personagem Roberto Bolaño quem, já bastante avançada a intriga, na terceira parte do romance, indaga textualmente sobre a identidade do narrador e a revela: “Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?” (2007, p. 143). Significativamente, em vez de introduzir, em discurso direto, a resposta, o narrador abre um breve parágrafo em que, na verdade, dirige-se ao leitor implícito: “*El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo

de entonces se diera por enterado del acontecimiento. Aturdido o incrédulo, asentí” (2007, p. 143). Esta primeira estratégia nos revela a perfídia deste narrador em conluio com o autor empírico.

A respeito da inserção de Roberto Bolaño na narrativa, concordamos com Fernando Rodríguez Mansilla (2013), que interpreta que o escritor chileno funciona em SDS como um mentor. Visto que a obra do próprio Bolaño está repleta de sinais metaficcionalis dirigidos ao leitor, sua inserção na obra de Cercas, que também pratica uma poética calcada na meta e na autoficcionalidade, adensa esta dimensão do romance, apontando para um diálogo intertextual que ironicamente corrói as bases do “relato real” que o narrador Cercas pretende criar, ao apontar para a própria literatura como ponto de fuga dos sentidos do discurso literário. Assim, como explica Mansilla, Bolaño tem, dentro da trama de SDS, uma função específica:

[...] darle sentido a una anécdota que gracias a su participación y, sobre todo, al estímulo creativo que esta significa para el protagonista (el narrador llamado Javier Cercas) posee un centro en torno al cual encuentran cohesión todas las piezas del relato. Antes de la participación de Bolaño, en la tercera parte de la obra, diríase que la novela “cojea”, dada tal vez la inseguridad del propio protagonista. Cercas necesita ayuda [...] (2013, p. 135-36)

O jogo especular projeta-se também sobre o enquadramento do enredo, apresentado sob a forma de um romance em construção. Por conseguinte, o título "Soldados de Salamina" ecoa internamente entre os níveis ficcionais do romance reforçando esta especularidade. Ao mesmo tempo em que dá nome ao livro, ele nomeia a narrativa que ocupa o nível metadieético, textualmente apresentada na segunda parte. Insatisfeito com o texto, na terceira parte o narrador conta como pretende superar o impasse. Coerentemente, como elo entre as partes e que aprofunda a problemática que a metaficcionalidade da obra projeta, está Rafael Sánchez Mazas; um significativo vazio em sua biografia é o elemento que desencadeia a intriga e é como dado interno à ficção que o narrador decide tomar o título do livro nunca escrito por Mazas e preencher o vazio ao mesmo tempo em que pode, como narrador, preencher a lacuna deixada pela falta da narrativa autobiográfica do falangista. Contudo, mesmo assim Cercas não se dá por satisfeito, sem que saiba por quê exatamente. Depreende-se esta leitura do trecho abaixo retirado da terceira parte do romance:

Terminé de escribir *Soldados de Salamina* [...] Escribía de forma obsesiva, con un empuje y una constancia que ignoraba que poseía: también sin demasiada claridad de propósito. Éste consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida –su frustrado fusilamiento en el Collell-, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de

los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre. [...] también suponía que, aunque todo lo que con el tiempo había averiguado sobre Sánchez Mazas iba a constituir el núcleo de mi libro, [...] llegaría un momento en que tendría que prescindir de esas andaderas, porque –sí es que lo que escribe va a tener verdadero interés- un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora.

Ninguna de las dos conjeturas resultó equivocada, pero a mediados de febrero, el libro estaba terminado. Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía: el libro seguía estando cojo. (2006, p. 143-144)

Simbolicamente, Cercas busca preencher um vazio de memória, trazer para a memória coletiva certos dados da memória privada ou biográfica de um personagem que, devido ao papel histórico relevante por ele desempenhado, o narrador acredita que não devem se perder no esquecimento. Significativamente, para fazer isso, é necessário que o olhar se desloque para focalizar aquilo que habita as margens da história, que não tivera valor até então para a historiografia. É quando entra em cena Antoni Miralles e toma novo significado, tanto aos olhos do narrador como do leitor, o miliciano anônimo. Para sustentar o desenrolar da intriga, o narrador habilmente descobre no olhar do miliciano o *incognito* cujo mistério ele tenta elucidar e o elemento que vai preencher o vazio acima destacado, o elemento que vai conferir coesão e coerência narrativa e poética à narrativa.

Ao longo deste processo, o narrador vai paulatinamente contaminando-se com o heroísmo projetado pelas figuras que até então habitam o não-lugar do esquecimento, o que está à margem da história, enfim. Assim, o romance se caracteriza pelo modo imitativo baixo, na tipologia de Frye (1973). Se o comparamos com ECH, vemos que este último se prende à ilusão referencial de tal forma que, apesar de também conter um narrador-protagonista que está relatando o processo que o levou a conhecer e experimentar certas coisas que o nosso processo de leitura acompanha, não atinge este nível mais profundo de elaboração ficcional, pois o narrador em nenhum momento questiona a sua enunciação. Assim, coloca-nos como leitores num lugar externo e também estável frente a ele e o que está narrando e nos incita a uma reação emotiva, própria do modo romanesco mais monocórdico. Já o narrador de SDS põe em questão os sentidos de sua enunciação, pois instaura a desconfiança do leitor ao invés da adesão imediata ao seu discurso e promove o distanciamento crítico.

Para tanto, um elemento poético essencial na construção deste enquadramento metatextual do modo de enunciação de SDS está na autocaracterização do narrador. Frye nos remete a Aristóteles para caracterizar os modos da ficção. É o Estagirita quem, na Poética,

caracteriza as ficções segundo as “diferentes posições das personagens” (1973, p. 39). O narrador de SDS tende a ser visto por nós leitores, a princípio, como alguém inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, pois ele mesmo insiste em se caracterizar como um emblema do fracasso e do arrivismo, entre outros traços e o nosso narcisismo tende a nos afastar dele, embora não a ponto de vê-lo como um vilão. O que ele busca desde o início da trama é encontrar uma boa história que lhe propicie a sorte de escrever um livro que faça muito sucesso. Contudo, não parece provável que ele vá alcançar pelo esforço este estado final de gozo e reveste-se de importância na trama o acaso, como signo talvez da falta de um sentido teleológico na história que se sobreponha à tentativa desesperada de Javier Cercas autor implícito de encontrar seu grande herói. Portanto, eticamente ele se apresenta rebaixado e não é à toa que certos signos carnavalescos da trama se associam à forma como o narrador se relaciona com os dados da realidade, de modo que sua busca constantemente se traduz numa desrealização, como indicamos parágrafos atrás. Voltaremos em breve ao assunto ao tratar das demais personagens e de sua relação com o narrador.

Muito significativamente, o motivo do olhar se apresenta como emblema de sua cegueira, à qual se contrapõe o olhar do miliciano anônimo como *incognito* portador de um enigma. Apropriar-se do sentido que se esconde por trás do enigma daquele olhar lhe permitiria não apenas encontrar finalmente o herói de seu ansiado relato, mas também superar a condição rebaixada em que se encontra, o que faria recuperando para a sociedade espanhola e ocidental a memória daquele herói exilado da história, projetando sobre sua própria identidade e sobre sua época, como uma lição, a aura mítica que o miliciano, pelo resgate narrativo, carrega.

Entretanto, como veremos, o olhar do miliciano permanece opaco, pois o suposto segredo não se desvela e o resgate se mantém na corda bamba da instabilidade, pois aqueles personagens de outrora, com aqueles sentidos impressos em sua trajetória histórica, pertencem a espaços e tempos cujos signos não se coadunam com os espaços e tempos contemporâneos do narrador (e, portanto, do autor e dos leitores, no jogo especular que a obra mantém).

É como se houvesse uma poética do fazer histórico, uma motivação que parece levar adiante figuras como Sánchez Mazas e Antoni Miralles tais como se constroem ficcionalmente e que não pode ser apreendida como totalidade pelo narrador e conservada com sua aura na transmissão de sua memória. Há um corte irremediável entre aqueles e este colocado pela “impossibilidade do heroísmo”, para recordarmos a discussão desenvolvida por

José-Carlos Mainer⁶⁶ (2004). A Espanha contemporânea, caracterizada pela “perda da inocência” de sua pós-modernidade ética, não tem lugar para o heroísmo radical daquelas figuras que, na lógica atual, seriam consideradas românticas ou deslocadas. Fecha-se então o círculo: somente fazendo o movimento de aproximação a elas e suas histórias, perdidas como cacos de memória a ser recolhidos pelo narrador ao longo da trama, podemos tentar recuperá-las, testemunhando o seu não-lugar no nosso horizonte coletivo e vendo, em contraponto, o nosso vazio. Para Mainer, a Espanha pós-Transição se caracteriza, entre outras coisas, pela moderação política

[...] nada propicia al aventurerismo, poco entusiasta de la intervención del Estado y donde las expectativas individuales (y, en todo caso, familiares) prevalecían ampliamente sobre los deseos de cambio. Una sociedad, enfin, más desconfiada que otra cosa, más acomodaticia que flexible, tradicional y a la vez permisiva, más fiada de lo instintivo que de lo racional. (2004, p. 13)

Percebemos neste diagnóstico a ambivalência ética de uma coletividade que parece desorientada, com medo de perder as conquistas alcançadas com a Transição e atenta com as tendências globais do capitalismo. Portanto, neste contexto, é perfeitamente coerente, por parte do autor empírico, desenhar um protagonista como o jornalista Javier Cercas, que representa, como argumentamos, boa parte da sociedade espanhola em seu perfil misto de abulia e arrivismo.

Neste horizonte, não há espaço para o heroísmo, a não ser que ele se projete no passado recente mas, por força do corte epistemológico entre a Espanha do capitalismo avançado de hoje e aquela de 1936, ele acaba adquirindo este caráter mítico projetado em figuras como Antonio Machado, Rafael Sánchez Mazas e Antoni Miralles. Assim, este heroísmo se constrói poeticamente instalando o romance num lugar análogo à “fase mítica”, tal como a denomina José-Carlos Mainer (2004, p. 14), aquela na qual prevaleceram na ficção espanhola, como nunca antes, representações da Guerra Civil de 1936 “como referencia inagotable pero progresivamente lejana”, a exemplo das obras de Camilo José Cela e Juan Benet, na década de 1980.

Em SDS também se verifica, de certa forma, esta mitologização, embora de forma diferente. Ao contrário de Benet, que inventa um território chamado Región para projetar nele

⁶⁶ Apresentado num congresso em Salamanca, foi incluído no livro *Tramas, libros, nombres*: para entender la literatura española, 1944-2000, publicado em 2005. Citamos pela primeira versão, disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17_009.pdf. Acesso em 29/08/2012.

elementos históricos distanciados pela visão mítica que enquadra a trama ou de Cela, cuja visão da guerra é “marcadamente etnocentrista y muy ritualizada, casi folclórica”, como argumenta Mainer, em *Cercas* o revestimento mítico se constroi neste corte entre o passado e o presente, por meio da contraposição que problematiza a realidade histórica, por assim dizer. Não é necessário que Cercas se esforce para territorializar miticamente o conflito, tal como fizeram Benet e Cela. Assim, ele se vale de outras estratégias narrativas, que acabamos de analisar neste mesmo capítulo. De qualquer forma, parece haver em comum entre ele e Benet esta ambivalência “compatible con una visión más desfavorable a los vencedores que claramente favorable a los vencidos”, como afirma Mainer a respeito de Benet. Antecipando-se às esperadas críticas o autor do romance coloca na pluma do narrador Javier Cercas algumas considerações sobre a reivindicação literária do falangismo:

Casualmente (o no tal casualmente), por entonces se puso de moda entre los escritores españoles vindicar a los escritores falangistas. La cosa, en realidad, venía de antes, de cuando a mediados de los ochenta ciertas editoriales tan exquisitas como influyentes publicaron algún volumen de algún exquisito falangista olvidado, pero, para cuando yo empecé a interesarme por Sánchez Mazas, en determinados círculos literarios ya no sólo se vindicaba a los buenos escritores falangistas, sino también a los del montón e incluso a los malos. Algunos ingenuos, como algunos guardianes de la ortodoxia de izquierdas, y también algunos necios, denunciaron que vindicar a un escritor falangista era vindicar (o preparar el terreno para vindicar) el falangismo. La verdad era exactamente la contraria: vindicar a un escritor falangista era sólo vindicar a un escritor; o más exactamente: era vindicarse a sí mismos como escritores vindicando a un buen escritor. (2007, p. 19-20)

Desta forma, o discurso do narrador nos passa a impressão de que deseja se justificar, visto que, segundo ele, havia uma moda em curso de elogio aos escritores falangistas que o indisporia com os leitores, sobretudo estes "guardiães da ortodoxia de esquerda". Em sua avaliação, havia cometido a heresia de aproximar Antonio Machado, lugar de memória por excelência dos vínculos entre a II República, a literatura e de forma mais ampla a cultura que floresceu durante este regime, de alguém como Rafael Sánchez Mazas, cuja memória, embora restrita a algumas linhas em certas histórias da literatura que pouquíssimos lêem, durante o regime franquista se sobrepusera à do primeiro. Antes de assumir o ponto de vista de Cercas narrador e talvez também autor, não podemos nos esquecer de que Antonio Machado foi considerado maldito, foi censurado e apagado, como tantos outros autores, exilados ou mortos, da literatura espanhola e de sua história pela ditadura franquista, que impôs o seu cânone e com ele, a sua leitura enviesada da história da cultura espanhola.

Assim, para fortalecer sua argumentação introduz um elemento que a desloca do terreno político-partidário. A questão principal, segundo ele, não é se o escritor recuperado do

esquecimento era falangista ou, digamos, republicano, mas se era ou não um "bom escritor". O narrador não deixa claro, em sua argumentação, o que entende exatamente por "bom escritor" e como esta qualificação pode fugir totalmente de determinações éticas. Seja como for, logo na sequência ele vincula esta suposta "moda de reivindicação de escritores da extrema direita" com

[...] la natural necesidad que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia, de cierto afán de provocación, de la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona (o persona que apoya y fomenta causas pésimas), de la convicción de que se estaba siendo literariamente injusto con ciertos escritores falangistas, quienes, por decirlo con la fórmula acuñada por Andrés Trapiello, habían ganado la guerra, pero habían perdido la historia de la literatura. (2007, p. 20)

Por conseguinte, em sua poética metaficcional e metaliterária, por assim dizer, o narrador sente que necessita justificar por que interessar-se por Sánchez Mazas. Sua justificativa está então no desejo de memória, pois se depreende de sua argumentação que estes escritores falangistas não devem ser sequestrados da história, eles também têm direito a fazer parte da história e da memória coletivas da Espanha atual. Neste sentido, a posição que Mazas ocupa no romance se justifica, não apenas pela necessidade que o narrador assume ter desta presença, ainda que ela seja mal interpretada pelos leitores. Aí reside um problema que tanto Cercas autor quanto narrador trazem à baila, o de tentar se fazer neutros, quando não pode haver neutralidade com o fascismo e toda a herança de destruição que deixou e a memória de violência que representa. Este ponto de vista neutro é uma característica estética que poderia ferir a tarefa ética de recuperação da memória coletiva do século XX espanhol, que não pode se (re)construir na suposta equidistância. Afinal, é o discurso de parte da direita política e mesmo historiográfica espanhola que tenta a todo custo validar a noção de que ambos os lados implicados no conflito foram igualmente violentos e responsáveis pela "tragédia espanhola" que a Guerra Civil representa, discurso este, como já apontamos, construído e sustentado já durante o último período do regime franquista.

Como vimos, na estrutura interna da obra Mazas tem um lugar central porque ele permite realizar este movimento que a trama conduz, por meio da projeção na intriga, do que está mais visível (Antonio Machado, ponto de partida da intriga, em cotejo com Sánchez Mazas) ao que está totalmente invisível na memória coletiva. Há um trânsito do emblema, que não serve muito mais que para insistir em recordar socialmente de uma determinada forma já cristalizada, a exemplo de Antonio Machado, tornado símbolo e esvaziado de contradições

históricas e de Rafael Sánchez Mazas, cujas contradições começam a vislumbrar-se ao longo da pesquisa que Cercas vai desenvolvendo e que culminam em Miralles, no qual a contradição atinge seu ápice por meio de um enigma que não encontra solução.

O narrador é levado a se deslocar constantemente e centra o olhar na biografia de Sánchez Mazas, pois entrevê na história do fuzilamento frustrado um elemento que pode conduzir uma intriga, pela curiosidade que gera o vazio autobiográfico deixado pelo próprio Mazas. Contudo, mais uma vez o narrador será conduzido à peripécia, pois o verdadeiro enigma não reside em Mazas, mas no miliciano anônimo, nele se encontra o *incognito* do verdadeiro heroísmo. Ao contrário de Sánchez Mazas, o miliciano não fez parte da cultura oficial do franquismo nem se esforçou em conceber nenhuma doutrina de estado.

Assim, paradoxalmente o heroísmo vai ocupando a trama a expensas do narrador, que afinal apenas buscava uma boa história para contar e este heroísmo está onde menos se esperava, por isso o narrador deve agir como um sucateiro a seu pesar. Problematizando a sua própria construção, o romance foge do romanesco para se inscrever no modo imitativo baixo e abrir um espaço poético para o trágico. Para isso, ele precisa problematizar a construção da história da literatura espanhola no período focalizado, um dos referentes históricos da trama, que gira ao redor da memória histórica (neste caso, o lugar de Sánchez Mazas na história da literatura espanhola) e da memória coletiva (o legado que o percurso de Sánchez Mazas porventura deixou para as gerações vindouras). No balanço que fazemos ao final da leitura, temos que nos perguntar se, neste tripé em que se colocam Antonio Machado, Rafael Sánchez Mazas e o miliciano anônimo como formas próprias da cultura e história espanholas do século XX, o romance não acaba enaltecendo a memória de Sánchez Mazas com sua tentativa de abordagem neutra, como já explicamos. Isto seria, em nossa avaliação, uma característica estética que rebaixa a obra, ao mesmo tempo em que coloca um obstáculo para a tarefa ética que o escritor se impôs, visto que não pode haver neutralidade ética e um escritor cuja obra teve enorme projeção como esta carrega em consequência uma enorme responsabilidade social, pois está lidando com lugares de memória, elementos da história da literatura e da cultura do seu país e manipulando estes elementos de uma forma que talvez muitos leitores possam não estar totalmente conscientes. Em suma, Javier Cercas assume o risco de reconstruir a memória coletiva dos leitores espanhóis de hoje e precisa ser responsabilizado pela forma como o faz.

3.3. Da ironia à tragicidade: a diversidade de registros discursivos

Como acabamos de verificar, o narrador de SDS é obrigado a efetuar um deslocamento não apenas simbólico mas também literal, para ir atrás dos rastros ou pedaços de história que o conduzem ao encontro do herói buscado por ele. Neste percurso, o narrador é frequentemente desestabilizado; desta forma, a trama ganha riqueza estética e se dinamiza literariamente. Vimos também que o romance se inscreve no modo imitativo baixo. A princípio, acreditamos que adota um viés cômico, pois o movimento do enredo conduz à integração e não ao isolamento do herói⁶⁷. Assim, se na narrativa principal o narrador nos conta como chegou finalmente a encontrar a boa história que queria contar e o herói que necessitava para sustentar a intriga, na narrativa que ocupa o nível metadieético este mesmo narrador reescreve a biografia de Sánchez Mazas com o intuito de preencher um vazio. No final das contas, também acaba reintegrando, de alguma forma, este personagem histórico à memória coletiva de seu tempo, mesmo que para isso, paradoxalmente, seja obrigado a testemunhar o esquecimento a que foi lançado o personagem. Na última página desta narrativa encaixada, Cercas faz uma breve avaliação de Sánchez Mazas como intelectual e literato e pondera, ao mesmo tempo em faz um sumário dos últimos dias de vida do falangista:

Yo no sé si al final de sus días, cincuenta años después de escribir esas palabras, Sánchez Mazas era un viejo libertino, pero sin duda era un viejo poeta cortesano. Seguía siendo católico, aunque sólo fuera de fachada, y también un rancio caballero. Siempre tuvo un genio impertinente, altanero, vidrioso y melancólico. Murió una noche de octubre de 1966, de un enfisema pulmonar; a sus funerales asistió poca gente. Dejó poco dinero y poca hacienda. Fue un escritor malogrado y por eso no escribió – por eso y porque quizá no era digno de ello – una Epístola moral a Fabio. También fue el mejor de los escritores de la Falange: dejó un puñado de buenos poemas y un puñado de buenas prosas, que es mucho más de lo que casi cualquier escritor puede aspirar a dejar, pero también mucho menos de lo que exigía su talento, que siempre estuvo por encima de su obra. Dice Andrés Trapiello que, como tantos escritores falangistas, Sánchez Mazas ganó la guerra y perdió la historia de la literatura. La frase es brillante y, en parte, cierta, o por lo menos lo fue, porque durante un tiempo Sánchez Mazas pagó con el olvido su brutal responsabilidad en una matanza brutal; pero también es cierto que, al ganar la guerra, quizá Sánchez Mazas perdió a sí mismo como escritor [...] Hoy poca gente se acuerda de él, y quizá lo merece. Hay en Bilbao una calle que lleva su nombre. (2007, p. 138)

O romance problematiza a memória de figuras emblemáticas, que se cristalizou em clichês que já não tem nada de relevante para as novas gerações numa época em que não faz mais sentido o heroísmo de direita ou esquerda; o que importa hoje é a integração ao mercado com toda a parafernália tecnológica e midiática correspondente. O papel da cultura e a

⁶⁷ Estamos pensando aqui na forma como N. Frye concebe o cômico e o trágico em *Anatomia da crítica* (1973).

memória da cultura espanholas são instáveis neste contexto de capitalismo avançado. Assim, Cercas não pode construir um retrato heroico de Mazas, pois a história lhe constrange a reconhecer a responsabilidade, ainda que parcial, do falangista no massacre que deixou cicatrizes em quarenta anos de história do franquismo. Por outro lado, retratá-lo como um demônio também não faz muito sentido, exceto para os que desejam manter o ódio fratricida ativo e obnubilar uma memória que possa conduzir a uma convivência pacífica. O próprio narrador afirma no início da terceira parte que seu intuito era

[...] escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida – su frustrado fusilamiento en El Collell –, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre. (2007, p. 141)

Contudo, ele afirma em seguida estar consciente de que este projeto se alteraria conforme fosse tomando corpo o livro, “porque uno no escribe acerca de lo que quiere, sino de lo que puede” (2007, p. 141); em outras palavras, “un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora” (2007, p. 141-142). Fica absolutamente claro aqui o objeto metaficcional do romance, a problematização da relação do escritor com a própria escritura, relação esta marcada pela dificuldade simbolizada, nestas declarações do narrador, pelos signos da limitação e da cegueira.

Diferentemente da concepção decimonônica do escritor como demiurgo, temos aqui o escritor em luta com a própria escritura e em tensão com as condições de enunciação que seu locus social de agente público geram nas relações tanto com sua escritura como com o público leitor. Significativamente, Javier Cercas desafia o público leitor, em primeiro lugar, ao ousar tomar a biografia de um escritor falangista como objeto de fabulação ficcional, tomando, portanto, uma atitude politicamente incorreta de dar voz a um intelectual como Rafael Sánchez Mazas. Em segundo lugar, ele toma a biografia do falangista não para voltar a enxovalhar o cadáver do “inimigo” da direita, mas justamente fazendo um movimento que obriga a um olhar deslocado sobre o sentido que pode ter a trajetória deste personagem histórico. É interessante observar que isto pode ser feito apenas pela escritura literária, como se depreende da própria estrutura metaficcional do romance, que transforma em indagação o que seria apenas mais uma narrativa sobre um personagem vinculado à Guerra Civil e ao franquismo.

Como analisa Oleza (1993, 1994 e 1996), ao valer-se da introspecção, do testemunho e da metaficção historiográfica, este romance, como boa parte da narrativa espanhola atual, desenvolve-se em torno ao real, trazendo novas indagações sobre temas próprios da tradição realista, como as relações entre imaginação e realidade, entre ficção e historicidade, o trauma do isolamento, a crise da identidade e o conflito entre felicidade e destino. Além disso, estas narrativas desejam contar uma história, demonstram a vontade de saber, de reunir dados e alinhar testemunhos, de forma a convergir numa estrutura de indagação, de desvelamento de um sentido e de investigação em torno a um desaparecido. Desta forma, como pondera o crítico valenciano, "La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas" (1993, p. 126).

Vários críticos se ocuparam da dimensão metaficcional da obra de Javier Cercas. No contexto deste trabalho, queremos chamar a atenção sobretudo para o uso desta poética metaliterária justamente para o questionamento da realidade e seus correlatos, destacados por Oleza, no sentido de demonstrar poeticamente a perda do sentido das coisas na episteme contemporânea. Por conseguinte, como já apontamos, em SDS se projeta um narrador em crise e cuja trajetória é um signo deste "sentido perdido", que ele tenta preencher no relato, ancorado no processo histórico, cuja busca é o tema do romance.

Com efeito, tanto o movimento da intriga como a estrutura do livro demonstram que este sentido só pode ser encontrado em outro lugar, em outro tempo e com outro olhar, não há possibilidade de atingi-lo se os sujeitos continuam imersos na miopia de seu tempo e no conforto de seu lugar medíocre, porque na contemporaneidade o heroísmo se esvaziou totalmente de sentido e em seu lugar estão as ruínas da cotidianidade preenchidas pela tecnologia e as mídias. Os sujeitos do mundo contemporâneo não têm mais ouvidos nem olhos para as "histórias romanescas" das guerras, ninguém se lembra dos "soldados de Salamina". Neste título irônico se metaforiza a perspectiva da temporalidade da história em conflito com a da memória coletiva. Mesmo o passado recente de seu próprio Estado-nação é desconhecido pela cidadania espanhola. Como já expusemos, mesmo que os historiadores tenham realizado o trabalho de (re)escritura da história recente da Espanha, que abarca desde o advento da II República até o pós-franquismo, sem os constrangimentos impostos pelo regime franquista, estas informações não se traduziram em conhecimento para a cidadania e não se alterou substancialmente a memória coletiva do período.

Por isso, uma análise dos deslocamentos espaciais e temporais que o narrador de SDS realiza ao longo da trama tem interesse para verificar como se projetam nestes espaços e

tempos os signos poéticos desta oposição entre passado e presente. Como afirma o próprio narrador do romance, o escritor escreve sobre o que pode e não sobre o que quer. Em outras palavras, não pode haver uma teleologia da escritura que force tanto os escritores como os leitores a se impor uma determinada narrativa, com um determinado sentido pré-estabelecido; o máximo que se pode fazer é indagar e verificar aonde nos conduz tal problema.

No caso de SDS, a indagação de Cercas o conduz à história recente da Espanha e à memória desta história que subsiste como pedaços de histórias, tecidos esgarçados em diversas narrativas de personagens esquecidos em espaços que não estão no centro das narrativas midiáticas. Portanto, ele precisa se deslocar até estes personagens, visitar estes espaços e erguer das ruínas um relato que é novo apenas em aparência pois, em sua indagação, o escritor foi levado a escrever não sobre o que já conhecia, mas sobre o que ignorava. Na verdade, ele recuperou do esquecimento um relato que já estava aí, mas que não existia socialmente até que houvesse alguém que o ouvisse e dele extraísse algum sentido. De qualquer forma, o destino deste relato continua sendo incerto, como aponta o epílogo do romance, pois este é o destino da memória coletiva, bruxuleante e frágil, uma acumulação de detritos.

Ao longo de sua trajetória, o cotidiano do narrador carregado poeticamente de signos do comum e do frívolo vão sendo ocupados pelo passado, que traz consigo os signos poéticos do sério, do heroico e do trágico. Por exemplo, já nos primeiros passos dele enquanto narrador, assim se refere ao exílio dos irmãos Machado, que contrapõe ao fuzilamento de Sánchez Mazas no artigo “Un secreto esencial” publicado no *El País*, que ele reproduz integralmente:

“Se cumplen sesenta años de la muerte de Antonio Machado, en las postrimerías de la guerra civil. De todas las historias de aquella historia, sin duda la de machado es una de las más tristes, porque termina mal. [...] Estaba viejo, fatigado y enfermo, y ya no creía en la derrota de Franco: escribió: ‘Esto es el final; cualquier día caerá Barcelona. Para los estrategas, para los historiadores, todo está claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente, no estoy tan seguro... Quizá la hemos ganado.’” (2006, p. 24)

Já vimos como na primeira parte do livro o narrador se autorretrata como um indivíduo fracassado e imerso numa crise. Ele se reincorpora ao jornal, mas o trabalho na seção de cultura não parece que vá tirá-lo do poço. Por acaso, ele vai entrevistar Rafael Sánchez Ferlosio, quem lhe relata o episódio do fuzilamento frustrado do pai sem, no entanto, infundir o relato de nenhum teor épico ou trágico. De fato, o próprio narrador confessa não saber como se chegou a tocar no nome de Sánchez Mazas durante a entrevista. Por fim, a

história parecia ter pouco interesse, mas por casualidade lhe despertou a curiosidade “también por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina o del uso exacto de la garlopa” (2007, p. 19).

Como se vê, o narrador deixa muito claro o corte que separa a história do passado recente de seu país e o seu próprio presente, são tempos que parecem não ter nenhuma conexão plausível para os cidadãos que têm uma formação média semelhante à sua. Enfim, como confessa, estas histórias “siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación” (2007, p. 19). A ironia de Cercas é bastante interessante, pois aponta para a enxurrada de narrativas historiográficas, pseudo-historiográficas ou claramente ficcionais que ocupam o mercado editorial da Espanha na época atual, dividindo o espaço com outros tantos modelos de narrativa, entre os quais se destacam as denominadas narrativa feminina, narrativa histórica⁶⁸ e o romance policial, que parecem ser os gêneros preferidos pelo público.

Após publicar no *El País* o artigo intitulado “Un secreto esencial”, que conclui com uma provocação em resposta ao vaticínio de Jaime Gil de Biedma de que a história da Espanha é a mais triste de todas porque “termina mal”, Cercas recebe uma carta do historiador Miquel Aguirre, entre outras que respondem agressivamente à provocação e encontra-se com ele para receber o exemplar raro do livro *Yo fui asesinado por los rojos*, no qual Jesús Pascual Aguilar, também sobrevivente ao fuzilamento frustrado, conta o ocorrido com evidente sanha anticomunista, como se vê no título. O encontro acontece num bistrô do bairro histórico de Gerona e a descrição do historiador tem traços cômicos: “[...] se detuvo ante mi mesa un individuo bajo, cuadrado y moreno, con gafas, con una carpeta roja bajo el brazo; una barba de tres días y una perilla de malvado parecían comerle la cara” (2007, p. 26), que não corresponde ao esperado: “Por alguna razón yo esperaba que Aguirre fuera un anciano calmoso y profesoral, y no el individuo jovencísimo y de aire resacoso (o quizás excéntrico) que tenía ante mí” (2007, p. 26).

Assim, o narrador prossegue nesta estratégia de desconstruir os estereótipos que sustenta toda a narrativa. O relato da conversa com Aguirre é atravessado por notas do narrador sobre o interlocutor e a forma como ele se alimenta: “Aguirre soltó una risotada

⁶⁸ Fenômeno interessante de observar nas livrarias espanholas é a existência de uma seção intitulada “novela histórica” que normalmente é ocupada por certo tipo de narrativa ficcional de massa de cunho histórico, que tem características próprias que a distinguem de outras escrituras ficcionais de teor histórico basicamente porque coloca o leitor na perspectiva de consumidor de imagens do passado ou de “turista da história”, sem maiores pretensões éticas ou estéticas.

nerviosa, que desnudó sus dientes: blancos y desiguales” (2007, p. 27); “Mientras engullía grandes bocados de arroz empujados por vasos de tinto, Aguirre me habló, como si considerara indispensable ponerme en antecedentes, de los primeros días de la guerra en la comarca de Banyoles” (2007, p. 28); “Trajeron el entrecot y el conejo y se llevaron los platos (el de Aguirre tan limpio que relucía)” (2007, p. 30); “-¿Qué orden? – preguntó a su vez Aguirre, examinando con avidez su enorme entrecot, con el cuchillo de carnicero y el tenedor en ristre, listo para atacarlo” (2007, p. 30); “-¿Por qué increíble? – La llegada del vino y la tarta de chocolate y los cafés no interrumpió su razonamiento” (2007, p. 33).

Podemos también interpretar este procedimiento humorístico como uma tentativa de ridicularizar o historiador e sua pretensão científica. A ênfase na função corporal, neste caso da alimentação, ressalta a gula do personagem e desta forma, carnavaliza-o ao rebaixá-lo diante do leitor. Além da gula, certos traços corporais de Aguirre destacados pelo narrador reforçam este rebaixamento, a exemplo dos dentes brancos e desiguais. Por outro lado, este procedimento revela também o *locus* ideológico deste narrador, que tendemos a enxergar como um símbolo de sua geração, o resultado da censura da ditadura franquista com a amnésia referendada pela Transição, este Cercas narrador é não apenas fracassado, mas também alienado, vazio de conhecimento sobre a história de seu próprio país, bem como de memória histórica e coletiva referentes à sua própria comunidade nacional.

Estas notas, em meio ao diálogo que discorre sobre eventos da Guerra Civil que tiveram lugar em Banyoles, entre eles o fuzilamento de Sánchez Mazas, enfatizam o corte entre o passado violento e o presente tão prosaico, ao mesmo tempo em que quebram a solenidade que poderia ter o tratamento deste passado se a caracterização ética do narrador fosse outra. Ele aguardou impaciente pelo diálogo com Aguirre, mas não tem nenhum vínculo maior com aqueles eventos tão distantes. Por fim, Aguirre o coloca em contato com Jaume Figueras, um dos “amigos do bosque”. Enquanto o encontro não ocorre, Cercas percebe que estes personagens não são referidos por Pascual Aguilar e que o relato de Ferlosio coincide tanto com o que a esposa dele havia contado a Andrés Trapiello que só podem ter sido memorizados, o que é um signo do modo como se cristalizam certas versões do passado na mente de quem recebe os testemunhos. De qualquer forma, Cercas destaca do relato um “detalle sin importancia”, o fato de que “antes de irse el miliciano se quedó unos segundos mirándole a los ojos” (2007, p. 38). É muito interessante que Cercas transforme este detalhe lateral do testemunho num *incognito* poderoso, capaz de levar adiante a intriga e esconder o sentido ético que se projeta sobre as ações do homem na história.

A pesquisa transcorre e o leva à Filmoteca da Catalunha, onde encontra uma das poucas filmagens de Sánchez Mazas, na qual ele relata, num noticiário de NO-DO, o mesmo episódio do fuzilamento. O documento audiovisual dá ensejo a uma reflexão de Cercas sobre os avatares da memória de um acontecimento, pois se os relatos servem sempre a uma determinada finalidade, no caso de Mazas, nota-se no noticiário traços de uma encenação na qual, “en vez de contar la historia, la está recitando, como un actor que interpreta su papel en un escenario; por lo demás, esa historia no difiere en esencial de la que me refirió su hijo” (2007, p. 40).

Estas reflexões metadiscursivas são interessantes, no contexto de SDS, porque vão estabelecendo uma oposição poética entre os discursos da história e a memória dos fatos, por um lado e os dados que escapam a elas, por outro. Assim, o enigma do olhar do miliciano anônimo se converte num signo metonímico deste *élan* que Cercas pode vincular com o enigma do sentido último da realidade. Na segunda parte do romance, ele procura identificar um significado na biografia de Sánchez Mazas, de alguma forma explicar como um grupo de intelectuais foi capaz de lançar a Espanha na barbárie e, desta maneira, tentar atribuir sentido à própria história. O fato de que Cercas conceba sua narrativa como um “relato real” intensifica este compromisso de representação da realidade histórica. No entanto, a problematização que o autor empírico imprime na condução da intriga e que se projeta na estruturação do romance demonstra a capacidade do autor de perceber os problemas que se colocam para a representação na contemporaneidade.

Desta forma, o romance se estrutura como uma metaficção historiográfica, para salvaguardar a problematização proposta por ele e que uma estrutura tradicional de romance não poderia atingir. Neste novo modo de narrativa histórica, como explica Amalia Pulgarín (1995, p. 205), a linearidade narrativa e o final fechado e unívoco do discurso decimonônico são questionados, o que estava na margem se torna elemento destacado da ficção e a vida privada é revitalizada. Assim, pode-se questionar os padrões canônicos da ficção e denunciar a sua insuficiência para refletir o caos e a pluralidade da realidade. Em consequência, o vazio deixado pelo discurso historiográfico ou pelas versões cristalizadas das interpretações recorrentes dos testemunhos pode ser preenchido pela ficção, sempre abrindo caminho pela polêmica e revelando aspectos da realidade que estavam esquecidos. Desta forma, tanto o discurso oficial sobre a história como os clichês que a própria sociedade sustenta a respeito do passado são também postos em xeque.

Percebemos que SDS contém todos estes elementos apontados pela teórica para caracterizar a metaficção historiográfica. A metaficção, ao problematizar seu próprio tecer,

abre caminho para a adoção da ironia e da comicidade como estratégias de construção narrativa. A linearidade narrativa é quebrada em SDS pelos deslocamentos que o narrador, durante sua pesquisa, é levado a fazer. Atuando como sucateiro, como já argumentamos, ele vai paulatinamente reconstruindo seu “relato real” e enriquecendo-o, sempre acolhendo estes elementos que estavam à margem, como as versões que os “amigos do bosque” têm dos fatos. Mais à margem ainda se coloca o miliciano anônimo, pois seu rastro na memória coletiva é ainda mais tênue, mas o narrador persiste ao ponto de simbolicamente identificá-lo com Antoni Miralles, mesmo que, apesar da insistência do narrador, este último dado não chegue a confirmar-se peremptoriamente. Desta forma, a problematização que sustenta a intriga é conduzida até o epílogo e não se resolve, pois o enigma está perdido no tempo e no espaço e seu sentido último é irrecuperável. O que fazia sentido numa época de lutas utópicas e compromissos políticos fortes já não o faz no tempo atual caracterizado pela intranscendência prosaica.

Após encontrar-se com Miquel Aguirre, passado algum tempo finalmente Cercas consegue falar com Jaume Figueras, num bar próximo à estação de trem de Gerona. Novamente, Cercas adota a estratégia de entrecortar o relato do encontro com o personagem com uma digressão, na qual fornece detalhes a respeito de Conchi, sua namorada. A justificativa para introduzi-la neste momento da narrativa é que um dia depois da entrevista com Figueras ele e Conchi viajariam a Cancún. Desta forma, a personagem e os episódios ligados a ela servem como contraponto cômico à seriedade que permeia as histórias ligadas à Guerra Civil. Assim nos introduz Cercas a namorada no relato:

Allí estaba yo una semana después, casi com un cuarto de hora de adelanto sobre la hora convenida. Me acuerdo muy bien de esa tarde porque al día siguiente me marchaba de vacaciones a Cancún com una novia que me había echado tiempo atrás (la tercera desde mi separación: la primera fue una compañera del periódico; la segunda, una chica que trabajaba en un Pan's and Company). Se llamaba Conchi y su único trabajo conocido era el de pitonisa en la televisión local: su nombre artístico era Jasmine. (2002, p. 45)

Como se depreende da descrição que Cercas elabora da mulher, ela acumula diversos traços que provocam o riso: trabalha como adivinha na televisão local⁶⁹, fisicamente tem um aspecto “un tanto llamativo (pelo oxigenado, minifalda de cuero, tops ceñidos y zapatos de aguja)” (2007, p. 43), em resumo, era uma mulher “un poco especial”. Com o eufemismo, o

⁶⁹ Era muito comum no sistema de televisão espanhola até bem recentemente a existência de diversos canais nos quais há profissionais disponíveis durante horas para atender a consultas oraculares dos espectadores, por meio de chamadas telefônicas que são transmitidas ao vivo.

narrador se refere provavelmente à baixa formação intelectual da personagem, como fica claro em seguida quando ele relata a confusão que ela faz com a palavra “prehistoriador”.

Ironicamente, o fato relatado tem a ver com uma profissão ligada à elaboração de relatos e à memória histórica e coletiva, o que enfatiza o quanto esta personagem está distanciada de toda a problemática na qual o escritor está enredado. Assim, ainda segundo Cercas, Conchi afirma estar namorando “un intelectual” e embora não tenha chegado a ler praticamente nenhum dos artigos publicados por Cercas, conserva em casa, próximo à imagem da Virgem de Guadalupe “un ejemplar de cada uno de mis libros encuadernado en plástico transparente” (2007, p. 44). Além disso, segundo o narrador, a cultura letrada tem outro significado para a personagem, como se fosse mais um adorno a exibir perante os demais e, portanto, para Conchi, ela não se problematiza e é tão epidérmica como uma roupa que se veste e tira. Esta caracterização de Conchi valeu algumas críticas ao autor, julgado machista⁷⁰. Em consequência, o machismo do personagem reforça o seu rebaixamento, imerso numa banalidade cotidiana na qual o machismo é um elemento cultural naturalizado.

Outro elemento cômico ligado a Conchi é o seu passado amoroso. Cercas relata que ela tinha acabado de se separar de um equatoriano de nome bastante cômico, assim como a explicação dada para isso: “Cuando la conocí, Conchi acababa de separarse de un ecuatoriano llamado Dos-a-Dos González, cuyo nombre de pila, al parecer, se lo había puesto su padre en recuerdo de un partido de fútbol en que su equipo de toda la vida ganó por primera y última vez la liga de su país” (2002, p. 46). A comicidade prossegue no resumo feito por Cercas da relação de Conchi com o equatoriano:

Para olvidar a Dos-a-Dos –a quien había conocido en un gimnasio, haciendo culturismo, y a quien en los buenos momentos llamaba cariñosamente Empate y, en los malos, Cerebro, Cerebro González, porque no lo consideraba muy inteligente-, Conchi se había mudado a Quart, un pueblo cercano donde había alquilado por muy poco dinero un caserón destartado, casi en medio del bosque. (2002, p. 46)

Com efeito, os episódios presentes no romance que relatam vivências ligadas a ela estão caracterizados pelo tom jocoso, entre o trivial e o frívolo, pois se referem a experiências que, pela forma como são narradas, induzem ao riso, mesmo que em si possuam algum elemento que permitiria outro tipo de abordagem poética. Este narrador, portanto, autoriza-se a rir das mulheres, dos historiadores, ao mesmo tempo em que reivindica a memória de um destacado intelectual falangista. Seria então ele um representante de um protótipo de cidadão

⁷⁰ Exemplo deste tipo de leitura está em “Guerra y sexismo: otro ejemplo narrativo de la reacción patriarcal”, de Eva Antón. Disponível em <http://www.labrys.net.br/labrys10/espanha/eva.htm>. Acesso em 01/09/2016 às 21:50.

médio espanhol, que naturalizou estas violências simbólicas, ao mesmo tempo em que carrega a herança da prevalência do fascismo, por mais atenuado que esteja, na cultura espanhola contemporânea? Ao construir desta forma este narrador que é seu duplo, Javier Cercas estaria trazendo estas questões para a superfície textual para alimentar os debates em que se encontra a Espanha no século XXI? Em nossa interpretação, o autor empírico não é nem inocente nem neutro, pois não pode haver tais “qualidades” em um escritor que é ao mesmo tempo professor universitário de literatura espanhola e articulista, ou seja, alguém que conscientemente gera debates candentes e deles participa⁷¹ e que se vale das poéticas da autoficção e da metaficção que, como já apontamos, permitem diversos níveis de leituras.

Desta forma se instaura, como dissemos, uma quebra na seriedade que envolve a trama principal da pesquisa do narrador. O procedimento permite ainda fazer uma contraposição entre o cotidiano do jornalista, cujas experiências estão caracterizadas pelo rebaixamento carnavalesco, e a seriedade ou mesmo a tragicidade dos episódios históricos do passado. Esta contraposição ajuda a reforçar a oposição fundamental que o núcleo profundo de significados do romance sustenta, a saber, entre o heroísmo do passado e um presente desprovido de qualquer traço heróico e portanto, rebaixado frente ao passado. Ao mesmo tempo, esta quebra que a irrupção do comum e do frívolo proporciona tornam a narrativa mais verossímil, pois impede que ela projete uma leitura ingenuamente unívoca do devir histórico e destaca justamente as fraturas que caracterizam a experiência histórica e a transmissão da memória desta experiência.

O heróico e o sério são os tons dominantes na trama, mas a oposição apontada permite verificar como o narrador, em seu desejo de escrever um “relato real” é quem tenta recuperar um estágio anterior de ordem e estabilidade abalado, segundo ele, por três elementos: a morte do pai, o abandono da mulher e a crise na carreira de escritor. O tempo do enunciado é a década de 1990 e, portanto, podemos generalizar a sensação de desestabilização do narrador como a do clima dominante na Espanha pós-transição, o chamado “desencanto” que se refletiu numa série de narrativas literárias e cinematográficas e já foi objeto de vários

⁷¹ Prova da incansável atividade polêmica de Javier Cercas enquanto escritor é o seu último livro, *El monarca de las sombras*, lançado em 2017, no qual Cercas se volta novamente para a Guerra Civil, para desta vez tecer uma ficcionalização em torno à trajetória de um antepassado, Manuel Mena, que em 1936 incorporou-se ao bando franquista e dois anos depois faleceu em combate, na batalha do Ebro, tornando-se assim um herói familiar. Esta obra gerou um debate em torno aos usos da memória histórica ainda em curso, como se vê no artigo “Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo”, do historiador Francisco Espinosa Maestre, de 15/03/2017 e nos artigos publicados em reação a ele e a contrarréplica. Disponível em http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion_6_622647752.html. Acesso em 11/04/2017 às 12:45.

estudos⁷². Este estado prolongado de crise justifica a busca de Cercas por uma figura ausente que venha a preencher o vazio. No final do romance, Miralles preencherá o lugar simbólico do pai e *Soldados de Salamina* levará Cercas a retomar a carreira de escritor. O que imprime maior qualidade estética ao romance é o fato de que a trama não fica limitada à experiência privada destes personagens pois, como apontamos, a contraposição entre o cotidiano degradado e a história – o passado que vai se resvalando neste presente anódino – aponta para o enquadramento da experiência humana numa dimensão maior, em que a entrega do indivíduo por uma causa cujo sentido reside num projeto coletivo transcende a esfera comezinha dos fazeres diários e dos benefícios egoístas.

Assim, ganha em qualidade estética ao mesmo tempo em que soa mais verossímil, pois há uma problematização no romance que não é simplesmente forçada pelo autor empírico, como temos a impressão que ocorre em ECH. Em outras palavras, em ECH parece que a escritora pretendeu abordar um determinado problema e definiu uma série de personagens mas eles mesmos não contém, como dado interior, esta problematização. Já em SDS, Cercas vai paulatinamente se deslocando de seu locus inicial marcado pelo cotidiano degradado rumo a espaços e tempos que a experiência do passado projetada nos testemunhos que ele vai recolhendo apontam para um sentido mais profundo na experiência histórica, de modo que ele como personagem também vai se enriquecendo.

Neste sentido, Conchi também representa um contraponto a esta evolução de Cercas, pois ela permanece um personagem-tipo ao longo da trama. Na terceira parte, quando ele está insatisfeito com a primeira versão do livro pois sente que falta-lhe uma peça, o que Conchi diz para confortar-lhe é “Ya te dije que no escribieras sobre un facha. Esa gente jode todo lo que toca. Lo que tienes que hacer es olvidarte de ese libro y empezar otro. ¿Qué tal uno sobre García Lorca?” (2007, p. 142). Antes, ela já havia feito um comentário no mesmo sentido, quando Cercas lhe comunicou a decisão de escrever um “relato real”:

- Tiene miga – comentó en efecto Conchi, con un rictus de asco -. ¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo. Era rojo, ¿no? Uyyyy – dijo sin esperar respuesta, metiendo la mano por debajo de la mesa: alarmado, levanté el mantel y miré-. Chico, qué manera de picarme el chocho. (2007, p. 69)

Como se vê, a personagem ainda está presa a representações da cultura e da história recentes da Espanha desprovidos de maior sentido e sem qualquer problematização, são como

⁷² Um dos mais abrangentes e consagrados estudos sobre a cultura da Transição e a sensação de desencanto que a caracterizou é *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, de Teresa M. Vilarós, publicado em 1998. Seria muito interessante um estudo que fizesse a correlação entre as etapas da cultura da Transição propostas por Vilarós e a caracterização do tratamento da memória histórica e coletiva do franquismo nas etapas da história social da Espanha propostas por Colmeiro (2005).

outro tema qualquer para preencher as conversas banais. Em meio à crise de Cercas, que persiste, ela se limita a ligar a televisão “para verse vestida de pitonisa y comentar su programa de televisión local” (2007, p. 142). Em suma, temos aqui a banalidade do cotidiano, à qual a memória coletiva de um passado cujos sentidos passam longe da banalidade vai se sobrepondo.

Apesar disso, Conchi é uma personagem que tem uma função relevante no desenrolar da intriga, pois é na viagem a Cancún proposta por ela que Cercas consegue por fim sair da abulia e redigir a primeira versão do livro. Já na terceira parte do romance, é novamente ela quem o convence a voltar a trabalhar no jornal, desta vez não mais na seção de cultura. Significativamente, ele passa a fazer entrevistas a “personajes de algún relieve que sin haber nacido en la provincia, residieran habitualmente en ella” (2007, p. 143) e, desta forma, ele tem intercâmbios orais com personagens de um espectro variado, que vão de empresários até vagabundos, passando por poetas e esportistas.

Um dos primeiros entrevistados nesta etapa é o escritor chileno Roberto Bolaño. Este encontro é sumamente interessante, pois projeta na trama uma densa melancolia que a desloca da trivialidade abúlica na qual o narrador havia se instalado em seu cotidiano, ao mesmo tempo em que o reconecta com o passado. A melancolia também está fortemente relacionada com uma espécie de “aura anacrônica” que Bolaño, tal como está caracterizado literariamente, projeta. Como já apontamos, o escritor chileno cumpre o papel de mentor para Cercas, ajudando-o a encontrar a peça que faltava na engrenagem narrativa: é ele quem traz à cena Antoni Miralles, que permite que Cercas perceba qual é o “segredo esencial” que é necessário tentar desvelar.

Assim, um dos primeiros traços destacados pelo narrador sobre o escritor é “ese aire inconfundible de buhonero hippie que aqueja a tantos latinoamericanos de su generación exiliados en Europa” (2007, p. 143). Segundo o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española, “buhonero” deriva de “buhón” que, por sua vez, remete a “bufón”, este “personaje cómico encargado de divertir a reyes y cortesanos con chocarrerías y gestos”. A palavra também pode ser sinônima de “vendedor ambulante”. Desta forma, o bufão traz estes traços de deslocamento tanto espacial como modal pois, por sua ocupação, ele se diferencia dos demais, seja na corte, como contraponto à nobreza, seja como vendedor, propiciando o intercâmbio. A palavra “hippie” também acentua este caráter deslocado da anacronia do personagem com relação ao meio social, ainda mais acirrado pela referência ao exílio. Desta forma, a possível comicidade da descrição deixa implícitos alguns traços que apontam para o contrário, para uma certa condição trágica da personagem, se entendermos o trágico neste

sentido primordial de não-integração ou da impossibilidade de que esta integração entre o personagem e o meio seja plena. Assim, traça-se de uma certa comicidade melancólica, semelhante à do *clown*.

Significativamente, o narrador refere que Bolaño vive em “Blanes, un pueblo costero situado en la frontera entre Barcelona y Gerona” (2007, p. 143). Assim, poeticamente se constroem representações que apontam para este movimento: ao mesmo tempo em que Cercas vai progressivamente se aprofundando em sua pesquisa, ele vai deixando os espaços habituais do cotidiano anódino para percorrer outros que funcionam como signos deste isolamento ou do deslocamento de uma memória coletiva enterrada ou apartada, pois não está localizada nos grandes centros nem nas mídias, embora esteja ao mesmo tão próxima, o que torna ainda mais aguda sua condição periclitante. Com Bolaño ocorre o mesmo que com os “amigos do bosque”, compartilha com eles este locus simbólico marginal e fronteiro. Jaume Figueras morava em Cornellà de Terri quando Cercas vai ao seu encontro. Jaume lhe conta que o tio, Joaquim Figueras, mora em Medinyà, mas passa muito tempo na praia de Montgó e em Oslo. É significativo, neste sentido, o relato que Cercas faz do percurso para chegar ao local onde Sánchez Mazas fora fuzilado:

Pasé una mañana entera en el santuario del Collell [...] Fue el propio mossén Prats [...] quien me dio las indicaciones precisas para llegar al lugar en que se produjo el fusilamiento. Siguiéndolas, salí del santuario por la carretera de acceso, llegué hasta una cruz de piedra que conmemoraba la masacre, doblé a la izquierda por un sendero que serpenteaba entre pinos y desemboqué en el claro. Allí permanecí un rato, paseando bajo el sol frío y el cielo immaculado y ventoso de octubre, sin hacer otra cosa que auscultar el silencio frondosísimo del bosque y tratar de imaginar en vano la luz de otra mañana menos cristalina, la mañana inconcebible de enero en que, sesenta años atrás y en aquel mismo paraje, cincuenta hombres vieron de golpe la muerte y dos de ellos consiguieron eludir su mirada de medusa. Como si aguardara una revelación por ósmosis, me quedé allí un rato; no sentí nada. Luego me fui. (2007, p. 68-69)

A cena desperta nossa atenção porque se refere a um momento que poderia ter sido crucial no desenrolar da intriga, pois trata-se de um lugar de memória da Guerra Civil claramente identificado e que poderia ser poeticamente utilizado para introduzir um relato muito emotivo sobre a tragédia que nele teve lugar. No entanto, o narrador elude o risco de uma abordagem romanesca da narração e em seu lugar, significamente constrói a opacidade: o lugar em si não tem nenhuma revelação transcendental a trazer, pois os sentidos possíveis só podem ser trazidos por meio da linguagem. Novamente, fica representado no romance este

corte insuperável entre o passado e o presente. Cercas parte então em busca dos testemunhos de Joaquim Figueras, María Ferré e Daniel Angelats e assim avalia o encontro:

Los tres conservaban una buena memoria, o por lo menos conservaban una buena memoria de su encuentro con Sánchez Mazas y de las circunstancias que lo rodearon, como si aquél hubiera sido un hecho determinante en sus vidas y lo hubieran recordado a menudo. Las versiones de los tres diferían, pero no eran contradictorias, y en más de un punto se complementaban, así que no resultaba difícil recomponer, a partir de sus testimonios y rellenando a base de lógica y de un poco de imaginación las lagunas que dejaban, el rompecabezas de la aventura de Sánchez Mazas. (2007, p. 69)

Efetivamente, é este o trabalho que Cercas realiza, cujo resultado é “Soldados de Salamina”, a segunda parte do romance. Por meio destes comentários, introduz-se no romance uma reflexão sobre o testemunho e as circunstâncias de sua elaboração, o que é natural numa obra que se sustenta numa trama de fundo metaficcional ligada a esta modalidade de narrativa. Logo a seguir, no mesmo parágrafo, o narrador acaba introduzindo uma nota que remete ao próprio romance, embora o faça veladamente:

Por lo demás, lo que os unía era su condición de supervivientes, ese suplemento engañoso de prestigio que a menudo otorgan los protagonistas del presente, que es siempre consuetudinario, anodino y sin gloria, a los protagonistas del pasado, que, porque sólo lo conocemos a través del filtro de la memoria, es siempre excepcional, tumultuoso y heroico [...] (2007, p. 70)

Esta pequena reflexão condensa a oposição temática fundamental que sustenta SDS, por meio da qual se estrutura toda a trama e se resume o movimento diegético que ela realiza entre os dois níveis narrativos, num dos quais está o próprio narrador (protagonista do presente) e no outro Sánchez Mazas, os “amigos do bosque” e Miralles (protagonistas do passado). Portanto, fica explícito aqui como o narrador enxerga claramente a obra e o eixo axiológico que a atravessa, no qual o presente é suplantado pelo passado. A memória é o elemento fundamental que permite o conhecimento deste passado que é tão mais excepcional, tumultuoso e heróico porque entre ele e o presente media este corte insuperável que o tempo e as mudanças históricas que ele traz provocam.

Voltamos a Roberto Bolaño e à atmosfera melancólica que se projeta na terceira parte do livro. De fato, neste personagem não se projetam aquelas características com as quais Cercas define os sobreviventes. Pelo contrário, a caracterização de Bolaño o aproxima dos derrotados que, pela oposição poeticamente construída por Cercas, opõem-se aos

sobreviventes porque estes últimos tem um traço épico que falta aos primeiros, marcados pelo signo da tragicidade. Assim, quando Cercas descreve fisicamente Bolaño temos estes traços que apontam para o comedimento ou o abandono: “Me quedé sin habla, y sentí unas ganas enormes de abrazar a aquel chileno de voz escasa, de pelo rizado, escuálido y mal afeitado, a quien acababa de conocer” (2007, p. 144).

Bolaño não corresponde em nada ao retrato de um escritor midiático de sucesso, ao perfil que Cercas no início do romance talvez desejasse alcançar. Temos então aqui mais um traço da configuração imitativa baixa da obra, visto que é justamente este escritor chileno exilado na Espanha quem vai proporcionar os elementos que finalmente o conduzirão à peça que falta para arredondar o “relato real”. O personagem Bolaño é esvaziado de traços que o colocariam num nível superior ao do leitor; ele também vive num cotidiano anódino. Ele fornece a chave para entender o sentido que o herói que Cercas busca poderia ter. Para ele, um herói é “alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede no ser un héroe.” (2007, p. 146).

Assim, o herói é uma figura imbuída dessa radicalidade que justamente falta no presente, no cotidiano degradado do narrador, pois o herói se inscreve praticamente no mito. Logo adiante, Bolaño acrescenta que “en el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar” (2007, p. 146) e que “no se puede ser sublime sin interrupción, y por eso el héroe sólo lo es excepcionalmente, en un momento o, a lo sumo, en una temporada de locura o inspiración” (2007, p. 147). Portanto, esta categoria de herói não pode estar nos relatos historiográficos, pois a historiografia, quando escrita com seriedade, não se presta à construção de heróis, para dar sentido humano à experiência histórica é preciso fugir desta configuração narrativa épica. Depreende-se disto que é o discurso da memória que, ao servir de fonte para o discurso ficcional, é quem pode revelar este epos, significativamente ausente do romance até o momento em que a memória coletiva toma o lugar da memória histórica nas andanças do narrador.

Segundo Mikhail Bakhtin (1998), o romance é uma paródia dos demais gêneros narrativos. Na teoria elaborada por Bakhtin para compreender a constituição deste gênero, ele o caracteriza pelo corte na linearidade épica, colocado no âmbito do devir, do vir-a-ser. Em SDS percebemos como Javier Cercas trabalha com estas categorias, pois o romance projeta em certos personagens esta aura épica implícita no título da obra ao buscar uma grande

narrativa de sucesso. É significativo que esta narrativa seja vislumbrada como um relato protagonizado por um herói épico, visto que o narrador caracteriza o seu contexto presente como esvaziado de qualquer sentido que aponte para o epos. Portanto, este vazio seria preenchido catarticamente pelo heroísmo romanesco.

Como vimos na definição de herói de Bolaño que o Cercas narrador assimila, o herói é este ser excepcional e sua singularidade está nesta dimensão que lhe confere estas características que ao mesmo tempo apontam para o sublime e para o monstruoso. Ao mesmo tempo em que se define pela virtude e pela coragem, também tem uma cegueira e uma irracionalidade instintivas. Veremos como estas características de certa forma contraditórias se projetarão em Antoni Miralles. Por ora, pretendemos apenas deixar claro que SDS efetua este movimento de transformar uma narrativa totalmente esquecida e, portanto, à margem da história numa narrativa épica e, para tanto, necessita “descobrir” os heróis desta história. Sánchez Mazas acaba não se revelando o tipo ideal para vestir esta roupagem, pois ele não comporta os traços apontados por Bolaño. O próprio narrador chega a esta conclusão quando relata, logo após a reflexão do chileno sobre o herói:

Para entonces ya hacía casi un mes que yo no pensaba en Soldados de Salamina, pero en aquel momento no pude evitar el recuerdo de Sánchez Mazas, que no mató nunca y que en algún momento, antes de que la realidad le demostrara que carecía del coraje y del instinto de la virtud, acaso se creyó un héroe. Dije:
 - No lo sé. John Le Carré dice que hay que tener temple de héroe para ser una persona decente.
 - Sí, pero una persona decente no es lo mismo que un héroe – replicó en el acto Bolaño -. Personas decentes hay muchas: son las que saben decir no a tiempo; héroes, en cambio, hay muy pocos. (2007, p. 146)

Desta forma, o narrador parece referendar uma oposição importante entre aqueles que acreditam serem heróis e os verdadeiros heróis, pois se depreende do raciocínio que os verdadeiros heróis revelam a posse desta característica naturalmente; com efeito, a palavra “radicalidade” que define o herói contém em sua origem a palavra “raiz” que aponta para este caráter instintivo. No círculo de sentidos que circulam em SDS, esta oposição se projeta na oposição que podemos enxergar entre Sánchez Mazas e Antoni Miralles. Mazas acreditara ser herói, como se depreende da biografia elaborada por Cercas. Sua busca pelo sublime o conduziu ao fascismo italiano, projetado no território espanhol. Contudo, este sublime correspondia a tudo aquilo que se opunha aos valores republicanos:

Sánchez Mazas creyó descubrir en el fascismo el instrumento idóneo para curar la nostalgia de un catolicismo imperial y, sobre todo, para recomponer por la fuerza las

seguras jerarquías del antiguo régimen que el viejo igualitarismo bolchevique amenazaba con aniquilar en toda Europa. O dicho de otro modo, quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de realizar su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en ella, el mundo abolido, inventado e imposible del Paraíso. (2007, p. 80)

Por conseguinte, esta crença o levou a aproximar-se de outros que, como ele, conduziram a Espanha à barbárie, mas este processo é visto por Cercas como uma consequência natural de um projeto sustentado na violência: “Porque la guerra es por excelencia el tiempo de los héroes y los poetas, y en los años treinta poca gente empleó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él en conseguir que España estallara una guerra” (2007, p. 81). Faltava uma figura que condensasse estes anseios e José Antonio Primo de Rivera os encarnou, de início e na ausência deste, Franco se apropriou dela para seus fins.

Ironicamente, o verdadeiro heroísmo no romance se projeta em figuras como Miralles e o miliciano anônimo, pois estes personagens revelaram o heroísmo em circunstâncias inesperadas. O primeiro, pela entrega a uma série de lutas, em nome de ideais que nada lhe trouxeram em recompensa. O segundo, pela decisão tomada sem a possibilidade de reflexão de poupar a vida de Mazas. No entanto, para Cercas narrador não bastará este heroísmo sem objeto do miliciano, ele tentará elucidar o enigma do olhar que aponta para apenas um dos sentidos apontados por Bolaño para definir o herói. Temos a impressão de que Cercas quer ouvir de Miralles uma justificativa ética para o ato do miliciano anônimo que refere a bondade do personagem, a “coragem e o instinto da virtude”. Contudo, como se conclui no epílogo, esta busca termina frustrada porque Miralles aponta para o segundo sentido que Bolaño apontara para caracterizar o herói e que o Cercas narrador parece ter esquecido: a irracionalidade e o instinto, que estão além (ou aquém) do bem e do mal.

Voltando a Bakhtin, ele caracteriza esta natureza paródica do romance como um processo que traz algumas consequências estéticas:

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária: eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoperodização [...]. (1998, p. 400)

Estes traços de dialogismo estão presentes em SDS, como verificamos ao abordar a variação de tons entre o sério, o cômico, o banal e o frívolo, que introduzem o humor na

narrativa e dão conta da pluralidade discursiva que permeia a realidade empírica representada no romance. Além disso, este traço dialógico revela como a obra de arte narrativa converte em elemento interno, com funcionalidade poética, elementos que têm origem na realidade extraliterária. Como apontamos, o romance inscreve estes elementos num esquema de oposição de significados que apontam para uma interpretação do escritor da realidade representada, neste caso, caracterizada sobretudo por estruturas de significantes literários que apontam para a história, a memória e os usos que dela se fazem na contemporaneidade. Desta forma, a qualidade estética do romance fica atestada neste enriquecimento dialógico que ele elabora, parodiando a narrativa de fundo épico e mesclando-a com outros elementos narrativos que a problematizam.

Ainda com relação à epopéia, podemos fazer mais algumas considerações à luz de Bakhtin para comprovar como seus traços são apropriados por Javier Cercas em SDS. O teórico russo entende que

[...] a epopéia, como um gênero determinado, se caracteriza por três traços constitutivos: 1. O passado nacional épico, o “passado absoluto”, segundo a terminologia de Goethe e de Schiller, serve como objeto da epopéia; 2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopéia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta. (1998, p. 405)

Em SDS, estes traços são ressignificados na problematização que Cercas projeta da história recente da Espanha. Assim, interpretamos que o corte antes apontado entre passado e presente na estrutura temporal interna da narrativa recupera este terceiro traço apontado por Bakhtin. O narrador projeta uma distância épica entre o relato das peripécias vividas por Sánchez Mazas e Antoni Miralles e o presente anódino. Com relação à lenda nacional apontada por Bakhtin, ela se projeta nos signos históricos em torno aos quais gira SDS, na presença de Mazas que encarna o desejo dos nacionalistas e, entre eles, os fascistas, de recuperar a Espanha do domínio bolchevique e recolocá-la numa trajetória heróica, por meio de uma elaboração discursiva que reelabora o mito de uma “Espanha eterna” com certos valores transcendentais.

Desta forma, os nacionalistas e fascistas recriaram uma “lenda nacional” que justificasse a intervenção militar travestida de “Cruzada”. Por fim, o passado nacional se reinveste, neste desejo utópico de religação do presente da Espanha com o passado mitificado, dos valores supostamente degradados pela II República e que seriam recuperados por Franco

e seus acólitos: o tradicionalismo político e dos costumes, o catolicismo e a ambição imperial.

Apesar do que acabamos de expor, como o próprio Bakhtin argumenta, o romance pertence a outra época na qual a epopéia não faz mais sentido como o fizera no momento em que surgiu e se firmou como gênero literário. Assim, tem todo sentido a argumentação do teórico russo de que o romance parodia a épica, ou seja que, de alguma forma, ele faz uma releitura do gênero parodiado e o coloca em contato dialógico com outros gêneros e atualiza a épica problematizando-a. Desta forma, SDS realiza este trabalho paródico problematizando o sentido épico que as trajetórias de Sánchez Mazas e Miralles podem ter no presente de enunciação do narrador, colocando em tensão os tempos que se entrecruzam no romance e que, por sua vez, emulam os tempos históricos que dialogam por meio da memória histórica e coletiva que fazem com que o passado se inscreva no presente.

Com este caráter paródico, a obra aponta para esta tensão fundamental de onde partem seus significados no próprio título “Soldados de Salamina”. Ele nos remete ao corte entre a experiência do passado e a do presente indiciado no significante Salamina. Este nos recorda a batalha clássica que é, por sua vez, signo metonímico de um conflito bélico. A distância que media entre este fato histórico esquecido e o presente é retomada pelo narrador numa analogia da forma como os espanhóis hoje lidam com o passado recente, impedida por um corte análogo. Por fim, o signo “soldados” traz à baila esta tensão entre os ideais, o heroísmo e a barbárie que em épocas de conflito bélico confundem seus sentidos mais do que em qualquer outra, permitindo-nos então fazer uma reflexão sobre a experiência histórica e as formas como as sociedades lidam com a memória conflituosa de sua própria história.

Adicionalmente, a epígrafe de Hesíodo que abre o romance, “*Los hombres han ocultado lo que hace vivir a los dioses*”, tirada de uma das principais fontes da épica grega clássica, a obra *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo⁷³ traduz uma indagação relativa à memória

⁷³ Segundo Alessandro Rolim de Moura (2012), “a obra hesiódica terá sido mais provavelmente composta na segunda metade do século VIII antes da nossa era, quem sabe mais para o final desse período do que no seu início”. Segundo o tradutor e editor, diferentemente de Homero, Hesíodo é tratado pela tradição literária como uma figura histórica cuja existência é quase indubitável, crença esta reforçada pelo fato de que no poema *Os trabalhos e os dias* ele apresenta uma “voz autoral”. Ainda de acordo com Moura, “mais do que um testemunho de uma época que possamos descrever com solidez, o poema traz reflexões de caráter geral sobre a vida do pequeno agricultor, relações sociais e comerciais, a administração do trabalho agrícola, a maneira como o trabalho se liga ao funcionamento da natureza, entre outros temas afins. Esses pensamentos, ainda que sem dúvida baseados na realidade que Hesíodo terá vivido em Ascra em algum momento de sua existência, têm um interesse que transcende os limites desse passado” (2012, p. 24). Não deixa de ser curioso que Javier Cercas inscreva em sua obra, também autoficcional, a modo de enquadramento paratextual, o discurso de outra obra primordial que também está atravessada pela autoficcionalidade. Texto disponível em <http://www.segestaeditora.com.br/download/ostrabalhoseosdias.pdf>. Acesso em 11/04/2017 às 14:15. Referências completas ao final do trabalho.

e aponta para esta distância insuperável entre um passado regido por uma determinada ordem e um presente degradado pela “ocultação” realizada pelos deuses e que se traduz no plano histórico/humano como uma busca que não pode ter um fim, visto que é próprio do humano indagar, mas não há uma resposta segura que encerre os sentidos da atividade reflexiva. Antecipa-se assim o sentido do epílogo do romance quando o narrador, após afirmar ter enxergado seu relato completo e, contudo, o término da obra se caracteriza por um movimento que não tem um ponto final de chegada:

[...] ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante. (2007, p. 207)

Para nos conduzir a este encerramento, o narrador efetuou um movimento discursivo que se desdobra num deslocamento espacial e temporal que torna coerente esta falta de clausura dos sentidos explícita nesta imagem final que ele projeta como uma visão cinematográfica na tela em que se transforma a janela do trem que o conduzirá de volta à Espanha. Ao contrário de ECH, que projeta um leitor implícito para o qual é necessário que tudo seja narrado e explicado, enfim, que não tem nenhum trabalho interpretativo frente ao texto, SDS parece ao mesmo pretender ser um texto literário facilmente consumível pelo mesmo tipo de leitor ao qual lhe agradaria ECH. Este modelo de leitor que, como vimos no primeiro capítulo, busca a leitura como entretenimento) encontra em SDS uma intriga bem armada, um dialogismo que propicia a agradável variação de atmosferas e humores e uma conclusão convenientemente emotiva que pode levar à catarse. Por outro lado, um leitor mais exigente pode ir além destes elementos triviais e buscar, na poética metaficcional do romance aliada aos recursos dialógicos, uma elaboração literária da problemática da memória coletiva do passado recente da Espanha, cuja marca última é a instabilidade e a polêmica que o narrador não elude ao tomar como ponto de partida dois ícones das memórias em conflito até hoje. Este leitor mais atento não se deixará conduzir pela catarse habilmente proposta na conclusão do romance e terminará percebendo que não há um encerramento definitivo da questão-motriz da intriga e que esta falta de resolução é coerente com a trajetória deslocada do narrador-sucateiro, das histórias que ele foi recolhendo e dos portadores destas memórias.

Para concluir esta análise, devemos então verificar o movimento discursivo elaborado por Cercas desde a primeira até a última parte do romance que permite que, ao mesmo tempo

em que questiona o estabelecimento da memória coletiva, expondo o percurso que leva a que determinadas versões da história sejam reafirmadas enquanto outras ficam no esquecimento, põe sobre a mesa dúvidas sobre o papel que a escritura narrativa tem nesta problemática.

O autor tensiona o lugar da narrativa literária colocando-a em relação com as mídias de massa, como o jornal escrito e a televisão, mas também com outras formas de relato, como o testemunho oral, o escrito, a historiografia e a historiografia literárias. Também a relaciona ao que poderíamos denominar “relato trivial do cotidiano”, que é este que os indivíduos, representados sobretudo por Conchi engendram, a partir do contato com os relatos antes apontados, reelaborando-os ou de certa forma consumindo-os como fazem com quaisquer outros objetos, para preencher o vazio instaurado no cotidiano anódino e ao mesmo se sentirem conectados a uma coletividade por meio destes signos de memória. Este processo é ironizado por Cercas por meio do tratamento cômico dado por Cercas a esta dimensão do cotidiano destes personagens. Assim, cada leitor pode encontrar no romance os elementos de seu interesse e enfatizar os que julga convenientes para construir uma leitura do livro que se adapte às suas expectativas ou necessidades. Portanto, o romance se configura de forma a agradar tanto à crítica como aos desígnios do mercado e permite diversas leituras, o que o torna ainda mais atraente como objeto de consumo, condição em que a literatura se encontra, como vimos, constringida na época contemporânea.

3.4. “Cita en Stockton”: melancolia e heroísmo deslocado

Insatisfeito com “Soldados de Salamina”, o narrador abre a terceira parte do livro imerso em nova crise, cujo fim será alcançado com as indicações obtidas por uma entrevista casual com Roberto Bolaño. O interessante é observar como, neste derradeiro apartado da trama, Cercas imprime no relato uma atmosfera melancólica ao mesmo tempo em que se desprende dos referentes anteriores: testemunhos orais e escritos, relatos historiográficos e obras de crítica literária, para entrar em um terreno que permite esta aproximação propriamente poética à memória, como afirmamos, carregada de melancolia. Esta atmosfera está implícita no título “Cita en Stockton” e seu sentido é explicitado nos diálogos de Cercas com Bolaño.

Nestes diálogos devemos observar como as leituras da história se apresentam enquadradas por signos derivados da cultura de massa, desta vez o cinema. Assim, quando Cercas e Bolaño conversam sobre o general Pinochet e o golpe de estado do Chile, o escritor espanhol pergunta ao chileno como havia vivenciado a queda de Allende e obtém a resposta:

“- Como una película de los hermanos Marx, sólo que con muertos. Aquello fue un desbarajuste fabuloso” (2007, p. 145). Na sequência, apresenta sua interpretação pessoal do conjunto de eventos relacionados à morte de Allende. No entanto, como ressaltamos, são os signos da narrativa cinematográfica que enquadram o fenômeno histórico e que permitem que se construa dele uma leitura poética, que a historiografia por si não permite. Portanto, Cercas, pelo procedimento dialógico, enriquece os sentidos que a literatura pode construir tanto da história como da memória, pois neste caso trata-se de um depoimento de Bolaño a respeito de como recorda ter reagido ao golpe ocorrido décadas atrás em seu país de origem. Na página 149, o chileno lhe dá a chave para sair da crise criativa: “ – Para escribir novelas no hace falta imaginación – dijo Bolaño -. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos” (2007, p. 149). Claro que podemos ler a passagem como uma piscadela dada pelo Javier Cercas, autor empírico, ao leitor real, sobre como está estruturado SDS, embora o narrador ainda não o perceba, pois ainda está imerso no processo de busca do relato bem-sucedido.

O tom melancólico se instaura após o relato de Bolaño sobre como vivia em Gerona. O narrador conta que o chileno descobrira recentemente que tinha pancreatite e que “antes de dormirse esta noche, Bolaño sintió una tristeza profunda, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación – soldados muertos en guerras de antemano perdidas – a los que siempre había soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca” (2007, p. 150). Novamente, temos a temática da fragilidade do trânsito da memória individual para a coletiva e a da própria escritura, dependente dos agentes que a trazem ao público, aliada à ampliação do território em que esta problemática é abordada pelo romance.

Bolaño comparece na obra como um personagem que discute com Cercas a respeito da dimensão do escritor como *homo agens*, para recuperarmos a terminologia de Winter e Sivan⁷⁴ (apud Luengo, 2004) e assim aprofunda a problemática que, para Cercas, a princípio não parecia relevante, posto que ele apenas partira em busca da boa história que lhe trouxesse sucesso.

Desta forma, a trama inicialmente se configura como uma espécie de caça ao tesouro, visto que a caracterização que o próprio jornalista faz de si próprio deixa explícito que ele deseja sair da crise e alcançar o sucesso de vendas e os benefícios resultantes desta nova

⁷⁴ WINTER, Jay e SIVAN, Emmanuel. **War and remembrance in the twentieth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

condição. Contudo, percebe-se que, ao longo do percurso, a condição rebaixada do escritor arrivista e que vive um cotidiano absolutamente anódino vai sendo invadida pelos relatos que ele próprio, como narrador sucateiro, vai recolhendo e estes relatos sobre o passado fazem com que os signos da experiência humana projetados por eles vão paulatinamente deslocando-o deste lugar eticamente rebaixado e apontando para as problemáticas já apontadas relativas à memória, à história, ao esquecimento e à própria escritura como veículo que opera com estes movimentos discursivos. Para tanto, a presença de Bolaño como contraponto ao ideal que Cercas pretendia alcançar é indispensável, pois instaura a dignidade num território totalmente deslocado dos holofones midiáticos e ressalta o esvaziamento ético e estético do ideal que Cercas pretendia atingir como jornalista/escritor.

Por conseguinte, é verossímil que, no contato de Cercas com Bolaño, os sucessivos intercâmbios verbais instaurem esta atmosfera melancólica e ao mesmo tempo tingida de certa irrealidade, que as referências ao cinema e ao sonho reforçam. Assim, o autor empírico consegue imprimir ao rumo final dado à trama um novo signo poético que, no entanto, não nos parece incidir na emotividade gratuita. Ora, sendo SDS um romance que trabalha com as relações de um agente público da memória – um jornalista – com as ferramentas e as fontes que lhe permitem realizar seu trabalho, esta conotação que se acrescenta aos dados da experiência que os personagens relatam tira estes dados da mera acumulação e imprimem neles algum sentido humano, ainda que este sentido venha mediado pelos discursos das narrativas de massa, como o cinema.

Com efeito, a presença determinante destas narrativas de massa demonstra a crise em que se encontra a memória pois, como apontara Benjamin em “O narrador”, já não existe aquela figura tradicional que contava experiências significativas para a comunidade. Não há mais experiência relevante que possa ser transmitida, diagnóstica Benjamin. Significativamente, ele aponta que as melhores narrativas escritas são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas por múltiplos narradores anônimos. Percebe-se de imediato a proximidade de SDS a este modelo narrativo: o jornalista não tem nada de relevante para contar e vai encontrar seu tesouro de histórias justamente em relatos orais de narradores esquecidos. No cotidiano pós-moderno em que ele vive, a cultura de massa se tornou a fonte de relatos que, no entanto, são consumidos sem mais e não importa muito a procedência deles mas a “mensagem” rapidamente deglutida e processada, isto quando há

“mensagem” propriamente dita visto que frequentemente, como apontara McLuhan, o próprio meio é a mensagem⁷⁵.

Assim, o bombardeio de informações veiculadas pela mídia sufocou a vivência íntima de contato com relatos que pudessem ter algo de intrinsecamente humano que somente a experiência compartilhada poderia imprimir no discurso. É compreensível que Javier Cercas, autor empírico de *SDS*, opte por introduzir na teia discursiva do romance estas interferências das mídias, pois ele está ciente de que, para o leitor médio, contar histórias sobre estes personagens anônimos e distantes no tempo não deve ter muito sentido se não houver algum vínculo que conecte-as com os modos narrativos predominantes hoje. Por isso, nos diálogos de Bolaño com Cercas aparecem estas referências. Apesar disso, elas não são o centro dos relatos do escritor chileno, mas introduzem as experiências pessoais que ele deseja comunicar e as enquadram nestas atmosferas esvaziadas de qualquer gozo.

É então relevante observar que o Bolaño construído ficcionalmente não é uma figura triunfante, mas traz os traços do humilde: exilado, doente, isolado em Blanes, fisicamente mal cuidado. No entanto, é com estes traços que ele se aproxima do narrador benjaminiano e relata a Cercas experiências que nada têm de épico. Foi numa destas experiências, no *Camping Estrella de Mar*, em Castelfells, em 1978, que Bolaño conhece Miralles, outro personagem também caracterizado pela posição deslocada frente aos centros hegemônicos dos discursos triunfantes das mídias, para quem um velho ex-combatente de diversos conflitos bélicos e milícias de outrora não pode despertar maior interesse. Além do mais, ele não fez parte de grandes batalhas consagradas nas mídias massificadas, mas em batalhas da Guerra Civil de 1936, seguidas pelo exílio nos campos da França e a Legião Estrangeira na África, cujo relato não é construído por Bolaño com lances heroicos:

- Date cuenta, Javier – acotó Bolaño, un poco perplejo, como reprimiendo la risa, como si él mismo estuviera descubriendo la historia (o el significado de la historia) a medida que la contaba-. Toda Europa dominada por los nazis, y en el culo del mundo, y sin que nadie se enterase, los cuatro putos moros, el puto negro y el cabrón de español que formaban la patrulla de D'Ormano estaban levantando por vez primera en meses la bandera de la libertad. ¡Tiene cojones la cosa! Y ahí estaba Miralles, engañado y por puñetera mala suerte y a lo mejor sin saber para qué estaba ahí. Pero ahí estaba él. (2007, p. 156)

Além dos traços próprios da oralidade desprovida de grandiloquência do discurso de Bolaño, vemos como Miralles se distancia de Sánchez Mazas enormemente. Enquanto o

⁷⁵ Cf. MCLUHAN, Marshall. “O meio é a mensagem”. In: **Os meios de comunicação de massa como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 21-37.

intelectual falangista buscava o sublime e o encontrou nos ideais autoritários da Falange e numa literatura que não mais dialogava com a contemporaneidade, Miralles segue de território em território, de combate em combate, sem grandes ideais. Ele apenas “estava ali” e seguia adiante. Contudo, foi ele quem reuniu três mil homens para percorrer a pé e em condições precaríssimas os milhares de quilômetros que o levaram a Trípoli, para expulsar dali as tropas alemãs. Assim, de investida em investida, ele fez parte deste pelotão de soldados que, na última hora, salvaram a civilização, como coloca Cercas no final da penúltima página do romance.

Contudo, o que resta deste herói passadas estas guerras todas? Nada além de um refúgio esquecido em Dijon e o relato transmitido verbalmente a Bolaño em Casteldefells quem, de forma totalmente casual, encontra em Cercas (ou vice-versa) o próximo e decisivo elemento na cadeia que vai restituir para a memória coletiva as lutas tão significativas quanto anônimas que Miralles travara com outros tantos anônimos em nome de uma maioria.

Neste final melancólico, Miralles e Sánchez Mazas voltam a aproximar-se como signos de um heroísmo impossível, posto que datado, de outra época da qual a nossa parece irremediavelmente cortada porque os signos que enquadram a experiência coletiva humana não conseguem interpretar aquela época e seus anseios, poeticamente projetados no romance como um tempo distante e de personagens tão heteróclitos como os “soldados de Salamina”. Desta forma, a aproximação a aquele tempo e àqueles personagens só é possível com a intervenção da memória transmitida que, de boca em boca, possa restituir a dimensão da experiência e comunicar algo inteligível para quem estiver disposto a ouvir os testemunhos.

No entanto, o relato de Bolaño não se compõe apenas de referências bélicas. Muito significativamente, para compor um perfil ainda mais humanizado de Miralles, ele lembra que o velho ex-combatente “se encoñó de mala manera” com Luz, uma “morena y corpulenta y bastante joven y guapa, con una generosidad natural y un sentido común imperturbable; quizá sólo ocasionalmente trabajaba de puta” (2007, p. 160), como supõe Bolaño.

Assim, o possível heroísmo que a figura de Miralles paulatinamente irradiará para Cercas não é o mesmo dos relatos tão monológicos quanto anódinos das más historiografias e dos romances ruins. O personagem ganha em densidade quando as lembranças que Bolaño traz sobre ele apontam para um homem comum, que pode ter vivenciado a vitória, mas também conhece os signos da derrota, as alegrias e sentidos exaltados da paixão e a nostalgia trazida pela música. O motivo do pasodoble “muy triste y muy antiguo” que Bolaño relata ter ouvido Miralles cantarolar várias vezes servirá como elemento que desencadeia em Cercas a conexão de Miralles com o miliciano anônimo. Trata-se de *Suspiros de España*, que aparece

pela primeira vez na primeira parte do livro, quando Cercas espera impaciente pela chegada de Jaume Figueras no terraço de um bar e ouve um dueto de ciganos jovens, entre os quais uma mulher que canta, entre outras, esta canção espanhola popularíssima, composta por Antonio Álvarez Alonso em 1902. Com o exílio massivo ao final da Guerra Civil, o *pasodoble* se tornaria um símbolo da nostalgia da terra perdida.

Desta forma, sua presença no romance toma ares de *leitmotiv* que aponta para esta melancolia impressa no relato e que se relaciona com estas experiências históricas. O narrador lembra nesta primeira parte que, ao ouvir no bar, pela primeira vez, o *pasodoble*, pensou que “ésa era la canción más triste del mundo” (2007, p. 47). Na segunda parte, ele se refere, no meio da biografia de Sánchez Mazas, ao que teria ouvido de Pere Angelats, um dos “amigos do bosque”, outro episódio em que *Suspiros de España* tem um papel fundamental para marcar um momento na memória daqueles dias passados na prisão de El Collell pelo falangista e que ele contara a Angelats. Ele lembra de um “simple soldado”, um dos que vigiavam os prisioneiros quando eles saíam para um passeio no jardim. Desenvolve-se entre Mazas e ele um vínculo baseado apenas numa fugaz troca de olhares:

Enseguida me fijé en él, y yo creo que él también se fijó en mí, o por lo menos eso es lo que se me ocurre ahora, porque en realidad nunca intercambiamos una sola palabra. Pero me fijé en él, como todos mis compañeros, porque mientras nosotros paseábamos por el jardín él siempre estaba sentado en un banco y tarareando algo, canciones de moda y cosas así, y una tarde se levantó del banco y se puso a cantar Suspiros de España. ¿Lo has oído alguna vez? Claro, dijo Pere. Es el pasodoble favorito de Liliana, dijo Sánchez Mazas. A mí me parece muy triste, pero a ella se le van los pies en cuanto oye cuatro notas. Lo hemos bailado tantas veces... [...] Sánchez Mazas dejó de canturrear. ¿Te la sabes entera?, preguntó Pere. ¿El qué? La canción, contestó Pere. Más o menos, contestó Sánchez Mazas. Hubo otro silencio. Bueno, dijo Pere. Y qué pasó con el soldado. Nada, dijo Sánchez Mazas. (2007, p. 119-120)

O episódio fica gravado na mente de Sánchez Mazas e a lembrança se fortalece quando ele é poupado de ser fuzilado por este mesmo soldado, que o encontra escondido no bosque. Desta forma, a canção atravessa o relato pontuando circunstâncias em que o cotidiano da Guerra Civil é representado não apenas pelo que tem de ominoso, nas relações conflitivas que se instauram e se desenvolvem neste contexto. O que a memória dos envolvidos guarda também destaca momentos como este, em que a arte, neste caso a canção, provoca uma ruptura, ainda que fugaz, desta condição de enfrentamento para instaurar um momento de tregua. Neste caso, o fato de esta peça musical ser já na época uma “canção das mídias” popular traz esta emotividade projetada na narrativa. Na terceira parte, Bolaño recorda ter sentido uma “emoción extraña” quando estava “en aquel momento, espiondo detrás de una

rolot a aquel viejo veterano de todas las guerras, con el cuerpo cosido a cicatrices y el alma en vilo por una puta ocasional que no sabía bailar un pasodoble” (2007, p. 161). Neste instante, ele refere ainda ter captado, num giro dos dançantes,

[...] un destello en los ojos de Miralles, igual que si en aquel instante se hubiese echado a llorar o intentase en vano contener las lágrimas o llevase mucho rato llorando, y entonces supo o imaginó que su presencia allí tenía algo de obsceno, que le estaba robando aquella escena a alguien y que tenía que marcharse, y supo también, confusamente, que su tiempo en el cámping se había agotado, porque ya había aprendido en él todo lo que podía aprender. (2007, p. 161)

É desta forma como *Suspiros de España*, além de funcionar como *leitmotiv*, também comparece como motivo importante para estabelecer transições relevantes no andamento da trama. Cercas se apropria do relato de Bolaño devido à sua relevância no encaminhamento da trama rumo ao clímax e o não menos significativo epílogo, no qual o *incognito* representado pela motivação secreta do comportamento do miliciano ao salvar Sánchez Mazas é conectado à canção, função esta cumprida pelo relato dos dias do falangista em El Collell.

Aqui, na terceira parte do livro, vemos como o enigma é novamente evocado, mas desta vez por Bolaño e ainda centrado no enigmático brilho nos olhos de Miralles. O enigma se espalha por todo o microrrelato, pois o escritor chileno aponta para o enigma mas não o esclarece, pelo contrário, a própria construção discursiva do relato é evasiva, com o uso da conjunção alternativa “o” e a modalização incerta entre “saber” ou “imaginar”, que não nos permite conhecer exatamente algo que ele também parece não saber o que é, mas mesmo assim relata.

Por fim, o episódio lhe permite concluir que estava encerrada sua passagem pelo camping, pois já teria aprendido o que podia, mas novamente não esclarece exatamente do que se trata. Estes vazios serão posteriormente retomados por Cercas para reafirmar, seguindo o conselho de Bolaño, a verdade possível da ficção no lugar das certezas da história. O chileno lhe diz que Cercas provavelmente teria que inventar a entrevista com Miralles para terminar o romance. Este breve diálogo entre os escritores é interessante porque marca uma transformação em Cercas, que parece não estar mais tão preocupado com o final perfeito do livro. Pondera que “yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro” (2007, p. 168). Assim, na lógica projetada por ele, há uma ética do escritor profissional, que parece ser aquela que ele seguia no início do processo da escritura deste livro. Agora, ele está mais preocupado

com o caráter de “relato real” da obra e, portanto, não pode inventar a entrevista com Miralles. No entanto, Bolaño, como um bom mentor, aconselha:

- Es la única forma – repitió, seguro de haberme convencido -. Además, es la mejor. La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real. A éste ya no vas a encontrarlo. A saber dónde andará: estará muerto, o en un asilo, o en casa de su hija. Olvidate de él. (2007, p. 168)

Não sabemos se um leitor comum reparará na ironia do autor empírico transmitida por estas reflexões metaficcionais disseminadas pelo romance, sobretudo se cair na armadilha e comprar a idéia de que realmente este romance é um “relato real” e, portanto, tem um compromisso com a realidade extraficcional tão forte quanto o que um relato historiográfico, por exemplo, tem com os eventos relatados e as fontes que lhe permitem reconstruir estes eventos. Toda esta obra é uma invenção e não importa se existiu ou não um Antoni Miralles, mas o personagem Miralles ficcionalmente criado funciona para conduzir a trama a um encerramento coerente com o conjunto, no qual Sánchez Mazas e os demais personagens também são tão ficcionais quanto ele, enquanto figuras deste mundo literariamente construído. Obviamente, esta tensão entre ficção, história e memória que uma obra de extração histórica como esta cria levanta questionamentos específicos. No desenrolar da intriga, o leitor se interessará por saber se afinal Cercas vai ou não encontrar Miralles e o que resultará deste encontro. Contudo, em outro nível de leitura, há outras questões relevantes relacionadas ao modo de construção do romance, que são as que estamos explorando neste trabalho.

Como já apontamos, as referências recorrentes em SDS a narrativas da cultura de massa, como o cinema, não são casuais. Na terceira parte, o filme *Fat City* (1972), de John Houston (que no Brasil foi intitulado “Cidade das Ilusões”), funciona como mais um elemento intraficcional em que se projetam os sentidos de SDS, num jogo especular. Com efeito, o filme aparece num dos diálogos entre Roberto Bolaño e o narrador. Quando Cercas lhe pergunta o que significa Stockton, que faz parte da despedida “Nos vemos em Stockton” que Bolaño dizia a Miralles a cada reencontro, explica o chileno:

¿Sabes lo que significa Fat City? Algo así como Una ciudad de oportunidades, o Una ciudad fantástica o, mejor aún, ¡Menuda ciudad! ¡Pues menudo sarcasmo! Porque Stockton, que es la ciudad de la película, es una ciudad atroz, donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso. Para el más absoluto y total fracaso, en realidad. Es curioso: en casi todas las películas de boxeadores lo que se cuenta es la historia de la ascensión y caída del protagonista, de cómo alcanza el éxito y luego

llega al fracaso y al olvido; aquí no: en *Fat city* ninguno de los dos protagonistas – un viejo boxeador y un boxeador joven – vislumbra siquiera la posibilidad del éxito, ni ninguno de los que los rodean, como ese viejo y acabado boxeador mexicano, no sé si te acuerdas de él, que orina sangre antes de subir al ring, y que entra y sale solo del estadio, casi a oscuras. (2007, p. 176)

Assim, a trama de *Fat City* reflete as de Bolaño e Miralles, tal como estão representadas em SDS e adensa a tragicidade das trajetórias destes personagens, cujo fim parece ser o isolamento e o esquecimento deles pela sociedade em geral, ao mesmo tempo em que eles padecem por não poder compartilhar suas histórias. Como vimos, Bolaño é construído com traços que o caracterizam como um artista deslocado tanto do mercado como de sua própria coletividade de origem mas, apesar disso, continua em atividade, esquecido numa vila no interior da Espanha. Doente, ele se debate entre a possibilidade da morte iminente e o desejo de continuar vivendo. Ele mesmo relata que quando estava no hospital Josep Trueta de Gerona e recebeu o diagnóstico de pancreatite, sentiu uma enorme tristeza e sonhou que estava num ringue lutando com um gigantesco lutador de sumô. Ao acordar, sentiu uma alegria sobre-humana por saber que não ia morrer.

Contudo, Bolaño relata em seguida que às vezes lhe assalta a sensação de não ter despertado daquele sonho e de que todas as experiências que teve fora do sonho foram irreais e que acordará e estará na lona do ringue, assassinado pelo gordo oriental. Desta forma, ao mesmo tempo em que o romance constroi esta condição trágica de Bolaño nesta trajetória deslocada dos signos midiáticos da vitória, investe esta condição de elementos que desrealizam esta seriedade, introduzindo nela signos cômicos que impedem que ela se instale no plano do sublime, trazendo-a de volta ao plano da experiência humana. A estratégia de fazer com que o próprio personagem construa este retrato bem-humorado de si confere verossimilhança ao conjunto e dá mais coerência ao traço melancólico que caracteriza esta terceira parte do livro.

Esta melancolia nos parece fundamental, como mecanismo que imprime coerência ao romance e adensa seus sentidos, já que se intensifica à medida em que ele se aproxima do desfecho, mas está presente desde a abertura da trama. Para entendermos melhor esta idéia, devemos explorar o conceito de melancolia e verificar como ele permite o trânsito entre a dimensão psicológica e o caráter ético dos personagens da obra, unificando-as num todo coerente com o qual a problemática da memória também se relaciona.

A reflexão aristotélica no texto "O problema XXX,1", atribuído ao Estagirita, coloca a melancolia dentro do campo da Medicina, caracterizando-a como um certo tipo natural de

temperamento, mas também adentra ao campo da Política ao vê-la como uma determinada concepção da virtude ou da excelência de caráter e de conduta. Por conseguinte, o melancólico passa a ser visto como um indivíduo excepcional. Como sabemos, ao longo da história da arte vários talentos foram caracterizados como seres excêntricos e melancólicos. A Psiquiatria contemporânea prefere utilizar o termo “depressão” e marcar a ruptura com a tradição médica que ligava a doença com os temperamentos, humores e vapores que circulam no corpo ou o afetam. Já Freud relaciona a melancolia com o luto, para explicar como na experiência melancólica o indivíduo, vitimado pelo narcisismo, não consegue superar a identificação com o próprio ego e fica preso a um jogo narcísico deslocado dos dados concretos da experiência e preso às imagens projetadas pela psique.

Estas interpretações freudianas têm interesse para a crítica literária quando as vinculamos com as leituras que estudiosos como Christopher Lasch e David Harvey fazem da sociedade contemporânea. Lasch e Harvey⁷⁶ caracterizam o processo de socialização no mundo atual pelo traço patológico do narcisismo que seria, para estes pensadores, um dos traços centrais da experiência social em nossa época. Assim, o narcisismo intrínseco ao mundo globalizado é um correlato da expansão das tecnologias, que abarcam não apenas as comunicações mas adentram a intimidade das experiências privadas dos cidadãos. Neste circuito, a sociedade produz e opera apenas com a imagem enquanto imagem, que é elaborada e transmitida não apenas para substituir o real, mas para oferecer ao sujeito um suposto gozo imediato e, desta forma, bloquear os processos psíquicos e sociais de simbolização, sem os quais o desejo não pode ser transfigurado e realizado. O desejo fica então paralisado no narcisismo, não há pensamento nem simbolização; a imagem, com sua onipresença, nos propõe atos sem mediação que, por isso, não se efetivam e o resultado disso é a melancolia ou depressão.

Como afirmamos há pouco, a melancolia está presente em SDS desde o início. O narrador, já nas primeiras páginas, apresenta-se como um indivíduo melancólico, que não consegue superar a morte do pai e o abandono da esposa. Se este narrador, pelos traços com os quais está construído pode representar, como argumentamos, o perfil do leitor médio espanhol, estão colocados os signos que permitem torná-lo um paradigma da sociedade espanhola atual, na qual há o consumo desenfreado de imagens e tecnologias e pouco espaço para a elaboração da experiência para além de fantasmas midiáticos.

⁷⁶ Não nos remetemos a uma obra específica destes autores, pois estes temas estão disseminados ao longo de seus trabalhos.

Já na terceira parte do romance, Cercas encontra Bolaño e o cotidiano deste personagem também se inscreve numa aura melancólica. No entanto, diferentemente de Cercas, não é o próprio Bolaño quem se caracteriza como depressivo; pelo contrário, a forma como ele próprio enxerga a sua situação de escritor exilado e marginalizado nos permite ver nele um traço de lucidez que se sobressai de sua condição médica.

Desta forma, o chileno se opõe ao espanhol no sentido de que o primeiro, com sua postura ética, denuncia o círculo vicioso em que Cercas, assim como toda a coletividade que ele representa, parece estar imerso. A presença de Bolaño vem demonstrar que o sucesso que Cercas pretende alcançar é uma ilusão, pois significa a integração a uma estrutura de relações caracterizada pela falsidade, por um lado, pois tudo não passaria de um espetáculo midiático em que ele ocupa o papel do jornalista bem-sucedido; por outro lado, há um evidente componente ético que se projeta deste raciocínio, a evidência de que o único lugar digno possível neste conjunto é mesmo à margem, junto ao próprio Bolaño e a Miralles, o lugar dos derrotados. O espaço dos vencedores, que fora ocupado por Franco, Sánchez Mazas e que até o momento Cercas deseja ocupar representa, na verdade, uma derrota ainda pior.

O encontro de Cercas com Bolaño e logo depois com Miralles vai desconstruindo os sentidos cristalizados do homem como agente orientado apenas pelo egoísmo: o que o jornalista busca é superar a sua depressão, encontrar a história que garanta, ao menos momentaneamente, o seu lugar ao sol. O humor de Bolaño e seu isolamento quebram este circuito, apontando para a sua falha e distanciando o leitor desta lógica do mercado; Miralles não vai restabelecê-la e, pior, no lugar dela instaura um vazio. O encontro final entre Cercas e Miralles é na verdade um anticlímax, mas veremos como o narrador constroi um desfecho no qual tenta recolocar tudo num lugar estável e restabelecer o falso equilíbrio. Portanto, o romance projeta uma oposição axiológica entre a melancolia, o espetáculo, os vencedores, a repetição de tópicos e a lógica monológica do mercado, por um lado e a tragédia, a oralidade deslocada, a memória, a derrota e a lógica problemática do humano, por outro. Todos estes elementos do segundo polo estão na margem e o narrador vai paulatinamente se aproximando deles, mas serão eles assimiláveis à narrativa que ele pretendia escrever, sob a égide do mercado?

O rumo que a narrativa vai tomando coloca em evidência o papel da literatura como instância política na sociedade espanhola contemporânea. Contudo, percebemos que estes dados se desprendem da leitura como elementos que somente uma abordagem crítica pode revelar, a partir dos próprios dados da organização da obra, ou seja, eles são coerentes com a sua estrutura. No momento em que SDS realiza uma discussão metaliterária explícita é

quando talvez a obra fique mais esteticamente fragilizada, sobretudo no final da segunda parte, justamente porque ela tenta justificar os erros de Sánchez Mazas e estabilizar os signos que, como fica evidente na terceira parte, não podem ser totalmente racionalizados. É como se a resposta final fosse que não há uma resposta única e nenhuma lógica poderia dar sentido à experiência humana, em última instância, pois o *incognito* que está no centro da intriga não se elucida. Esta é uma das maiores qualidades da obra que, a partir dos signos da derrota, do deslocamento, do heroísmo e do imperfeito, possam ser apresentadas questões relevantes para a coletividade, sem dar a impressão de que o leitor está sendo coagido a aderir a determinado ponto de vista; o importante não é a resposta para as questões, embora habilmente o romance se construa de forma a sustentar uma intriga que nos leva a crer que haverá uma resposta final. A impressão que fica, terminada a leitura, é que o deslocamento proporcionado pela busca desta resposta sempre protelada é a aventura literária mais interessante.

É evidente que SDS possui unidade formal e semântica, uma coesão interna muito bem amarrada e que se projeta numa intriga que se desenrola naturalmente, de modo que o leitor tem a impressão de estar acompanhando o desenrolar de uma investigação que vai conduzir a um final. Assim, o final do romance é não apenas o desfecho de um texto, materialmente falando, mas também corresponde ao ponto álgido de uma busca. Esta característica do desfecho justifica o tom patético que o narrador imprime a esta cena derradeira do encontro com Miralles e a obtenção de uma resposta à questão que passa a orientar a intriga a partir da frustração obtida com o texto que corresponde à segunda parte da obra.

Neste romance, o desenlace praticamente coincide com o desfecho, visto que nas últimas páginas da obra a intriga chega ao seu ponto culminante, sobre o qual se projeta uma tensão máxima cuja expectativa vinha sendo alimentada pelo narrador desde as primeiras páginas. Assim, é sintomático que Cercas se autocaracterize desde o início como um jornalista arrivista em crise, abandonado pela esposa e carente da figura paterna falecida recentemente. No movimento teleológico que a trama apresenta, o ponto final da trajetória do narrador se caracteriza pela superação da crise, a estabilização emocional e o encontro de Miralles, cuja experiência acumulada se transmite sob a forma das memórias comunicadas a Cercas e desta forma pode-se preencher o vazio tanto da figura paterna como da que faltava para dar sentido à narrativa escrita que ele elabora. Assim, os dois níveis narrativos que caminham lado a lado em SDS encontram uma conclusão e projetam a coerência interna da obra ao leitor.

Como a própria palavra deixa entrever, o desenlace corresponde a este momento importante na narrativa em que questões propostas ao longo do seu desenrolar recebem uma solução, que projeta no texto esta sensação de conclusão. No caso de SDS, o fechamento da obra é perceptível no fato de que a pergunta inicial que move o narrador o conduz a uma pesquisa que implica em deslocamentos espaciais e temporais, para que ele tenha acesso às narrativas das memórias de diversos personagens, por um lado e àquelas que estão sistematizadas em livros, por outro. Os deslocamentos temporais são também explicitados, já que o narrador se volta para um acontecimento que teve lugar décadas atrás para elucidar um mistério, de modo que ele transforma o que poderia ser um passado morto e enterrado numa estrutura narrativa que desperta o interesse do leitor.

Assim, o romance opera, tanto no nível da forma como no do conteúdo, com questões relacionadas ao papel da literatura na formação da identidade dos cidadãos. Cercas possui questões pessoais a serem resolvidas, mas o romance trabalha em outro plano, com a dimensão coletiva que subjaz à constituição deste indivíduo. Por isso, ele aparece na obra como *homo agens* e lida com as memórias de outros personagens fazendo a mediação entre a dimensão pública e a privada da vida humana, aí incluída a atividade de recordar e a de esquecer.

Esta pergunta inicial se traduz esteticamente como uma distância entre passado e presente que sustenta poeticamente a busca do narrador. Assim, ela está implícita no título da obra, que projeta a oposição paradigmática entre os sentidos do passado, até então enterrados sob o cotidiano opaco dos personagens que vivem no presente e os sentidos deste presente. Os soldados de Salamina são lançados, nesta oposição fundamental, a outros tempos, lugares e experiências deslocados do tempo presente e os lugares em que a experiência contemporânea se elabora, como vimos, atravessada pelos signos midiáticos que, na verdade, impedem que os indivíduos realmente vivam, passem por experiências significativas. O vazio deste presente anódino justifica a sustentação do enigma do olhar do miliciano anônimo, cuja luz metaforiza uma saída para a condição melancólica que o narrador projeta sobre o presente. Desta forma, no final das contas, não se trata apenas da busca de um jornalista por uma boa história, pois ao longo da investigação o narrador de alguma forma também vai se transformando e o signo claro desta transformação está no final emotivo da narrativa.

Seja como for, a ênfase patética da narrativa revela, com maior força neste momento final, que SDS não apenas conta uma história, como qualquer outro romance, mas que se trata da história de uma história que pretende ter relevância nos debates públicos de questões prementes na sociedade espanhola. Sua estruturação metaficcional sob a forma de uma

autoficção projeta as questões abordadas na esfera pública, dadas as características do narrador, um agente de mediação entre a memória individual e a coletiva e ao mesmo tempo um protótipo de “cidadão médio”. Assim, o desfecho do romance se investe de uma ênfase patética para mover os afetos do leitor, principalmente a indignação e a compaixão, para ganhar a adesão emotiva do público.

Contudo, ao mesmo tempo em que investe na emotividade ou proporcionalmente a este investimento o romance também não deixa de mostrar a falta de resolução da problemática abordada. Às questões formuladas por Cercas, Miralles não dá a resposta esperada e coloca em xeque a lógica do narrador, como no seguinte trecho:

¿Para qué quería encontrar al soldado que salvó a Sánchez Mazas?

Sin dudarlo contesté:

- Para preguntarle qué pensó aquella mañana, en el bosque, después del fusilamiento, cuando le reconoció y le miró a los ojos. Para preguntarle qué vio en sus ojos. Por qué le salvó, por qué no le delató, por qué no lo mató.

- ¿ Por qué iba a matarlo?

- Porque en la guerra la gente se mata – dije -. Porque por culpa de Sánchez Mazas y por la de cuatro o cinco tipos como él había pasado lo que había pasado y ahora ese soldado emprendía un exilio sin regreso. Porque si alguien mereció que lo fusilaran ése fue Sánchez Mazas.

Miralles reconoció sus palabras, asintió con un amago de sonrisa y, acabando de abrir la puerta, me dio un golpecito con el bastón en el envé de las piernas; dijo:

- Andando, no vaya a ser que pierda el tren. (2007, p. 200)

A lógica do narrador ainda é a do mercado. Portanto, para concluir seu livro de sucesso ele precisava encontrar um herói e a resposta ao enigma. Parece ter encontrado ambos, mas o comportamento deste possível herói problematiza os sentidos em que sustenta todo o projeto narrativo de Cercas. Em outras palavras, Miralles se desloca da posição de herói que Cercas projeta e na qual tenta encerrar os sentidos da história recente numa lógica ainda binária: de um lado estão os heróis, os injustiçados, os derrotados, os bons; do outro estão os maus, os injustos, os vencedores, os covardes.

A resposta final de Miralles a Cercas é “nada”. Este vazio de significado é o espaço adequado para simbolicamente projetar outra possibilidade de heroísmo, que não se atém à poética maniqueísta dos relatos sobre a Guerra Civil de 1936. É um heroísmo intransitivo, semelhante àquele caracterizado por Bolaño. O herói simplesmente se revela quando é necessário, sem ter consciência heróica. Além disso, o próprio Miralles dá a chave para compreender por que não deseja ocupar este lugar: “Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos.” (2007, p. 197).

O que Miralles parece denunciar é a distância que o discurso narrativo irremediavelmente instaura entre o presente do narrador e do leitor e o presente do herói e de seu universo. Para que seja possível o heroísmo, é preciso que a morte venha a apagar os traços de humanidade do herói, para que poeticamente ele seja reconstruído como um emblema. Em sua cotidianidade caracterizada pelo abandono e pelo esquecimento, Miralles sente que ainda é um indivíduo e a forma como ele próprio se mostra a Cercas e ao leitor ressaltam um humor irônico, uma personalidade um pouco difícil que não se ajusta ao sublime que se espera de um herói.

Enfim, o que Miralles parece querer dizer é que não existem de fato heróis senão nos livros, mas quando eles residem nestas narrativas o passado está morto, não há mais experiência histórica a comunicar pois esta se converteu em mito e Miralles é um indivíduo apaixonado pela história, ela é o seu campo de experiência, onde sua existência cobra sentido. Sua ética não é a do mercado. O próprio personagem lamenta o esquecimento em que estão vários outros jovens que lutaram nas frentes de batalha, mas faleceram durante os conflitos. O narrador neste momento pondera que, morto Miralles, todos os que ele recorda morrerão com ele, pois não haverá mais nenhum elo que faça a passagem destas memórias à coletividade.

No entanto, esta frustração não serve para o narrador, como fica claro no desfecho. Mesmo sem ter ouvido a confirmação de Miralles de que este era o miliciano, ele prefere projetar outro desfecho que habilmente dá a impressão de que ambos eram a mesma pessoa. Contudo, o narrador projeta a cena final como vista de um espelho, primeiro do táxi que o conduz de volta à estação de trem de Dijon e depois, da janela do vagão em que sua imagem se reflete. Estas imagens de duplicação replicam a própria estrutura do livro, ao mesmo tempo em que apontam para o discurso narrativo como resultado da projeção do desejo do narrador: “Pensé que, en cuanto llegase a Gerona, llamaría a Conchi y a Bolaño y les contaría cómo estaba Miralles y cómo era esa ciudad que se llamaba Dijon pero cuyo nombre verdadero era Stockton” (2007, p. 204).

À realidade se sobrepõe a ficção, que a reveste de uma configuração que procura corrigir o que não coincide com o desejo. Assim, as quatro páginas finais projetam esta vontade do narrador, mas o leitor não deve perder de vista que se trata de mais uma ilusão, é o máximo a que pode aspirar um escritor: corrigir as injustiças do universo empírico imaginando alternativas. O verdadeiro miliciano continua anônimo, possivelmente já morto. Miralles continua no asilo em Dijon, ruminando seu abandono mas, poeticamente, Cercas projeta a possibilidade de uma outra história no livro que ele finalmente vê, “entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio,

porque estaba en mi cabeza desde el principio” (2007, p. 207). Ironicamente, este suposto relato real é o triunfo da ficção sobre as ruínas da história e ao mesmo tempo denuncia os limites da fabulação literária.

SDS se sustenta sobre uma poética da oralidade, sobre um gesto simbólico que se desdobra num eixo estruturador em que “fazer falar” ou “falar em nome de” introduz no relato do narrador principal diversas outras falas, o que enriquece os seus sentidos na medida em que impede o seu fechamento em clichês e aponta para a própria instabilidade e a ambiguidade inerentes à reconstrução do passado recente pela via da memória. Assim, a intriga que o romance desenvolve se abre com uma entrevista com um escritor, filho de um intelectual que simboliza os vencedores da Guerra Civil e termina com um diálogo com um velho combatente que vive uma espécie de exílio na França. Fecha-se então o círculo da transmissão oral que, com as últimas palavras do narrador, estabelece mais uma dobra, pois quando Cercas entrevê seu relato completo que ele apenas precisa “passar a limpo” está apontando para a operação em que o oral se fará texto escrito e incorporará a oralidade como um dos traços principais do romance. Como aponta Mariela Sánchez, trata-se de

un trabajo de memoria que dé cabida a la cobertura de diferentes puntos de vista y temas aún no del todo explorados desde los textos de creación, un recurso que amaga a cada momento con anclar en lo factual, puesto que se fusionan hechos históricos (factuales) con relatos inventados (ficciones). (2010, p. 132)

O romance resulta então de um gesto no qual o escritor procura enriquecer a memória cultural (aquela que já está estabelecida e que é transmitida pelos meios da cultura) por meio de um diálogo com fontes marginalizadas da memória comunicativa (aquela que apenas os portadores podem transmitir). Nesta dialética entre ambas, a que fica enfatizada é a memória comunicativa. Os deslocamentos espaciais e temporais que o narrador de SDS efetua em busca do “relato real” de sucesso acabam revelando, à sua revelia, o perigo que a memória comunicativa corre de se perder definitivamente.

Ironicamente, quanto mais o narrador do romance se documenta, mais em dúvida se coloca o caráter “real” dos fatos, como bem aponta Sánchez (2010). Vimos como Cercas destaca, em alguns momentos, que as histórias contadas por Sánchez Mazas e Ferlosio pareciam ter sido decoradas e, portanto, teriam perdido aquele vínculo primordial que vincula a memória com a experiência. Assim, temos a impressão de que o que faz o narrador, no final das contas, é buscar, por meio da resolução do enigma representado pela resposta à questão sobre o que teria pensado o miliciano anônimo quando salvou a vida de Sánchez Mazas,

acender novamente esta chispa quase metafísica que traz de volta a conexão entre a vida e a palavra, pois ambas parecem estar dissociadas na contemporaneidade.

Discursivamente, o romance opõe, como vimos, o plano do presente da enunciação, carregado de traços disfóricos dos quais destacamos a banalidade e a incomunicação (apesar de ou justamente devido à onipresença das mídias que substituíram a comunicação face a face das experiências pessoais), ao plano do passado das experiências que o narrador resgata, as quais se banham de traços eufóricos que negam o presente, pois tanto Sánchez Mazas como Miralles atuaram para realizar um ideal.

Em outras palavras, num plano temos o próprio Cercas, que vive um cotidiano banal e que parte em busca de um tesouro, neste caso representado pelo “relato real”. No entanto, o que ele encontra parece que supera as suas expectativas e acaba por tirá-lo desta condição ou elevá-lo sobre o mero intercâmbio pecuniário provocando, de certa forma, uma redenção simbólica do próprio Cercas. É o que se desprende do desfecho exaltado em que Cercas se coloca como agente comunicador social das memórias destes personagens, privilegiado por ter tido este contato cara a cara com eles, experiência da qual se projeta um aprendizado sobre o passado que pode ser transmitido. É relevante que o romance termine com esta cena em que ele comunica ao leitor este sentimento. Não se trata mais apenas de contar uma boa história, pois como ele mesmo afirma

[...] mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segué – Joan y Lela – y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de María Ferré, y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles, de esos momentos en que toda la civilización pende de un solo hombre y de ese hombre y de la paga que la civilización le reserva a ese hombre. (2007, p. 206-207)

Desta forma, o romance até o final escamoteia sua condição original de escritura e enfatiza seu vínculo com a oralidade. Isto é perceptível no discurso do narrador acima citado, pela insistência no uso dos verbos “contar” (“contar su historia”) e sobretudo “hablar” (“hablar de ellos”) e na própria sintaxe oral do texto, caracterizada pela superposição aditiva. A exaltação do narrador projeta, pelo poder da palavra, a capacidade de restituir do esquecimento uma série de personagens mas termina por destacar dois, Sánchez Mazas e

Miralles e os inscreve neste instante épico em que “toda a civilização pende de um só homem”.

Visto que esta “fala” de Cercas está estrategicamente colocada no desfecho do romance e, por isso, representa o ponto álgido em que se projeta a resolução da intriga, ela acaba por projetá-la numa cena em que, por sua própria emotividade e seu lugar no discurso romanescos, esta carga se projeta ao leitor com especial ênfase, como a emitir uma espécie de “moral da história”. Assim, temos a impressão de que neste momento decisivo a persona do narrador se superpõe à do autor implícito para possibilitar esta comunicação emotiva entre eles e o leitor, o que é bastante plausível porque este narrador, como vimos, pelo gesto irônico que modula o romance, caracteriza-se de início como alguém rebaixado moralmente.

Temos a forte impressão de que, neste momento em que o narrador afirma haver encontrado finalmente o seu “relato real”, o autor empírico rompe o pacto ficcional e se projeta sobre a figura do narrador, elaborando uma espécie de peroração para projetar no leitor as questões que o romance problematiza e para as quais aponta um desfecho. Podemos também interpretar de outra forma esta cena, como se o narrador se desdobrasse e permitisse que o autor tomasse a palavra, o que é plenamente plausível com a forma como ele se descreve nesta cena final dentro do trem:

Y allí, sentado en la mullida butaca de color calabaza del vagón restaurante, acunado por el traqueteo del tren y el torbellino de palabras que giraba sin pausa en mi cabeza, con el bullicio de los comensales cenando a mi alrededor y con el whisky casi vacío delante, y en el ventanal, a mi lado, la imagen ajena de un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo, allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo [...] (2007, p. 206)

Como se vê, Cercas claramente se desdobra neste momento em um que a partir de agora fala e este outro, cujo reflexo está na janela do trem, este “homem entristecido” que corresponde ao que era o Cercas narrador até então. Junto ao Cercas refletido vê também o livro buscado e, portanto, pode-se ver aqui uma refiguração em miniatura da própria especularidade do romance. O escritor se distancia pelo gesto narrativo do universo narrado, que contém tanto o narrador como os demais elementos da narrativa.

Seja como for, se interpretamos que aqui o autor toma a palavra para se dirigir diretamente ao leitor, podemos analisar sua “fala” para revelar o que o jogo, ao mostrar, esconde. Como afirmamos há pouco, o desfecho do romance é fortemente emotivo e deixa explícita esta carga patética. Portanto, pela força emotiva o autor rompe o pacto ficcional e se aproxima do leitor. Assim faz uma espécie de “discurso final”, no qual projeta o gesto de

“justiça simbólica” para com os personagens cuja memória ele restitui. Ao enunciar “mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también” ele disfarça, pelo uso da estrutura condicional, o que na verdade já está fazendo, pois neste momento o leitor está terminando de ler o romance em que o autor realiza esta restituição simbólica.

Contudo, este gesto de restituição corre o risco de “entronizar en forma hiperbólica determinada imagen de los vencidos”, como pondera Mariela Sánchez (2010, p. 133). Assim, em SDS a figura de Miralles é alçada à categoria de herói e sofre uma espécie de deificação tão intensa quanto o rebaixamento que caracteriza o jovem escritor momentaneamente frustrado Javier Cercas. O heroísmo de Miralles se projeta não apenas sobre a história ocidental mas também sobre a trajetória do próprio narrador, pois traz este suplemento que preenche a incompetência ou o medo do reconhecimento que Cercas tem com relação às incertezas da profissão. Desta forma, parece muito conveniente que o romance adote esta fórmula. A “fórmula del joven escritor momentáneamente frustrado que necesita un héroe” se aplica a outros romances contemporâneos⁷⁷.

Indo um pouco além, podemos vincular também este enquadramento emotivo em que a trama de SDS acaba confluindo, pelo tratamento dado a ela no desfecho, com a “infecção sentimental” que José-Carlos Mainer (2004) aponta como característica destacada da literatura sobre a Guerra Civil de 1936, nesta nova corrente literária. Mainer (2005)⁷⁸ explica: “Uno de los riesgos que corre el tema de la Guerra Civil es una cierta trivialización sentimental”, que segundo o crítico e historiador da literatura espanhola se deve também à distância existente entre esta geração mais recente, a dos netos da Guerra Civil e o próprio conflito. Assim, interpretamos esta trivialização sentimental como uma tendência romanesca no tratamento estético desta temática, como observamos que ocorre com *El corazón helado*.

É interessante observar que este “giro sentimental” corresponde à intensificação das tensões surgidas no campo cultural espanhol entre os historiadores e os pseudo-historiadores do passado recente espanhol, a exemplo da polêmica mantida por Pío Moa (1948-) e sua obra *Los mitos de la guerra civil* (2004) e as críticas de Ángel Viñas (1941-), Paul Preston (1946-

⁷⁷ Fazemos referência aqui a obras como *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas e *Las esquinas del aire: en busca de Ana María Martínez Sagi* (2000), baseados também na reescritura literária de episódios de extração histórica vinculados à guerra civil de 1936.

⁷⁸ RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. Entrevista: José Carlos-Mainer La dictadura, 30 años después. “La Guerra Civil como tema literario corre el riesgo de la trivialización”. Madrid: El País, 12/11/2005. Disponível em http://elpais.com/diario/2005/11/12/babelia/1131755950_850215.html. Acesso em 12/04/2017 às 12:35.

) e Alberto Reig Tapia (1949-) à forma como Moa tergiversa as fontes para recontar a seu modo os fatos e tirar conclusões idiossincráticas.

Outrossim, vemos que há uma relação entre este enfoque sentimental que caracteriza este conjunto de romances e o fato de que a geração que passa a dominar o campo literário é a dos netos da Guerra Civil. Podemos concluir então que a tônica sentimental que afeta a ficção é um sintoma do distanciamento cada vez maior que os espanhóis têm com relação ao passado recente, pois ela indica que os escritores são cada vez mais conscientes de que há um corte entre a experiência e a memória da Guerra Civil que não pode mais ser preenchido com o recurso à memória pessoal, pois as testemunhas porventura ainda vivas estão alcançando o centenário. Por conseguinte, para atrair o leitor é necessário o recurso crescente à emotividade, que caracteriza não apenas a ficção mas o gesto com o qual os pseudo-historiadores não cessam de lançar livros com “novas verdades” sobre o passado.

O sucesso de crítica e público de SDS foi um fenômeno inaudito nas letras espanholas. Desde então, fala-se inclusive no “efecto Cercas” (Catelli apud Gerhardt, 2010), resultante das mudanças trazidas pelo romance na forma como o conflito civil é tratado na narrativa peninsular. Esta mudança parece coincidir com o que Jordi Gracia (2001) e José-Carlos Mainer (2004) diagnosticam como “efusão” ou “infecção sentimental”. É verdade que, como aponta Federico Gerhardt (2010), esta ênfase na emoção foi interpretada de formas diferentes na hora de dar um juízo crítico à obra. Assim, por exemplo, Pozuelo Yvancos (2004) pondera que “todo en esta novela camina hacia este final y en él encuentra sentido, por eso es tan emocionante, además de estar escrita con un fraseo lleno de contenida y sentida verdad” (2004, p. 280). Ana Luengo avalia que o “cambio de tono que lleva de una narración muy desenfadada en la primera parte, al tono melodramático y sentimental del final” (2004, p. 254) conduz ao “aprovechamiento estético de la Guerra Civil española, en el ensalzamiento de combatientes que no sabían por qué combatían y que, quizás por ello, manifiestan una finalidad efectista” (2004, p. 255). Mario Vargas Llosa em resenha⁷⁹ pontua que “Javier Cercas maneja con soltura los diálogos y sabe aligerar con chispazos de humor [...] las páginas excesivamente densas del relato” (apud Gerhardt, 2010, p. 180). Jordi Gracia destaca o corte perceptível entre o tom emotivo do desfecho do romance e seu início e desenvolvimento:

⁷⁹ Trechos desta resenha passaram a integrar o paratexto do romance e ocupam a contracapa da edição de bolso da “Colección Maxi” da editora Tusquets, disponível a partir de 2007.

Ese epílogo derramado es una suerte de confesión sentimental que rompe la rigurosa economía narrativa que emplea el narrador a lo largo del texto hasta que estalla en un canto de libertad que algún lector o lectora puede haber vivido como concesión melodramática que se da el novelista a sí mismo. Libre ya de las correas de la novela, desata también la tensión emotiva largamente contenida. Y es verdad que una posible coherencia narrativa hubiera podido dejar seca y bien terminada una historia conmovedora – sin esa recolección de motivos que la cierra con un homenaje sentimental e intensamente lírico a la virtud callada -, pero el lector no tiene dificultades para acompañar al autor/narrador en esa exaltación de fiebre. (2001, p. 188)

Tendemos a ver nas considerações de Gracia uma confirmação da idéia já apresentada de que o desfecho do romance instaura um espaço no qual o autor toma a palavra do narrador, problematizando o pacto ficcional até então em marcha e que impunha uma distância entre o Cercas autor empírico e o Cercas narrador, para aproximar-se do leitor o máximo possível neste gesto. Seja como for, o romance funciona num registro metaficcional anunciado pela “nota del autor” que media entre a epígrafe de Hesíodo e o texto propriamente dito da obra, o que denuncia a filiação borgiana de SDS e a inadequação de lê-lo ingenuamente como um ensaio ou um texto de cunho autobiográfico, deixando-se seduzir pelo artil de certa forma “desficcionalizador” que a obra põe em marcha.

Este registro é bastante adequado para uma obra cuja gênese e sustentação estão numa rede de discursos que referendam sua “naturaleza eminentemente bibliográfica”, como aponta José-Carlos Mainer (2004) e que dialoga com os registros factuais sobre personagens e episódios históricos. Concordamos com esta assertiva se entendermos “bibliográfica” em sentido amplo, visto que há outras fontes, como os testemunhos e os documentos que confluem com as fontes bibliográficas na reelaboração que deles faz SDS.

Habilmente, SDS toma certos tópicos da história recente da Espanha e de sua memória cultural e abre um espaço simbólico para problematizá-los, o que justifica sua natureza híbrida e seu intenso diálogo intertextual. O próprio gesto de distanciamento ambíguo entre o Cercas autor e o narrador pode ser interpretado como uma estratégia de instauração deste espaço, protegendo o autor de críticas ao mesmo tempo em que lhe permite embrenhar-se entre as tensões relacionadas às abordagens do passado recente do país. Não obstante, as críticas logo apareceram, como a de que SDS engana o leitor quando seu narrador afirma estar construindo um “relato real” que, na verdade, é fictício, o que, supostamente, destruiria toda a fiabilidade do romance de extração histórica. Em geral, a crítica tem apontado a falha deste raciocínio e dado razão a Cercas, que se defendeu reafirmando que “una cosa es el autor y otra cosa es el narrador” (2006, p. 113) e que “el lector no debe fiarse del todo del narrador de una novela, en particular si ésta está narrada en primera persona...” (2006, p. 113).

Além deste gênero de crítica, a obra foi acusada de promover a reabilitação do falangismo ou, pelo menos, de um intelectual falangista, ao mesmo tempo em que teria cometido a heresia de se propor a desconstruir o “mito de Machado”, o que seria um signo da “infecção ideológica” que a teria afetado. Esta infecção seria então correlata à “infecção sentimental” diagnosticada por José-Carlos Mainer no tratamento da Guerra Civil por parte da narrativa espanhola atual, sintomaticamente, inaugurada por esta mesma obra, embora o crítico tenha realçado sua posição, como vimos na entrevista anteriormente citada. Concordamos por Federico Gerhardt quando aponta que neste romance

La representación de la contienda se construye entonces a partir de y centrándose en la reconciliación y el perdón, atenuando su condición de acontecimiento políticamente polarizante, con la necesaria “desinfección” ideológica de sus agentes y de sus móviles, lo que explica que Soldados de Salamina haya sido leída como una suerte de remedio, una “fábula moral para desahuciados ideológicos” (Lateral 2001) y que, consecuentemente, se haya señalado, entre otros fundamentos de su éxito, “la higiene pública de la memoria colectiva” (Pozuelo Yvancos 2004: 281) o “una refrescante limpieza moral” (Vargas Llosa 2001: 12).

Consequentemente, acreditamos que a obra tenta colocar-se numa posição ideológica equidistante, adotando uma retórica de reconciliação e perdão que desloca as motivações do conflito do terreno ideológico e tenta promover um corte entre a ideologia e a moral, para desta forma reduzir o seu alcance polêmico e abrir-se à recepção consensual, o que talvez ajude a explicar o seu enorme sucesso de vendas. Além dos prêmios que recebeu no âmbito nacional e internacional, as edições sucessivas tanto na Espanha quanto no exterior continuam. Não foi possível fazer uma contagem de quantos exemplares efetivamente já foram vendidos apenas na Espanha, pois não há dados fidedignos sobre isso, mas se considerarmos que o romance foi publicado em 2001 e continua a ser editado, sendo que desde 2013 há uma edição revisada e prologada pelo autor, atesta-se o absoluto sucesso editorial da obra.

Apesar disso, permanece o problema ético da equiparação simbólica que realiza entre os bandos antagonizados na Guerra Civil, o que ameniza o peso da tragédia que se abateu sobre os republicanos, ao mesmo em que suaviza a responsabilidade de Franco e de seus apoiadores. Não podemos nunca esquecer que o regime franquista erigiu um lugar de memória próprio para os seus mortos, o *Valle de los Caídos*, ao mesmo tempo em que reprimiu o quanto pôde a memória coletiva dos vencidos. A Transição e o período posterior não corrigiram a contento esta assimetria histórica. Com efeito, este gesto de equiparação de

Javier Cercas⁸⁰ se coaduna com o tratamento sentimental do conflito civil e aponta para uma das soluções éticas e estéticas que a narrativa espanhola contemporânea encontrou para o tratamento da história e da memória do passado recente nestes tempos de pós-memória em que os autores não possuem a experiência pessoal do conflito e, portanto, interpõe-se entre eles e seu objeto de ficcionalização uma distância que se traduz no recurso à bibliografia, ao testemunho e ao documento, por um lado e à estratégia metaficcional, por outro. De qualquer forma, a metaficcionalidade não tem que estar obrigatoriamente conectada com uma retórica de reconciliação, trata-se de um desafio ao mesmo tempo ético e estético realizar a tarefa de conectar a reivindicação do trabalho do escritor com o imperativo de recuperação da memória dos vencidos que, como pudemos perceber, não é fácil de realizar.

Por fim, resta-nos avaliar se, ao fazer um trânsito entre uma poética auto e metaficcional para um desfecho fortemente emotivo, SDS não recai também nas limitações do modo romanesco que apontamos na análise de *El corazón helado*. Quando Cercas parte em busca do relato épico, da construção do herói, ainda que deslocado, não estaria ele também recaindo na mesma armadilha que Almudena Grandes, com vistas à sedução do público? Nossa avaliação é de que o pacto de lectura instituído ao início da obra não é o mesmo que prevalece ao final. O leitor implícito, de início desestabilizado junto com o narrador, acaba ao final ocupando um lugar de receptor direcionado pela tônica romanesca.

Como vimos, embora no desfecho o narrador não obtenha a confirmação de Miralles de que ele é o miliciano anônimo, mesmo assim o narrador projeta em seu próprio discurso uma apoteose encomiástica a este personagem centrada no congelamento de sua figura pela memória, no momento de despedida final: “[...] cuando abrió la puerta del jardín, sentí una especie de nostalgia anticipada, como si, en vez de ver a Miralles, ya le estuviera recordando, quizá porque en aquel momento pensé que no iba a volver a verle, que iba a recordarle así para siempre” (2002, p. 205). Fica claro então que o narrador opta por substituir o Miralles “real” pelo retrato por ele construído ao longo do relato. Este Miralles, cujo retrato ficará congelado no futuro relato projetado, não é apenas “lento, desposeído, medio tuerto y dichoso, con su camisa gris y sus pantalones raídos y sus zapatillas de fieltro, achicándose

⁸⁰ Em *Diálogos de Salamina*, o autor coloca que não compartilha da avaliação do narrador de SDS que, num dado momento, exclama “¡Y a la mierda con la transición!”; pois Cercas avalia que, naquele momento, tanto a sociedade como um todo quanto os agentes políticos da Transição fizeram o melhor possível para possibilitar a redemocratização pacífica do país. No artigo “Cómo acabar de una vez con el franquismo”, publicado em 26 de novembro de 2005 no *El País*, ele defende a necessidade de “instituir un relato consensuado de nuestro pasado inmediato que, como mínimo común denominador, sin tergiversar la realidad histórica sea aceptado por la mayoría de la sociedad” (2006, p. 143).

poco a poco contra el verde pálido de la fachada, la cabeza orgullosa, el perfil duro, el cuerpo balanceante, voluminoso y destartado” (2002, p. 205). Ele se duplica e assume os atributos épicos que apenas a ficção lhe pode conferir.

O próprio Cercas também se vê finalmente duplicado ao instalar-se no trem para retornar à Espanha:

Ahora el ventanal duplicaba el vagón restaurante. Me duplicaba: me vi gordo y envejecido, un poco triste. Pero me sentía eufórico, inmensamente feliz. Pensé que, en cuanto llegase a Gerona, llamaría a Conchi y a Bolaño y les contaría como estaba Miralles y cómo era esa ciudad que se llamaba Dijon pero cuyo nombre verdadero era Stockton. Planeé uno, dos tres viajes a Stockton. Iría a Stockton y me instalaría en los apartamentos de la Rue des Daix, frente a la residencia, y pasaría las mañanas y las tardes charlando con Miralles, fumando cigarrillos en el banco escondido del jardín o en su apartamento, y más tarde quizá sin charlar, sin decir nada, sólo sintiendo pasar el tiempo, porque para entonces seríamos tan amigos que ya no necesitaríamos hablar para estar a gusto juntos, y por la noche me sentaría en el balcón de mi apartamento, con un paquete de tabaco y una botella de vino y esperaría hasta que viese que al otro lado de la Rue des Daix la luz del apartamento de Miralles se apagaba y entonces todavía continuaría un rato allí, a oscuras, fumando y bebiendo mientras él dormía o velaba enfrente, muy cerca, tumbado en su cama y recordando quizás a sus amigos.

Desta forma, conclui-se o trânsito de Cercas do campo do jornalismo, em que ocupava um lugar indigno, como vimos ao analisar a primeira parte do romance, ao digno âmbito da ficção. A ocupação deste “lugar digno” passa necessariamente por Miralles e pela projeção nele dos traços heróicos mas, ao mesmo tempo, o narrador sofre os efeitos melancólicos da posição marginal em que se encontra o velho combatente. Assim, no trecho acima citado, Cercas reduplica-se na janela do trem, intensificando o jogo autoficcional iniciado pelo autor empírico pelo gesto onomástico confirmado quando, na segunda parte do romance, Bolaño o nomeia como o autor de certas obras que fazem com que o leitor identifique o autor empírico como o autor implícito e o narrador. A partir desta reduplicação no interior do trem, Cercas projeta mentalmente algumas ações e imagens e utiliza o modo condicional para gerar uma outra ficção dentro da ficção, dentro da qual ele continuaria próximo a Miralles e manteria para com ele uma relação afiliativa, em que o idoso ocuparia o vazio deixado pela figura paterna. Nesta ficção da ficção, Dijon seria também Stockton, emblema da melancolia e da derrota e portanto, Cercas já não mais se veria apenas como um jornalista de sucesso, pois realizou um trabalho de maior envergadura ética. Como toda esta elaboração meta e autoficcional não é questionada por nenhuma outra instância narrativa, projeta-se no leitor esta aproximação desejada mas que, pelo uso do condicional, parece não estar destinada a

confirmar-se, pois no mundo do narrador Dijon não é Stockton nem Miralles é o herói tão buscado por Cercas. Ele tampouco voltará a ter contato com o idoso, como ele próprio indica.

É importante lembrar que a autoficção é uma estratégia de instauração de ambiguidade narrativa, nos termos colocados por Manuel Alberca (2007), em que o escritor busca extrair o melhor desta poética, como coloca o teórico:

La autoficción se ofrece con plena conciencia de carácter ficticio del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real. Este es sin duda uno de sus rasgos característicos, también una de sus rémoras o limitaciones. (Alberca, 2007, p. 33)

Assim, Javier Cercas abraça esta estética, pois incita o leitor a confundi-lo com o narrador do romance, embora ele não seja jornalista, mas professor de literatura e escritor. Neste intervalo entre uma possível “veracidade autobiográfica” e a plena ficção instala-se o “relato real”, tão presente nas obras de Javier Cercas. Por conseguinte, o escritor também é plenamente responsável pelos problemas que trazem este postulado, como pondera Javier Martínez Rubio:

De esta manera, por decirlo de otro modo, toda novela que se adentre en el terreno de lo ambiguo plantea una propuesta de sentido sobre la realidad, propone una interpretación sobre la que construir o continuar un debate ético, histórico o social (incluso más allá de lo estético) en torno a la realidad manipulada y relatada (2012, p. 131)

Como já destacamos, a estratégia autoficcional adotada por Javier Cercas em *SDS* desloca a problemática abordada no romance do campo estritamente literário, possibilitando outras leituras e a atração de leitores que não têm interesse precípuo por estas questões. Mesmo assim, continua a ser um veículo de intervenção no debate social desenvolvido na Espanha sobre os usos e abusos da memória coletiva deste passado recente que é o século XX que há pouco terminara, marcado pelas relações conflituosas entre a II República, a ditadura franquista, a Transição e a subsequente redemocratização do país.

Portanto, o romance elabora uma interpretação deste passado e de vários problemas relacionados a ele e às formas como a sociedade espanhola lida com o seu legado. Já vimos como a contraposição entre Antonio Machado e Rafael Sánchez Mazas é um elemento sobremaneira polêmico. Embora a intriga do romance finalmente se desloque para o miliciano anônimo e para o elogio melancólico de Antoni Miralles, em sua condição ambígua de vencedor/derrotado, em seu desenrolar ela se detém na biografia de Rafael Sánchez Mazas e o retrato dele composto pelo narrador não é suficientemente incisivo na crítica ao fascismo, de

forma a possibilitar o surgimento de várias críticas e a realimentação do debate em torno aos usos e abusos da memória coletiva, neste caso não apenas dos vencidos. Não temos elementos para julgar se este prolongamento da vigência da obra, que se atesta pelas sucessivas edições já publicadas tanto na Espanha quanto fora do país, foi um elemento calculado pelo autor, mas o que nos importa ressaltar é que, como afirma Martínez Rubio no trecho acima destacado, o gesto autoficcional de Javier Cercas cumpre aqui com este papel essencial de propor uma interpretação sobre a qual se constrói ou continua um debate ético, histórico ou social que vão além do plano estético em torno à realidade manipulada e relatada. Este seria, talvez, o melhor elogio que se pode fazer a esta obra, apesar das críticas que ela gera ou justamente por causa deste debate que ela continua a provocar. Resta verificar em outras obras do mesmo autor se há este mesmo caráter polêmico e como o autor se posiciona frente a estes debates públicos, o que já seria objeto para outras pesquisas.

CONCLUSÕES

A análise de *El corazón helado* e *Soldados de Salamina* nos permite confirmar o que Andreas Huyssen (2014) coloca a respeito dos problemas da representação em suas relações com a atividade de recordar:

A medida que la memoria de generaciones comienza a desvanecerse y décadas cada vez más tardías de este, el siglo moderno por excelencia, se convierten en historia o mito para cada vez más personas, esse mirar atrás y recordar tiene que confrontar algunos problemas de representación difíciles en sus relaciones con la temporalidad y la memoria. (HUYSEN, 2014, p. 15)

Trata-se de um problema precípuo à representação, neste caso a literária, em suas relações com a memória. Huyssen explica que toda representação está baseada na memória, mas o corolário também é verdadeiro, a memória, inclusive ou mesmo por causa de sua dilatação frente ao dado recordado, está também baseada na representação. No caso em que nos ocupamos neste trabalho, esta tensão entre representação e memória se adensa ainda mais pela intervenção de fatores como o relevo generacional, que interfere na transmissão das memórias e na transformação das representações que delas são engendradas, pois estamos aqui tratando de escritores da geração dos netos da Guerra Civil. Ao lado deste relevo coloca-se a violência intrínseca à Guerra Civil de 1936 e, sobretudo, à ditadura franquista, que transtornou

sobremaneira as formas como a sociedade espanhola pôde elaborar suas memórias e por fim, a própria Transição, que não representou uma superação destas dificuldades. A consequência disso tudo é que os escritores que assumem esta tarefa de recuperação da memória coletiva dos vencidos para interferir nos processos de formação da memória social de sua própria época e dos tempos vindouros têm que lidar com estes problemas de representação, que se traduzem em questões éticas e estéticas com as quais precisam lidar.

Ainda segundo Huyssen (2014, p. 15), esta fissura que se abre entre a vivência de um acontecimento e a sua recordação pela representação é inevitável, mas não deve ser apenas estímulo para o lamento ou a ignorância frente ao passado. Ela deve servir como um estímulo poderoso para a criatividade cultural e artística e neste sentido, a tarefa da literatura está em provocar os leitores para a realização desta busca, pois ela aciona os mecanismos da memória dos leitores e segundo Huyssen “la manera de funcionar de la memoria es *recherche* y no recuperación”. Desta forma, quando os escritores se engajam em debates sociais em torno à recuperação da memória dos vencidos não podem oferecer soluções fáceis, pois o máximo que podem fazer é abrir espaço no campo cultural para esta busca.

Neste contexto é que ganham sentido os meios de comunicação, pois eles, ao lado do Estado, colocam em prática as políticas da cultura e interferem no trabalho social de busca e reconfiguração da memória coletiva. O interesse dedicado à memória pelas mídias vai muito além da esfera política ou cultural pois, como argumenta Huyssen, “las luchas por los derechos de las minorías se organizan cada vez más en torno a cuestiones de memoria cultural, sus exclusiones y sus tabúes” (2014, p. 19-20). Assim, no caso da Espanha, há disputas históricas em torno à memória coletiva dos vencidos que podem obter ressonância junto à sociedade por meio dos meios de comunicação. O lugar ocupado pela indústria editorial, como vimos, está cada vez mais dependente das estratégias comerciais dos conglomerados de comunicação, que detêm a posse das grandes editoras. Portanto, a problemática abordada pelos romances objetos de análise deste trabalho se insere num panorama mais amplo.

Segundo Andreas Huyssen, “sin dudas, hay evidencia que apoya el punto de vista de que la cultura capitalista con su ritmo frenético continuo, su política televisiva de pronto olvido y su disolución del espacio público en cada vez más canales de entretenimiento instantáneo es inherentemente amnésica” (2014, p. 21). A amnésia reproduzida pela cultura no âmbito do capitalismo se associa à atrofia da consciência histórica, outro sintoma diagnosticado por Huyssen para enquadrar o tratamento do tempo nesta “cultura de amnésia”. Desta forma, a estratégia de intervenção dos escritores espanhóis no debate público

relacionado com a memória dos vencidos se problematiza pelo enquadramento no campo cultural em que se insere a literatura e, mais especificamente, o romance, conforme explicamos na introdução, rebaixado de objeto de conhecimento para objeto de entretenimento. Não há como escapar da intervenção dos fatores que determinam a cultura capitalista mas, por outro lado, tampouco pretendemos adotar uma postura apocalíptica, nos termos colocados por Adorno com respeito à indústria cultural. Como pondera Huysen,

Se ve con claridad que la brillante crítica marxista de Adorno del congelamiento de la memoria en forma de mercancía todavía es válida para una parte importante de la amnesia en la actualidad, pero, en su combinación reductiva de la forma de mercancía y la estructura psíquica, no logra brindarnos las herramientas para explicar los deseos y las prácticas mnemónicas que impregnan nuestra cultura. (2014, p. 22)

Portanto, não se trata de desconsiderar as reflexões de Adorno e Benjamin a respeito das dificuldades da narração e da redução epistemológica que a memória sofre enquanto mercadoria, mas de pensar em alternativas que nos permitam refletir sobre a literatura produzida em nossa época sem adotar um viés apocalíptico que congelaria o próprio pensamento e abriria o espaço para posturas autoritárias. Jeanne-Marie Gagnebin nos ajuda a pensar a narrativa em seu vínculo com a memória do ponto de vista da necessidade da transmissão, para além da dificuldade inerente à narração. Visto por este ângulo, o trabalho dos escritores pode ser revalorizado, sem no entanto perder de vista os elementos complicadores de sua intervenção pública acima destacados. Além disso, se há a indústria cultural e os meios de comunicação tentando estabelecer padrões de apropriação da memória, Huysen argumenta que há desejos e práticas mnemônicas no universo da cultura que não podem ser totalmente controlados pela indústria. Como destacamos na introdução, o consumo é o corolário da produção de mercadorias e no caso específico da cultura, há elementos próprios que devemos levar em consideração nesta atividade de apropriação por parte do público de objetos simbólicos.

Além destes fatores, verificamos com Huysen que existe uma espécie de “auge da memória” na época atual, que não se opõe à cultura da amnésia, mas representam uma reação à aceleração temporal produzida pelos meios de comunicação de massa, que parecem produzir uma sensação artificial de eterno presente e geram, como reação, a necessidade de ancoragem temporal que se desdobra em obsessão com a memória. Segundo o crítico alemão,

La memoria ya no es más en primer lugar un antídoto vital y energizante a la reificación capitalista mediante la materia prima, un rechazo a la homogeneidad

confinante de la industria de una cultura anterior y sus mercados de consumo. Representa, en cambio, el intento de desacelerar el procesamiento de información, de resistirse a la disolución del tiempo en la sincronidad del archivo, de recuperar un modo de contemplación fuera del universo de simulación, información rápida y cadenas de cable, para reclamar algo de espacio de apoyo en un mundo de heterogeneidad. (2014, p. 22-23)

Por isso, nos romances que analisamos os personagens estão imersos numa crise da qual tentam escapar por meio de mergulhos no arquivo, na busca de uma narrativa estável que está amarrada a uma outra temporalidade, na qual outros valores prevalecem. Nesta outra narrativa e temporalidade os protagonistas encontram o apoio que não obtêm em seu próprio cotidiano e tempo. Álvaro Carrión e Javier Cercas vivem num tempo dominado pela banalidade na qual eles também se dissolvem, numa cultura que podemos qualificar como de amnésia. Ao mesmo tempo, são tomados por esta obsessão pela memória e percorrem seus itinerários investigativos para preencher este vazio. Contudo, a crítica que se pode fazer à conclusão destes percursos e aos sentidos que deles emergem é a ênfase na passionalidade, no caráter romanesco que tenta simbolicamente preencher um vazio que no fundo não pode ser preenchido, pois as condições sociais que estruturam estes universos ficcionais continuam as mesmas, com as contradições apontadas durante o estudo e estes personagens não constroem questionamentos desta monta.

Infelizmente, os romances objeto deste trabalho não questionam de forma mais radical estas estruturas tanto de ficcionalização, no caso da autoficção, como de posicionamento dos personagens nos âmbitos público e privado e portanto, fica a impressão de que o trabalho de questionamento e recuperação do lugar social ocupado pela memória dos vencidos ainda não foi suficientemente problematizado pela ficção, por parte dos escritores da geração dos netos da Guerra Civil. É preciso analisar outras obras para colocar à prova esta hipótese, o que seria um objeto de pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

1. Obras ficcionais de Javier Cercas e Almudena Grandes. Edições de traduções em diversos idiomas de *El corazón helado* e *Soldados de Salamina* (listagem não exaustiva):

CERCAS, Javier. **Anatomia de um instante**. Trad. Ari Roitman e Maria Alzira Brum. Rio de Janeiro: Globo, 2012.

_____. **Anatomía de un instante**. Barcelona: Mondadori, 2009.

_____. **El móvil**. Barcelona: Tusquets, 1987.

_____. **El inquilino**. Barcelona: Tusquets, 1989.

_____. **El vientre de la ballena**. Barcelona: Tusquets, 1997.

_____. **جنود سالامينا (Junud Salamina)**. Trad. ندى شديد زيادة (Nadaa Shadid Ziada) e أدونيس سالم (Adunis Salim). Beirute: Hachette Antoine, 2013.

_____. **La verdad de Agamenón**. Barcelona: Tusquets, 2006.

_____. **Les soldats de Salamine**. Trad. Elizabeth Beyer e Aleksandar Grujicic. Arles: Actes Sud, 2004.

_____. **Prajurit-Prajurit Salamina**. Trad. Lilis Marlioni. Jakarta: Serambi, 2005.

_____. **Relatos reales**. Barcelona: El Acantilado, 2001.

_____. **Salamina Askerleri**. Trad. Gökhan Aksay. Istanbul: Jaguar Kitap, 2013.

_____. **Saramisu No Heishitachi**. Trad. Kazumi Ono. Tóquio: Kawade Shoboi Shinsha, 2008.

_____. **Soldados de Salamina**. Trad. Wagner Carelli. Rio de Janeiro: Globo, 2002. [reeditado em 2012 na coleção “Biblioteca Azul”]

_____. **Soldados de Salamina**. Trad. Wagner Carelli. São Paulo: Francis, 2004.

_____. **Soldados de Salamina**. 40.ed. Barcelona: Tusquets, 2007.

_____. **Soldaten von Salamis**. Trad. Willi Zurbrüggen. Berlim: Berlin Verlag, 2002.

_____. **Soldati di Salamina**. Trad. P. Cacucci. Parma: Ugo Guanda, 2002.

_____. **Soldatii di Salamina**. Trad. Cornelia Rădulescu. Bucareste: Humanitas, 2003.

- _____. **Soldiers of Salamis.** Trad. Anne McLean. Londres: Bloomsbury, 2004.
- _____. **Stratiotes tis Salaminas (στρατιώτες της σαλαμίνας).** Atenas: Pataki, 2002.
- _____. **La velocidad de la luz.** Barcelona: Tusquets, 2005.
- _____. **Vojáci od Salaminy.** Trad. Blanka Stárková. Praga: Mladá Fronta, 2004.
- _____. **Zolnierze spod Salaminy.** Trad. Ewa Zaleska. Varsóvia: Wydawnictwo, 2005.
- GRANDES, Almudena. **Atlas de geografía humana.** Barcelona: Tusquets, 1998.
- _____. **Castillos de cartón.** Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. **Cuore di ghiaccio.** Trad. Roberta Bovaia. Parma: Ugo Guanda, 2008.
- _____. **Das gefrorene Herz.** Trad. Roberto de Hollanda. Berlín: Rowohlt, 2009.
- _____. **El corazón helado.** Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. **El lector de Julio Verne.** Barcelona: Tusquets, 2012.
- _____. **Estaciones de paso.** Barcelona: Tusquets, 2005.
- _____. **Het ijzig hart.** Trad. Mía Buursma e Ans van Kersbergen. Amsterdam: Signatuur, 2010.
- _____. **Inés y la alegría.** Barcelona: Tusquets, 2010.
- _____. **Las edades de Lulú.** Barcelona: Tusquets, 1989.
- _____. **Las tres bodas de Manolita.** Barcelona: Tusquets, 2014.
- _____. **Le coeur glacé.** Trad. Marianne Millon. París: JC Lattès, 2008.
- _____. **Los aires difíciles.** Barcelona: Tusquets, 2002.
- _____. **Malena es un nombre de tango.** Barcelona: Tusquets, 1994.
- _____. **Modelos de mujer.** Barcelona: Tusquets, 1996.
- _____. **Megdermedt szív.** Trad. Cserhádi Eva. Budapest: Scolar, 2013.
- _____. **Te llamaré Viernes.** Barcelona: Tusquets, 1991.
- _____. **The frozen heart.** Trad. Frank Wynne. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2010.

2. Obras teórico-críticas de literatura, textos de crítica dos romances analizados, filmes, ensaios historiográficos, sociológicos, filosóficos e políticos

ACÍN, Ramón. **Cuando es larga la sombra**. Zaragoza: Mira, 2009.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUADO, Txetxu. **La tarea política**. Barcelona: El Viejo Topo.

_____. "Modelos emocionales de memoria: la memoria y la Transición". In: ÁLVAREZ BLANCO, Palmar e DORCA, Toni (org.) **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2011, p. 45-53.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. **Memoria y olvido de la guerra civil española**. Madrid: Alianza, 1996.

_____. **Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada**. Madrid: Alianza, 2008.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, BARAHONA DE BRITO, Alejandra e RODRÍGUEZ GONZÁLEZ. **The Politics of Memory**. Transitional Justice in Democratizing Societies. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ALONSO, Dámaso. "Góngora y el 'Polifemo'". In: GÓNGORA, Luis de. **Fábula de Polifemo y Galatea**. Edición anotada y comentada. Tomo III. Madrid: Gredos, 1974.

ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar. "Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias." In: ÁLVAREZ BLANCO, Palmar e DORCA, Toni (org.) **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2011, p. 19-31.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. O problema XXX, 1. Trad. do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Trad. de Alexei Bueno. Rio: Nova Aguilar, 1998.

ATLAS de Geografía Humana. Dirección: Azucena Rodríguez. [S.l.]: Cameo, 2007. 1 DVD (131 min.).

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. 2.ed. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUNQUE tú no lo sepas. Dirección: Juan Vicente Córdoba. Barcelona: Manga, 2004. 1 DVD (106 min.).

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia de estudo do romance. In: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 4.ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998, p. 397-428.

BARAHONA DE BRITO, Alejandra, AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma e GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, Carmen (ed.). **Las políticas hacia el pasado: juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias**. Madri: Istmo, 2002.

BASANTA, Ángel. "La trayectoria novelística de Almudena Grandes." In: ANDRES-SUÁREZ, Irene e RIVAS, Antonio (ed.) **Cuadernos de narrativa: Almudena Grandes**. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Almudena Grandes. 1-2 de junio de 2010. Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco/Libros, 2012, p. 33-55.

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.57-74. (Os pensadores, XLVIII)

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. **Bibliografía general de la Guerra Civil Española, 1936-1939**. Libro electrónico. Madri: UNED, 2005.

_____. **Bibliografía general de la Guerra Civil Española, 1936-1939**. CD-Rom. Madrid: UNED, 2007.

_____. **Guerra y novela**. La guerra española de 1936-1939. Sevilla: Alfar, 2001.

_____. **La Guerra Civil española en la novela**. Los años de la democracia. Madri: José Porrúa Turanzas, 1987.

_____. **La Guerra Civil española en la novela**. Bibliografía comentada. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982. 2 tomos.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **La novela**. Trad. e notas de Enric Sullà. Barcelona: Ariel, 1975.

CASTILLOS DE CARTÓN. Dirección: Salvador García Ruiz. Barcelona: Cameo, 2010. 1 DVD (94 min.).

CASTRO, Luis. **Héroes y caídos**. Políticas de la memoria en la España contemporánea. Madri: Los libros de la Catarata, 2008.

CERCAS, Javier e TRUEBA, David. **Diálogos de Salamina: un paseo por la literatura y el cine**. Barcelona: Tusquets, 2003.

CIERVA, Ricardo de la. **Historia del franquismo: orígenes y configuración (1939-1945)**. Madri: Planeta, 1975.

_____. **Historia esencial de la guerra civil española: todos los problemas resueltos, sesenta años después**. Madri: Grupo Distribuidor Editorial, 1996.

COLMEIRO, José F. **Memoria histórica e identidad cultural**: de la postguerra a la postmodernidad. Barcelona: Anthropos, 2005.

DE MARCO, Valeria. "Literatura de testemunho e violência de estado." In: **Lua Nova**, nº 62, 2004, p. 45-68. Disponível em www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf. Acesso em 25/09/2013 às 20:50.

DÍAZ ARENAS, Ángel. **Quién es quién en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán**. Kassel: Reichenberger, 2012.

DORCA, Toni. "Presentación. Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)". In: ÁLVAREZ BLANCO, Palmar e DORCA, Toni (org.) **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2011, p. 13-18.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegart Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ESLAVA GALÁN, Juan. **Los años del miedo**. La nueva España (1939-1956). Barcelona: Planeta, 2008.

FABER, Sebastiaan. "La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)". In: ÁLVAREZ BLANCO, Palmar e DORCA, Toni (org.) **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2011, pp. 101-110.

FOX, Imman. **La invención de España**. Nacionalismo liberal e identidad nacional. 2.ed. Madrid: Cátedra, 1998.

FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". In: _____ **Obras completas**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **La escritura profana**: un estudio sobre la estructura del romance. Trad. Edison Simmons. Caracas: Monte Ávila, 1980.

_____. **The secular scripture and other writings on critical theory, 1976-1991**. Ed. Joseph Adamson e Jean Wilson. Toronto: Victoria University/University of Toronto, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "El consumo cultural: una propuesta teórica". In: SUNKEL, Guillermo. **El consumo cultural en América Latina**: construcción teórica y líneas de investigación. 2. ed. ampliada y revisada. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.

GELI, Carles. "Lectura en el hipermercado" In: GRACIA, J. e RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.) **Más es más**. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2009, pp. 111-120.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GERHARDT, Federico. "Infección y bibliografía (En torno a Soldados de Salamina de Javier Cercas). In: MACCIUCI, Raquel. (coord.) **Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual**. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010, p. 175-203.

GRACIA, Jordi. **Hijos de la razón**. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia. Barcelona: Edhasa, 2001.

GRACIA, Jordi e RÓDENAS DE MOYA, Domingo. "Introducción: ¿más es más?" In: _____ (ed.) **Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática**, 1986-2008. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2009, p. 7-22.

GREIMAS, Algirdas Julian. **Semântica estrutural**. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

_____. **La memoria colectiva**. Trad. Inés Sánchez-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

_____. **Los marcos sociales de la memoria**. Trad. M. A. Baeza e M. Mujica. Barcelona: Anthropos, 2004.

HAMON, Philippe. **Texte et idéologie**. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire. Paris: PUF, 1984.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 12.ed. Trad. Adail Ubirajara e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2003.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**. O breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita e revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. **Memorias crepusculares**. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia. Trad. Pablo Díaz. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

KERMODE, Frank. **El sentido de un final**: estudios sobre teoría de la ficción. Trad. Lucrecia Moreno. Barcelona: Gedisa, 2002.

KUNZ, Marco. **El final de la novela**. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española. Madrid: Gredos, 1997.

IBÁÑEZ, Juan Carlos e ANANIA, Francesca (coord.) **Memoria histórica e identidad en cine y televisión**. Sevilla; Zamora: Comunicación Social, 2010.

LABRADOR MÉNDEZ, Germán. "Historia y decoro. Éticas en la forma de las narrativas de memoria histórica." In: ÁLVAREZ BLANCO, Palmar e DORCA, Toni (org.) **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2011, p. 121-130.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa época de esperanças em declínio. Trad. Emani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAS EDADES de Lulú. Direção: Bigas Luna. Barcelona: Warner Brothers, 2007. 1 DVD (96 min.).

"Javier Cercas y Soldados de Salamina". LATERAL. REVISTA DE CULTURA. Sección "Espejo de la Crítica", nº 79-80. [Extrato das resenhas de García Jambrina em ABC Cultural, Ayala Dip em Babelia, Lahoz em Lateral, Gracia em El Periódico, Arnaiz em La Razón e Bach em La Vanguardia]

LEMUS LÓPEZ, Encarnación. "La transición a la democracia en España. Miradas desde la crisis actual. In: CIKLÓS, Zsuzsanna et al. **Transiciones**: de la dictadura a la democracia. Actas del Congreso Internacional organizado por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Szeged: Department of Hispanic Studies/Inter-American Research Center at the University of Szeged, 2016, p. 4-20.

LES FOSES del silenci. Direção: Montse Armengou e Ricard Belis. Barcelona: TV3, 2003. 1 DVD (60 min.)

LES NENS perduts del franquisme. Direção: Montse Armengou e Ricard Belis. Barcelona: Televisió de Catalunya, 2003. 1 DVD (60 min.)

LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio Gómez. "La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la guerra civil". In: ÁLVAREZ BLANCO, Palmar e DORCA, Toni (org.) **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)**. Un diálogo entre creadores y críticos. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2011, pp. 111-119.

LOS AIRES difíciles. Direção: Gerardo Herrero. [S.l.]: Latido, 2005. 1 DVD (110 min.)

LLUCH PRATS, Javier. "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas." In: A. Cancellier, M.C. Ruta, L. Silvestri, L. Blini, M.V. Calvi (eds.). **Scrittura e conflitto**. Atti del XXII Convegno AISPI. Madrid: Instituto Cervantes-Aispi, 2006 [CD-ROM], p. 293-306. Dispo

LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles. **Los cuentos de Carmen Martín Gaité**. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta. Barañáin: EUNSA, 2000.

LUENGO, Ana. **La encrucijada de la memoria**. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea. Berlín: edition tranvia, 2004.

LÚKACS, György. "Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo." In: _____ **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAINER, José-Carlos. "El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo". In: CUSATO, D. A. et al. (ed.). **Letteratura della Memoria**. Atti del XXI Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani. Messina: Andrea Lippolis Editore. Vol. I, 2004, p. 11-37.

_____. "Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000). In: JULIÁ, Santos (dir.) **Memoria de la guerra y del franquismo**. Madrid: Fundación Pablo Iglesias/Taurus, 2006, p. 135-161.

_____. **Tramas, libros, nombres**: para entender la literatura española, 1944-2000. Barcelona: Anagrama, 2005.

MALENA es un nombre de tango. Dirección: Gerardo Herrero. Barcelona: Cameo, 2004. 1 DVD (105 min.).

MCLUHAN, Marshall. "O meio é a mensagem". In: **Os meios de comunicação de massa como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 21-37.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. **La ciencia española**. Santander: CSIC, 1953.

MARGALIT, Avishai. **The ethics of memory**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

MARTÍN GAITE, Carmen. **Usos amorosos de la posguerra española**. Barcelona: Anagrama, 1987.

MARTÍNEZ RUBIO, Javier. **La novela de investigación de escritor**. Representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012). 2012. 337 p. Tese (Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados). Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Universitat de València, Valencia, 2012.

MOA, Pío. **Los mitos de la guerra civil**. Madrid: La esfera de los libros, 2004.

MORA, Maynor Antonio. “El sueño de la razón...” Apuntes sobre la idea de Razón en el grabado de Goya. In: **Espéculo**. Revista de Estudios Literarios. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2007. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/suerazon.html>. Acesso em 27/06/2012 às 20:00.

MORADIELLOS, Enrique. “Ni gesta heroica, ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil.” In: MORADIELLOS, Enrique (ed.) **Ayer**: Revista de Historia Contemporánea. nº 50. Marcial Pons/Asociación de Historia Contemporánea, Madrid, 2003, p. 11-39.

MORENO-NUÑO, Carmen. **Las huellas de la guerra civil**. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática. Madri: Libertarias, 2009.

NAVARRO, Vicenç. **Bienestar insuficiente, democracia incompleta**. *Sobre lo que no se habla en nuestro país*. 5.ed. Barcelona: Anagrama, 2002.

NORA, Pierre. “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux”. In: _____ (dir.) **Les lieux de memoire**. Paris: Gallimard, 1984, Tomo 1, p. 19-20.

_____. **Les lieux de mémoire**. Tomo 3. Les France. Paris: Gallimard, 1992.

OLEZA, Joan, «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo». In: **Compás de Letras**, 3, diciembre 1993, p. 113-126.

OLEZA, Joan, «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo». In: **diablotexto**, 1994, 1, p. 79-106.

OLEZA, Joan, «Un realismo postmoderno». In: **Ínsula**, 1996, 589-590, p. 39-42.

POZUELO YVANCOS, José María. **Ventanas de la ficción**. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI. Barcelona: Península, 2004.

PUJOL BERCHE, Mercé. « Política lingüística: lengua, cultura e identidad, el ejemplo de Cataluña », In: **Amnis**. Revue de civilisation contemporaine Europe/Amérique, 2013. Disponível em <https://amnis.revues.org/2061?lang=en>. Acesso em 04/04/17 às 14:45.

PULGARÍN CUADRADO, Amalia. **Metaficción historiográfica**: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos. Col. Espiral Hispano-Americana, 1995.

RAZA; Espíritu de una raza. Direção: José Luis Sainz de Heredia. Madri: Divisa, 2002. 2 DVDs (113 min.)

REIG TAPIA, Alberto. **Anti-Moa**. Prólogo de Paul Preston. Madri: Ediciones B, 2006.

_____. **Ideología e historia**: sobre la represión franquista y la guerra civil. Madri: Akal, 1985.

REYES MATE. **Meia-noite na História**: comentários às teses de Walter Benjamin. Trad. Nelio Schneider. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2011.

RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el olvido**. Trad. Agustín Neira. 2.ed. Buenos Aires: FCE, 2008.

RIVAS, Antonio. "El tratamiento literario del tiempo en la narrativa de Almudena Grandes." In: **Cuadernos de narrativa**: Almudena Grandes. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Almudena Grandes. 1-2 de junio de 2010. Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco/Libros, 2012, pp. 79-92.

RUEDA SALCEDO, Alicia. "'Pagando los platos de la guerra civil': dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes." In: **Anales de la literatura española contemporánea**. Vol. 34, Issue 1. Philadelphia: Society of Spanish-American Studies, 2009.

SÁNCHEZ, Mariela. "Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos: El lápiz del carpintero de Manuel Rivas, Las esquinas del aire de Juan Manuel de Prada y Soldados de Salamina de Javier Cercas." In: MACCIUCI, Raquel. (coord.) **Entre la memoria propia y la ajena**: tendencias y debates en la narrativa española actual. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010, p. 129-152.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine de historia, cine de memoria**. La representación y sus límites. Madri: Cátedra, 2006.

SANTOS ALONSO. **La novela española en el fin de siglo**, 1975-2001. Madri: Marenostrum, 2003.

SANTOS JULIÁ. "Memoria, historia e política de un pasado de guerra y dictadura". In: SANTOS JULIÁ. (coord.) **Memoria de la guerra y del franquismo**. Madri: Taurus/Fundación Pablo Iglesias, 2006, p. 27-77.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **¿Por qué la ficción?** Trad. J. L. Sánchez Silva. Madri: Lengua de Trapo, 2002.

SIMÕES, Ricardo Santos; BACCARAT, Maria Candida Pinheiro e LIMA, Rafael de. **Dicionário etimológico**. Termos médicos. Disponível em http://www.simoeadvogados.com/med/arquivos/dicionario_etimologico.pdf. Acesso em 27/06/2012 às 21:20.

SOBEJANO, Gonzalo. **Novela española contemporánea** (1940-1995). Madrid: Marenostrum, 2003.

SOLDADOS de Salamina. Dirección: David Trueba. Valladolid: Mercury; Divisa Home Video, 2006. 1 DVD (119 min.).

SOUTHWORTH, Herbert R. **El mito de la cruzada de Franco**. Ed. e prólogo de Paul Preston. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.

SPANG, Kurt. "Aproximación semiótica al título literario". In: **Investigaciones semióticas**. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 531-543.

STEENMEIJER, Maarten. "Carlos Ruiz Zafón o el prestigio movedido del best seller español". In: CHAMPEAU, Geneviève (ed.) **Nuevos derroteros de la narrativa española actual**: veinte años de creación. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 35-49.

TACCA, Óscar. **Las voces de la novela**. 3.ed. corregida e aumentada. Madri: Gredos, 1985.

THOMAS, Gareth. **The novel of the Spanish Civil War (1936-1975)**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TRANCHE, Rafael R. e SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. **NO-DO**. El tiempo y la memoria. Madri: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

TUSELL, Javier. **La transición española a la democracia**. Madri: Historia 16, 1997.

_____. **Los hijos de la sangre**. La España de 1936 desde 1986. Madri: Espasa-Calpe, 1986.

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

VARGAS LLOSA, Mario. "El sueño de los héroes". **El País**, 3-09-2001, p. 11-12.

VIDAL, César. **Mentiras de la Historia**, de uso común. Madri: La Esfera de los Libros, 2007.

_____. **Mitos y falacias de la historia de España**. Barcelona: Ediciones B, 2009.

VIÑAS, Ángel (ed.) **En el combate por la historia**. La República. La guerra civil. El franquismo. Barcelona: Pasado & Presente, 2012.

WINTER, Jay e SIVAN, Emmanuel. **War and remembrance in the twentieth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

4. Obras de referência

Dicionário Houaiss de Comunicação e Multimídia. São Paulo: Publifolha, 2013.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

VALLES CALATRAVA, José (dir.). **Diccionario de Teoría de la Narrativa**. Granada: Alhulia, 2003.

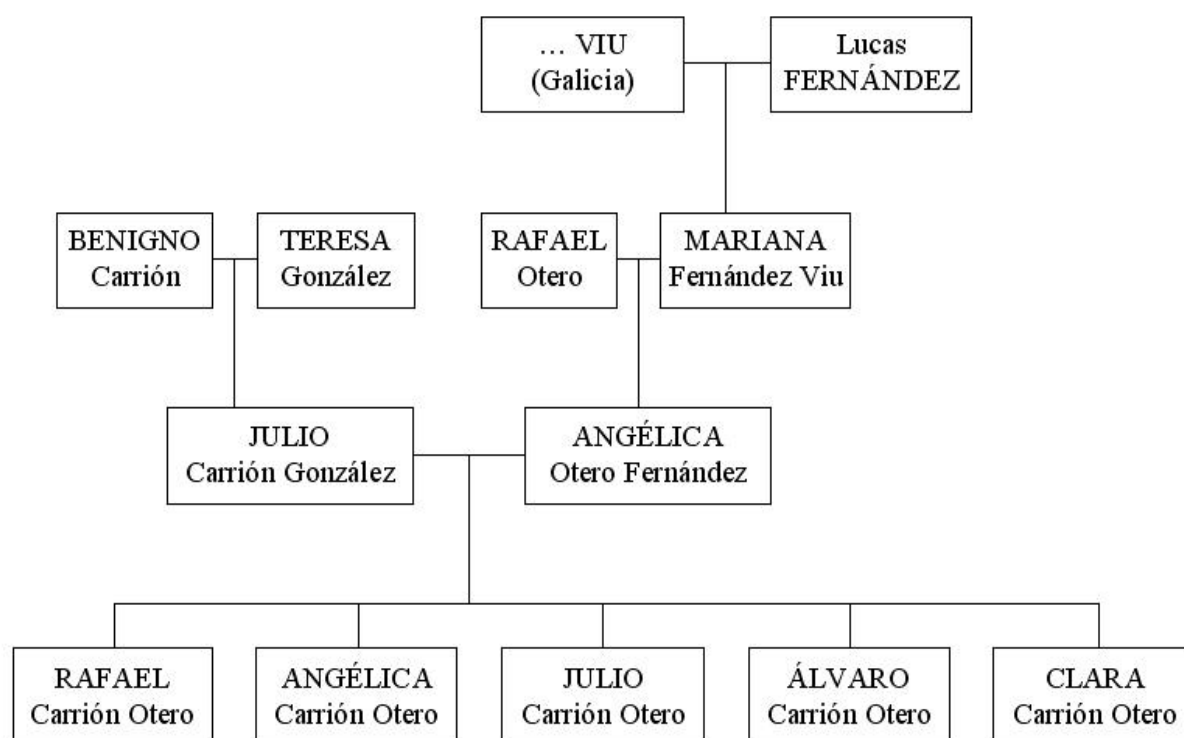
APÊNDICE

1. OS ELEMENTOS NARRATIVOS EM *EL CORAZÓN HELADO*

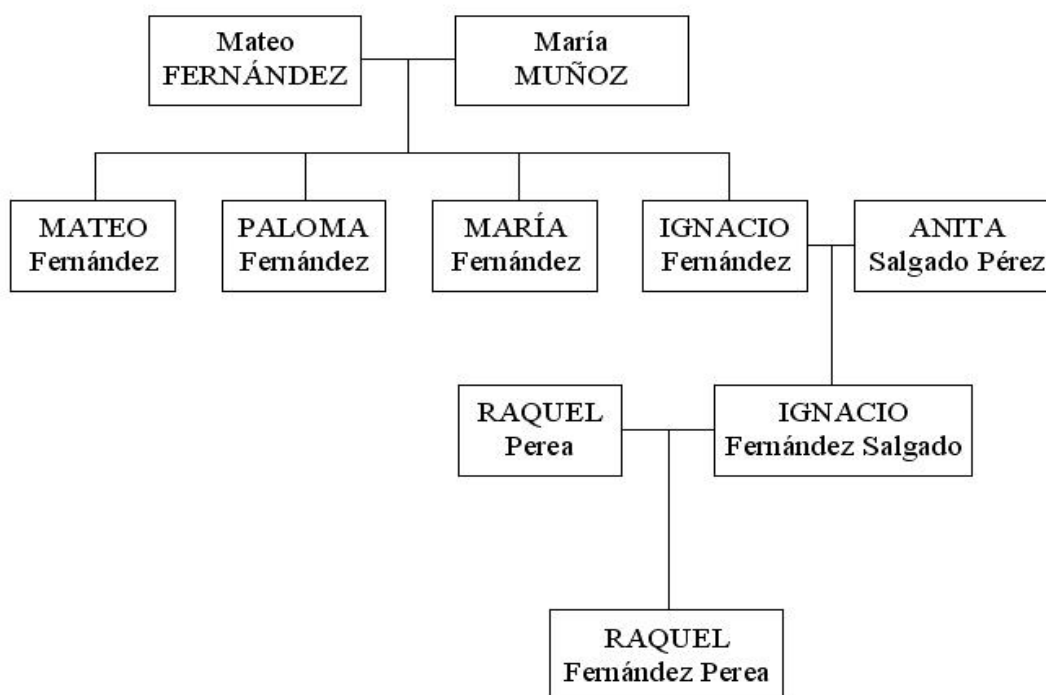
1.1. Os personagens das famílias Carrión Otero e Fernández

O romance apresenta a saga de duas famílias ao longo do século XX, os Carrión e os Fernández. Na página virtual do romance se apresentam as árvores genealógicas de ambas, que reproduzimos a seguir:

Família Carrión Otero



Família Fernández



Como se depreende dos esquemas, a saga abarca várias gerações de cada família, o que explica a extensão do relato. É interessante destacar a forma como esta saga é disposta no romance, mas voltaremos a este elemento nos apartados dedicados ao tempo e ao espaço. Por ora, transcrevemos da página virtual da obra uma caracterização sucinta de cada personagem, no contexto de cada família⁸¹:

Família Carrión

Benigno Carrión Moreno, pai de Julio Carrión González, avó paterno de Álvaro. Após ficar viúvo, casa-se com a jovem Teresa González, professora do nível fundamental recém-chegada a Torrelodones;

Teresa González Puerto (1900 -), mãe de Julio Carrión González, avó paterna de Álvaro. Filha de professores, chega a Torrelodones com o pai e conhece Benigno Carrión, com quem se casa com a idade de 20 anos. Ela abandona Benigno e foge com Manuel Castro. Não se conhece o seu paradeiro desde então;

Manuel Castro, professor destituído de Las Rozas, que durante a guerra se refugia na casa de

⁸¹ Disponível em http://www.almudenagrandes.com/el_corazon_helado. Acesso em 20/03/2015.

Benigno e Teresa. Ali ensina truques de magia ao filho do casal, Julio Carrión;

Rafael Otero, avô materno de Álvaro, casado com Mariana Fernández Viu. Morre antes da guerra e do nascimento de Angélica, filha de ambos;

Mariana Fernández Viu, avó materna de Álvaro, mãe de Angélica. Passa a guerra em Madri, na casa dos primos;

Julio Carrión González (Torrelodones-1922, Madrid-2005), empresário da construção, um homem que se fez sozinho. Sedutor, mulherengo, casa-se com Angélica Fernández Otero em 1956 e ela tem com ele cinco filhos: Rafael, Angélica, Julio, Álvaro e Clara. Para eles, Julio é “como se tivesse sido vários homens em lugar de um só”. Esteve na frente russa com a Divisão Azul, passou pela França e reingressou na Espanha de Franco graças a um salvo-conduto;

Angélica Otero Fernández, mulher de Julio Carrión e mãe dos Carrión Otero, a quem aplicou “a inflexível prática da disciplina”. Mulher bonita, tão branca e loira que parecia exótica;

Rafael Carrión Otero, o irmão mais velho de Álvaro, 47 anos, estudou Ciências Empresariais, um homem alto e avantajado. Dedicou-se à empresa familiar. Está casado com Isabel, seu braço armado, de origem aristocrática;

Angélica Carrión Otero (1960-), irmã de Álvaro, médica de cuidados intensivos, 45 anos. Desconfiada, suscetível e mandona. Casada em segundas núpcias com Adolfo, oncologista de ideias mais progressistas que ela;

Julio Carrión Otero (1961-), o terceiro dos irmãos Carrión, 44 anos. Advogado, trabalha com seu irmão mais velho na empresa do pai, *Construcciones del Noroeste*. Divorciado de Ansún, vive com Vero;

Álvaro Carrión Otero (1965-), físico teórico, professor na *Universidad Autónoma de Madrid* e colaborador no *Museo de la Ciencia de la Comunidad*, está casado com Mai (Inmaculada) e tem um filho de cinco anos, Miguel. Álvaro é um homem normal (sua vida é uma planície de terra cultivada), com quem logo acontecerão coisas que lhe deixarão a vida de pernas pro ar. Diferentemente dos irmãos, guarda uma grande semelhança com o pai;

Clara Carrión Otero (1970 -), 35 anos, é a irmã caçula da família Carrión Otero. Está grávida de uma menina;

Lisette, assistente doméstica dos Carrión Otero.

Família Fernández

Mateo Fernández Gómez de la Riva (1887-), pai de Mateo, Paloma, Ignacio e María Fernández Muñoz. De boa família, engenheiro de caminhos, republicano de toda a vida. Fica em Madri durante a Guerra Civil para estar a serviço da junta;

María Muñoz (1894-), bisavó de Raquel, mãe de Mateo, Paloma, Ignacio e María Fernández Muñoz. Criada por duas tias solteiras (Amparo e Margarita) na Andaluzia e depois em Madri com suas primas Pili e Gloria, obtém espaço profissional como professora de música;

María Fernández Muñoz: a irmã menor dos Fernández Muñoz. Seu namorado é Esteban Durán;

Mateo Fernández Muñoz (1915-1939), estudante de Filosofia, afiliado ao PSOE, fuzilado em Madri. Casado com Casilda García Guerrero;

Casilda García Guerrero, filha de um tipógrafo, bordadeira e militante apaixonada da JSU, disposta a convocar comícios-relâmpago, fica viúva e tenta reconstruir sua vida, como explicará a seus sobrinhos;

Paloma Fernández Muñoz (1915-), casada com Carlos Rodríguez Arce;

Carlos Rodríguez Arce, marido de Paloma Fernández Muñoz, jovem professor de Direito Processual Penal, socialista, muito inteligente e enérgico, durante a guerra oficial do Estado Maior;

Ignacio Fernández Muñoz (Madri, 1918-), avô paterno de Raquel. Alistou-se como voluntário aos 18 anos para a defesa de Madri e foi fuzileiro do Quinto Regimento, capitão do Exército Popular da República e com o apelido de o Advogado, combatente antifascista na Segunda Guerra Mundial, condecorado duas vezes por libertar a França;

Anita Salgado Pérez (1923-), avó paterna de Raquel, mulher de Ignacio Fernández Muñoz. Em plena guerra saiu de seu povoado de Teruel, do qual nunca diz o nome, com quinze anos e de campo em campo chegou a Toulouse. Depois trabalhou em sua própria creche em Aubervilliers, até que volta a Madri. Tem dois filhos, Olga e Ignacio;

Aurelio Perea, avô materno de Raquel. Foi tanquista no Exército do Levante (alias el Boquerón). Após anos de exílio na França, nos anos 70, atingido por uma doença cardíaca volta à Espanha e compra uma casa em Torre del Mar (Málaga);

Rafaela Millán, avó materna de Raquel. Casada com Aurelio Perea, é a mãe de Raquel Perea Millán;

Raquel Perea Millán, mãe de Raquel, nascida em Nîmes. Uma viagem de estudos pela Espanha lhe permite conhecer Ignacio Fernández Salgado;

Ignacio Fernández Salgado (1943-), pai de Raquel, nascido em Toulouse. Passa alguns verões em Torre del Mar, de modo que em setembro de 1975 decide procurar trabalho em

Madri, onde tem planos de ficar até o Natal;

Olga Fernández Salgado, tia de Raquel. Casada com Hervé, seus filhos são Annette e Jacques;

Raquel Fernández Perea (Toulouse, 1969), economista de 35 anos, especialista em investimentos, trabalha no Departamento Comercial da *Sociedad Gestora de Instituciones de Inversión Colectiva*, S.A., do banco *Caja Madrid*. Descendente de exilados, passou parte da infância na França e alguns verões em Málaga. Em princípio, última amante de Julio Carrión, com a morte deste acabará encontrando-se com Álvaro Carrión, com quem acabará desenvolvendo uma relação íntima;

Mateo Fernández Perea (1971-), irmão menor de Raquel.

2. *A estrutura de El corazón helado*

Embora este seja um romance muito extenso, vamos tentar mostrar que sua estrutura é relativamente simples, no que tange à organização da intriga e sua disposição no discurso. Para tanto, utilizaremos os elementos descritivos engendrados pela semiótica narrativa, sobretudo de filiação greimasiana. Greimas postula que os actantes são “classe de atores, papéis funcionais ou sintáticos, que desempenham distintas entidades – entre elas alguns personagens – no nível da história de cada relato” (apud VALLES CALATRAVA, 2002, p. 206, tradução nossa). Portanto, distingue-se do ator, do personagem e da figura. Este romance comporta diversos personagens, visto que desenrola a saga de duas famílias ao longo do século XX. No entanto, pretendemos mostrar como se inserem em programas narrativos e desenvolvem determinados papéis que contribuem para construir a intriga central da obra, centrada nos protagonistas. Claro que determinados personagens, além deste papel funcional relacionado à intriga central, também pode desenvolver seu próprio programa narrativo e desta forma entrar em relação de contribuição de oposição frente aos programas narrativos de outros personagens, como veremos. Entendemos programa narrativo como outra noção que faz parte da teoria greimasiana. Trata-se da “cadeia em que se alternam sucessivos estados da relação sujeito-objeto, com sucessivas transformações de tal relação” (VALLES CALATRAVA, 2002, p. 516, tradução nossa). Possui quatro fases, que são a manipulação, a competência, a performance e a sanção.

Trata-se basicamente de uma intriga amorosa que progressivamente envolve dois personagens, Álvaro Carrión e Raquel Fernández Perea, ambos moradores de Madri e com idade entre 30 e 40 anos. Dois programas narrativos são desenvolvidos por estes

protagonistas. Álvaro Carrión se caracteriza desde o início como um professor universitário, casado e com filhos. Apesar da estabilidade financeira, psicológica e sentimental que goza, este personagem tem algumas contas a ajustar com o pai recém-falecido. Deste modo, podemos caracterizar o programa narrativo por ele desenvolvido da seguinte forma: Álvaro Carrión é o sujeito em busca da verdade sobre o passado do pai morto. Esta busca se justifica pela falta de intimidade com a figura paterna que ele, por ser o filho mais jovem, sentia-se também como o mais distanciado. Assim, este conhecimento se converte no objeto que este sujeito procura apreender. Para tanto, deverá contar com o auxílio de diversos personagens, documentos e fontes que pouco a pouco irá encontrando enquanto leva a cabo uma intensa pesquisa. Portanto, estes facilitadores se caracterizam como adjuvantes, no esquema greimasiano. Como oponente, temos o próprio pai de Álvaro, que em vida se empenhou em apagar os vestígios do passado e, ao longo do romance, sua mãe também terminará atuando também desta forma pois ela, em seu próprio programa narrativo, deseja conservar o *status quo* e não perturbar nem as relações familiares nem a situação econômica da família, que se veria abalada com as revelações relativas ao passado escuro em que se escondem atuações criminosas ou no mínimo pouco éticas.

Já no início do relato Álvaro trava contato com Raquel Fernández Perea, com quem desenvolve uma relação amorosa extraconjugal. No entanto, paralelamente Raquel está desenvolvendo seu próprio programa narrativo que vai numa direção ideológica oposta. Ela é um sujeito em busca de reparação pelo mal provocado por Julio Carrión, o pai de Álvaro, à sua família, sob a forma de dano econômico. Julio era amigo da família e se prontificou a vender os bens deles enquanto estes estavam exilados na França e repassar-lhes o dinheiro obtido, o que não ocorreu pois ele se apropriou do montante e com ele obteve capital para abrir uma empresa. Raquel traz na memória uma visita que fez num momento da infância, acompanhando o avô, à casa da família Carrión, em Madri, em que este pretendia cobrar o dinheiro subtraído, sem sucesso.

Desta forma, vemos como no relato se cruzam dois programas narrativos que conduzem a um nó que será desatado e conduzirá a um epílogo. O elemento que propicia a harmonização destas trajetórias opostas é a paixão amorosa que surge do relacionamento entre Álvaro e Raquel, o que leva esta personagem a modificar seu programa narrativo e revelar a Álvaro seu plano. Assim, podemos identificar na construção do relato o papel preponderante atribuído à paixão amorosa. Se pensarmos na estrutura do romance em termos greimasianos, podemos identificar as fases dos programas narrativos de Álvaro e Raquel. Greimas compreende a manipulação como

a ação do homem sobre outros homens, ou, em termos modais, como o fazer-fazer, e inclusive, estendendo o conceito ao plano geral da comunicação, como uma vasta estrutura de intercâmbio entre dois actantes considerados numa situação eventualmente conflitiva. (apud VALLES CALATRAVA, 2002, p. 432, tradução nossa)

Se aplicamos esta noção ao programa narrativo de Álvaro, podemos pensar que este protagonista deseja apreender um determinado saber a respeito do pai e, por extensão, da história familiar. Para tanto, necessita da ajuda de outros personagens, documentos e instituições sociais que lhe permitirão acceder a este conhecimento. A manipulação se dá então na medida em que Álvaro atua sobre outros personagens, persuadindo-os a ajudarem-no a obter estes dados. No caso de Raquel, a manipulação se dá, em seu programa narrativo, na execução do plano tramado para vingar-se do dano provocado por Angélica, mãe de Álvaro, à sua família. Neste sentido, é Álvaro, em primeiro lugar, que sofre a manipulação de Raquel, pois esta desde o início do romance deseja convencê-lo de que ela era amante do falecido pai de Álvaro e para isto transforma o ático recebido por ela de Julio num suposto cenário de encontros amorosos, numa tentativa de fazer com que Álvaro, ao tomar conhecimento da existência deste imóvel, não relacionado entre os bens constantes do testamento de Julio, acredite na história por ela forjada. Entretanto, com o desencadeamento da paixão amorosa entre Álvaro e Raquel, ela acabará por revelar a farsa, no desejo de levar adiante a ligação amorosa com o filho de Julio. Desta forma, verifica-se o papel preponderante que tem, na resolução do conflito proposto pela obra, o elemento romântico, que possibilita a reconciliação. Este elemento está destacado na publicidade da obra disponível na página de internet da escritora, mantida pela editora espanhola Tusquets. No apartado “una historia española” se lê:

El día de su muerte, Julio Carrión, prestigioso hombre de negocios cuyo poder se remonta a los años del franquismo, deja a sus hijos una fortuna considerable pero también una herencia de sombras, con muchos puntos oscuros en su pasado. Nunca le gustó recordar su juventud, ni sus peripecias en la División Azul. En su entierro, en marzo de 2005, su hijo Álvaro, el único que no ha querido dedicarse a los negocios familiares, se sorprende por la presencia de una mujer joven y atractiva, a la que nadie reconoce y que tal vez fue la última amante de su padre. Raquel Fernández Perea, por su parte, hija y nieta de exiliados republicanos en Francia, conoce muy bien el pasado de su familia, sus frustraciones y esperanzas, y no ha podido olvidar el episodio más misterioso de su infancia, la extraña visita en la que acompañó a su abuelo, recién regresado a Madrid, a casa de unos desconocidos con

los que intuyó que existía una deuda pendiente. Ahora, el azar hará que Álvaro Carrión y Raquel Fernández Perea se conozcan y se sientan atraídos sin remedio. Así descubrirán hasta qué punto sus viejas historias familiares son capaces de proyectarse en sus propias vidas, donde se entrecruzan y convergen de manera dramática.⁸²

O romance conta com dois narradores, sendo um deles autodiegético, posto que conta sua própria história e o outro heterodiegético, identificado apenas pela existência de um texto cuja voz emissora não pode ser identificada; trata-se do clássico narrador onisciente. Estes narradores se alternam ao longo do texto, o que nos permite também observar uma alternância de focalização. O primeiro narrador é um dos protagonistas, Álvaro Carrión e, portanto, só pode contar a história a partir de seu próprio ponto de vista, sendo-lhe vedado o acesso à consciência dos demais personagens. O segundo narrador, embora onisciente, notadamente prefere a focalização narrativa na personagem Raquel Fernández Perea, de modo que, frequentemente, percebe-se que é por meio da percepção dela que o narrador apresenta o relato. Ocorre então esta distinção perceptível entre voz e sujeito da focalização em várias passagens do texto, em que a assimilação do ponto de vista do personagem por parte do narrador fica explícita. Este modo de organizar a narração tem como consequência um modo específico de trabalhar os eixos temporais no relato, como veremos a seguir no próximo apartado dedicado ao tempo.

3. *A disposição da intriga em blocos textuais: uma síntese da trama*

O romance abarca um intervalo de tempo considerável, se temos como perspectiva a cronologia típica da trajetória de duas famílias que abarca várias gerações. Como se observou no apartado anterior, os personagens pertencem a estas famílias e a apresentação de suas vivências cobra sentido neste marco temporal mais amplo cujo eixo é a árvore genealógica dos Carrión e dos Fernández. Desta forma, cabe-nos agora verificar como se organiza o romance com relação à representação do tempo.

Como acabamos de colocar, há uma alternância de narradores que está conectada ao modo como a perspectiva temporal é representada. Assim, nos blocos textuais narrados por Álvaro Carrión este personagem desenvolve uma pesquisa motivada pela obsessão em

⁸²Texto disponível na página web do romance e reproduzido na contracapa da edição da coleção *Andanzas*, da Tusquets.

compreender a figura paterna recém-falecida. Esta pesquisa o leva cada vez mais longe na cronologia familiar e o leitor pode acompanhar este deslocamento ao longo da leitura, como tentamos esboçar a seguir:

Da página 15 à 29 narra o enterro de Julio Carrión e um diálogo posterior entre Álvaro e seus familiares sobre a identidade de uma mulher desconhecida, presente no enterro do pai.

Da página 49 à 71, passou-se mais ou menos um mês desde a morte de Julio, Álvaro discorre sobre o relacionamento com os irmãos e com sua esposa Mai, o que o leva a contar como a conheceu. Num diálogo com a mãe, toma conhecimento de uma carta enviada pelo banco para que a família decida o que fazer com os investimentos do pai. Álvaro é encarregado de ir ao banco e falar com o funcionário R. Fernández Perea.

Da p. 103 à 126 narra o encontro de Álvaro com Raquel Fernández Perea, funcionária do banco Caja Madrid, quando ela revela ser a mulher que compareceu ao enterro de Julio sem ser convidada. Eles têm um encontro posterior fora do banco em que Raquel revela ter sido a última amante de Julio Carrión.

Estes blocos compõem a primeira parte do livro, “El corazón”. Passamos então à segunda parte, “El hielo”:

Da p. 129 à 165 Álvaro, surpreso com a descoberta da relação extraconjugal do pai, visita o apartamento da *calle* Jorge Juan, em Madri, cujas chaves lhe deixa Raquel e fica impressionado com a decoração, o que o leva a descrever o imóvel. Num posterior diálogo com os irmãos e a mãe, tenta obter maiores informações sobre a existência de um apartamento que o pai teria vendido. Tem uma outra conversa, apenas com o irmão mais velho Julio, pois acredita que é o único com quem poderia falar sobre o pai e obter maiores informações sobre ele, aspectos não iluminados de sua personalidade que, para Álvaro, é um enigma.

No bloco anterior narrador por Álvaro, o diálogo entre ele e Julio termina com a afirmação de Álvaro de que não sabe muito bem que classe de homem era em realidade o pai. Julio afirma que não sabe nem lhe importa. Entre as páginas 199 e 236, Álvaro retoma a narração a partir desta declaração e discorre sobre os diversos aspectos que compõem a figura paterna e que ele até aquele momento desconhecia. Localiza este momento do relato entre junho e julho de 2001, quando o filho Miguel era ainda um bebê. A memória do pai e a sua própria memória se convertem num fator gerador de ansiedade para Álvaro e então lhe ocorre “que poderia não fazer nada, esquecer tudo e esquecer depressa, deixar cada coisa como estava e à mercê do tempo que já tinha começado a passar, a enterrar minha própria comoção,

minhas velhas e minhas novas emoções”⁸³ (2007, p. 203). Por intermédio de Mai, funcionária da Comunidad de Madrid, Álvaro toma conhecimento de que o imóvel de Jorge Juan pertence a Raquel. Eles têm mais um encontro, num restaurante japonês. Álvaro percebe sua crescente atração por Raquel. Sua mãe lhe pede que vá à casa que a família tem em La Moraleja para verificar se tudo está em ordem. Ele aproveita para buscar objetos que revelem algo sobre o pai e encontra uma pasta com documentos pessoais de caráter militar, cartas e fotos antigas e uma carteira que contém uma foto da avó paterna e uma velha carta.

Da p. 285 à 330, Álvaro descreve a documentação encontrada. As fotos da pasta são de María Victoria Suárez Mena, uma jovem de Zaragoza afiliada à Seção Feminina da Falange que se ofereceu para ser a madrinha de seu pai. As cartas foram escritas por ele à María Victoria enquanto ele se encontrava lutando na Divisão Azul, na Rússia. A pasta contém toda a documentação militar de Julio Carrión:

[...] seu registro militar, com a data de alistamento, a especificação de que era menor de idade mas tinha autorização paterna, sua descrição física, altura, constituição, cor dos olhos, vacinas, data e lugar de nascimento e sua profissão, mecânico, tudo em duplicado, um documento alemão por cada documento espanhol”⁸⁴ (2007, p. 286)

Álvaro identifica em algumas fotos Eugenio, um amigo de Julio que, segundo este, não passou nas provas físicas mas pôde ingressar no exército por pressão da família, todos falangistas menos o pai. Álvaro rememora diálogos mantidos ou presenciados por ele que dão conta da passagem do pai pela Divisão Azul e da personalidade de Eugenio e suas inclinações políticas. Álvaro lê as cinco cartas deixadas por seu avô Benigno ao pai desde Torreldones e recorda o caráter beato do avô. Lembra também que o pai ficou rico de verdade nos últimos anos do franquismo e sobretudo nos primeiros anos da democracia e enfatiza a capacidade de Julio de lidar com as pessoas e convencê-las a fazer o que ele julgava conveniente: “Para um homem tão simpático como ele, as equipes de militares e tecnocratas do Opus, tão pouco sensíveis tanto uns como outros aos truques de magia e as piadas polifônicas, eram maus clientes. Com os democratas jovens, inexpertos, recém-saídos do forno, se dava muito melhor. Ele contava a cada um o que queria ouvir, qualificava a si mesmo como antifranquista com

⁸³No texto original: “[...] que podría no hacer nada, olvidarlo todo y olvidar deprisa, dejar cada cosa como estaba y a merced del tiempo que ya había empezado a pasar, a enterrar mi propia conmoción, mis viejas y mis nuevas emociones”. Tradução nossa.

⁸⁴No original: “[...] su cartilla militar, con la fecha de alistamiento, la especificación de que era menor de edad pero aportaba autorización paterna, su descripción física, talla, constitución, color de los ojos, vacunaciones, fecha y lugar de nacimiento, y su profesión, mecánico, todo por duplicado, un documento alemán por cada documento español”. Tradução nossa.

maior ou menor intensidade, escolhia as anedotas de seu repertório em função dos gostos de seu interlocutor, e se convertia sem grandes dificuldades na estrela do cozido, as lentilhas, ou a especialidade apropriadamente gordurosa e popular que oferecesse a anfitriã influente da temporada”⁸⁵ (2007, p. 296).

Denota-se assim o caráter arrivista de Julio Carrión, um de seus traços mais fortes. O golpe de Tejero representa uma ameaça à sua posição e reage muito preocupado:

E no entanto, quando Tejero entrou dando tiros no Congresso, [a mãe] parecia muito menos preocupada que ele, que deu uma centena de voltas na sala com as mãos na cabeça enquanto repetia, não é possível, estes filhos da puta vão vir me foder agora, estou cagando em seus mortos, fodeu, fodeu... Estava tão desolado e tão furioso ao mesmo tempo que minha mãe nem sequer se atreveu a pedir-lhe que não falasse mal diante de nós. Por isso ficamos sabendo que, durante as seis longas horas que o rei precisou para preparar seu discurso ante as câmeras de televisão, não estava sofrendo por nenhuma outra coisa que não fosse um contrato, fabuloso tendo em conta a crise do setor, que tinha meio combinado verbalmente e que conseguiu ao final” (2007, p. 296).⁸⁶

Álvaro explica que naquela época ele era muito jovem e achava engraçado o cinismo do pai, esta atitude que Julio mantinha com todos e também com os familiares e que o convertia numa autoridade ideal, flexível, paciente, generosa e benéfica” (2007, p. 297). O narrador recorda que nunca se atreveu a perguntar ao pai por que não gostava de falar da Divisão Azul, mas sabia que ele não gostava de fazer isso e que tinha eliminado as provas desta experiência, era o que pensava até encontrar aquela documentação, que julga ter sido conservada pelo pai não por saudade nem descuido, mas por indiferença, visto que não eram papéis perigosos. Álvaro lembra também de um discurso feito por um professor na primeira aula na universidade, em que este avaliou que a Espanha teve uma vez uma oportunidade mas foi roubada. Refere-se então ao exílio dos poetas e cientistas e ao fato de que os espanhóis

⁸⁵No original: “Para un hombre tan simpático como él, los equipos de militares y tecnócratas del Opus, tan poco sensibles los unos como los otros a los trucos de magia y los chistes polifónicos, eran malos clientes. Los demócratas jóvenes, inexpertos, recién salidos del horno, se le daban mucho mejor. Él le contaba a cada uno lo que quería oír, se calificaba a sí mismo como antifranquista con mayor o menos intensidad, escogía las anécdotas de su repertorio en función de los gustos de su interlocutor, y se convertía sin grandes dificultades en la estrella del cocido, las lentejas, o la especificidad apropiadamente grasienta y popular que ofreciera la anfitriona influyente de la temporada”. Tradução nossa.

⁸⁶No original: “Y sin embargo, cuando Tejero entró a tiros en el Congreso, parecía mucho menos preocupada que él, que le dio un centenar de vueltos al salón con las manos en la cabeza mientras repetía, no es posible, no es posible, estos hijos de puta van a venir a joderme a mí ahora, me cago en sus muertos, joder, joder... Estaba tan desolado y tan furioso al mismo tiempo que mi madre ni siquiera se atrevió a pedirle que no hablara mal delante de nosotros. Por eso nos enteramos de que, durante las seis largas horas que el rey necesitó para preparar su discurso ante las cámaras de televisión, no estaba sufriendo por ninguna otra cosa que no fuera una contrata, fabulosa teniendo en cuenta la crisis del sector, que tenía medio apalabrada y que consiguió al final”. Tradução nossa.

ainda carregam o pó da ditadura nos sapatos, inclusive os jovens alunos que desconhecem o assunto. Álvaro conecta este discurso com sua situação presente e pondera que seu país foi uma vez o país dos homens e mulheres admiráveis, mas eles não guardam numa pasta nenhum testemunho que justifique sua condição, queimaram os papéis, jogaram-nos fora, destruíram-nos porque eram perigosos, mas para seu pai não (2007, p. 299). Álvaro avalia que o pai sempre contava com uma exceção, a de que a lei da causa e efeito não fizessem efeito sobre ele como costumava ocorrer na Espanha.

Fechada a pasta, Álvaro abre a carteira e encontra nela uma fotografia de uma mulher, com um escrito no verso onde se lê “Para que no me olvides, Paloma” e abaixo “París, mayo, 1947”. O narrador avalia que aquela foto devia ter sido importante para o pai tê-la conservado, mas também era perigosa pois estava escondida na carteira fechada com chave. Dentro da carteira encontra também uma velha e remendada carta, que ele transcreve no relato. Trata-se da carta deixada por sua avó Teresa ao filho Julio ao abandonar o lar e fugir com Manuel Castro, o amante que era professor e republicano como ela. Álvaro conversa com Mai sobre aqueles documentos e se revela adepto do republicanismo. Encontra duas carteiras de filiação partidária do pai, uma delas de julho de 1937, da Juventud Socialista Unificada e a outra de junho de 1941, da Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Recebe uma chamada telefônica de Raquel e reproduz o diálogo e combina revê-la no dia seguinte. Eles vão à exposição montada por Álvaro no museu de Caja Madrid e depois jantam juntos. Ocorre um beijo em frente à casa de Raquel e Álvaro sente que sua vida está transformada.

Entre as p. 373 e 409 Álvaro nos conta sobretudo sobre suas novas sensações ao lado de Raquel. Por outro lado, também nos conta sobre os sentimentos que lhe advêm do contato com o retrato da avó paterna. Sobre o pai, ainda não compreende a discrepância entre aquelas datas e pondera que os traidores traem a si mesmos antes que a nada ou a ninguém. Recorda que o pai lhe contara várias vezes, a propósito do amigo Eugenio, que ele era “o único homem honrado que existiu neste país, o único que pôde ter subido e não subiu, o único que pôde ter roubado e não roubou, o único que pôde ter denunciado e não denunciou” (2007, p. 389)⁸⁷, palavras estas que Álvaro escutou e arquivou sem analisar. O narrador conclui que o quer que tenha distanciado seu pai de sua avó teria sido mais honrado e leal, mais digno dela do que afiliar-se às juventudes de seu partido para mudar de bando quando a sorte estava lançada, para terminar enterrando-a em vida depois. Álvaro vai ao Registro Civil de Torreldones em

⁸⁷ No original: “[...] el único hombre honrado que ha existido en este país, el único que pudo haber trepado y no trepó, el único que pudo haber robado y no robó, el único que pudo haber denunciado y no denunció”. Tradução nossa.

busca de documentos de registro dos avós. Acaba encontrando também Encarnita, uma senhora muito idosa que tinha sido amiga de infância de Julio e que lhe conta algumas coisas importantes sobre a avó, como sua afiliação socialista e sua personalidade forte, que se chocavam com a afiliação de direita de Benigno e sua pusilanimidade e sobre Manuel Castro, o professor socialista com quem veio a se unir. Eles foram embora do povoado mas Julio preferiu ficar. Provavelmente Teresa González morreu numa prisão, embora não se saiba exatamente onde mas este costumava ser o destino dos professores, normalmente morriam de tuberculose após dois ou três anos de reclusão.

Encarnita lhe conta também que Julio voltou ao povoado algumas vezes após ter partido com a Divisão Azul, mas já então com pose de senhor, com dinheiro e bem vestido, ao contrário de Benigno. Fazia sucesso com as mulheres e entre tantas manteve relações com Mariana, sobrinha de Mateo Fernández, que morava em Torreledones. Mariana tinha uma casa no alto de um monte, que Julio costumava visitar. Era mais velha que ele, idosa e tinha uma filha muito loira. A casa pertencia na verdade a Mateo, tio de Mariana, cuja família era rica e, ao final da guerra, se exilaram na França, ficando Mariana encarregada de cuidar das posses, a única que ficou no povoado. Eis então que Julio um dia volta, a casa é vendida e não se ouve mais falar nem de Mariana nem de sua filha. Álvaro acaba concluindo que a filha de Mariana é sua mãe, Angélica.

O intervalo entre as p. 479 e 515 focaliza o relacionamento entre Álvaro e Raquel e a suspeita, despertada pelo amigo Fernando Cisneros, de que Álvaro combina perfeitamente com ela mas que ela não combina em nada com Julio Carrión. Os encontros se sucedem no ático de Jorge Juan.

Entre as p. 568 e 597 Álvaro narra o que acontece a partir de julho. Focaliza a mudança de comportamento de Raquel, que passa a ficar estranha aos olhos do narrador. Seu irmão Julio percebe que ele tem uma amante e que seu comportamento está diferente por conta disso. O narrador revela que faz apenas três meses que iniciou sua relação extraconjugal com Raquel e está disposto a deixar a esposa para viver com ela, mas ela afirma que necessita de mais tempo. O fato de que ela foi amante do pai se impõe como um obstáculo e acaba provocando uma discussão, cuja consequência imediata é o afastamento de Raquel, que desaparece sem que Álvaro possa localizá-la.

Entre as p. 641 e 669 se conta o reencontro entre Álvaro e Raquel. Ele retorna a Madri em 26 de agosto de 2005, uma semana após ter recebido a última mensagem dela. Já em setembro, ele verifica que no apartamento de Raquel, localizado na Praça de Guardias de Corps, em Madri, há alguém e vai verificar se é Raquel. Acaba encontrando a prima dela,

Annete, francesa que mora em Paris e deixa uma mensagem escrita para Raquel. No dia 28 de setembro, Álvaro recebe uma mensagem de celular de Raquel que lhe informa que ela está no ático de Jorge Juan. Ele decide ir ao encontro dela, mas antes é confrontado por Mai, que lhe diz que se ele sair não deverá mais voltar. Quando se reencontra com Raquel, ela lhe conta que nunca dormiu com Julio Carrión.

Álvaro narra entre as p. 708 e 739 o último bloco textual desta segunda parte. O mais relevante é um diálogo travado entre os protagonistas, em que Raquel lhe lembra sobre uma visita que ela fez com o avô Ignacio à casa de Álvaro, num sábado de maio de 1977, quando ele tinha doze e morava num apartamento da *calle* Argensola. Ele não lembra de nada, mas ela lhe recorda que são primos e que o avô chorou muito após aquela visita, ela se comoveu e lhe perguntou o motivo e ele acabou lhe contando. Raquel então lhe conta a história de Paloma, cujo marido fora fuzilado após ter sido denunciado por uma prima. Revela o plano de vingança elaborado contra a mãe de Álvaro e que sua ida ao cemitério no enterro de Julio era parte do plano, que acabou frustrado pela paixão que se instalou entre eles.

Partimos rumo ao desfecho da história nesta última parte intitulada, como o próprio romance, “El corazón helado”. Das p. 743 a 770 temos novamente o relato de Álvaro, que nos conta os dilemas em que se viu envolvido após ouvir a história contada por Raquel. Queria ter uma última conversa com a mãe, mas se perguntava por que e para que fazer isso, talvez por ele e para ele, “um mal filho que dá ouvidos à versão do inimigo” (2007, p. 758)⁸⁸. Mas talvez aquilo tudo não tinha a ver mais nada a ver com a figura, com a memória de seu pai, mas com sua própria identidade, era ella que o empurrava e os demais membros de sua família também tinham o direito de saber quem eram, embora talvez nem lhes importasse.

Ao mesmo tempo, tentava entrar num acordo com Mai sobre a separação e a visita ao filho Miguel, mas as coisas não caminhavam nada facilmente. Álvaro conversa com Julio e lhe conta a história de Raquel e sua família, da visita que fizeram ela e o avô à casa da família Carrión. Julio lhe conta alguns detalhes da visita que Álvaro não conhecia e revela que já sabia que o pai não era uma boa pessoa. Julio lhe conta que Rafa lhe dissera noutra ocasião que o pai tinha feito tudo aquilo por eles, pelos filhos, porque era muito pobre e não queria que os filhos também o fossem. Julio não entendia o que teria feito o pai e a irmã Angélica interveio no diálogo, mostrando-lhe o livro *España en llamas*, que continha uma série de fotos de cadáveres, crianças degoladas, homens fuzilados, mulheres chorando, incêndios, etc.

É quando Angélica lhe contou que um senhor *rojo* tinha vindo à casa deles (trata-se do

⁸⁸ No original: “[...] un mal hijo que presta oídos a la versión del enemigo”. Tradução nossa.

avô de Raquel) para contar-lhes que tinha voltado a morar em Madri e que sabia que Julio tinha ficado com tudo o que pertencia à família de Ignacio Fernández. Julio, o irmão de Álvaro, passou então a ter a má sensação de que todos em Torrelodones sabiam do ocorrido, embora ninguém nunca dissesse uma palavra sobre tudo aquilo. Na verdade, até os amigos do pai e as amigas da mãe o sabiam, mas todos fingiam nada saber. Quanto ao irmãos e à mãe, jamais tocaram no assunto com Julio, que só voltou a falar sobre ele quando Álvaro falou sobre isso. Julio lhe aconselha então a não falar sobre isso com Rafa, mas ele não está disposto a seguir em silêncio.

Álvaro retoma a narrativa na página 829 e segue até a 855. Neste intervalo narra sobretudo o tenso diálogo que tem com os irmãos Rafa e Angélica. Eles conheciam uma versão da história familiar que se chocava com o que Álvaro havia descoberto. O ponto mais conflituoso é a apropriação feita pelo pai das propriedades da família Fernández, pois Rafa e Angélica acreditavam que os Fernández, por ser republicanos, haviam abandonado tudo, renunciado enfim à sua vida na Espanha para exilar-se na França e Álvaro não aceita esta versão, argumenta que fugiram para salvar a vida, simplesmente. Rafa e Angélica não veem o pai como um ladrão, visto que sua atuação tinha sido legal. Não questionam o sentido desta legalidade no âmbito do regime franquista, o que irrita Álvaro. O diálogo termina com um confronto físico e troca de ofensas mútuas entre Rafa e Álvaro. Angélica intervém e pede a Álvaro que não conte nada da história da família ao esposo, o que irrita ainda mais o narrador e o leva a sair, interrompendo o diálogo.

Por fim, o romance termina com o diálogo entre Álvaro e sua mãe, que toma as páginas finais deste bloco que vai da página 898 à 919. Antes, tem uma conversa com Clara, a irmã mais nova, sobre o tenso encontro com os outros dois irmãos. Ela lhe declara que não quer saber nada sobre as histórias pregressas do pai, da mãe e da avó Mariana e lhe pede que deixe para lá tudo isso, que não tem a menor importância saber o que o pai fez antes de que eles o conhecessem. Álvaro lhe diz apenas que se ela não deseja saber nada, ele não vai lhe contar. Ela então lhe pede que não fale com a mãe naquele momento, mas ele resiste e finalmente tem lugar o diálogo. Álvaro deseja apenas que a mãe lhe explique o sentido de tudo o que ocorreu, mesmo sem conhecer os detalhes, deseja entender o por que de tanta crueldade, mesquinharia e cinismo. Na verdade, este diálogo acaba se tornando o monólogo final de Álvaro, pois a mãe não lhe dá todas as respostas esperadas a tantas questões éticas. O livro termina com um convite final por parte da mãe de Álvaro para que ele compareça a um churrasco familiar e pede inclusive que ele traga Raquel. Álvaro fica estupefato com o cinismo da mãe e parte rumo ao encontro de Raquel, que o recebe sem nada dizer. Álvaro

conclui a narrativa com a seguinte ponderação:

Sei que então pensei que talvez não fosse para tanto. O maquiado cinismo de minha mãe, seus sorrisos impiedosos e exatos, a cortiça de pedra de sua alma, uma careta endurecida, seca, no lugar onde havia devido estar seu coração, me picavam nos olhos e inchavam minhas gengivas como um sabor amargo e ácido ao mesmo tempo, que meus sentidos confundiam com o gosto imaginário do sangue. E no entanto, a minha não era mais que uma história, uma de muitas, tantas e tão parecidas, histórias grandes ou pequenas, feias, sujas, que na entrada sempre parecem mentira e ao final sempre foram verdade.

Só uma história espanhola, dessas que põem tudo a perder.⁸⁹ (2007, p. 918)

Esta longa síntese da diegese é necessária para percebermos como a escritora organiza o material narrativo, seguindo em grande parte o fio narrativo desenrolado pelo narrador homodiegético que nos expõe, muito didaticamente, a progressão da intriga. Não obstante, a autora não se satisfaz com o relato do narrador e intercalou nele diversos blocos em que um narrador onisciente reconstrói a história dos antepassados de Álvaro, começando pelos avós de Raquel Fernández Perea no momento de seu regresso do exílio em Paris. Raquel é o centro da focalização narrativa pois é a partir da memória dela que o narrador se aproxima dos fatos narrados e confere à história esta dimensão íntima, familiar, humana que foge da frieza dos relatos historiográficos. Deste modo, insere-se no romance esta construção discursiva de um tempo ancorado na história mas que adquire sentido na experiência humana, o que justifica a focalização narrativa na memória de Raquel, como vemos na seguinte passagem com a qual o narrador onisciente inicia o relato da história de Raquel e seus familiares mais velhos:

La abuela Anita tenía los balcones repletos de geranios, de hortensias, de begonias, flores blancas y amarillas, rosas y rojas, malvas y anaranjadas (...) Como em París se me helaban casi todos los años, le explicaba a su nieta cuando salía a regarlas, una tarea difícil, trabajosa (...)

- A ver, ven aquí conmigo, al sol, que te voy a peinar.

Para Raquel, ése era el prólogo del mejor momento de todos los sábados. Por eso corría a colocarse ante uno de esos balcones que parecían anuncios publicitarios de la alegría, miraba un geranio rojo que apuntaba a la puerta del Conde-Duque, y se quedaba muy quieta mientras su abuela se cepillaba el pelo. (2007, p. 30)

⁸⁹No original: “Sé que entonces pensé que tal vez no fuera para tanto. El maquillado cinismo de mi madre, sus sonrisas despiadadas y exactas, la corteza de piedra de su alma, una muesca endurecida, seca, en el lugar donde habría debido estar su corazón, me picaban en los ojos y abultaban mis encías como un sabor amargo y ácido a la vez, que mis sentidos confundían con el gusto imaginario de la sangre. Y sin embargo, la mía no era más que una historia, una de muchas, tantas y tan parecidas, historias grandes o pequeñas, historias tristes, feas, sucias, que de entrada siempre parecen mentira y al final siempre han sido verdad. Sólo una historia española, de esas que lo echan todo a perder”. Tradução nossa.

O narrador prossegue então a narração com este procedimento. Mais adiante ele deixa clara a focalização interna em Raquel: “Raquel se acordaría siempre de aquel día, pero no por los besos y los abrazos, la alegría y las lágrimas, el júbilo y el estrépito de los tapones que saltaban de las botellas de champán (...)” (p. 40). Novamente, na página seguinte, reitera: “Raquel se acordaría siempre de aquel día, pero no por la milagrosa transformación de su abuela, que parecía de repente una mujer muy joven, porque le brillaban los ojos, y los labios, y el pelo, mientras se movía de prisa (...)” (p. 41). Desta forma, a memória de Raquel é o mecanismo desencadeador do relato, que o narrador onisciente vai tecendo de forma a complementar, com a densidade possibilitada pela ancoragem na memória da personagem, o relato que o outro narrador, Álvaro, constrói a partir de um momento de enunciação diferente, que é o presente. A memória de Raquel remonta aos avós e o narrador a acompanha para reconstruir todos os diálogos, sensações, tempos e espaços, procedimento possível apenas por sua onisciência que vai além dos dados que a personagem humana reteve na memória e é capaz de recordar. Como dissemos, a memória da protagonista é apenas o elemento detonador e tinge o relato com esta dramaticidade do cotidiano que o narrador onisciente assume e homologa.

De forma análoga, quando Álvaro introduz na narrativa os avós, cuja memória ressuscita com os documentos que ele encontra na pasta e na carteira deixados pelo pai no escritório, o narrador onisciente tem a deixa para, no bloco textual imediatamente seguinte, remontar a 25 de abril de 1944, quando Julio Carrión, vindo de Berlim, desembarca em Orléans, trazendo no bolso a carteirinha de afiliado à Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Ele regressava do serviço na Divisão Azul. O narrador, em outra analepse regressa ao momento da partida de Julio e do amigo Eugenio de Madri rumo ao lugar onde iriam servir, para narrar então toda esta parte da trajetória de Julio. No bloco seguinte, o narrador onisciente narra a história de Ignacio Muñoz, desde a fuga do campo de concentração francês até o reencontro com os familiares em Toulouse. Desta forma, observa-se como este narrador heterodiegético vai complementando a narrativa de Álvaro com os dados relativos às experiências de vida dos antepassados de Álvaro e Raquel, dados estes que Álvaro e o leitor desconhecem mas que são relevantes no contexto desta obra realista que desenrola uma saga familiar enquadrada numa história de amor.