

Manuel Vázquez Montalbán:
o intelectual, a literatura e a cultura de massa

Por

ELINE MARQUES REZENDE

Doutorado em Letras Neolatinas
Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas

Tese de Doutorado em Letras
Neolatinas apresentada à
Coordenação dos Cursos de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio
de Janeiro.

Orientadora: Professora
Doutora Silvia Inés Cárcamo
de Arcuri

Rio de Janeiro, segundo semestre de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

V393 re

REZENDE, Eline Marques.

Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa - Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
301f 30cm

Orientadora: Silvia Inés Cárcamo de Arcuri

Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas

Bibliografia: p.[291-301]

1. Vázquez Montalbán, Manuel 1939-2003
Crítica e interpretação. 2. Literatura Espanhola - sec. XX - História e crítica. 3. Jornalismo - Espanha. 4. Jornalismo e literatura - Espanha. 5. Comunicação de massa. 6. Comunicação de massa - Espanha
I. Cárcamo, Silvia Inés, 1950 - Título

CDD - 868.6

DEFESA DE TESE

REZENDE, Eline Marques. *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 301 folhas imp. Tese de Doutorado em Literatura Espanhola.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Silva Inés Cárcamo (orientadora)

Professora Doutora Elena C. Palmero González

Professora Doutora Magnólia B.Barbosa do Nascimento

Professora Doutora Maria Aparecida da Silva

Professora Doutora Sonia Monnerat Barbosa

Professora Doutora Márcia Paraquett Fernandes

Professor Doutor Júlio Aldinger Dalloz

Defendida a Tese:

Conceito:

Em: ____/____/____

Para meu pai,
Oswaldo Rezende

Para
André Trouche (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A Silva Cárcamo, pela confiança, suavidade e carinho
e por ter me apresentado a Vázquez Montalbán.

À Banca de Qualificação, Elena Palmero e
Maria Aparecida da Silva,
pela leitura precisa e fundamental para
o término desta pesquisa.

A meus irmãos, minha família e amigos, todos,
pelo carinho.

Aos meus companheiros de trabalho
e alunos, pela compreensão.

A Maria Mercedes Sebold e
Julio Dalloz, amigos
que me ampararam com dedicação e confiança.

A todos os meus professores,
por me ajudarem a acreditar que ensinar vale a pena
e que aprender vale muito mais.

A Celia Regina de Oliveira,
Sandra Lucia dos Santos
e
Celso Cardoso,
sem os quais esse estudo não se materializaria e
por amenizar a solidão.

El realismo socialista se practicaría en el campo socialista (no hagan caso de la extraña coincidencia entre realismo y campo, ambos socialistas). El realismo capitalista se practicaría en el campo capitalista (iden). En uno y otro caso el asunto era marginal porque la URSS controlaba unos 100 millones de aparatos de TV y Estados Unidos más de 200. "¡Ya podéis cantar ya, literatos de mierda! ¡Ya no os tenemos miedo! ¡A parir panteras!" (fragmento del discurso pronunciado al alimón por Kruschev y Eisenhower en Camp David, también llamado Espiritu de Camp David). Pero para despistar unos y otros acordaron vigilar de cerca la literatura e impedir que pudiera contrarrestar las 3.000 horas de programación televisiva anual, ejercida sobre unos 2.000.000.000 de seres humanos.

Después ya salió Mao y el sexy.
Y por entonces empezaba a escribir yo.

En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre (yo en mi adolescencia era muy tigre de papel y muy reformista). Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirme un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista. La cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad. Aprovecho esta oportunidad para pedir una beca estatal por hipersensible. Este año el Barça ganará la liga. Eugeni Trías conseguirá una alineación característica: Sadurní; Torres, Gallego, Eladio; Rifé, Zabalza; Rexach, Marcial, Bustillo, Fusté y Pujol. Cuando cambien las cosas entonces cambiaré de creencias estéticas. De momento éstas me han costado mucho de adquirir. Tal vez me esté mal el decirlo, pero un servidor no le debe nada a nadie y puede caminar con la cabeza muy alta.

(Manuel Vázquez Montalbán. "Poética" (1970), in: CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos Poetas españoles*.)

REZENDE, Eline Marques. *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 301 folhas imp. Tese de Doutorado em Literatura Espanhola.

RESUMO

Esta tese apresenta uma leitura crítica de três narrativas do escritor espanhol Manuel Vázquez Montalbán — *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Galíndez* (1990) e *Marcos, el señor de los espejos* (1999) —, tomando como elemento mediador a figura do intelectual. Investiga a relação entre literatura e jornalismo na perspectiva da cultura de massa. Estuda as práticas discursivas geradas pela articulação entre “memória e desejo”, termos que designam, na escritura do autor, uma proposta de realinhamento entre o patrimônio cultural histórico e o potencial utópico, na constituição de uma cultura emancipativa. O arcabouço teórico do próprio autor e a corrente de crítica cultural fundamentam a análise.

REZENDE, Eline Marques. *Manuel Vázquez Montalbán: o intelectual, a literatura e a cultura de massa*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 301 folhas imp. Tese de Doutorado em Literatura Espanhola.

RESUMEN

Esta investigación presenta una lectura crítica de tres narrativas del escritor español Manuel Vázquez Montalbán — *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Galíndez* (1990) y *Marcos, el señor de los espejos* (1999)—, tomando como elemento mediador la figura del intelectual. Investiga la relación entre literatura y periodismo en la perspectiva de la cultura de masa. Estudia las prácticas discursivas engendradas por la articulación entre "memoria y deseo", términos que designan, en la escritura del autor, una propuesta de realineación entre el patrimonio cultural histórico y el potencial utópico, en la constitución de una cultura emancipativa. La estructura teórica del propio autor y la corriente de crítica cultural fundamentan el análisis.

Sumário

1- Introdução

2- Manuel Vázquez Montalbán e a Literatura Espanhola pós-60

3- O perfil jornalístico de Manuel Vázquez Montalbán

4- O literário e suas fronteiras

4.1 O intelectual na contemporaneidade

4.2 De "lo subnormal" à cultura de massa

5- Narração e figura do intelectual

5.1 *Asesinato en el Comité Central*: o massivo como via emancipatória

5.2 *Galíndez*: sobre a memória oculta

5.3 *Marcos, el señor de los espejos*: os limites dos gêneros

6- Conclusão

7- Referência Bibliográfica

1- INTRODUÇÃO

O estudo que apresento sobre três obras do escritor espanhol Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) tem como ponto de partida a figura do intelectual. Desta perspectiva, interrogo sua produção narrativa, representada aqui pelos romances *Asesinato en el Comité Central* (1981) e *Galíndez* (1990) e pelo ensaio *Marcos, el señor de los espejos* (1999), com a intenção de compreender como esta figura articula literatura e mundo social; cultura e política, abrindo espaço para um realinhamento tanto de sua produção situada no campo literário quanto de sua produção associada ao mister de jornalista.

Ao destacar a figura do intelectual na análise das obras de Vázquez Montalbán, tenho como objetivo pensar a inserção de sua produção literária e jornalística em seu projeto maior: a construção de uma cultura democrática. Esse projeto começa a ser gestado desde o início de sua atividade como escritor, desde o momento em que, ingressando na carreira de jornalista, no ano de 1961 e em plena ditadura militar comandada pelo General Francisco Franco, ele começa a combater uma cultura de imposição e ocultação implantada por esse regime. Seu embate, gerado num contexto social extremamente

conturbado, parece estabelecer a linha mestra de seu posicionamento crítico ao longo de sua carreira como intelectual, escritor e jornalista, pois foi atuando em um jornal barcelonês de orientação explicitamente franquista, *El solidaridad Nacional*, que Vázquez Montalbán construiu seu espaço de resistência.

É essa primeira imagem que perdura na trajetória de um homem de cultura, capaz de circular no espaço da indústria cultural mantendo uma atuação independente e combatente, posto que privilegia a perspectiva crítica como exercício fundamental para a construção, ou redefinição, da razão democrática.

Vázquez Montalbán, ao tratar deste assunto em *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), coloca que para a recuperação da razão democrática é necessário que se ofereçam alternativas ao pensamento único, à proposta única de organização social, fato que ele identifica nesta sociedade de fim de século XX e início do XXI quando analisa, especificamente, a implosão da esquerda, no que representa o descaso de todo o cabedal crítico desenvolvido por esta, e o posicionamento, em nível global, em torno de um projeto hegemônico sustentado pela ideologia neoliberal. Para ele, recuperar a dimensão crítica na leitura das relações humanas levadas a cabo pelo pensamento marxista, por exemplo,

seria hoje uma via de abertura para um questionamento mais direto da nossa sociedade.

Essa postura, que reivindica uma retomada do legado marxista, é que lhe dá sustentação para a construção de um espaço crítico de atuação. Especificar as diretrizes do patrimônio cultural em que vive já é formalizar o espaço de resistência do qual parte sua escritura. Por isso o seu empenho em reafirmar sua vinculação ao pensamento de esquerda, fosse pelo fato de anunciar, em tom irônico, a sua condição insuperável de ex-comunista, fosse pela adoção e re-elaboração de conceitos, como fez com relação a Gramsci, ao partir das categorias que este último apresentou sobre a figura do intelectual. Mesmo na ficção, veremos personagens e ações transitarem na esfera das questões políticas, em uma cena em que o pertencimento ao PCE (Partido Comunista Espanhol), demarca um vínculo a ser interrogado em termos críticos: assim ocorre na série negra, como veremos em *Asesinato en el Comité Central*, e também em *Galíndez*.

A preocupação de Manuel Vázquez Montalbán com a recuperação do patrimônio cultural de seu país está na raiz do primeiro trabalho que lhe deu notoriedade: *Crónica sentimental de España*, publicada em cinco reportagens ao longo do ano de 1969, na revista *Triunfo*, e, posteriormente, como livro, em 1970. A necessidade de

dar corpo a uma memória profundamente pessoal com a finalidade de dar sustentação a uma memória coletiva, apagada pela imposição do regime franquista e pelas práticas hegemônicas da indústria cultural, moveu esse projeto e reafirmou o caminho já traçado em *Una educación sentimental*, publicado em 1967, mas escrito no período em que esteve na prisão, entre 1962 e 1963.

Este caminho seria definido de forma mais clara na década de 90, quando formaliza, no ensaio *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998a), um pensamento crítico sobre a sua produção, oferecendo como diretrizes dois eixos, que nomeia com metáforas do admirado poeta Luis Cernuda: a memória e o desejo. A primeira constitui um olhar não só sobre o seu passado, mas também sobre o passado que constitui o universo histórico de sua sociedade. E o segundo elemento, o desejo, aparece como o espaço utópico, o espaço destinado à retomada da "finalidade", noção distorcida pelo pensamento neoliberal.

No presente estudo, muitas das questões colocadas diante das três obras analisadas retomam, como arcabouço teórico, elementos do próprio pensamento crítico de Vázquez Montalbán. Sem dúvida, o pensamento do autor entra em consonância com uma corrente de crítica cultural de transcendental importância que se preocupa em examinar

as transformações culturais nas sociedades modernas, destacando, no contexto de agudos conflitos sociais, os avanços e conquistas dos setores menos favorecidos, que foram conquistando também espaço na cultura. O próprio Vázquez Montalbán fazia questão de não ocultar a sua origem humilde, apresentando-se como exemplo evidente de uma classe que ocupou um espaço através do acesso aos bens simbólicos.

Formo o quadro teórico e a referência crítica tomando, como fundamentação, pensadores preocupados com as mesmas questões que preocuparam Vázquez Montalbán e que situo no mesmo horizonte de pensamento: Antonio Gramsci, Walter Benjamin e Benoît Denis. No âmbito cultural mais próximo, recorro a Jesús Martín-Barbero, Marco Aurélio Nogueira, José María Castellet e Néstor García Canclini, assim como a José Fernández Colmeiro, Joaquín Marco, Manuel Rico e Eduardo Haro Teclen como interpretadores mais agudos dos procedimentos espanhóis específicos.

Na direção das consecuições dos objetivos propostos para a análise das três obras, traço um perfil jornalístico de Vázquez Montalbán após situá-lo no panorama da Literatura Espanhola pós 60. A esses dois capítulos, seguir-se-á um terceiro voltado para a investigação da produção literária do autor e de suas

fronteiras abordando, numa parte inicial, questões relacionadas ao intelectual na contemporaneidade e, na parte subsequente, a articulação entre sua escrita "subnormal" e a produção de textos identificados com um gênero da cultura massiva, o do romance detetivesco em série. Nas três partes em que se divide o quinto capítulo, serão analisadas, uma a uma, as obras selecionadas — *Asesinato en el Comité Central*, Galíndez e *Marcos, el señor de los espejos* — pondo em destaque a inscrição central, em cada uma delas, da figura do intelectual na perspectiva de uma cultura emancipatória. O capítulo em que serão apresentadas as conclusões tem por finalidade dar destaque a pontos recorrentes verificados no curso da análise das obras, assim como articulá-los a elementos de caráter mais geral apresentados nos capítulos anteriores.

2- MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN E A LITERATURA ESPANHOLA PÓS

60

No prólogo de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)¹, José María Castellet inicia sua reflexão sobre a poesia espanhola, pós 1960, citando um de seus representantes: Manuel Vázquez Montalbán. Castellet busca construir as primeiras linhas de sentido para compreender uma geração em formação, pelo menos a do grupo que especifica como "Los seniors", e o faz destacando um de seus aspectos mais importantes: a necessidade desses poetas teorizarem sobre suas produções, marcarem uma ruptura com a promoção de escritores anteriores. Castellet esclarece que as citações não ocorrem por acaso e que se repetem com a finalidade de apresentar a produção de uma geração que, desde seu início, faz da crítica um instrumento fundamental de atuação:

Los *seniors* son, evidentemente, los poetas cronológicamente mayores, pero también aquellos en quienes la "ruptura" se produce, en cierto modo, a partir de los supuestos anteriores: ellos son los que sufren realmente la "pesadilla estética", y los que, de un modo u otro, se han visto obligados a plantearse la elaboración teórica de la ruptura: las frecuentes citas que estoy haciendo en este prólogo de textos de Vázquez Montalbán y la extensa y razonada poética de Martínez Carrión que encontraremos

¹ Esta antologia foi o primeiro movimento para se pensar os novos poetas espanhóis dos anos 60 como um grupo. A geração passa a ser identificada como os "Novísimos" e este livro se transformou em um clássico para a literatura espanhola.

más adelante, no son hechos casuales.
(CASTELLET, 2001, p. 28)

Essa perspectiva crítica é um ponto central que quero sublinhar na introdução que faço agora ao estudo de três textos em prosa do escritor espanhol Manuel Vázquez Montalbán.

A importância que Castellet atribui a sua elaboração crítica dentro dessa geração poética e a sua trajetória na cena literária e política de seu país, ao longo dos últimos anos, justificam a relevância que sua obra representa para a compreensão do processo criativo da literatura espanhola na contemporaneidade. Vázquez Montalbán se inscreve nas Letras Espanholas como um articulador singular na configuração de uma escrita pautada na relação entre literatura e vida social, e sua vinculação a este debate está presente desde o início de sua produção, em 1963.

A capacidade de teorização sobre o literário, sobre o político e sobre outras questões do cotidiano, como o futebol e a culinária, é o que me encaminha, em um primeiro momento, para uma leitura de sua produção na qual se destaca, mais que a figura do poeta, do narrador ou mesmo do jornalista, a figura² crítica do intelectual.

² Uso aqui o conceito de Bouchard em tradução feita por Elena Palmero: "Toda representación o sistema de representaciones elaborado por un enunciador, susceptible de difundirse, de ocupar

É esta figura de intelectual, na minha perspectiva, que aglutina toda a problemática da escritura desse barcelonês, que interroga seus leitores propondo, por qualquer que seja a porta pela qual se entre em seu universo (sua obra ensaística, romanesca, poética ou jornalística), uma postura crítica, reflexiva, sobre os mecanismos organizadores da relação do homem com o mundo. Nas circunstâncias históricas em que se dá a produção de Vázquez Montalbán, a reflexão é o elemento fundamental para ingressar no reino da "sospecha" (1995), condição necessária, segundo o próprio autor, para se viver uma época tão conflitante como a nossa.

O intelectual é, desta forma, o ponto de partida para a análise das três obras que formam o *corpus* desta investigação: *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Galíndez* (1990) e *Marcos, el señor de los espejos* (1999). A partir da segunda metade dos anos 60, é ele que, como elemento organizativo, dá coerência a uma escritura cuja proposta é uma renovação dos parâmetros literários espanhóis através de uma releitura dos códigos que sustentavam a geração anterior, a denominada "geração de

un lugar en el imaginario social, y anclarse en él. La figura es una imagen de segundo grado, en el sentido de que corresponde a un agrupamiento, a un agregado, a un principio organizador de imágenes. Ella ejerce un efecto estructurante dado que se presenta como una configuración de imágenes o resulta de la acción combinada de varias imágenes, de la cual ella es una especie de denominador común"

http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Elena%20Palmero%20Gonzalez.doc

50", voltada para as questões do realismo social e que necessitava estabelecer uma nova relação entre o literário e a cotidianidade.

É este intelectual que viabiliza, nos diferentes gêneros, uma escritura voltada para as questões sociais sem que fosse necessário que Vázquez Montalbán, ao conceber, por exemplo, a sua série de romance policial, tivesse que abrir mão das especificidades do literário, gerando uma tensão no campo estético capaz de problematizar tanto o conceito de representação, a partir de um modelo oferecido pela estética realista, quanto a relação entre o que se convencionou especificar de "alta e baixa" literatura, ou seja, a relação entre a cultura popular ou de massa e a cultura erudita.

Pode-se sugerir que a figura do intelectual, na obra de Vázquez Montalbán, constitui uma referência que, ao mesmo tempo, marca-se pela forma dos questionamentos e críticas constantes, levados a cabo nos diferentes gêneros de escrita empreendidas pelo autor, e pela sua inscrição como conteúdo, em distintos níveis de suas escritas: ao criar ficcionalmente sua personagem da série — detetive Pepe Carvalho — empresta-lhe uma biografia de ex-membro do PCE, para quem as questões políticas da intelectualidade são, em princípio, motivo de ironia; ao empreender uma narrativa que revisita o gênero romance-

histórico, acompanha a teia de relações de uma intelectualidade política de esquerda que viveu na clandestinidade e no enfrentamento à ditadura; ao abordar o perfil do líder zapatista Marcos e dar-lhe desenvolvimento em um denso ensaio que ultrapassa os limites da escrita convencional das biografias, apresenta-o como um intelectual, destacando, inclusive, por inúmeras colagens, textos produzidos pela figura objeto do olhar ensaístico.

Esta figura de intelectual promove, assim, um entrelaçamento de gêneros capaz de alterar, por uma ampliação, tanto o campo estético quanto o próprio campo da produção ensaística intelectual (Bourdieu, 1996), e esta construção faz, conseqüentemente, com que sua produção se inscreva nesse ambiente híbrido que corresponde ao que pode ser denominado pós-modernismo³.

Em *Literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), Vázquez Montalbán oferece uma reflexão teórico-crítica que nos permite construir uma linha mestra de acesso a sua obra. E o faz expondo-nos tanto uma concepção geral do fenômeno literário quanto de sua própria produção, numa atitude que reafirma a importância do literário na configuração de uma sociedade

³ Esta afirmação não deve ser tomada independentemente da observação, desenvolvida mais à frente, neste capítulo, sobre a recusa do autor ao epíteto de pós-modernismo quando este lhe foi atribuído pela crítica.

igualitária, menos alienante. Além do valor incontestável da análise da experiência literária espanhola do século XX e de sua relação com as experiências literárias de outros países que ele apresenta neste texto, o fundamental dessa obra é a noção de conjunto de sua produção que ela nos oferece, no sentido em que deixa clara a proposta chave do autor, da possibilidade da construção de uma cultura essencialmente democrática, assim como sua dedicação total a esta proposta.

É por esse viés que ele solicita uma nova leitura das relações da cultura de massa e da erudita, que solicita também uma leitura alternativa do histórico e aponta a necessidade de enfrentar uma noção de temporalidade redutora, visto que no pensamento atual ocorre uma tendência a se valorizar o presente como único tempo possível para a realização das aspirações humanas em nossa sociedade. Será, pois, através dessa nova leitura, da revisão da teia discursiva que nos envolve, que poderá ser recolocado o papel do leitor de camadas populares na configuração de uma cultura voltada para a emancipação e que poderão ser concebidas e percebidas outras temporalidades relacionadas tanto à experiência individual quanto à coletiva e, desta maneira, abrir caminho para diferentes concepções do histórico.

É importante destacar o papel que Vázquez Montalbán dá à cultura de massa em sua produção, já que ela abre uma dimensão extremamente significativa nos procedimentos e técnicas utilizados pelo autor em suas obras. Quando trata de explicar o lugar da cultura de massa em sua produção, a primeira coisa que destaca é a sua própria formação dentro desta cultura e seu esforço, consciente, de promover uma síntese entre esta e a cultura erudita aprendida, fundamentalmente, em sua formação universitária. Sua condição declarada é a de um mestiço cultural (1998a, p.130) cuja atuação não pode ocultar o substrato massivo que o forma: o jornal, o rádio, a televisão, a história em quadrinhos, o cinema.

Esse é um dos traços que caracterizam a geração da qual faz parte, produzindo em e para uma indústria da informação. Não se trata mais de discutir a inclusão numa cultura dos meios de comunicação, mas de saber como viver nela. Ela representa uma modificação em todos os aspectos da vida e o campo literário enfrenta o nascimento de uma cultura que concebe a imagem como elemento principal de representação: a leitura se distancia da palavra e abre cada vez mais espaço para a imagem. Neste sentido, compreendem-se as palavras de Vázquez Montalbán:

Y nuestra educación sentimental estaba basada en los instrumentos de inculcación cultural pop, popular: radio, canciones, la influencia de los medios de comunicación de masa en nuestra formación. Un intelectual veinte años más viejo podía desdeñar el cine, la televisión, la radio, eso porque prácticamente eso no había operado en su formación. Nosotros teníamos que asumir esos instrumentos porque había empezado a afectar nuestra capacidad de acumular patrimonio, nuestra capacidad de tomar consciencia con respecto a la realidad. (1999d)

Essa consciência de uma vinculação à cultura destinada às camadas populares e a insistência na recuperação de uma perspectiva histórica menos redutora, em que o presente não seja visto como a única possibilidade viável para as experiências pessoais e, por conseqüência, coletivas, levam Vázquez Montalbán a rejeitar uma vinculação ao que a crítica denominou, a partir dos anos 80, de pós-moderno. É essa a única crítica que faz à análise de sua produção feita por um de seus primeiros críticos, José F. Colmeiro (1998a). Ao ler "Memória e desejo, confesiones personales de teoría y práctica literárias"⁴, só se pode reafirmar a postura crítica que fez de Vázquez Montalbán um intelectual totalmente engajado às questões de seu tempo, e o digo não no sentido tradicional do termo, em que a atuação do

⁴ Este capítulo faz parte de *Literatura en la construcción de la ciudad democrática* e é fundamental para ler o conjunto da obra de Vázquez Montalbán, pois ele faz uma análise completa de sua produção até 1998, ano da publicação deste livro. Fundamental também para compreender a importância da perspectiva crítica em sua obra, já que não só oferece sua própria análise como também comenta a análise feita por outros três críticos., entre eles José F. Colmeiro.

intelectual se subordinava às exigências de partidos, tendências ideológicas e a gêneros discursivos específicos. Refiro-me, aqui, a uma postura acima de tudo reflexiva, configurada em todas as atividades a que o intelectual se propõe, e que corresponde ao comprometimento com uma cultura verdadeiramente emancipatória.

É até mesmo nessa crítica feita a respeito da análise empreendida por Colmeiro que se pode ver a elaboração de uma escritura que incorpora a reflexão como traço dominante, abrindo espaço para a construção de um novo texto que, entretanto, também faria parte da estética pós-moderna, de uma cultura pós-moderna que, a partir de suas próprias reformulações, cria novos horizontes para representações não hegemônicas da realidade, para o nascimento de um texto pós-moderno que não se situa na afirmação de uma lógica puramente mercantil. A preocupação de Vázquez Montalbán com a leitura feita por Colmeiro se dilui na compreensão de que sua obra não corresponde a esse pós-modernismo afirmativo, como define Huyssen, mas a um pós-modernismo de "resistência":

... é fácil perceber que uma cultura pós-modernista que venha emergir dessas constelações políticas, sociais e culturais terá que ser um pós-modernismo de resistência, incluindo a resistência a esse pós-modernismo fácil do tipo

"vale tudo". A resistência será sempre específica e contingente em relação ao campo cultural em que operar. (...) Não se pode prescrever como essa resistência pode ser articulada em obras de arte de modo a satisfazer as necessidades da política e as da estética, dos produtores e dos receptores, e isso permanecerá aberto à experiência, ao erro e ao debate. (1991, p. 79)

Ao tratar das possibilidades que a condição pós-moderna nos oferece, Huyssen assinala o caráter provisório das experiências cotidianas e remete, conseqüentemente, às experiências estéticas de nosso momento. Creio que este é um dos traços que fazem da obra de Vázquez Montalbán um texto pós-moderno. Não no sentido de que sua obra seja inacabada, incompleta, mas no sentido de que ela se constrói aglutinando o estético e o político, visto que está situada, de forma plena, na esfera do social. A perspectiva do provisório a que me refiro, na obra de Vázquez Montalbán, é a que lhe permite situar um espaço subjetivo de atuação e articulá-lo a outros espaços, em um processo contínuo de re-articulações, de construção de brechas que lhe possibilitam uma exposição constante no espaço configurado pelos meios de comunicação, espaço permanente dos embates do homem na sociedade, principalmente a partir do início do século XX.

Quando assume sua condição midiática, Vázquez Montalbán promove um movimento que parte de dentro para

fora, do pessoal para o coletivo, do sujeito para o social, e nisso reside o caráter de resistência, a potencialidade transformadora de sua escritura. Esta condição está bem delineada quando ele comenta o substrato cultural massivo de seu trabalho e a técnica de *collage*, tão presente na estética pós-moderna:

No me movía a mí la pulsión *camp*, teorizada por Susan Sontag, a la que dedicaría en 1970 un artículo en *Triunfo* titulado *De la cultur-kampf a la cultur-camp*, puesto que yo no cultivaba el pop con propósito vanguardista o lúdico, sino como un acto de reafirmación de mi propia consciencia de origen y proyecto personal y colectivo.

(...)La técnica del *collage* utilizada en mi poesía, en mis escritos periodísticos, en *Crónica sentimental de España* o en *Crónica sentimental de la transición*, es la expresión formal de la duda sobre la posibilidad del conocimiento y la percepción total de la realidad, así como un voluntario choque de códigos resueltos en la armonía de la propuesta unitaria literaria. No adopto el *collage* como trasunto de la descomposición de mi mundo burgués, que no lo tenía, sino como intento de recuperar los fragmentos rotos de la consciencia total. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1998, p. 135, 136)

Situar-se como um sujeito ativo, reivindicando uma atitude crítica que integre o campo literário, jornalístico e político, constitui a condição de um intelectual que re-elabora, a partir do processo de *mass media* da cultura, e embora provisoriamente, os elementos necessários para se pensar uma cultura democrática. Daí a importância que a figura do intelectual presente na

escritura de Vázquez Montalbán assume na análise que faço de suas obras.

3- O PERFIL JORNALÍSTICO DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Como muitos escritores atuais, Manuel Vázquez Montalbán começa a ser um escritor dentro de um jornal. Já em seu primeiro livro, *Informe sobre la información* (1963) o autor faz uma análise do jornalismo espanhol e de toda a sua produção, seja crítica ou literária, e sua criação literária vai estar profundamente marcada por este gênero. Em 1961, embora já fosse militante do antifranquista "Frente de Liberación Nacional", Vázquez Montalbán trabalha no diário *Solidaridad Nacional*, uma publicação barcelonesa de direcionamento franquista, escrevendo reportagens de última página, de tema variado, que se editavam de forma escalonada ao longo de uma ou duas semanas.

Sua posição política o faz criar estratégias para driblar a censura e conseguir assim dar uma direção própria a seus artigos. Uma destas estratégias foi o uso de pseudônimos ou, como o próprio Vázquez Montalbán (ERBA, 1997) afirma, a criação de personagens, através das quais podia tratar de temas difíceis de serem abordados _ inclusive proibidos _ e expressar-se sob outra ótica. Isto foi feito depois dele deixar o *Solidaridad Nacional* e ter sido preso por problemas políticos.

O uso de pseudônimos foi uma estratégia adotada por Montalbán quando começou na revista *Hogares Modernos* em 1966 e durou até *Por favor*, editada de 1973 a 1978. A relação conflitiva com a realidade do franquismo abre para Vázquez Montalbán um caminho que o conduz a procedimentos compreendidos como ficcionais na escrita jornalística. Mais que criar pseudônimos, o que Vázquez Montalbán faz é criar um mundo onde atuam personagens localizadas num tempo e espaço precisos, como foi o caso da seção "Capilla Sixtina", na revista *Triunfo* (primeira fase editada até 1978, e a segunda até agosto de 1982):

— Bueno, aparte de los reportajes yo quería hacer una sección estable de pensamiento, de opinión y no me veía tranquilo haciéndola con un lenguaje directo y asumiendo personalmente la responsabilidad porque hubiera sido mucho más conflictivo. (...) O sea, a través de La Capilla Sixtina yo me permitía una mayor libertad de movimientos, podía crear un pequeño mundo con sus personajes: Alfonso de los Arroyos o Encarna, la modelo maoísta, que eran personajes sátiras de personajes de época. (ERBA, 1997)

Se *Capilla Sixtina* é um procedimento que atende a um momento político de repressão, Manuel Vázquez Montalbán mostra que não se resume a isto. A utilização do pseudônimo corresponde também a um desejo do escritor de ser outro, de estar sob a pele de uma personagem e atuar seguindo nova lógica de estruturação, que consegue ler os fatos criando uma realidade paralela na qual o autor

vive. Neste aspecto o literário lhe oferece a possibilidade de manipular a linguagem fora do campo de referencialidade direta, duplicando espaço, tempo, personagens, enfim, instaurando realidades que assinalam uma ruptura com uma realidade unívoca imposta pelo regime franquista.

Muitos são os textos de Manuel Vázquez Montalbán que se inscrevem no gênero jornalístico. Desde 1970, com *Crónica sentimental de España*, vem recolhendo em livros seus escritos em diferentes diários e revistas. Este primeiro livro corresponde a cinco reportagens publicadas entre setembro e outubro de 1969, na revista *Triunfo*. Depois vem, em 1984, *Mis almuerzos con gente inquietante*; *Crónica sentimental de la transición*, em 1985, que recolhe seus artigos do primeiro ano no jornal *El País*; *Felípicas*, de 1994; *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos*, em 1996; de 1997 é *Elogis desmesurats*, com artigos do diário catalão *AVUI*; *Y Dios entró en La Habana*, em 1998; e, em 1999, *Marcos, el señor de los espejos*, este último um dos textos de nosso corpus. Praticamente a metade destes livros vai ser organizada a partir de entrevistas, gênero chave dentro do campo jornalístico, segundo García Márquez (2001b), visto que é a matéria prima dos demais.

Todo jornalista afirma que a entrevista é um dos gêneros mais difíceis de se trabalhar pois exige muito conhecimento e controle da informação. O que chega ao leitor como uma conversa amena, custa ao jornalista muito trabalho, na busca e seleção de documentação. Segundo Grijelmo (1998), pode-se estabelecer dois tipos de entrevista: a objetiva, na qual se trabalha com o esquema pergunta/resposta, sem nenhum tipo de comentário do jornalista e em que se busca a opinião de um especialista em determinada matéria, e a perfil, que geralmente pode prescindir da reprodução integral da fala do entrevistado e na qual o jornalista tem maior liberdade ao escrever, interessando-lhe, fundamentalmente, a trajetória pessoal e o mundo interior do entrevistado. A entrevista perfil permite ao jornalista uma composição do entrevistado que se assemelha a construção de uma personagem e, neste aspecto, Grijelmo apresenta a "entrevista perfil" como um texto elaborado na interseção entre o informativo e o interpretativo.

Ao falar da entrevista, Atorresi (1996) mostra que sua estrutura, muito próxima da "conversação cotidiana" (p.30), soa acessível ao leitor pois reproduz um estilo personalizado em que este se sente compartilhando o momento da fala do entrevistador e do entrevistado. Pode-se dizer, também, que permite ao leitor uma resposta

seja no plano afirmativo ou negativo mais imediata ao assunto tratado. Ou seja, leva-o a refletir sobre aspectos do momento histórico que lhe correspondem.

No que diz respeito à relação entrevistado /entrevistador, Atorresi destaca que o momento da entrevista representa um espaço de:

(...)toma del otro sujeto hablante al que constituye (...) en respondedor virtual. (...) es una 'captura' simbólica del cuerpo, del tiempo, y del habla del otro y es una 'captura' también porque la pregunta orienta e intenta controlar la respuesta". (p.30)

Entretanto, não se pode esquecer que, apesar de estar dentro de uma conversa controlada, a situação enunciativa mantém o deslocamento _ ou inversão como diz Benveniste _ das pessoas eu e tu, o que amplia a noção de 'captura', destacada por Atorresi, também para o entrevistado. Dessa forma, seja a entrevista perfil ou objetiva (esta última de forma mais distante), a relação entrevistador/entrevistado (eu-tu) propõe uma afirmação do "eu" na esfera social. Daí a importância da função social da entrevista e também sua importância para os escritores e jornalistas como gênero "primário".

De acordo com Atorresi, fechando as funções que ela atribui a este gênero e que interessa profundamente a Vázquez Montalbán, neste contexto,

(...) la entrevista contribuye a generar la *identificación*, entendida ésta como la participación en las mismas ideas (...) La entrevista, al hacernos participar imaginariamente en la estructura de autoridad de la sociedad, nos comunica cómo actúan aquellos que están "donde está la acción"; de este modo, terminamos identificándonos con su proceder, reconociendo y corroborando la autoridad y distinción de su universo. (p.31)

Para Vázquez Montalbán a entrevista é a grande oportunidade de organizar ou expressar suas primeiras reflexões enquanto escuta os demais e, a partir daí, produzir uma re-elaboração de seu material da forma que melhor atenda seus interesses como jornalista, escritor ou intelectual. No caso específico da análise das duas entrevistas do autor aqui apresentadas, percebe-se a sua intencionalidade não só de fazer uma reflexão sobre a questão indígena no México, mas também de marcar seu comprometimento com esta questão, apresentando o subcomandante, e o movimento social que ele representa, como um exemplo de seu posicionamento político. O EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), tal como se apresentava, principalmente na década de 90, representava, para Vázquez Montalbán, a possibilidade de uma organização civil capaz de expressar as reivindicações concretas de uma parcela significativa da sociedade mexicana.

Ao falar de *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* e *Mis almuerzos con gente inquietante*, Vázquez

Montalbán deixa muito clara sua intenção ao trabalhar com a entrevista. Diz que ele não gosta de conversar ou ter tertúlias,

(...)me gusta vampirizar a la gente que me interesa. Es decir, sacarles la sangre. (...) Por eso tengo la necesidad de escribir libros de ese tipo, que implican el apoderarme de lo que saben o hacen los demás mediante la entrevista.
(GÜEMES, 1999)

Entretanto, ao analisar a obra de Vázquez Montalbán sobre o subcomandante Marcos, líder do Exército Zapatista de Libertação Nacional no México, mais que "vampirizarle", o que está em jogo para o autor é, de um lado, criar um espaço na mídia, desde onde o subcomandante possa falar e, de outro, mostrar seu papel social de líder de uma rebelião indígena, não somente no cenário mexicano mas também no internacional. A entrevista é a estratégia de Vázquez Montalbán para lhe dar notoriedade, para confirmar o subcomandante no espaço das personalidades importantes cuja opinião é relevante nas questões atuais.

A leitura que Vázquez Montalbán fez do movimento é a de recuperação da memória histórica, no que concerne à relação da sociedade mexicana e à marginalização da população indígena, além da forma de organização do poder em escala mundial, este ponto toca diretamente nas questões do projeto neoliberal da globalização. Numa

entrevista que concede à Roberta Erba, Vázquez Montalbán reafirma os temas que sustentam o conjunto de sua obra:

Básicamente es que, tanto en la poesía como las novelas que he escrito, las crónicas o el periodismo de opinión se mueven a partir de las mismas obsesiones, que serían la reflexión sobre la memoria histórica y sobre el poder, un motivo fundamental. Éstas serían las dos cuestiones fundamentales: memoria histórica y poder, como elementos de reflexión; la tensión entre la memoria y el deseo, entre la memoria y el proyecto personal, entre proyecto personal y proyecto colectivo... (1997)

Através dos elementos estruturadores da escritura de Vázquez Montalbán, "memoria y deseo", metáforas construídas principalmente a partir da noção de tempo, correspondendo, respectivamente, ao passado (memória) e ao futuro (utopia), a entrevista feita a Marcos serve para Manuel Vázquez Montalbán apresentar sua posição como intelectual, o que faz com que o texto final, em livro, configure-se muito mais como um ensaio do que como entrevista. Ao mesmo tempo, o autor oferece a Marcos a oportunidade de ocupar o mesmo espaço enunciativo que ele ocupa. Essa atitude do autor reafirma a sua compreensão do papel do intelectual, como afirma:

Un intelectual puede ser cualquier persona que tenga capacidad teórica sobre lo que hace. Los intelectuales son esas personas que de hecho nos dedicamos a pensar y a poner por escrito lo que pensamos. (1997)

E, também, define, incontestavelmente, o subcomandante Marcos como um intelectual, tomando como referência teórica o pensamento de Gramsci.

A entrevista a que me refiro —“Marcos, el mestizaje que viene” — foi feita na selva Lacandona, sudoeste do México, no início de fevereiro de 1999 e, logo a seguir, publicada no jornal *El País*, no dia 22 do mesmo mês. No momento da entrevista a relação de Vázquez Montalbán com o movimento dos indígenas mexicanos já constituía uma história que tinha começado, de forma mais efetiva, a partir de um artigo do *El País* de 05 de abril de 1994, “La teología neoliberal”, no qual cita México e Itália como exemplos para o processo de hegemonia do pensamento neoliberal e dos desmandos das autoridades em geral.

O atentado de Tijuana⁵ é um episódio que desencadeia, a curto e longo prazo, uma série de pronunciamentos de intelectuais e a posição de Vázquez Montalbán sempre foi clara e constante. Depois de “La Teología Neoliberal”, seu artigo incorporado ao discurso do EZLN em sua página web, surgem outros que reunidos vão

⁵ O candidato do PRI (Partido Revolucionario Institucional) à presidência da República do México, Luis Donaldo Colosio, foi assassinado em Tijuana, no dia 23 de março de 1994. Há muitas versões para o caso, inclusive a de um complô governamental, mas nada foi provado. No entanto, como desde janeiro do mesmo ano, o Ejército Zapatista de Liberación Nacional tinha se rebelado, conseguindo ocupar várias cidades de Chiapas e, no momento do crime, havia se iniciado um processo de negociação com o governo, também levanta-se a suspeita sobre uma possível ação do EZLN, interrompendo, deste modo, as negociações.

dando forma ao pensamento de nosso autor e que, posteriormente, fundamentam seu último livro que tem como ponto de partida o gênero jornalístico: *Marcos, el señor de los espejos*.

É importante, neste momento, destacar que analiso três entrevistas, duas feitas pelo próprio Vázquez Montalbán — “Marcos, el mestizaje que viene” e “Encuentro con el Subcomandante Marcos” — e a outra, por García Marques e Pombo — “Habla, Marcos”. A intenção é mostrar a importância do jornalismo opinativo e crítico na trajetória de Vázquez Montalbán que, mesmo quando recorre à forma da entrevista, usa-a com a liberdade que lhe permite romper com a ilusão de distanciamento e imparcialidade, parecendo reivindicar, mesmo nesses casos, o crivo de sua escrita opinativa, justamente aquela em que a dimensão intelectual se apresenta como reflexão crítica sobre a realidade.

A estrutura de “Marcos, el mestizaje que viene” se distancia de outra entrevista publicada por Vázquez Montalbán, “Encuentro con el Subcomandante Marcos”, na revista *Le Monde Diplomatique* em agosto do mesmo ano. E a distância entre as estruturas é ainda maior se compararmos com a entrevista de Gabriel García Márquez e Roberto Pombo, “Habla Marcos”, para a revista *Cambio*, de

25 de março de 2001, também publicada no Brasil, jornal *O Globo*, na mesma data.

Se observarmos a estrutura desta última, vemos que se organiza segundo as regras do gênero. E neste aspecto, cumpre uma de suas funções principais: a de aprofundar um tema de interesse geral. Trata-se de uma entrevista objetiva com toda sua caracterização. Aparece, como sugerem geralmente as publicações, a partir de uma notícia: a chegada, no dia 11 de março de 2001, do Subcomandante Marcos à cidade do México depois da marcha que empreendeu, a frente do EZLN, pelo país a partir das comunidades indígenas de Tzotziles y Tzeltales.

A introdução deixa clara a importância de Marcos, dos fatos que promovem e contêm todas as informações que lhe correspondem: assinala o motivo da entrevista, precisa onde, quando e como foi feita, expõem a trajetória da personalidade e seus dados pessoais. Se não apresenta nome completo e idade, isso acontece pois os dados identitários do Subcomandante constitui um enigma, construído, inicialmente, pela clandestinidade em que se forjou o movimento indígena mexicano, nas lutas travadas com o exército mexicano do governo de Zedillo. No desenrolar dos encontros, passaria a ser uma estratégia midiática importante calcada na transformação de Marcos em uma personagem emblemática, no sentido de

criar um ícone identitário entre a personagem e movimento zapatista, mas ela vai tomando uma dimensão bastante complexa que chega a se transformar em metáfora para a situação de ocultação de todo o segmento social à margem do processo de desenvolvimento de diversos países, não só na América Latina.

Os tempos verbais no passado delimitam o tempo do fato, ou seja, a chegada à cidade, a narração da trajetória de Marcos e de como conseguiu uma entrevista com ele. Só aparece o presente para descrever uma parte do lugar do encontro, o que se refere à segurança oferecida a Marcos. Esse procedimento que consiste na introdução do tempo verbal do presente no contexto de uma narrativa estruturada, tendo como ponto zero o passado, tem como objetivo demonstrar ao leitor o perigo da situação, criando um clima mais dramático ou épico que, indireta e sutilmente, aproxima o leitor do narrado.

A entrevista concedida por Marcos a García Márquez e a Pombo, está organizada sob o esquema de 'perguntas/respostas' em que os papéis de entrevistador e entrevistado estão determinados de forma exemplar, não havendo mudança de papéis ao longo da entrevista, com o entrevistado propondo questões ao entrevistador. A marca formal do entrevistador está determinada pelo nome da revista, o tratamento é formal, o que rompe qualquer tipo

de aproximação entre as partes. As perguntas estão organizadas de forma breve e simples e remetem a temas estabelecidos previamente como, por exemplo: a primeira trata da chegada ao "Zócalo"; a segunda, da estruturação do EZLN; a terceira, da distância de Marcos da esquerda dita tradicional, etc, poucas são as perguntas que se desdobram a partir da fala de Marcos (em 23 perguntas somente 4 partem do que ele diz). Ainda que a entrevista tente aproximar a pessoa pública e a privada, no centro é a pessoa pública, que se desdobra no guerrilheiro e no escritor/intelectual. O fio condutor da entrevista é o traçado de um panorama que interroga o Subcomandante Marcos e do movimento que representa no México, deste modo altera a narração, ao tratar da organização do Exército Zapatista, por exemplo, com comentários, quando Marcos enfoca as propostas do movimento e a relação com a sociedade em seu conjunto.

Nesta entrevista __ "Habla, Marcos" __ reproduz-se mais ou menos textualmente uma conversa, não há espaço para que os entrevistadores __ García Márquez e Pombo __ emitam opiniões ou façam interpretações sobre o entrevistado ou suas idéias. Desse modo, o que se busca é instruir o leitor sobre a figura principal do EZLN, a que comanda a marcha indígena até a Capital Federal do México, e oferecer informações sobre o movimento

indígena, através desta personagem, e sobre a chegada à capital, especificamente, à praça do "Zócalo".

Completamente diferente é o tratamento que Vázquez Montalbán dá ao gênero da entrevista. No "Encuentro con el Subcomandante Marcos", mesmo que Vázquez Montalbán se afaste do modelo do gênero entrevista, ainda encontramos sinais que nos remetem a ele. Na primeira parte da introdução, que corresponde ao primeiro parágrafo do texto, em poucas linhas ele dá a conhecer o lugar da entrevista e o que aconteceu ali, a identificação da personalidade se resume a de ser um político sitiado, e só, e logo Vázquez Montalbán passa a mencionar a situação de Marcos e do movimento no sistema político mexicano.

O que muda com relação à entrevista de García Márquez é que Manuel Vázquez Montalbán, longe de manter uma postura distanciada, estabelece um ponto de vista pessoal através das caracterizações que faz de Marcos e o destaque que dá ao movimento, emitindo a sua opinião sobre os fatos acontecidos no México e a situação do país e do movimento naquele momento.

Na segunda parte da introdução, Vázquez Montalbán justifica a publicação da entrevista⁶. Ela ocorre num momento muito singular: logo se daria no México, no dia

⁶ Tanto "Marcos, el mestizaje que viene" como "Encuentro con el Subcomandante Marcos" são extratos da entrevista realizada na selva Lacandona em fevereiro de 1999. As duas fazem parte do livro *Marcos, el señor de los espejos*, publicado em novembro do mesmo ano.

21 de março de 1999, a Consulta Nacional pelo Reconhecimento dos Direitos Indígenas e contra a Guerra de Extermínio, organizada pelo movimento zapatista. Esta notícia determina o tema da entrevista, a importância e o papel da sociedade civil nessa Consulta.

Vázquez Montalbán introduz o tema através de uma curta análise em que expressa sua opinião sobre a capacidade de transformação da sociedade civil, resume a opinião de Marcos e passa às intervenções diretas, ao corpo da entrevista.

Também são diferentes nas entrevistas de Vázquez Montalbán e na de García Márquez/Pombo o uso dos tempos verbais. À exceção da frase que faz referência ao momento da entrevista, que está no 'pretérito perfecto simple', e de duas formas em 'condicional simple' expressando probabilidade, a introdução se compõe no presente. Esta estratégia de usar o presente do indicativo atualiza e reafirma a questão do movimento, fundamental para Vázquez Montalbán nesse momento em que se convoca a Consulta. Assim, a entrevista buscava cumprir um importante papel social pelo momento em que é publicada e corrobora a atuação de Vázquez Montalbán no movimento. Pode-se inferir que ela foi processada como um exercício efetivo de participação de um intelectual.

O corpo da entrevista, embora esteja organizado dentro do esquema pergunta/resposta, foge de sua caracterização visto que não há perguntas diretas e estas se constituem como comentários em que os dois vão desenvolvendo o tema principal. Este modo de compor as intervenções coloca Marcos e Vázquez Montalbán no mesmo nível de importância com relação ao assunto, também na posição de intelectuais, e os transforma numa única voz; o texto se estrutura sob o controle dos dois, apesar de estar assinado por Vázquez Montalbán e ocupar o espaço que lhe corresponde na publicação.

O texto se transforma num convite à reflexão da comunidade internacional sobre o tema, já que foi publicada num periódico de divulgação além das fronteiras do país, como é o caso da revista francesa, *Le Monde Diplomatique*. É como se tivéssemos um panfleto _ no sentido de um folheto ou folha de propaganda política ou de idéia de qualquer classe, como aparece no dicionário de uso de Maria MOLINER (1986) _ que toma emprestada a forma de uma entrevista.

Em "Marcos, el mestizaje que viene" a extensa introdução é precedida de duas fotografias que chamam a atenção do leitor. Na primeira, feita pela jornalista Guiomar Rovira, Vázquez Montalbán entrega a Marcos, em plena selva, os presentes gastronômicos que o

subcomandante tinha pedido, através de uma das cartas trocadas quando combinaram o encontro. A fotografia ilustra um momento extremamente significativo, pois ela parte de uma relação em que o leitor, neste caso Marcos, encontra-se com a personagem / o autor (Pepe Carvalho / Vázquez Montalbán) de um romance policial que o acompanhava em suas temporadas na selva, escondido das tropas militares e paramilitares mexicanas.

Ela, a princípio, pode ser lida como uma brincadeira, ou mesmo gentileza, de Vázquez Montalbán com o subcomandante. Mas, a foto já representa uma sinalização da fluidez das fronteiras textuais que aconteceriam no corpo da entrevista e, em outro momento, quando esta seria incorporada ao ensaio *Marcos, el señor de los espejos*. É fundamental comentar que Marcos se refere a *Asesinato en el Comité Central*, justamente o romance que trata da crise da esquerda no cenário espanhol, mas que não se restringe a ele, durante o período de redemocratização. Deste modo, Marcos estava lendo não só um romance negro, mas também toda a crônica crítica do período que a narrativa oferece. Marcos dirá, no ensaio que analiso em 5.3, que lia Manuel Vázquez Montalbán através de sua personagem Pepe Carvalho, por isso destina a carta aos dois (1999a, p.169).

A segunda fotografia, esta com créditos para a EFE, cumpre a função de ilustrar toda a entrevista, é um registro da conversa na selva Lancandona, e na legenda faz-se referência a um outro livro de Vázquez Montalbán publicado em 1998, um ano antes da entrevista, *Y Dios entró en la Habana*. Este se inscreve na mesma linha narrativa do livro que Vázquez Montalbán escreveria no ano seguinte sobre o subcomandante e que trata de uma análise do governo castrista, e, portanto, de outra face da crise da esquerda.

As duas fotos já introduzem o tom de toda a entrevista, em que Vázquez Montalbán começa a assinalar a força da linguagem em sua capacidade de instaurar realidades paralelas. Elas abarcam momentos específicos em que Vázquez Montalbán recupera o primeiro contato entre ele e o Subcomandante, que chega através de uma carta dirigida a ele e a sua personagem, Pepe Carvalho, e o contato efetivo do encontro. Elas representam, minimamente, uma intervenção da realidade ficcional no que se designa como realidade factual.

Entretanto, sua compreensão se torna mais difícil quando percebemos que o real/realidade é uma construção da linguagem e esta é capaz de instaurar não uma mas múltiplas realidades. Este texto recupera com uma força maior e, por conseguinte, mais perturbadora, o esquema

construído por Vázquez Montalbán em "Capilla Sixtina", da década de 70, em que a situação política da Espanha o obrigava, através do "escape" da ficção, a opor uma realidade à construída por um Estado autoritário. Mas este escape não significava, nem na época de *Capilla sixtina* e nem no momento da entrevista, falta de combate ou resignação, mas sim, uma forma alternativa de atuação. Quando lhe perguntam se a literatura é uma forma de fuga ou uma forma de eclipse com relação à realidade, ele responde:

Sí, es una manera de huir, pero de huir y al mismo tiempo de reconstruir otra, porque lo que se va haciendo con palabras es reconstruir una nueva arquitectura de la realidad. Las personas normales, en el sentido mejor de la palabra, se enfrentan a la realidad directamente. El albañil coge barro y hace un ladrillo; el escritor es la única persona - incluso más que el pintor porque le vincula menos la materia real, que es la plástica - que a base de palabras construye una realidad alternativa. (ERBA, 1997)

A finalidade do texto da entrevista não é diferente daquela do texto apresentado na revista *Triunfo*, *Capilla Sixtina*, e, se o esquema se torna mais agudo, corresponde às exigências de uma época que luta contra o sentido de homogeneidade social quando tantos discursos falam, e somente falam, na diferença.

Caracterizo tal esquema como mais agudo, pois na entrevista as personagens, Marcos y Vázquez Montalbán, partem da "realidade histórica específica", o que não

acontecia com Sixto Cámara e Encarna, de Capilla Sixtina, e Pepe Carvalho, da série policial, cuja existência remetia à realidade textual da qual fazem parte. A referência inicial a Carvalho permite a Vázquez Montalbán estabelecer uma conexão entre o universo ficcional e o real, o que assinala o espaço limite em que este texto se compõe. Se Pepe Carvalho irrompe do textual e influencia na realidade que abarca Marcos e Vázquez Montalbán, esse não constitui exemplo único neste texto, já que Vázquez Montalbán destaca que Marcos abre a primeira carta que lhe envia com uma citação de Don Quixote e, ao fazer referência aos escritos de Marcos, não deixa de mencionar as referências literárias que ele faz a Juan de Mairena, um heterônimo/personagem de Antonio Machado. Esta é outra personagem que, como Pepe Carvalho, irrompe do universo textual, para compor a realidade de Marcos e Vázquez Montalbán, seja na citação que ambos fazem, seja na caracterização que Vázquez Montalbán faz a Machado/Mairena, como "el más grande pensador liberal de todos los tiempos que han sido pensadores".

A estruturação que Vázquez Montalbán impõe a esta parte do texto põe no mesmo nível de realidade ele próprio, Marcos e Juan de Mairena, cada um dos discursos se prende ao outro formando um texto que, se não desfaz as diferenças, as organiza sob o mesmo pensamento. As

apropriações textuais sucessivas que Vázquez Montalbán executa fundamentam a composição de um texto múltiplo e singular ao mesmo tempo. Se partimos do texto de Marcos, a "Segunda Declaración de la selva Lacandona" de 10/06/1994 (<http://www.ezln.org/documentos/>), vemos que Vázquez Montalbán encadeia o texto que corresponde a Mairena ao texto de Marcos:

"Al hombre público hay que exigirle fidelidad a la propia máscara, pero más tarde o más temprano", sostiene Mairena, "hay que dar la cara". **Y de todas las máscaras**, flagela Marcos, la más enmascaradora es la de soberanía del Estado mexicano (...) [destaque meu]

Mais abaixo, ocorre o mesmo processo de encadeamento, mas agora Vázquez Montalbán faz referência à citação de Marcos a seu livro, *Panfleto desde el planeta de los simios*:

"(...) y ex jóvenes líderes de opinión que conocían los caminos que llevan a la mesa del señor, según la antigua enseñanza del escriba sentado", **esos señoritos** han puesto la música de la represión, y el PRI y sus incontrolados, la letra y la metralla (...) [destaque meu]

Este mecanismo de estruturação textual cumpre a função de dar corpo a uma personalidade cuja marca é a indeterminação. Ninguém sabe quem é Marcos e desta forma Vázquez Montalbán o torna "real", capaz de intervir em nossa realidade. Ao transformá-lo em uma personagem, tal como Pepe Carvalho e Juan de Mairena, consolida sua intervenção social.

A exceção do fragmento que situa a referência de Marcos a Pepe Carvalho, a chegada das duas cartas e os preparativos para o encontro, a introdução está toda no presente do indicativo. Este recurso, cuja função é de atualização do narrado, permite que Vázquez Montalbán una o tempo do encontro ao da escritura e publicação do texto, que junto com a descrição detalhada do povo, de sua espera por Marcos, de seu trajeto a cavalo pela selva e do lugar onde se concretiza a entrevista, inclui os leitores na narrativa, além de confirmar a realidade em que vive Marcos e todos que fazem parte do EZLN.

Diferentemente da outra entrevista de Vázquez Montalbán, "Encuentro con el Subcomandante Marcos", publicada em *Le Monde Diplomatique*, a entrevista analisada não apresenta um tema único, mas segue, de forma mais ou menos semelhante, a mesma estrutura do corpo da entrevista de *Le Monde Diplomatique*, em que não há o esquema pergunta/resposta e ocorre o encadeamento das idéias de Vázquez Montalbán e Marcos, marcando uma aproximação entre entrevistador e entrevistado que só reforça a importância do último no cenário político internacional.

Ao comparar "Marcos, el mestizaje que viene", de Vázquez Montalbán, e "Habla, Marcos", de Pombo e García Márquez, vemos que a escrita jornalística de Vázquez

Montalbán há muito deixou de crer na objetividade e imparcialidade que se fundamentam na ocultação do jornalista. Além do mais, a relação que busca com os fatos, ou com a "verdade", não escapa do filtro do sujeito. Portanto, sejam seus textos jornalísticos ou não, centrem-se na informação ou na opinião, todos possuem este desejo de apresentar seu olhar e estar assinalando que se a realidade é múltipla, a verdade também será. A estrutura geral de seu texto, que parte de uma entrevista e alcança níveis de elaboração da narrativa de ficção e ensaística — sem deixar de passar pelo panfleto como assinala o próprio Vázquez Montalbán — está perfeitamente adequada à escrita que se constitui como espaço de intersecção dos gêneros, numa busca constante de construir realidades possíveis.

4- O LITERÁRIO E SUAS FRONTEIRAS

A questão de que me ocupo, neste capítulo, trata da re-colocação da figura do intelectual no espaço da cultura, no final do século XX, tendo como centro a figura do intelectual de Manuel Vázquez Montalbán, apresentada de forma mais elaborada em *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995a).

O deslocamento do espaço do intelectual produzido por sua atuação, principalmente, na esfera dos meios de comunicação de massa, acarretou o surgimento de uma nova "tribuna", tomando como exemplos, a televisão, com seus programas de entrevistas, de debates e os noticiários, em que, cada vez mais, procuram-se mais vozes "especializadas" na articulação entre os acontecimentos mundiais; o cinema e o vídeo, com documentários e registros fílmicos de atividades variadas, como a política e a artística, de comunidades, entidades e personalidades; os eventos culturais, como nas feiras de livros, cada vez maiores e com mais perfil de grande "negócio" do que de acontecimento cultural.

Houve também uma alteração significativa no espaço do jornal e toda a imprensa, território no qual o intelectual construiu sua figura ao longo do século e que chega até os nossos dias, já que ao se tornarem empresas,

estabelecem um vínculo econômico que controla desde o espaço dedicado ao texto, sua relevância e disposição, até a manutenção de seus interesses financeiros. Desta forma, muitas vezes a voz do intelectual deve ajustar-se a padrões determinados pelo meio e não ao que deseja e quer dizer. A transformação do jornal em máquina de informação, que simula uma operação de neutralidade, reduziu, ou até mesmo dissolveu, sua orientação "filosófica", abrindo espaço para a orientação financeira: é a lei do mercado.

Sobre esse deslocamento, Norberto Bobbio faz a seguinte consideração:

Os meios com os quais os intelectuais podem tornar conhecidas e fazer valer as próprias idéias (se as têm ou mesmo se não as têm) são enormes. Nenhuma comparação possível entre o tempo em que Sócrates se entretinha com os amigos, ou os discípulos ou os alunos, em um diálogo íntimo, e o nosso tempo, no qual um artigo publicado em qualquer jornal pode ser lido imediatamente por milhões. Nosso auditório dilatou-se desmesuradamente. De limitado a uma região, a um território, a uma cidade, tornou-se nacional. (...) De nacional, torna-se, em alguns casos, quase internacional, graças à rapidez das traduções e à rapidez das comunicações. (1997, p.93)

A partir dessa nova tribuna, dilatada e acelerada, surge o intelectual midiático, a intervenção não pode se restringir a reflexões tecidas em longos artigos e livros especializados, idéias amadurecidas no decorrer do tempo, faz-se necessária a imagem, a circulação, para que a

partir do espaço efêmero e inflacionado pela quantidade de opinião expressada (BOBBIO, 1997, p.94) possa haver uma mediação efetiva.

Sendo assim, o intelectual, situado no espaço da indústria cultural e enfrentando o controle dos meios massivos de comunicação, busca também no universo da literatura, seja a considerada de massa ou não, uma forma de exercer sua intervenção. Este é o caso de Vázquez Montalbán que, como jornalista-opinador, teórico da comunicação e escritor, encontra no literário um espaço para que sua voz de intelectual também seja construída.

Se na primeira parte deste capítulo, trato especificamente da figura do intelectual e sua relação com o universo da literatura, na segunda parte, dedico-me ao universo da literatura de massa, tendo como eixo o romance negro, sinalizando a "função desintegrativa" (MANDEL, 1988, p.195) operada por Vázquez Montalbán em seu romance.

No entanto, na análise das obras, no capítulo seguinte, poder-se-á constatar que, apesar de o romance negro, um gênero de massa, ser a primeira narrativa com que Vázquez Montalbán inseriu uma perspectiva crítica como modo de organização, as demais narrativas desse estudo também apresentam uma visão problematizada da figura do intelectual, seja como modo de representação,

mais evidente em *Galíndez* (1990), seja na forma de atuação, como em *Marcos, el señor de los espejos* (1999).

Se em nossa época o espaço no qual atua o intelectual é problematizado pela indústria cultural, ainda há um potencial enorme para a palavra de um intelectual na contemporaneidade quando ele assume a "ética da responsabilidade" (BOBBIO, 1997, p.100). Embora pequeno, no dizer de Bobbio (p.94), é capaz de deslocar seu espaço de atuação, como poder-se-á ver, de forma mais direta, na análise da última obra deste estudo, *Marcos, el señor de los espejos*, para concretizar sua função de interventor, de mediador, entre o mundo e o homem. Na obra de Vázquez Montalbán, a sua palavra, a sua avaliação dos mecanismos de intervenção da organização "neozapatista", conduziram o subcomandante Marcos, um de seus líderes, a um novo espaço: agora, além dos comunicados, cartas, panfletos, na *internet* e em atos públicos localizados, Marcos desloca seu discurso para o gênero de massa, ele escreveu um romance policial, em parceria com Paco Ignacio Taibo II, um famoso romancista deste gênero. Com este movimento, a "guerrilla de papel e internet" amplia sua visibilidade e, conseqüentemente, seu espaço de reivindicação.

Tomo como referência crítica, neste capítulo, o próprio Vázquez Montalbán, assim como a Todorov, Piglia e

Balibrea, no que concerne à questão específica do romance policial; na relação entre literatura "sem adjetivos", como caracteriza Martín-Barbero (2003, P.201), e literatura de consumo, ao próprio Martín-Barbero, a Huyssen e Freitas; e na investigação da figura do intelectual, a Gramsci, Denis e Nogueira.

4.1 O INTELLECTUAL NA CONTEMPORANEIDADE

A figura do intelectual nasce em circunstâncias específicas. Seu surgimento vincula-se às mudanças extraordinárias nas relações humanas, de fim do século XIX e princípios do XX, que alteram a maneira do homem ver o mundo. Especificamente, penso no desenvolvimento introduzido pela técnica na produção, na nova configuração das relações de trabalho e organização do Estado, na ampliação do espaço urbano, na consolidação da empresa jornalística e na afirmação de um sujeito crítico em busca de novas formas para a construção da esfera sócio-cultural. É nesse espaço que a figura do intelectual adquire relevância, pois sua função será a de pensar toda essa transformação a partir de seu campo de atuação.

O intelectual é aquele que está empenhado em intervir criticamente no ambiente político e social do qual faz parte. E o faz a partir do conhecimento adquirido em sua área de atuação, na competência consolidada nesta área. Por ser uma autoridade reconhecida na atividade que desempenha, empresta essa autoridade para validar o juízo de valor na leitura de seu universo social. São várias as áreas das quais surge essa nova figura: da física, da matemática, da geografia,

da legislatura, da literatura e de tantas outras, que possuem como traço comum, como mostra Benoît Denis (2002, p.21; p.210) em sua definição, a habilidade de trabalhar no campo das idéias e dos saberes.

Considera-se o caso Dreyfus⁷ como um marco do surgimento dessa figura, conferindo-se a Émile Zola o título de representante genuíno dessa categoria, ao intervir enfaticamente, chegando, inclusive, a abandonar o jornal francês *Le Figaro*, que não lhe permitiu continuar a expressar sua opinião e, assumindo todos os riscos, publicou uma carta aberta no jornal *L'Aurore* com o título "J'Acusé", "Eu acuso", que se transforma em um texto histórico. O fato de opor-se, abertamente, à decisão de uma corte militar _ promovendo não só um debate que envolveu a opinião pública, mas exigindo uma mobilização popular com o objetivo de uma ação efetiva _ acarretou conseqüências tanto de ordem pessoal, tendo em vista que Zola foi perseguido publicamente por suas opiniões, como de ordem social, pois deu forma a uma nova categoria.

Figura emblemática de todo um período, o intelectual, enquanto representação de uma categoria, desempenha um papel que nasce de uma oposição radical ao

⁷ O caso do capitão Alfred Dreyfus, que foi acusado injustamente de ser um espião alemão e, por isso, condenado (1894) e deportado para a Guiana, está recordado no livro de Denis já citado (p. 209)

que considera uma arbitrariedade do poder. No entanto, essa oposição prontamente encontra seu duplo, tendo em vista que gera figuras, também denominadas intelectuais, cuja função é a defesa e preservação do poder em exercício. É o que Pierre Bourdieu (1996, p.78) chama de relações de poder intrínsecas a cada campo. Ou seja, o campo intelectual elabora um espaço de discussão a partir de seus pares e, nesse embate, reafirma-se como elemento fundamental da estrutura social, numa perspectiva que almeja ser crítica e independente.

Se durante algum tempo a figura do intelectual ocupou papel de relevância, constituindo-se como um ser totalmente independente de todas as disputas de poder, capaz de discernir as verdades absolutas e de defender o "bem comum", isso se deu pelas circunstâncias históricas de sua configuração e pela necessidade de afirmação social de sua atividade. A "aura" de que se investiu essa figura a colocou acima do bem e do mal, caracterizando uma atitude de imparcialidade, com respeito às questões de seu entorno. É o intelectual descrito por Julien Benda em *La trahison des clercs*, no início do século passado, "... como guardião da cultura superior, dos valores universais (a justiça, a verdade, a razão), condenando todo aquele que trair este ideal e se 'rebaixar' ao plano da política viva e da contestação." (NOGUEIRA, 2000, p.5)

Mas esse modo de compreender a atuação do sujeito intelectual prontamente será combatido, gerando um debate que perdura até nossos dias, na tentativa de estabelecer os limites e modos dessa atuação. Na verdade, o que desde o começo se questiona é a relação do intelectual com a esfera da política, precisamente com o poder, e sua condição de pertencer a um determinado grupo social.

Da posição de Benda, que coloca o intelectual numa torre de marfim, isolado das disputas sociais imediatas, mas que interfere em sua configuração, à compreensão do papel do intelectual defendida por Gramsci, em que este se encontra totalmente submerso nos embates sociais, o que se tem como ponto central são as colocações de um sujeito que necessita administrar uma contradição: situar-se em um espaço físico e temporal específico e, ao mesmo tempo, garantir uma posição de distanciamento de seu entorno imediato, no intuito de construir uma perspectiva crítica. Estreitamente relacionado a seu momento histórico e ao posicionamento geográfico, o intelectual os transcende, pois é capaz — através de seu olhar, de sua análise e de suas intervenções críticas — de auxiliar na transformação de seu tempo e espaço.

Essa é a questão que Marcos Aurélio Nogueira nos apresenta ao pensar as relações do intelectual na transição do século XX para o XXI. Em uma época cujo

pensamento predominante tem como tendência o esvaziamento da noção de finalidade _ ou seja, a capacidade do indivíduo de elaborar seus projetos a partir de uma compreensão de seu passado e de seu momento presente _, o intelectual enfrenta uma nova condição: a perda de elementos norteadores que possibilitam ao indivíduo organizar a sua relação com o mundo; a ampliação desmedida da padronização de comportamento do ser humano em nível global, assim como dos problemas gerados pelas relações de desigualdade social também em âmbito global; a intervenção cada vez mais direta dos meios de comunicação no cotidiano do indivíduo, o que provoca uma homogeneização de pensamento e um considerável controle de sua atuação. Essas são modificações, entre outras, que alteram todas as esferas da vida e que alcançam, como não poderia deixar de ser, a função do intelectual na atualidade. E a alteram em tal nível que se chega a afirmar que a função do intelectual já não é relevante, alguns chegando a decretar sua morte. Fala-se em sua "morte" enquanto categoria ou aniquilando sua dimensão primordial, que é a de ser um humanista, e reafirmando sua dimensão técnica.

Essa divisão entre intelectual humanista, ou ideólogo, e intelectual técnico, ou especialista, ganha destaque, na atualidade, na medida em que as questões

sociais são tratadas a partir de enfoques superficiais, já que o imediatismo reduz o tempo de amadurecimento necessário à reflexão, e/ou abordadas através de saberes especializados cuja conseqüência é a redução de seu raio de atuação. O que quero assinalar é que a valorização, atualmente, da atividade técnica do intelectual, em detrimento de seu aspecto de ideólogo, corresponde a uma tendência de interromper uma visão mais ampla de cada problema a ser pensado, o que gera uma ruptura no encadeamento das idéias, conduzindo ao que Vázquez Montalbán chama de "cárcere do presente" (1995a, p.83): não existe a intenção de fazer do tempo presente um momento de reflexão pautado no passado e voltado para a elaboração do futuro. O que há é só um eterno presente, com seus problemas e soluções instantâneas e autônomas, sem causa e sem conseqüência.

Talvez seja essa condição que faça com que muitos digam que o intelectual já não tem função ou validade na atualidade. No entanto, o que Nogueira (2000) coloca, e creio fundamental, é que não há o apagamento da função do intelectual, mas, sim, um deslocamento de seu eixo de atuação. E, o mais importante, que nunca, como em nossa época, foi tão necessária essa função, no sentido de recuperar e re-elaborar a perspectiva utópica. É essa também a posição de Vázquez Montalbán: ele pensa a figura

do intelectual no sentido de nos fazer ver que há uma alteração da natureza de sua função, que houve mudanças no seu modo de atuação.

A "ruptura" do que Vázquez Montalbán chama imaginários culturais fundamentais:

"el sistema democrático, la finalidad histórica emancipatoria, los cambios sociales necesarios impulsados por sujetos tan obvios como la burguesía y luego la clase obrera, Europa como tercera vía entre capitalismo salvaje y la barbarie antes roja y ahora integrista, la izquierda en su forcejo por cambiar y la derecha por conservar" (1995, p. 9)

coloca o homem numa situação de perda de referentes, antes tão definidos, ou melhor, apresentados de forma a que todos cressem que constituíam uma base sólida e definida, e numa situação em que se aprofundam as soluções isoladas, como se tudo estivesse reduzido a uma atitude individual. O autor assinala que essa perda de sentido, essa destruição das ideologias e da perspectiva utópica, corresponde a um projeto neoliberal que necessita ser enfrentado através, principalmente, da revisão crítica dos antigos modelos de estruturação social, com a intenção de interromper a mensagem que diz "vive día a día con los proyectos más inmediatos. Pero sin sueños y sin recordar las causas de la realidad que estamos contemplando." (GARCÍA, 1995).

Nessa direção, Vázquez Montalbán quer discutir a "ditadura do presente" e, deste ponto de vista, aborda a questão atual dos partidos políticos, dos políticos, da utilização da mídia como controle e do papel do intelectual, enfim, o que ele quer discutir em última instância é o imaginário democrático, recolocando problemas que mesmo com o "fim das ideologias" não conseguiram ser resolvidos e que, inclusive, se acentuaram. Para o autor, é fundamental a "reconstrucción de la razón democrática" (este é o título do último capítulo de seu livro *Panfleto desde el planeta de los simios*, 1995a) e para essa reconstrução a figura do intelectual é de extrema importância, re-visitando criticamente conceitos e projetos e recolocando a perspectiva utópica. Essa é uma possibilidade de saída do impasse social em que se vive atualmente e uma possível recuperação do indivíduo como sujeito de transformação da ordem vigente, como cidadão.

Como cidadão crítico, Vázquez Montalbán assume seu papel de intelectual/escritor. Sua atuação na vida pública foi muito ativa, fosse através de sua coluna no *El País*, de suas entrevistas e conferências ou de suas obras literárias. Espanhol de Barcelona, nasceu em 1936 e viveu, intensamente, toda a agitação dos anos 60 e 70, como militante do Partido Comunista Catalão. Do

jornalismo às receitas, passando pela música e pelo futebol, seus escritos abordam os mais diversos temas e inscrevem-se em todos os gêneros, delineando, assim, uma das facetas daquela figura tradicional do intelectual universalista, dono de um imenso conhecimento. Mas, da mesma forma que Vázquez Montalbán não se encaixa de forma plena na figura do intelectual tradicional, ele não se apresenta como um intelectual "modelo" de esquerda.

Em uma entrevista concedida a José Fernández Colmeiro em 1992, Vázquez Montalbán já apresenta sua visão do papel do intelectual, em questionamento desde "Manifiesto⁸ subnormal" (1970) e "Cuestiones Marxistas" (1974). Em "Manifiesto subnormal" _ texto que está dividido em duas partes: "Teoría" e "Práctica" _ a questão do intelectual é a que abre a primeira parte, revelando a importância do tema:

Hay una actividad intelectual que conduce al invento del paraguas, del cepillo de dientes, del agua pesada, del uranio enriquecido y de las sopas preparadas. Hay otro tipo de actividad intelectual que conduce a formulaciones tan gratuitas como: Si Dios ha muerto, todo está permitido. (1995b, p. 25)

⁸ Informo as datas de primeira publicação dos dois livros, *Manifiesto Subnormal* e *Cuestiones marxistas*, pois considero importante para acompanharmos a trajetória do pensamento do autor. No entanto, trabalho com a edição de 1995, intitulada *Escritos Subnormales*, cuja primeira edição é de 1989, e que reúne *Guillermota en el país de las Guillermotas* (1973), *Happy end* (1974), além das duas obras mencionadas ao início desta nota.

Neste fragmento fica patente o reconhecimento do autor de uma divisão entre atividades intelectuais e suas distintas funções: as atividades de inteligência que movem a produção técnico-científica, orientada pelo lado pragmático das necessidades de sociedades cada vez mais complexas, e aquelas atividades de natureza especulativa, interessada na reflexão sobre a própria finalidade das diferentes sociedades e de suas formas de pensamento e de organização. No texto "Manifiesto Subnormal", Vázquez Montalbán vai utilizar o termo "espectulativo" para designar a característica principal da figura do intelectual, assim o definindo:

La magia de la palabra es la única fuerza que los intelectuales especulativos pueden oponer a la obscenidad de lo real. De todas las traiciones que comete el intelectual sólo hay una grave: creer que ha entendido algo por el mero hecho de haber sido capaz de ordenar una determinada parcela del lenguaje. (1995, p. 25)

Ao retomar a entrevista de Colmeiro (1992), poder-se-á ver que a caracterização apresentada no primeiro texto, "Manifiesto Subnormal", ganha nova designação, mas já corresponde às especificidades que Vázquez Montalbán atribui ao intelectual em seu arcabouço crítico.

Sendo assim, partindo da oposição entre intelectual como espectador da cultura e como ator, ele começa, na entrevista, a analisar esta figura tão polêmica, destacando que esta antiga divisão necessita de uma

profunda reflexão para evitar um esquema simplório numa sociedade nada simples. Ao comentar a opinião de José Maria Guelbenzu, proposta pelo entrevistador, de que a nova função do intelectual é "dejar de proclamar la verdad para limitarse al esfuerzo de arrebatarse una parte de ella a aquellos que traten de apoderarse de su totalidad", Vázquez Montalbán se preocupa, primeiro, com a articulação do intelectual com a sua nova tribuna. Ele mostra que, embora os meios de comunicação ofereçam um maior acesso ao público, o alcance de sua influência social deve ser relativizado, visto que a relação entre o intelectual e seu público se tornou massiva. Se antes o papel ativo para as mudanças sociais era de minorias e de elites e a mensagem de elite era privilegiada, hoje os sujeitos históricos e sociais são massivos e a capacidade de alienação é extraordinária.

Em seguida, comenta que mais importante do que saber se o intelectual vai estar atuando na recuperação de uma parte da verdade ou de toda a verdade _ o que diz ser um "jogo" em alguns setores gerado pelo medo de ter sustentado durante tanto tempo verdades demasiado absolutas e sistemáticas _ é que o intelectual atue, que não caia na posição contrária de "ya que hemos hecho tanto el ridículo predibujando el mundo del futuro y profetizando, dejemos de predibujar y dejemos de

profetizar.” Esse tipo de atitude seria para Vázquez Montalbán aniquilar a figura do intelectual, pois ele estaria abrindo mão do que lhe dá forma: a reflexão.

O autor enfrenta essa obsessão pela figura do intelectual, em *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995a), retomando o que havia dito em 1992 a Colmeiro, ele afirma que a divisão dos tipos de intelectuais — em reprodutores da ideologia dominante e os que subministram a ideologia de mudança —, necessitava um amplo questionamento.

Manuel Vázquez Montalbán se inscreve no debate sobre os intelectuais estabelecendo um diálogo com as idéias do pensador italiano Antonio Gramsci, atitude que exemplifica a sua tão exigida re-leitura dos conceitos fundamentais para a tarefa atual da “reinvenção das idéias”. No entanto, mais que valer-se de alguns conceitos desse pensador marxista, Vázquez Montalbán o recupera em sua totalidade, valendo-se de sua obra e de sua atuação como intelectual.

Gramsci foi a figura do intelectual por excelência, aquele que, a todo momento, propõe-se indagações, o que vive em meio a problemas. Segundo Carlos Nelson Coutinho, Gramsci estabelece “com Marx e Lênin não uma relação de simples continuidade, mas uma autêntica relação dialética de conservação/renovação” (1999), o que demonstra seu

empenho no trabalho de articulação de idéias, no anseio de construção não dogmática de uma tradição marxista:

Não existe "gramscismo, assim como não existe "leninismo", se com esses termos se pretende indicar um conjunto de dogmas fixos e imutáveis, obtidos mediante a descontextualização e conseqüente deshistoricização de afirmações literais dos dois pensadores revolucionários. (COUTINHO, 1999, p.2)

O centro de suas indagações repousa nas questões políticas, mas isso não quer dizer que Gramsci não analise o conjunto das relações sociais, os problemas da cultura, da filosofia, da pedagogia, etc.

Para Gramsci, o trabalho relacionado à cultura e à educação é fundamental para a atividade socialista, tanto que em 1917 propõe ao PSI (Partido Socialista Italiano) uma Associação Socialista de Cultura, com a intenção de ampliar a frente de luta operária. E quando a proposta foi recusada por parecer idealista, ele afirma: "O socialismo é uma visão integral da vida: tem uma filosofia, uma mística e uma moral." (Apud COUTINHO, 1999, p.19), e cria, ainda em 1917, o "Clube de Vida Moral", cuja finalidade era educar jovens socialistas, moral e culturalmente, através de debates intelectuais.

Este empenho assinala não só a importância que a cultura toma no pensamento de Gramsci, como configura um exemplo da trajetória de lutas pelas suas idéias, da

defesa de seu posicionamento ante questões partidárias ou não. É esse constante debate interno e externo que o conduz a uma recuperação e aprimoramento da dialética proposta por Marx. Sua análise da situação italiana e soviética e os embates públicos o conduziram a pensar no processo do avanço do socialismo. Nesta perspectiva, Gramsci passa a elaborar seus principais conceitos: o de hegemonia e o de sociedade civil visando a uma teoria do Estado.

Todo o entusiasmo pela Revolução Russa não lhe fez perder a visão crítica, mais do que um modelo a ser seguido, a Revolução era uma situação a ser analisada para que ele pudesse compreender a sua própria situação, os jogos políticos em que vivia, e encontrar mecanismos de atuação, de combate. Se a tomada de poder na Rússia seguiu uma determinada estratégia, Gramsci se dá conta de que em países com um equilíbrio maior entre Sociedade civil e o Estado é necessário não só desenvolver uma estratégia imediata de tomada de poder, mas também que a classe operária fosse capaz de se constituir como força dirigente. Longe de estar preso às questões particulares, o que Gramsci nos mostrava com sua atitude é uma verdadeira articulação entre as situações imediatas e as gerais. Ele reunia, através de suas reflexões, noções

consideradas importantíssimas para o desenvolvimento do socialismo.

Para que o proletariado chegasse à categoria de classe hegemônica, Gramsci assinalou que era necessário tanto uma afinidade nos interesses econômicos e políticos quanto no cultural. Desta forma, a questão dos intelectuais ganha uma dimensão significativa nas formulações do pensador e, conseqüentemente, vai aparecer como uma perspectiva renovadora para o marxismo. Gramsci, no ensaio "A questão meridional", destacava a importância do papel do intelectual na agregação ou desagregação de uma relação de hegemonia da classe (COUTINHO, 1999, p.74). Ao apresentar seu estudo sobre os intelectuais, Gramsci estava estruturando a sua concepção de partido político, já que para ele ambos possuíam funções similares: a consolidação de um "bloco histórico".

Em *Cadernos do cárcere* (2000), Gramsci define dois tipos de intelectual: o orgânico, vinculado ao grupo social emergente, cujo papel é elaborar a hegemonia e a consciência social do próprio grupo no plano econômico, social e político; e o tradicional, que se considera autônomo e independente do grupo social dominante tendo em vista o desaparecimento do grupo ao qual pertencia. Para Gramsci, todo grupo social que busca sua hegemonia tem como tarefa a "conquista 'ideológica' dos

intelectuais tradicionais" (GRAMSCI, 2000, p.19) e essa conquista será mais rápida à medida em que consiga, o mais rápido também, formar seus próprios intelectuais orgânicos.

Há ainda a afirmação de que "todos os homens são intelectuais" (GRAMSCI, 2000, p.18), embora nem todos ocupem essa função. Essa colocação, importante, principalmente, no que se refere à questão da estrutura organizativa do partido político, mostra-nos o fato de Gramsci estar definindo a figura do intelectual a partir de uma síntese que envolvia o conhecimento especializado e o filosófico. De acordo com Marco Aurélio Nogueira, Gramsci compreende o intelectual:

...como um protagonista estratégico da produção da autoconsciência crítica de uma comunidade: um organizador, um dirigente, um "especialista" na elaboração conceitual e filosófica, intimamente colado à aventura histórica de um povo-nação e, portanto, encharcado de política." (2000, p.5).

Ao dizer que todos podem ser intelectuais e que podem desempenhar uma função no partido, Gramsci está dando a todos a responsabilidade de uma participação ativa na organização do Estado. Existe a convicção de que cada indivíduo pode construir sua concepção de mundo de forma crítica. A meu ver, é essa imagem do intelectual _ consciente de suas funções e ativo, não só na construção

de um partido, mas na produção de "idéias" que promovam debate e reativem no indivíduo seu papel de sujeito na transformação social _ que Vázquez Montalbán recupera no pensamento de Gramsci.

Em *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), vejo que essa recuperação visa não à questão da construção de uma teoria do Estado, mas à reconstrução da razão democrática. O foco de Vázquez Montalbán recai também, assim como o de Gramsci, na organização do partido, mas numa análise que demonstra, no universo espanhol, a perda da razão crítica e o domínio da razão pragmática.

Ao tratar dos partidos políticos, Vázquez Montalbán ressalta que em seus quadros há uma hegemonia do saber técnico e que a noção de "finalidade" foi completamente abandonada. Quando se refere à finalidade, ele quer dizer o produto do mecanismo de transformação do conhecimento da realidade em teoria, ou seja, uma filosofia de mundo capaz de sustentar idéias e doutrinas. De acordo com Vázquez Montalbán, isso ocorre porque o político é neste momento um especialista que maneja conhecimentos específicos: o econômico, o legislativo-administrativo, o propagandístico e o organizativo, e cuja intenção é apresentar-se como o gerenciador dos problemas imediatos e concretos:

Hoy buena parte del esfuerzo de la cultura política dominante se aplica a desacreditar la existencia y necesidad de la finalidad, más allá de la simple gestión bondadosa de los planes más inmediatos y posibles. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1995, p.17)

Se os partidos políticos _ sejam de direita ou de esquerda e por razões diferentes _ organizam-se à margem do posicionamento crítico e estão instalados no reino do imediatismo, cabe, pois, por parte da sociedade, um questionamento desta funcionalidade parcial. É justamente neste ponto que Vázquez Montalbán insere os intelectuais, pois, caracterizando-os como "esos intermediarios sociales dotados de saberes específicos y del don del lenguaje para poderlos transmitir" (1995, p.33), eles devem assumir a linha de frente dessa questão, não como os donos de toda a verdade, mas como os que colocam o tema em discussão. O autor também parte da idéia de que toda pessoa é um intelectual, e o faz com uma dupla intenção: primeiro, a de compartilhar as responsabilidades pela situação vigente, ao mesmo tempo em que devolve ao homem seu papel de transformação; e segundo, a de exigir dos políticos _ faz questão de afirmar que eles também são intelectuais _ um posicionamento crítico ao lado do técnico.

¿Qué puede hacer el intelectual ante el quehacer político condicionado por las claves de pragmatismo y utilitarismo y la mayoritaria disposición sumisa de la sociedad a delegar su soberanía, no sin caer en un cierto pesimismo y fatalismo? (1995, p. 33)

Para responder a essa pergunta, Vázquez Montalbán busca na origem do termo as funções que essas figuras exerceram ao longo do tempo, a função de reproduzir as idéias do poder e a de questioná-las (cabe ainda nesta última o questionar por questionar), afirmando que as duas funções permanecem e permanecerão ainda por bastante tempo.

Em seguida, discute a relação dos intelectuais com os movimentos sociais de oposição ao poder dominante, mas o faz da perspectiva da impossibilidade de um posicionamento neutro por parte deste grupo e destacando o fato de que esses movimentos sociais estão ligados às causas da maioria, que segue vivendo as privações de um sistema social injusto, e não a partir da figura do intelectual tradicional cujo ideal é estar acima do bem e do mal, instalado em sua torre de marfim defendendo os valores universais. Desta perspectiva, Vázquez Montalbán salva a figura do intelectual dissidente, mais pela força crítica que representa do que pelo seu envolvimento direto com o pensamento de esquerda.

Quando retoma o impasse de Sartre com relação ao compromisso do intelectual, o faz com a atitude de exemplificar a atuação de um pensador que, mesmo em face a questões tão difíceis para o seu momento, não escolheu o silêncio, atuou; da mesma forma cita Gramsci e Lênin. É essa atitude, de se expressar, que Vázquez Montalbán cobra do escritor, do cidadão e daquele que tem como função apresentar, produzir, questionar ou até mesmo legitimar idéias.

Ao discutir a posição do intelectual na política de transformação da sociedade, Vázquez Montalbán enfoca, retomando o que já havia assinalado em 1992, o fato de que o intelectual tem que ter consciência de que sua atividade intervém historicamente e que, portanto, ele não pode abrir mão de seu papel. O que muda para o autor é a maneira de intervenção:

El intelectual debe, por un elemental sentido del ridículo, comprender que no se le otorga un papel de brujo del espíritu en torno al cual va a girar el ser o no ser de lo histórico, pero que evidentemente él tiene saberes (...) que lo pueden alinear en un sentido o en otro de lo histórico. Lo pueden alinear en la búsqueda de la clarificación de las injusticias presentes en el mundo actual o en la complicidad con la paralización e instalación en el Limbo. (1995a, p.48)

Se, atualmente, o horizonte anda turvo porque se vive sem um "projeto ideológico de transformação" _ e,

isso, principalmente, para os que acreditaram que haveria uma profunda transformação na organização da sociedade com a instalação de uma nova classe dirigente –, é ainda mais importante que o intelectual não perca a noção de que seu “compromisso” é com um projeto emancipador, mesmo que tenha que definir, dentro do complexo jogo deste final de século, o novo sujeito de transformação.

Toda essa discussão em torno da função do intelectual encaminha, então, para o centro do projeto construído por Vázquez Montalbán ao longo de sua atividade como escritor e intelectual. Assim como para Gramsci a figura do intelectual estava vinculada à construção de uma teoria do Estado, Vázquez Montalbán discute essa figura com a intenção de propor um novo debate sobre a razão democrática. Para ele, o posicionamento do intelectual vai ser em torno da noção de democracia profissionalizada, aquela em que se entrega a um saber especializado, técnico, o manejo do sistema e democracia participativa, em que a sociedade civil decide suas reais necessidades e empenha-se para criar prioridades e executar seus projetos. E como ele não acredita em intelectual imparcial, já escolheu o seu lado.

Na obra intitulada *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), Vázquez Montalbán define a sua própria

escolha: diante da opção de acreditar numa ideologia que prega o "fim da ideologia" e se condenar a um eterno presente abrindo mão da dimensão do sonho, ele prefere a opção de empreender uma crítica do seu tempo, retomando os elementos que um dia lhe permitiram detectar problemas que ainda hoje não foram resolvidos. Para ele:

El imaginario del viejo proletariado histórico ha muerto, pero se está formando el de una nueva humanidad asalariada, precariamente emergente o claramente sumergida, con intereses comunes por encima y por debajo del ecuador que separa el Norte del Sur, así en los barrios, en las ciudades, en los estados-nación, en global. (1995a, p.139)

Como podemos compreender, Vázquez Montalbán assinala as mudanças históricas acontecidas nas últimas décadas e, elas não lhe deixam dúvidas sobre a sua função emancipadora.

A defesa do papel do intelectual, a que se dedica Vázquez Montalbán, remete-nos a outro ponto também muito importante da nova caracterização da natureza dessa figura: a relação que estabelece com seu público. Os mecanismos de contatos entre o intelectual e seu público talvez sejam o elemento que mais influi na configuração da figura do intelectual em nossa época, visto que altera, sobremaneira, sua forma de intervenção. Como mostra Nogueira (2000), "o poder ideológico tem como principal instrumento a palavra, ou melhor, a expressão

de idéias através da palavra”, e se antes, em épocas anteriores a dos meios da indústria cultural de massa, esse manejo da palavra se dava de forma direta, o “poder ideológico” ocorria através de uma relação imediata entre emissor e receptor, no que se denominam contatos “quentes”: sermão, comício, conferência, etc, o que se vê hoje em dia é esta relação sendo intermediada pela mídia.

Os meios de comunicação transformam de maneira extraordinária a “tribuna” do intelectual, conduzindo-o a uma relação já não mais direta, mas massiva, atravessada por um canal amplificador poderoso e alienante. A imagem que se tem dessa alteração se concretiza na figura de um intelectual midiático, que passa a fazer parte de um espetáculo, ocupando espaços antes destinados a artistas, alcançando o posto de celebridades. Um exemplo dessa nova faceta do intelectual são as feiras de livros que, organizadas em todo o mundo, geram uma soma expressiva de investimentos e de arrecadação. Ao homem de idéias se acrescenta uma “imagem” que vai movimentar o mercado do qual agora faz parte: a idéia é também uma mercadoria. Ele acrescenta a sua tarefa, que é a de refletir e intervir através da palavra, a necessidade de manejar esse novo instrumento, com o intuito de fazer efetiva sua voz. O intelectual midiático tem que dar conta de um mercado fora do qual não seria possível sua atuação.

Para toda idéia há de se construir uma imagem, que garanta sua exposição e nível de vendagem.

A entrada do intelectual no mercado, via sistema de comunicação, principalmente, problematiza seu status de autonomia, sua imagem de ser independente de qualquer instituição. O jornal, a televisão, a editora, a Internet, todos, com seu status de indústria da informação, integram um mercado que exige dos que são por ele arregimentados uma postura de alinhamento com as idéias que pretendem difundir e defender. E é nessa encruzilhada que se encontram os que necessitam, por um lado, uma tribuna para expor suas idéias e, por outro, uma independência para expressá-las, já que nem sempre o intelectual está alinhado com a ideologia do meio com o qual colabora. Muitas vezes, é justo contra este meio que necessita construir sua crítica.

Esse entre-lugar, em que circula o intelectual desde sua entrada na indústria da cultura e da informação, que lhe permite um maior acesso ao público, mas que o coloca de corpo inteiro na lógica de mercado, colabora nessa alteração de sua figura, que deixa de ser identificada em classes específicas — como antes se podia fazer ao se associar o intelectual ao pensamento de esquerda ou de direita, por exemplo — para circular em espaços híbridos

em que se tornam mais fluidos seu posicionamento e colocação.

Nas circunstâncias atuais, a condição imposta pela pós-modernidade _ principalmente, no que se refere à perda das "verdades superiores", aquelas capazes de sustentar o exercício de uma crítica definitiva _ obriga a um re-posicionamento constante da figura do intelectual no sentido de definir, embora provisoriamente, o espaço ideológico, fundamentalmente, a partir do qual constrói sua perspectiva crítica. Nesse processo, uma das questões, que interessa a esta investigação, é a ampliação do campo intelectual, no que corresponde à retomada de uma relação mais direta exercida por Vázquez Montalbán com os demais campos do saber: penso aqui, nas três obras _ *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Galíndez* (1990) e *Marcos, el señor de los espejos* (1999) _ que tenho como base para minha pesquisa, com o objetivo de, em cada uma delas, verificar a dimensão crítica intelectual, tanto em obras ficcionais _ da série policial e no romance histórico _ como no ensaio que tem como base a entrevista jornalística.

A investigação de Vázquez Montalbán sobre o intelectual é constante e vai sendo construída não só em sua obra ensaística, como *Panfleto desde el planeta de los simios*, cujo foco, como já foi demonstrado, é uma

discussão formal sobre o intelectual enquanto categoria histórica, em seus escritos jornalísticos, em que assume seu papel de intelectual midiático, mas também em seus romances, tanto através da configuração de personagens com perfis variados, representando formas diferentes de assumir a intelectualidade quanto através de técnicas narrativas que lhe permitem exercer seu papel de crítico social.

No campo literário, abordaremos duas obras de recortes diversos. De sua série policial, nascem personagens como a do detetive Pepe Carvalho — bom exemplo de reflexões sobre o intelectual de esquerda que se encontra totalmente desencantado com o mundo e que apregoa não ter mais nenhuma ideologia — e como a do intelectual ex-membro do PCE, Cerdán, que possui um discurso que demonstra a necessidade de renovação do discurso crítico marxista. Outro exemplo é a figura de Galíndez, na obra de mesmo nome, através do qual Vázquez Montalbán pensa a relação do intelectual com o poder. Seu centro de interesse nesse romance são justamente as múltiplas faces do intelectual e a recuperação da memória como conceito necessário para a compreensão do presente. E, no lado da produção ensaística, o exemplo analisado é *Marcos, el señor de los espejos*, obra que situa a figura

do intelectual em um espaço direto de atuação, pois embora seja um ensaio, o que o inscreveria na linhagem de *El escriba sentado* (1997), *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), entre outros, sua construção formal híbrida lhe confere um formato mais dinâmico que a dos ensaios aqui citados e que faz resultar num texto performático⁹.

Além disso, nesse ensaio Vázquez Montalbán enfrenta a necessidade de pensar sua realidade imediata, trabalhar com o material ainda não compactado pelo distanciamento que o tempo lhe garante. *Marcos, el señor de los espejos* se inscreve na linhagem de ensaios como *Mis almuerzos con gente inquietante* (1984), *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* (1996) *Y Dios entró en La Habana* (1998), por exemplo, e responde com precisão a essa proposta de indagação que caracteriza sua escritura.

De forma declarada, Vázquez Montalbán diz que essa obsessão pela conduta do intelectual expõe toda uma reflexão sobre ele mesmo:

⁹ A noção de texto performático / linguagem performática utilizada encaminha-se na direção indicada por Jonathan Culler, a saber, aquele(a) que "assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas (1999, p.97). Neste sentido, ainda citando Culler, "As teorias da performativa oferecem explicações melhores do emaranhado entre norma e ação, quer apresentando as convenções como a condição de possibilidade dos acontecimentos, como Austin, ou então, como em Butler, vendo a ação como repetição obrigatória, que pode no entanto desviar-se das normas". (p.105)

... no yo mismo encarnado como persona, sino como rol, como papel social, y todos esos personajes (...) podría haber sido yo cualquier de ellos en una circunstancia determinada (COLMEIRO, 1992)

além de refletir sua crítica a um problema, o intelectual enquanto categoria operante na atualidade, que considera não resolvido.

Assim, a importância que a figura do intelectual ocupa na obra de Vázquez Montalbán é o eixo que me permite aproximar o ensaísta e o escritor de ficção, e afirmar que a relação estreita construída pelo autor, entre eles, tem como estratégia ampliar o espaço de atuação desses dois sujeitos.

Se — especialmente com o reconhecimento profissional do escritor literário — a configuração desses dois sujeitos, na virada do século XIX para o XX, afirma-se na consolidação de dois campos autônomos e a compreensão desse processo nos mostra que a luta por essa autonomia correspondia a uma solicitação de um contexto histórico de transformação das relações humanas em seu conjunto, pode-se ver um século após que um novo processo de aproximação entre espaços de escrita também reflete uma nova maneira do homem conceber sua relação com o mundo, manifestando uma busca para compor uma base

sólida, menos fragmentada, para enfrentar os desafios que hoje nos são apresentados¹⁰.

É importante observar que o próprio projeto de escritura do autor já remete à figura do intelectual como modo de organização. É esta figura quem comanda as especificidades de cada gênero que o autor compôs ao longo de sua trajetória e isso assinala, em uma primeira pauta, o tom subversivo _ termo empregado aqui no sentido de destacar seu potencial de transformação _ de sua escritura, tendo em vista que esta desloca, a meu ver, o lugar de realização tanto do campo literário quanto do campo intelectual, questão que será objeto de análise específica, no capítulo que se segue.

Quando pensa a sua obra, já o faz inscrevendo-a nesse viés, em que a memória representa uma investigação

¹⁰ A discussão, em torno da produção literária e ensaística de Vázquez Montalbán, não pretende ser tomada como generalização universalizante, mas certamente expressa uma posição que não representa um caso único e isolado. Minhas reflexões sobre processos de aproximação, entre pensadores, dos fazeres ficcionistas e ensaístas em nossos dias, não apaga os registros sobre a existência de escritores de novelas, romances e contos que vivem exclusivamente da produção escrita no campo da arte da ficção, assim como também não elimina o reconhecimento de jornalistas que nunca se aproximaram do campo literário. Entretanto, devemos conceder que meios de comunicação de massa que contam, entre seu público, com receptores com formação intelectual procuram manter entre seu quadro de colaboradores de seções assinadas (em esquema de variáveis quanto à periodicidade) nomes já legitimados no âmbito da produção letrada intelectual, sejam eles autores literários reconhecidos, acadêmicos respeitados, profissionais de diferentes áreas _ humanistas em especial __, identificados com diferentes correntes do pensamento. Todavia o caminho inverso, isto é, legitimação no campo literário após reconhecimento público como opinador em veículo de massas não me parece observável com igual freqüência.

do passado e a luta contra a amnésia, mas também representa uma reação a essa necessidade que existe nas sociedades, de forma mais efetiva a partir da segunda metade do século passado, de viver o "momento" como um espaço de tempo isolado, rechaçando a "recordação" ou lendo o passado estritamente pelo viés saudosista. A memória como elemento de estruturação, tal como a utiliza Vázquez Montalbán, organiza uma operação de resgate de elementos que lhe permitirão assentar as bases de explicação, ou pelo menos de tentativas de explicação, dos mecanismos que fundamentam a visão do homem no fim de século, em que construiu a maior parte de sua obra. É ela que lhe possibilita fazer frente ao pensamento crítico que toma o tempo presente como única possibilidade de realização das aspirações humanas na sociedade contemporânea. A memória se conecta a uma noção de história que parte da esfera pessoal para a coletiva e, neste sentido, converte-se em um instrumento de conhecimento, fundamentando a visão crítica que Vázquez Montalbán nos oferece do mundo. É com esta abordagem que ele enfrenta o desafio de pensar a função social do literário, reconhecendo que não cabe à literatura uma intervenção direta, mas que ela, como parte de uma realidade, não pode estar isenta de uma preocupação social:

Sin proponérselo pragmáticamente, sino por la simple relación de osmosis con las vivencias y evidencias sociales, la literatura española refleja descreimiento y un desdramatizado pesimismo sobre su propia función social. A lo sumo, algunos escritores hemos sido incapaces de prescindir totalmente de nuestras obsesiones críticas y hemos mantenido la reivindicación de la memoria y de la sospecha como instrumentos del conocer enfrentados a la conjura de la cultura de la desmemoria y la integración en lo inevitable. (1998a, p.91)

A reivindicação de uma perspectiva crítica se complementa com o outro eixo da temática geral do autor: o desejo, elemento que se liga à noção de finalidade e complemento da memória. Tal finalidade abre espaço para o esforço de atuação, para a concretização de propostas que nascem em relação direta com a dimensão utópica, mas que se configuram como necessárias para dar significação ao presente. O desejo pressupõe o aspecto subjetivo, tal como a memória, que faz com que se inscrevam e se recuperem as próprias motivações na configuração de projetos pessoais que servirão de base para os projetos coletivos. A subjetividade é reafirmada como componente fundamental na composição de um projeto social.

Para Vázquez Montalbán, a noção de finalidade não é simplesmente apagada das relações sociais, mas domesticada no instante em que se apregoa a sua ineficácia como modelo organizativo, como se toda e qualquer projeção para o futuro se caracterizasse como

tentativas de fuga dos problemas concretos que nossa época apresenta. Ao tentar mascarar a idéia de finalidade _ afirmando que em seu nome chegamos a um futuro de profunda desigualdade, de guerras e extermínios _, o projeto neoliberal formula o que Vázquez Montalbán chama de "antifinalismo" e constrói uma imagem da sociedade em que desaparece a idéia de "finalidade dinâmica", aquela capaz de oferecer uma proposta aceitável para os embates do presente e que, segundo o autor, seria capaz de superar a desordem real. Assim nos mostra:

Asistimos a una subliminal propuesta de finalismo, mientras se nos está diciendo que cualquier necesidad de construir una idea de finalidad es culpable, porque históricamente las ideas de finalidad o vienen del campo del irracional de la religión o del campo criminal utópico racionalista en el que hemos vivido durante este siglo. De hecho estamos asistiendo a la instalación de la dictadura de un finalismo enmascarado de antifinalismo. (1995a, p.81)

Neste sentido, em que demarca uma escritura voltada para uma proposta emancipatória, Vázquez Montalbán acaba construindo um caminho de ida e volta nessa relação entre o reconhecido escritor de romances e o intelectual opinador, que atua e é respeitado na cena de imprensa periodística e na edição ensaística em livros, pois a função crítica lhe possibilita harmonizar os dois espaços, na tensão que estabelece entre os dois

elementos, memória e desejo, que dão forma a sua escritura.

A legitimidade de um intelectual (em escalas locais, nacionais e internacionais) passa, em geral, por seu reconhecimento inicial em áreas de atuação específicas, associadas a sua atuação profissional. Sua visibilidade como sujeito competente para opinar sobre questões diversas — humanas, sociais, éticas, filosóficas, políticas, ou quaisquer outras — parece ser, muitas vezes, construída a partir de patamares de conhecimentos que lhe vão sendo reconhecidos, por grupos, e, atualmente, a razão crítica que lhe é atribuída não tem correspondência com os padrões tradicionais do reconhecimento intelectual da erudição e do domínio citacional de conhecimentos enciclopédicos e de autores clássicos das artes e das ciências.

O status de ciência das diversas áreas do conhecimento, adquirido ao longo do século XVIII e XIX, colabora na emancipação de cada atividade e é justo nesse ponto que a autonomia da arte, no caso mais específico, da literatura, contribuiu para o nascimento da figura do intelectual. Até a metade do século XIX era comum encontrar a figura do homem de letras, não raro um polígrafo que praticava diferentes gêneros de escrita.

Havia uma forte ligação entre o escritor e o pensador das questões sociais, caracterizado, principalmente, pela relação do homem de letras com a máquina estatal, fosse na relação direta de trabalho, fosse no financiamento da sua produção. As instituições acadêmicas mantinham uma relação estreita com o poder estatal, no sentido em que este lhes conferia autoridade, estabelecendo as regras de atuação e o controle de competência dos que nelas circulavam. Artur Freitas (2002) mostra que:

No sistema acadêmico francês do século XIX, o Estado confere autoridade plena à Academia sobre a regulamentação de todas as exposições, sobre a formação e a consagração de todos os mestres, sobre as instituições das encomendas oficiais e confere aos Salões e seus responsáveis júris o poder total de premiação e veto, segundo regras auto-reguladas — contanto, é óbvio, que se agisse conforme os interesses políticos maiores." (FREITAS, 2002, p.5)

Freitas assinala que a configuração desse espaço autônomo da arte ocorre pelo descompasso com os padrões estéticos vigentes até então e pela elaboração de padrões artísticos, não mais determinados por agentes externos ao processo de criação. Ou seja, criam-se, a partir de meados do século XIX, novas regras que seriam determinadas pelos próprios produtores de arte, abandonando-se o padrão clássico como medida de excelência. Rompe-se com a tradição clássica e começa o

processo de formação do que hoje já chamamos de tradição moderna.

O embate entre as duas tradições se dá, fundamentalmente, no modo como a arte se relaciona com o seu entorno, abre-se a perspectiva para o não-figurativo, assinalando, como mostra Freitas, através de Adorno, que

a obra de arte tradicional, que corresponderia àquela manifestação estética orgânica em sua unidade imanente e encontrável a partir da Renascença, seria a manifestação responsável pela eventual reconciliação da arte com a experiência heterogênea da vida, devido ao fato de representá-la; e, segundo esse mesmo autor[Adorno], teria sido em nome da renúncia a essa função (representação para reconciliação) que a arte moderna teria surgido e se desenvolvido. (2002, p.6)

É nesse processo de transformação que se afirmam os valores de uma arte pura, que almeja ser isenta de todo referencial externo e que se volta exclusivamente para os elementos estéticos que a caracterizam. É o momento da *art pour l'art*, concepção que viria sustentar a visão do movimento modernista e das vanguardas, no início do século XX, e cujas conseqüências são

a tendência inabalável à endogamia, o caminho histórico da consagração especificamente interna do próprio campo, a construção de uma arte para artistas e de uma literatura escrita somente para escritores. É o afastamento quase total tanto das esferas sociais externas quanto do próprio público de massa." (FREITAS, 2002, p. 5)

É nessa perspectiva que Andréas Huyssen (1997) assinala a importância das vanguardas para a compreensão do que já se convencionou denominar de pós-modernismo. Um de seus focos de interesse é justo a relação entre alta arte europeia e a cultura de massa, mostrando que essa dicotomia se forma na concepção de uma arte pura, na virada do século XIX para o século XX, e que se configura como o centro de todo o debate do período.

O que o Huyssen (1997, p.26) afirma é que há uma diferença significativa entre o modernismo e as vanguardas modernas no que corresponde a esta relação entre a alta arte e a cultura de massa, no sentido de que as vanguardas não têm como ponto de partida a reafirmação dessa separação, mas, sim, que busca estabelecer novas formas de relação entre esses termos. Desta maneira, propõe que é necessário re-visitare o movimento vanguardista, pois, segundo nos diz, o pós-modernismo seria, depois das vanguardas, o segundo momento em que a dicotomia alto e baixo na arte foi questionada durante o século XX.

A relação que propõe Huyssen me interessa visto que auxilia a desvendar o caminho no sentido de discutir a perspectiva que abre Vázquez Montalbán sobre a cultura de massa em sua produção e, desta forma, percorrer a trajetória da aproximação entre a produção literária e a

ensaística/opinativa, neste início de século. A forma como Vázquez Montalbán se relaciona com a arte de vanguarda, na Espanha franquista (1939 - 1975), demonstra um olhar que tem como perspectiva a aproximação entre arte e vida social, mesmo quando se volta para o experimentalismo de seus escritos "subnormais", alinhados, em muitos aspectos, à radicalização da vanguarda. Mais adiante, poder-se-á compreender como o gênero policial é retomado ainda dentro de uma escritura experimentalista, de tradição vanguardista, e como a escrita subnormal vai permanecer ao longo de toda a escrita de Vázquez Montalbán.

Se a vanguarda reafirma a autonomia do artístico e, conseqüentemente, como mostra Freitas, cria uma arte para artistas, ela responde a um apelo muito forte da movimentação política do início do século XX. Huyssen (1997, p.23) afirma, ao fazer um histórico do conceito, que a ligação entre arte e política está na raiz do movimento vanguardista, tanto no espaço da consolidação do pensamento burguês, capitalista, quanto no da esquerda, socialista. E que essa ligação permanece até os anos de 1930, quando a vanguarda política se separa da artística, já assinalando a perda de seu poder crítico, transformando-se no que o autor chama de uma "cultura amplamente afirmativa" (1997, p.26).

Essa relação entre arte e política, no início do movimento vanguardista, está diretamente ligada à transformação da organização social, à consolidação de uma sociedade industrial e tecnológica. A crença no progresso e no poder da tecnologia viria promover um Estado igualitário e eficiente, na perspectiva dos ideólogos do estado do bem-estar social. Caberia à cultura se adequar a esta nova realidade, promovendo a aproximação entre arte e vida. Esta seria, então, a primeira tentativa de romper com a distância criada pelo movimento da "arte pela arte", no século XIX. É justamente essa intenção de promover a aproximação entre arte e vida, e com isso promover também a transformação cultural do cotidiano, que Huyssen destaca da herança da vanguarda como perspectiva para a compreensão da relação entre política e cultura na sociedade atual, na pós-modernidade.

Segundo Huyssen, tomando como ponto de partida para sua reflexão as colocações de Peter Bürger sobre a vanguarda, o que os movimentos artísticos como o Dadá, o surrealismo e a vanguarda russa pós-1917 têm como objetivo é superar a lacuna "que separa arte e realidade" e, para alcançar este fim, era necessário que eles rompessem com o que Bürger chama de "arte instituição", um termo que se refere ao panorama institucional no qual

a arte era produzida, distribuída e recebida na sociedade burguesa, um panorama que se baseava na estética de Kant e Schiller sobre a necessária autonomia de toda criação artística. (HUYSSSEN, 1997, p. 27)

Esse embate com a "arte instituição" assume uma dimensão ainda mais significativa pois, ao tentar alterar a relação da arte com o modo de organização social burguês, coloca-se em discussão a possibilidade da arte influenciar diretamente nas transformações exigidas pela sociedade como um todo. Seria esta a verdadeira transformação cultural do cotidiano, que buscaria, a partir da inserção da idéia do novo, do progresso e do processo acelerado de industrialização permitido pelo desenvolvimento tecnológico, a formação de uma nova sociedade. Em decorrência dessa situação é que a vanguarda foi atacada tanto pelo pensamento que dava forma à ideologia de direita, pois a classe burguesa via a ascensão de uma cultura que não correspondia a sua necessidade de legitimação da estrutura capitalista, quanto pelo pensamento de esquerda, que retira da arte seu potencial de transformação cultural, quando atribui ao partido essa tarefa e entende que a este último cabe, também, a tarefa de orientar os rumos da produção artística, em suas diferentes expressões.

A transformação da vanguarda em uma cultura afirmativa _ seja na vertente socialista, com a subordinação, indicada por Lênin, da vanguarda artística ao partido, convertendo-a, como mostra Huyssen, num instrumento deste e gerando o realismo socialista; seja, no Ocidente, pelos movimentos totalitários, pela segunda grande guerra e pelo caráter apolítico dos movimentos artísticos nos EEUU _ está relacionada, para este autor, à "ascensão da indústria cultural ocidental", no sentido em que esta consegue, ao contrário da proposta da vanguarda (principalmente do Dadá), separar a realidade cultural da econômica e industrial, gerando deste modo, uma cultura voltada para o mercado, massiva, em que a arte permanece isolada das questões do cotidiano. Esse isolamento reafirma, em última instância, a distinção entre alta arte e cultura de massa e privilegia o modo de organização capitalista, assim como os movimentos totalitários:

Nos dois grandes sistemas de dominação do mundo contemporâneo, a vanguarda perdeu sua explosividade cultural e política e se tornou ela própria um instrumento de legitimação. Nos Estados Unidos, uma vanguarda cultural despolitizada produziu uma cultura amplamente afirmativa, mais visível na *Pop Art*, onde o fetiche da mercadoria muitas vezes reina supremo. Na União Soviética e na Europa do Leste, a vanguarda histórica foi estrangulada pela mão de ferro do "capanga cultural" de Stalin, Zhdanov, para então reviver como parte da tradição cultural, fornecendo portanto legitimidade a regimes que enfrentavam uma

crescente dissensão cultural e política.
(HUYSEN, 1997, p. 26)

4.2 DE "LO SUBNORMAL" À CULTURA DE MASSA

Em uma conferência-debate sobre as possibilidades de se pensar, no fim de século, novas formas de cultura popular, Manuel Vázquez Montalbán (1999d) aborda a questão partindo de uma série de interrogações/perguntas que buscavam uma reflexão sobre o tipo de sujeito que a comportaria. Ou seja, era necessário, antes mesmo de se falar em uma nova cultura popular, identificar quem a estaria expressando. Sendo assim, ele retoma o termo "povo" para, em seguida, colocar em questão a sua existência. Essa é uma estratégia para articular a noção de povo à de massa e, deste modo, recuperar a trajetória do conceito, marcando, pontualmente, sua origem no século XIX, como também o faz Martín-Barbero (2003, p.56), e ressaltando o significado de massa como multidão passiva, em que a noção de indivíduo desaparece. Passa, então, para o enfoque que o pensamento marxista dá ao conceito, tomado em seu caráter positivo e não mais como um sinal de "declive civilizatório", como entendia Ortega y Gasset, entre outros:

La definición original, de multitud de personas políticamente pasivas, ha sido corregida históricamente, la lectura marxista del concepto de masas le añade que es una multitud de personas pasivas hasta que adquieren consciencia de clase y, por eso, dejan de ser masa y ahí la vanguardia de ella se convierte en el sujeto histórico de cambio, que sería el proletariado,

como la parte más consciente destinada hacia el cambio. (...) Las masas pueden tener una finalidad superadora. Y de ahí viene esta afirmación de Marx cuando dice que las ideas pueden convertirse en instrumentos de cambio cuando encarnan en las masas. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1999d)

Para Vázquez Montalbán o fundamental é a transformação do conceito que destaca o indivíduo da invisibilidade da multidão e que lhe atribui não mais uma atitude passiva, mas, sim, ativa, tendo a sua consciência como instrumento de transformação. O fato das idéias encarnarem nas massas conduz o autor para o espaço da cultura, compreendida como acumulação de saber e como consciência de seu papel social, dimensão chave para o sentido de potencialidade transformadora.

Martín-Barbero especifica a passagem à esfera da cultura:

Massa designa, no movimento de mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada cultura popular. Isso porque no momento em que a cultura popular tender a converter-se em cultura de classe, será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura de massa. Sabemos que essa inversão vinha sendo gerada há muito tempo, mas ela não podia tornar-se efetiva senão quando, ao se transformarem as massas em classe, a cultura mudou de profissão e se converteu em espaço estratégico da hegemonia, passando a mediar, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos. (...) Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis na medida em que a cultura de massa foi constituída acionando e deformando ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas. (2003, p.181)

Vázquez Montalbán exemplifica (1999d) este fato tomando uma canção. E mostra que "mi jaca" trazia um substrato agrário que mesmo trasladado ao centro urbano, comportava uma carga identitária sentimental significativa para a sociedade espanhola, e tendo sido cantada durante os anos 30, 40 e 50. No entanto, a década de 60 inaugura a era da cultura como consumo e um dos pontos que lhe permitiu identificar essa transformação foi a rapidez com que eram colocadas, e também apagadas, as novas canções. Havia uma inter-relação entre o popular e o massivo, mas já a indústria cultural dinamizava o consumo.

Si nosotros hiciéramos un análisis, y yo lo hice en aquella época, en la época en que empezaba a hacer poesía pop, y análisis, y lo que me llevó después a escribir *Crónica sentimental de España* (1969), en el análisis de esta canción popular me enfrentaba un primer conflicto de cómo, de hecho, algo que se parecía a lo que ahora llamamos la industria cultural estaba de hecho destruyendo esa posibilidad de supervivencia de lo que llamábamos la cultura popular. (1999d)

Crónica sentimental de España, como se poderá ver mais adiante (no item 5.2), responde não só a uma situação imposta pelo franquismo, de apagar uma memória popular em nome da construção de uma história da Espanha monumentalista, mas, também, a um processo de massificação da cultura, em nível global. É por essa época também que se configuram sua poesia e sua "estética

subnormal", formalizada com *Manifiesto Subnormal* (1970) e *Cuestiones marxistas* (1974), entre outros, que já incorporam toda a questão dos meios audiovisuais.

Sendo assim, instalada a indústria cultural, já não se pode mais pensar a cultura fora do espaço da indústria, mas, sim, de dentro. Esse deslocamento significa dominar as ferramentas pertencentes a essa nova linguagem audiovisual. A formação de uma consciência social emancipadora está atravessada pela intervenção midiática e, para Vázquez Montalbán, neste sentido, é imprescindível buscar novas formas de se pensar uma cultura popular alternativa. Segundo suas colocações, o primeiro ponto seria a construção de uma "nova hierarquia de valores", com a qual se enfrentaria a "hierarquia" uniformizadora imposta pelos fornecedores culturais. A nova "hierarquia" estaria pautada nas necessidades reais dos indivíduos e grupos sociais e o inventário dessas necessidades respaldaria, aqui está o segundo ponto, uma "cultura da participação". Vázquez Montalbán identifica que a maneira como está estruturada a oferta cultural existente está produzindo um receptor passivo e que aumentar a participação do cidadão, agora instalado em uma esfera globalizada, seria, portanto, uma saída de "la actual pesadilla" (1999d) da imposição midiática.

O outro ponto se refere à "capacidade de decodificar", de ler, os meios audiovisuais. Se se enfrenta uma cultura cujo papel hegemônico cabe aos meios de comunicação de massa, saber decifrar seus códigos é uma ferramenta essencial para identificar a sua finalidade, sua intencionalidade, pois, embora haja uma estratégia, para encobrir esta finalidade, ela existe e possui objetivos históricos. Para fazer frente a esse manejo unilateral dos meios é necessário, diz Vázquez Montalbán, um

aparato educacional como en las épocas de resistencia, tiene que recuperar la cultura de la resistencia. Cultura de la resistencia quiere decir someter el poder bajo sospecha y en segundo lugar quiere decir someter por lo tanto el orden internacional bajo sospecha. No asumirlo como algo en sí mismo benéfico puesto que ya hemos perdido el horizonte de una idea del bien y del mal y del imperio del bien y del imperio del mal, si nos damos cuenta de que el orden internacional que condena a una mayoría dentro de la globalización a la miseria y al auto-desconocimiento, a la pérdida de la propia identidad no puede ser bueno. (1999d)

Apesar do título da conferência, "Sobre la probable inexistencia del pueblo", conter um tom pessimista, ela sinaliza em uma direção possível para a configuração de uma cultura alternativa. O fato de recuperar o potencial do conceito marxista de massa demonstra o revisionismo crítico tão exigido pelo autor em textos como *El escriba sentado* (1997, p.22) e *Panfleto desde el planeta de los*

simios (1995, p.65), em que sustenta a sua sobrevivência como método de análise.

A coerência de sua *performance*, serve-me, ainda, como referência crítica para demonstrar a importância que adquire um gênero massivo, como o romance negro, na configuração de sua obra. Ele constitui um elemento destabilizador, em seu dizer específico "un ruido", pois se insere na engrenagem massiva utilizando seu próprio código para propor uma reflexão. Desta forma, Vázquez Montalbán se distancia da fórmula, tal como a configura Martín-Barbero quando trata do folhetim, gênero genuinamente massivo:

Aí, nessa junção interior de intriga e moral convencional — e não nas posições reacionárias ou reformista dos personagens — é onde opera a ideologia e a consolação é produzida. Tais soluções, que o leitor saboreia como inovadoras, mas que são em última instância tranquilizadoras, são as que ele esperava. Para esse ponto convergem a originalidade narrativa do folhetim e o efeito mais secreto da ideologia: na dinâmica de provocação-pacificação. O folhetim aponta e denuncia contradições atroz na sociedade, mas no mesmo movimento trata de resolvê-las "sem mexer no leitor"; a solução corresponderá àquilo que ele espera e assim há de lhe devolver a paz. Enquanto o romance sem adjetivos problematiza o leitor e o põe em guerra consigo próprio, "o romance popular tende à paz" (2003, p.200)

Vázquez Montalbán vai "problematizar o leitor" utilizando a estrutura indagatória, como se verá, própria do gênero. O autor seguiu os passos de Gramsci, como também mostra Martín-Barbero, ainda analisando o folhetim:

É a proposta de Gramsci, ao se distanciar da leitura realizada por Marx na *Sagrada Família*. (...) Gramsci toma outra direção: em vez de ir do texto ao autor, refaz o caminho da situação do povo, das classes subalternas, ao texto. E isso não com base em *temas*, e sim em *perguntas*: o que explica o sucesso popular dessa literatura? Que tipo de ilusão particular ela oferece ao público? Quais fantasmas populares são por ela excitados? Seguindo esse caminho, Gramsci acaba por reconhecer no folhetim uma forma de encontro do intelectual com o povo, um embrião do "nacional popular" que está ausente na Itália. (2003, p.199)

A função do interventor e mediador, própria do intelectual, concretiza-se, para Vázquez Montalbán, no espaço da cultura de massa, representada por sua série policial.

Outro elemento importante na estrutura das narrativas analisadas é o movimento espacial de aproximação e distanciamento, executado por Manuel Vázquez Montalbán que, embora esteja presente nas três obras deste estudo, surge a partir de seu romance negro, como se verá. Ele remonta ao movimento descrito por Walter Benjamin (1991) na configuração do espaço urbano através da figura do *flâneur*. Este, em princípio, debruça seu olhar sobre a urbe centrando-se na tipologia humana mas que, com o decorrer do desenvolvimento deste espaço e da função que a ele caberá nas relações humanas, adquire novo significado, deslocando-se para outra perspectiva cujo centro é a invisibilidade que o indivíduo adquire ao

se perceber no meio da multidão. A multidão passa a ser vista como a massa, categoria capaz de ocultar o que antes aparecia como singular, nas descrições dos observadores encarregados de criar os quadros das, no dizer de Benjamin, inocentes "fisiologias"

Essas fisiologias em nenhum momento transpuseram um horizonte dos mais limitados. Após ter-se dedicado aos tipos humanos, a série chegou à fisiologia da cidade. (...) Quando também esse filão se esgotou, ousou-se encarar uma "fisiologia" dos povos. Não foi esquecida a "fisiologia" dos animais, que desde sempre já se recomendava como um tema inocente. O que importava era a inofensividade. (BENJAMIN, 1991, p.65)

Deste modo, desvia-se o olhar tranqüilizador do *flâneur*, determinante para a "literatura panorâmica" das fisiologias, para o olhar que identifica o aspecto delituoso que nasce com a concentração humana que a organização urbana promove. Se antes as fisiologias deleitavam com seus quadros e tipos urbanos harmônicos, atestando uma imagem alegre e cordial do espaço em formação, com o deslocamento do olhar do *flâneur*, passa-se a perceber a massa como o "asilo" (p.69) para o anonimato necessário do infrator.

De delito a coersão, já que o olhar do *flâneur*, agora também um possível elemento fundacional das histórias de detetive, passa a ser não mais um olhar que

vaga por vagar, mas que se transforma no olhar que vigia e controla aquele que infringe as regras.

Se, desse modo, o *flâneur* chega a ser um detetive contra sua própria vontade, trata-se de algo que socialmente lhe cai muito bem. Legítima a vagabundagem. A sua indolência é apenas aparente. Atrás dela se esconde a vigilância de um observador que não perde o malfeitor de vista. Assim, o detetive vê se abrirem vastos campos à sua sensibilidade. Ele constitui formas de reação adequadas ao ritmo da cidade grande. (p.70)

A cidade grande necessita fazer identificáveis os indivíduos e nesse processo o desenvolvimento técnico auxilia, como no caso da fotografia e da ordenação do espaço com a criação de regras para a fixação dos endereços, por exemplo.

No início do processo de identificação, cujo padrão era então feito pelo método de Bertillon, está a definição da pessoa através da assinatura. Na história desse processo, a invenção da fotografia representa um passo. Para a criminalística, ela não significa menos que a invenção da imprensa significou para a escrita. Pela primeira vez, a fotografia possibilita reter claramente e a longo prazo os rostos de um ser humano. (p.76)

E é neste momento que a literatura também acompanha a transformação da urbe e aprimora uma temática urbana, pensada já para um público de massa que carrega uma assinatura burguesa na produção e também no consumo. Tomada como difusora de idéias burguesas, carrega, a história de detetives, um substrato implícito que encara

a cidade como uma continuação do espaço selvagem, fazendo do cidadão, em circunstâncias diferenciadas, uma presa e/ou um caçador.

O fato de existir uma identificação entre a atitude do *flâneur* e a atitude necessária, de vigilância e controle, para o desenvolvimento dos centros urbanos sob o prisma do também desenvolvimento da sociedade burguesa, fundamentou uma ótica vista durante muito tempo como condicionada pelos interesses burgueses. Não se discute aqui a intencionalidade que norteou essa forma de ver a realidade, de sua condição simbiótica com a forma de organização do espaço urbano baseada na ideologia burguesa. No entanto, esse olhar, que absorve uma atitude tão direcionada durante a primeira metade do século XX na literatura "vulgar e trivial" — da qual faz parte o romance policial e de aventuras —, como a denomina Mandel (1988, p.99), transforma-se uma vez mais, deslocando-se para uma visão crítica, também pela relação que estabelece com a literatura jornalística, penso neste momento na crônica, já que em seu cerne está uma descrição possível da realidade factual. A partir dessa relação tão próxima com a realidade, o olhar característico das histórias de detetive comporta uma dimensão de realidade que o faz partícipe de uma via

crítica alternativa, em uma sociedade que já se estrutura como massiva, em pleno cenário capitalista.

Foi com a intenção de recuperar a tradição desse "olhar do *flâneur*", configurado no processo de nascimento dos centros urbanos e também na perspectiva crítica que o próprio Benjamin (p.72) imprime ao mostrar/sugerir na análise que faz dos poemas de Baudelaire um olhar muito diferente daquele que lança Edgar A. Poe sobre a cidade, sobre a massa, que, a partir da década de 70, Vázquez Montalbán construiu "o ponto de vista" que sustentaria sua "estructura indagatoria", elemento importante tanto em sua série negra, como em outras obras, tais como as que analiso neste estudo:

En una sociedad supercapitalista es donde tiene plena lógica la función de los intermediarios; el psiquiatra, el gestor, el asesor fiscal, el abogado, el detective privado, son necesarios para que el individuo pueda sentirse inmediatamente seguro en una sociedad. El detective privado es un protector de carácter postfeudal, en una sociedad donde las relaciones sociales obligan a la búsqueda de este especialista en la relación entre lo que es legal e ilegal, entre la política y el delito, en plena ambigüidad de la doble moral, de la doble verdad y la doble contabilidad (...) el psiquiatra en todas sus variantes es el intermediario contigo mismo, el detective privado te reordena el mundo en el que alguien se ha atrevido a violar tabúes fundamentales. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1998a, p.86)

Embora se refira aqui, especificamente, ao detetive como um intermediário, há também outra personagem, como Muriel Colbert do romance *Galíndez*, ou pode-se falar também da

estrutura da entrevista, fio condutor de *Marcos, el señor de los espejos*, que atuam como intermediários também e que permitem a Vázquez Montalbán ter o duplo movimento de aproximação e distanciamento fundamental em sua escritura.

O ciclo de romance policial, iniciado por Manuel Vázquez Montalbán na década de 70, inaugurou a segunda etapa de sua produção narrativa, tendo como romance de transição *Yo maté a Kennedy* (1972). Se neste romance ainda predominam elementos da primeira etapa, descrita pelo próprio autor como "subnormal" — ou seja, etapa que faz referência a uma escritura que expressa a "imposibilidad de ordenar el caos de la realidad por procedimientos que no vengan del subsuelo de su consciencia" (1998a, p.139) —, *Yo maté a Kennedy* abriu caminho para uma reflexão do autor sobre o gênero romance, justo num período em que a "experimentação" com este gênero constituía um tópico importante para os escritores. Falo do período que corresponde, principalmente, à segunda metade da década de 60 e início da de 70 do século XX, em que até mesmo se tinha como tema de debate a "morte do romance".

Em um pequeno texto, Eduardo Mendoza trata o tópico da "morte do romance" enfatizando que este é um tema que não se restringe a uma resposta única, mas que envolve

uma série de questões que vão desde os procedimentos das vanguardas, passando pelas implicações mercadológicas e pelo uso das novas tecnologias da comunicação. O seu destaque será a questão da vanguarda, que no afã experimentalista, problematiza com tanta ênfase a construção do romance que conduz a um afastamento entre o texto e o leitor, já que obriga este a ter não mais uma atitude contemplativa, de consumidor, diante da obra, mas, sim, uma atitude de crítico de arte. (MENDOZA, 1999)

O que Manuel Vázquez Montalbán recuperou através de sua série policial foi a capacidade de reconstrução do pacto entre escritor e leitor, foi uma possibilidade de criação de um universo ficcional que lhe permitiu voltar a uma narratividade, considerando-se que sua etapa inicial, a "subnormal", apontava para uma impossibilidade de narrar. Em uma reflexão posterior, o escritor estabelece a relação entre a crise do romance e a sua própria descrença no gênero:

Si yo suponía teóricamente la muerte de la novela, lógicamente mi primer ciclo novelístico va a escribirse desde un gran escepticismo sobre la posibilidad de escribir novelas. (1998a, p.137)

Todo o descrédito na possibilidade de escrever romances aconteceu em consonância com o questionamento, em linhas gerais, de vários escritores deste período,

tais como Juan Goytisolo e o grupo dos *Novísimos*, sobre o potencial da literatura de exercer um papel transformador das relações sociais. A proposta do realismo social estava centrada, e Vázquez Montalbán tinha plena noção desse fato, na valorização do aspecto histórico em detrimento do estético, o que conduzia a uma literatura voltada, quase que exclusivamente, para a construção de uma consciência social (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1998a, p 128).

Esse questionamento considerava dois pontos importantes: o primeiro fazia referência ao funcionamento dos mecanismos de atuação dos meios de comunicação social, no cotidiano das sociedades, que provocou uma alteração significativa nas relações sociais. Configuravam-se, de forma mais nítida desde a década de cinquenta, meios muitos mais poderosos para a criação de uma consciência social, como o rádio, a televisão, o cinema, por exemplo, que deslocam o papel da literatura como agente construtor e fomentador dessa consciência, basta considerarmos o potencial de amplificação de uma mensagem através desses novos meios comparados com o mesmo potencial da literatura.

E o segundo, era a necessidade de repensar o gênero romance, já que este vinha sendo atacado tanto pelos críticos de esquerda, como um gênero essencialmente burguês e que, por isso, era necessário ser superado

junto com a classe que representava, quanto pelos críticos que acreditavam no esgotamento do gênero, pois se justificavam, tomando como referência geral para seus julgamentos, obras que representavam simplesmente uma das possibilidades que o gênero romance oferecia. De forma irônica Manuel Vázquez Montalbán comenta este fato:

...puesto que la novela había sido el instrumento de análisis y construcción del imaginario de la burguesía, habida cuenta de que la burguesía estaba a punto de morir, la novela ya no tenía sentido. (...) No solo los marxistas precipitados habían decretado la muerte de la novela. Lionel Trilling en *La imaginación liberal* recordaba que tanto Eliot como Ortega y Gasset habían enterrado a la fondona dama, el primero convencido de que la novela no podía ir más allá de Flaubert o Henry James y Ortega hastiado de Balzac y cansado de la morosidad de Proust, piensa que la novela ya ha dado de sí todo cuanto podía dar... (1998a, p 128)

O contexto de produção dos escritores que viviam na Espanha franquista e de "transição"¹¹ caracterizava um envolvimento político que, como o próprio Vázquez Montalbán assinalou (1998a, p.126), não chegava a ser um fator determinante mas constituía um entorno significativo para suas obras. Deste modo, havia a carga ideológica que percorria o espaço de atuação desses artistas. De um lado, havia uma reivindicação total do

¹¹ Chama-se de transição o período em que a Espanha sai da ditadura e se transforma em um Estado democrático e que corresponde, em linhas gerais, pois há várias especificações de datas, ao segmento temporal que vai da morte do ditador Franco, em 20 de novembro de 1975 a 28 de outubro de 1982, quando assume o governo o PSOE, tendo Felipe González como chefe.

literário como uso particular da linguagem em oposição a uma estética realista focalizada nos problemas sociais, que remetia a uma crítica quase inteiramente sociológica, e, de outro, a discussão do potencial transformador do literário, enquanto realização exclusivamente artística, no contexto sócio-histórico. Portanto, colocar em discussão tanto a estética do realismo socialista quanto o papel que o literário exercia, ou poderia vir a exercer na construção ou transformação de uma sociedade, constituía uma pauta quase obrigatória para escritores que faziam parte de uma geração cuja perspectiva crítica era determinante.

Ao partir da discussão do "valor do literário", da função que caberia à literatura na sociedade, Manuel Vázquez Montalbán vai valer-se de sua formação como teórico da comunicação para pensar o literário. Foi desde esta perspectiva que se propôs a discutir o lugar do literário, e aqui também já se pode incluir o lugar do intelectual, na construção de uma cultura que já se caracterizava como predominantemente massiva, que possuía elementos de mediação de maior alcance de público do que os elementos de mediação tradicionais, característicos do universo literário e do intelectual.

Yo me sitúo en el terreno de esa literatura procedente de la comunicación. Sé como funcionan

los mecanismos de creación de consciencia social a través de los mass media, cosa que entonces, a principios de los años sesenta, todavía era algo marginal (...) También es en los años sesenta cuando empieza a verse claramente que un cantante de rock es más importante que cualquier filósofo. (...) ante estos cambios, yo me planteé la relatividad de la función mediadora y mesiánica del escritor y el intelectual. (TYRAS, 2003, p.57)

Portanto, sublinhar que Manuel Vázquez Montalbán é um escritor que toma como ponto de partida para sua escritura esse conhecimento adquirido no universo da comunicação social é essencial, pois foi justamente essa formação que lhe permitiu construir as bases de sua estética da "subnormalidad", cuja característica fundamental é a reflexão sobre seu meio social aliada às preocupações estéticas do período. O exemplo usado por Vázquez Montalbán, ao comentar as circunstâncias que o encaminham a esta estética, dá a dimensão do processo por que passava toda uma geração com relação à descrença no potencial transformador da literatura e à necessidade de buscar novas linguagens artísticas:

Y hacia finales de los años sesenta y después de lo sucedido en mayo de 1968, comenzamos a asistir a la evidencia de que el sistema era capaz de convertir cualquier vanguardia en mercancía. Y cuando una vanguardia que ha nacido para provocar, romper o destruir acaba teniendo una sección en el Corte Inglés, el fracaso está clarísimo. Lo que surge entonces es la sensación de estar viviendo la subnormalidad más absoluta. (TYRAS, 2003, p. 57)

Esse ambiente propiciou a imersão de Vázquez Montalbán nesta estética batizada por ele de "subnormal", caracterizada, em linhas gerais, por procedimentos técnicos, tais como a "collage", o uso de diferentes materiais tanto do universo artístico como fora dele (cinema, televisão, artes plásticas, etc.), que reformulam sua linguagem artística a partir de uma carga irônica cuja função principal é demonstrar a incapacidade de construção de uma linguagem articulada e unívoca. A "estética subnormal" lhe proporcionou um espaço para refletir sobre sua condição de escritor, sobre sua capacidade de manejar elementos essencialmente literários que lhe abrissem caminho para uma relação crítica com a estética realista e do realismo socialista, desde uma nova perspectiva.

Claro que esta re-elaboração não estará restrita ao universo romanesco do escritor. Ao analisar a última obra deste estudo, *Marcos, el señor de los espejos*, poder-se-á ver que a escritura subnormal constitui um entorno sutil — mas significativo já que utiliza procedimentos estruturais específicos desta escritura — para a linhagem de ensaios da qual *Marcos, el señor de los espejos* faz parte. No entanto, essa re-elaboração me interessa, nesse momento, pois ela assinala um ponto importante de minha pesquisa: a capacidade de Vázquez

Montalbán de conjugar literatura e vida social. Já na configuração da "estética subnormal", ao início de sua produção artística, começam a aproximar-se, de forma mais efetiva, o sujeito literário e o intelectual.

O binômio, estética/ética — que corresponde ao sujeito literário e sujeito intelectual —, que ao início de sua vida de escritor produziu um impasse, conduziu-lhe a uma reflexão sobre as possibilidades do narrar e, conseqüentemente, a um experimentalismo no gênero romanesco que encontrou uma síntese no universo da série de romance policial. Por isso a importância de *Yo maté a Kennedy*, pois esta obra constitui um realinhamento entre linguagem literária e crítica social, que resultou, para Vázquez Montalbán, em uma resposta literária que não está isenta de preocupações sociais.

La conversión del Carvalho de *Yo maté a Kennedy* en un detective privado implica, además, una autoclarificación de mi propia teoría de la novela, porque todo lo que tenía de antinovela *Yo maté a Kennedy*, precisamente por el punto de vista de Carvalho, se convertía en novela convencional desde el momento en que Carvalho abandona la condición de héroe virtual para convertirse en *voyer* cazador de conductas que requiere la novela convencional. (...) Ya me era posible una novela crónica que describiera críticamente la realidad, a través del artificio de lo literario, a partir de una serie de convenciones previas. (1998a, p.144)

Carvalho é uma fórmula, um código literário que, ao ser atualizado pelo autor, amplifica sua significação, pois

em uma primeira instância remete ao universo do romance policial com toda a sua gama de convenções e regras e, em outra instância, permite uma reflexão não só sobre o próprio universo literário como também sobre o nível de realidade que o gênero policial comporta na linha de romance-crônica, como Vázquez Montalbán caracteriza sua série.

É a este nível de realidade que se refere o autor quando problematiza a questão da "função" ou "finalidade" que o texto literário pode apresentar. Vázquez Montalbán associa esta "função" do literário à "intenção" que o autor tem ao produzir uma determinada obra. Para ele uma obra pode expressar uma ideologia, ter uma "estratégia filosófica ou ideológica" (TYRAS, 2003, p.54), sem que com isso perca sua condição literária. Esta concepção da obra literária é que permite um espaço tão significativo da figura do intelectual na produção de Vázquez Montalbán, configurando uma relação estreita entre a figura do escritor e a do intelectual.

A relação de *Asesinato en el Comité Central* (1981) com o modelo da narrativa policial se efetua em diversos níveis, que nem sempre estabelecem uma relação harmônica, já que o romance toma o "modelo" ora propondo uma aproximação ora um distanciamento. Essa estratégia conduz à recodificação que o gênero sofre na atualização que o

autor executou. Para ele é necessário que o leitor identifique as marcas que caracterizam o modelo que o gênero oferece, com a finalidade clara de marcar um caminho de aproximação do leitor ao texto, mas o fundamental é que o modelo seja reconstruído, reorganizado, como em um quebra-cabeça, demonstrando, assim, um efetivo trabalho de criação artística. Ao ser interrogado, em uma entrevista, sobre a importância de uma das características do romance negro, "o raciocínio dedutivo", Vázquez Montalbán expressou claramente o manejo que deu ao gênero:

... cada vez tiene más importancia, en lo mejor del género, precisamente el dejar de ser género, el burlar la fórmula utilizando unos referentes para que no se desoriente el lector para luego, dentro de esa estructura, hacer nuevos virajes; a veces tiene mucha más importancia un proceso de hallazgos psicológicos que el inductor... (COLMEIRO: 1988)

Fica claro que é o processo de renovação, de remodelação o que constitui o eixo do fazer literário. É por essa circunstância que Vázquez Montalbán afirma que sua série Carvalho é muito mais uma série de romance-crônica — que encontra no gênero negro a via literária de concretização de uma via social — do que a de romance policial tradicional. Ao fazer uma leitura crítica de sua obra tempos mais tarde, em 1998, Vázquez Montalbán volta a sublinhar o propósito com que toma o romance policial:

...yo descontruía la convención de la novela policiaca quitando importancia a sus mandatos originales basados en el respeto al misterio como condición *sine qua non*, utilizando la trama intriga como un mero pretexto para forzar a un viaje literario por el espacio-tiempo de la sociedad historificable. Es tan fácil y aleatorio descubrir en mis novelas quién ha matado a quien (...) que sin duda podrían defraudar a los auténticos puristas del género y eso pretendía: modificar la convención del género y no respetar los decálogos existentes (...) Mis novelas llamadas policiacas podían leerse de distintos niveles porque implicaban diversos patrimonios narrativos escapando a la unidimensionalidad de la novela de género. (1998a, p.145)

Ao escapar, em muitos elementos, das diretrizes formadoras do gênero policial, Vázquez Montalbán estava, literariamente, confirmando o seu objetivo de construir um romance com profundas raízes na esfera social e, com isso, ficaria cada vez mais transparente a escrita intencional que dá forma à série detetivesca, como vemos em outra entrevista:

Quizá por eso hasta la serie de Carvalho, que sorprendió tanto en sus inicios, pueda leerse también como una novela "de tesis". ¿Por qué? Pues porque hay una intención: la de presentar, desde una cierta distancia, una visión melancólica de la historia, de la conducta humana y de la relación del hombre con la sociedad, componiendo lo que yo llamé al principio una crónica de la transición democrática. (TYRAS: 2003, p. 54)

Neste momento, cumpre rever, pondo em destaque, alguns posicionamentos críticos sobre o gênero policial, procedimentos esses que serão contrastados com o romance

estudado e com as próprias concepções de Vázquez Montalbán expressas em sua metalinguagem crítica.

O romance policial, seguindo a caracterização feita por Ricardo Piglia (1976) deste gênero, compõe-se de dois tipos: o romance de enigma, pautado na tradição do romance policial inglês, e o romance negro (*novela dura*), de tradição americana. Piglia sustenta que há uma lógica específica para cada tipo de romance baseada, fundamentalmente, na construção da personagem do detetive: enquanto o primeiro se organiza privilegiando a inteligência, valorizando o raciocínio lógico do investigador, visto como o que defende as leis burguesas e resolve enigmas, o outro, o relato negro, se fundamenta na experiência; o investigador, neste caso, envolve-se nos acontecimentos, seguindo sua intuição e sentindo-se cada vez mais em um emaranhado de fatos, ele está descobrindo, entrando em ação, e não, como no relato de enigma, apenas deduzindo.

Esta distinção, feita por Piglia, assinala um desdobramento do gênero policial que considera uma seqüência temporal, uma ordem de aparição, pois ele fala de um romance policial clássico, dando como exemplo o romance inglês, como o gênero fundador, e o romance negro é apresentado como um novo tipo, uma forma posterior ao romance inglês. Inclusive, Piglia abre seu texto chamando

a atenção justamente para a necessidade de se considerar o contexto histórico e geográfico para a caracterização do romance negro. Destaca que não se pode ler romances de Hammett ou Chandler da mesma forma como se tinha lido a narrativa de Edgar Allan Poe. Ao estabelecer as linhas gerais de cada romance, ainda a partir da configuração de sua personagem principal, o detetive, no romance negro Piglia a relaciona aos detetives privados da vida "real", formulando a primeira relação entre o universo ficcional e o não ficcional que o romance policial sinaliza.

A outra relação que Piglia estabelece diz respeito ao modo de narrar dos romances negros. Para o autor, há um reconhecimento da realidade material nesses romances que pode ser identificada no modo como o "dinheiro" tem um lugar de destaque na trama. A distinção básica que constrói é a seguinte: no romance negro, o detetive trabalha por dinheiro e o crime sempre tem relação com o aspecto econômico, ao passo que, no romance de enigma, o detetive se propõe a solucionar o mistério de forma desinteressada, mostrando que sua atividade não tem nenhum interesse econômico, e o crime tampouco se relaciona a esta questão, segundo Piglia, eles são gratuitos e esta característica "fortalece a complexidade do enigma".

Deste modo, para Piglia, é fundamental caracterizar o romance negro valendo-se de uma noção de tempo e de espaço correspondente ao momento de sua produção, ou seja, expondo uma interligação do tempo "real" ao tempo ficcional, e mostrar que tanto a construção da personagem quanto da trama são características que têm a ver com a "realidade", pois isso lhe permite estabelecer uma relação deste gênero de romance com o "real", possibilita-lhe abrir espaço para se discutir a relação do ficcional com o não-ficcional e, a partir desse enfoque, re-situar a questão do literário e vida social.

Embora tendo como centro de interesse muito mais a questão de uma classificação do gênero policial, Todorov (1979, p.93) também utiliza o critério do contexto histórico de produção da obra para construir sua classificação. Ele atribui, aos diferentes momentos em que as obras foram produzidas, as modificações que o gênero sofreu desde sua fundação, porém, diferente de Ricardo Piglia, está preocupado em demonstrar que essas modificações não alteram o gênero policial, somente fundam novos tipos dentro do gênero. Deste modo ele pode mostrar que no universo da literatura de massa é possível se falar de gênero e de classificação, ao contrário do que ocorre quando se trata da "grande arte".

Como o rigor classificatório para Todorov é importante, à diferença de Piglia, ele estabelece três tipos dentro do gênero policial: o romance de enigma, o romance negro e o romance de suspense. Num primeiro momento, Todorov, citando a classificação de Michel Butor, vai distinguir o romance de enigma do negro, criando dois critérios de classificação baseados um na estrutura e outro no tema, e que corresponde, respectivamente, a uma classificação lógica e a uma histórica.

No romance de enigma, levando-se em consideração a estrutura, há duas séries temporais: uma que se refere à primeira história, a do crime, e à segunda, a do inquérito. Elas são independentes e seqüenciais: para que a segunda ocorra a primeira tem que estar terminada. Este tipo de estruturação conduz a caracterização de Todorov para uma divisão que compara o universo literário ao não literário, no que corresponde à aproximação da primeira história ao "fato real", a um texto que faz parte, numa primeira instância, do universo não-ficcional: notas para a construção de uma notícia de jornal ou para um relatório policial, por exemplo. Já a segunda história é a que corresponde, fundamentalmente, à urdidura do romance. É ela que configura o universo romanesco,

submetendo-se, portanto, às regras que o gênero solicita e criando o pacto com o leitor.

No entanto, Todorov vai especificar que esta divisão não diz respeito somente ao romance policial, mas, sim, a toda narrativa literária e é a esta divisão que os formalistas russos faziam referência quando trataram da "fábula" e da "trama": a fábula corresponde à primeira história, à cronologia linear dos acontecimentos que serão relatados, e a trama, à segunda história, à forma como o autor arquiteta a sua fábula. Este tipo de organização permite que Todorov teça a seguinte argumentação:

A primeira, a do crime, é de fato a história de uma ausência: sua característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. (...) O estatuto da segunda (...) é uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve somente como mediadora entre o leitor e as histórias do crime. (...)

Trata-se, pois, no romance de enigma, de duas histórias das quais uma está ausente mas é real, a outra presente mas insignificante. (1979, p.97)

Pode-se observar que a maneira como ele analisa esta divisão permite a leitura de que o essencial no romance policial é a sua constituição "mediadora". É, portanto, a sua organização narrativa.

O significativo no romance policial é justamente a forma como esta relação entre a fábula e a trama é explicitamente tratada. Sendo assim, ao explicitar a

divisão das duas histórias, o romance policial está criando a ilusão de trabalhar com o "real", narrativizando a sua compreensão, ou seja, para entender o "real" é necessário transformá-lo em uma narrativa. Foi assim que se criou a regra número um deste tipo de romance: narra-se para construir um todo harmônico, coerente. No romance de enigma a organização narrativa está focada no processo mental capaz de montar, de forma lógica, racional, o quebra-cabeça que o crime ou o delito constitui.

É este modelo de "narrativização explícita" que, amparado por outros itens, configura a "fórmula" ou "código" primário do romance policial. É também através deste modelo que se discutirá, ao longo dos anos, um modo de "representação" que não estará restrito ao universo ficcional: como exemplo, basta citar a narrativa histórica e a narrativa jornalística.

Depois de tratar do romance de enigma, tomando-o como um clássico e assinalando outras características importantes — tais como a presença do mistério, e a forma como esse está organizado, pois o interesse que o romance desperta está centrado na curiosidade e, deste modo, a narrativa se estrutura partindo do efeito para a causa— Todorov vai tratar do romance negro e, para tanto, vai opô-lo ao romance de enigma. Ao explicar a

oposição, configuram-se de forma mais clara as características de cada tipo de romance.

Se no romance de enigma as histórias estavam separadas, no romance negro _ fundado nos EEUU no período pós-guerra _ há a fusão das duas histórias, mas isso não significa que elas não possam ser plenamente identificadas. O que ocorre é que com a fusão, o que se quer destacar, nesse novo tipo, é que agora a segunda história (a trama) está interligada à ação e, para isso, é necessário que o crime ou delito (a fábula) acompanhe o ritmo de ação do detetive. Ao contrário do romance de enigma, no negro o detetive atua e o mistério se dilui no desenrolar da ação. O que se acentua neste segundo tipo é o suspense, e não a curiosidade, demonstrando um novo tipo de interesse do leitor.

Mas para Todorov a grande diferença entre os dois tipos de romance do gênero policial pode ser observada na classificação histórica, ou seja, na que tem como ponto central o tema. O romance negro vai introduzir, no bojo da forma de atuação do detetive em que a ação é ponto chave, a violência como tema: como princípio de condutas, tanto individuais quanto coletivas, em sua forma mais dura e cruel. Também aparece como tema a imoralidade, no confronto entre atitude moral e a amoral, e o amor, caracterizado em suas formas mais negativas, tal como a

paixão e o ciúme, por exemplo, que termina levando ao ódio. A vida sórdida, em seus variados aspectos, compõe o cenário para esse romance negro.

Ao tratar do romance de suspense, apresenta-o como uma combinação do romance de enigma e do romance negro, marcando a diferença em relação aos dois tipos a partir da época em que surgem. O romance de suspense vai, primeiro, configurar-se como tipo de transição entre o de enigma e o negro e, depois, coexiste com o romance negro. Todorov ainda especifica dois subtipos para esta forma que, neste momento, não nos interessa detalhar. O que é necessário sublinhar é que, em alguns casos, o romance de suspense, pelo contexto que descreve — sórdido e violento —, geralmente é classificado como romance negro.

Tanto Ricardo Piglia, com o foco na discussão dos limites entre o ficcional e o não-ficcional, quanto Tzvetan Todorov, com a discussão da possibilidade de se falar em gênero e sua correspondente classificação ao se lidar com a literatura de massa, propõem questões importantes para se pensar *Asesinato en el Comité Central*, visto ser este um romance que se inscreve no universo literário através da denominada categoria massiva e, do mesmo modo que neste romance há a problematização dessa categoria, nele também vai haver o

questionamento da forma como ocorre a relação entre literatura e vida social.

A estrutura de *Asesinato en el Comité Central*, ao problematizar os conceitos de "cultura de massa" e "ficção", concebe o massivo como via emancipatória. Neste sentido, é fundamental reafirmar que esta via, para Manuel Vázquez Montalbán, é aquela em que o cidadão pode e tem o dever de exercer um papel reflexivo e crítico capaz de criar uma "cultura de resistência" não à margem do processo de massificação da cultura, mas, sim, dentro deste processo, usando os próprios mecanismos, instrumentos e técnicas que a indústria cultural utiliza em sua intervenção mediática.

Um romance, como *Asesinato en el Comité Central*, que se constrói a partir das expectativas de um gênero de massa, como é a narrativa policial, para construir um espaço de reflexão (um espaço intelectual) sobre o social, amplia, quando não redefine, os horizontes de conceitos possíveis de instrumentalizar a construção de vias alternativas de expressão não só do artista como também do cidadão.

A retomada da narrativa policial corresponde, na contemporaneidade, fundamentalmente, a esse retorno que a narrativa literária faz em busca do "enredo", mas, é importante sublinhar, que o faz não mais na ilusão de que

este sustente a representação de uma realidade tranqüilizadora, harmônica e, sim, problematizando a capacidade da narrativa literária de engendrar essa representação.

Ao mapear o romance negro na Espanha, de meados dos anos setenta aos anos oitenta, com a finalidade de apresentar as causas deste ser, neste país, um gênero tardio e as principais características que o definem, Mari Paz Balibrea (2002, p 116) chama a atenção para um fator importante na orientação que o gênero adquire no contexto espanhol.

A crítica mostra que a questão da "representação" é significativa na novelística dos escritores espanhóis do período, pois, há um acentuado distanciamento de tudo o que se refere a uma postura política por parte da sociedade espanhola e esta se alinha à característica pós-moderna que remete à crise de descrédito que o conceito de representação sofre. Pode-se observar essa afirmação no fragmento a seguir:

Sin duda, la cultura más significativa de la transición, la movida "pos-desencanto", y la mayoría de la cultura urbana que viene detrás de ella en los años ochenta y noventa (...) está fundada en una aversión explícita a, o por lo menos en un alejamiento de, todo posicionamiento político. (2002, p.116)

Balibrea, ainda tratando da questão política, faz referência ao desprestígio do pensamento marxista como aquele capaz de proporcionar, ou servir de base teórica, a alternativas para o sistema neoliberal. No entanto, ela não deixa de mostrar que o período de transição e o de consolidação da democracia na Espanha se caracterizam, fundamentalmente, por uma política governamental de "esquecimento histórico" ("el olvido estratégico e ideológico"), foi como se houvesse a criação de um pacto social em torno desta questão e se garantisse que esta era a única possibilidade para se alcançar um verdadeiro Estado democrático. Essa política conduziu, principalmente, na esfera cultural, a um processo não só de desmascaramento desse pacto quanto de recuperação da memória que se desejava que estivesse reprimida ou mesmo apagada definitivamente.

Tomando como ponto de partida a própria perspectiva crítica de Vázquez Montalbán, Balibrea assinala que o contexto espanhol de transição e consolidação democrática proporcionou, por um lado, uma rejeição de toda uma atitude política por parte de muitos escritores, o que conduziu a um rechaço da estética realista; mas, por outro, permitiu que muitos escritores encontrassem formas alternativas de lidar com a estética realista, e é nesse caso que o gênero policial lhes proporcionou uma

possibilidade de construir uma literatura crítica e social:

(...) reivindicado en su nuevo contexto que lo [el género policíaco] aleja de la praxis realista más al uso, pero sin abandonarla, se convierte en un espacio habitable para aquellos que siguen considerando que es necesario hacer una literatura crítica y social, muchas veces desde el punto de vista de izquierdas, para la cual el vehículo más adecuado sigue siendo el realismo. (Balibrea, 2002, p.116)

Já é possível notar que Balibrea aponta para a existência de um romance policial capaz de expressar não somente uma visão descomprometida da realidade, uma manifestação cultural eminentemente burguesa, mas também apresentar uma visão social crítica e de linguagem renovada. Deslocar esse determinismo é uma função importante de seu estudo, pois coloca em discussão a reformulação do gênero policial.

Será, pois, não apenas a questão temática que conduz a autora a construir uma leitura crítica do romance negro, ao analisar escritores socialmente comprometidos como Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martí, Maria Antonia Olivier, entre outros, mas, fundamentalmente, a "estrutura indagatória", característica deste romance. Embora reconheça que essa estrutura não é exclusiva do romance policial, Balibrea afirma que pela circunstância do contexto sócio-político-cultural espanhol, esta

estrutura amplia sua significação e vai funcionar como "un mecanismo de resistencia, de negación de la política del olvido" com a finalidade de oferecer, ou pelo menos propor, respostas para o que tinha passado na Espanha franquista:

En un contexto como el de la transición española de la dictadura a la democracia (...) hay mucho espacio para una utilización crítica e inconformista de la estructura indagatoria de la novela detectivesca. Lo más importante de la narrativa negra de esos años aprovecha ese espacio, en sintonía con un público que, además de entretenerse, busca claves críticas para navegar una sociedad conducida del desencanto al paro y a la euforia consumista, sin detenerse nunca para efectuar una reflexión crítica. (p.117)

Além do mais, essa "estrutura indagatória" vai proporcionar, como demonstra o fragmento acima, um espaço de reflexão crítica, essa, sim, característica extremamente significativa para se compreender a renovação que a série policial de Manuel Vázquez Montalbán constitui no cenário da literatura espanhola da segunda metade da década de setenta.

Esse espaço reflexivo é um elemento problematizador, pois introduzido em um universo estético que se vale de um gênero massivo e que tem como referência original uma estrutura fechada, uma fórmula, como é o caso do romance policial, promove as indagações pertinentes a um outro

universo, o intelectual, este, sim, tradicionalmente um espaço que produz um discurso crítico.

A concepção de Manuel Vázquez Montalbán do gênero policial, especificamente o romance negro, já assinala a capacidade deste tipo de romance de captar a realidade oferecendo uma perspectiva alternativa. Deste modo, ele separa o romance policial clássico do romance negro através do modo como cada um deles vai tratar o "delito".

De acordo com o critério que propõe o autor, no romance policial clássico o delito era tomado como uma doença, "era psicótico", enquanto que no romance negro este adquire "una dimensión social urbana, ligado con un desarrollo capitalista determinado que crea unas relaciones interhumanas muy especiales" (COLMEIRO: 1988). Há também, para o autor, a maneira como o romance clássico e o negro se valem do elemento da "realidade": o primeiro, devido a uma convenção mais imaginária e arbitrária entre o autor e o leitor, o elemento da realidade tem menos importância que no romance negro, em que existem elementos mais comparáveis com a realidade, há um maior vínculo com o "real". E, a partir dessa distinção, é que Vázquez Montalbán destaca o elemento de crítica social que o romance negro é capaz de proporcionar, mesmo que seja em um nível extremamente sutil.

Embora não estabeleça uma relação direta entre romance negro e crítica social, mesmo quando observa uma perspectiva como a que toma Ernest Mandel (1984: p.191-201) quando analisa o gênero policial e que tem como finalidade demonstrar a relação direta, e definitiva, do gênero policial, em todas as suas variações, com a ideologia burguesa, Vázquez Montalbán destacaria que o romance negro possibilita a manipulação de uma "moral ambígua" (COLMEIRO, 1988) que facilita uma via alternativa de leitura do contexto social, eminentemente urbano em sua essência, que o romance negro exprime. A ambigüidade moral, que o romance negro possibilita, estará plasmada no elemento chave da série, a personagem Pepe Carvalho, e, a partir dela, disseminada em todos os demais componentes dos romances, em um desdobramento que constitui característica principal da série negra de Vázquez Montalbán.

5- NARRAÇÃO E FIGURA DO INTELLECTUAL

Neste capítulo trato da análise das três obras de Vázquez Montalbán que constituem o *corpus* dessa investigação: *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Galíndez* (1990) e *Marcos, el señor de los espejos* (1999a), cada uma dessas obras corresponde a um sub-item deste capítulo. É importante, para a minha investigação, destacar a relação que essas obras mantêm com o universo narrativo/discursivo em que se situam. As duas primeiras são romances que adotam, respectivamente, o gênero policial e o gênero histórico-político; a terceira um ensaio, em que se destacam a entrevista e a reportagem, e que, por isso, estabelece um diálogo significativo com o discurso jornalístico. A ela me refiro já no capítulo três, ao analisar as duas entrevistas/reportagens que Vázquez Montalbán fez com o subcomandante Marcos.

Pretendo estudar o modo como o binômio "memoria y deseo" torna-se a proposta principal que, segundo o próprio Vázquez Montalbán (1998a, p.125), organiza toda a sua escritura. Analisar as estratégias discursivas do autor me permite ver em seus textos a figura do intelectual como um elemento operativo desse binômio que amplia e viabiliza a figura do escritor, nesta época de

avançado desenvolvimento das tecnologias da informação/comunicação.

A seleção das obras corresponde a uma abordagem que deseja abarcar três fases específicas da produção narrativa de Vázquez Montalbán. A primeira, em que a fase "subnormal" remeteu a um período marcante de reelaboração do fenômeno literário, em seu conjunto, e do próprio "fazer literário" de Manuel Vázquez Montalbán, e que viria a desaguar, depois de obras experimentais tal como *Manifiesto subnormal* (1970), na série de romance policial; a segunda, abarcou a fase em que, no dizer do próprio Vázquez Montalbán, ele retomou a sua crença no romance: "... le perdí el respeto a mi propia teoría de que la novela estaba muerta." (1998a, p. 147), e isso significa que ele foi em busca de um trabalho literário em sua plenitude, em busca do que o gênero romanesco tinha para ser "manipulado", no sentido do termo: de pôr para funcionar, com singularidade, os elementos que o gênero lhe oferecia; e a terceira, correspondeu aos momentos em que a atuação do intelectual foi mais direta, em que a articulação de um pensamento que se gestou ao longo dos anos em seu labor jornalístico (e já objeto de publicações), exercendo a crítica social, política e cultural, solicitou uma análise mais detalhada das questões que o afligiam.

No entanto, como o próprio autor afirma, cada fase, pela qual passa a produção de um escritor, contém elementos de outras fases. Por essa razão as obras selecionadas me permitem ter uma visão panorâmica do desenvolvimento da escritura de Vázquez Montalbán, com destaque para as relações entre a memória e o desejo.

A primeira obra que analiso, *Asesinato en el Comité Central* (1981), corresponde ao ciclo de romance policial, composto de 23 romances. A série protagonizada pelo detetive Pepe Carvalho se inicia em 1972 com *Yo maté a Kennedy* e termina com a edição póstuma de *Milenio* (volume I em janeiro e o II em março de 2004).

Asesinato en el Comité Central (1981) é o romance que encerra a etapa de elaboração da estrutura que fundamenta a série policial, estrutura que configura o mundo do detetive Pepe Carvalho, e que, portanto, permite-me observar os elementos invariáveis da série de forma mais completa. Desta etapa também fazem parte *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977) e *Los mares del sur* (1979).

Esses cinco romances, ao cobrirem um espaço de tempo bastante significativo para a sociedade espanhola — abarcando toda a década de 70 e início de 80, passando pela morte do ditador Franco em 1975—, oferecem uma visão multifacetada do processo de redemocratização pelo

qual passava o país, cumprindo um papel importantíssimo para Manuel Vázquez Montalbán de “novela crónica y crítica” (1998a, p. 145) e também me servirão, assim como alguns romances posteriores a *Asesinato en el Comité Central*, de suporte, como referência para uma perspectiva geral desta série, durante minha análise.

Essa primeira etapa da série policial se configura, principalmente, por dois aspectos. O primeiro refere-se aos temas que aborda, relacionados a problemas específicos da sociedade espanhola, e, deste modo, pela referência espacial que apresenta, pois os cinco romances têm a Espanha como cenário. E, o segundo, diz respeito à maneira como atua o protagonista e que está relacionado à estrutura rítmica (a noção de tempo) dos capítulos dos romances, como vou especificar mais adiante na decorrer da análise.

Deste modo, a série policial do detetive Pepe Carvalho comporta, em linhas gerais, duas etapas: a primeira, que podemos chamar de fundacional, em que *Asesinato en el Comité Central* se destaca, no dizer do próprio autor, como um romance que já demonstra seu domínio completo do gênero policial (TYRAS, 2003, p.103) e a segunda etapa, inaugurada com *Los pájaros de Bangkok* (1983), na qual há uma mudança de cenário onde o detetive atua, mas que, embora seja significativa, pois altera os

temas da série, a mudança não é o fator preponderante para caracterizar esta etapa, e sim a noção de tempo que passa a reger a série.

Depois trato da fase em que Manuel Vázquez Montalbán toma como tema a *memória oculta*, expressão que corresponde ao modo de desvincular o passado do presente, tão característico nas sociedades pós anos 60 e que ganha sentido particular numa Espanha que volta à democracia. É uma fase que tem como ponto de partida situações e momentos importantes da história da Espanha e que, de diversas maneiras, são quase que apagados da memória coletiva por uma estratégia que Vázquez Montalbán denomina de "pacto para el olvido" (TYRAS, 2003, p.152).

O processo de "esquecimento" tem relação direta com o período de "transição", já mencionado anteriormente, por que passa a Espanha. Para Vázquez Montalbán, que viveu toda a dureza de uma ditadura e o retorno à democracia, os romances que não fazem parte diretamente da série policial cumprem, nos anos 80, a tarefa de tirar ou, pelo menos, amenizar-lhe a angústia de conviver com uma proposta oficial de governo calcada no fato de que para uma sociedade seguir adiante é necessário esquecer.

(...) Ha habido un pacto para el olvido, condicionado por la misma relación de fuerzas o debilidades de la transición y ese pacto de olvido me horroriza y me hace implicarme cada vez más en el terreno de la memoria histórica. (TYRAS, 2003, p.152)

E esse “esquecimento”, relacionado às pautas oficiais que regem os mecanismos de retorno à democracia, para Vázquez Montalbán, constituiu uma estratégia que tendia a ocultar, principalmente, a incapacidade de um poder político de recuperar a memória histórica da Espanha “heterodoxa y vencida” (TYRAS, 2003, p. 152).

Por isso, obras como *El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), *Galíndez* (1990) e *Autobiografía del General Franco* (1992) refletem uma atitude de Vázquez Montalbán de desvelar e pôr em discussão, através do literário, um passado da Espanha que, de acordo com seu projeto maior de escritura, tem como propósito auxiliar na construção de uma Espanha verdadeiramente democrática, em seu entender, uma Espanha que possa relacionar presente e passado para construir o futuro, recuperando o que Vázquez Montalbán caracteriza de “finalidad histórica emancipatoria” (1995a, p.9 e na parte 4.1)

Desta fase seleciono *Galíndez* (1990), romance histórico-político que, embora tenha como elemento central a figura do vasco Jesús de Galíndez (1915-1956) e trate de um período específico da história recente da Espanha, constitui uma importante metáfora do processo de redemocratização por que passam vários países, inclusive

muitos da América Latina. Este é um romance que desafia Vázquez Montalbán pela forma como foi se configurando, solicitando um trabalho técnico minucioso, tanto pela pesquisa histórica específica sobre o intelectual Jesús de Galíndez como pela elaboração dos elementos constitutivos da narrativa romanesca.

Trata-se, também, de uma escrita que busca refletir sobre um tema que guarda relação direta com a atuação do escritor como intelectual, que é o de colocar em discussão os problemas de sua sociedade. Ao fazer um comentário sobre o romance *Galíndez*, o autor explicita essa intenção:

Y a la vez la escritura me sirvió para reflexionar sobre la ética de la resistencia, en un momento en que había una polémica en España que negaba esa necesidad y asumía el fin de la Historia, ¡manteniendo incluso que no había que cuestionarla! (TYRAS, 2003, p.172)

Então, a figura de intelectual trabalhada no romance se conecta, literariamente, à atuação do próprio Vázquez Montalbán, enquanto representação histórica.

Sendo assim, toda a complexidade que apresenta essa obra, além de ser um romance que recebeu vários prêmios¹², levou-me a selecioná-la como representante dessa fase.

¹² Prêmio Nacional de Literatura (1991), Prêmio Europa (1992) e Prêmio Hammet (1992).

E, por último, *Marcos, el señor de los espejos* (1999), um ensaio que se constrói como se fosse um hipertexto (LAMARCA LAPUENTE, 2006), ora sobrepondo textos ora tornando-os simultâneos, ora sugerindo uma seqüência e outra rompendo-a, com a inserção de diferentes tipos de textos e de diferentes autores.

Este é um ensaio que nos remete a uma escrita que problematiza a própria forma em que se apresenta, estabelecendo um processo alternativo de escritura e de leitura. Um hipertexto é uma imagem que se configura, em um primeiro momento, propondo uma idéia de totalização, já que se oferece como alternativa para um conhecimento textual mais amplo, mais abrangente, é como se tivéssemos toda a informação ao nosso alcance. No entanto, essa totalização se dilui na composição dispersiva e, portanto, fragmentária com que se organiza o hipertexto. Ele estará sempre assinalando um entrelaçamento infinito, estará marcando, à exaustão, as relações possíveis e prováveis que engendra, fazendo com que se percorram, por exemplo, caminhos paralelos de leitura, não obrigatoriamente seqüenciais.

Tomo aqui a referência ao discurso hipertextual em virtude de sua lógica construtiva servir, como imagem, para caracterizar o plurifacetamento da escrita de *Marcos, el señor del los espejos*, destacando que este

termo aglutina tanto a idéia de totalização quanto a de fragmentação. É necessário, deste meu ponto de vista, observar como Manuel Vázquez Montalbán concebe o gênero ensaio, pois, assim, poderei sublinhar, durante a análise desta obra, a importância de todo o substrato textual que compõe um ensaio como este. Para Vázquez Montalbán, ensaio significa a captura de um conhecimento possível em um determinado tempo e espaço. Pode-se ver como ele aborda a questão, em *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), ao início do capítulo cinco, quando trata de fazer uma análise do conjunto de sua produção:

Desacreditada la posible propuesta del conocer total, puede extrapolarse el sentido del ensayo como la elección de una parte de saber en el tiempo y el espacio y convertirlo en toda posibilidad de conocer. (p. 125)

Esta maneira de compreender o ensaio corresponde a um manejo da forma que se alinha à corrente de pensamento que, embora saiba que o conhecimento total é uma "ficção", acredita ser possível a construção de instrumentos capazes de auxiliar na leitura das questões propostas pelas circunstâncias históricas mais imediatas. É neste sentido, quando Vázquez Montalbán aglutina variadas fontes de informação e as converte em um conhecimento possível, num determinado tempo e lugar, que

a definição de ensaio se assemelha à imagem de um hipertexto.

Acredito que a comparação que faço entre a estrutura do texto de Vázquez Montalbán e as técnicas da hipertextualidade destaca o aspecto de fluidez e, de certo modo, de fragmentação, tão facilmente identificado no mundo contemporâneo, e que caracteriza a impossibilidade de um saber total. Se tomarmos como exemplo uma ferramenta como a internet, essa comparação vai se consolidando, pois Vázquez Montalbán sabe ser impossível ignorar a utilidade de um instrumento como este.

Assim como ele sentiu a transformação dos meios audiovisuais, no final da década de cinquenta e início dos anos sessenta do século passado, e como teórico da comunicação absorveu a linguagem destes meios em sua escritura, percebeu também as mudanças, de fim de século, no universo da comunicação e incorporou a *Marcos, el señor de los espejos* uma nova maneira de se adquirir informação e transformá-la em conhecimento, produzindo uma escritura que, ao remeter a vários textos, assume uma forma que se assemelha a de uma navegação pela internet.

Este é um ensaio que, a partir da própria forma como é apresentado, responde com uma sistematização do conhecimento que assume não ser a única possível e que,

por isso mesmo, convoca para o diálogo, incita a que outras respostas surjam e entre em relação com a resposta que o próprio ensaio apresenta.

Marcos, el señor de los espejos, na tradição da escritura de Manuel Vázquez Montalbán, que tem como intuito a compreensão, produção e divulgação de uma cultura democrática, sustenta uma estruturação que por si mesma remete a uma necessidade de renovação permanente para enfrentar uma realidade que se impõe com a falsa ilusão de conformidade e adequação e impotência, tal como demonstra o autor:

En la teoría de la comunicación, que se plantea como un imaginario fundamental, hay un polo emisor que emite el mensaje por el receptor y ahí acaba el mensaje, a eso se llama canal. Nos han brindado esa situación como la última, estamos en un mundo en que ya está así, hay un emisor, hay un receptor, hay un canal perfecto. Como alguien haga un ruido, que demuestre que está justificado por condiciones reales, le van a acusar de ser un nostálgico del marxismo, por ejemplo, me van a acusar de ser un nostálgico de la teoría crítica. (1999d)

Desta forma vemos que o ensaio constitui um ruído não só no tema que aborda, a rebelião indígena mexicana, mas também em sua estruturação.

5.1 ASESINATO EN EL COMITÉ CENTRAL: O MASSIVO COMO VIA EMANCIPATÓRIA

Asesinato en el Comité Central está organizado em 53 blocos, não numerados e separados entre si por pequenos espaços em branco, blocos a que, por aproximação e à falta de outra denominação, chamarei de capítulos. Esta forma de organização e de narrar, marca, no dizer do próprio autor, uma aproximação às seqüências fílmicas, em que "El autor, y el lector con él, construye poco a poco un mundo de flash que cobra sentido de manera progresiva." (TYRAS, 2003, p.103), ocasionando, também, uma construção que reflete uma concepção de ritmo e deslocamento acelerados, ou seja, um realinhamento nas noções de tempo e de espaço que busca no cinema uma alternativa técnica para a série.

O romance negro de Pepe Carvalho já toma como referência, para a orientação do leitor, não só as narrativas, mas também os filmes policiais, delineando, desta maneira, uma linhagem tradicional de cultura de massa como formadora do imaginário social. Basta observar como em cada capítulo há mudanças rápidas e sem muitas indicações de assunto, a inserção de flash back, recordações ou digressões também sem marcações explícitas, que conduzem a um ritmo e deslocamento

acentuadamente rápido. Há también as múltiples referências
diretas ao universo do cinema:

No le gustaron luego las acciones que le encargaron en el interior, pero las realizaba con la desdeñosa seguridad de un héroe de Far West. (p. 10)

— (...) Usted ve demasiada televisión o ha visto demasiado cine americano. (p.21)

— Este caso excede mis fuerzas. Yo suelo protagonizar películas en blanco y negro. Ustedes me ofrecen una superproducción en Technirama, con gobiernos y aparatos policiales por medio. (p.27)

(...) Carvalho se abstuvo, pues, de recurrir a la escuela del diálogo de los guionistas norteamericanos del mítico Hollywood de los años treinta y cuarenta y recurrió al lenguaje de ejecutivo japonés. (p. 47)

Tenía las piernas bonitas aunque un poco delgadas y el flequillo le permitía empezar la cara en dos ojos espléndidos ojeados, patéticos como su delgadez a lo Audrey Hepburn subrayada por el atuendo negro. (p. 47)

— supongamos que sea cierto este guión de telefilm. ¿Por qué liquidar a Garrido si tan bien lo hacía? (p.63)

— (...) ¿Estoy aceptada como comensal o prefieres a la gata maula de ayer? Qué fuga, chico, ni Belmondo en *Au bout de soufflé*; hasta Cerdán se dio cuenta... (p.107)

— Me deja en la puerta misma de la Dirección General de Seguridad.

— Marchando una de Misión Imposible. (p. 198)

— Esto no es una película de espías. Hay mucho cabrón por ahí suelto y usted ya lo ha comprobado. (p.204)

Compondo o romance, ainda há os elementos extra-
textuais: a obrigatória identificação da edição, a

dedicatória, a epígrafe e uma nota do autor. Dos cinco romances que compõem a fase fundacional, a nota de autor só aparecerá neste e em *Yo maté a Kennedy*, o primeiro. Embora tenham intenções semelhantes, a de advertir o leitor sobre o caráter ficcional das personagens e, desta forma, evitar as responsabilidades legais que possam vir a recair sobre o autor em eventuais processos de identificação entre personagens ficcionais e "reais", as notas parecem tomar uma dimensão maior do que as que correspondem a sua função. Nos dois casos elas advertem o leitor, mas o fazem com a finalidade de alertar que o universo real pode ser tão construído como o ficcional e que, portanto, é necessário, por parte do leitor, no mínimo, atenção para este processo.

Los personajes históricos que aparecen en esta novela están voluntariamente falseados y sólo existen en las fotografías e imágenes de la cultura de masas. Sus relaciones no son humanas ni reales. A sus programadores traspaso la responsabilidad de todas las exageraciones deformatorias. (1972)

Ante la previsible y perversa intención de identificar los personajes de esta novela con personajes reales, el autor declara que se ha limitado a utilizar arquetipos, aunque reconoce que a veces los personajes reales nos comportamos como arquetipos.

ARQUETIPO: Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres.

(Del *Diccionario de la Real Academia*) (1981)

Pode-se observar, pela citação acima, que um elemento extra-textual, como a nota de autor, no caso dessas narrativas de Vázquez Montalbán, forma um alinhamento com o texto ficcional que já assinala uma problematização não só do gênero a que se vincula, mas também da relação entre literatura e vida social. As notas indicam, nos dois casos, uma auto-reflexão sobre a linguagem — não ocorre por acaso a citação, na nota de *Asesinato en el Comité Central*, do dicionário da Real Academia — e uma convocatória ao leitor para uma atitude também reflexiva, embora esteja lendo um romance “fórmula”, como é o caso do gênero policial. Inicia-se, assim, a recodificação de um modelo em que se destaca a crítica social, uma crítica que parte do próprio fazer literário, como assinala Colmeiro:

La serie de Carvalho pone en primer plano de la narración la construcción cultural de la realidad, y a sí misma como producto cultural de segundo orden (...) La serie manifiesta una gran carga metaficcional, por medio del abundante uso de la intertextualidad, la autoreflexividad y la parodia literaria, elementos que refuerzan la evidencia de la construcción cultural de la realidad. (1996, p.167)

Ao adotar a perspectiva de evidenciar a “construção cultural da realidade”, Vázquez Montalbán está inserindo em sua narrativa o viés reflexivo, através do qual se expressa a “voz” do intelectual.

O romance está construído em terceira pessoa, através de um narrador que, com exceção do primeiro capítulo, em que é narrado o assassinato do Secretário Geral do PCE, não abandonará mais o ponto de vista da personagem principal, Pepe Carvalho.

No primeiro capítulo, o narrador está estruturado de forma a possuir uma visão ampla dos acontecimentos, passeando pelo cenário da trama, o hotel Continental, onde ocorre o encontro e o assassinato. Sua visão toma o ponto de vista justo da personagem Santos Pacheco, também peça fundamental na trama, que como um dos principais dirigentes do partido tem uma função organizativa importante nesta reunião e, deste modo, pode ocupar, junto com o narrador, uma perspectiva geral dos fatos. O exemplo abaixo, que destaco do primeiro capítulo, ilustra que este começa e termina sob a ótica de Santos:

Santos barajó las carpetas distraídamente. El fingimiento de alguna actividad le disculpaba de saludar uno por uno de los que iban llegando. (p.9)

Volvió la luz y Santos fue el primero en comprender que la escena había cambiado, que no era normal que Fernando Garrido tuviera la cabeza sobre la carpeta... (p.16)

O narrador só abandona Santos Pacheco quando ocorre o assassinato. Ele pode narrar o que Garrido sente ao morrer, mas respeitando a convenção primordial do gênero policial, vale-se da falta de luz, que acontece no

instante do crime, para ocultar o assassino, construindo, assim, o mistério: um novo caso para o detetive particular Pepe Carvalho.

— Esto de comisiones Obreras siempre de huelga — Comentó Garrido, pero los micrófonos no multiplicaron su socarronería.

Quiso decirlo en voz alta, pero no pudo. Un dolor de hielo le traspasó el chaleco de lana inglesa y le vació la vida sin poder hacer nada para aguantársela con las manos. (p.16)

Ao analisar o segundo capítulo, observa-se que esta visão do narrador colada a de uma personagem se mantém. Agora, ele abandona Santos Pacheco para, como já assinalei, colar-se ao protagonista. Não há mais nenhum episódio em toda a narrativa de que Pepe Carvalho não participe, sendo o ponto de vista e a voz principal da narrativa.

Da mesma maneira que ocorre no primeiro capítulo, o narrador insere vários momentos de recordação das personagens. Apresento dois exemplos, um do primeiro e outro do segundo capítulo, respectivamente, só para que se perceba uma estratégia importante na construção desse narrador que, embora esteja fincado no presente da narrativa (este narrador quer ter uma visão de um momento específico da Espanha), executa ao longo de todo o romance o retorno ao passado, mostrando que este é o exercício necessário para se compreender o presente, através de uma perspectiva menos redutora:

— Un día tendremos un disgusto. No me gusta este sitio¹³. Era el mismo cabeceo que [Santos] venía utilizando con Mir desde los tiempos del Quinto Regimiento. **A Julián no le gustaban las sombras del atardecer preñadas, al parecer, de soldados de Franco. Ni las luces del amanecer abriendo caminos a la vanguardia de lo Regulares. (...) No le gustaron luego las acciones que le encargaron al interior, pero las realizaba con la desdeñosa seguridad de un héroe de Far West.**

— ¿Muchas dificultades?

— **Cuatro fachas muertos de miedo.**

Contestaba invariablemente Mir a la vuelta de cada una de sus expediciones a la España franquista. Siempre había sido así. Problemente ya nació así, pensó Santos... (p.10) [destaque meu]

"El malvado Fonseca ataca de nuevo", se dijo Carvalho y desconectó la radio. **Los ojos acuosos, sin párpados, rómbicos de Fonseca, el suave conellijo sangriento. Y en sobreimpresión un Fernando Garrido con veinticinco años menos, peripatético sobre la grava de una residencia juanto al Marme, rodeado de jóvenes estudiantes llegados del interior para el cursillo de verano de 1956.** (p.17) [destaque meu]

Quando observamos essas recordações (e tantas outras no decorrer do romance), podemos entender que elas são exercícios de memória capazes de explicar, no decorrer da trama, o comportamento de muitas personagens e várias situações, formando, ao final, uma leitura do passado no presente da narrativa, de maneira extremamente produtiva. É uma cotidianidade repleta de significação, capacitada a promover um olhar memorialístico, não como saudosismo ou estabelecendo simples comparações, mas, sim, com a

¹³ Julián Mir faz menção ao fato de o PCE está reunido em um hotel, como se fosse uma reunião qualquer, inclusive chega a reclamar de ter havido no dia anterior uma reunião de yoguis.

finalidade de construir um olhar crítico do presente, com vista a pensar um futuro possível, dada a necessidade de cada comunidade. Este é o movimento para a construção de uma cultura alternativa, de resistência, em acordo com a necessidade de cada grupo social.

A segunda citação, mais que a primeira, mostra, inclusive, uma técnica narrativa facilitada pelo uso da terceira pessoa do discurso, já que o narrador passa do presente da narrativa ao passado, de forma sutil, quase imperceptível num primeiro momento, fazendo com que o leitor sinta como muito próximos esses dois tempos, como se estabelecesse uma ponte direta entre eles.

O uso da terceira pessoa enunciativa está construído de forma a marcar essa aproximação entre as vozes do narrador e das personagens, possibilitando um deslizamento entre o ponto de vista dos dois que, algumas vezes, leva-nos a confundi-los, como nos exemplos a seguir:

Por cierto, Garrido se retrasaba. (p.11)

(...)Pésame y dolor nacional e internacional.
¿Dónde están las hondas repercusiones? (p.16)

(...) Has engordado, Floreal, y no parece gordo de cárcel, sino gordo de tiempo y legalidad. (p.25)

(...) Lo buscaría sañudamente por las estanterías hasta dar con él y quemarlo. En cuanto volviera a Barcelona. (p.91)

(...) Cuando se suicidaron los esposos Lafargue, Lenin escribió: "Si uno no tiene ya la fuerza necesaria para trabajar en el partido, debe tener el valor de mirar la realidad cara a cara

y morir como los Lafargue." Santos Pacheco, oh viejo indio, hombre blanco matar Águila Negra. (.95)

(...) Imbécil. Eres un imbécil. No has entendido nada. Y además vas disparando contra la gente, rompiéndoles brazos, cuanto más poderosos son tus enemigos más temerariamente te comportas, no llegarás a viejo ni tampoco volverás a ser joven. Era cierto. Imbécil. No has entendido nada. ¿Qué te importarán a ti los adjetivos? Deja los adjetivos para los políticos. Asesino: fulano de tal y ya está. (p.208)

Qué te importa a ti un escándalo político. Sería injusto que te sacaran en las páginas de la Historia en calzoncillos. Preferible que te saquen con tu traje de presidiario, con tu disfraz de conspirador, con tu armadura de mármol. Los ojos de santos eran dos resguños lagrimeantes. Su cuerpo yacía sobre la cama de metal llena de desconchados, una silla al lado de la cabecera, libros por el suelo sobre papeles de periódicos, una ventana a un patio interior (...) estanterías, libros de Lenin, Lukács, Stalin (...) *Obras escogidas* de Gramsci (...) *Veinte años de poesía española* de José María Castellet (...) *La alternativa* de Rudolph Bharo, *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*, *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*, *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*... (p.225)

Em todos esses exemplos está uma construção que fluidifica as margens do espaço enunciativo destinado ao narrador e à personagem. Mesmo nos exemplos em que se vê a construção na segunda pessoa do discurso, destaco que aqui elas são usadas no sentido retórico, numa reflexão interior em que se termina falando consigo mesmo. Sendo assim, segue o entrelaçamento de vozes que, como a seguir poderá ser visto, abarca inclusive a voz desse autor implícito.

De forma indireta e complexa, o ponto de vista do protagonista e do autor, no que corresponde ao discurso

crítico sobre a realidade que este último constrói, aproxima-se, conformando um discurso de autor implícito — tal como Graciela Reyes o concebe: “El resultado de la transformación del autor real, de la persona que escribe, en una versión de si mismo tal como puede inferirse de su obra...” (Apud PELTZER ,2001, p.26) — que reafirma a perspectiva do romance, e também da série, de constituir-se como uma crônica.

Em muitas ocasiões, pode-se perceber o discurso crítico do autor, principalmente nas passagens mais irônicas do romance, dando suporte à visão crítica de Pepe Carvalho e também a do narrador, já que foi mostrada a proximidade com que estão construídas as vozes narrativas da personagem e do narrador.

Carvalho comprobaba que no se podía ir a un cursillo como aquél llevando el espíritu marcado con la consigna de Machado: “Duda, hijo mío, de tu propia duda”. (p.18)

A citação exemplifica bem a preocupação que direciona todo o discurso crítico, e mesmo muitos discursos artísticos, de Vázquez Montalbán: nunca abandonar a perspectiva crítica, quando isso acontece já não se tem uma postura intelectual. Em “Manifiesto subnormal”, como dito anteriormente publicado em 1970, já se pode encontrar a mesma preocupação:

La duda de la duda de la propia duda, había que convertirla en la duda de la duda... y así hasta el infinito, hasta la locura de cuatro letras convertidas en cuatro objetos sin relación entre sí. (1995b, p.36)

Como, em linhas gerais, o romance coloca em discussão o 'legado da esquerda' na contemporaneidade, visto aqui, de forma direta, nas variadas relações que se estabelecem entre o PCE e os segmentos sociais, o foco do discurso de autor estará centrado na capacidade de um desenvolvimento do pensamento crítico independente dentro da organização do partido. O aspecto dogmático está refletido nessa comparação entre o partido e a igreja católica, ocorrida durante uma conversa, sobre a situação do Partido naquele momento, entre Pepe Carvalho, Fuster (seu mentor) e Salvatella:

— Hay quien manda más que usted.

— Más que yo manda el Comité Central, que decide como un colectivo. Tanto el ejecutivo como el secretario general no hacen más que **interpretar** las decisiones del Comité Central.

— Me suena a cuento de hadas. [dice Carvalho]

— Usted ya sabe que los cuentos de hadas a veces son cuentos de brujas.

Reía Salvatella la broma, incontenible, como si se liberara de un lenguaje colectivo y recuperara su propia capacidad de hablar.

— La comunión de los santos, el perdón de los pecados, la redención de la carne, la vida perdurable... —rezó Fuster. (p. 41) [destaque meu]

Há muitos outros exemplos da relação entre o discurso crítico de autor e o discurso de personagens ou do

narrador. O discurso de Cerdán, ex-membro do PCE, mas que ainda é militante de esquerda, no capítulo dezesseis, é uma peça chave nesta relação, pois a personagem é um intelectual que contrapõe-se a uma das facetas da personagem Pepe Carvalho — a de ser um desencantado de todas as possibilidades de transformação das relações humanas —, mas que se aproxima do discurso crítico do autor no que corresponde a sua atitude de intervenção, de estar em constante discussão, acreditando numa solução para as questões do mundo, sem ingenuidade, sem acreditar num mundo ideal. O discurso da personagem Cerdán trata da utopia, do potencial do tempo em tempo de tanta descrença:

(...) los sectores más críticos de la cultura viven la pesadilla del hundimiento de todos los modelos y cuando no hay modelos avalados ni avalables no queda otra salida que la utopía o el cinismo, a veces disfrazado de un pragmatismo disfrazado de eficacia histórica disfrazada de la virtud de la prudencia. (...) La tarea, que en mi opinión no se puede cumplir con agitada veleidad irracionalista, sino, por el contrario, teniendo racionalmente sosegada la casa de la izquierda, consiste en renovar la alianza ochocentista del movimiento obrero con la ciencia. Puede que los viejos aliados tengan dificultades para reconocerse, pues los dos han cambiado mucho. Y en este empeño pueden reunirse movimientos varios, como el ecologista, portador de la ciencia autocrítica de este fin de siglo, o el feminista si funde su potencia emancipadora con la de las demás fuerzas de la libertad... (p.77-79)

A necessidade de forjar um olhar crítico sobre o mundo, resolve-se nessa voz narrativa que camufla a sua duplicidade, através de um suposto distanciamento que a terceira pessoa sugere.

— Es que las novelas de Carvalho funcionan como una doble voz, la mía y la de Carvalho. Y no sé si quedan verdaderamente diferenciadas, pues hay un momento en que el lector supone que el que mira y observa es Carvalho porque yo me mantengo detrás y me limito a dar soporte a su mirada. (TYRAS, 2003, p.99)

A citação demonstra que, ao ser interrogado sobre a complexidade do elemento enunciador de seu romance negro, Vázquez Montalbán admite o caráter problematizador, no nível da técnica literária, mas o vê de forma simples, desde a ótica de um leitor "imerso" na literatura dita de massa, com suas fórmulas, como acontece com o romance policial ou de aventura; na experiência visual dos quadrinhos e anúncios; ou, ainda, na experiência audiovisual do cinema e da televisão.

Logo ao início do segundo capítulo, vemos que o narrador já encaminha o leitor para uma técnica que vai ser constante. Quase que abrindo o parágrafo, aparece, em discurso direto, marcado por aspas, a voz do locutor de rádio:

"Hondas repercusiones nacionales e internacionales del asesinato (...) de España" (p. 16)

Para um pouco mais abaixo, no mesmo parágrafo, seguir com o discurso radiofônico, mas agora já não há mais marcação, o leitor deve perceber que se trata da seqüência radiofônica, até que se retoma a marcação, com aspas e com o uso do verbo dicendi, para introduzir o discurso direto de Pepe Carvalho. Pode-se ver, acompanhando o exemplo abaixo, que indiretamente se estabelece um diálogo entre a voz radiofônica e a voz de Carvalho:

(...)El Gobierno español ha desmentido que se hayan acuartelado las tropas (...) el comisario Fonseca ha sido designado por el gobierno para dirigir la investigación sobre el asesinato de Fernando Garrido.

"El malvado Fonseca ataca de nuevo", se dijo Carvalho y desconecto la radio. (p.16)

Pepe Carvalho é um detetive particular barcelonês, ex-comunista, apolítico, e que, como os detetives tradicionais americanos, trabalha por dinheiro. Toda a construção da personagem segue um esquema que alterna entre o já consagrado pelo modelo da narrativa policial, principalmente o modelo norte-americano (aqui é importante destacar o vínculo direto que a personagem possui com outras personagens, marcando uma intertextualidade e auto-referencialidade) e as particularidades que lhe correspondem. Recupera-se todo um histórico de característica dos grandes detetives:

Pepe Carvalho é durão, insensível, impaciente, extremamente observador, inteligente e possui uma moral definida a partir de sua vontade, sem importar-se muito com o que pensam dele. No entanto, há um traço diferencial na elaboração dessa personagem: é a capacidade de Pepe Carvalho de possuir uma postura reflexiva, ou melhor, de ser capaz de re-elaborar tanto o seu próprio contexto quanto o contexto sócio-político e cultural da sociedade da qual faz parte.

A filiação de Carvalho aos detetives clássicos ocorre através de comparações a personagens famosos, como Sherlock Holmes, Raner, Smiley, Marlowe e aos de autores famosos por seus best-sellers, como Le Carré, Raymond Chandler e Simenon. Ora essas comparações são feitas diretamente pelo protagonista ora pelos demais personagens, como se vê nos exemplos:

— Nos ha llamado atontados — le dijo entre riente el penene —. No nos han presentado. Me llamo Paco Leveder y usted debe de ser Sherlock Holmes.

— El mismo. (p. 81)

— Conozco al latinoamericano (...) ¿Ha leído usted novelas de Le Carré? Yo siempre me hago lío con Le Carré. Smiley ¿trabaja realmente para el Intelligence Service? Jamás conoce el origen de lo que encuentra ni dónde va a parar. Imagínese que un día Smiley descubre que está trabajando para la KGB, ¿cuál sería su primera preocupación? Saber si le valen los quinquenios para la jubilación. Quiero jubilarme pronto. Llevo treinta y cinco años en el oficio. (p. 139)

— ¿De qué testamento habla?

— ¿A quién beneficia el testamento? Es la primera pregunta que suele hacerse en las novelas policiacas. [dice Carvalho]

— Lamento llevarle la contraria. Esto no es una novela policiaca. Es una novela política y el asesino ha tratado de destruir a un hombre como de desacreditar su testamento. (p. 163)

— Eso me parece, señor Carvalho. No tiene usted buen aspecto. Es demasiado bravo. Parece de otra época. Me parece que usted ha aprendido el oficio en las novelas de Klotz. Raner se mueve mucho, es violento, agresivo. Eso ya no se lleva. Fíjese en los personajes de Le Carré. Ése es el modelo. Oficina, mucha oficina. Archivo, mucho archivo. Computadoras. Todo se deshumaniza. Smiley utiliza la cabeza, no los puños. Perdona que siempre le hable de Smiley pero es que el personaje me fascina. (p. 213)

Dois traços lhe conferem uma personalidade excêntrica: ser um grande gourmet e ter o costume de queimar livros de crítica literária e de literatura, tanto comunista quanto clássica, em sua lareira. Um bom exemplo para compreender a importância desses traços, na caracterização mais profunda dessa personagem, está já ao início do romance, quando a "comida" se torna, mesmo de forma indireta, um dos argumentos para convencer Pepe Carvalho a aceitar o caso, indo a Madrid:

— Ah, se trata de gambas.

La mirada de Santos divagaba a derecha e izquierda como tratando de buscar el lugar exacto que merecían las desaparecidas gambas en de la Casa del Abuelo en una conversación a propósito del asesinato del secretario general del partido comunista.

— Hay excelentes marisqueras __se le ocurrió decir con cierto alivio.

— Pero, ¿a qué precios?

— Evidentemente el marisco es caro.

— Hay de todo __terció Salvatella, y añadió__: Cuando voy a las reuniones del Comité Central duermo en casa de Togores, ya sabes, el

de la Perkins. Vive cerca del palacio de los Deportes, en Duque de Sesto. Pues por allí hay una marisquera excelente y no muy cara. Siempre está llena. Y si te mueves un poco encuentras tascas geniales. Cerca también de casa de Togores hay una tasca impresionante, la de María de Cebreros se llama. ¿Ha probado usted los riñones de cordero que hace esa mujer? Deliciosos. La cosa más sencilla de este mundo. Sal, pimienta, a la parrilla y un chorrito de aceite y limón. Claro que los riñones han de ser de cordero y estar bien frescos.

O haces apostalado o eres de mi mafia. Carvalho advirtió una evidente desorientación lógica de Santos, que trataba de asumir, sonriente. La complicidad gastronómica que se había establecido entre Salvatella y Pepe Carvalho. (p. 28)

O primeiro traço remete a uma arte, a culinária, que tem função direta na realidade, diversamente da literatura, por exemplo, e neste sentido cumpre uma de suas finalidades na trama que é o contraponto entre realidade e ficção na esfera da narrativa. Outras finalidades seriam trazer à tona a questão do gosto refinado pela culinária de Pepe Carvalho e a questão cultural a que ela remete. Como destacou o próprio Vázquez Montalbán, o caráter mestiço de seu modo de encarar e conceber uma refeição refletiria o traço mestiço de seu perfil que demonstra toda uma relação entre a "cultura noble y la aparentemente no noble" (TYRAS, 2003,118).

Manuel Vázquez Montalbán se aproveita da função "concreta" da culinária, ser capaz de alimentar, e de sua função "artística", ser capaz de alimentar o espírito

através do deleite, da inspiração, para usá-la, de forma lúdica e também irônica, como elemento que adquire um caráter interrogante da própria literatura. Ao fazê-lo, destaca-se na trama uma construção meta-ficcional em que se compara uma arte à outra sem que se perca a função literária do elemento interrogante. A culinária é um elemento importante na caracterização do detetive, funcionando como uma recodificação da narrativa policial clássica, marcando um tipo de excentricidade tão comum nas personagens famosas dos relatos policiais como, por exemplo, Sherlock Holmes que toca violino, geralmente em horas inconvenientes, e consome cocaína quando está chateado; e marcando também uma configuração do aspecto cultural que tem como finalidade, geralmente, reafirmar as origens da personagem, sua sensação de "pertenencia", suas raízes culturais no que corresponde à culinária como marca identitária, afinal de contas, "o homem é o que come", como o próprio Vázquez Montalbán afirmava tantas vezes:

— Añoraré tus guisos, Biscuter. Me voy a una ciudad que sólo ha aportado un cocido, una tortilla y unos callos al acervo de la cultura gastronómica del país. (p. 30)

Contra toda las reglas del paladar, Carvalho quiso despedirse del barrio tomando una horchata en la heladería de la calle Parlamento, donde se toma la mejor horchata de Barcelona. (p.33)

El aire de Madrid olía a gambas a la plancha. (p.76)

(...)

— Todos los progues de esta ciudad cocinan. Se invitan los unos a los otros para probar los guisos. Y todo lo hacen los hombrecillos, ellos solitos. Parecen chalados. Dicen que están recuperando las señas de identidad. Hasta han dejado de divorciarse para pasar a cocinar. (p.91)

Carvalho disertó sobre el tronco común del *pota u feu* a la vista del excelente cocido. El garbanzo, dijo, caracteriza la cultura de *pota u feu* a la española y casi siempre la legumbre seca aporta el matiz característico. Por ejemplo, en el Yucatán hacen el cocido con lentejas y en Brasil con fríjol negro. Dentro del cocido garbancero de los pueblos de España, el de Madrid se caracteriza por el chorizo y el de Catalunya por la butifarra de sangre y la pelota. Carmela tomó apuntes sobre la elaboración de la pelota.

— Qué astutos sois los catalanes. ¿Por qué no se nos había ocurrido a nosotros? (p.107)

Qué brutalidad, el chorizo. He aquí un producto ibérico *si non è vero ben trovato*. La guardia civil, el chorizo, San Firmín, cojones, coño, cabrón, la puta que te parió, la raza. Pero Ortega y Gasset se había quedado a medio camino entre el sujeto y el objeto... (p.115)

Hacía dos días que permanecía fuera de su ciudad y le parecía estar a medio mundo y media vida de distancia, como si Madrid le impusiera pasado y geografía. No. No tenían merluza a la sidra. Una mujer a la sidra. (p. 115)

— ¿Tienes vino?

— Alguna botella habrá en casa.

— ¿Sin nombre ni apellidos?

— Ya habrás observado que no pertenecemos a la facción gastronómica, aunque cada vez hay más gente del rollo que cocina para olvidar.

— ¿Para olvidar qué?

— Pues que no hubo ruptura y hubo reforma, por ejemplo, o que de la noche a la mañana les hicieron monárquicos o les metieron en la fiesta de la banderita. Hay gente con la sensibilidad muy delicada. (p. 173)

— Sherlock Holmes tocaba el violín. Yo cocino. (p.176)

No romance, há momentos em que Carvalho oferece receitas completas sobre os pratos que prepara, incluindo o "modo de fazer". Esse percurso que se transforma em um momento de reflexão, tanto pessoal como profissional, para a personagem, é um período de organização das indagações que se propõem ou que surgem naturalmente do desenrolar do caso que está investigando. Em *Asesinato en el Comité Central*, há dois momentos: o primeiro, em que prepara o jantar para Salvatella, membro do Comitê Central e que também demonstra ser um conhecedor e apreciador da culinária (p. 34 a 38), e o segundo, quando Pepe Carvalho também prepara o jantar para Carmela, em sua casa em Madri (p. 175 a 178), tendo, antes, comprado os ingredientes, listados em sua memória, pela experiência e pela ocasião — a de aproveitar o que encontra —, num pequeno mercado em Diego de León (p.154 e 155).

Desde 1988, com um número já significativo de romances publicados (já eram 14), que Manuel Vázquez Montalbán situa a culinária de Pepe como uma ponte quase que direta entre a ficção e a realidade, como já foi comentado. Vázquez Montalbán mostra a seus leitores que a relação de seu discurso de autor e do discurso de sua personagem constitui uma fronteira tênue entre o discurso literário e o não literário, fomentando a discussão sobre

a função ou as possibilidades de intervenção do literário na realidade. Em uma entrevista, Vázquez Montalbán fala formalmente sobre a questão e faz a seguinte colocação:

(...) si la literatura ha de servir pra algo gracias a mis novelas muchas personas han aprendido a guisar los spaguettis al marisco; incluso me los encuentro por ahí y me dicen "hice la receta de tal novela y me salió espléndida"; la literatura por fin sirve para algo. (COLMEIRO, 1988, p.7)

Mas, quando faz o prólogo à edição das receitas de Pepe Carvalho, Vázquez Montalbán sinaliza a relação entre realidade e ficção de maneira nada formal, estabelecendo um jogo divertido de tratar a personagem como se fosse um ser totalmente independente de seu criador, exclusivamente responsável por seus pensamentos e ações, transformando-se num simples e "benevolente" mediador:

Carvalho, por ejemplo, es muy suyo y sus gustos son personales y sólo transferibles mediante la benevolencia de mi escritura. (...) Observe el astuto seguidor de la serie cómo su relación con Bromuro (q.e.p.d.) era exclusivamente alcohólica y pocas veces nutritiva, como si Carvalho quisiera ayudarle a suicidarse lentamente. Pero sobre Bromuro corramos un tupido velo porque aún hoy es material de discusión entre Carvalho y yo. Me reprocha el que lo haya matado y en vano le respondo que en literatura siempre se mata a causa de las circunstancias literarias y que jamás se derrama ni una gota de sangre real, ni se emplea otra motaja que la del silencio de las páginas: los espacios en blanco. (...) No interprete el lector mi reflexión crítica como una muestra de hostilidad hacia mi personaje, aunque es cierto que nuestras relaciones no han sido siempre buenas. Simplemente, mi responsabilidad y mi credibilidad se manifiestan en relación con el lector, mi señor, siempre por encima de mi

personaje, que sólo tiene un valor instrumental, aunque él no lo crea y haya cometido conmigo actos de desacato que algún día le pueden costar muy caros. Por ejemplo, Carvalho jamás me ha invitado a cenar en su casa alguno de sus guisos. (1989)

No entanto, essa independência, principalmente no que tange à culinária, desfaz-se quando o autor diz que Pepe Carvalho "carece de una teoría de la cocina que no sea la suya". Ou seja, é neste elemento, constitutivo da narrativa da série negra de Vázquez Montalbán, que o discurso do autor está mais colado ao discurso do narrador e da personagem, refletindo, assim, que o traço de ser um gourmet caracteriza não só uma excentricidade, como tantas outras que costumam acompanhar os protagonistas de séries policiais, mas também, e principalmente, cumpre a função de esgarçar as fronteiras entre a ficção e a realidade.

O outro traço, o costume de queimar livros, apontaria para uma ação ora positiva, em que demonstraria toda uma cultura que já foi consumida e, portanto, pôde cumprir uma função concreta na realidade: acenderlareiras, e ora negativa, num mecanismo simples de rechaço de toda uma informação, numa acepção bem ampla deste termo e que não se restringe à informação livresca, que é descartável para a personagem. Mas essas duas ações muitas vezes se encontram, mostrando o quão complexo é o

comportamiento de Pepe Carvalho, que na maioria das vezes escapa, ou mesmo sempre, de uma caracterização plana ou esquemática.

(...) se fue hacia la biblioteca llena de mellas y derrumbamientos, de libros deformes por un mal apoyo o por la asfixia excesiva a que les sometían libros mayores. Eligió *El problema de la vivienda*, de Engels, del que le bastó leer: "Tercera parte: observaciones complementarias acerca de Proudhon y el problema de la vivienda" para decidir que tenía bien merecido el fuego. Rompió el libro en tres pedazos, arrugó las páginas para airearlas y permitir la combustión y empezó a ordenar el edificio de teas y ranas sobre las ruinas de uno de los libros más insuficientes de Engels. El fuego subió como una lengua persuasiva y a Carvalho le asaltó la evidencia de que tardaría demasiado días en recuperar aquella ceremonia, días que obrarían a favor de la pasiva resistencia de su biblioteca a ser incendiada a la velocidad requerida como justo castigo a la cantidad de verdades inútiles e insuficientes que reunía. Decidió, pues, permitirse un acto gratuito y quemar un libro en la fogata inapelable. No escogió al azar, sino que rebuscó en las estanterías de la Preceptiva y Crítica Literaria para sorprender una antología de supuesta poesía erótica castellana de los convictos y confesos ciudadanos Bernatán y García, culpables de haber seleccionado versos cilicios, capadores de cualquier rincón de la piel predispuesto aunque fuera al más imaginario de los erotismos. (p. 35)

Salvatella apretó el timbre con la misma educación con que ofreció a Carvalho el obsequio, a su decir modesto pero interesante, de la reproducción facsímil de los primeros números de *Horitzons*, una revista cultural de aparición clandestina bajo el franquismo. Carvalho se prometió quemarla hacia 1984 en compañía de la obra de Orwell. (p. 37)

Una conversación sobre el tránsito de la cantidad a la calidad, a propósito de un libro de Sartre. Lo buscaría sañudamente por las estanterías hasta dar con él y quemarlo. En cuanto volviera a Barcelona. (p.93)

(...) Más tarde o más temprano debería ponerse al día para comprar y quemar libros con conocimiento de causa. Su etapa de comprador-lector se había detenido a comienzos de los setenta, desde aquel día en que se sorprendió a

sí mismo esclavo de una cultura que le había separado de la vida, que había falsificado su sentimentalidad como los antibióticos pueden destruir las defensas del organismo. (p. 164)

Este traço, ainda, estabelece uma conexão direta entre a narrativa policial, tomada quase sempre como uma arte menor, um sub-gênero, e a tradição da narrativa literária ficcional, visto encontrar-se também em *Don Quijote* (CERVANTES, 1965, p.37), um referente significativo da Literatura Espanhola. Com a recuperação da atitude de queimar livros, Vázquez Montalbán traz para o espaço de sua narrativa negra a problematização do gênero romanesco, e a questão do "valor artístico" que esta problematização comporta, tratada já no romance de Cervantes.

Em *Don Quijote*, o romance de cavalaria, *Los cuatro de Amadís de Gaula* (1508), é poupado da fogueira pois é uma obra fundadora de seu gênero. Esse é o critério de valor usado pelo padre durante o processo de seleção, quase um julgamento nos moldes da inquisição. No entanto, a obra inaugura uma tradição também no que corresponde a construção em seqüência, já que a sua estrutura está composta de quatro livros, cujo elo é a personagem principal Amadís, além dos demais livros que, embora de autores diferentes, retomam a saga original através da personagem Amadís, constituindo, portanto, mesmo de forma

embrionária, uma seqüência seriada, característica consagrada pela tradição romanesca ao longo de sua existência e, principalmente, pela linhagem da literatura de consumo, como os romances de aventuras e os policiais.

Se em *Don Quijote* o padre poupa uma obra fundadora, Pepe Carvalho não faz o mesmo. Ele queima, em *Tatuaje* (1974), segundo romance da série, *Don Quijote*, obra que funda o romance moderno, numa atitude clara de rebeldia e cansaço com uma literatura, que em sua visão, não lhe havia ajudado a viver, a enfrentar todo o desencanto de sua época:

Llevaba en el bolsillo bien doblado un ejemplar de *Suck*, pero no quería sacrificarlo tan pronto, después de haber conseguido colarlo por la aduana. Prefería quemar un libro y esa vez fue sobre seguro a por una edición de *El Quijote*, de la Editorial Sopena. Era la obra a la que guardaba una vieja manía, sintiendo un deleite previo por el simple hecho de ir a sacrificarla, y el único reparo, facilmente superable, eran las ilustraciones que acompañaban las aventuras de aquel imbécil.

Se quedó en mangas de camisa. Montó una extraña construcción de leños, puso debajo *El Quijote* con las hojas abiertas y le prendió fuego. La escena le recordó un viejo cuento de Andersen en el que el lector asiste angustiado a la evolución de una flor de lino desde su nacimiento hasta su muerte convertida en libro, quemando en una alegre chimenea navideña. (p.142)

Confirmando a complexidade da personagem, vemos que do mesmo ato de queimar, nasce uma lembrança, proporcionada pelo literário.

A estrutura temporal que sustenta a narrativa é cronológica linear, acompanhando o desenrolar da trama, a

descoberta do assassino, e, de uma forma geral, se assemelha à estrutura da narrativa policial, seja clássica ou negra. Ao se tratar de uma série, é interessante marcar que há referência, em *Asesinato en el Comité Central*, a romances anteriores: do *La Soledad del Manager*, é incorporada uma personagem, Marcos Núñez, e também a noção de tempo que existe, embora indeterminada, entre os dois romances; do outro, *Tatuaje*, o que prevalece mesmo é demonstrar como transcorreu um espaço de tempo significativo sem que Pepe Carvalho tenha voltado a uma livraria. Nas duas citações se vê que o tempo contribui como elemento amplificador para a compreensão da personagem.

Como aqui não estou trabalhando com a série policial em seu conjunto, não cabe mapear com pormenores a relação de tempo que é estabelecida entre os romances. Mas cabe assinalar que uma das características da personagem principal da série negra de Vázquez Montalbán é envelhecer, diferente do que ocorre com a maioria das personagens das narrativas policiais. O transcorrer do tempo é uma preocupação para Pepe Carvalho, para ele, por exemplo, a questão do dinheiro é fundamental, pois lhe garantiria uma velhice tranqüila, como fica claro em *Tatuaje* e em *La soledad del manager*, respectivamente:

Buscó la libreta de ahorros en una pequeña caja de caudales que tenía en el último cajón de un canterano. Tenía ahorradas trescientas mil cincuenta pesetas. Unidas a las que había en la cuenta corriente hacían un total de casi medio millón de pesetas. Tras diez años de trabajo no era una cantidad ni corta ni larga. Era la garantía de que dentro de diez años habría llegado al millón y no moriría de hambre cuando fuera viejo. (p. 27)

(...) Sobre el corazón la indudable alegría de un cheque reconfortable que no pagaba el miedo a morir, pero que podía acrecentar esa cuenta corriente que Carvalho protegía para tener dónde caerse de viejo. Si era uno de esos viejos que se mean en la cama, los billetes de mil serían un excelente colchón absorbente. (p.147)

Deste modo, tomando a perspectiva temporal da série, ver-se-á uma personagem que confirma um olhar sempre atual para o mundo e que, ao fazê-lo, reafirma, em sua transformação pelo tempo, em seu envelhecer, um ponto de vista característico da crônica: é um olhar que fincado no presente é capaz, em seu conjunto, de oferecer uma visão histórica de uma sociedade. Como especifica o próprio Vázquez Montalbán quando trata da passagem da personagem Pepe Carvalho do *Yo maté a Kennedy* para o romance *Tatuaje*:

La conversión del Carvalho de *Yo maté a Kennedy* en un detective privado implica, además, una autoclarificación de mi propia teoría de la novela, porque todo lo que tenía de antinovela *Yo mate a Kennedy*, precisamente por el punto de vista de Carvalho, se convertía en novela convencional desde el momento en que Carvalho abandonaba su condición de héroe virtual para convertirse en el *voyeur* cazador de conductas que requiere la novela convencional. El Carvalho héroe multimediático de *Yo maté a Kennedy* recupera la relación espacio-tiempo de un cronista y posibilita la novela crónica de la

serie propiamente iniciada con *Tatuaje*. Ya me era posible una novela crónica que describiera críticamente la realidad, a través del artificio de lo literario, a partir de una serie de convenciones previas. (1998a, p.143)

O *flash-back* cumpre, em um primeiro momento, a função tradicional de caracterizar o protagonista da série e alguns elementos necessários para compor um novo romance. No romance aqui analisado, descreve Carvalho como um ex-comunista e justifica sua postura atual de ser um descrente com relação às ideologias e às formas de organização social. No entanto, o mais importante desta construção é a recuperação que propõe do passado. Embora a personagem tenha sua visão centrada no presente da narrativa, outubro de 1980 (p. 221), e se preocupe em descrever o presente, organizando uma grande fotografia do processo do período de transição espanhola, há uma discussão profunda no romance sobre a relação entre passado e presente na construção de uma Espanha democrática, capaz de construir uma proposta de projeto de futuro.

A recuperação é construída na narrativa através da subjetividade do detetive, por meio de sua "sentimentalidade": ao ser incumbido do crime, Pepe Carvalho terá que trabalhar com um representante do governo espanhol, um comissário, que durante a ditadura franquista o tinha torturado, caracterizando-o como um

"rojo peligroso" (p 20). Inclusive será ao ouvir o nome do comissário Fonseca que ocorrerá a primeira volta ao passado. (p.17). Mas nada será mais definitivo do que o discurso sobre a necessidade de esquecimento feito pelo Ministro do Interior, ao reforçar a nomeação do comissário Fonseca para acompanhar a investigação.

— No toleraré que se me discuta la competencia de mis funcionarios y mi competencia para elegirlos.

— No seré yo quien se lo discuta. Pero Fonseca...

El ministro golpeó la mesa con suficiente contención como para que nunca pudiera decirse que había pegado un puñetazo, pero dándolo:

— Santos. Hemos hablado de este asunto una y mil veces. De la misma manera que muchos de nosotros hemos olvidado, ustedes también tienen que hacerlo. Fonseca es nuestro mejor funcionario. (p.58)

O trato entre Carvalho e Fonseca está baseado no confronto de duas histórias pessoais que demonstram duas maneiras de encarar um mesmo acontecimento histórico. Um que declara cumprir com seu dever ao torturar, ao agir em nome de um estado ditatorial: "— Mi fama es mala y todo por cumplir con mi deber." (p.60) e o outro incapaz de esquecer, inclusive com intenção de não esquecer, e isso se manifesta, na estrutura da narrativa, na forma como a recordação do detetive irrompe sem nenhuma marca formal que a anuncie, só uma data, o nome completo do comissário e o uso de verbos no presente. A proximidade do narrador e do protagonista transforma a "história do comissário"

em uma recordação viva do "período de chumbo" da história espanhola:

En 1940 el joven Ramón Fonseca Merlasca se pone en contacto con la organización clandestina del Partido Comunista de España. Nadie le ha llamado, pero es bien acogido porque alguien le recuerda como un activo militante de la FUE en 1934, año de su ingreso en la Universidad de Madrid. Fonseca demuestra una gran temeridad en los primeros trabajos que le encarga el partido en unas condiciones históricas en que cualquier detención podía significar el fusilamiento. (...) Fonseca podía haber prosperado en el Partido (...) Su rostro nunca sería olvidado por los hombres y mujeres que pagaron con la vida o veinte o treinta años de cárcel el éxito de su trabajo... (p. 62)

A volta de uso dos tempos de passado, no exemplo acima, é uma volta ao momento em que Carvalho se encontra diante do comissário em sua sala e o reconhece como "Un fanático viejo y cansado..." (p.62), deixando transparecer todo o desprezo que sente pelo torturador.

E essa recuperação pode ser relacionada ao discurso ensaístico de Vázquez Montalbán, pode-se tomar como exemplo *Panfleto desde el planeta de los simios*, principalmente o capítulo "La Teología Liberal", em que trata do "cárcere do presente": proposta de esquecimento (dimensão histórica) e ruptura com a noção de finalidade (dimensão utópica) (cf parte 4.1). Ou ainda se comprovar que essa será uma preocupação constante ao longo da série, como mostra o romance de 2000, *El hombre de mi vida*:

Recordaba Carvalho cuánto le emocionaba en su etapa de joven rojo sensible el suicidio de Benjamin, en Pout Bou, judío fugitivo al que el franquismo negó la entrada en España y se suicidó en un retrete con el nazismo en los talones. "La tarea del materialismo histórico es salvar el pasado para el presente", había dicho o escrito, no sabía dónde Benjamin, una frase que flotaba en la nada en tiempos en que el pasado queda tan proscrito como el futuro. Por una historia sin culpables y un futuro que no tiene otra oportunidad que ser un presente consumido día a día. Filósofo estoy a pesar de que como y hago el amor últimamente como no lo hacía desde casi un lustro. (p.248)

A reflexão de Pepe Carvalho está muito próxima da reflexão que o discurso crítico de Vázquez Montalbán explicita, o que ressalta a característica de crônica da série e a presença da voz de intelectual que essas narrativas ficcionais apresentam.

Outro elemento estrutural que parece conformar-se, de um modo geral, ao modelo da narrativa policial é o espaço. Carvalho tem um escritório em *las Ramblas* e é dali que vê o mundo. A primeira referência é Barcelona, cidade que conhece como ninguém e que surge, por um lado, como uma representação da Espanha moderna e, por outro, como a cidade que abriga suas memórias, que o situa no mundo das experiências e da imaginação.

A elaboração do espaço narrativo é feita também a partir da localização da casa de Pepe Carvalho. Esta elaboração já se configura como um índice que anuncia o olhar panorâmico que o narrador utiliza quando é

necessário criar o distanciamento reflexivo. Por um lado, ele se distancia fisicamente do cone urbano para, na maioria das vezes, isolar-se: cozinhando e queimando seus livros, atividades que reforçam a "pausa para a reflexão"; por outro, desde Vallvidrera (bairro localizado a oeste da serra de Collserola) com a paisagem urbana a seus pés, ele tem a oportunidade de contemplar e absorver a cidade em seu conjunto, depois de a ter percorrido através de trajetos íntimos que o trato direto com as ruas e pessoas lhe proporciona.

O recorrido do detetive é constituído de buscas, já que, geralmente, o embrenhar-se na cidade significa estar seguindo alguma pista sobre uma determinada investigação, e de reconhecimento, visto que ele também anda para recordar, rememorar o espaço que lhe ajudou, ao longo dos anos, a construir uma identidade. De qualquer maneira, Carvalho desfruta do contato direto com a cidade. Por isso, em muitas caminhadas ele somente vaga, observando o ir e vir das pessoas e o desfile de imagens que lhe saem da memória e parecem encontrar eco nos edifícios e monumentos, ou mesmo na pobreza e sordidez de algumas ruas e bairros.

A atitude contemplativa da personagem com relação ao espaço urbano — seja no ângulo de visão panorâmica que sua casa lhe oferece ou no ângulo mais fechado, do

contato direto no centro da cidade — auxilia a compor o ponto de vista do romance-crônica característico não só de *Asesinato en el Comité Central* mas também da série negra de Vázquez Montalbán.

Barcelona lhe dá forma, o acompanha como referencial direto e lhe faz, inclusive, colocar um primeiro impedimento para aceitar o caso, já que para resolvê-lo terá que sair de seu elemento natural para ir a Madri:

(...) Además en Madrid. Estoy cansado de viajar. Conozco Barcelona palmo a palmo y a pesar de eso a veces me resulta insoportable. Imagínense moviéndome por Madrid, una ciudad llena de rascacielos, funcionarios del ex régimen, ex funcionario del régimen. Yo soy apolítico, que quede claro. Pero no soporto los bigotillos que llevan los funcionarios del ex régimen y los ex funcionarios del régimen.

(...)

— Madrid no es una abstracción, ni se puede generalizar a propósito de los funcionarios. Veo que comulga usted con todos los tópicos periféricos.

— Ni comulgo ni dejo de comulgar, pero Madrid no es lo que era. (p.27)

Sair de sua cidade é assumir outra relação com o espaço, a de um estrangeiro. Embora ainda esteja na Espanha, Pepe Carvalho não expressa, ao tratar de Madri, a relação de comunhão que tem com Barcelona:

Carvalho presentía un viaje frío, una instancia de extranjero en una ciudad en la que nunca había sido feliz ni infeliz, que aparecía de pronto en el paisaje asolado como un milagro de cartón piedra repetible en Las Vegas o en Brasilia. (p.34)

No entanto, poder-se-ia imaginar que Madri surgiria no cenário do romance de forma impessoal, ou inclusive plana e estática, mas não é isso o que acontece. O olhar que o detetive lança sobre Madri também expressa uma sentimentalidade porque ele estará construído através da cultura culinária e a partir das lembranças que tem da cidade, além do significado histórico que a cidade possui para todo o povo espanhol, ainda que seja uma relação conflitiva, tanto de aproximação quanto de rechaço. Em Madri o detetive vai ter um flerte com uma chilena e será em sua companhia que ele percorrerá a parte velha da cidade, deixando vir à tona suas lembranças. Deste modo, o sentimento comanda a visão turística:

Les dejó frente al Arco de Cuchillos. Penetraron en la Plaza Mayor como si estuviera expuesto el santísimo. Subían palmas y guitarreos roncós desde las cuevas llenas de turismo de invierno. Estaban casi solos en la plaza iluminada por las farolas, sin otro testigo que la estatua ecuestre de Felipe IV.

(...)

Balconadas y ventanas parecían cerrar su propia memoria más que abrirse a un tiempo que no les pertenecía y Carvalho recordó sus paseos de joven conspirador con poco dinero, o sus citas bajo los soportales, generalmente junto al portalón de una oficina municipal, también dedicada a oficina de turismo en cuyo escaparate siempre estaba *La cocina de Madrid* de Entrambasaguas.

— Quiero ir allí a comprobar una cosa.

El libro estaba allí, como a fines de los cincuenta, y parecía ser el mismo, como parecían los mismos sus acompañantes en aquel coro de madrileñismo subcultural.

— ¿Te documentas para ir por la ciudad?

— Recordaba cosas. Hace años pasé muchas veces ante este escaparate... (p.91)

E a visão de turista, focada no sentimento que nutre a personagem pelo ambiente em que se encontra, não se distancia de uma visão crítica:

Volvió a caminar a su lado, dejando atrás Ópera para salir a la plaza de Oriente. A Carvalho le parecía imposible que los gritos de "Franco, Franco, Franco" hubieran podido contaminar aquel prodigio de ensimismamiento histórico, urbano, protegido por el tabique de cartón piedra del palacio con los campos adivinados al fondo, en su grandeza de pretexto para dar volumen a los cuerpos de Goya o de Bayeu.

— Es el lugar más antifacista del mundo. Las manifestaciones aquí debieron celebrarse con sombrilla. Debería ser obligatorio venir con sombrilla. (p.93)

O movimento de distanciamento e aproximação também se mantém mesmo quando o detetive sai de Barcelona e vai a Madri. Quando procura andar pela cidade, ele também executa os dois movimentos, o de recordar e o de descobrir, como ao estar com Gladys e quando visita o bairro de Carmela, capítulos 37 e 38. Nesta última situação, o distanciamento ocorre com a ajuda do "olhar do outro" e não, como antes, pela distância real que a sua casa lhe proporciona, o detetive deixa-se levar pelo olhar de Carmela ao percorrer o bairro com ela. É um duplo movimento sutil, mas bastante significativo, quando se objetiva oferecer um olhar crítico, sem nenhuma inocência.

Poder-se-á observar, no exemplo abaixo, que, para ir à Madri, há uma cerimônia de despedida do bairro, que começa com uma referência à comida e que segue em um passeio, construindo, através de seu olhar, uma imagem atual do bairro e, ao mesmo tempo, fazendo aflorar recordações, em um evidente contraponto da lenta transformação de seu espaço:

Contra toda las reglas del paladar, Carvalho quiso despedirse del barrio tomando una horchata en la heladería de la calle Parllamento, donde se toma la mejor horchata de Barcelona. (...) Se metió por la calle de la Cera ancha entre gitanos que habían trasladado sus taburetes y carajillos a los bares de la Ronda y a la esquina con la calle Salvadors. Eran los mismos o hijos de los mismos que él había visto bailar y sobrevivir en las puertas del bar Moderno o del Alujas, en los años cuarenta, desde el balcón de una casa construida en 1846, dos años antes de la publicación del *Manifiesto comunista*, en un evidente gesto de optimismo histórico por parte del constructor (...) quién te ha visto y quién te ve, barrio del Padró, repoblado de inmigración cosmopolita (...) El Padró, la capilla románica a medio descubrir entre un colegio de barrio y una sastrería, con el ábside en otro tiempo repartido entre un estanco y un herrero y la no menos superviviente casa de condones La Pajarita, declarable de interés nacional o monumento histórico a poco que Jordi Pujol, presidente de la Generalitat de Catalunya, atendiese la demanda en este sentido que Carvalho pensaba enviarle un día de éstos. (p.33)

A relação de Carvalho com Barcelona é semelhante a que os grandes detetives mantêm com suas respectivas cidades. É, inicialmente, uma marca fundadora do gênero, estabelece o limite urbano como espaço primeiro da narrativa policial, mais ainda quando se trata do romance

negro. O espaço é a primeira marca identitária da personagem de um detetive e entra na sua composição através do isolamento de duas ou três características, não necessariamente singulares, que nos possibilitam, em linhas gerais, saber onde ocorre a trama. No entanto, a Barcelona de Pepe Carvalho não corresponde, integralmente, ao modelo tradicional do romance policial, já que este apresenta sempre uma visão plana do espaço em que situa a história. Ao reler as duas últimas citações anteriores, tem-se uma idéia da visão multifacetada ou, até mesmo, problematizada que Carvalho oferece de seu espaço.

No romance tradicional, temos um recorte quase que único da cidade, não se identificam modificações ou uma perspectiva preocupada em oferecer uma visão mais profunda do espaço. Neste sentido, ele está construído como se fosse uma fachada, marcado por sinais de simples identificações emblemáticas, como ocorre com a Londres de Sherlock Holmes ao ser associada à neblina e escuridão, por exemplo. Quando muito, o espaço está vinculado, de forma direta, à sordidez que toda cidade possui, estabelecendo-se, assim, uma relação direta entre o crime a ser resolvido e o mundo da marginalidade, mas, geralmente, não ocorre a problematização do espaço urbano, seja na sua construção desordenada, mal

planejada, seja nas relações conflituosas entre áreas nobres e marginais, seja na dimensão ecológica e produtiva ou mesmo na questão de preservação de um patrimônio, no aspecto histórico e memorialístico:

La cercanía del invierno se notaba en los rápidos crepúsculos sobre el Vallés, mientras al otro lado de la casa de Carvalho, Barcelona aceptaba la noche sobre el mar, las contaminaciones y el desigual reparto del lucerío urbano incipiente. Las ciudades se aceptan porque abrigan, como las patrias y los recuerdos. (p.34)

A Barcelona de Carvalho é tanto o espaço físico que se moderniza rapidamente, e onde ele circula tratando de absorver toda a transformação, tratando de incorporar essa modernização a seu código de condutas construído ao longo dos anos, quanto o espaço guardado em sua memória, uma cidade que comporta tudo o que ele entende de mundo, cidade transbordante de lembranças que se perdem na remodelação imposta por esta mesma modernização.

O espaço que sofre com a transformação e o tempo que demonstra, ou faz parte do processo dessa transformação, misturam-se fazendo com que a narrativa tome uma perspectiva singular na leitura que faz de mundo. O que em muitas narrativas funciona como mero espaço de ação da personagem-detetive, em *Asesinato en el Comité Central* adquire uma dimensão bastante complexa das relações entre o homem e seu meio, o homem e seu tempo, ultrapassando,

deste modo, os limites de uma visão plana e estática para alcançar uma visão multifacetada e dinâmica.

A descoberta do assassino na narrativa de Vázquez Montalbán parece não ser o foco central do romance, o que também nos permite estabelecer uma pequena distância da estrutura clássica do romance policial, em que o ponto central é decifrar o mistério criminal. O que Vázquez Montalbán privilegia é a estrutura indagatória que o gênero apresenta, fazendo com que o centro das narrativas da série policial seja justamente esse processo de elaboração, ou de re-elaboração, da realidade feita pelo detetive Pepe Carvalho ao longo da resolução de seus casos criminais. Esses são muito mais um pretexto para que o olhar do detetive se volte para a sociedade. Por isso não há surpresas quando se detecta que os casos são transformados em perguntas que o detetive responde para ir, pouco a pouco, como em um quebra-cabeça, ele mesmo ordenando seu entorno. Em *Asesinato en el Comité Central*, assim como nos romances anteriores, não há uma preocupação do detetive de levar o criminoso à justiça, ou de entregá-lo à lei. O que ocorre, mesmo sendo sempre pressionado pelos mais diversos meios, é o relato do caso somente a quem o contratou. Mas Carvalho "desvela" a verdade também para si mesmo, o que implica em trazer à tona as motivações do crime, sua subjetividade e suas

repercussões. Essa atitude, que muitas vezes é lida somente como um rechaço que o detetive demonstra com relação às instituições, neste caso especificamente à justiça, permite-me ver que mais do que uma afronta ou um descaso ao sistema judiciário, é uma forma de demonstrar os limites possíveis de atuação de sua profissão: ele pode indagar, colocar em discussão as variadas camadas que compõem as relações sociais, pode até dar algumas respostas individuais, mas não tem a pretensão de modificar, mudar o mundo.

Quando se relaciona a fase da "escritura subnormal" à escrita da série negra de Vázquez Montalbán, a estrutura indagatória se encaixa com perfeição à estrutura de romance-crônica cuja finalidade é, através de descrição de pequenos momentos, lugares, impressões e atitudes, alcançar, por intermédio de cada romance, a amplitude de um painel social de caráter histórico, ao se observar a série em seu conjunto. Compreende-se, então, que há alternativas de ordenamento quando se tem uma perspectiva que não abandona as relações entre o passado, o presente e o futuro, por um lado, e quando se concebe o ordenamento como uma estratégia de reflexão permanente, sempre passível de re-estruturação, de outro.

5.2 GALÍNDEZ: SOBRE A MEMÓRIA OCULTA

O espanhol Jesús de Galíndez Suárez (1915-1956), representante do Partido Nacionalista Basco, no exílio, seqüestrado em 12 de março de 1956, em Nova York, e assassinado, segundo se afirma, a mando do ditador da República Dominicana, Leónidas Trujillo, é uma das personagens com que Vázquez Montalbán nos leva a pensar a memória e a figura do intelectual na atualidade. Publicado em 1990, o romance *Galíndez* foi sendo gestado desde 1956, momento em que Vázquez Montalbán soube, através dos canais da clandestinidade, que um professor basco da Universidade de Columbia havia desaparecido, nos EEUU.

Depois de 30 anos de pesquisa minuciosa para recolher material sobre o caso (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990 e TYRAS, 2003, p.173) e de constatar, ao longo desse tempo, um significativo esquecimento sobre a personagem na história de seu país, Vázquez Montalbán recupera esta figura não só valendo-se do mistério que a envolve, mas também para discutir este esquecimento e trazer à tona o mecanismo que rege a construção da memória. Linha mestra de toda a produção de nosso autor, como venho assinalando ao longo deste estudo, a memória lhe permite refletir sobre o seu cotidiano, sobre o nosso presente. É através

dela que Vázquez Montalbán investiga a relação entre o espaço pessoal e o coletivo, e marca a fronteira tênue de ambos quando se deseja, e é necessário, lembrar. Minha intenção é mostrar, em linhas gerais, a estratégia construída por Vázquez Montalbán, no romance *Galíndez*, para pensar a memória e a figura do intelectual.

Vázquez Montalbán utiliza toda a sua arte para atuar sempre como um intelectual, não mais acreditando naquela figura clássica, cuja missão seria resolver as questões fundamentais de nossa sociedade, mas, sim, como um elemento responsável de trazer à discussão as questões pertinentes para pensar uma época tão sem memória quanto a nossa. Para ele, a figura do intelectual corresponde ao sujeito que, admitindo o caráter subjetivo que norteia toda ação humana, assume a função de estabelecer os elos entre o que constitui o nosso presente, o nosso passado e, o mais importante, o nosso futuro. Não o faz com a intenção de construir modelos explicativos definitivos, mas para focar a articulação necessária entre essa temporalidade, criando, sempre, uma unidade de sentido marcada pela subjetividade e sentimentalidade, como ele já demonstrou em um de seus primeiros textos, *Crónica sentimental de España* (1969).

É fundamental compreender que toda a preocupação de Vázquez Montalbán com a memória, na sociedade atual, está

diretamente ligada ao que ele denomina de "ditadura do presente". Identifica no mundo em que vivemos a tendência, cada vez maior, de se pensar o agora, de se tomar os problemas de forma isolada e, com isso, de se romper os laços com o passado. E é justamente essa tendência que impede a construção de um projeto de futuro, capaz de dar ao cidadão uma dimensão utópica, permitindo-lhe ter uma visão ampliada e dinâmica do momento em que vive. Uma das críticas mais acentuadas do autor ao pensamento dominante, atualmente, é o rompimento com a noção de "finalidade histórica emancipatória", indispensável a toda ação, seja pessoal ou coletiva, pois é ela que garante o sentido do que nos cerca. Vázquez Montalbán deixa claro o perigo da estratégia que dá forma ao pensamento nesse período:

Se desacredita al mismo tiempo la memoria y la utopía, y no se trata de dos polos antagónicos; el negar lo uno y lo otro tiene la misma intención. El descrédito de la memoria significa que es necesario recordar las causas de los actuales efectos. Lo importante son los efectos. (...) Plantear el porqué de estos efectos implicaría encontrar una culpabilidad histórica a las causas que los han provocado. No interesa ni la memoria ni el papel de la historia, ni tampoco la utopía, porque en nombre de un futuro imperfecto desvela las imperfecciones del presente y porque en su nombre se han cometido muchísimas ferocidades, muchísimas agresiones. (1995a, P.79)

E é dentro deste marco, da preocupação que lhe provoca a tendência do pensamento dominante na contemporaneidade, que Vázquez Montalbán inscreve sua obra.

O romance *Galíndez* estabelece um vínculo direto com o projeto de escritura do autor, delineado já na década de 60 quando publicou, na revista *Triunfo*, *Crónica sentimental de España* (1969). Este projeto define a memória e o desejo como elementos fundamentais de sua escrita:

La Memoria como reivindicación frente al demonio del olvido y el Deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia si se quiere: he aquí la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito. (1998a, p.137)

São eles que atuam como norteadores em cada gênero manejado pelo autor. O próprio Vázquez Montalbán afirma que, como escritor, em cada gênero, trata de resolver as questões que estes elementos lhe propõem (ERBA, 2001).

A "memória" reivindicada pelo autor tem sua raiz, em um primeiro momento, no deslocamento, que a ditadura franquista se empenhou em promover na sociedade espanhola desde sua instalação, do foco de uma memória subjetiva, calcada nas experiências cotidianas dos indivíduos, para uma memória essencialmente épica, cujos elementos constitutivos exaltavam valores patrióticos, nacionalistas, muito distantes dos percebidos na vida

diária, já que a Espanha, de pós-guerra, vivia uma imensa pobreza, padecia as mortes da guerra e o exílio de muitos cidadãos, tanto por questões diretamente de ordem política quanto pela conseqüência do empobrecimento do país, que os forçavam a buscar um modo de sobrevivência em outros países, da Europa e da América.

A imposição de uma Espanha coesa, alinhada aos padrões determinados por um nacionalismo redutor e majestoso, apoiado em tópicos identitários desvinculados da realidade, visto que remontavam às glórias passadas, inclusive do período da reconquista e unificação, no século XV, e que, intencionalmente, desconsiderava a singularidade dos povos que constituem sua formação, culturas seculares que, em sua pluralidade, dão vida ao que se denomina hoje Reino de Espanha, tal imposição conduzia à memória como resistência, calcada na sentimentalidade que a subjetividade, através das recordações, podia garantir. E a sentimentalidade estava estampada nas situações mais simples do dia-a-dia, na forma como as pessoas se vestiam, no que comiam, nas canções que escutavam, nos temas das conversas, na saudade que sentiam dos que haviam partido. A sociedade espanhola, no período que vai da metade dos anos 40 ao final dos anos 60, é a personagem que dá forma à extensa

reportagem-crônica que serve de base para *Crónica sentimental de España*, cujo projeto consistia em:

... explicar las claves de la educación popular posterior a la guerra civil, a través de los aparatos educacionales e informativos del franquismo, de los materiales entonces llamados subculturales o paraculturales: canciones, mitos y símbolos promovidos por los medios de comunicación, asumidos por la sabiduría convencional, tratando de ofrecer la atmósfera de aquellos años de falsificación del lenguaje, de la historia, de la memoria del vencido, de la consciencia, es decir, incluso falsificación del saber acerca de la realidad y nuestra inserción en ella. (1998a, p.133)

Com ela, Manuel Vázquez Montalbán recupera a expressão popular que, na transição entre a década de 40 e 50, começa a tornar-se massiva. Embora vá acentuando-se o caráter massivo na relação entre produtor e consumidor de cultura, naquela época, prevalecem elementos que destoam da cultura oficial, fomentada, principalmente, pelo aparelho educativo do regime.

Esa crónica sentimental se escribe desde la perspectiva del pueblo, de aquel pueblo de los años cuarenta que sustituía la mitología personal heredada de la guerra civil por una mitología personal de las cosas: el pan blanco, el aceite de oliva, el bistec de cien gramos, el jabón bueno, un corte de buen paño. La mitología del racionamiento y de las restricciones está presente de una manera obsesiva en los años cuarenta. La sentimentalidad colectiva se identifica con una serie de signos de exteriorización: las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional. Todos estos signos exteriores son cultura popular y están configurados por los medios de formación de cultura de masas. En los años cuarenta, la radio, la enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo se aprestaron a despolitizar la consciencia social. Lo conseguieron casi totalmente e introdujeron

el reinado de la elipsis, tácitamente convenido, para expresar lo que no podía expresarse. También el temple popular era elíptico y, en la dificultad de llamar al pan pan y al vino vino, a veces hay que buscar la clave en un acento, en un tono, en un silencio entre dos palabras. (1986, p.35)

Ao tratar dessa "mitologia do racionamento e da restrição", ao mostrar como pode haver comunicação mesmo quando não se pode falar o que se pensa — através da utilização, por exemplo, do fragmento de uma canção "de consumo", como mostra o autor: "Qué agresivo puede ser el verso... /del por qué de este por qué la gente quiere enterarse.../ ... aunque sea el verso de una tonadilla que trata de cuestiones de amor prohibido" (p.36) — Vázquez Montalbán tornou patente que havia um substrato cultural importante que não tinha como se adequar à visão monumental que se impunha da Espanha.

Há, nesta obra, uma crônica intitulada "Autarquía y Pedagogía" (p.45) e nela nota-se a defasagem entre a visão épica do ensino oficial e a cotidianidade do povo espanhol, que ilustram bem a questão:

Se ha organizado la enseñanza. Los libros de texto son un material estratégico de primera categoría. (...) no hay una fisura en la monolítica Historia de España, que podríamos resumir así: "Básicamente, España está bien constituida por un sustrato étnico celtibérico. España siempre ha sido un país privilegiado, envidiado y en trance de invasión por el enemigo. La Historia de España es la historia de una independencia contra sucesivas invasiones de romanos, bárbaros, moros, protestantes, liberales, masones y comunistas. Siempre ha

habido españoles buenos y malos. Los buenos siempre se han llamado españoles a secas. Los malos han sido romanizados, alanizados, arabizados, amasonados, afrancesados y soviéticos. España ocupó un lugar de privilegio en la Historia y dominó el Imperio mayor que vieron los siglos. Después, entre la pérfida Albidón y los afrancesados, nos lo quitaron todo. Lo poco que nos quedaba vinieron los comunistas, ateos e internacionalistas, a quitárnoslo. Pero..." A continuación, todo un programa para el futuro. "Recuperar espiritualmente el Imperio Español y, en lo posible, materializarlo. España tiene reivindicaciones territoriales en África y espirituales en América Hispánica y en el mundo árabe..." (p.45)

Em sua *Historia crítica del pensamiento español* (1991), ao tratar da "educação nacionalista", José Luis Abellán analisa a força com que a ideologia franquista chegou às escolas — amparada pelas mãos da igreja que controlava uma parte significativa do ensino médio e superior do país¹⁴ — e vem ao encontro¹⁵ das colocações de Vázquez Montalbán na crítica que este faz ao controle ideológico exercido pelo franquismo, cujo centro repousava na construção de uma idéia de nação forjada no espírito cristão e na grandiosidade de seus cantos épicos de fundação:

¹⁴ Ramón Tamames, ao comentar a união estreita entre o Estado e a Igreja no governo de Franco desde 1939, aponta números expressivos no controle da educação: "más de 20 por 100 de la enseñanza media estaba en sus manos, y una parte no desdeñable de los estudios superiores pasó igualmente a su ámbito" (p.181)

¹⁵ A obra de Abellán é publicada em 1989, quase duas décadas depois da obra de Vázquez Montalbán. Por isso a importância da obra de Vázquez Montalbán está no fato de ter sido um dos primeiros registros literários, no dizer do próprio autor "el primer testimonio crítico", (1998a, p.130) do período.

Quizá nada más elocuente del espíritu que informaba la nueva orientación educativa que este párrafo de José Pemartín, otro de los autores de la Ley de Bases del nuevo bachillerato:

"La nacionalidad española, formada durante largos siglos de guerra religiosa, de una verdadera cruzada contra el Islán, que culmina en el glorioso reinado del yugo y de las flechas de Fernando e Isabel, y que por haber optado violentamente a favor del catolicismo y contra la reforma (...) por haber asumido, con la epopeya americana, la magnífica tarea de expansión de la fe católica, alma de la hispanidad (...) Si el hecho característico, simbólico y representativo de la Edad Media es la misión religioso-militar de las cruzadas, España (...) es la verdadera herencia de aquella Edad Media, de aquel sacro imperio romano-germánico, de aquel poder temporal consagrado." (1991, p.423)

Mais adiante, Abellán comenta e cita *La historia de España contada con sencillez* (Cádiz, 1939) de José María Pemán, texto oficial das escolas públicas e que dá fé do pensamento maniqueísta que dominava o ensino, pois inculcava, nos jovens alunos, a existêncía de dúas Espanhas, a boa e a má, "la España y la anti-España", tal como Vázquez Montalbán mostra em sua crônica, no fragmento que cito acima. Importante sublinhar que Vázquez Montalbán não especifica a referência bibliográfica de sua citação, no entanto, sente-se uma semelhança tremenda entre a "citação de memória" e o fragmento, oferecido a seguir, do texto de Pemán citado por Abellán:

"El Movimiento Nacional divide España en dos partes. No es una línea militar táctica y estudiada (...) El mapa que resulta es el mapa del espíritu y de la fe: de la verdad de España. Ya

están, sin tapujos, frente a frente, la España y la anti-España. El espíritu y la materia; el bien y el mal; la verdad y la mentira. Esa raya que las divide es la eterna raya de nuestra historia: fue línea fronteriza ante los árabes; fue rigor de inquisición y parón de reyes contra herejes; fue línea de barcos frente al turco, en Lepanto; fue anteayer frontera carlista; fue ayer verja de cárcel sobre Sanrujo o los hermanos Miralles." (p.425)

O fato de "citar de memória" pode ser explicado, pois foi assim que Vázquez Montalbán escreveu todo o livro, já que, como conta em *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, recebeu o encargo quando se encontrava de férias em Costa Brava, em um apartamento alugado, e não contava com sua biblioteca ou arquivos aos quais pudesse recorrer. Sendo assim, surge um livro sobre a memória que parte, unicamente, no dizer do próprio autor, de sua própria memória:

De memoria, de la más angustiada memoria saqué todos los recuerdos válidos para escribir cuatro capítulos y cuando los entregué me reclamaron dos más. Tres años después, cuando Esther Tusquets me pidió el original para publicarlo como libro en Lumen, tuve ocasión de corregirlo con libros y documentos en la mano, pero poco añadía la comprobación de lo ya escrito, nunca mejor dicho, con toda mi alma. (1998a, p.134)

Em uma época de imposição cultural, assentar as bases de uma memória não falsificada, significava escutar e acumular um patrimônio cultural que se imporia paulatinamente e de forma silenciosa, ao modelo monumentalista ditatorial. Quando Vázquez Montalbán comentou, em *La literatura en la ciudad democrática*

(1998), a configuração da "cidade franquista", começa-se a compreender toda a carga poética-política que a memória assume em sua escritura:

Como concepción total de la cultura, el franquismo al día siguiente de su victoria plantea una política basada en la falsificación del lenguaje y de la historia, el secuestro de la memoria de la España vencida u ortodoxa, el monopolio factual de todo el aparato de creación de conciencia y el uso de la censura previa por si se le escapaba el control estructural de los medios de producción. Plantea una propuesta cultural omnívora: literatura épico-imperial, cine épico-imperial, arquitectura monumentalista épico-imperial y arquitectura civil nacional-agraria, artes plásticas figurativo-epifánicas, secuestro de la cultura de mensajes: medios de comunicación de masas. (1998a, p.61)

Enfrentar a estrutura épico-imperial do franquismo significou também, naquele período, metade dos anos 50 e início dos 60, combater o isolamento cultural que conduziu uma geração ao trabalho de refazer, ou recriar, a linha de um pensamento artístico e crítico do país, já que esta linha foi prontamente destruída, com a instalação de Franco no poder, através de "la anulación de la memoria de su paso por la historia y la cultura" (1998a, p.77).

No entanto, a sentimentalidade que aparece em *Crónica sentimental de España* comporta uma carga crítica expressiva porque Vázquez Montalbán não reivindica só uma memória contra o mascaramento franquista, mas também vai embutindo sua visão crítica de como uma nova

sentimentalidade vem sendo construída com a penetração cada vez maior dos meios de comunicação de massa. E como esta nova sentimentalidade, que por um lado é formada pela tradição popular, por outro vai se massificando, tanto através das próprias referências nacionais, como das internacionais, principalmente, as dos EEUU, via o universo da música, como o rock e as canções comerciais; do rádio, com suas novelas e histórias de terror; da literatura de consumo: revista em quadrinhos, romance de aventuras, de amor, policiais; da televisão, com suas séries de heróis de aventuras; e do cinema, com seus mocinhos e bandidos, com suas divas.

Deste modo, Vázquez Montalbán, já como um comunicador, entrevê uma resistência que nasce desde esse viés massivo, destacando, no consumo praticado pela sociedade espanhola, uma forma de burlar o aparato repressor e será esta forma, então, que ele primeiro identifica como um desmascaramento da situação opressora em que vivia a Espanha. É a essa memória que ele recorre para compor sua escritura, para expressar sua visão de mundo.

Essa longa referência que fiz à *Crónica sentimental de España* é importante para compreender a primeira dimensão que toma a memória na escritura de Vázquez Montalbán. Meu propósito é mostrar que esta é uma das

dimensões que fazem da memória, como venho afirmando, um elemento essencial de toda a sua produção. A passagem por esta dimensão também poderia incluir os primeiros poemas do escritor, como os que estão em *Una educación sentimental* (1967), em *Movimiento sin éxito* (1969) e os que aparecem na antologia de José Maria Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada em 1970.

Há, ainda, outras duas dimensões. A segunda está vinculada ao período de transição e corresponde à memória como reivindicação contra a proposta do governo de transição, e a do que lhe sucedeu, que advogava um "esquecimento", de tudo o que havia significado a ditadura franquista na vida sócio-econômica e política do país, como uma das pautas necessárias para que se pudesse construir um país democrático. Sobre a questão "del olvido", fiz referência quando analisei a primeira obra desse estudo, *Asesinato en el Comité Central*.

A terceira dimensão diz respeito à progressiva diluição, e até mesmo abandono, do cabedal crítico de esquerda. Recuperar a memória de seus pensadores, das figuras que, por variados meios, lançaram seu olhar crítico sobre a sociedade, é essencial na avaliação e compreensão deste estágio da organização político-econômico dos Estados, com a finalidade de se criar estratégias de intervenção pertinentes contra este tipo

de organização. A memória, nesta dimensão, reclama uma re-leitura de um instrumental teórico que, embora tenha sido manipulado a favor de uma elite política comprometida com interesses contrários à necessidade da grande parte dos indivíduos, não perdeu sua capacidade de análise crítica das sociedades, haja vista que, como afirmava o próprio Vázquez Montalbán, ainda há um enorme contingente humano que padece com a pobreza, com a desigualdade social (1995a, p.71).

Esta dimensão se vincula, mais diretamente, ao pensamento crítico atual, remetendo à questão da "ahistoricidade" vigente nos debates dos pensadores do fim do século XX. Por isso a preocupação do autor com a figura do intelectual, situando-a como um intermediário importante na re-configuração das diretrizes do cabedal crítico na contemporaneidade. É a essa memória que Vázquez Montalbán alinha sua própria prática tanto no que diz respeito a sua escrita ficcional, como foi visto na análise de seu romance negro, *Asesinato en el Comité Central*, e como poder-se-á ver agora, na análise de *Galíndez*; quanto na que concerne a sua escrita ensaística, como demonstrado em *Panfleto desde el planeta de los simios*, cujo centro é a figura do intelectual, e na de *Marcos, el señor de los espejos*, de que me ocuparei no próximo item deste capítulo e na qual Vázquez

Montalbán vai além da discussão teórica, característica de *Panfleto desde el planeta de los simios*, partindo para uma atuação mais direta, performática, em que coloca seu próprio comprometimento intelectual no cerne de sua escritura.

A memória, concebida nessas três dimensões, transforma-se em um elemento chave para que o autor maneje, inclusive, o outro elemento que compõe sua escritura, o desejo, pois é ela que, inicialmente, dissolve a imagem do presente como único tempo possível, abrindo, então, as portas para que seja retomada a dimensão utópica, para que seja pensado um projeto de re-colocação da finalidade histórica emancipatória. Essa visão é muito importante visto que, ao partir de um passado enraizado na subjetividade, no rechaço a uma perspectiva histórica falsificada, pode-se ter a real dimensão do presente e, conseqüentemente, das reais necessidades e do modo mais adequado para satisfazê-las. A relação entre necessidade e satisfação será, para Vázquez Montalbán, a base da construção de um projeto de futuro emancipador.

Ao centrar tudo o que já havia escrito até o momento, fosse ou não na escritura ficcional, nessa tensão dialética entre a memória e o desejo, Vázquez Montalbán nos fez ver, como já mencionei, o elemento

mediador, essencial em sua produção, o intelectual. O romance *Galíndez* é, também, um convite para refletir sobre esta figura em uma dupla perspectiva: na que, por um lado, abarca a sua própria prática, o seu papel de intelectual midiático, e, por outro, discute, através de exemplos do universo histórico¹⁶, como Galíndez, e do universo ficcional, como Muriel, para citar apenas uma das personagens construídas pelo autor. É através da figura do intelectual que Vázquez Montalbán pensou a memória, tornando-a, ao mesmo tempo, elemento organizativo da estrutura e tema de discussão de seu romance.

Neste, Jesús de Galíndez aparece como uma personagem recuperada tanto no seu significado histórico, na qualidade de um intelectual implicado diretamente nas questões do Partido Nacionalista Basco, quanto na esfera pessoal, com seus sonhos, ideais e a dificuldade de concretizá-los. A estrutura narrativa construída por Vázquez Montalbán lhe permitiu explorar as duas perspectivas e, o mais importante, assinalar a impossibilidade de muitas vezes demarcar a fronteira entre ambas. Ao relacionar os escritos políticos e

¹⁶ Neste romance, o texto narrativo incorpora do processo de criação ficcional referências a figuras e a acontecimentos da política utilizando suas propriedades históricas como "fator de verosimilhança, mas contando, para isso, com a cultura do leitor", no dizer de Carlos Reis ao caracterizar o que chama de "modalidades mistas de existência" na ficção (2001, p.373).

literários de Galíndez à personagem Muriel, uma pesquisadora norte-americana cuja tese tem como objetivo estudar a ética da resistência através da figura desse intelectual basco, Vázquez Montalbán enlaça as duas perspectivas, iniciando, assim, a rede de relatos que vai recompor, no horizonte de uma narrativa ficcional, a história de Galíndez.

A recuperação se efetua através das múltiplas focalizações e discursos que vão sendo construídos, ao longo da narrativa, pelos que tiveram algum tipo de relação com a personagem, assim como pelos registros oficiais mantidos nos diferentes países que fazem parte da trama: os governos espanhol, americano e dominicano. Em cada uma dessas facetas surge um componente diferente que vai tornando complexa a tarefa de recriação empreendida pela pesquisadora na composição de seu trabalho acadêmico e que já assinala, de certo modo, a dificuldade de articulação que a memória, feita linguagem, imprime à tarefa.

A estratégia da personagem Muriel será a de traçar, através das entrevistas e dos documentos, o percurso da memória, valendo-se de um deslocamento espacial que começa em seu país, Estados Unidos, precisamente, para **Nova York**, onde tem o primeiro contato com a personagem por intermédio de seu professor, Norman Redcliffe, e onde

procura os primeiros testemunhos: visita Ernest (advogado autor do informe que relacionava Galíndez aos comunistas e, portanto, o trata como um inimigo do Estado) e o círculo de companheiros exilados em que Galíndez atuava. Em seguida, viaja à Espanha, primeiro a **Madri**, onde conhece Ricardo Santos Migueloa, companheiro que a levará, depois, ao **País Basco**: pátria amada de Jesús de Galíndez, sonho de independência pelo qual lutou toda a sua vida.

O retorno a **Madri** a leva a pessoas que foram exiladas em Nova York na mesma época de Galíndez, como, por exemplo, Francisco Ayala e Margarita Ucelay, assim como a leva aos registros do governo espanhol. Muriel parte, então, para a República Dominicana, para **Santo Domingo**, onde encontra o casal Cuello, com o qual já vinha mantendo correspondência sobre a época que Galíndez havia passado ali. Depois vai a **Miami** em busca de novas revelações, mas estas já são uma armadilha para que deixe de pesquisar sobre o caso, pois, como não havia passado tanto tempo do ocorrido, apenas trinta anos, e existem pessoas envolvidas que não querem que se recomponha a memória de Galíndez. O corpo de Muriel é encontrado em **San Pedro de Macorís**, uma província da República Dominicana onde tinha existido uma célula de comunistas espanhóis com quem Galíndez mantinha contato, constando,

no laudo, morte por afogamento. Sua irmã, então, transporta seus restos mortais para a cidade onde havia nascido, para o jazigo familiar em **Salt Lake**, nos Estados Unidos, cidade de onde havia saído por problemas familiares e religiosos.

Descrever a circularidade espacial auxilia na percepção da estrutura geral da narrativa, visto que essa circularidade passa por outros elementos da obra, pela construção da linguagem, por exemplo, como se poderá ver no decorrer da análise, e também produz um dos instrumentos necessários para se entender o tema do romance, isto é, que o mascaramento do passado pode transformar o presente em um movimento mecânico de repetição, porque obriga a um constante apagamento das pegadas que a memória tende a revelar. Tem-se a noção clara do tema quando Muriel responde à carta de Norman, seu professor, em que este lhe pedia que mudasse o foco de sua pesquisa, alegando que a mudança era solicitada pela instituição que fornecia a bolsa para seu trabalho, sendo essa versão encobridora da realidade, já que estaria sendo pressionado pelo agente da CIA encarregado de interromper a agitação que a investigadora estava promovendo:

Es cierto que de Galíndez no se habla, sorprendentemente, ni siquiera en España después de la muerte de Franco y la llegada de la

Democracia y eso sí se integra dentro de esa tesis sobre la ética postmoderna que me piden esos hijos de puta y perdona que se me haya contagiado la sanísima costumbre española de emplear "tacos". ¿Acaso el olvido de Galíndez no es consecuencia de esa voluntad de ahistoricismo que lo invade todo, que quiere librarse de la sanción moral de lo histórico? En el País Vasco el olvido de Galíndez obedece a la incomodidad de su gestión real como correa de transmisión del dinero que iba del Departamento de Estado al PNV o del dinero que recaudaba el PNV entre círculos norteamericanos y latinoamericanos simpatizantes. También a la **todavía hoy** confusa relación de Galíndez con el FBI y la CIA, desde la etapa de Santo Domingo, aunque este extremo lo veo cada vez más claro y Galíndez no hizo otra cosa que aceptar disciplinadamente los consejos de Aguirre. Tal vez tú no llegues a saber quién era Aguirre, pero sabes quién es Reagan y sabes que es imposible por ejemplo que North se metiera en el Irangate sin que lo supiera Reagan, ¿o me equivoco? Pero que Galíndez sea discretamente omitido no resta valor a su ejemplaridad, más aún, la aumenta. ¿Por qué no se quiere recuperar a Galíndez? ¿No ha habido recientemente en toda América Latina suficientes casos de brutalidad, de terrorismo de Estado, para pensar que eso no es arqueología? (...) ¿Cómo asumió Galíndez la evidencia de su muerte, de que iba a morir y hasta qué punto le sirvió ese "sentido de lo histórico" del que tú nos hablabas en tus clases? Y me doy cuenta de que esta pregunta, al hacerla a un cadáver, me la estoy haciendo a mí misma, a la apátrida Muriel Colbert, carente de sentido histórico porque pertenece a un país que se ha apoderado de la Historia y no quiere ser consciente de ese secuestro. Pero esta desviación ya no sería una tesis, un ensayo o un trabajo científico, sino una novela y no estoy por esa labor. (1992, p.77) [destaque meu]

Com a colocação da questão da "ahistoricidade" que domina o fim de século, a personagem Muriel traz à tona também, como tema, a questão do papel do pesquisador, re-situando seu papel de interventor e mediador, portanto, de intelectual, na questão específica do romance e na de sua própria prática.

O romance está estruturado a partir de duas vozes narrativas, em segunda e terceira pessoa, que se intercalam, sem ordem fixa, ao longo da narrativa. A terceira pessoa estrutura sete capítulos, que correspondem ao envolvimento do governo americano no caso do seqüestro e morte de Galíndez. Existem informações contraditórias que apontam a ligação de Galíndez com o serviço secreto americano, dentre elas, a mais aguda, refere-se àquelas passadas por Galíndez aos norte-americanos sobre os comunistas, que circulavam no continente, em troca de apoio para o movimento basco. Tais informações, apesar de nunca terem sido comprovadas, compuseram o cenário de seu desaparecimento. Já a segunda pessoa corresponde ao ponto de vista de Muriel — ocupando o primeiro, quarto, oitavo, décimo primeiro, décimo terceiro e décimo quinto capítulos — e ao de Galíndez — no terceiro, sétimo e décimo capítulos —, mesclando duas vozes que, apesar de se ocuparem de seu presente imediato, estão ligadas à memória.

A estrutura temporal está centrada no presente e recorta dois períodos precisos, a primavera de 1956 e o outono de 1988, ambas atualizadas pelo uso do mesmo tempo verbal. Segundo Tyras (2003), esses recortes correspondem aos "sucessos reconstruídos" e à "reconstrução dos sucessos". A dimensão temporal do romance enuncia uma

dupla estratégia discursiva: primeiro, a de destacar a pluralidade que há na noção temporal que se designa como "presente" e, segundo, alertar para a perda, ou compressão, dessa noção de pluralidade. Dessa maneira, a percepção da amplitude do presente, como aglutinador da memória e do desejo, alinhava-se às questões propostas pelo romance.

A relação do tempo estabelecida entre Galíndez, padecendo a brutalidade do que lhe ocorria em 1956, e Muriel, em sua peregrinação no ano de 1988, é a de aproximação entre dois presentes, no mecanismo que a memória é capaz de movimentar. Já a relação de Galíndez com Edward explicita o movimento de distanciamento executado pelo agente, mas que a força da pluralidade contida no presente, justo pela intervenção da memória, tende a interromper.

O narrador em terceira pessoa sustenta o ponto de vista oficial do Estado norte-americano, embora o faça não enfocando os aspectos gerais da instituição, mas, sim, por intermédio de dois elementos que o compõem: a personagem Voltaire, um informante que usava o nome Angelito, nos anos 50, quando se relacionou com Galíndez, e a personagem Edward, um agente também conhecido como Robert Robards.

A personagem Voltaire é um senhor de idade avançada cuja origem é um enigma, dado o trabalho de infiltração, em meios subversivos (comunistas), que executa para a CIA. O ponto de vista de Voltaire comanda a voz narrativa de todo o sexto capítulo, quando surge na trama e é, então, convocado para atuar uma vez mais no caso Rojas, denominação oficial para o caso Galíndez. A partir desse ponto, sua voz se soma à de Edward em mais três capítulos (no nono, décimo segundo e décimo quarto) e, nestes, pode-se perceber as motivações pessoais que o conectam ao caso: garantir o seu futuro, com uma pensão paga pelo estado, assim como o de seus gatos, aos quais dedica uma enorme afeição.

Como viveu grande parte de sua vida em Miami, sempre trabalhando para o governo americano, Voltaire surge na narrativa caracterizado por um discurso mestiço, marcado pela origem dos pais e pela circunstância em que vive, na "colcha de retalhos" que é Miami:

— Coñac y sidra, que a mí me gustan las mezclas, doña Carmen, porque soy mezclado y me gusta todo lo mezclado. Voltaire me puso mi padre en homenaje a la más grande revolución de la Historia, O'Shea, porque él era descendiente de los libertos de la Guayana de la finca O'Shea, y Zarraluqui, porque mi madre era española, vasca, de la tierra de donde vienen los pelotaris. Mi padre era destilador y mi madre profesora de música. ¿Quiere más mezcla? (p.122)

De certo modo, essa característica reflete o mundo latino que chega aos Estados Unidos, ou fugindo dos governos ditatoriais ou da pobreza, em busca de melhores condições de vida. Assim, convive com cubanos, haitianos, dominicanos, colombianos, entre outros, que formam uma camada significativa de imigrantes cujos valores, crenças, comportamentos e identidades terminam por formar uma imensa pluralidade social, diferenciada tanto dos países de onde procedem quanto do país onde estão. Voltaire representa, desta forma, uma metáfora desse ser sem uma identidade de origem (pátria), como ele mesmo coloca:

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

— Me conoces mal, Robards [Edward] o como se llame. Me he pasado toda la vida interpretando, tanto que ya no sé muchas veces quién soy yo, yo mismo. (p.264)

Através desses fragmentos, compreende-se que sua perda de identidade se deve também ao trabalho que executou ao longo de sua vida, criando para si tantos personagens que já não sabe mais quem é realmente.

No entanto, o discurso mestiço de Voltaire assume um viés racista, preconceituoso, e um viés crítico, pois se crê superior aos que vivem em Miami e possuem a mesma descendência que ele, ao mesmo tempo em que apresenta um tom irônico e crítico sobre a sociedade americana em seu conjunto:

— ¿Y quién es ese que llevas en el pecho, Alberto?

— No ve la televisión, don Voltaire? Es Crockett, el personaje de *Corrupción en Miami*, aunque su verdadero nombre es Don Johnson.

— ¿Te has dado ahora por llevar sobre los pechos a los guapos de la tele, como una pollita de quince años?

— Me la regaló mi nieto para mi cumpleaños.

— Pues yo no saldría de casa disfrazado de vendedor de periódicos.

— Usted va siempre como un figurín, don Voltaire.

— Se nota que no ve la televisión.

— Claro que la veo y me sé los nombres que salen en ese disparate, Tubbs, teniente Castillo, ¿a que sí? Pero veo porque me da risa, me da risa que a eso le llamen *Corrupción en Miami* y que sea la propaganda de esta ciudad en todo el mundo, esa serie y los maricones, drogadictos y putas que vinieron con los marielitos. ¿Ese Johnson se parece a los policías que conocéis? ¿Sabéis lo que gana un policía a la semana? Cuatrocientos cincuenta dólares, la mitad de lo que le cuestan los calzoncillos de seda a esse guapo.

— ¿Y cómo sabe usted que lleva los calzoncillos de seda, Voltaire?

— Porque leo los diarios. Cosa que vosotros no hacéis. Y a mí no me dan gato por conejo, Alberto, que **yo estaba aquí en Miami cuando aún no habían puesto las calles.**

(...)

— Cuando aquí no habían puesto las calles había corrupción de verdad y bandas que se acribillaban con Uzis y Mac 1 en todas las esquinas.

— Ésas son armas nuevas, Voltaire.

— Pues con las que fueran, ¿o es mentira que aquí la gente se ha acribillado con Uzis y Mac 1?

— Pero eso fue más tarde.

— Éstas es una ciudad de gángsters, que vive del cuento, de blanquear dinero de la droga y de turistas.

— ¿Y qué tiene eso de malo, Voltaire?

— Los turistas no ven la basura que hay debajo del sol. Ellos se creen que esto es Tahití y eso es Beirut.

— ¿Qué es Beirut?

— La capital de Líbano. (p.126)

Esta personagem possui também um discurso enciclopédico (p.133) com o qual constrói uma sabedoria de "fachada", base diferencial com que marca a sua superioridade, a sua faceta de homem ilustrado. Ao lado de seus anos de experiência de vida, esse discurso colabora na configuração de uma memória grandiosa em volume, mas não em profundidade, que Voltaire pensa transformar em uma mercadoria cujo preço lhe garantiria uma velhice tranqüila. Ao retomar o caso Galíndez, ele negocia com Edward, o agente da CIA, um contrato no qual pede uma pensão vitalícia para ele e para seus gatos:

— ¿Qué es lo que usted tiene en tamaña cantidad?

— Memoria. He vivido las últimas glorias y las últimas mierdas absolutamente románticas.

— ¿Galíndez era un romántico?

— Evidente. Y yo también. Y usted. Nos hemos jugado nuestro destino y al mismo tiempo nos hemos dejado llevar por él.

— ¿Todo ha sido una sucesión de juegos?

— De apuestas. Riesgos y miedo. Yo seguiré en esto mientras pueda. Tendría usted que verme

domando, como domador, a la misma gente a la que estoy vaciando. Sé lo que me van a decir y lo que me pueden decir. Además sé cómo es esa chica [Muriel], me parece haberla conocido desde hace años, muchos años. Pertenece a un tipo humano que ha existido siempre y que siempre ha acabado mal. Los inocentes, los pobres inocentes, atrapados en la viscosidad de su propia inocencia. (p.264)

Mas, é justamente essa memória falsificada, ou não, que o conduz à morte, pois ele também é um arquivo vivo do caso Galíndez, precisa desaparecer para que se mantenha o presente tal como está, sem nenhuma relação com o passado. O papel que interpretará para Muriel é uma grande mentira, ao se retomar a citação acima. Voltaire atuará como uma testemunha fiel do ocorrido a Galíndez, nos anos 50, ___ e ela reconhece que muito do que ele diz é verdade ___ e que deseja, agora (meados dos anos 80), livrá-la do mesmo destino de seu objeto de estudo, dizendo-lhe que ela é para ele como se fosse uma neta e que reconhece a importância do resgate da memória.

A importância do discurso de Voltaire para a estrutura geral da narrativa está, precisamente, nesse jogo que ele estabelece entre verdade e mentira, no poder que a linguagem possui de instaurar o universo que se deseja construir, independente daquilo em que se acredite. Por isso, é importante que cada pessoa mantenha uma coerência consigo mesma, porque será assim que

possuirá as balizas necessárias para orientar suas verdades.

Neste sentido, há uma personagem na trama, Palazón, que, na época do desaparecimento de Galíndez, servia aos interesses do governo dominicano e que, por isso, escreveu um artigo no qual o destratava, dizendo-lhe ser um comunista e, inclusive, um traidor da confiança que o General Leonidas Trujillo lhe havia dedicado. Quando Muriel chega à Santo Domingo e ocorre um ato em homenagem a memória de Galíndez, essa mesma personagem, faz um discurso em que glorifica o homenageado. Mas no meio de sua fala, tem um infarto e fica à beira da morte. Ninguém expressa a menor compaixão pelo ocorrido e Muriel se surpreende:

Pero no hay emociones solidarias entre los asistentes y una voz, una voz cuyo propietario no delimitas, declama. O ha sido venganza de Trujillo o la de Galíndez. (...) Y mágicamente las gentes vuelven a sus sillas, la situación a su lógica, el orador a su ansiada proclama de fidelidad a la memoria de Galíndez, tú a la presidencia del acto, mientras la ambulancia atraviesa blanda la noche blanda transportando a **un hombre que puede morir porque ha hecho trampas a su propia memoria.** (p.246) [destaque meu]

A frase em destaque referida à personagem Palazón, em certo sentido, também pode ser aplicada a Voltaire porque expressa, embora de maneira diferente (Palazón buscava uma retratação enquanto Voltaire não), a desconsideração

que se tem pelo passado, quando se encara o presente isoladamente e não se pensa que será ele a base da memória.

A outra personagem cujo ponto de vista apóia a narrativa em terceira pessoa (ponto de vista do governo norte-americano) é, como dito anteriormente, o agente da CIA, Edward, que explicita as motivações pessoais que, embora muito diferentes das de Voltaire, o ligam ao Estado e ao caso Galíndez. Esta personagem está plenamente integrada ao discurso repressor do Estado, sendo formada para defender uma ideologia que se fundamenta no direito do Estado de intervir em todas as posições consideradas ameaçadoras ao sistema democrático e, neste caso, a ameaça seria o comunismo, como fica explícito na conversa que mantém com Norman, professor responsável pela pesquisa de Muriel:

__ No lo he aprendido todo en los libros, se lo juro. Yo recibí una formación muy convencional y para que pierda parte de sus prejuicios voy a contársela. Yo estaba haciendo el servicio militar en Europa, en Alemania concretamente, a comienzos de los años 50. Yo ya había empezado mis estudios de Literatura Comparada y tal vez por eso me enviaron a una escuela especial, muy especial de Oberammergau donde aprendí ruso y las técnicas más elementales de espionaje y contraespionaje. Luego me trasladaron a la frontera de Alemania Oriental y allí me sentí muy emocionado jugando el pulso de la guerra fría , con auténtico idealismo, patriotismo, sentido de la causa occidental. **Era un anticomunista muy poco isotópico.** Estaba en primera línea frenando la expansión del comunismo. Volví a Estados Unidos, mal acabé la

carrera y me especialicé en Kremlinología. Luego me reclutaron y pasé un año en servicios clandestinos, ya me dediqué a análisis de coyuntura internacional, todo muy cerebral y burocrático... hasta que se produjo el caso Galíndez y fui uno de los encargados en investigar qué posibles derivaciones tenía para la Compañía. El FBI estaba por medio. La compañía también. Pero ¿sabe usted qué hacía yo en mis horas libres? **En invierno leer hasta entrada la noche y en verano viajar hasta Cape Ann**, siguiendo a la inversa el precepto de Eliot de "El entierro de los muertos", en *La tierra baldía*: leer hasta entrada la noche y en invierno viajar hacia el sur. (p.45) [destaque meu]

Os fragmentos destacados acima demonstram uma peculiaridade do discurso da personagem: apropriar-se da linguagem do "outro". No primeiro fragmento, se apropria da linguagem de Norman Radcliffe, pois o termo "isotópico" faz parte de um de seus trabalhos iniciais, de sua tese, *El comunismo y la moral isotópica*. E na mesma conversa que teve com o professor, um pouco antes, Edward lhe havia perguntado o significado da palavra:

— (...) La he ojeado, quizá con cierta prevención porque nuestros expertos la han adjetivado como "gravemente procomunista".

— No es procomunista, es objetiva ante el anticomunismo desplegado en este país en los años cincuenta. Es una respuesta a la caza a las brujas, a la moral en que se sustentaba.

— ¿Qué quiere decir isotópica, Radcliffe?

— Es una transferencia del significado de isótopo, como un cuerpo que ocupa el mismo lugar que otro, pero con distinta constitución y sustancia. Es una alusión a la falsificación de un cuerpo moral. La tesis era que los anticomunistas disfrazaban las verdaderas razones de su anticomunismo.

— Eso lo he entendido perfectamente. Usted viene a decir que la moral verdadera de la

burguesía pretende defender su bolsillo y disfraza esa moral real de otra apariencia moral: la defensa de los valores espirituales frente a los valores materialistas del comunismo.

— Más o menos... Ése era el espíritu de la reacción de los años cincuenta, en este país.

— ¿Y ahora?

— No. No lo hubiera escrito lo mismo.

— Es de sabios evolucionar. Sólo los fósiles no evolucionan.

— Cierto. (p.41)

O segundo exemplo já é mais direto, ele se apropria da linguagem poética, e fará isso outras vezes, chegando, este fato, a ser identificado, pelo professor, como uma tática de interrogatório, o que naquele momento era verdade, visto que todo o seu discurso, durante o encontro, era ameaçador. Buscava no universo de Radcliffe os próprios elementos com os quais o ameaçava. Assim, constrói uma metáfora sobre a construções de tonéis, em que era necessário cortar a árvore, um carvalho, e arquear as lâminas da madeira, envergá-las para alcançar a forma desejada, numa alusão ao que estava fazendo com o professor, dobrá-lo até conseguir o que queria.

O discurso pode ser irônico, como se vê no final da última citação acima. Pode ser racista com relação tanto aos imigrantes quanto aos negros, compartilhando com Voltaire a visão negativa que este tem de Miami e de todos que ali vivem, assim como o demonstra ao se referir

a sua empregada e a sua amante, ambas negras (p. 114, 115). Transcrevo só um dos exemplos, quando se refere a Judith, depois que ela o abandona:

Pero ahora le habría agradado tener la mujer a su lado, entre las sábanas, las manos amasándole el culo entre sueños, aun a riesgo de recibir en las narices su aliento de mestiza gris. (p.120)

E ainda pode ser de superioridade, pois expressa, em mais de uma ocasião, um americanismo exacerbado:

— Enseña ética. Yo la practico. Yo estudié en Pensylvania, pero me especialicé en Literatura y concretamente en Poesía Norteamericana. En la Universidad estatal de Pensylvania, sí señor, no es una universidad competitiva, no pertenece a la *Yve league*, como Yale y otras universidades de Nueva Inglaterra.

— En este país tenemos tan poca historia que hay que conservar la poca que tenemos.

— Tenemos poca Historia escrita, pero controlamos la Historia. La hacemos. Yo hago historia, señor Radcliffe, Norman Radcliffe, profesor de Ética. ¿Qué tiene que ver la ética con el caso Galíndez? (p.33)

Esse nível universitário, com diploma em literatura, confere a Edward um discurso crítico/interventor, assumido como intelectual, representado pela crítica que faz ao professor, direta e indiretamente:

— (...) Un Estado libre necesita unas ciertas garantías frente a esa libertad sin límite de los ciudadanos y una de esas garantías es la información, saber qué uso hacen los ciudadanos de su libertad y así estar en condiciones de detectar el momento en que esa libertad se orienta contra el Estado, es decir, contra el bien común.

— Y para conseguirlo todo está permitido, como si el Estado hubiera recibido un mandato divino. Precisamente eso es la teología de la seguridad.

— En cualquier caso, convenga en que es una metáfora y yo soy de hecho un encuestador, las metáforas no me sirven. De todas maneras, si me han escogido a mí para este caso es atendiendo a su especial condición de profesor de Ética, de profesor vinculado con las Humanidades. Tengo colegas, excelentes encuestadores, que son más incómodos que yo y no dejan que el otro salga del sí o del no. A los encuestadores de verdad les horrorizan las metáforas. A mí en cambio me divierten. Soy un graduado de una universidad menor, pero soy un graduado. No es que presuma de intelectual, pero estoy en forma. He seguido leyendo. Mi trabajo suele realizarse entre personas muy parecidas a usted y a Muriel Colbert y conviene estar en forma. (p. 35)

A lógica que rege a conversa/interrogatório entre o agente e o professor parece estar sustentada pela voz implícita do autor em sua atuação como intelectual, face esta mais visível dessa voz de um autor implícito, como poder-se-á perceber, no uso da segunda pessoa, tendo em vista que o discurso usado pelas personagens reflete o ponto de vista de um intelectual de direita, conservador (Edward), e o de um intelectual de esquerda (Norman). Com essas personagens Vázquez Montalbán exemplifica atuações que são opostas a que ele atribui ao exercício de um intelectual, inclusive, é a eles que dirige sua crítica mais severa. Norman, ao se render às imposições do agente com medo de perder seu patrimônio, de certa forma, abdica de seu papel de interventor e mediador. Vázquez Montalbán ficcionaliza, neste embate, a leitura crítica da posição do intelectual, discutida por ele em *Panfleto desde el planeta de los simios*,

diluída ao longo do ensaio, porém de forma mais efetiva no capítulo três, ao tratar da organização do Estado como "depositario del bien común" (1995a, p.59), e o faz mostrando, a partir da lógica interna da narrativa, principalmente, quando usa o recurso de apropriação da linguagem de Edward, situando-o no universo do literário. O intelectual conservador encarnado pela personagem do agente também explicita a voz do autor ao se tornar representante da parcela social legitimadora das ações do Estado, tanto do democrático quanto do ditatorial:

Las dictaduras son panteístas, el dictador consigue depositar un pedacito de sí mismo en todos los demás. (p.324)

Essa é, também, a conclusão a que chega Muriel pouco antes de morrer, pelas mesmas mãos, ou pelos mesmos motivos, que levaram Galíndez à morte. A perpetuação de um sistema perverso é executada pelos interesses de indivíduos. Essa seria uma das principais questões que Vázquez Montalbán abordaria em *Autobiografía del general Franco*:

Es decir, "Franco es el malo, el gran culpable de que todo se hundiera y nadie lo quería". ¡Mentira! Aquí hubo una tremenda complicidad social con Franco, formada por capas sociales enteras que estuvieron a su lado, como estuvieron en Francia al lado de Pétain. Y hubo un bloque de poder que apostó por él y que

luego no le saltaron y siguieron la rueda de Franco porque sabían que si volvía la democracia, les pedirían explicaciones. Ése fue el éxito de Franco: sabe que los tenía a todos cogidos por los cojones. Si él se iba, volvía la democracia y empezarían a investigar lo que habían hecho no sólo en los años de la guerra civil sino durante los cuarenta y los cincuenta. Por eso Franco duró tanto. Porque los que habían sido cómplices de aquella operación estaban a su lado incondicionalmente. Ante eso, los historiadores de aquí, o la mayoría dominante al menos, tendió a convertirle en el único responsable y el único malvado, como hicieron en la Unión Soviética después con Stalin, sin reconocer que estaban reproduciendo el mito de calígula; sí, nombró procónsul a su caballo pero con el reconocimiento del senado. (...) le supuse a Franco un cierto nivel lingüístico para poder explicar lo que él quería decir. (TYRAS, 2003, p.156)

É esse mesmo nível lingüístico que Manuel Vázquez Montalbán imprime a sua personagem Edward em *Galíndez*. Ele possui uma lógica com a qual estrutura seu universo, que lhe permite enfrentar o "inimigo" através de um discurso que mescla a linguagem da violência e coerção, inerente a seu trabalho, à linguagem literária, poética e crítica, dominada pelos seus opositores, neste caso específico, Muriel e Norman. Exemplo significativo ocorre quando ele tem que interrogar Muriel, quase ao final da narrativa, e ela, como não tem o que confessar resolve, então, mentir, criando uma ficção:

— Bien. ¿Qué nombres ha utilizado y qué cambios de identidad?

Y te oyes a ti misma cantar el esbozo de una novela que podría haber sido la de tu vida. (...) No, no puede decirse que trabajara a cuenta de ningún gobierno extranjero, ni siquiera comunista, en el sentido material de la palabra, sino ideológico, sí, he comentado muchas veces con ellos los efectos políticos de mi trabajo. ¿Nombre? Tal vez sean supuestos. No les dirán nada. Bien, pues Böll, Handke entre los alemanes y algún soviético, es posible, sí, ahora recuerdo, Trifonov, Bulgákov, Guinzburg, Mielnekov. Yo no podía prestarles servicios relevantes porque no tengo acceso a áreas de seguridad.

(...)

— Vamos a empezar a hablar en serio, Mrs. Colbert. Me ha explicado una buena lección de literatura alemana y soviética o resulta que buena parte de la literatura alemana y soviética pertenece a los servicios secretos. No soy un especialista, pero usted debía considerar que en este caso la compañía iba a delegar a gentes que estuvieron en condiciones de entender sus claves. No he leído ni un libro de ninguno de ellos, pero Böll es un escritor alemán ya muerto, y Handke aún vive, Bulgákov es un escritor muerto, los otros nombres no los identifiqué, pero me suenan, sobre todo Guinzburg. ¿Quería burlarse de nosotros?

— No sabía qué decirles. Esos contactos no existen. Nunca han existido. (p.342)

Ao mesmo tempo em que fica clara a apropriação lingüística feita pelo agente, há um viés irônico, nesse fragmento, que surge quando se percebe que os contatos não existiram, realmente, para Edward, já que não havia lido nenhum dos escritores citados, mas para Muriel, sim, pois esses escritores formam parte de seu cabedal intelectual, das leituras que dão sustentação a sua visão de mundo. Desta perspectiva, a literatura é representada em todo o seu poder de intervenção na

realidade, de mediação tal como corresponde à concepção que Vázquez Montalbán apresenta de um intelectual.

Outro ponto importante que se pode retomar, da citação acima, corresponde à questão da circularidade na construção da linguagem, pois Edward usa com Muriel, já no fim do romance, o mesmo discurso usado com Norman, o professor, na abertura de *Galíndez*: o discurso de estar no caso por dominar, embora de maneira não aprofundada, o conhecimento sobre a área "de las Humanidades" (conferir citação da p.35 do romance, feita anteriormente neste capítulo) em que atuam. A circularidade também é retomada nos comentários que Edward faz à carta de Norman a Muriel e da resposta dada por ela. As cartas abrem o capítulo quatro e serão retomadas quase que, integralmente, no capítulo seguinte. Transcrevo um fragmento de cada carta, na ordem em que aparecem no texto:

— A ver qué nos dices, Norman.

(...) "Querida Muriel. Deseaba tanto tus noticias que he decidido porvocarlas..." Merodea, merodea, mascarita, a ver cuándo te decides a dar el picotazo. Y cada vez que creía descubrir el picotazo rodeaba con un círculo la frase que le alertaba, (...) "...les hice ver que un giro imprevisto en tus investigaciones forzosamente las retrasaba y te obligaba además a cambios de escenarios, por ejemplo abandonar la ruta Nueva York - Santo Domingo - País Vasco - Madrid a irte hacia Francia e Italia donde te esperan todos los fugaces, eso espero, profetas de la inutilidad del compromiso". Hay que descubrirse ante los intelectuales, cómo matan y reviven esperanzas con las palabras, cómo te tientan y

te salvan a través de la tentación y te devuelve a la virtud aunque hayas pecado, hay que quitarse el sombrero y esa propuesta de viaje de película, Francia, Italia y cuando la lectora está sorprendida y vacilante, ahí va la confidencia cómplice definitiva "... de amigo a amiga y de profesor a alumna, te confieso que este viraje me parece interesantísimo, con más futuro, con más brillante final y más aprovechable para ti, por si un día te decides a dejar de vagabundeo y empiezas a acumular currículum".

— ¡Genial! ¡Absolutamente genial! (p.100)

— A ver qué nos dice, Muriel.

Y busca automáticamente el lápiz rojo que por la mañana llevaba en el bolsillo del pijama. "Querido Norman, te escribo con la celeridad que me pides y con una indignación que no deseo y que te juro no dirijo hacia ti." Muchacha, muchacha, no te indignes, no te ciegues, por tu bien. (...) "... ¿cómo asumió Galíndez la evidencia de su muerte, de que iba a morir y hasta qué punto le sirvió ese 'sentido de lo histórico' del que tú nos hablabas en tus clases?" ¿Tú hablabas de eso en tus clases, Norman? Menudo sinvergüenza. Tu sentido de lo histórico es conservar la radicalidad y la cuenta corriente de tus suegros y el coño fresco de tu mujer joven, hijo de la gran puta. Tú, Norman, y miles de hijos de puta como tú alientan en el mundo la lucha contra lo evidente e irreversible. Insensibles ante el fracaso, ante los cadáveres de los demás. (...)

— Una inocente. Aún quedan inocentes. Estúpidos inocentes. Son lamentables. (p.118)

Esses comentários reforçam todo o discurso de Edward, na medida em que explicitam suas motivações pessoais, visto como concebe o professor — "hijo de la gran puta" — e a Muriel, como uma inocente ingênua, além de alinhar essas motivações a seus interesses políticos. Edward constitui a figura típica do intelectual

reprodutor "das idéias do poder dominante", como afirma Vázquez Montalbán:

Audaz corbadía... profunda banalidade...
cualidades visibles hoy entre buena parte del
intelectuado integrado en el planeta de los
simios, cumpliendo el papel de prestamistas de
horror por el pasado y la sensación de
inutilidad de repensar el presente, habida
cuenta de que los futuros son siempre
imperfectos. (1995a, p.34)

A circularidade marcada pela personagem do agente está configurada na luta inclemente com que se dedica a ocultar o passado. Assim, ela se inicia nos anos 50, com o desaparecimento de Galíndez, passa por todos os seus esforços feitos, ainda nesta época, para encobrir o caso, chegando a Muriel e a Ricardo, no meado dos anos 80. Com Ricardo, namorado espanhol de Muriel que assume seu legado ao ter que encarar a realidade de sua morte em circunstâncias suspeitas, Edward inicia novo ciclo de mascaramento. Mostrando, por um lado, a afirmação de seus propósitos, ele irá até as últimas conseqüências, pois crê no que faz, e, por outro, permite que se perceba a força que as idéias possuem, porque o re-colocamento de posição de Ricardo nasce do entendimento que uma leitura crítica da sociedade pode promover. De certa forma, essa circularidade, na perspectiva de Edward, comporta um nível significativo

de esperança, ao demonstrar que ainda existe resistência à força que impulsiona o ocultamento.

A personagem Muriel estabelece uma relação com o agente da CIA de forma indireta, no princípio, pois ela, em sua busca de reconstrução da memória de Galíndez, assume um dos lados de um embate travado ao longo de toda a narrativa: ela, no esforço de fazer da memória um elemento operativo no presente, e ele, de torná-lo inoperante. E, no final do romance, ocorre o confronto direto, no interrogatório em que Edward, já sabendo do destino de Muriel, tenta arrancar-lhe informações no intuito de seguir destruindo as pegadas que o ligam ao caso e, por extensão, comprometem o governo americano.

Passando a pessoa da voz narrativa em segunda pessoa, podemos constatar que aparece em nove dos dezesseis capítulos do romance, intensificando a subjetividade que envolve as duas personagens às quais está ligado em termo de focalização — Muriel e Galíndez. Fazendo uma reflexão sobre a diversidade de vozes, pode-se remeter aos estudos em que Mikhail Bakhtin descreve o romance polifônico, caracterizando a própria estrutura deste romance pela participação de diferentes discursos que representam diferentes perspectivas sociais e pontos

de vista (1981). Nelas parece residir, nessa expressão em segunda pessoa correspondendo à focalização das duas personagens citadas, grande parte da complexidade da trama. De acordo com Peltzer (2001), ao tratar das modalidades das vozes narrativas, a segunda pessoa coloca de imediato a questão do receptor: a quem se dirige o narrador? E com base nessa pergunta, ele nos apresenta duas modalidades: na primeira, o emissor fala com uma personagem viva (mas ausente) ou morta; e na segunda possibilidade, o emissor se dirige ao protagonista

presente para su mirada, como si se tratara de un observador que lo ve también desde adentro, como lo haría su propia consciencia. En este supuesto hay un desdoblamiento del yo que de tal modo se habla a sí mismo. (2001, p.216)

Deste modo, o uso da segunda pessoa impõe uma estrutura dialógica que assume, em um primeiro momento, o papel de provocar o constante questionamento das personagens, do leitor e até de si própria na qualidade de narrador sobre tudo o que ocorre. É uma voz que trabalha em dois níveis porque pode invocar tanto o interlocutor externo, o leitor, quanto, internamente, invocar uma autoreflexão, uma digressão dentro do próprio espaço do presente, ou seja, é uma digressão profundamente ancorada nas experiências dos embates cotidianos. Por isso, essa voz reflete a fluidez de um discurso em

permanente elaboração, pois não se quer fechado, inteiro/monolítico, mas, sim, concebe-se como processo. É o que mostra Castellet, por exemplo, estudando a segunda pessoa em um romance de Juan Goytisolo:

En la narración en segunda persona, el relato puede extenderse a lo largo de todas las digresiones que el autor crea necesarias, porque siempre quedará incluido en el pseudo-diálogo doloroso y lacinante, irónico o sarcástico, que el narrador establece consigo mismo. (...) Por último, la segunda persona exige un tiempo que, fundamentalmente es el presente: es decir, la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe. (1976, p.93)

Esta forma de estruturação da narrativa encaminha, ainda, para um outro momento, mencionado por Castellet, que proporciona o aparecimento da voz de autor, já que na instância enunciativa a voz da segunda pessoa supõe um "eu" implícito, um desdobramento que configura um "autor abstrato", como analisa Tyras (2003). Assim, abre-se um espaço formal, estritamente dentro do universo ficcional, para a atuação do autor que, no caso de *Galíndez*, significa uma estratégia de Vázquez Montalbán objetivando levar, ao universo ficcional, a sua concepção de intelectual, evidenciando, desta maneira, através de sua própria experiência como interventor e mediador, um contraponto das elaborações ficcionais, configuradas por ele no romance, de outras representações de intelectual,

tal como ocorre nas elaborações da personagem Norman e na de Edward, por exemplo. Nessa perspectiva, portanto, Vázquez Montalbán está explicitando seu compromisso com uma cultura emancipativa.

De acordo com Vázquez Montalbán, essa voz de autor estaria mais visível na segunda pessoa correspondente ao discurso de Muriel do que de Galíndez. No entanto, os dois discursos, assim como na alusão que fiz à voz do autor ao tratar da terceira pessoa, estão fundamentados na "intencionalidade", termo com que o autor caracteriza a vertente literária capaz de ser um veículo de idéias, influenciando no tecido social:

A algunos les molesta que la literatura sea vehículo de ideas que puedan influir en las personas o la sociedad. Sin embargo, ésa es una línea literaria tan legítima como otra cualquiera y ha inspirado obras extraordinarias. Si te cargas esa intención, por ejemplo, en la novela francesa, te estás cargando la mejor novela del siglo XX. Estás negando que Camus sea un novelista, que Sartre o Bernanos sean novelistas, porque sus novelas tienen una finalidad o una estrategia filosófica o ideológica. Yo creo firmemente en la intencionalidad. (TYRAS, 2003, p.54)

Se, como afirma, ele faz parte dessa vertente literária e sua escritura ficcional está afinada com sua escritura e *performance* crítica, pode-se compreender que a sua voz, como construção reflexiva, auxilie a compor a instância enunciativa de todo o romance.

A complexidade do narrador em segunda pessoa, no romance *Galíndez*, configura uma rede de relações que se inicia, já no primeiro capítulo, com a personagem Muriel que, por circunstâncias pessoais, vê-se totalmente comprometida com a vida e obra de Jesús de Galíndez, porque, ao tomar como tema de seu trabalho a ética da resistência, encontra uma via crítica para compreender seu papel na sociedade da qual participa. Abre-se, através da figura de Galíndez, a porta para um questionamento da forma como a sociedade americana situa-se historicamente.

Sua aproximação à figura intelectual de Galíndez ocorre na busca de uma identidade iniciada no significado que a noção de pátria pode conferir ao indivíduo. Galíndez sonhava com uma *Euskera* livre do jugo franquista, reivindicando uma cultura ancestral que ele identificava na figura do avô, e a personagem Muriel também demonstra esse desejo de "pertencimento" quando empreende a busca do significado que seu país tem em sua formação. Ela deixa claro seu posicionamento quando se diz "apátrida", na carta que envia a seu professor __ de que cito um longo fragmento algumas páginas atrás __, na qual, inclusive, acusa seu país de seqüestrar a História, fazendo, conseqüentemente, um seqüestro da memória de seu povo.

O significado de pertencer a um lugar é descoberto por Muriel lendo Galíndez, como se percebe na conversa que trava com Ricardo sobre as espécies de árvores, a caminho da casa de seus tios, no País Basco:

— Robles.

— ¿Y aquellos de allí?

— Castaños... y al lado hayas y junto al camino está lleno de avellanos, mezclados con los endrinos, los escaramujos, los enebros y los acebos.

Ricardo frena suavemente el coche y te pelizca un mulo.

— Oye, bonita, tú te estás quedando conmigo.

Te da risa que tu erudición le haya provocado una indignación cómica (...)

— ¿Y aquel de allí?

— Me rindo.

— Esquisetos.

— ¿Todo eso lo aprendiste en la Universidad de Nueva York o en Yale?

— No. Todo eso lo aprendí leyendo a Galíndez, porque a veces él habla del paisaje de su país, o bien en los libros de geografía e historia sobre el País Vasco. (p.14)

É na visita ao País Vasco, com os tios de Ricardo, que Muriel começa a entender a preciosidade do sentido do histórico, porque é durante esta visita que ela se dá conta de uma vivência cultural em seu aspecto mais simples, como na comida que prepara a tia, pratos passados através de gerações; na expressividade das esculturas feitas nas árvores do bosque pelo primo Josema, um antigo militante do ETA, e que agora intervém socialmente ao proporcionar prazer aos moradores da região que vão ali fazer piquenique aos domingo; na forma simples, mas dura, do tio, um velho militante comunista,

de comprender, pela experiência, e expressar seu posicionamento político:

— No es tan sencillo, sobrino. ¿Por qué me he jugado yo el tipo toda mi vida? ¿Por apuesta? ¿Por chulería? Hay muchos códigos, no sólo el penal y en un momento de tu vida te haces un código para ti, o muy sencillo o muy complicado y ya para siempre vivirás pendiente de ese código, respetándolo o saltándotelo a la torera, por ahí está el código, como un fantasma, pero como un fantasma que existe, que está ahí.

— Y en nombre de este código están justificados tus sufrimientos y tus sacrificios, pero también los de los demás. Eso es lo que me jode de los que te pasan por las narices aquellos tiempos de la guerra y la postguerra llena de héroes de una pieza. Eran como bloques de granito. Nada les hacía mella, pero pobre de aquel al que le caía el bloque encima. Morían por su código pero mataban por su código y todo estaba justificado en nombre del código. Prefiero a la gente que se apunta el código de cada día en la agenda y al día siguiente cambian de página y no se acuerdan del código del día anterior.

— Con esa filosofía, sobrino, sólo se vive al día y no hay esperanza de cambiar nada, de mejorar colectivamente. (p.25)

Mas é, precisamente, na canção que a tia canta, à luz do luar, depois do jantar, que Muriel vai encontrar um significado próprio para o termo rememorar. Ela se sente compartilhando uma experiência singular, que tem origem na contemplação diária da vida, pois é fruto do registro de um "viejo cantautor popular":

Le pides que te la traduzca.

— Es una canción de Mikel Laboa y más o menos dice que no le asusta el próximo invierno, aunque ahora sea el verano, porque el presente permanece en el futuro, como una cadena, como una cadena quieta. No, tampoco le asusta el frío al amanecer, los campos escarchados, cuando todo parece una naturaleza sin vida, porque el corazón conserva la luz de los soles que se

fueron y en los ojos permanecen los recuerdos del pasado. Y no le asusta morir porque los sarmientos igual traerán el vino nuevo y nuestro presente asentará el mañana de los otros. Y lo que más me gusta es la última estrofa, Muriel, fíjate que maravilla: No me entristece el recoger las últimas flores del jardín, el andar sin liento, más allá de todo límite, buscando una razón, el humillar todos los sentidos a la luz del atardecer, ya que la muerte trae consigo un sueño que apaciguará los sueños para siempre... (p.27)

Será justamente essa canção que recordará Muriel, em Santo Domingo, em um de seus mais significativos momentos de reflexão, quando se dá conta, de forma plena, do sentido de Galíndez em sua experiência de vida (p.240): por seu intermédio ela empreendeu uma longa viagem reflexiva sobre o sentido da ética da resistência, porém, o mais importante, sob a chave pessoal, estritamente subjetiva.

E, já na solidão e medo extremo do cativo, após recuperar uma série de lembranças, seja na conexão rápida que faz entre os fragmentos de discursos dos homens que passaram pela sua vida, principalmente de sua experiência com Ricardo, seja nas reflexões mais demoradas que dedica ao discurso fabulador de sua religião, ela é mórmon, e às idéias de Galíndez, ela vai assumindo, momentos antes de morrer, o discurso e a sentimentalidade de Galíndez, retomando uma de suas cartas e sua cultura, pela lembrança das várias canções de Laoba ouvidas na casa dos

tios de Ricardo, com a intenção não de definir, exclusivamente, a sua identidade, mas de ressaltar a dimensão que esta tem para a formulação de um "sentido do histórico":

En cierto sentido, la carta amarga de Galíndez en su última Navidad neoyorquina puede ser la premunición de lo que sintió en este instante. Tuvo tu mismo miedo, estás segura, y sólo pudo contar con el valor que le daba la investidura de una causa (...) No te atreves a cantar las estrofas rotas de sus canciones de patria nostalgia, pero sí cantas en voz tan baja que no es voz, que es escritura en un papel secreto que ellos no pueden descubrir, ni romperte, la canción de Laboa, y te llevarías a Jesús hasta el bosque pintado por el hijo de los Migueloa, en comunión exacta con algún rincón del mundo, el bosque modificado, la realidad más física modificada, corregida, definitivamente humanizada. **Si fuera lícito huir, si hubiera paz en algún lugar, no sería el amante de las flores que lindan la casa. No sería el miserable abatido por el dolor, hijo de la desesperanza, destinatario endurecido del grito. No sería para nadie causa de escándalo, ni planta desarraigada sembrada en tierra fría. Si estuviera permitido huir, si fuera posible romper la cadena, no sería un navegante impotente, carente de barco.** (p.346) [destaque meu para a letra da canção, que também aparece nas páginas 26 e 27]

A circularidade, anunciada na peregrinação de Muriel por tantos países na busca de recuperar a figura de Galíndez, concretiza-se nessa sua viagem interior, em que recupera, mais que uma figura, um modo de construir o passado.

Trabalhar com a ética da resistência e, conseqüentemente, centrar sua pesquisa na recuperação de uma figura histórica repleta de contradições, enuncia o

comprometimento desta pesquisadora com a necessidade de recuperação de um comportamento ético que não se resume a uma distante teorização, mas que, sim, esteja pautado em ações concretas de reconhecimento e identificação em nível pessoal, como foi analisado. É essa a medida de uma memória efetiva, aquela construída através de elementos que compõem a realidade de cada indivíduo e que será, desta forma, capaz de sustentar uma leitura articulada do presente.

O enfoque na figura de Galíndez configura uma trajetória bem delineada, mostrando que não existe memória coletiva sem que se tenha uma memória individual operante: essa é a grande descoberta de Muriel em suas reflexões no cativeiro.

Ao perceber que havia falhado a primeira estratégia — a carta que obriga Norman a escrever — para deter as investigações de Muriel, o agente da CIA recorre a Voltaire com a finalidade de que este pudesse, desempenhando um de seus papéis, criar uma imagem tão destruidora da memória de Galíndez que lhe fizesse desistir de sua reconstrução. Mas essa estratégia também falhou, pois Muriel já tinha consciência das várias facetas que Galíndez carregava e era, justamente, essa a

sua relevância, ser um homem que carregava suas contradições, mas que perseguia um objetivo claro:

— Ya no me queda mucho tiempo, ni siquiera para morir, quizá ya esté muerto y desde esta autoridad y de la complicidad en tantas creencias compartidas, le puedo decir, hija mía, que ha escogido usted una estela equivocada. (...) Usted cree haber cogido a tiempo la memoria de un mártir, antes de que se la traguen las aguas del océano del olvido, pero se ha equivocado de naufragio y permítame que le hable tan líricamente, pero yo pertenezco a la era del bolero y no lo puedo evitar ni en las situaciones más dramáticas.

(...)

— Esa visión de Galíndez como confidente de los servicios secretos ya se conocía, yo ya la conocía.

(...)

— Yo ya conocía ese retrato de Galíndez, y lo tengo asumido por muy crudo que sea. Unos acentúan sus trazos, otros los rebajan. No me importa.

El viejo parece haber recibido un golpe mortal y detiene el caminar de su acompañante con un suave apretón de mano sobre su brazo.

— No me diga eso. ¿Cómo puede decirme eso?

— (...) pero yo no le escogí porque fuera un profeta puro, sino porque era un profeta impuro.
(p.317)

A surpresa de Voltaire significa a profundidade com que Muriel se dedica a sua tese, mostrar que o passado não serve para construir mártires ou para a glorificação de circunstâncias, mas, sim, para se compreender os processos humanos que movimentam a vida. Esta visão de Muriel já está anunciada no início do romance, quando Ricardo discute com seu tio a questão dos códigos de conduta (fragmento já citado, anteriormente), e este lhe diz que não se pode levar uma vida vivendo só o momentâneo porque assim nada melhoraria. Dada a

insistência de Ricardo, de que as coisas caminham sozinhas, dando-lhe o exemplo de um jogo de golfe em que a bolinha segue sozinha o seu rumo, o tio prontamente lhe responde:

— Pero algo o alguien ha llevado la pelota hasta allí. (p.25)

Muriel não tem a visão que tem Edward, por exemplo, de superioridade por estar fazendo a História. Não é essa a história que procura, o que lhe interessa é quem está, nas mínimas atitudes, colocando "la pelota" em movimento. Sendo assim, todos os retratos que lhe foram apresentados de Galíndez correspondem, em certa medida, ao que ele foi. Mas ele foi um dos que impulsionaram o movimento que, em seu sonho, conduziria à liberdade do País Basco. E, por esse sonho, ele participou na luta de outros povos, como no caso da República Dominicana.

Galíndez aparece no relato, no terceiro capítulo, e, como Muriel, constitui uma voz de interpelação. Diferente da de Muriel, que somente no final da narrativa vai ao cativo, e, portanto, pôde em várias ocasiões encontrar um interlocutor, mesmo que não diretamente, ou empreender questionamentos internos a partir de experiências concretas, a dele, porém, é quase que totalmente constituída como uma voz interior, num diálogo consigo mesmo, muito próximo da morte. Seu discurso, em segunda

pessoa, é muito semelhante a um monólogo interior, em que o fluxo de consciência faz perder a noção precisa do tempo, aglutinando, nos momentos que lhe restam de vida, uma carga intensa de lembranças, em uma saturação do presente, na luta por entender o que lhe passa.

No entanto, não perde a força de interpelação, mais transparente no discurso de Muriel, pois essa voz convoca, incita a uma postura crítica focada, principalmente, no leitor, ao mesmo tempo que deixa entrever, como dito anteriormente, uma voz implícita do autor. Esta voz é a voz intermediária do intelectual que permeia todo o romance. É a voz da figura de intelectual que Vázquez Montalbán construiu ao longo de sua obra de escritor e opinador afeito às questões de seu tempo. E, desta vez, não é uma voz que se opõe ao discurso da personagem, como em Edward e Norman, ela está alinhada com a sua representação de intelectual, que se desdobra nas personagens de Galíndez e Muriel.

Assim como Muriel, Galíndez faz uma peregrinação, mas essa é só na memória. No romance, Galíndez tem como espaço físico "la cárcel privada del Generalísimo Trujillo" (p.73), uma das poucas informações que recebe no cativoiro. Ele reconstrói os espaços, desordenadamente, através das lembranças, de fragmentos de discursos de pessoas com quem se relacionou. Assim,

vai ao **País Basco**, recuperando a sentimentalidade da infância, com seu avô:

Te subes a las rodillas de tu abuelo sentado sobre una poderosa raíz de la colina de Larrabeode, contemplando el valle de terciopelo verde donde Amurrio es un caserío reducido de como una miniatura (...) Los vascos hemos aprendido a mirar al cielo desde la angostura de los valles, Jesús, y por eso nos gusta trepar por las colinas para tratar de tocarlos. Fíjate, Jesús, en cuántos apellidos vascos terminan en Mendi, monte en castellano, y es que no hay valles sin montes y a ellos subimos para nuestras romerías y nuestras fiestas. (p.156)

Vai aos braços de seu amor, Mirentxu, com os versos que lhe dedicou:

Como cuando estrechándole el talle te gustaba pasear por la carretera; mas entonces el ambiente era tibio y la frescura de sus carnes, bajo el vestido estampado, emborrachaba tu sangre. **Mirentxu. ¿Te acuerdas de aquellas tardes al caer del sol?** Y llegaste a vuestra piscina, que reflejaba su belleza (...) **Mirentxu. Recuerda aquella mañana en paz, de aquellas mañanas en paz.** (p.60) [destaco os versos de Galíndez].

Vai a **Santo Domingo**, na época em que mantinha ainda relações com o governo trujilhista (p. 53 e 56); a **Nova York**, recuperando a conversa que teve com Almonia, em que este lhe propunha que vendesse seu livro sobre Trujillo ao próprio general (p.57), e, ainda em Nova York, a lembrança dos amigos, acreditando que eles pudessem ajudá-lo (149) e, especificamente, ao **Harlen**, em um passeio com Evelyn (p.53).

Galíndez, assim como o tio de Ricardo, respeitava um código e por isso não vendeu seu livro a Trujillo:

Jesús, no hagas tonterías, el Benefactor está dispuesto a comprarte el libro que has escrito contra él, ¿qué más puedes esperar de un asesino? ¿Para eso has venido a Nueva York, Pepe, no te ha condenado a ti mismo al exilio en México? Es tu oportunidad, Jesús, y quizá la mía. Véndeles el libro y dejará de perseguirnos, a ti, a mí. (...) Lo cierto es que Almonia cayó en desgracia y en México escribió un libro aséptico sobre su experiencia como secretario de Trujillo y otro lacerante, cruel, con odio aplazado que firmó con el seudónimo Bustamante. ¿Y tú me pides que destruya mi obra, Pepe? ¿Y la tuya? Harán borrón y cuenta nueva, Jesús. Estamos unidos por un destino. Somos perdedores. Jamás me he inclinado como tú ante Trujillo. Pero te has inclinado. Cuando uno se inclina no tiene derecho a criticar cómo se inclinan los demás. Esta vez no, Pepe. Santo Domingo, El Benefactor, toda su estirpe, es un capítulo cerrado para mí. Aquí no me llegará la mano del Benefactor. (p.56)

Galíndez estava enganado, as mãos de Trujillo chegariam à Nova York. E não foi só essa vez que se enganou, acreditando que o mundo também era regido por códigos tais como os seus. Ele se enganou com o governo americano, que lhe havia prometido ajuda para a independência de sua pátria, logo vê os acordos firmados entre os Estados Unidos e a Espanha franquista. Depois, acredita que Angelito/Voltaire, que aparece na cena de seu seqüestro, também estivesse sendo vítima da mesma atrocidade que ele, encarcerado e condenado à morte.

Talvez por esses equívocos e pela forma como viveu o seu código, ora inclinando-se, ora mantendo-se firme em

suas convicções, Muriel, ao comentar o retrato que Voltaire lhe pinta de Galíndez, também o tenha chamado de um "alienado" (p.317), além de um profeta impuro, pois sabia que no seu trato com os americanos nem questionava o mal que fazia aos comunistas denunciados por ele: apegava-se firmemente à questão basca. Por isso é que Muriel se sentiu tão identificada com Galíndez: ele é um ser de carne e osso, com equívocos, com acertos, com saudades e com lembranças. Para alcançar essa compreensão, foi necessário buscar uma chave crítica, proporcionada por suas leituras e pelas aulas de Norman, mas também buscar uma chave subjetiva, que a figura de Galíndez e seus escritos lhe propiciaram, além da experiência da busca, que a auxiliasse a entender a loucura, que, em todos os aspectos, era a morte de Galíndez, pois Trujillo o condena, depois de citar inúmeras passagens da tese, *La era de Trujillo. Anatomía de una dictadura latinoamericana*, principalmente as que ele achava de cunho pessoal, como falar de seu filho e de seu irmão, pelo crime:

— De lesa majestad

Refunfuña el Generalísimo, con el cuerpo cansado acogido a la estrucutra del sillón (...)

— (...)Espaillat, que todo se haga según lo convenido

Se levanta y avanza hacia la puerta como si recuperara el sentido de sí mismo y de su prisa, entre espacios que le abren los otros con una precipitación desacompasada, menos Espaillat que

sigue su estela y detiene su salida en la habitación cuando pregunta a sus espaldas.

— No he entendido bien que quiere decir que todo se haga según lo convenido.

(...)

— Por los diez puntos ya ha cobrado y por lo de Ramfis [filho de Trujillo] que le den chalina. (p.224)

E que a auxiliasse a montar esse enorme quebra-cabeça: um retrato de Galíndez. Ou, como coloca a própria Muriel, recordando as aulas de Norman, "fotogramas": "la personalidad es como una sucesión de fotogramas de todas las personalidades que has asumido a lo largo de una vida..." (p.281), ou, se não quiser montar os fotogramas, há, ainda, uma forma mais provocativa para o leitor de *Galíndez*:

— (...) Y entonces me topo otra vez con la parábola de Rashomon.

— ¿De qué parábolas hablas? [pregunta Ricardo]

— Es una parábola cinematográfica y no tiene valor universal, pero Norman la utilizaba habitualmente y me la traspasó. Tampoco soy tan vieja como para tener en la memoria una película de los años cincuenta. En la película se cuenta un mismo hecho mediante distintas apreciaciones de diferentes testigos y el espectador ha de hacer el esfuerzo de elegir una de las versiones o ir reuniendo elementos de una y de otra. A mí me ocurre lo mismo con Galíndez. (p.89)

A relação que estabelece Muriel com o leitor a partir da parábola, apresentada ainda no início do romance, é uma chave de leitura da obra e, neste sentido, a voz do autor se torna muito presente. E ao mesmo tempo que convoca o leitor para um jogo, pois lhe aguça a percepção ao necessitar reunir os fatos do mistério que envolve

Galíndez, convoca-o também para uma reflexão sobre a memória, ou como o próprio Vázquez Montalbán nos coloca, sobre a história, no que corresponde ao processo de sua construção, seja na seleção dos fatos ou nas relações que estabelece com o presente e com o devir. É uma estratégia que delega ao leitor, especializado ou não, uma função fundamental, já que será ele um dos articuladores finais da narrativa, organizando e assumindo um posicionamento crítico diante do exposto.

Neste sentido, o romance cumpre um papel relevante nas questões que Vázquez Montalbán se propõe quando observa a sociedade contemporânea, e se faz provocador, quando solicita que a crítica e os leitores mantenham sempre uma postura reflexiva diante do mundo. *Galíndez* é, essencialmente, o romance de e sobre um intelectual.

5.3 *MARCOS, EL SEÑOR DE LOS ESPEJOS*: OS LIMITES DOS GÊNEROS

Marcos, el señor de los espejos (1999) se apresenta como mais um texto de uma linhagem que abarca *Mis almuerzos con gente inquietante* (1984), *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* (1996), *Y Dios entró en La Habana* (1998). Essas obras têm como finalidade atender à solicitação do que o próprio autor designa de "renovação de conhecimento". Através desses textos, Vázquez Montalbán atendia a sua necessidade de organizar um conhecimento que acumulava ao longo de anos, exercendo, principalmente, sua profissão de jornalista e em sua atuação como "opinador habitual", ou seja, como intelectual.

E, embora esses ensaios surjam tendo como ponto de partida as próprias interrogações de Vázquez Montalbán, eles cumprem a função de oferecer um material que exige do leitor um reflexão sobre os temas tratados, atuando como um fomentador de uma prática leitora não passiva, no sentido em que delega ao leitor a tarefa de elaboração, ou de tentativas, de respostas para as múltiplas interrogações que apresenta. A maneira como Vázquez

Montalbán expôs o tema nos oferece uma visão nítida de sua posição:

... en mí estalla una voluntad de volver a entender el mundo que me rodea (...) Yo he dicho algunas veces que si escribo ensayos no es para explicarle nada a nadie sino para explicármelo a mí mismo. (...) *Panfleto desde el planeta de los simios* o la entrevista o el libro sobre Marcos y la insurrección de Chiapas o el libro de como la derecha va a recuperar el poder en España, *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos*, todos esos libros son como indagaciones que me permiten en primera instancia a mí entrever lo que está pasando, y que, en segunda instancia, permiten a otro tipo de público menos asimilable con mi propia persona y con mi propia subjetividad, darse cuenta de hasta qué punto, para entender lo que me pasa, he de aprender a distanciarlo, a separarlo un poco de mí mismo y elevar un veridicto. (TYRAS, 2003, p.203)

Esta forma de estabelecer um distanciamento para emitir um juízo contempla o leitor com um "modo" de construção de conhecimento característico de um intelectual: há um momento em que as questões do cotidiano são percebidas subjetivamente e, logo, cria-se, no fazer de um intelectual, um distanciamento que lhe permite refletir e expressar sua opinião.

Deste modo, o ensaio me possibilita observar a construção de um texto em que a figura do intelectual se aglutina em forma e conteúdo: forma porque os vários gêneros que compõem o texto são próprios da escrita de um intelectual, ou dialogam diretamente com ela; conteúdo, pois há a atuação e a elaboração de um pensamento próprio

de um intelectual a partir de um tema específico: o movimento de rebelião indígena de Chiapas, no México.

Marcos, el señor de los espejos, está construído em seis capítulos, todos com título, e um glossário, produzido por Guiomar Rovira e Jesús Ramírez¹⁷. Há ainda duas epígrafes de textos que serão analisados e comentados pelo autor no corpo de seu ensaio, tanto na perspectiva de obter informações, quanto na de amparar seus argumentos com relação ao universo indígena e ao movimento que este organiza. A primeira é a do historiador Antonio García de León, *Resistencia y Utopía* (1985), e a segunda, do Subcomandante Marcos, *Crónicas intergalácticas* (1996).

Em ambas, pode-se constatar o nível metafórico de uma linguagem que tem a função de orientar na interpretação de uma "realidade" que não consegue ser explicada por uma linguagem referencial: os problemas da população indígena, no território mexicano, ultrapassam os limites do que se pode compreender como normalidade. No entanto, o que as epígrafes sinalizam, em primeira ordem, é muito mais o ato de desvelamento de uma questão

¹⁷ Dois jornalistas que viviam no México durante a visita de Vázquez Montalbán à selva Lancandona, ao acampamento "La Realidade". Ela é barcelonesa, escreveu um livro, *Zapata vive*, em que entrevista vários membros do EZLN e acompanha Vázquez Montalbán com a finalidade de fazer as fotos e as filmagens, durante a entrevista; ele estava casado com Guiomar Rovira e era correspondente de Reuter também no período em que Vázquez Montalbán esteve no México.

— a dos povos indígenas no México — ocultada e, conseqüentemente, massacrada por anos de inexistência de políticas governamentais de reconhecimento das populações indígenas, do que as pautas específicas de reivindicações decorrentes desta situação. Por isso García de León encontra na imagem de um vulcão em erupção uma metáfora para que o leitor tenha a real dimensão do que ocorre em seu país e que o subcomandante recorra à metáfora de gigantes, parodiando Cervantes, através de Don Quixote no episódio dos moinhos de vento, para fazer referência ao enfrentamento com as forças governamentais que tentavam impedir-lhe, e a seus companheiros, de chegar ao acampamento "La Realidad", onde ocorria o "Primer encuentro internacional por la humanidad y contra el neoliberalismo", no final do mês de julho e início de agosto de 1996.

Observar as datas das publicações das epígrafes também é significativo, pois se percebe que entre elas já há um período de 10 anos, e que remetem a um período ainda mais longo, apontando que o que se passa em Chiapas em 1999, ano da edição do livro de Vázquez Montalbán, tem uma temporalidade dilatada, que abarca segmentos temporais diferenciados: o que se refere à relação entre os indígenas e os colonizadores, tempo da conquista, no século XVI; o tempo que se conecta à Revolução Mexicana,

em 1910, que se constituiu o primeiro movimento de luta pela terra; e o tempo que transcorre todo o século XX, recuperando, através de novas diretrizes, as necessidades do povo mexicano desde a revolução de 10, e, com isso, gesta uma rebelião que eclode no ano de 1994, em Chiapas, chegando ao início do século XXI.

Trato especificamente da noção de tempo, anunciada já nas epígrafes, pois, será esta noção um elemento estruturador importante na composição que Vázquez Montalbán deu a seu ensaio. *Marcos, el señor de los espejos*, desde seu início, está organizado mesclando temporalidades, as já anunciadas, no parágrafo anterior, e a que corresponde a do próprio autor no tema que se propõe neste ensaio. Por isso o primeiro capítulo — intitulado “¿De dónde vengo, quién soy, adónde voy?”, numa alusão ao quadro do pintor francês Paul Gauguin, *D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897)¹⁸, permite ao autor uma referência a um pensamento que entrelaça os três espaços temporais: presente, passado e futuro; assim como uma leitura mais metafórica do espaço utópico que o quadro oferece — tem como

¹⁸ O romance policial de Vázquez Montalbán, *Los mares del sur* (1979), tem como referência temática este quadro. É a partir dele que se constrói o debate sobre as dificuldades da vida urbana, com todas as complicações de nível sócio-político-econômico, e o sonho que muitos acalentam de fugir para “os mares do sul”, metáfora para o paraíso perdido, para a vida de contemplação e gozo, do qual as relações materialistas geradas, principalmente, pelo capital, expulsaram o homem.

proposta central inserir o "tempo do autor" no tempo mais dilatado do conflito neozapatista e, deste modo, apresentar seus argumentos para tecer suas reflexões críticas e participar de uma rebelião que não é sua, como ele mesmo coloca ao início do capítulo:

Pero me reconozco sensible ante el argumento de que los burgueses ilustrados de izquierda nos solozamos con las revoluciones lejanas, esas incómodas revoluciones que no quisiéramos interpretar como protagonistas. Y no se puede negar nuestra tendencia a adoptar revoluciones, porque la Historia no nos ha querido conceder la nuestra y nunca nos la concederá. Si nos la concediera, recurriríamos al argumento *marxiano*, de Groucho Marx, de que jamás nos haríamos miembros de un club que nos aceptara como socios. Pero controlada esta perversa combinación y falsa conciencia, no nos sintamos descalificados para mostrarnos solidarios con una revolución que no hemos provocado. (1999a, p.16)

A sua participação quer se concretizar de forma mais direta já que agora não lhe interessa só uma relação de "papel", distanciada pela mediação fria de um livro, revista ou jornal, mas, sim, um encontro com o subcomandante, para poder se transformar também ele em uma testemunha, como afirma na entrevista que deu a Tyras (2003):

Todo eso se convierte en algo muy atractivo, en una materia a investigar, manipular y tocar. Y de hecho, la toco bastante porque no me limito a hacer un análisis sobre una mesa sino que viajo y estoy ahí. Por ejemplo mi estancia en la selva esperando a que Marcos me recibiera, a pesar de vivirla desde una profunda protesta contra mí mismo. Cuando estoy en la selva esperando una llamada a las seis de la madrugada y me planteo: "Qué hace un cardiópata como tú en una selva como ésta?" (...) Pero para mí era fundamental el

poder hablar con este personaje y poder vivir de cerca y entender ese mundo alternativo, a la espera de su oportunidad de intervenir en la globalización. (p.204)

O discurso enunciativo, em primeira pessoa de Vázquez Montalbán, recupera o ano de 1994 como o que inaugurou sua relação mais direta com os acontecimentos mexicanos. Naquele ano, no dia cinco de abril, ele publicou, no jornal espanhol *El País*, o artigo de opinião "Teologia Neoliberal" no qual denunciava justamente o rompimento de uma seqüência temporal, ou de um resgate no tempo histórico dos acontecimentos, para a compreensão do episódio de Tijuana e de toda a luta armada:

La memoria de los teólogos del neoliberalismo suele ser corta, ahora empieza en Chiapas y termina en Tijuana, lógica consecuencia de un ejercicio de automutilación de toda memoria que no explica el presente necesario... (1994)

Este artigo é uma das primeiras marcações temporais dos diversos textos que compõem *Marcos, el señor de los espejos*. Sua referência histórica constitui um primeiro respaldo para justificar suas intervenções no conflito indígena. Pode-se começar a perceber que o ensaio encaminha-se para uma das preocupações centrais da escritura de Vázquez Montalbán, a recuperação da memória. Daí a importância desse fio condutor temporal.

Acompanhando a linha de tempo que dá forma ao ensaio, o autor, realmente, o inicia citando um texto

publicado em 1995, mas que havia terminado de escrever em 1994: *Panfleto desde el planeta de los simios*, já apresentado neste estudo quando trato, de forma mais direta, a questão do intelectual. A citação que aparece abrindo o primeiro capítulo de *Marcos, el señor de los espejos* corresponde, especificamente, ao epílogo, às linhas finais, de *Panfleto desde el planeta de los simios*, sugerindo uma continuidade não só no que diz respeito ao tempo, como venho demarcando, à estrutura geral do ensaio, pautada em uma acentuada intertextualidade, mas também a uma continuidade temática.

Assim, a partir de seus próprios textos, Vázquez Montalbán vai elaborando o discurso do ensaio convocando outras vozes narrativas que atestam seu longo envolvimento com o universo indígena. Refere-se à primeira carta que Marcos lhe envia, em dezembro de 1997, e vemos que a relação entre Vázquez Montalbán e Marcos tem início desde os primeiros anos de luta nas montanhas mexicanas (1984-1990) através tanto da escrita jornalística como da literária (1999a, p.22). Marcos lembra o sofrimento de ler *Asesinato en el Comité Central* por causa da característica glutônica de Pepe Carvalho, já que eles se encontravam muitas vezes sem ter o que comer.

Ahora que menciono a don Pepe Carvalho, me viene a la memoria el recuerdo de un compañero de armas, caído en combate el primero de enero de 1994, que también leía (y sufría) las andanzas en el Comité Central y otras angustias. En aquellos primeros años de lo que después adquiriría forma y significado, él y yo nos intercambiábamos las pocas novelas policíacas que nos enviaban de la ciudad. Lugar privilegiado tenían las de Manuel Vázquez Montalbán, y las ricas descripciones de recorridos y casos de Carvalho nos sirvieron a ambos para acompañar las largas y húmedas noches de la selva Lacandona. (p.23)

E faz referência também a um texto sobre a questão da esquerda na Europa, publicado em *La Jornada* (1997), jornal mexicano em que Vázquez Montalbán manteve uma coluna por vários anos.

A seguir, Vázquez Montalbán, aproveitando o diálogo que estabelece com Marcos através de cartas, vai preenchendo a linha temporal citando os diversos textos, em ordem cronológica linear, até chegar ao final do capítulo, narrando, em presente do indicativo, sua espera para o encontro (fevereiro de 1999) com o subcomandante, na comunidade indígena de La Realidad. Os textos principais são: o prólogo de Roger Bartra ao livro de Méndez Asensio e Cano Gimeno, de 1994; o relato de um observador sobre o que se passou no México durante a Matança de Acteal, em 22 de dezembro de 1997 (Vázquez Montalbán menciona também um amplo dossier sobre esse ocorrido); e a declaração de Marcos de julho de 1998, *Arriba y abajo: máscaras y silencios*, que analiso mais

adiante, ao tratar da linguagem intertextual como elemento organizativo do ensaio.

Essa estruturação temporal, que acompanho mais de perto no primeiro capítulo, estende-se por todo o ensaio; assim, o segundo capítulo recupera toda a informação crítica do autor sobre a questão indígena. Vázquez Montalbán passa em revista, rapidamente, a sua formação sobre a questão e afirma a necessidade de reeducar sua maneira de conceber a figura do indígena.

Educado en la visión del indio a través de la filosofía franquista de la Hispanidad y de las películas de Hollywood anteriores a *Otoño Cheyenne*, tuve que absorber alguna teoría crítica para darme cuenta de que no sabía nada y que lo que sabía era una subnada. (2003, p.59)

É nesse capítulo, então, que ele analisa o texto de García de León, do qual retirou uma das epígrafes, repassando uma história que se inicia na conquista:

Carne de antropólogo los indígenas, ahogados nosotros en nuestra memoria personal o colectiva, y nuestras historias nacional-umbilicales, tardíamente hemos descubierto que hay una historia de los vencidos, vencidos en general, vencidos económicos, vencidos sexuales, vencidos étnicos y cuando Antonio García de León demuestra en *Resistencia y utopía* que los indígenas de Chiapas han estado luchando sin parar quinientos años en defensa de su identidad y supervivencia es como si hubiéramos atravesado el espejo que nos devolvía una falsificadora mutilación de la Historia. (p.63)

E reconsidera sua visão, a partir da perspectiva de cinco séculos à frente, através do texto de Monsiváis:

Si bien García de León nos ha enseñado el origen de la singladura de una resistencia de quinientos años, ¿de qué puerto próximo ha salido este barco pirata o esta arca de Noé del zapatismo? En el número especial de *Proceso* dedicado al balance del zapatismo en enero de 1999, Carlos Monsiváis escribe: "El 12 de octubre de 1992 llegan a San Cristóbal de las Casas, en Chiapas, 5.000 indígenas, algunos con taparrabos, arcos y flechas. Rodean la estatua del conquistador Diego de Mazariegos, "fundador" de San Cristóbal y emiten gritos y discursos contra la celebración de Quinto Centenario y la falta de derechos de los indígenas. Sin que nadie lo anuncie, hace su debut el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)". (p.69)

E vai recompondo uma história perdida, pelo ocultamento do discurso de uma História dita "oficial", tanto em sua memória como na de muitos contemporâneos seus. O entrelaçamento de tempos é explícito quando observamos estas últimas citações __ ao enlaçar o tempo da conquista à época de comemoração do quinto centenário do descobrimento, em 1992 __, e mais ainda quando encaramos o texto em seu conjunto, já que este capítulo recupera muitos momentos históricos necessários para a compreensão do movimento neozapatista. Desta forma, através do texto de Bonfil Batalha, parte para o século XIX, como já tinha feito com García León para o período da conquista, aportando no período da independência do México:

Bonfil sostiene que la descolonización de México contra España fue incompleta porque los grupos que han detentado el poder desde 1821 nunca han renunciado al proyecto civilizatorio de occidente en nombre de un México imaginario que excluía el México profundo precolombino (...) "Los pueblos del México profundo crean y recrean continuamente su cultura, la ajustan a las

presiones cambiantes, refuerzan sus ámbitos propios y privados..." (p.64)

Vem se aproximando do tempo zero da narrativa, que é o encontro na selva em fevereiro de 1999, e faz referência à matança da Praça das três Culturas em 1968, uma ruptura mais acentuada, inclusive visível internacionalmente, no discurso mexicano oficial, sempre monolítico e impermeável, sobre a questão indígena. Manuel Vázquez Montalbán vai construindo seu discurso marcando o ano de 1996, com o "Primer encuentro intergaláctico por la Humanidad y contra el Neocapitalismo", em Chiapas; até que chega a 1999, analisando a situação das populações marginais — em muitos lugares do mundo, o que destaca o caráter metafórico do movimento indígena mexicano, já que adquire uma pluralidade significativa, embora se guarde as diferenças de cada país —, tomando como exemplo a Guatemala, na figura de Rigoberta Menchú e sua luta contra a visão panorâmica oficial sobre seu país, baseada em estatísticas manejadas segundo a conveniência de estudiosos comprometidos com o governo.

Os capítulos três e quatro correspondem ao, já referido por mim, tempo zero do ensaio. Eles compõem a entrevista concedida pelo subcomandante Marcos a Manuel Vázquez Montalbán. As introduções, a do capítulo três, maior que a do quatro, estão construídas em presente,

assim como os comentários feitos por Vázquez Montalbán ao longo da entrevista. Embora já tenha feito uma análise do corpo principal da entrevista, ao comentar, no capítulo três deste estudo, o perfil jornalístico de Vázquez Montalbán, a retomarei, para inserir algumas observações pertinentes ao conjunto desta obra.

Quando chegamos aos capítulos cinco e seis, a linha do tempo se situa totalmente no presente, no ano de 1999, com uma análise que parte da proposta de Marcos, no capítulo cinco, para que Vázquez Montalbán lhe fale sobre o comportamento da intelectualidade naquele momento e que continua com a entrevista de Vázquez Montalbán a Hermann Bellinghausen, diretor de um dos suplementos do Jornal *La Jornada*, tendo como tema a situação política-econômica-social, principalmente, daquele momento no México.

No capítulo seis, sugestivamente intitulado "El Aleph, las luces y las sombras", o autor dilata a significação do "presente" inserindo neste tempo "la memoria y el deseo": a memória, necessária para uma compreensão das questões que se lhe apresentam neste momento de sua história pessoal, nessa viagem ao México em busca senão de respostas definitivas, mas de respostas possíveis para suas indagações, e o desejo, fundamental para que possa voltar a encarar possibilidades para um futuro, para voltar a reconstruir seu imaginário utópico.

Ao retomar o título do capítulo, na referência feita ao texto de Jorge Luis Borges, "El Aleph" (1957), pode-se compreender melhor quando me refiro a *Marcos, el señor de los espejos* estabelecendo a semelhança da forma deste ensaio com a forma de um hipertexto. Se em seu texto Borges cria um ponto que aglutina todos os pontos do tempo e do espaço e se em uma metáfora mais direta muitos comparam este ponto a um portal de *internet*, então tomo essa imagem sugerida por Vázquez Montalbán para amparar minha comparação com o hipertexto e seguir na análise de seu ensaio, que toma o espaço de Chiapas como um ponto que congrega as reivindicações de todos os segmentos que, esquecidos pelo processo de globalização, sentem-se marginalizados:

Sobre ese sustrato intervencionista germina la gran coartada de la lucha contra la subversión comunista en el contexto de la Guerra fría, a cargo de militares formados para este fin a los que se les garantiza impunidad sea cual sea el procedimiento que empleen para destruir al enemigo, incluso se les enseña a torturar "científicamente". No tiene América Latina la exclusiva de la fenomenología de la impunidad de la barbarie moderna o posmoderna, como demuestran las sentencias del Tribunal de Ausha sobre los crímenes de Ruanda o las acciones del Tribunal de La Haya sobre la violaciones de derechos humanos en Bosnia, aunque hayan sido las diligencias del juez español Baltasar Garzón contra Augusto Pinochet las que han concentrado el reflector sobre el espectáculo militarista latinoamericano que viene de lejos. (p.93)

O enfoque que Vázquez Montalbán dá à questão do movimento indígena neozapatista como metáfora para o

desmascaramento das necessidades e para as reivindicações das diversas camadas sociais, sejam mexicanas ou não, constitui, inclusive, um dos primeiros pontos abordados na entrevista e encontra nas palavras de Marcos uma sintonia que revela uma intencionalidade do movimento de ser, também, entendido como uma convocação "planetária":

Nosotros nos concebimos como un grupo que plantea una serie de demandas, que tiene la fortuna de que esas demandas encuentren coincidencias, reflejos o espejos en las demandas de otras partes del país y de otras partes del mundo. En todo caso, el mérito de EZLN es el haber encontrado la frecuencia de comunicación para que se produjera ese reflejo múltiple, que obtiene resultados en el México urbano, en el México campesino e indígena. Pero también en otros países y en minorías excluidas de otros países. (1999a, p.103)

Por isso também a necessidade que Vázquez Montalbán sente de se deslocar, de ir ao encontro de Marcos na selva, de ir a um espaço que se chama La Realidad e que, metaforicamente, indica as múltiplas possibilidades de composição da realidade neste mundo global.

A forma como Manuel Vázquez Montalbán vai se transformando em uma personagem, desde o primeiro capítulo, caracteriza a escritura multifacetada de seu ensaio. A transformação ocorre através do "imbricamento" que o discurso do autor estabelece com os demais discursos dos variados textos presentes em sua obra, desta forma, o emaranhado textual serve para mostrar, em

primeira instância, como uma "existência de papel" conduz o autor a uma atuação, assim como assinala as duas faces que, em sua concepção, constitui a função e lugar de um intelectual na contemporaneidade.

Ao se situar na questão de Chiapas, Vázquez Montalbán mostra que toda a aproximação é feita via textos de diversas fontes: notícias, artigos de jornal e/ou literários, ensaios, cartas, entrevistas (de revista, jornal, televisão), romances, poemas, etc., até o momento em que se cria a necessidade de "ver" o que está acontecendo e ocorre então o encontro, viajando até o México, à selva Lacandona. A forma como organiza a linha temporal do texto, como foi descrito anteriormente, já aponta para a multiplicidade de textos, pois vimos que são eles as fontes de sua marcação de tempo. Desta perspectiva, a estrutura temporal representa uma das marcas da intertextualidade de *Marcos, el señor de los espejos*.

Característica fundamental na escritura de Vázquez Montalbán, a intertextualidade, compreendida como a apropriação de textos capazes não só de referendar, mas também de representar uma via de aproximação à unidade de pensamento, fundamenta a eleição do autor de estar sempre partindo de uma proposta textual em que é necessário abarcar não o 'todo' absoluto, mas um 'todo' possível, de

abarcara uma unidade de sentido. Essa perspectiva rechaça uma leitura do contexto histórico calcada na fragmentação que, na maioria das vezes, tem como objetivo acentuar uma visão de que não há saída para um pensamento crítico, para uma alternativa crítica de encarar a realidade que nos corresponde viver.

Vista desta maneira, a intertextualidade encontra sua concretização já no período da estética subnormal, refletindo uma realidade caótica, fragmentada, sim, mas nem por isso impossível de ser pensada, como se pode ver no texto de "Manifiesto Subnormal":

La realidad volvió a ser amoral una mañana; fue una evidencia impuesta de repente y que llevó inexorablemente a comprender la amoralidad de la historia. Desprovista de la pasión y de la emoción que sólo puede comunicar una moralidad, la Historia se limitaba a ser una propuesta de lenguaje, una serie de signos exteriores que traducían las claves ocultas de unas conductas. La idea del progreso dejaba de tener sentido porque en realidad descansaba en la idea de absoluto. (1995b, p.32).

Observa-se que ao reconhecimento de uma situação, e este texto é de 1970, segue uma crítica que permeia todo o texto e que avança em reflexões posteriores do autor, mais visível neste outro fragmento:

El necio era un descolorido barbilampiño que se masturbaba con los pies. (...) ¿Qué es el ensayo? Preguntó el necio a T.W. Adorno. Tomó unas tijeras y capó a las diez vírgenes que bailaban el soul en las catacumbas del Mar Muerto. He aquí el ensayo, mover una pieza de juego sin necesidad de justificar su existencia gracias a

los extraños orígenes de la materia. La justificación del ensayo como algo no justificable como mercancía cultural, ni siquiera como eslabón científico entre dos errores decrecientes e históricamente sucedidos, suscitó un amplio movimiento de protesta por parte de los maestros nacionales. (1995b, p.38)

A definição de ensaio é feita tomando como referência Adorno, mas aparece em uma história em que o "necio" interroga o "pensador" propondo uma intervenção crítica e, neste viés, o "necio" é o "subnormal", pois ele é o que provoca o questionamento. Pode-se perceber que a resposta surge de forma não tradicional, já que não corresponde a uma escritura que possa ser identificada à esperada forma com que Adorno organiza seus escritos e, tampouco, à profundidade característica de sua análise; no entanto, a definição se assemelhada à forma como o próprio Vázquez Montalbán concebe o gênero (conferir a introdução do capítulo 5 deste estudo), chamando a atenção para uma escritura, a "subnormal", que assinala uma relação com o pensamento de sua época, mas que encontra outras formas de se organizar, ou melhor, que quer demonstrar o já assimilado e expressar o já consumido culturalmente à sua produção.

A história do "necio", é importante situar, interrompe uma longa seqüência em que várias personalidades, de todas as áreas, como Che Guevara, Pelé, Paul Casals, Kennedy, Al Capone, dentre outros,

aparecem como disfarces para o fantasma de um detetive que se atreveu a seguir as palavras de Antonio Machado, isto é, duvidar da própria dúvida e que, em linhas gerais, corresponde ao que disse Vázquez Montalbán, em *Planeta desde el planeta de los simios*, com relação a todo o pensamento crítico, que se instale no "reino de la sospecha". Sendo assim, cria-se uma sucessão de disfarces, uns disfarçados de outros, demonstrando, no final das contas, que todos são apenas referências com as quais compomos nossa relação com o mundo. É como se o texto se constituísse, nessa seqüência, através de múltiplas camadas que representam as formas como cada pessoa constitui sua existência, assumindo diferentes faces diante das variadas situações. E, por ser assim, compreende-se que não se pode caminhar pelo mundo sem que se tenha, por menor que seja, uma visão crítica, neste caso específico, com relação à linguagem.

A estrutura da escrita subnormal sustenta uma visão de mundo que, como foi demonstrado nas análises das obras anteriores, garante unidade ao pensamento crítico de Manuel Vázquez Montalbán, fosse em qualquer tipo de texto que ele estivesse produzindo. Por isso a importante significação dessa estética também na configuração de *Marcos, el señor de los espejos*. A organização discursiva

de "Manifiesto subnormal" remete tanto à questão estrutural quanto à temática:

En ausencia de grandes verdades evidentes recurrí a las mitologías. Pero la lectura de la prensa diaria me hacía cruzar la frontera de la No-Verdad. No pensaba. Veía y veo la rara legitimidad que las palabras y los hechos alcanzan por el mero hecho de ser susceptibles de utilización, según las claves de las lógicas encantadoramente no rigurosas. (...) Un culto reportero ha citado en un comentario sobre actualidad local, la más famosa frase de uno de los suizos más famosos de la hora presente: ¡Oh, qué tiempos estos, en los que hay que luchar por lo que es evidente! (1995b, p.39)

Assim como a citação anterior, esta está em itálico, porém a citação, dentro desta citação, está em cursiva. Esse modo de organização do texto, variando entre o estilo itálico e o cursivo, cumpre a função de desorganizar o que se toma por regra, pois o uso do itálico em um texto serve, justamente, para marcar o termo estrangeiro, o que é alheio, o que pertence a outro. Cabe também destacar a forma como a citação é feita: ela parte do discurso de um jornalista, o qual cita o pintor e escritor suíço, também escritor de novelas policiais, Friedrich Dürrenmatt, agora citado pelo discurso deste denominado manifesto. Estas são as camadas discursivas que comandam todo tipo de texto, esteja ela marcada ou não. Por isso a intertextualidade promove um duplo movimento, o de compressão e o de expansão: através das referências, aglutina significados

nas interligações que executa ao mesmo tempo em que os expande ao infinito, já que todo texto carrega consigo inúmeras relações.

Quanto à questão temática, vemos que em "Manifiesto subnormal" a preocupação em fazer visível o aspecto construtivo que a palavra comporta prossegue em *Marcos, el señor de los espejos*, porém agora de forma ampliada, já que neste texto se discute não só a manipulação da palavra, mas também a sua capacidade de criar alternativas à realidade e, desde essa perspectiva, promover a inserção da perspectiva crítica. O que em "Manifiesto subnormal" era uma busca, uma experimentação, foi se tornando uma escritura de contornos nítidos no que corresponde ao nível crítico que, para Vázquez Montalbán, sua escrita tem que comportar.

Da mesma maneira que nas entrevistas analisadas, o ensaio se forma através de um mosaico composto de vozes tendo como ponto de partida a entrevista-reportagem a *Marcos*, e se estendendo a múltiplos textos, inclusive outras entrevistas: a Rigoberta Menchú e Herman Bellinghausen, assim como a um almoço, na Cidade do México, com Carlos Monsiváis, Sánchez Vázquez e Josetxo Zaldúa, em que o autor narra a conversa que tiveram sobre os acontecimentos recentes na cidade.

Se na análise das entrevistas, feita no capítulo 3 deste estudo, já demonstro que as fronteiras entre a voz de Marcos e de Vázquez Montalbán se diluem, constituindo quase que um texto único, agora, em *Marcos, el señor de los espejos*, acentua-se este manejo pela pluralidade de vozes discursivas na construção da unidade do ensaio. Os procedimentos são semelhantes, pois, embora não haja a perda total das referências, elas se aproximam tanto que não nos impede de ver a intenção de Vázquez Montalbán, da qual o subcomandante também participa, de produzir um texto unitário, congregando pensamento e estruturação: conteúdo e forma. Exemplo importante é o do comentário/resumo que o autor faz, no primeiro capítulo, do texto de Marcos *Arriba y abajo: máscaras y silencios*.

Neste, várias vezes, amplia-se a referência da voz que comanda o discurso enunciativo, já que há outras vozes que lhe acompanham na leitura do texto do subcomandante. Parte das citações feitas por Marcos a Antonio Machado, e convoca outros textos: como o seu próprio, na referência aos intelectuais; o informe de Anistia Internacional sobre a violação dos direitos humanos no México; o texto de Sloterdijk para explicar a renovada configuração do discurso usado por Marcos; depois o texto de Eduardo Cirlot e o de Octavio Paz, para

explicar as variadas significações da máscara na simbologia zapatista.

De pronto emergió Marcos con la declaración de julio con una espléndida epístola condenatoria de la hipocresía del gobierno mexicano y del orden global, epístola llena de citas de Antonio Machado, de *Juan de Mairena*, para ser más exacto, el más grande pensador liberal de todos los tiempos (...) Cita el subcomandante a Shakespeare, a Carlos Fuentes, a Galeano, a Miguel Scorza, da acuse de recibo de mis libros cuando utiliza *Panfleto desde el planeta de los simios* y mis observaciones sobre la *trahisión des clerics* en versión posmoderna, **esos señoritos que han puesto la música de la represión y el PRI y sus incontrolados la letra** (...) que México deje de ser, según calificación de Amnistía Internacional de 7 de mayo "un agujero negro en la protección de los derechos humanos". (...)

A mis dudas sobre el final de las revoluciones el subcomandante también contestaba: "Y el silencio de la rabia explota en cualquier momento, un silencio que se acumula y crece en situaciones absurdas, inesperadas, incomprensibles: el hombre con la mujer, el banda con el transeúnte cualquiera, el trabajador con el trabajador, el indígena con el indígena, el uno con el otro, el rencor con el rencor" tengo bastante leído a este submilitar y no le he pillado en ningún desliz de argot convencional marxista-leninista, como si hubiera renunciado a esa "continuidad acústica" de la que hablaba Sloterdijk en *En el mismo barco*. (...)

Es imprescindible resumir, pero no traicionar, esta declaración de Marcos de julio de 1998 para entender sua dialéctica y su poética. (...) Tal vez el mejor resumen de la función de la máscara según simbologistas se deba a Eduardo Circlot, cuando la descubre como aliada de la transformación de la personalidad para lo misterioso o para lo vergonsozo "lo equívoco y lo ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya otra cosa, pero aún sigue siendo lo que era". (...) No está lejos esta lectura de la máscara de la que hace Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* cuando interpreta la máscara del mexicano como la muralla que se establece entre la realidad y la persona, una muralla "no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía... (p.30) [destaque meu]

Essa longa citação é um exemplo da estrutura de todo o ensaio. Como eu dizia, há uma finalidade de entrelaçamento de discursos que só tende a confirmar o paralelismo/sincronia do discurso de Vázquez Montalbán e de Marcos. No destaque que faço à citação, quero mostrar que quando se trata de seu próprio discurso, o autor não o cita diretamente, embora o faça em outra ocasião (na página 38), anunciando um procedimento recorrente na estratégia de aproximação das vozes. O entrelaçamento acontece também na carta resposta que envia a Marcos, em que começa com as aspas, mas não as fecha:

"Lamento las hambres reales o imaginarias que le ha causado Carvalho (...) Vds son un ruido en el canal de comunicación del pensamiento único. ¡Y vaya ruido!

Acompañé la carta de varios libros, entre ellos *Panfleto desde el planeta de los simios*. (p.27)

E quando dá continuação à fábula "del león" contada e criada pelo subcomandante:

Pero, además del espejito, el viejo Antonio siempre carga su vieja escopeta de chispa.

— Es por si el león no conoce la historia — me dice sonriendo y guiñando un ojo.

El PRI empezó a comerse la ternera, pero de pronto contuvo su apetito voraz y la masticó más lentamente, por si podía triturar los cristales y los herrajes que el animal lleva dentro. **Así continúo yo la fábula**, sin intención de enmendar la plana ni la imaginación de Marcos y en ésa estamos. (p.43) [destaque meu]

Vázquez Montalbán não tem intenção de "enmendar" a fábula, mas tem a intenção de mostrar afinidade de pensamento. Esta se concretiza não só nestas passagens, e em muitas outras que constituem o texto, mas também na semelhança entre *Marcos, el señor de los espejos*, que o autor também designa como um "panfleto" (p.14), e o texto de Marcos, *Arriba y abajo: máscaras y silencio* (1998), no modo de estruturação, pautado na intertextualidade. Se, por um lado, o ensaio-panfleto de Vázquez Montalbán toma esta característica de urgência e denúncia de um panfleto, em que a referência textual é toda absorvida no próprio corpo do texto em um movimento que demonstra o apagamento das pegadas formais de registros bibliográficos precisos, por outro, ele concentra uma carga reflexiva significativa para alcançar a estatura de um ensaio, dada a dimensão de autoridade das vozes que norteiam suas reflexões.

Quando se compara o texto de Marcos 1998 e o de Vázquez Montalbán de 1999, percebe-se a sintonia na forma, nessa maneira mais fluídica de escritura que encontra acolhida nos novos instrumentos de comunicação, como a *internet*. Neste sentido a comparação com o hipertexto se faz presente mais uma vez. Vázquez Montalbán reconhece a importância desse instrumento na luta zapatista e na construção de uma cultura

democrática. Pode-se ver isso no ensaio agora em análise, quando se discute a indefinição, dada a circunstância daquele momento do enfrentamento, e o alcance da luta zapatista ao enfrentar o aparelho de comunicação do governo mexicano:

En un momento del encuentro, Le Bot¹⁹ pronuncia la palabra "desconstrucción", como ofreciendo a Marcos un enganche tardío con su formación en el estructuralismo marxista, "el zapatismo ha servido a la desconstrucción de muchos esquemas, no de una manera intelectual, pero por el movimiento, por la acción y veo una prueba de esto en los libros que se dejan en la biblioteca. Aquí están las obras completas de Mao Tse Tung, de Enver Hodja... La gente las deja y se va más ligera, ¡lista para una nueva vida" Y Marcos hace una descripción de los libros que han ido dejando o abandonando los observadores y cooperantes, obras completas de Marx, Engels, Lenin, Mao, Castro y se queja de que no había casi nada de poesía, de novela, de literatura. Yo pude comprobar que entre los libros de los observadores de La Realidad figuraba también una vieja edición del libro de Bonfil Batalla *México Profundo*. Le Bot se hace eco de la ¿acusación? De que la guerrilla zapatista hace una guerra de papel y de Internet y Marcos anticipa una respuesta que irá enriqueciendo a lo largo de 1998, cuando gracias al papel y al Internet el zapatismo sobrevive a la ofensiva implacable del gobierno mexicano, de los paramilitares, de los intelectuales aliados del poder, ¿qué hubiera sido del zapatismo sin el papel y sin el Internet? ¿Sin la globalización del imaginario de su sueño? (p.71)

Pode-se ver, também, quando ele faz uma conferência no MACBA (1999d), em Barcelona:

¹⁹ Yvon Le Bot, sociólogo francês que também publicou, depois de uma entrevista, um livro sobre o Subcomandante Marcos, em 1997: *Subcomandante Marcos: el sueño zapatista: entrevistas con el subcomandante Marcos, el mayor Moisés y el comandante Tacho, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.*

Una cultura real de la resistencia que debería llevar a enseñar a los receptores de cultura audiovisual a descodificarla. Me parece tan importante como aprender una lengua el aprender a leer la televisión, el aprender el uso de internet como algo más que un juguete sino como instrumento de auténtica intercomunicación, y como un instrumento dialéctico, un instrumento de oponer conocimiento e ideas a otras ya establecidas o transmitidas y eso debería ser la primera necesidad en cualquier sistema educativo emancipatorio.

De certo modo, a linguagem que Marcos imprime ao movimento zapatista, assemelha-se à que Vázquez Montalbán vem construindo desde o início de sua carreira. O manejo da palavra, que desconcerta e desloca, redimensiona a questão zapatista, conduzindo-a para um patamar diferenciado do discurso político tradicional. Esse deslocamento é para Vázquez Montalbán uma das chaves de identificação de um novo sujeito de transformação, renovado em atitude e em linguagem. No comentário que faz ao tema durante a entrevista com Marcos, ele cita a análise de Campbel:

"Los comunicados del EZLN y el lenguaje (cartas, entrevistas) del subcomandante Marcos han venido a cambiar las reglas del juego y los códigos de comunicación e interpretación con los que habitualmente se entendían o se confundían los productores y los receptores de la palabra política. Han venido a llenar de contenido el discurso político que estaba vacío y desde hace muchos años languidecía en una retórica de significantes huecos y de mentiras. (...) El suyo es un discurso de estructura simbólica, como dice un poeta amigo mío, tiene relación directa con el mito y por ello ni los intelectuales ni los políticos han podido descifrarlo; (...) tiene un aire de Popol Vuh y un eco de Chilam Balam de Chumayel, de los muertos de Juan Rulfo (la muerte como sujeto actuante, latente) y se vale

del cambio del sujeto hablante como en la novela de James Joyce: pasa del yo de los zapatistas al yo de Marcos, sin que haya hablante fijo. Eso no es un discurso político. Es un discurso literario..." (p.118)

E, mais adiante, faz sua própria análise, quando juntos, ele e Marcos, discutem as metáforas fundadoras do discurso neozapatista: a primeira é a do "espejo" (p.137) e a segunda a do "Hemos de **voltear el pasado** [destaque meu] para poder avanzar y seguir adelante", ambas tomadas de *Alice no país das maravilhas*:

AUTOR: (...) Utilizas con frecuencia esta metáfora de *Alicia en el país de las maravillas*, de traspasar el espejo se complementa con la necesidad de que el espejo cambie de imagen, abandone la trucada. ¿Cómo interpretas lo de traspasar el espejo?

MARCOS: Nosotros pensamos que todas las organizaciones o movimientos de izquierda, todos los movimientos que buscan la transformación tienen una etapa de crítica y otra de transformación. (...) Debe afrontar una posición crítica respecto de lo que es el neoliberalismo y al mismo tiempo hay que construir una alternativa. Para eso hay que atravesar el espejo, hacer una propuesta, trascender la posición crítica o intercrítica como quieras llamarla y plantear una alternativa. Eso sería ir más allá del espejo, romperlo y convertir el espejo en cristal que nos permita ver hacia adelante.

AUTOR: Lo que me acabas de decir, tal como me lo has dicho, nos lleva a la cuestión del lenguaje, de la evidente novedad de tú, vuestro lenguaje. Tanto Monsiváis, simpatizante vuestro, como Maite Rico y De la Grange, verdaderos *terminators*, dicen que vuestro primeros códigos recordaban más al lenguaje convencional de un movimiento guerrillero de carácter socialista. Luego se dice que los indígenas te criticaron: "Tú lengua es dura" es una manera de decir que no asimilaban tu código (...)

A la espera de su respuesta jugueteo con la memoria de las declaraciones de EZLN y recuerdo el encabezamiento y el estilo de la V Declaración, la primera resurrección verbal tras la matanza de Acteal. Comienza con una

invocación a los "hermanos y hermanas", no a los compañeros y compañeras o camaradas y sigue "... no es nuestra la casa del dolor y la miseria. Así nos la ha pintado el que nos roba y nos engaña..." No está muy lejos del poema *Pintada está mi casa* de Miguel Hernández, escrito en la cárcel, poco antes de morir después de la guerra civil: "Pintada está mi casa/del color de las grandes miserias y desgracias..."

(...)

MARCOS: Lo que queremos es darle a la palabra otro uso (...) No pesamos que la palabra vaya produciendo una revolución, no le apostamos tanto. Pero sí pensamos que la palabra puede producir reflexión, puede producir consciencia de lo que está ocurriendo.

(...)

AUTOR: Ya que citas a Machado, el inventario de personajes españoles que salen de tus discursos, componen un *collage* sólo apto para analistas posmodernos...

(...)

AUTOR: Me remito a lo desconcertante que puede ser de pronto esa introducción de elementos no esperables que provocan inseguridad acústica e inseguridad visual. Eso les debe dejar muy desconcertados, y por eso te llaman impostor. Ya que no has nacido para ser revolucionario, eres un impostor. Cuando en realidad lo que has hecho es adaptar tu esquema de interpretación crítica de la realidad y transformación a la nueva situación (p.137)

Ao comentar todos os recursos da linguagem utilizada por Marcos: o uso de elementos metafóricos tirados do universo dos contos de fada, o uso da linguagem poética, a colagem, a intencionalidade no uso das palavras (na capacidade que elas comportam de reflexão e perspectiva crítica), na ironia também como artifício desestabilizador quando introduzida no discurso político (Vázquez Montalbán chega a dizer que isso nunca havia existido p.147), tudo isso confirma uma escritura rigorosamente renovada, não só no que tange ao universo

do discurso político, mas também, como colocou Campbel, abre um espaço significativo no universo da literatura e, nesse aspecto, o texto de Marcos se aproxima muito do de Vázquez Montalbán.

A maneira de Marcos compreender e colocar a questão do poder da palavra ecoa profundamente na história literária de Vázquez Montalbán, quando, no fim dos anos sessenta e início dos setenta, ele, partindo de seu patrimônio cultural, partindo de "la sospecha de que la literatura ya no era un medio hegemónico de creación de consciencia social" (1998a, p.128), sai em busca de novos códigos que possam sustentar sua escritura, voltada sempre para uma relação entre arte e vida social.

Conceder um lugar de destaque à dimensão crítica significa a produção de um texto no qual a metalinguagem está presente. O fazer literário, na capacidade de engendrar realidades alternativas, de criar formas paralelas de percepção da realidade factual, absorve essa técnica quando desfaz a ilusão de ser um discurso completo por si mesmo, e parte em busca de outros discursos, ampliando, assim, suas margens. Da mesma forma, o discurso ensaístico — ou até mesmo panfletário — problematiza suas margens e sai em busca da renovação, da produção de um texto que se assuma como reflexivo e, não, que tenha só a reflexão como tema. Neste sentido é

que o discurso do EZLN, representado, principalmente, na figura do subcomandante Marcos, aproxima-se tanto do discurso literário e se distancia do discurso da literatura política tradicional (marxista).

Constituir-se personagem é uma estratégia que amplifica a significação da voz do discurso de Marcos, visto que já parte do questionamento da própria noção de pessoa, de sujeito, remontando à discussão de que este é, em essência, plural — para Vázquez Montalbán uma figura poliédrica (TYRAS, 2003, p.148) —, pois se forja na interseção de outras vozes, tanto próprias quanto alheias. E no caso de um país, como o México, que não articulou as vozes de todos os seus cidadãos em sua configuração, em seu projeto de país, essa estratégia é uma maneira de reclamar reconhecimento para um aglomerado de etnias indígenas, principalmente, que vive fora do espaço deste México nação, construído, ao longo dos séculos, por uma política governamental excludente.

O processo criativo, como assinalou o próprio Vázquez Montalbán na entrevista com Marcos (p.149), tem a tendência de transformar o sujeito em personagem, seja no discurso literário ou no político, e essa transformação implica em uma forma de ver a realidade. Aí está a relevância do discurso de Vázquez Montalbán neste ensaio, transformar-se em uma personagem-intelectual para criar

um processo de compreensão — para ele mesmo, pois diz que a produção deste ensaio, e vários outros, é uma forma de organizar seus pensamentos, e para seu leitor — e também para dar visibilidade, e credibilidade, à personagem-intelectual Marcos:

MARCOS: ... Mira, la verdad es que nosotros nos damos cuenta de que Marcos es un personaje, estoy hablando pues del pasamontañas, estoy hablando pues desde adentro del pasamontañas, conforme pasa el tiempo van suponiendo qué hay dentro del pasamontañas. Pero lo que importa es el pasamontañas porque es el que evidencia la necesidad de la excepción.

(...)

MARCOS: Antes decíamos que Marco era el marco de una ventana, que nosotros invitábamos a asomarse al mundo indígena y a los indígenas a asomarse al mundo fuera, y conocíamos el riesgo de que alguna gente se quedara viendo el marco y no viera lo que está mostrando la ventana. Nosotros pensamos que finalmente, si hacemos el balance, lo que han sido estos cinco años, es mucho más la gente que no se ha detenido (...) y que sí ha visto las propuestas políticas, el mundo de injusticia en el que vive el movimiento indígena, el racismo que han tenido que sufrir (...) aunque algunos se quedan todavía y se detengan en el marco. Eso escapa de nuestras manos. Digamos que el personaje es bastante indisciplinado, no es como tu Carvalho, al que puedes mover a tu antojo o casi. Marcos es bastante rebelde e irreverente, pero creemos que a través de él sí que se ha podido ver o asomar a mucho de lo que es la vida de los indígenas en México y sus planteamientos y sus principales propuestas. (p.150)

E não só Marcos é uma personagem, ele, em seus escritos políticos, também vai construindo outras personagens que ilustram suas fábulas, como o "viejo Antonio" que aparece na que Vázquez Montalbán dá o nome de "La historia del león y el espejo" e na *El pez en el agua*. Essa personagem

aparece também no texto *Siete piezas sueltas del rompecabeza mundial*, na fábula "El jabalí y el viejo Antonio", para explicar o poder da razão. Vázquez Montalbán, no comentário ao texto, explicita a "moraleja", depois de citar um fragmento:

"Si no puedes tener la razón y la fuerza escoge la razón. En muchos combates puede la fuerza obtener la victoria, pero la lucha toda sólo la razón vence. El poderoso nunca podrá sacar razón de su fuerza, pero nosotros siempre podremos obtener fuerza de la razón."

Moraleja. Las bolsas de resistencia lo pueden perder todo menos la razón, porque más tarde o más temprano la razón se impone a la fuerza, porque esa razón transformadora se ha autodestruido a partir de las quiebras de la realidad organizada por el viejo orden, según el diagnóstico marxista. ¿Qué es la razón en la fábula del jabalí y el viejo Antonio? La necesidad de comer y de sacar partido a la embestida del jabalí. (p.77)

Tal como havia feito antes, Vázquez Montalbán dá continuidade ao pensamento de Marcos, mostrando a sintonia que possuem. Ele não "enmenda" a fábula, como fez na do "El León y el espejo", mas, na do javali, aclara e intensifica a intencionalidade que lhe dá suporte.

Marcos explica as fábulas (1999a, p.155) que constrói partindo da identificação deste tipo de texto com a tradição indígena de entender e comunicar-se. Essa característica que a linguagem indígena carrega de dizer "de uma outra forma" o que se quer dizer, de ilustrar o fato, para, a partir dessa experiência, expressá-lo em

sua plenitude e alcançar o entendimento mais complexo. E a finalidade, sublinha Marcos, é sempre a mensagem política, por mais que a linguagem literária seja o fio condutor:

MARCOS: Y simplemente lo que estamos haciendo es expresarnos trabajando con las palabras, construyéndolas y reconstruyéndolas y por eso se brinca del lenguaje propiamente indígena al lenguaje urbano, a la ironía, a la novela, al cuento y a la mezcla de personajes como los que has citado, de Carvalho a Sabina. (p.155)

Outra personagem muito conhecida de Marcos é o "escarabajo Durito" cuja função é introduzir o humor irônico no discurso neozapatista, invertendo a relação de subordinação na qual um inseto é aquele que tem o papel de interventor crítico enquanto o subcomandante faz, no seu próprio dizer, o papel de "Sancho Panza". Assim produz Marcos sua literatura de intervenção. Na entrevista que Vázquez Montalbán tem com Bellinghausen, diretor do suplemento "Ojarasca" do *La Jornada*, entre outras coisas, eles comentam o êxito da literatura produzida por Marcos e Vázquez Montalbán se compromete, o termo é dele mesmo, emitindo seu parecer sobre Marcos escritor:

AUTOR: Es un maestro en el juego literario posmoderno de la utilización del *collage* y la intertextualidad entre dos culturas literarias, la indígena y la latinoamericana. Desguaza las metáforas indígenas o las de Lewis Carrol de *Alicia en el país de las maravillas*. (p.209)

Ao início de análise, dizia que *Marcos, el señor de los espejos* começava justamente com as palavras finais de *Panfleto desde el planeta de los simios* e que esta forma de encadeamento me permitia ver uma continuidade temporal, estrutural e temática entre os dois textos. Depois de tratar das duas primeiras, creio que a relação temática foi se revelando aos poucos; no entanto, é fundamental sublinhar que esse encadeamento acontece, pois o movimento de rebelião indígena de Chiapas, com sua maneira renovada de fazer política, para Vázquez Montalbán, constitui um sujeito histórico "concreto" de transformação, capaz de mobilizar a sociedade civil em suas convocatórias e reivindicações.

AUTOR: Yo lo veo como una semiente de futuro. (...) Si la metáfora del indígena se difundiera por el mundo a través del planteamiento del globalizado frente al globalizador, el zapatismo inauguraría el referente político del siglo XXI. (p.229)

O sujeito histórico de transformação reclamado em *Panfleto desde el planeta de los simios*, agora se concretiza, despertando uma perspectiva utópica necessária ao final do século. Todos os temas do primeiro ensaio, como a reconstrução da perspectiva crítica de esquerda, a recuperação da "finalidade" como um instrumento importante da dimensão do presente; a compreensão de que o passado é necessário e que não pode

ser visto, como demonstra Bonfil em sua análise, apenas como uma cena estática de museu, distante das configurações do presente __

También los museos antropológicos, especialmente el muy bien organizado Museo Nacional de Antropología de México D.F., exaltan la raíz india de México, pero no tanto su realidad indígena actual. Concluye Bonfil que la presencia de lo indio en muros, museos, esculturas y zonas arqueológicas abiertas al público traduce la presencia de un mundo muerto. (p. 65)

__; a forma de atuação do intelectual, representada na necessidade de Vázquez Montalbán, assim como de muitos outros intelectuais, de ir ao México para demonstrar sua efetiva participação, além do "papel", e a repercussão internacional, do movimento zapatista se constituindo metáfora dos excluídos, todos estes temas vinculam um ensaio ao outro e reafirmaram a perspectiva crítica de Vázquez Montalbán, seu comprometimento com o mundo que lhe coube viver.

Desta forma, é como se *Panfleto desde el planeta de los simios* comportasse a parte teórica e *Marcos, el señor de los espejos* fosse a parte prática, o acontecimento que ilustra e, ao mesmo tempo, o novo ensaio abre espaço para novas reflexões sobre as que já eram discutidas no ensaio de 1995, assim como renova as esperanças para quem já esperava

...cumplir el final del milenio en la desesperanza laica y a lo sumo esperando que se confirmaran las profecías del poeta Blas de Otero:

*Otros vendrán
Verán lo que no vimos
Ya ya ni sé
Con sombra hasta los codos
Por qué nacemos
Para qué vivimos*

No obstante, lo sucedido en Chiapas (en lengua tapetchia, Chiapas significa *cerro de batalla*), el estallido de la rebelión indígena en enero de 1994 había diseñado un interrogante en el prefabricado final de milenio bajo el signo del pensamiento único... (p.14)

Semanas antes de terminar esse estudo, eis que vejo em uma livraria um romance policial, *Mortos Incômodos* (São Paulo: Planeta, 2006) escrito pelo subcomandante Marcos e por Paco Ignacio Taibo II. O texto foi publicado originalmente em fascículos dominicais, no período de dezembro de 2004 a fevereiro de 2005, no jornal *La Jornada*, de México. O romance, escrito a quatro mãos, tem os capítulos ímpares a cargo do subcomandante, os pares e o epílogo a cargo de Taibo II. O tempo do relato se inicia na visita de Pepe Carvalho/Vázquez Montalbán à selva Lacandona e os dois são feitos personagens de uma trama cujo investigador zapatista Elias Contreras, já morto, encontra-se, em México D.F., com o já famoso detetive independente Héctor Belascoarán Sayene, dos romances policiais de Taibo II, para resolver o caso "Morales". Várias referências são feitas aos romances

policiais de Vázquez Montalbán, principalmente com relação à comida.

No entanto, o que me faz acrescentar esse parágrafo é que no encontro que teve com Marcos na selva Vázquez Montalbán recebe o convite de Marcos para que escrevessem um romance juntos, ele na selva e Vázquez Montalbán em Barcelona. O que a morte interrompeu, concretiza-se, em uma nova versão, com Taibo II.

Quando me referi, na análise de *Marcos, el señor de los espejos*, ao encadeamento entre este e *Panfleto desde el planeta de los simios*, falava de como o tema da dimensão utópica ganhava vida no ensaio de 1999. E, desde minha perspectiva, vejo que, com a publicação de *Mortos incômodos*, essa dimensão só aumenta, pois o romance emerge de uma avaliação que Vázquez Montalbán fez da relação do movimento zapatista com a mídia:

A veces incluso un corresponsal puede informar objetivamente sobre vosotros y luego la filosofía del diario o del jefe de sección desvirtua el mensaje mediante el titular y la compaginación. (...) en cuanto al tratamiento de la imagen se os *ningunea*. Hay países europeos dónde apenas existís en la información audiovisual. Habéis hecho un trabajo espléndido de difusión de papel e Internet, pero falta adaptar buena parte de vuestros textos al ojo del receptor europeo. Es decir, lo que estáis elaborando como fascículos y tal es muy militante. Muy compacto. Obliga a una lectura militante. De cara a la gente de aquí, vosotros sois más sabios que nadie. Pero respecto a la industria cultural europea exige un replanteamiento de los estuches." (1999a, p.200)

Lendo *Mortos incômodos*, percebe-se claramente que este “replanteamiento” já está em pleno funcionamento, pautado em uma linhagem de escritura que encontra em Don Manolo Vázquez Montalbán sua fidelidade estética.

6- CONCLUSÃO

Creio que com a frase "El hombre es lo que come y el escritor es lo que lee" Manuel Vázquez Montalbán apresenta uma chave importante para que se compreenda o conjunto de sua obra. Embora seja este estudo uma abordagem crítica de apenas uma parcela do que ele produziu ao longo de sua carreira como escritor-opinador, a pesquisa me permite entrever uma unidade fraguada a partir de um patrimônio cultural eclético, ou mestiço, como o autor sempre fazia questão de assinalar, no qual o **ato de ler** adquire uma dimensão plural abarcando códigos que se interpenetram e que, por isso, possibilitaram-lhe uma leitura crítica e dinâmica de seu tempo.

Através dela quero ressaltar, nesta conclusão, o comprometimento de uma escrita com a sua tradição cultural, com seu leitor e com seu projeto de cultura democrática. Se "o homem é o que come, e o escritor é o que lê", posso ampliar o significado da frase e dizer que o homem é o que consome, e aqui incluo, principalmente, cultura, e o escritor é o que oferece como leitura, também de forma ampliada, leitura de mundo, perspectiva crítica. A sua prática, mais que comprometida, foi interventora, fraguada em atos cotidianos e contraditórios, mas como dizem algumas de suas

personagens, em *Galíndez*, cada homem leva dentro de si o seu contrário, para o bem e para o mal. E Manuel Vázquez Montalbán, com sua origem cultural mestiça, carregou muitos "contrários" e, ainda, os carregará, na figura de cada leitor que abra uma de suas obras. Por isso, na leitura de conjunto que faço das obras analisadas, destaco o leitor e a organização partidária, como um exemplo de estrutura de Estado, como elementos articuladores de sua escritura.

Com esta frase, que dá título a um artigo publicado na revista *Babelia* em março de 1996 — "El hombre es lo que come" —, Vázquez Montalbán cria um *slogan* para colocar no "mercado" o seu produto: a idéia. No artigo, o autor trata de informar que o escritor é um leitor que possui, na grande maioria das vezes, uma intenção e que esta se relaciona a sua atividade de escrever. Ele menciona numerosíssimos autores e seus respectivos escritos, dando a dimensão, pela quantidade de citações, pois dois terços do artigo estão dedicados a elas, da teia discursiva que todo texto constrói. Ao mesmo tempo, provoca o leitor, incitando-lhe a fazer parte de seu universo de leitura e, com certa ironia, criando, pela imensa quantidade de citações e como se fosse uma pista falsa, um guia para quem quiser trilhar o caminho inverso ao seu: ele parte de uma enorme quantidade de textos para

alcançar a síntese, que é a sua obra, e o leitor, especializado ou não, parte de sua obra para encontrar uma enorme quantidade de textos. Com isso, o autor indica que leitura e escritura se encontram no espaço da pluralidade e que, na verdade, ler e escrever são atividades que encontram seu próprio caminho, embora tragam sempre portas abertas, de um patrimônio cultural já sedimentado, e deixem sempre portas a serem abertas, de todo um patrimônio por construir.

Além de dar título ao artigo, a mesma frase é citada tanto em *El escriba sentado* (1997) quanto em *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998) e, com ela, Vázquez Montalbán resume uma trajetória dedicada à elaboração de um discurso literário e crítico. Ela sinaliza um movimento contínuo: o de ler para escrever e, assim, vai dando conta de sua formação cultural, de sua faceta de leitor, ao mesmo tempo em que vai informando a tradição cultural a que sua obra se vincula, sua faceta de escritor, seguindo o lema de que a escritura configura uma re-escritura ou uma sobre-escritura. As duas obras enfocam esses dois momentos, sendo que, na primeira, a figura do leitor se destaca, enquanto que, na segunda, a do escritor. Consolidando a inter-relação, está a figura do intelectual, de "el escriba sentado", já plenamente configurada em *Panfleto*

desde el planeta de los simios (1995), como visto na primeira parte do capítulo quatro.

Desta forma, essas três obras (1995, 1997, 1998) e o artigo de 1996 sintetizam, especificamente na escritura crítica, o que a análise do *corpus* desta investigação — *Asesinato en el comité Central, Galíndez e Marcos, el señor de los espejos* — demonstrou: uma escrita que, ao se conceber sempre como um interrogante de seu próprio engendramento, intenciona, por extensão, provocar questões que possibilitem uma reflexão sobre a realidade. Neste sentido, ela é intervencionista, propondo-se, a partir de seus próprios elementos estruturais, uma alternativa à realidade e, portanto, simboliza um desvelamento, posto que cria uma abertura para a percepção de seu entorno, e um enfrentamento, já que permite a elaboração de estratégias, em nível de idéias, para a formulação, ou re-formulação, das necessidades pertinentes a cada sociedade.

Através da frase citada, também, Vázquez Montalbán reafirma que só existe a figura de escritor depois do ato de criação, e que será a obra, como mostra Carlos Fuentes em uma análise de *Don Quixote* (1989), que funda tanto o seu escritor como o seu leitor. E a figura do leitor está muito presente na obra de Vázquez Montalbán, visto estar, sua escritura, centrada na construção de uma cultura

emancipativa, possível, para ele, através da formação de uma consciência crítica, reivindicada pelas necessidades reais estabelecidas por cada indivíduo em suas práticas cotidianas. No entanto, ele sabe que essa formação está condicionada pela intervenção de muitos fatores, que vão desde o entorno social imediato — família, bairro, classe social —, passando pela instituição educacional — na maior parte dos casos, fomenta uma orientação muito mais pautada na aquisição/acumulação do que na percepção crítica, além do entrave, em muitas situações, de não ser cumprida integralmente — e que chega, então, ao centro de sua preocupação: a capacidade de intervenção dos meios de informação.

Como um teórico da área, Vázquez Montalbán sabe da importância de ensinar a ler os meios de comunicação. Em *Panfleto desde el planeta de los simios*, ele relaciona essa questão a uma das funções do intelectual, não só aos que estão encarregados de estruturar o aparelho educacional, pensando a sua finalidade na organização do Estado, como, também aos que, como os professores, atuam como interventores / intermediadores diretos:

Ante los medios de comunicación y muy especialmente en el caso de la televisión, el habitante de la caverna, culturalmente disminuido e infradotado para oponerse críticamente al mensaje, puede acabar siendo esclavo de la finalidad del medio, que no es otra que integrar al receptor dentro de la

jerarquía de valores de los propietarios del medio, sea público o privado. (...) Si aún queda una cierta capacidad de fijar criterios progresistas en la educación, que se aplique a introducir la enseñanza obligatoria de la descodificación mediática. A los niños de hoy, ciudadanos pasivos o activos de mañana, les interesaría saber qué sentido tienen las sombras de verdades que les transmiten y sobre todo si se corresponden con sus propias necesidades. Comprendo que se trata de una suposición, pero la misma que nos lleva a los adultos a suponer que les interesa estudiar geografía o ciencias sociales. (1995a, p.97)

Para ele, a atividade de decodificar é tão necessária quanto qualquer outra atividade proposta pela escola, por isso o manejo que faz de códigos lingüísticos desses meios, em sua obra, reflete, por um lado, o seu próprio patrimônio cultural, que inclui a linguagem televisiva, radiofônica, cinematográfica, jornalística, assim como a da música e da literatura de consumo e, por outro, uma elaboração sofisticada dos instrumentos, utilizados nessa área, pois comporta uma via crítica essencial. Ao apropriar-se desses instrumentos, ele cria uma identificação com o leitor, pois parte de uma esfera prontamente reconhecida por este para acionar uma prática reflexiva.

Neste sentido está construído *Asesinato en el Comité Central*, um romance cuja estrutura indagatória (como foi visto em 4.2) serviu a Vázquez Montalbán para propor ao leitor algumas questões sobre seu entorno social. O romance sugere uma leitura que retoma uma "fórmula" para

criar uma aproximação com o leitor. No entanto, a estruturação dessa narrativa detetivesca vai sobrepondo níveis de leitura que se distanciam da "fórmula" e, neste movimento, insere questões que destoam do gênero: do espaço de simples entretenimento, de leitura amena, para o espaço da reflexão, de uma leitura que submerge o leitor em um discurso problematizado.

E uma dessas questões repousa na apresentação do tema do romance: o assassinato do secretário geral do PCE. Este tema configura, como demonstrado na análise, uma discussão sobre a organização partidária no que se refere tanto às relações entre o partido e o Estado, quanto à estrutura interna do partido, na relação com seus membros, pois, abarcando uma dimensão muito maior que uma simples investigação criminal, corresponde a uma revisão histórica de um processo de fracionamento / desligamento entre o partido, como representação de aspirações coletivas, e o indivíduo, representação da fração subjetiva dessa aspiração.

Quando, no romance, surgem três perspectivas para o acontecimento — a do próprio partido, a do detetive e a do governo — há um embate que simboliza, na verdade, um enfrentamento de representações de camadas sociais na tentativa de estruturar uma sociedade que acaba de sair de um estado ditatorial e que busca construir um Estado

democrático. Mas, para fazê-lo, é necessário uma revisão histórica, não uma operação de esquecimento. É, também, por essa via que o romance se constrói, propondo um olhar crítico tanto sobre o partido que está no poder quanto sobre a história do partido comunista, sendo, sobre este último, um olhar que além de crítico é reivindicativo.

Em *Galíndez* a aproximação com o leitor ocorre não por uma identificação de um código lingüístico específico, como a "fórmula" do romance policial. Ela se dá na captura do leitor pela própria estrutura narrativa, que lhe delega, embora indiretamente, uma participação na função organizativa do relato. Ele pode reconstruir a figura histórica de Galíndez assumindo um dos discursos dos narradores apresentados ou pode, a partir destes, compor seu próprio discurso sobre a personagem. A leitura invoca uma tomada de posição. Por esse motivo a voz do intelectual se faz tão presente e não só por discutir a complexidade de reconstruir a figura de uma personagem histórica mas também por exercer uma atividade interventora na militância de seu partido, o que a torna um intelectual. Reivindicar uma memória histórica que recupere não só figuras partidárias emblemáticas, posto que se amoldam a uma representação fiel de uma tendência política específica, mas, ainda, buscar representações daquelas figuras que exercem uma atividade à margem de

uma conduta ditada pelo partido, constitui também um tema desse romance.

Nesse sentido, *Galíndez* se aproxima de *Asesinato en el Comité Central*. A forma como os partidos constroem sua memória histórica já demonstra a imagem heróica com que reverenciam seus representantes. Esta está calcada não em uma representação que contemple a dimensão subjetiva mas, sim, na que apresente uma dimensão monolítica, na que oculte as contradições inerentes a qualquer indivíduo. É uma representação bem em acordo com os monumentos de pedra e bronze, como coloca a personagem Muriel abrindo o romance:

"En la colina me espera... en la colina me espera..." El verso te da vueltas por la cabeza, como si fuera un surco rayado de un viejo disco de piedra. "En la colina me espera... en la colina me espera..." "Y volveré... Volveré o me llevarán ya muerto... a refundirme en la tierra..." Ni siquiera eso fue posible, Jesús, musitas y te parece hablar con ese extraño compañero enquistado que desde hace años llevas dentro de ti. El viento limpia el valle de Amurrio y te levanta las faldas sobre esta colina de Larrabeode, la colina escogida como si fuera la colina, exactamente, la colina que esperaba a Jesús de Galíndez. Tienes frío y los huesos aguados por el viento que pule el pequeño monumento funerario dedicado a Jesús Galíndez (...) La estela de piedra parece ridícula y amedrentada por el colosalismo del depósito, poco más que un pretexto para no perder del todo la memoria, una memoria, un homenaje residual y probablemente incómodo. (...) Hace un año que sobre estas colinas se celebró el ritual de descubrir el monolito y también, también conservas el recorte donde se da noticia del acontecimiento en el diario más vasquista de la tierra, el más radicalmente vasquista de la tierra. Y sin embargo, en él, la noticia de la inauguración es casi tan escasa como el mismo monumento. (1992, p.9)

Mostrar como a engrenagem de qualquer representação coletiva deve ter como sustentação o ser humano, com suas contradições, dúvidas e, principalmente, ideais, enfim, um indivíduo que possa, como o fez Muriel, ser reconhecido como "un profeta impuro", coloca em discussão essa representação histórica, através de um olhar crítico sobre o partido.

Já o leitor de *Marcos, el señor de los espejos* acompanha uma *performance* da figura de intelectual de Vázquez Montalbán e, por extensão, da figura de intelectual do Subcomandante Marcos. Por essa via, por um lado, é capturado ao ler, como mostra Atorresi (1996), na relação entre entrevistador / entrevistado, pois se sente fazendo parte do ato de conversação, e, por outro, pela quantidade de referências textuais que Vázquez Montalbán usa para estruturar, também da perspectiva histórica, seu discurso sobre o movimento indígena, o leitor pode compartilhar o processo de escritura do ensaio, quase da mesma maneira como o autor menciona em seu artigo, "El hombre es lo que come", ao comentar a relação estreita entre escritura e leitura. A estrutura de *Marcos, el señor de los espejos* reafirma a entrevista como gênero primário para o jornalismo, além de, na escritura de Vázquez Montalbán, distender-se e aproximar-se da escrita

ensaística, como buscou-se demonstrar na análise empreendida no capítulo 3.

Alinhando-se a composição de conjunto que tenho como intenção evidenciar nesta parte do estudo, *Marcos, el señor de los espejos* também contempla uma discussão sobre a estrutura partidária mas, no sentido de que o olhar que Vázquez Montalbán lança sobre o movimento indígena no México, exemplifica uma nova forma de organização. Para o autor, esse movimento, pelo modo como se constitui à margem dos partidos políticos, comporta um potencial significativo de transformação porque nasce de pautas reivindicativas concretas em que a participação do indivíduo é fundamental. Já em 1995, em *Panfleto desde el planeta de los simios*, esta é a essência capaz de alterar a organização partidária, na perspectiva de que torne a articular aspirações coletivas a aspirações subjetivas, para que o indivíduo volte a uma prática política efetiva.

Se a intenção de Manuel Vázquez Montalbán é propor uma alternativa viável para a construção de uma cultura emancipativa, as obras aqui analisadas representam a concretização deste objetivo. Elas podem ser lidas como uma "crónica del desencanto", como fez Colmeiro (1996), um dos primeiros críticos a abordar o conjunto da narrativa do autor, pois elas refletem, em sua urdidura,

a perda de referenciais críticos importantes na análise das relações interpessoais, da estrutura organizativa do Estado, da cultura impositiva dos meios de comunicação, enfim, a perda paulatina de uma postura ética capaz de nortear a conduta humana. Mas, também, podem ser lidas, justamente por expressar toda essa perda, como um "inventário de necessidades reais", e nesse momento a terceira obra é um elemento fundamental, com o qual se pode fomentar uma "cultura de participação", abrindo, deste modo, uma dimensão utópica, extremamente importante em todo projeto humano.

E, sendo assim, em uma leitura que implica um ponto de vista para as três obras estudadas, *Asesinato en el Comité Central* e *Galíndez* apontam para uma revisão crítica do histórico e, por isso, ligam-se ao projeto montalbaniano de reconstrução da memória, enquanto *Marcos, el señor de los espejos* remete para a força de uma relação alternativa com as práticas do cotidiano, assinalando, portanto, uma forma de enfrentar o presente, não de modo isolado, mas tendo como base uma dimensão futura, para o autor uma "finalidade histórica". Eis, então, a tensão, forjada na mediação da voz de um intelectual comprometido, que movimentou toda a escritura de Vázquez Montalbán: "memoria y deseo".

7- REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

7.1- OBRAS DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta, 1988.

_____. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1993.

_____. *Cancionero general del franquismo 1936-1975*. Barcelona: Crítica, 2000a.

_____. Chiapas. In: *El País*, Madrid, 29 de diciembre de 1997.

_____. Chiapas. In: *El País*, Madrid, 12 de enero de 1998b.

_____. Chiapas. In: *El País*, Madrid, 15 de junio de 1998d.

_____. *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

_____. Encuentro con el Subcomandante Marcos. In: *Rev. Le Monde Diplomatique*, París: agosto de 1999c.

_____. *Eric y Enide*. Barcelona: Areté, 2002.

_____. *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica, 1997b.

_____. *Escritos subnormales*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995b.

_____. *El estrangulador*. Barcelona: Mondadori, 1994.

_____. Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo. In: *Reflexiones ante el neocapitalismo*. Barcelona: Ediciones Cultura Popular, 1968. Disponible también en: www.vespito.net

_____. *Galíndez*. Barcelona: Planeta, 1992a.

_____. Hacia el posnacionalismo. In: *El País*, 17 de febrero de 2000b.

- _____. *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta, 2001.
- _____. El hombre es lo que come. In: *El País*, Madrid, 23 de marzo de 1996.
- _____. *Informe sobre la información*. Barcelona: Roura, 1971.
- _____. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica, 1998a.
- _____. *O laberinto grego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.
- _____. "Il Manifesto" en la construcción de la razón. In: *Página 12*, Buenos Aires, 05 de enero de 2001.
- _____. Marcos, el mestizaje que viene. In: *El País Digital*, Madrid: 22 de febrero de 1999b.
- _____. *Marcos, el señor de los espejos*. Buenos Aires: Aguilar, 1999a.
- _____. *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta, 1997a.
- _____. El mercader nos fascina. In: *El País*, Madrid, 01 de octubre de 1987b.
- _____. *As notícias e a informação*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- _____. *Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica, 1995a.
- _____. "Prólogo a las recetas de Pepe Carvalho". In: _____. Barcelona: Planeta, 1989. Disponible em: www.vespito.net
- _____. *Quinteto de Buenos Aires*, México DF: Planeta, 1997c.
- _____. Reportaje en Galicia. In: *El País*, Madrid, 18 de agosto de 1991.
- _____. Soberanías. In: *El País*, Madrid, 2 de marzo de 1998d.
- _____. Sobre la probable inexistencia del pueblo. Conferencia pronunciada no MACBA, no *Seminario ¿Hacia una*

alta cultura popular? Barcelona, 19/11/1999d. Disponível em: www.vespito.net

_____. *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta, 1987a.

_____. Teología neoliberal. In: *El País*, Madrid, 05 de abril de 1994.

_____. *Tatuaje*. Barcelona: Planeta, 2004a.

_____. Tres notas sobre literatura y dogma. In: *Cuadernos para el diálogo*. Madrid, n. XXIII, Dic. de 1970.

_____. Vascos en Santo Domingo. In: *El País*, Madrid, 19 de febrero de 1990.

_____. *Yo maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta, 2004b.

7.2- OBRAS GERAIS

ABELLÁN, José Luis. *Historia y crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. T.V(III).

ALATRISTE, Sealtiel. El mercado editorial en lengua española. In: GARCÍA CANCLINI, E.& MONETA, C. J.(Org). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo, 1999.

AMAR SÁNCHEZ, Ana Maria. *El relato de los hechos; Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

ANDREOLI, Carlo. El Vázquez Montalbán periodista. Disponible en www.vespito.net [Texto exclusivo de la web]

ARRIGUCCI, David. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigmas e comentários, ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ATORRESI, A. *La crónica periodística*. Buenos Aires: Ars, 1995.

_____. *Los géneros periodísticos*. Buenos Aires: Coliche, 1996.

BALIBREA, Mari Paz. La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. In: *Iberoamericana*, Madrid, n. II,7, p. 111-118, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BARRERA Y VIDAL, Alberto. Barcelona en la serie Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán: una visión pesimista de la sociedad española actual. In: *Actas de XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. T II. Madrid: Castalia, 2002.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 3V. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Walter Benjamin, textos escolhidos*. São Paulo: Ática, 1991. Flávio Kothe (org).

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. São Paulo: Edições 70, 1982.

BÉRTOLO, Constantino. Problemas ante el espejo. In: *El País*, 31 de enero de 1988.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. Trd. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BOLETIM bibliográfico. São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade. V. 46, Jan. a Dez. de 1985.

BONET, Lluís & GREGORIO, Albert de. La industria cultural española en América Latina. In: GARCÍA CANCLINI, E.&

MONETA, C. J. (Org). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo, 1999.

BORGES, Jorge L. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957

BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASTELLET, José Maria. *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama, 1976.

_____. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2001.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. 22ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

COLMEIRO, José. *Crónica del desencanto: la literatura de Vázquez Montalbán*. Miami: Centro Norte-Sur/University of Miami, 1996.

_____. Desde el balneario. In: *Quimera*, n. 73, 1988

_____. La narrativa policíaca de Vázquez Montalbán. In: ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA DE SOCIETY OF SPANISH AND SPANISH - AMERICA STUDIES, 14, Issues, 1-3, 1989.

_____. "Yo podría haber sido un Galíndez" (1992), in: *Spain Today*, Dartmouth College, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CONTE, Rafael. La novela como pretexto. In: *El País Digital*, Madrid: 25 de noviembre de 1979.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

A CRÔNICA: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CRUZ SEOANE, Maria. Del periodismo de opinión al periodismo de información. In: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. [V. 5 Iris M. Zavala, Romanticismo y realismo] Barcelona: Crítica, 1982.

_____. La literatura en el periódico y el periodismo en la literatura. In: NOORTWIJK, A van & HAASTRECHT, A. van. (Dir.) *Periodismo y Literatura*. Amsterdam: Atlanta, 1997.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DE GRANDIS, Rita. La escritura del acontecimiento: implicaciones discursivas. In: *Nuevo texto crítico*, n° 12/13. California: Stanford University. Jul. 1993/Jun. 1994. p. 187 a 204.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*, de Pascal a Sartre. São Paulo: EDUSC, 2002.

ECHEVERRÍA, Bolívar. La condición moderna de la cultura. In: _____. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.

ERBA, Roberta. Los seudónimos de Vázquez Montalbán. Disponível em: www.vespito.net [Entrevista exclusiva da web]

ESPADA, Arcadi. Vázquez Montalbán: "La ironía me ha salvado de la literatura apologética", in: *El País*, Madrid, 19 de abril de 1997.

ESTEFANÍA, Joaquín. A diestra y, sobre todo, a siniestra, in: *El País*, Madrid, 22 de abril de 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lucia F de. *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FREITAS, Artur. Notas sobre a autonomia da arte. *A Fonte-Revista de arte*, Curitiba, março, 2002. Disponível em: www.fonte.ezdir.net

FUENTES, Carlos. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GARCÍA, Ángeles. Vázquez Montalbán: "Carecer de utopía es vivir en los días sin ninguna esperanza real", in: *El País*, Madrid, 20 de abril de 1995.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. Culturas urbanas de fin de siglo: la mirada antropológica. Disponible em:
<http://www.unesco.org/issj/rics153/canclinispa.html>
[número publicado em 1997/09]

_____. El debate sobre la hibridación. In: *Revista de Crítica Cultural*, Chile, n 15, p 42 - 47, Nov. 1997.

GARCÍA MARQUES, G. e POMBO, R. "Habla, Marcos". Disponible em: www.Rev.Cambio.com.mx , 25 de marzo de 2001a.

GARCÍA MARQUES, G. "Sofisma de distracción". Disponible em: www.Rev.Cambio.com.mx , 05 de mayo de 2001b.

GARCÍA-POSADA, Miguel. Sobre la insumisión del escritor. In: *El País, Babelia*, 24 de mayo de 1997.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. V.2. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Cultura y política*. Barcelona: Península, 1972.

GRIJELMO, Alex. *El estilo del periodista*. 5 ed. Madrid: Taurus, 1998.

GUBERN, Román et alii. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1970.

GÜEMES, César. La poética del neocapitalismo viene a ser la novela policiaca. *La Jornada en Internet*. Ciudad de México: 16, 17, 18 de febrero de 1999.

GUTIÉRREZ, José. *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos: de la crónica periodística al relato de ficción*. New York: Peter Lang, 1999.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade* 4ed. Rio de Janeiro:, DP&A, 2000.

HARO TECGLÉN, Eduardo. Un monumento antifranquista. In: *El País, Babelia, Madrid*, 31 de octubre de 1992.

_____. Reaparece Galíndez. In: *El País*, 15 de abril de 1990.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, H. B. (org) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Memória do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAGE, Nilson. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1985.

LAMARCA LAPUENTE, M.J. *El hipertexto: el nuevo concepto de documento digital en la cultura de la imagen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. Documento digital: www.hipertexto.info/

MANDEL, Ernest. *As delícias do crime*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARCO, Joaquín. Introducción a tres novelas ejemplares. Disponível em: www.vespito.net

_____. Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho y el P.C.E. In: *La Vanguardia, Libros, Barcelona*, 30 de abril de 1981.

MARCOS, Subcomandante e TAIBO II, Paco I. *Mortos incômodos, falta o que falta*. São Paulo: Planeta, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003

_____. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

MENDOZA, Eduardo. La muerte de la novela o el arte de no saber callar a tiempo. Disponible em:
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/texto5.htm>

_____. La novela se queda sin épica. Disponible em:
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/texto4.htm>

MONTORO, José Acosta. *Literatura y periodismo*. Madrid: Guadarrama, 1973, 2 vol.

MORA, Rosa. "Si apuestas por la utopía eres un demente", in: *El País*, Madrid, 19 de novembro de 1994.

MONSIVÁIS, Carlos. *A ustedes les consta*. México: Era, 1999.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. Inventores do futuro: notas sobre os intelectuais, a política e a vida. Disponible em: Z, <http://acd.ufrj.br./pacc/z/ensaios/marco.html>, 2000.

NOORTWIJK, A van & HAASTRECHT, A. van. (Dir.) *Periodismo y Literatura*. Amsterdam: Atlanta, 1997.

PALMERO, Elena G. Calibán: caminos de una metáfora en el ensayo hispanoamericano.
http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Elena%20Palmero%20Gonzalez.doc

PELTZER, Federico. *Los artificios del ventrílocuo*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Sobre el género policial. In _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, literatura y política en el siglo XIX. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1989.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura*, introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 2001.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. [V. 8 e 9] Barcelona: Crítica, 1982.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. El arte deshumanizado. In: _____. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Península, 1989.

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

SÁNCHEZ BEIROA, Ricardo. *El pianista y la pos-modernidad*. Disponível em: www.vespito.net

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. Modernidad, vanguardia, posmodernidad. Disponível em: www.eh.boj.org/repositorio/epocas-estilos/sigloXX/msg00005.html

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 2000.

_____. Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. In: *Revista de Crítica Cultural*, Chile, n.15, p 32 - 38, Nov. 1997.

_____. Intelectuales, escritores, profesores. *Página 12*, Buenos Aires, Radar Libros, 19 de mayo de 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

SAVATER, Fernando. A importância do efêmero. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 23 de julho de 2000.

SUBIRATS, Eduardo. *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona: Anthropos, 1991.

TAMAMES, Ramón. La República . La era de Franco. In: ARTOLA, Miguel. *Historia de España*. Madrid: Alianza, 1988. v.7

TODORV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

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

YÚDICE, George. Posmodernidad y valores. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/z/rever/1/ensaios/gyudice.html>

ZAVALA, I. M. y otros. La realidad del folletín. In:
RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura
española*. [V. 5 Iris M. Zavala, Romanticismo y realismo]
Barcelona: Crítica, 1982.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)