CEMVM 2 (2015):122-154

Voces y personas gramaticales en *Galíndez* (1990) y *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán

THIERRY NALLET

Manuel Vázquez Montalbán es un autor polígrafo, un intelectual que fue capaz de traspasar las fronteras genéricas, escribiendo tanto poesía, como artículos de prensa, ensayos o novelas con la misma determinación y destreza. A pesar de la gran variedad de sus escritos, resulta bastante claro que su obra es coherente y nace de una misma vena creativa, como reacción al mundo que le rodea. Por eso, su visión realista se apoya en fragmentos de realidad que reúne gracias a la técnica fundamental del "collage". De hecho, esta técnica podría ser la metáfora idónea para referirse a su modo fragmentado de ver el mundo y se emparentaría con el uso de la memoria como vía de acceso a un conocimiento válido:

> La técnica de *collage* […] –comentaba Montalbán– 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 conciencia total. 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. (Vázquez Montalbán[1]. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* 164)

La oposición entre Memoria y Deseo participa de la dinámica novelesca de Manuel Vázquez Montalbán cuyas narraciones tienden a salir del marco ficticio para incidir en la percepción crítica del mundo actual. La poética del collage, o tal vez la "poesía" del collage, le permite así a Vázquez Montalbán representar situaciones conflictivas, las cuales sumen al lector en una perspectiva crítica, propicia a desvelar verdades.

Esta poética está omnipresente en las novelas de la memoria en que la polifonía y el pluriperspectivismo son fundamentales. El collage de documentos va parejo a una pluralidad de voces. El presente estudio va a

—

[1] En lo sucesivo: "MVM".

indagar en la variación o la repetición de las personas gramaticales para transcribir mimética y teatralmente una realidad compleja.

El interés mayor de las novelas de la memoria se halla en su planteamiento testimonial sobre acontecimientos tanto históricos como personales, al venir asociadas historia e "intrahistoria". Los testigos que pueden contar su verdad sobre lo sucedido tienen que ser capaces de expresar su experiencia, lo cual evidencia la importancia de la voz en el arte de narrar. Es más, no siempre es posible contarlo todo. Está claro que la restricción subjetiva del punto de vista del testigo imposibilita una representación total de lo que pasó. La fuerza de la ficción propia de la literatura permite un acceso a múltiples testimonios posibles, incluso de personas desaparecidas. Las novelas de la memoria, en especial aquellas sobre Galíndez o Francisco Franco, vienen a compensar una falta de testimonios y a paliar la dificultad de recordar una época y unos individuos.

De hecho, *Galíndez* y *Autobiografía del general Franco* ofrecen una perspectiva nueva sobre unos hechos reales. Desde la perspectiva genérica, se puede apreciar cómo en estas novelas el problema de la representación depende de códigos y de referencias que permiten la comprensión de la dialéctica histórica. Las metaficciones historiográficas a las que pertenecen estos relatos plantean propuestas narrativas nuevas, capaces de enseñar la historia del siglo XX con una mirada diferente.

Antes de analizar estas novelas, conviene subrayar que el autor barcelonés brinda algunas imágenes para ilustrar su poética, entre las que está la película *Rashomon* (Kurosawa. Japón, 1950), considerada por muchos críticos como el paradigma de la pluriperspectividad[2]. De la variedad de los puntos de vista, surge un relativismo capaz de evitar el monologismo reduccionista. Es interesante contemplar *Rashomon* como una película que cuestiona la naturaleza de la verdad así como su carácter narrativo y relativo. La verdad enseña, pues, su naturaleza humana: depende del punto de vista del hombre, por esencia mentiroso o manipulador según

—

[2] Cuando Gérard Genette presenta la focalización "*múltiple*", recurre a la película de Akira Kurosawa: "como en las novelas epistolares, en que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes epistológrafos; sabido es que el poema narrativo de Robert Browning *El anillo y el libro* (que cuenta un caso criminal visto sucesivamente por el asesino, las víctimas, la defensa, la acusación, etc.), ha estado considerado durante años como ejemplo canónico de ese tipo de relato antes de que lo suplantara para nosotros la película *Rashomon*" (Genette 245).

Kurosawa. De hecho, la idea de "verdad" cobra sentido a partir del ser humano que quiere entender lo que pasó. Por otra parte, es una noción que siempre está relacionada con un pasado. Por eso está tan presente en las novelas policiacas en que se intenta reconstituir la historia secreta del crimen, al mismo tiempo que se busca al asesino o a los culpables. Así pues, parece que la verdad tiene algo que ver con lo que ya ha dejado de ser –puede ser un muerto o una época pasada– y con la huella que, no obstante, ha dejado. La lección que se puede sacar de la película es la necesidad de unir diferentes versiones de los mismos hechos para poder visualizar mejor lo que realmente ha pasado. Cada testigo ha percibido los mismos hechos de una forma distinta. Se plantea de este modo una dualidad intrínseca entre lo que una persona ha presenciado con sus sentidos –es decir, su percepción subjetiva con la vista, el oído, sensaciones, sentimientos– y que contará con palabras, y la realidad objetiva. El relato depende de un filtro interpretativo, axiológico e ideológico de los hechos.

Los alegres muchachos de Atzavara (1987) fue quizás el intento más cercano a esta poética propia de testimonios múltiples. En la novela, se yuxtaponen cuatro versiones, cuatro testimonios sobre un mismo verano, el de 1975. La estética vinculada a los recuerdos personales de cada uno contribuye a bosquejar un retrato cómico e irónico de personajes que se miran los unos a los otros. *El pianista* (1985) se estructura a partir de tres momentos decisivos en la historia española que van desde el presente para remontar hacia atrás: 1983, 1946 y 1936. Este movimiento analéptico, es decir, hacia el pasado, permite ver el fracaso de los idealistas y de los adalides de la ética. Es una novela que pone énfasis en los perdedores, tanto de la Guerra Civil como de la transición democrática que supuso el famoso "pacto del silencio" y del "olvido", es decir, la "desmemoria". La memoria se presenta como el zócalo sobre el que están asentados los fracasos, la nostalgia y el desengaño.

En las primeras novelas de la memoria, la narración es bastante estable a partir de una focalización: omnisciente en *El pianista* que se narra en tercera persona, e interna en *Los alegres muchachos de Atzavara* que yuxtapone voces en primera persona. Se produce un efecto bastante homogéneo, a pesar de la variedad de perspectivas focales y temporales. A otra escala, la serie Carvalho también investiga en el pasado a partir de testimonios múltiples, pero lo hace desde el punto de vista del detective

y la poética de la novela negra o criminal. De hecho, propone una radiografía de una sociedad y de una época según la estética de la crónica. Frente a textos relativamente homogéneos, algunas novelas se destacan, sin embargo, por su heterogeneidad y en particular por su hibridez al asociar historia y ficción, realidad e imaginación. La unión de estos extremos se facilita con la sustancia mnémica que contiene una parte de ficcionalización o más bien de narración. El tiempo dificulta el recuerdo exacto y Manuel Vázquez Montalbán ha de ejercer su memoria para reunir los fragmentos del "espejo roto", como diría T. S. Eliot, de la realidad pasada. La elección de la novela realista por su parte es importante por la idea de fidelidad mimética que conlleva. El realismo inyecta tiempo en la novela, convirtiéndose este en un elemento primordial de las novelas del autor[3].

La primera novela en la cual nos vamos a centrar presenta una heterogeneidad de voces y personas gramaticales. *Galíndez* (1990) tiene como punto de partida la investigación de Muriel Colbert sobre Jesús de Galíndez que desapareció en sospechosas circunstancias en 1956. A primera vista, se trata de una novela que reúne todos los ingredientes de una novela policíaca. Sin embargo, se caracteriza por una investigación de otra índole, muy intelectual, puesto que es llevada a cabo por una doctoranda. Su complejidad surge tanto de la reunión de puntos de vista asociados a tiempos y espacios diferentes como del uso constitutivo de personas gramaticales diferentes, en especial el "tú" experimental y experiencial que hace la novela muy literaria. Aparecen varios protagonistas y dos líneas temporales, una que tiende hacia el futuro y, en contraposición, otra que reconstituye minuciosamente el pasado. Una dialéctica aflora, además, gracias al uso del mismo pronombre personal que superpone las voces narradoras de Muriel Colbert y de Galíndez y pone de relieve experiencias y convicciones paralelas. Ambos se enfrentan, por otra parte, a los agentes de la CIA, antagonistas novelescos caracterizados por la tercera persona.

—

[3] Esta presentación preliminar debe mucho a los trabajos científicos sobre la obra de Manuel Vázquez Montalbán que han ido ampliando las líneas interpretativas de la misma. En el desarrollo del artículo, se mencionan algunos de los trabajos interesantes para el análisis de *Galíndez* o *Autobiografía del general Franco*. Otros textos generales, entre los más reconocidos, figuran en la bibliografía selecta, aunque incompleta, que cierra el artículo.

Una dualidad similar está presente en la muy teatral *Autobiografía del general Franco* (1992). La teatralidad no solo descansa en la confrontación entre dos personajes, sino también en la de sus voces que surgen, de manera independiente, del texto novelesco. Parecen dirigirse a un espectador implícito, externo y oculto, que será testigo de las diferentes versiones, una versión unívoca frente a una versión dialógica que reúne pruebas, otros testimonios y otras voces. De la personalidad de cada uno, depende otra vez su forma de contar y de mitificar o desmitificar. Hay un *parti-pris* aceptado y asumido, en la visión que cada uno puede ofrecer desde el punto de vista de su experiencia –histórica, vital, intelectual, cultural, etc.–. Este posicionamiento depende en gran medida de la impostura del protagonista "rojo" Marcial Pombo que se mete en la piel del dictador Francisco Franco. Así pues, la comparación de diferentes versiones hace la historia más completa y obliga a poner en tela de juicio la versión oficial. Más allá de este aspecto, lo que cuenta es la humanización de la historia, su matización y su cuestionamiento, a partir de la memoria de los "vencidos" y, de manera más general, de todos los españoles.

Al poner énfasis en las voces, se deben cuestionar sus formas de expresión, básicamente de forma directa (mediante el "yo") o indirecta (mediante la tercera persona). No obstante, las dos novelas que nos interesa estudiar en el presente artículo emplean, además, voces híbridas que no son totalmente ni indirectas ni directas: se produce un mestizaje interesante para describir una realidad a medio camino entre historia y ficción, entre objetividad y subjetividad. La teatralización de las dos novelas es algo importante en el juego de la representación e impostación que da vida a hechos encarnados. La red semántica que tiende a la expresión de estados físicos o psíquicos se concreta en los deícticos de primera persona, que es el origen subjetivo de una voz que cuenta, o de segunda persona en una comunicación interpersonal, es decir, que da lugar a una voz que dialoga. Frente a estas personas, el alejamiento de la tercera persona objetiviza los hechos. Esta distancia se marca con "él" o "ella", que son las personas típicas de la ficción. Por último, el uso de "usted" remite a una comunicación entre desiguales. El tratamiento de cortesía se caracteriza por su funcionamiento dual, ya que se dirige directamente al dictador, manteniendo al tiempo cierta distancia.

Una dualidad conflictiva de códigos –uno es el ético, el otro sería el político o histórico– va junto con la doble verdad o la doble moral presentes en *Galíndez* y en *Autobiografía del general Franco*. Es probable que la misma dialéctica se traduzca también en el uso diferente de las personas gramaticales y de las voces en las diferentes partes de unas novelas híbridas e irónicas.

Galíndez

Hibridez, entre ficción y realidad

Galíndez es una novela que parte de la investigación, no de un detective ni de un periodista sino de una doctoranda que prepara una tesis sobre la "ética de la resistencia", una ética cuyo máximo representante según ella es Jesús de Galíndez. En la época en que se publicó la novela, Galíndez era casi un desconocido. Fue Manuel Vázquez Montalbán quien rescató del olvido al militante vasco exiliado, autor de una tesis doctoral sobre el régimen dominicano de Trujillo y sus abusos.

La novela se estructura en capítulos autónomos. Estos no están numerados y parecen las piezas de un rompecabezas que se debe reconstruir. Además, sorprenden por la gran fluctuación de puntos de vista y la acumulación de voces, a través de los personajes así como de los documentos reproducidos. Así pues, la incertidumbre en torno a quién asume la enunciación en la novela crea un efecto de enigma, principalmente en las descripciones liminares que encabezan algunos capítulos. Nada indica de dónde procede la voz que presenta directamente e *in medias res* la acción en los capítulos en segunda persona, lo cual no permite situar a ciencia cierta al focalizador ni saber en un principio quién es. Esta indeterminación inicial se contrapone a otros capítulos que recuerdan la novela negra o la novela de espionaje y que son asumidos por un narrador externo. Esta focalización fluctuante transcribe el aislamiento y el dolor de los individuos frente a un proceso social y político que se repite ciegamente. Al hacer tal distinción enunciativa, el autor configura un mundo dividido entre las víctimas cercanas a la mirada focal y los verdugos mantenidos a distancia.

Al traducir la ambigüedad generalizada de la historia, la poética de la hibridez permite, en *Galíndez*, el desarrollo de dualidades que evidencian antagonismos y complementariedades. Desde el punto de vista de la

composición, por ejemplo, dos niveles temporales estructuran el relato: por un lado, el momento de la desaparición de Galíndez y las torturas que le habrían sido infligidas en 1956, y por otro, la investigación, los viajes y los encuentros de Muriel en 1988. Así presentó Vázquez Montalbán la dificultad de aunar esta doble perspectiva:

> Estructuralmente *Galíndez* planteaba un problema inicial, lograr dos tiempos históricos diferentes y dos puntos de vista diferenciados. Esto lo resolví hermanando el tono de intimismo y de introspección en el discurso narrativo de Galíndez y de Muriel, utilizando el mismo procedimiento, usando la segunda persona (Valls 1990)

En suma, el relato de corte tradicional muestra el mundo exterior, los acontecimientos, la realidad que no depende de uno sino de fuerzas ajenas e incontrolables. Frente a la tendencia natural a la identificación con los protagonistas, se produce un proceso contrario de desidentificación o de rechazo de los mecanismos de falsificación y control de la historia. En la novela, este arte narrativo concuerda con la polifonía que permite la contraposición, y no solo yuxtaposición como podría parecer, de perspectivas múltiples.

Pluriperspectivismo y escritura

Primero, es preciso subrayar la estrategia narrativa que conlleva la multiplicación de voces. Esta polifonía participa del interés o de la preocupación del autor catalán por la veracidad y la realidad, dos aspectos importantes en su vocación de escritor comprometido. Precisamente, uno de los procedimientos más importantes de su obra novelesca es la investigación, punto de partida de su escritura tanto periodística como literaria. Esta novela, en especial, se funda en una investigación llevada a cabo durante décadas por Manuel Vázquez Montalbán que buscó a los testigos del caso Galíndez en los diferentes escenarios de la historia y reunió documentos y elementos fidedignos a partir de los cuales reconstruir lo que pudo suceder.

El primer aspecto que se debe poner en evidencia es la falta de protagonismo de Jesús de Galíndez en la novela habitada y conducida por Muriel a través de la cual se desarrolla la historia. Los capítulos de Galíndez son los menos numerosos: vienen siempre después de un capítulo en tercera persona y les sucede un capítulo de Muriel. De hecho, son tan solo tres capítulos –el tercero, el séptimo y el décimo– y funcionan como

una transición, a modo de pesadilla, hacia los capítulos de Muriel que emula a Galíndez en sus aspiraciones éticas y en la resistencia que demuestra ante los impedimentos de su investigación.

El protagonismo evidente de Muriel se puede percibir a través de su situación en el primer término de la novela. Desde el principio, las sensaciones y los sentimientos de la joven norteamericana se desvelan. Paradójicamente, el título que remite claramente al tema del libro sufre, conforme se avanza en la lectura del libro, una traslación hacia el "Galíndez de Muriel". De hecho, los seis capítulos focalizados en Muriel –el primero, cuarto, octavo, undécimo, decimotercero y decimoquinto– siguen un orden cronológico y espacial parecido a la trayectoria vital de Galíndez, ya que todo empieza en el País Vasco y termina en un paradero americano desconocido. Los últimos capítulos de los dos transcriben su funesto final, bajo forma de ejecución –inminente en el caso de Muriel.

Frente a estos capítulos, reflejos de mundos interiores tanto sensibles como reflexivos, lo que se destaca en los otros capítulos es la poderosa maquinaria del Estado norteamericano que mantiene celosamente el misterio Galíndez. Los dos agentes de inteligencia más destacados están presentes en varios capítulos como protagonistas: Robert Robards en cinco y don Angelito, llamado Voltaire, en cuatro. Este último tiene también un final infeliz, porque después de haber sido verdugo, se convierte en una víctima colateral de la investigación de Muriel. La ironía de su suerte no deja de justificarse en la trama narrativa por el peso de su memoria, que ha de ser suprimida según la "teología de la seguridad".

Un estudio de los capítulos en tercera persona demuestra que a veces la focalización se limita a un personaje, pero también puede fluctuar como en el segundo capítulo en que la focalización es omnisciente. Sin embargo, un punto en común de los diferentes tipos de capítulos es la transcripción constante y humanizada de los pensamientos o razonamientos de los protagonistas o antagonistas. Mediante el tratamiento diferente, Manuel Vázquez Montalbán ha diferenciado dos bandos. Mientras que la segunda persona subraya la empatía, la comunicación y la identificación con el héroe, la tercera persona marca una prudente distancia irónica respecto de los agentes de la violencia institucionalizada. El comentario de Elide Pittarello sobre una instancia superior es muy

sugerente, porque indica implícitamente el papel decisivo del autor en la configuración de la novela, y por lo tanto su propia presencia en la obra:

> Es la misma instancia narrativa que, cuando no representa al delegado vasco o a la investigadora norteamericana, se muestra perfectamente capaz de contar capítulos enteros según la más canónica técnica realista (forma pronominal en tercera persona, tiempos verbales del pasado, alternancia de discursos indirectos o indirectos libres y directos, transparencia lógica de intenciones y acciones, encadenamiento cerrado de causas y efectos, detallismo descriptivo de situaciones consabidas etc.). (Pittarello 747)

Es importante notar la pericia de la escritura y la eficacia de los recursos literarios en una novela en la que varían voces y tonos. Tal y como los comentarios y las declaraciones del propio autor dan a entender, *Galíndez* es una obra muy personal que ha exigido una postura intelectual flexible para plasmar sus descubrimientos e ideas en un relato ambiguo.

"Tuteo" y funcionamiento enunciativo

Los capítulos en segunda persona crean una exposición de las conciencias de forma dialogal. Son capítulos de la duda; el cuestionamiento, la introspección y la falta de interlocutor que transcriben el aislamiento y el dolor de individuos enfrentados a un contexto socio-político represivo y totalitario[4]. Al diferenciar a Muriel y Galíndez de forma enunciativa, se crea una caracterización positiva de forma connotativa e implícita.

El umbral de la ficción constituye un lugar estratégico en cualquier relato. Según Michel Butor, la persona gramatical fundamental de una narración es la tercera persona y si por cualquier motivo, se escoge otra, entonces, se provoca un efecto complejo de niveles[5]. Si el "tú" que se refiere al personaje es tan potente, es que en cierto modo, hace del lector

—

[4] En Santo Domingo, Muriel presenta así la necesaria resistencia: "La ética de la resistencia, concluyes, es algo más que una situación historificada. Es un principio, una actitud ante el poder, porque el poder es connaturalmente sospechoso y no digo esto como un eco del pensamiento anarquista, sino como una constatación empírica. Todo poder tiende a ensimismarse y a autolegitimarse desde ese ensimismamiento, aunque sea el poder democrático" (MVM. *Galíndez* 245).

[5] Cf. "La forma más espontánea, fundamental, de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una "figura", nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponer la otra sobre ésta, siempre como sobreentendida" (Butor 77).

un personaje de su ficción, le obliga a entrar en la novela, lo quiera o no. La primera página de *Galíndez* teje una relación compleja, muy personal e íntima, no con el personaje epónimo sino con Muriel cuya interioridad se desvela, como si fuera percibida desde su fuero interno por un narrador omnisciente que no hace más que transcribir objetivamente la historia de la que es testigo. Este capítulo brinda así una visión cinematográfica, como si de una película o una sinopsis se tratara. Es posible imaginar a un director de escena que observa y dicta la actitud más conveniente para su actriz a modo de una voz "en off". Este tipo de narrador recuerda, además, la presencia oculta del escritor, quien al escribir se proyecta en su personaje, así como el fenómeno de identificación del lector que se imagina en la posición de la heroína. De hecho, una narración únicamente exterior, incluso omnisciente y focalizada en la protagonista, habría despersonalizado, deshumanizado una escena inicial –y tal vez de alcance iniciático– cargada de la obsesión de Muriel por la vida de Galíndez, que parece solo importar a la joven universitaria. Así empieza la novela presentando a Muriel, la protagonista de la novela *Galíndez*:

> 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 (MVM. *Galíndez* 9)

El íncipit suele dar el tono de una novela y participa en el establecimiento de un pacto de lectura implícito con el lector. La importancia de la primera página se explica por su funcionamiento como un umbral que permite al lector penetrar en el mundo ficticio. Julien Gracq subrayó esta idea haciendo hincapié en la importancia de la persona gramatical empleada:

> Muy a menudo se observa, en la utilización que el autor de novelas hace de la primera o de la tercera persona, un contra-empleo evidente. Pues el *yo* es utilizado a veces con parcialidad allí donde el relato tiene un carácter objetivo más acusado, y el *él*, en

> relatos cuyo enfoque es decididamente subjetivo. No es nada deliberado, sólo el ejercicio de ese instinto que, desde las primeras páginas de un libro, zanja categóricamente, sin siquiera concederle una reflexión, los problemas más complejos y más enrevesados (elección del tono, de la "distanciación" o de la participación estrecha, del *sfumato*, o de la nitidez de los perfiles, etc.). La verdad es que la suma de decisiones inapelables, bruscas o sutiles, que implica toda primera página, es como para dar vértigo. […] El comienzo de una obra de ficción no tiene tal vez otro verdadero objetivo que crear lo irremediable, un punto de anclaje fijo, una idea resistente que el espíritu no pueda en adelante alterar. (Gracq 121)

Significativamente, en *Galíndez*, este punto de partida es poético. El universo novelesco parte de una frase origen del relato, un verso que refleja la esperanza del intelectual vasco de volver a la tierra de sus antepasados una vez muerto. La cita de los versos más célebres de Galíndez que se repite a sí misma la joven se explica por la lectura, en el monumento al muerto, del epitafio con este mismo verso. A través del intimismo de la poesía, el lector tiene su primer contacto con la persona de Jesús Galíndez. Las primeras frases no permiten todavía identificar al destinatario de esta interpelación en segunda persona. El código del enigma está presente en esta repetición que remite a la búsqueda de sentido y, por ende, a la reflexión íntima e intelectual de una conciencia. Además, la muerte inexplicada situada al principio de la novela induce una doble filiación genérica: la biográfica –para recordar la vida del hombre– y la policiaca –para dilucidar el crimen– que va a caracterizar la investigación sobre Galíndez. El tuteo interpela, pues, al lector en ese momento de la diégesis sin que este pueda entender la mecánica de tal procedimiento. La continuación del íncipit acentúa el efecto presentativo que implica al lector, testigo de los movimientos de la falda de Muriel agitada por el viento, cerca de la colina que acogió las reliquias de Galíndez[6].

Así pues, el uso del "tú" puede remitir a una situación de retranscripción del flujo de la conciencia en la novela por parte de un "yo" que habla de un "tú" personaje a "ti", el receptor / narratario. Si, como pare-

—

[6] La primera huella encontrada por la joven del hombre que está buscando por todas partes es lo que podría representar su vida, un monumento *in memoriam* en el mismo lugar de su nacimiento. Este sitio único parece más importante que el tiempo indeterminado que está como en suspenso. Se trata del lugar de memoria erigido el 2 de abril de 1978 por la fracción del PNV de Amurrio (Álava).

ce, el personaje se desdobla en una especie de proceso de auto-interpelación, estas tres personas pueden coincidir. En el caso de Muriel, su visión es distante de sí misma y en un principio, antes de identificar esta voz como suya, se plantea la posibilidad de un narrador extradiegético que focalice su narración a través de un personaje tratado en modo interpelativo. Este efecto se produce porque la reproducción es directa y no se emplean comillas. A menudo, incluso los documentos citados, se encuentran en el mismo nivel que la voz interior. Las fronteras textuales desaparecen. Las repeticiones y las digresiones aparecen en estos capítulos íntimos en segunda persona, perfectamente coherentes en la transcripción constante e inmediata de lo "vivido".

Para describir esta poética de indeterminación inicial, hay que subrayar el fenómeno de la repetición anafórica del pronombre personal, el "tú" catafórico –es decir, sin antecedente– en algunos capítulos de *Galíndez*[7]. El pronombre personal se instala sin que quede claro a quién se refiere. Este fenómeno propio de la poesía –y que sitúa en un lugar ambiguo la voz narradora– participa del juego sobre la identificación / desidentificación del locutor y de su situación en la historia contada, la *deixis*.

En el caso de *Galíndez*, cierta lógica se impone tras la lectura de los primeros tres capítulos en que alternan una focalización interna en segunda persona de singular y una narración extradiegética en tercera persona. El primer capítulo reproduce un diálogo con la conciencia de Muriel, el segundo es un relato objetivo y el tercero se desarrolla desde el interior de la conciencia aislada de Galíndez. Esta diferencia fundamental divide el mundo de Galíndez en dos grupos considerados de forma totalmente opuesta, como Manuel Vázquez Montalbán declaró a Georges Tyras:

> Después, porque me di cuenta de que dos personajes que viven una encrucijada intransferible no pueden comunicarlo a los otros. Quizá Muriel podría hacerlo, pero Galíndez, no; y en realidad Muriel no desea comunicar nada porque acaba viviendo una especie de fusión con el personaje de Galíndez. No pueden contar su historia más

—

[7] El procedimiento es particularmente frecuente en *Erec y Enide* (2002) que juega también con la transcripción casi magnetofónica de la memoria de los *egos* de la pareja protagonista. El "yo" pensador e interno no se identifica inmediatamente sino gracias a algunos indicios que se corroboran conforme se avanza en el capítulo.

> que a ellos mismos, y el empleo de la segunda persona era capital para lo que significa Muriel y para lo que significa Galíndez. Por el contrario, cuando se pasa al mundo de los otros, es cuando comienza la tercera persona. (Tyras. *Geometrías de la memoria* 101)

La utilización de una voz anómala en la novela *Galíndez* –la segunda persona de los capítulos autónomos que presentan a Galíndez o Muriel– modifica la lectura de un relato a caballo entre realidad y ficción: la persona gramatical cuyo origen no se puede determinar y que asocia un locutor oculto y un receptor implícito se emplea con fines éticos, para denunciar el destino de las víctimas cuya voz no se puede escuchar sino en la ficción.

El contrapunto de la experiencia de Jesús de Galíndez

Los capítulos relativos a la vivencia pasada de Galíndez siguen unas pautas cronológicas claras: despertar, interrogatorio, tortura, juicio sumario y asfixia. Estos capítulos provocan una sensación inquietante ya que sitúan al lector en la posición de testigo del suplicio infligido al idealista vasco. Esta focalización hace del personaje una persona reducida a una condición de objeto, en una tensión incómoda. Se da una impresión de cercanía mezclada de distancia. La fuerza de estos capítulos proviene del hecho de que a Galíndez le fue imposible verbalizar su experiencia del horror con un discurso coherente. El funcionamiento de la focalización de Galíndez es más restrictivo que en el caso de Muriel, a causa del encierro del personaje y de su ensimismamiento. Este posicionamiento participa también de una forma de dialogismo desesperado, ya que el diálogo es imposible, en un momento en el que Galíndez ha de asumir su sino trágico. Jorge Marbán subrayó la misma idea de esta forma:

> En la secuencia narrativa del Galíndez secuestrado, esta voz narrativa proyecta el proceso mediante el cual el personaje logra superar su acoquinamiento frente a sus torturadores y la perspectiva inminente de su ejecución. La aprehensión de la significación de su vida precede a la final aceptación de su sacrificio simbolizada en su canto del himno de guerra de los patriotas vascos (230). El vasquismo y el antitrujillismo de Galíndez se funden y quedan relacionados con el amor a la libertad, la justicia y la dignidad humana que define la actuación vital del personaje. (Marbán 10)

Después del uso de "tú" para contar la experiencia de Muriel, la misma persona gramatical para referirse a Galíndez parece complementaria

y natural. Ambos quedan situados en un mismo plano, teñido de connivencia. Una particularidad notable es la de los tiempos de los pasajes en los que Galíndez es el focalizador, un presente histórico pero también muy cinematográfico. La cuestión de la escritura de estos capítulos es primordial, ya que el autor implícito o el narrador omnisciente superior observa a Muriel mirándose en segunda persona y como una especie de "matrioska", se inserta la propia vivencia de Galíndez en la misma persona gramatical. Este *modus operandi*, que recuerda las muñecas rusas, revela cómo se encajan los relatos y plasma el paralelismo entre los personajes en una sucesión de repeticiones.

La imposibilidad de comunicarse es absoluta como lo indicó Manuel Vázquez Montalbán: "Galíndez está replegado en sí mismo, encerrado en un sótano, y evidentemente cuando habla, no puede dirigirse a nadie" (Tyras. *Geometrías de la memoria* 174). En los capítulos de Galíndez, el problema implícito es el del "acceso al lenguaje" que se plantea en estos términos muy acertados Michel Butor:

> Por consiguiente, es preciso que el personaje en cuestión, por un motivo u otro, no pueda contar su propia historia, que se le impida hablar y que alguien hable por él, que se provoque esta situación. Así por ejemplo, un juez de instrucción o un comisario de policía, en un interrogatorio, reunirá los distintos elementos de la historia que el actor principal o el testigo no puede o no quiere contarle, y los organizará en un relato en segunda persona para intentar hacer salir de su silencio al interesado […] Pero se trata de obligarle a hacerlo, porque miente, porque oculta o se oculta alguna cosa, porque no posee todos los elementos, o incluso, en caso de que los posea, porque es incapaz de ensamblarlos convenientemente. Las palabras pronunciadas por el testigo se presentarán como islotes en primera persona en el interior de un relato en segunda persona que provoca su emersión.
> Así, siempre que se quiera describir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz. (Butor 84).

Esta última explicación es muy convincente porque coincide con el proyecto de Muriel de darle voz a Galíndez, de hacerle vivir de nuevo descubriendo cómo se produjo su final trágico y rindiéndole justicia.

Así pues, la segunda persona, percibida de manera diferente por cada lector que puede experimentarla como un desarrollo fílmico, un monólogo interior en semi-conciencia, un desdoblamiento entre observador subjetivo y objeto mirado –aspecto clásico de la escritura biográfica– o bien

esquizofrenia entre el cuerpo y la mente –para quien sufre violencias físicas y psíquicas–, permite a ambos protagonistas acercarse entre sí. Muriel y Jesús de Galíndez no solo se comunican sino que están en un estado de comunión total gracias a este procedimiento.

El sitio del lector

Atengámonos un momento a lo que hemos llamado una persona gramatical anómala. La interpelación en segunda persona por parte de un locutor oculto, que puede ser el narrador omnisciente de la novela o la autoconciencia del mismo personaje, instaura un juego con el lector. Esta voz "interpelativa" le hace testigo de una comunicación. El "tú" incluye un "vocativo" que se dirige al personaje, pero también al lector que ha de imaginarse en el sitio del personaje.

El lector prolonga la lectura de Muriel. La distancia entre el lector implícito y el lector real se reduce al máximo, dando la impresión de que el lector no puede estar sino implicado. En esta lógica comunicativa, el "yo" ausente puede ser tanto el autor como el lector que pasa a ser en cierto modo narrador. Esta experiencia literaria recuerda la de "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, en especial la capacidad que tiene el relato de contener al lector. El lector de *Galíndez*, pues, puede ocupar el espacio vacante, contemplar la acción identificándose tanto con Muriel como con Galíndez. La frontera entre narrador y observador desaparece, lo cual crea una gran proximidad con los dos personajes que se funden. Esta tensión hacia el lector remite a la dimensión didáctica de la segunda persona puesta en evidencia por Michel Butor:

> Aquí es donde interviene el empleo de la segunda persona, que en la novela puede caracterizarse del modo siguiente: aquel a quien se cuenta su propia historia.
> Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje, y ello es lo que hace posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato "didáctico". (Butor 83)

Por otra parte, Manuel González de Ávila ve en este uso un contenido ético: "En ese *tú* intensísimo nace así un sujeto universalizable: el de la humanidad amenazada por la tortura" (González de Ávila 237). Es cierto: el *tú* contiene el *yo* y la identificación en el caso de este tipo de escenas es muy violenta. La segunda persona conjuga por lo tanto personalización y universalización.

Esta perspectiva nueva ensancha el mundo ficcional y hace que, en la ficción, el lector se convierta en testigo e investigador. Paralelamente a Muriel, este va descubriendo los elementos que le permiten construir su opinión respecto de lo que le pasó a Galíndez, ya que va leyendo los mismos documentos que ella. A través del "tú" de Muriel, se produce une identificación con este personaje literario que brinda una visión poética, sensible de un mundo político dominado por los hombres. La investigadora se define por lo que siente, sus emociones, sus sentimientos, la interioridad de su conciencia que evoluciona a lo largo de la novela, hasta llegar a estar dispuesta a morir por encontrar su verdad sobre Galíndez: "No quiero saber toda la verdad sobre el caso Galíndez, sólo quiero saber una verdad" (MVM. *Galíndez* 24).

En el primer capítulo, Galíndez es un tema de estudio. Sin embargo, luego, podemos asistir a la tortura y al asesinato del personaje desde su propio punto de vista. Esta focalización interna se justifica por la falta de testigos. No puede haber otra voz que la de la propia víctima, una voz por tanto interior e intransmisible. Antes que nada, en este "tú" tan peculiar está la ausencia de la voz, implícitamente está la negación de una voz propia en primera persona, o sea la imposibilidad del testimonio directo, lo que justifica plenamente el proyecto de Vázquez Montalbán de rescatar del olvido en sus palabras a un "luchador", "víctima de la eticidad de su vida y su compromiso" (MVM. "GALÍNDEZ o Los vascos del siglo XX" 2). Se crea en la figura de Muriel Colbert un *alter ego* tanto de Galíndez como del autor que investigó en los escenarios relacionados con Galíndez. El doble y paralelo recorrido vital de Galíndez y Muriel se apoya en las técnicas del contrapunto y el juego de espejo, un espejismo que se asemeja a la hibridación entre historia y ficción.

El intelectual y su papel

Sin embargo, es lícito percibir a Muriel como propensa al desdoblamiento del intelectual pensador, aislado en su reflexión. La segunda persona puede ser una señal de su capacidad reflexiva e intelectual. Está claro que la mayor parte de los personajes de *Galíndez* tienen cultura y estudios. Muriel ha interiorizado la vida y los ideales de Galíndez a quien lleva en sí misma, casi a pesar suyo. De ahí que este procedimiento pueda ilustrar una especie de "metempsicosis". Como intelectual que aprecia la atmósfera de los lugares vinculados a Galíndez, que quiere recobrar el

aliento y el espíritu de Galíndez, Muriel podría ser la narradora tanto de sus capítulos como de los capítulos imaginarios de Galíndez. Esta posibilidad estaba presente en el guion depositado en la Biblioteca Nacional Española por Manuel Vázquez Montalbán: "Ya he descrito la indagación de la estudiante paralelamente va imaginando la vida real de Galíndez a medida que la construye y cada vez más Galíndez directamente se irá apoderando de su historia como protagonista directo" (MVM. "GALÍNDEZ o Los vascos del siglo XX" 5). La simbiosis entre Muriel y Galíndez es tan potente que ella puede recrear lo que se convierte en la verdad narrativa del asesinato.

La idea presente en el guion original tiene en cuenta la dimensión de invención literaria que se refiere a una parte desconocida de la vida de Galíndez que ha de ser ficcionalizada. Trágicamente, estos capítulos pueden coincidir con las últimas reflexiones para sí de un condenado a muerte: "Quisieras sacártelo. Decir que exageran lo negativo, que también hay valoraciones positivas, pero te detiene ese muro de nada que han establecido ante ti, todo ocurre más allá de ese muro y tú eres el espectador de tu propia condena." (MVM. *Galíndez* 214). En cualquier caso, este punto de vista limitado a la conciencia de un hombre reproduce mecánicamente diálogos absurdos que ridiculizan a los torturadores. Se atraviesa la realidad de lo vivido según Jorge Marbán:

> Esta forma narrativa de segunda persona desempeña, como se ha visto, una función aglutinadora […]. Es, por otra parte, una forma porosa que permite que se filtren las conversaciones y los movimientos de las otras personas que entran o se mueven en la habitación donde yace el prisionero. Proyecta también, dramáticamente, el contraste entre el frío automatismo y la inhumanidad de los guardias y el creciente sentimiento de indefensión y terror del secuestrado. (Marbán 10)

La *mise en abyme* del destino de Galíndez a través de la experiencia humana, científica y ética de Muriel permite imaginar que ella es la que se dirige a Galíndez, a quien reencarna en cierto modo, al penetrar en su historia. El carácter borroso y fantástico de la desaparición de la frontera entre Muriel y su tema de estudio es favorecido por este tuteo variable al que no se puede asignar un centro de gravedad estable y fijo.

Otra hipótesis consecutiva a este análisis es la presencia oculta de otro narrador detrás de los personajes según una reduplicación infinita como en un espejo. Al final de la novela, Ricardo, el amante español de

Muriel, está dispuesto a tomar el relevo para investigar la desaparición de Muriel que desapareció buscando a Galíndez. Así pues, podría también tomar el "relevo" enunciativo y asumir la enunciación de las partes en segunda persona en las que se proyectaría también a modo de "investigador", desde un enfoque especulativo. Ricardo podría así dar su voz a los desaparecidos, convertido en un nuevo Galíndez o una nueva Muriel.

Literatura y verdad

En esta tensión constitutiva de la literatura ética entre ficción y realidad, o en otros términos entre literatura (es decir, lo escrito) y vida (mejor dicho, lo real), los pronombres personales tienden a transgredir la frontera que separa los dos mundos ontológicamente distintos complicando el modo de referencialidad. La novela logra presentar así a Galíndez como un personaje político, humano y poético, en especial a través del polifacetismo permitido por la multiplicidad de perspectivas[8]. El *personaje político* correspondería a su función social, presente en las partes en tercera persona donde aparece como un contrincante de los agentes de poder, o más precisamente, una palanca de contrapoder, frente al peso de las fuerzas represivas del Estado. El *personaje poético* está presente en las partes en torno a Muriel y descansa en la indagación en la vida y personalidad del agente vasco exilado en Estados Unidos. El *personaje humano* es el de la conciencia dolida y la vivencia física en los calabozos trujillistas. Todas estas facetas de una misma vida difícilmente habrían podido reunirse en una biografía en tercera persona, por la mera razón de que la conciencia es inasequible y nunca se ha sabido a ciencia cierta lo que le pasó a Galíndez después de su súbita desaparición en plena Quinta Avenida de Nueva York. La novela es pues el género idóneo para transcribir estas diferentes facetas de forma subjetiva, aunque documentada.

—

[8] Cf. "Recuerdas una conversación con Norman sobre la personalidad, su teoría de que la personalidad es como una sucesión de fotogramas de todas las posibles actitudes que has asumido a lo largo de una vida y de pronto te fijas en una, la escoges y ésa será tu personalidad dominante, la que crees tener, porque los otros seguirán asumiendo, reteniendo la que ellos escogen y así te encuentras con todos los Galíndez posibles: el duro ejecutor de la República, el zascandil de Ayala, el noble patriota de los exilados vascos, el hombre secreto y lúcido de Emilio González, el superagente taimado del libro de Unanue, este *chevalier servant* que te ha descrito Lucy de Silfa y probablemente Jesús era todos estos posibles tipos y ninguno de ellos" (MVM. *Galíndez* 281).

El "tú" representa una tendencia vocativa e interpelativa, no muy común en la literatura que suele ser bidimensional con un narrador frente a su mundo ficcional. La segunda persona añade un término oculto, un narratario o un destinatario, el personaje en la ficción, pero también el mismo lector en un nivel metaléptico, es decir que sale del mundo exiguo de la ficción. El procedimiento de este "tú" refleja cabalmente la complejidad de la situación ambivalente del narrador que presenta una reflexión interiorizada. La pluralidad de usos de este pronombre en relación con personajes diferentes que se hacen eco y la contraposición con fragmentos en tercera persona añaden un motivo de extrañeza que constituye un aliciente, a modo de misterio o de enigma, de la lectura inquisitiva. Finalmente, en este "tú", se encuentra la voz de un "yo" que se generaliza, que incluye al lector e invita a formar una cadena humana.

El tuteo puede contemplarse también desde su efecto de "veracidad". Se refieren las propias palabras de los protagonistas. No se trata de un discurso indirecto configurado por el narrador. Si la voz es interna, significa que tenemos acceso de forma directa a los pensamientos de los protagonistas, aunque no los haya podido transmitir en la realidad. Muriel, por ejemplo, se convierte en observadora de sí misma. La voz analítica ahonda en el sentido, desde la ingenuidad de un pensamiento en curso o pendiente. Es evidente, gracias a las interrupciones frecuentes por parte de Ricardo o de sus torturadores, que Muriel se está perdiendo en sus pensamientos que no controla. Parece que su inconsciente es más fuerte que la lógica de una argumentación. Este efecto va creciendo en la novela, hasta el último capítulo de Muriel en estado alterado de semiconciencia.

La naturaleza literaria del texto hace que la división según las personas gramaticales sea también una escisión configurativa. Esta idea se puede ilustrar a partir de la imagen del *voyeur* que aparece en un momento dado en la novela. Muriel está haciendo el amor con Ricardo, pero al mismo tiempo está pensando o soñando y le parece que alguien los está mirando:

> […] es como si te hubiera roto en dos mujeres, la que goza bajo sus acometidas de cuerpo joven, duro y ligero, y la que puede mirar por encima de sus hombros por la ranura de unos ojos llorosos, hasta hacer inventario de las vigas ramas y descender hasta la puerta del mismo color marrón oscuro, que crees entreabierta, en la que percibes el parpadeo fugaz de un ojo inmenso, el de Josema o será tal vez un ojo pintado

> por Josema que ha bajado del bosque para contemplaros. Una de las dos mujeres que te escinden diría:
> –Ricardo, alguien está en la puerta.
> Pero la otra quiere acabar cuanto antes esta escena de sexo y se disuade, se contradice, no has visto nada, son tus sueños (MVM. *Galíndez* 30)

Este desdoblamiento remite al diálogo interior y a la diferencia entre sujeto y objeto. El pronombre de segunda persona asocia el "yo" sujeto y el "otro" objeto, como lo subrayaron Bourneuf y Ouellet:

> A la psicología "en primera persona" basada en la introspección, y a la psicología "en tercera persona", basada en la observación de la conducta de los individuos sin referencia a los "estados interiores" o a la subjetividad, les sucedió, pues, una psicología "en segunda persona" que constituye una síntesis de las otras dos y considera al otro como objeto y sujeto al mismo tiempo. (Bourneuf y Ouellet. 192)

El fragmento citado de la novela subraya, por otra parte, la importancia de la mirada en este juego pluriperspectivista. De hecho, el narrador superior la divide a su vez en persona que contempla desde su interior y en personaje que expone en tercera persona en las partes narradas desde un enfoque exterior. De hecho, la elección de la segunda persona constituye una forma de teatralizar la novela que se convierte en "espectáculo". Moviliza a los agentes de la comunicación, los hace visibles. El *tú* implica conminaciones o instrucciones. Al fin y al cabo, la segunda persona acarrea varios efectos importantes en el marco novelesco de *Galíndez*: el collage de discursos heterogéneos, la asociación de diferentes niveles en la novela y por último la implicación moral efectiva del lector.

Autobiografía del general Franco

En *Autobiografía del general Franco*, la pluralidad de voces resulta evidente. En efecto, dentro de un marco novelesco, ficcional y contextual, compuesto de un introito y un epílogo, el cuerpo narrativo se estructura en dos partes tipológicamente diferenciadas con un doble "yo". Franco se expresa en primera persona frente a su biógrafo que recuerda, comenta y rectifica sus decires. La reunión de estos puntos de vista relativos a dos ideologías opuestas favorece la contraposición ejemplar de vivencias y valores. El enfrentamiento entre el antifranquista, que fue testigo de lo que significaron cerca de cuarenta años de dictadura, y el fantasma del

Generalísimo permite una confrontación de puntos de vista. Frente a la verdad absoluta edificada por el dictador, su biógrafo del bando adverso intenta restablecer su verdad conflictiva, exponiendo la manipulación realizada por la historia oficial. Lo hace desde la impostura, fingiendo, ya que el biógrafo imposta la voz del caudillo, según la petición de su editor:

> Imagínate que tú eres Franco. Me puse a reír sin ganas. No te rías, porque la idea te va a gustar. Tú eres Franco y estás casi muriéndote. Entonces alguien de tu confianza, tu hija o tu médico o el jefe del gobierno, o quien sea, te dice: excelencia, las nuevas generaciones pueden recibir un mensaje falsificado de su persona y su obra. Quién sabe a dónde irá a parar esta España que usted... etc., etc., etc... Excelencia, usted debe contar su vida a los españoles de mañana. Y yo te digo, tú, tú, metido en la piel de Franco has de contar su vida a las generaciones de mañana. Es decir, te propongo que escribas una supuesta autobiografía de Franco que será el número uno de una colección titulada: A los hombres del año dos mil. […] El libro lo firmarás tú, no lo firmará Franco, comprenderás que entonces se me echarían encima los descendientes o cualquier fundación franquista. Tú has de tratarlo con la misma falsa objetividad con la que Franco se trataría a sí mismo y has de marcar el tono de una colección en la que luego aparecerían Stalin, Hitler, Lenin... (MVM. *Autobiografía…* 20)

El proyecto no carece de gracia ni de ironía, puesto que el que firmará el libro no será Franco, por razones evidentes, aunque se presente como una autobiografía de Franco. Una de las palabras clave del introito es el adjetivo "falso". La escritura de una autobiografía, e incluso de una biografía escrita por un opositor político, depende de un punto de vista que dificulta cualquier intento de "objetividad". Esta postura permitió resolver el problema narrativo planteado por la redacción de una biografía por parte de Manuel Vázquez Montalbán, quien justificó su elección ante la dificultad de su cometido: ¿Cómo escribir una biografía de Franco?:

> Si me enfrentaba al desafío de novelar la vida de Franco, yo sólo podía hacerlo desde la tensión dialéctica del antifranquismo. Tras darle muchas vueltas a la estrategia narrativa, creo que resolví a mi medida los dos problemas previos fundamentales en toda novela: el punto de vista y la verosimilitud lingüística. (MVM. "*AGF*: un problema lingüístico" 241-242)

La solución que encontró fue entonces la contraposición de voces contradictorias mediante el desdoblamiento de conciencia del narrador, precisamente porque le afecta y concierne directamente esta historia.

Dialogar consigo mismo, y con el general Franco, quien no tuvo que rendir cuentas, le sirve para asimilar esta tensión dialéctica, pero también para desmontar las seudo-verdades históricas y reconstruir a la vez una visión humanizada de lo que significó el franquismo para los perdedores de la Guerra Civil. Así se conjugan dos voces totalmente inconciliables e irreconciliables[9].

La presencia enunciativa de Marcial Pombo que interpela al dictador funciona a modo de diálogo socrático que permite desarticular el discurso unívoco y compacto del vencedor. Este discurso que utiliza la retórica del franquismo intenta sacralizar un saber indiscutible. Sin embargo, la novela irónica desvela la parte de fabulación o mitificación de la historia oficial. Rehabilita así la memoria de los vencidos y ajusta sus cuentas con el dictador a quien se dirige directamente mediante el uso de "usted". El biógrafo que es a la vez escritor y lector se niega a ser el "escriba sentado" que desaparecería de sus escritos para escribir esa historia oficial, sino que comenta y critica la historia que recorre, desde el testimonio de su memoria y de sus investigaciones. Así presentaba Manuel Vázquez Montalbán al "escriba sentado":

> Ha aprendido a escribir en cuclillas, a ver a sus señores y al mundo desde las cuclillas y conoce la ventaja que le otorga ser poseedor del lenguaje como instrumento, con una significación convenida por los señores o por los brujos. Ha de utilizar el código para perpetuar el sistema: en realidad, el escriba sentado es un reproductor de ideas y las palabras no le pertenecen. "Las palabras tienen dueño", aseguraría muchos años después un personaje de *Alicia en el país de las maravillas.* […]
> Esconde el uso que del saber y de sus códigos herméticos hacían las castas privilegiadas para mantener sus privilegios: el saber y la posibilidad de transmitirlo o modificarlo, era un modo de perpetuar o no una determinada organización de la sociedad. Y no sólo "el saber", sino la simple mirada sobre lo existente traducida en palabras mediante la literatura, podía ser enemiga del orden establecido. (MVM. *El escriba sentado* 14-15)

—

[9] Mari Paz Balibrea desarrolla ideas muy pertinentes sobre el tema político presente en las dos novelas estudiadas: "En *Galíndez*, y mucho más obviamente en *Autobiografía*, el propósito de reconstrucción del pasado que ha sido ocultado se hace más complejo al tomar conciencia estos textos de que la representación de esas voces recuperadas exige un enfrentamiento directo con las estructuras de poder." (Balibrea 167). La autora añade: "La representación de todas las voces es crucial porque lo que importa representar es su enfrentamiento, y los intereses a que cada una de las voces obedece." (Balibrea 188).

La relación inicial de autoridad casi paternal del general Franco con toda España encuentra en Marcial Pombo a un niño rebelde que, conforme va escuchando la voz que imposta él mismo frente a su espejo, se convierte en el revelador insumiso de las mentiras de un hombre y un régimen. Este monólogo de la autobiografía, en primera persona, se rompe con la enunciación interpelativa de su detractor. La enunciación se hace teatral, ya que no sólo se dirige al dictador ausente del texto, puesto que es una autobiografía ficticia, sino también al lector-espectador que se convierte en el testigo de esta representación y de este juego entre el biógrafo y el personaje histórico.

Conviene destacar también la distanciación que conlleva el uso de "usted"[10], claro porque se dirige irónicamente al caudillo, general o excelencia, pero sobre todo porque sería la forma verosímil que usaría un periodista ante el dictador o un juez si se tratase de un juicio ante una corte internacional de justicia. Se puede apreciar la "subordinación" de su palabra frente al discurso dictatorial asentado en el poder otorgado por la historia. El pronombre "usted" establece, sin embargo, una distancia clara en un tratamiento de cortesía que se dirige a un moribundo cuyas palabras no le son tolerables. Marcial Pombo se niega a asumir su discurso. Por eso, aparece su voz que se disocia de la impostada del generalísimo. Además, en el texto, se notan las comillas que enmarcan el contenido biográfico, así distanciado.

—

[10] El diálogo entre Galíndez y Trujillo, en el momento de su juicio, recuerda el juego ficticio entre los pensamientos y reflexiones que no pudo hacerle Marcial Pombo a Franco. Pero en su caso es juego de ecos, dialogismo y no un auténtico diálogo como el que se recrea en *Galíndez* que, por otra parte, enseña la imposibilidad de dialogar con un dictador: "– Permítame que le diga, generalísimo, con todo respeto, que en ese mismo libro, en el mismo libro que ha leído el capitán, hay muchas observaciones a favor de usted. He resaltado el mantenimiento del orden, el progreso material, el progreso cultural, el progreso cultural, por ejemplo. Usted, Excelencia, ha conseguido un aumento extraordinario de plazas escolares, ha luchado muy fuerte contra el analfabetismo. […] No todo es negativo, Excelencia. Es un trabajo científico, una simple tesis doctoral que no tendrá más eco que la opinión de cuatro opositores y algunos especialistas. Nada importante, Excelencia, se lo aseguro.
– No tiene nada que asegurarme. Yo ya sé que su libro es una basura que no va a tener ninguna influencia. A Rafael Leónidas Trujillo no le hacen temblar los libros. Pero a mí como hombre, me jode que un pelagatos me humille en lo más sagrado, en mi estirpe. Calle y escuche, que ahora hablo yo." (MVM. *Galíndez* 217).

Además, la imposibilidad de contestar del general Franco invita al lector a hacer las pesquisas necesarias y comprobar que todo lo dicho y vivido por Marcial Pombo es verdad. El lector se ve implicado en una forma dialogada que exigirá entonces de él un esfuerzo para unificar estos discursos y hacerse su propia opinión. Este texto muy denso le invita también a reflexionar sobre la escritura de la historia española contemporánea:

> Usted fue declarado material humano para la sanción de la historia y hoy tienen la sartén por el mango una raza de historiadores objetivos que reparten culpas repartibles y olvidan la culpa inicial de que usted empezó el tiroteo en medio de tanto alboroto y que conservó el tiroteo hasta el final de sus días, totalitario o autoritario, a usted le daba lo mismo, no hay mal que por bien no venga y hoy yunque, pero mañana sin prisas pero sin pausas... martillo. Sin prisas pero sin pausas le estamos olvidando general y olvidar el franquismo significa olvidar el antifranquismo, el esfuerzo cultural ético más generoso, melancólico y heroico en el que se resistieron puñados de mujeres y hombres (MVM. *Autobiografía…* 662)

La conclusión de esta obra es el intento de redactar "nuestra autobiografía" (MVM. *Autobiografía…* 647) al final de la novela. El cambio de persona gramatical es elocuente, porque solo así la autobiografía puede ser la de toda España. Esta unión de *yoes* que podría simbolizar la reconciliación de una historia conflictiva, desigual entre los vencedores y los vencidos, conferiría la espesura del polifacetismo a una realidad compartida por los dos bandos. Este guiño, a través del "nosotros", subraya finalmente el fundamento lingüístico del proyecto de Manuel Vázquez Montalbán, como él mismo indicó en un artículo esclarecedor:

> Al hacer el que supongo último balance por mi parte de aquella novela, descubro que fue ante todo un problema lingüístico: encontrar el código de un sujeto bifronte, franquismo y antifranquismo, puesto que la novela es al mismo tiempo la autobiografía de Franco y de la oposición. (MVM. "*AGF*: un problema lingüístico" 243)

Frente al diálogo humanizado que introduce la intrahistoria en la historia oficial, el epílogo a cargo de un narrador omnisciente cuenta, todavía desde el ángulo focal de Marcial Pombo, el porvenir de la biografía cuyo proceso se ha leído. El epílogo es contemporáneo a la publicación del libro, para sumir mejor al lector en una realidad tangible. Se trata de 1992, tiempo de la demostración de modernidad de la España democráti-

ca. El joven editor no se equivoca cuando se da cuenta de que la autobiografía así redactada no respeta el "pacto" inicial de lectura inducido por el plan que le había invitado a seguir. Toma la decisión de suprimir todos los "ruidos" que imposibilitan la transmisión de un mensaje claro[11]. El editor ficticio se somete a las leyes económicas del mercado, mientras que Marcial Pombo quería ofrecer, desde una perspectiva ética, su testimonio sobre toda una época en la que imperaron el miedo y la violencia. Para el joven, una versión polémica de la historia no interesa a los españoles de la transición democrática, marcada por la "desmemoria", el famoso pacto del olvido. La voz del "otro" es un ruido molesto que complica demasiado la historia. La visión simplista y unívoca es lo único que se puede recordar. Es cierto: en la década de los noventa, parecía una fatalidad el olvido progresivo de una época traumática para generaciones de españoles. La relectura ofrecida por Manuel Vázquez Montalbán ha tenido, sin embargo, seguidores y continuadores que han forjado el éxito del género de la memoria y de la revisión de la historia del siglo XX estos últimos años en España.

Marcial Pombo se convierte, muy a su pesar, en un "escriba sentado". Es un escritor fracasado que se ve obligado en la nueva sociedad española liberal a aceptar el dinero como pago de su silencio. La obra escapa de su creador para entrar de lleno en el proyecto editorial que se le ha encargado. Del desfase entre la memoria necesaria y la triste realidad amnésica, surge la denuncia de una palabra "impedida". De hecho, el lector lee el proceso de un libro *in progress* y no el resultado probable tal como se presagia al final[12]. La novela humaniza, contrariamente a la autobio-

—

[11] *Autobiografía del general Franco* tiene muchos puntos en común con *El estrangulador* que también cuestiona la percepción de la realidad, su escritura y la eliminación de los "ruidos" que estorban una comunicación "univocal": "cuando, según los especialistas en Teoría de la Comunicación, funciona un canal normalizado de mensajes y de pronto un mensaje inconveniente se cuela en él y funciona como un ruido" (MVM. *El estrangulador* 93).

[12] Este final, que borra todo lo escrito a posteriori, subraya la fragilidad de la memoria recuperada. Según Balibrea, su eliminación se justifica del siguiente modo: "En *Galíndez* y *Autobiografía del General Franco* se difumina en su búsqueda la labor indagatoria propiciada por la estructura que hemos llamado narrativa hermenéutica. Sus hallazgos pierden peso específico y adquieren importancia exclusivamente como amenazas contra el poder establecido. La investigación de Muriel y el careo de Marcial con Franco están

grafía que echa definitivamente una losa sobre una historia incuestionable. La historia escrita parece forzosamente deshumanizada, aséptica, conciliadora. De ahí la importancia en esta novela de la memoria que, gracias a la heterogeneidad de dos voces, permite la asociación reveladora de la biografía de Franco y de la autobiografía de todos los perdedores de la Guerra Civil, vinculados por una historia común o, más bien, paralela.

La ironía

Cabe fijarnos un momento en el juego genérico que constituye la principal clave de lectura de la novela, ya que su calificación autobiográfica es altamente irónica. Desde el principio, el horizonte de expectativas es dual e invita a ver detrás de las apariencias, de lo que se presenta como un discurso "autobiográfico". El principal logro en la contienda entre el biógrafo y el biografiado es la puesta en perspectiva de una doble historia, plasmada en dos facetas de la misma historia: antifranquismo frente a franquismo. La postura del autor sigue un posicionamiento propio del "ironista", tal como lo presenta Wladimir Jankelevitch:

> La conciencia es alejamiento. Ironizar, escribe el gran poeta ruso Alexander Blok (quien, por lo demás, arremete contra ella), es ausentarse: la conciencia involucrada en ese segundo movimiento que es la ironía transforma la presencia en ausencia; es poder hacer otra cosa, estar en otra parte, en otro momento; *aliud et alibi*! Junto con la posibilidad de echarnos atrás nos concede la de estar disponibles. Le debemos ante todo ese alejamiento y ese mínimo de ocio sin los cuales la representación es imposible: la mente se retira, toma distancia, es decir, se despega de la vida, aleja la inminencia del peligro, no adhiere más a las cosas, las empuja hacia el horizonte de su campo intelectual. Los paisajes se achican como vistos por un catalejo invertido. La mente se libera al principio con timidez e intermitencia, haciendo preguntas; la pregunta, colgada del punto de interrogación, es, en Erik Satie, un gesto melódico inconcluso, un movimiento que se queda en el aire, a la espera de algo: la alternancia de las preguntas y las respuestas permite, en el diálogo socrático desarrollar un análisis irreverente de las ideas; fragmentando el discurso compacto, el pensamiento aprende a mirar a derecha e izquierda, y se quita por fin el pesado manto de la necesidad. De este modo la ironía introduce en nuestro saber el relieve y el escalonamiento de la perspectiva. (Jankelevitch 21)

constantemente amenazados y son finalmente eliminados porque representan otra versión de la historia." (Balibrea 167).

La perspectiva se desprende de la escisión entre un *yo* biografiado y un *yo* biógrafo. La esquizofrenia del autor ficticio remeda también el conflicto íntimo entre la experiencia individual y la historia colectiva. Si no coinciden estas dos realidades, se crea una aporía que solo se puede expresar mediante el texto literario portador de ambivalencia y ambigüedad gracias a la polifonía y al pluriperspectivismo. La plasmación irónica en el género autobiográfico propugna implícitamente una revisión de una historia autista para superar un imposible, el diálogo de sordos, y alcanzar el dialogismo necesario a la aceptación de verdades múltiples. La voz ausente, callada, negada por un régimen y su pesado legado, encuentra un refugio en la literatura. Esta voz de los perdedores está ausente en la historia referida, puesto que fue imposibilitada mientras vivía el dictador. Pero la literatura permite la realización de esta fantasía exorcizante: el tan deseado "ajuste de cuentas"[13].

Frente al monólogo del dictador, el perdedor Marcial Pombo hace suya la postura irónica que explica sus apóstrofes a Franco, tal como la presenta también Wladimir Jankelevitch:

> Su divisa sería (si nos atrevemos a usar aquí las fórmulas de Pascal): *De todo un poco*, y no: *Todo de una sola cosa*; se opone, pues, al espíritu de geometría, que, con una especie de fanatismo rectilíneo, deduce implacablemente, y va derecho hasta el final. En cambio, la ironía, como el espíritu de finura, sería lo que frena nuestra lógica afectiva; múltiple y desenvuelta, la ironía casi no insiste en los sentimientos; y así como el espíritu de finura se abstiene de definirlo y probarlo todo (Jankelevitch 32)

Antes que la geometría, Manuel Vázquez Montalbán prefiere la compasión, haciendo presente la vivencia dolorosa de las décadas de la dictadura franquista. La voz de la memoria, esta parte no escrita de la historia, logra completar la visión parcial del pasado. La novela contiene, pues, una biografía que se hace pasar por una autobiografía de Franco. Esta pluralidad genérica permite una división de la novela en partes contrapúnticas que se oponen a la confusión o a la indiferenciación de dos bandos igualmente culpables. Esta variedad conlleva varios niveles de lectura: la lectura que haría Franco de su vida y su obra, la lectura que hace de estas el opositor Marcial Pombo y la lectura actual del lector que ha de hacer la síntesis de todos los elementos presentes en la novela. El

—

[13] Cf. "Resucitarle para matarle" (MVM. *Autobiografía…* 22).

talante irónico y humorístico del biógrafo pone de relieve las contradicciones y las falacias del discurso franquista. La polifonía sirve para desmitificar la figura del "centinela de Occidente". La estratificación enunciativa teatraliza el dialogismo propio de una novela de múltiples perspectivas. Paradójicamente, la subjetividad de los diferentes puntos de vista puede desembocar en una apreciación más objetiva de los hechos y, por consiguiente, de la historia. Las técnicas novelescas empleadas conllevan, asimismo, una dimensión pragmática fuerte. En esta novela, no solo se cuenta, sino que se hace historia mediante un esfuerzo de memoria que deja una impronta perenne en el lector.

Conclusión

La novela es un género flexible que permite acercamientos muy diferentes a los personajes y a los hechos contados. Una de las mayores innovaciones de la literatura contemporánea fue la dislocación temporal y espacial así como el empleo de múltiples puntos de vista. Estos últimos permiten una multiplicación de las perspectivas que son, para Manuel Vázquez Montalbán, un medio para representar la polifacética realidad a la que remiten las novelas de la memoria. En estos relatos que colocan la idea de verdad en su centro –o que enseñan diferentes caras de una misma realidad, lo que viene a ser lo mismo–, la polifonía participa de forma muy efectiva en el descubrimiento de las consecuencias éticas o políticas del relato. La ironía se opone a la geometría de unos discursos lineales, contundentes, terminativos, porque parte de una visión distante y reveladora que conjuga elementos dispares.

Los casos estudiados demuestran estrategias narrativas adaptadas a su objetivo implícito. Estas novelas son muy cercanas en el tiempo e indagan en la ética de la resistencia frente a la dictadura o a cualquier discurso monológico o monolítico.

Al final de este estudio, si se intentase deslindar los territorios de cada pronombre, resultaría evidente que el "yo" remite a la conciencia ajena de un personaje que no puede coincidir con el lector y el "él" ficcionaliza la acción hasta el punto de quitarle toda fuerza recordatoria o testimonial. De ahí la eficacia del uso a contracorriente del "tú" en la novela *Galíndez* que permite la superposición de los diferentes agentes de la comunicación: el "yo" narrador, frente al personaje "él" y al lector "tú". Se co-

loca así al lector en primera línea gracias a un mecanismo sutil de compromiso implícito con alcance político-social.

Este acercamiento al lector se incrementa con el uso del presente en los capítulos en segunda persona de singular de *Galíndez*. Es el tiempo adecuado para reproducir lo efímero del instante vivido, pero *in fine*, se trata del poder de referencia a lo real y a la vida, lo que resulta capital en estas partes. Se puede interpretar esta "pose" novelesca como un artificio destinado a provocar al lector y revelarle cierto número de procedimientos propios de la novela, insistiendo en el acto de narrar. Sin embargo, el análisis ha permitido destacar efectos nuevos vinculados al uso de las personas gramaticales y a la apóstrofe del relato con este "tú" recurrente. La principal es la humanización de una historia encarnada por personajes intelectuales. La novela permite esta "desviación"[14] imposible en un trabajo científico.

La cuestión de la segunda persona plantea finalmente un problema teórico muy interesante sobre el género novelesco. De hecho, recuerda la autobiografía que se puede analizar como un género del diálogo entre dos primeras personas: una pasada y otra presente. *Autobiografía del general Franco* es una novela polifónica que juega con los efectos dialógicos de voces y partes dispares. Las variaciones vocales –el otro es por esencia distante y extraño– pueden traducir los diferentes aspectos de la novela.

Tanto Muriel como Marcial se desdoblan en su personaje de estudio y establecen una relación cercana e íntima con ellos. Son la cara ficticia que sostiene el edificio novelesco, aunque su doble, el referente de la novela que le da su nombre, es un personaje histórico real. Este modo de referencialidad sustenta el realismo y la introducción de elementos totalmente veraces. La realidad supera la ficción: está claro para quien ha estudiado un poco estos temas históricos, particularmente visibles, coherentes y exactos en *Autobiografía del general Franco*, pero también en *Galíndez*.

Con todo, quien asume la enunciación de estos textos híbridos es en primer lugar el lector que se siente transformado y tomado por testigo. La resonancia de las diferentes voces amplifica una dimensión ética par-

—

[14] Cf. "Pero esta desviación ya no sería una tesis, un ensayo o un trabajo científico, sino una novela y no estoy por esa labor" (MVM. *Galíndez* 178).

ticularmente potente. En efecto, la ausencia de testigos en el caso de sucesos íntimos y secretos de los que no queda rastro alguno plantea una experiencia del lenguaje en situaciones límite.

Para entender la complejidad del tratamiento tanto de Galíndez como de Franco, cabe hacer hincapié en las décadas durante las cuales Manuel Vázquez Montalbán vivió con uno y otro personaje. Franco representa un demonio personal que le obsesionó desde su nacimiento. Fue una sombra con la que tuvo que convivir durante toda su vida. Por eso, la memoria que alimenta su obra es tan precisa, verídica y elocuente. Asimismo, se acercó a la figura de Galíndez ya en el año 1956 cuando se enteró de su desaparición. No cabe duda de que el escritor se sintió cercano al militante vasco, al fin y al cabo ambos estaban comprometidos políticamente y eran también poetas. Contar su historia era para Manuel Vázquez Montalbán una especie de "tuteo" con un camarada de armas. Al leer los capítulos en segunda persona de la novela, el lector se identifica con el origen de un relato que podría ser suyo, se da cuenta de que como declaró Manuel Vázquez Montalbán a José Colmeiro: "Yo podría haber sido un Galíndez" (Colmeiro. *El ruido y la furia* 75). Después de la lectura de estas novelas, la memoria de Manuel Vázquez Montalbán es también la *nuestra*.

Bibliografía

Aguado, Txexu. *La tarea política. Ética y política en la narrativa española*, Barcelona: El Viejo Topo, 2004.

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

Bourneuf, Roland, y Ouellet, Réal. *La novela* (1972). Madrid: Ariel, 1989.

Butor, Michel. "El uso de los pronombres personales en la novela." *Sobre literatura II. Estudios y conferencias 1959-1963* (1964). Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1967. 77-91.

Cattaneo, Simone. "Memoria y crítica de la dictadura: *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán." *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*. Eds. López de Abiada *et alii*. Madrid: Editorial Verbum, 2010. 103-125.

Colmeiro, José F. "La verdad sobre el caso Galíndez o la re-escritura de la historia." *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX. Actas Irvine-92 de la Asociación Internacional de Hispanistas,* IV. Ed. Juan Villegas. Irving: University of California, 1994. 211-222.

___. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables, FL.: North-South Center Press–University of Miami, 1996.

___. *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013.

Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques." *Final del juego* (1956). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Ferrán, Ofelia. "Memory and forgetting, resistance and noise in the Spanish transition: Semprún and Vázquez Montalbán." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 191-222.

Gabilondo, Joseba. "Olvidar a Galíndez: violencia, otredad y memoria histórica en la globalización hispano-atlántica." *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. Ed. José F. Colmeiro. Woodbridge: Tamesis, 2007. 159-184.

Genette, Gérard. *Figuras III* (1972). Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Ed. Lumen, 1989.

González de Ávila, Manuel. "Escritores y lenguaje: Hector Bianciotti y Manuel Vázquez Montalbán." *Letras de DEUSTO* [Bilbao], XXVIII, Núm. 78, (1998): 223-242.

Gracq, Julien. *Leyendo, escribiendo* (1980). Traducción de Cecilia Yepes. Madrid: Ediciones Fuentetaja, 2005.

Izquierdo, José María. "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos." *Anales* 3-4 (2001): 101-128.

___ . "Construcción de la conciencia crítica e hibridación: Dos constantes en la obra de Manuel Vázquez Montalbán." *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, Vol. 1, Núm. 1, (2013): 3-18.

Jankelevitch, Wladimir. *La ironía* (1964). Traducción de Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1986.

López Bernasocchi, Augusta, y López de Abiada, José Manuel. "Hacia *Galíndez*. Guía de lectura." *Desde la memoria con Manuel Vázquez Montalbán. Ensayos sobre su obra.* Madrid: Verbum, 2009. 268-375.

Marbán, Jorge. "Voces narrativas y diseño novelístico en el *Galíndez* de Vázquez Montalbán." *Explicación de textos literarios*. Sacramento, CA. 26-1 (1997-98): 6-14.

Martín-Cabrera, Luis, "El No-Lugar: una lectura transatlántica de la memoria en *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán". *Revista de Estudios Hispánicos* 40 (Alabama: octubre de 2006): 537-561.

Nallet, Thierry. "Traces, histoire et mémoire dans *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán." *La Trace. Trace et littérature*. Ed. Georges Tyras. *Tigre* 15 (2006-2007): 127-142.

___. *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel (Arturo Pérez-Reverte, Álvaro Pombo et Manuel Vázquez Montalbán).* Tesis doctoral inédita. Grenoble: Université Stendhal - Grenoble III, 2010. 697 pp.

Pittarello, Elide. "Más sobre historia y ficción: *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Alvar y Sevilla. Vol. II. Madrid: Castalia, 2000. 742-748.

Tyras, Georges. "L'assassinat du référent Galíndez." *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*. Ed. Geneviève Champeau. Burdeos: Maison de Pays Ibériques, 1994. 111-122.

___. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zolea ediciones, 2003.

Valls, Fernando. "Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán." *El Mundo*, 15-IV-1990.

___. "Historia de crueldades: A propósito de *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán." *Violence politique et écriture de l'élucidation dans le bassin méditerranéen: Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán*. Eds. Claude Ambroise y Georges Tyras. Grenoble: Université Stendhal, 2002. 157-165.

___. Vázquez Montalbán, Manuel. "Galíndez o Los vascos del siglo XX." *Depósito legal*. Madrid: febrero de 1985.

___. *El pianista* (1985). Barcelona: Plaza & Janés, 1993.

___. *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987). Barcelona: Debolsillo, 2003.

___. *Galíndez* (1990). Barcelona: Planeta, "booket" 214, 1998.
___. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.
___. *El estrangulador* (1994). Barcelona: Mondadori, "Mitos bolsillo", 1998.
___. *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica / Grijalbo-Mondadori, "Letras de Crítica", 1997.
___. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998). Barcelona: Mondadori, "Biblioteca Vázquez Montalbán", 2001.
___. "*Autobiografía del General Franco*: un problema lingüístico." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 223-243.
___. *Erec y Enide* (2002). Barcelona: Debolsillo, 2003.