



## A POÉTICA DO “RELATO REAL” EM SOLDADOS DE SALAMINA

PEREIRA, Flavio (Unioeste/USP)

**RESUMO:** *Soldados de Salamina* é o título do romance de maior sucesso de Javier Cercas e do filme homônimo de David Trueba. A obra literária se apresenta como um relato metaficcional que discute o processo de construção do que o autor denomina “relato real”, que está vinculado em sua origem a fatos e tramas históricas/reais, relacionadas às biografias dos escritores Antonio Machado e, sobretudo, de Rafael Sánchez Mazas, um dos ideólogos da Falange Espanhola. O romance e o filme se apresentam como uma busca de um “segredo essencial” figurativizado no olhar do miliciano anônimo que teria preservado a vida de Sánchez Mazas num episódio decisivo e dramático de sua trajetória. Neste trabalho, pretendemos refletir sobre como o filme de David Trueba transpõe para a construção do relato cinematográfico os elementos que permitem identificar no filme os vínculos com os referentes extratextuais históricos/reais. Trata-se de uma leitura comparativa que pretende fugir ao lugar comum da discussão sobre a “fidelidade”, a “originalidade” ou a presumida “superioridade” do filme frente ao romance ou vice-versa. Em vez disso, toma-se um elemento relevante na poética do romance metaficcional para verificar se de alguma forma se reflete no filme esta tensão entre “ficção” e “realidade” e os efeitos de sentido derivados.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Soldados de Salamina*; Javier Cercas; David Trueba; ficção, cinema e história; metaficção

**RESUMEN:** *Soldados de Salamina* es el título de la novela de mayor éxito de Javier Cercas y de la película homónima de David Trueba. La obra literaria se presenta como un relato metaficcional que discute el proceso de construcción de lo que el autor denomina “relato real”, que está vinculado ensuorigen a hechos y tramas históricas/reales, relacionadas a las biografías de los escritores Antonio Machado y, sobre todo, de Rafael Sánchez Mazas, uno de los ideólogos de Falange Española. La novela y la película se presentan como una búsqueda de un “segredo esencial” figurado en la mirada del miliciano anónimo que habría preservado la vida de Sánchez Mazas en un episodio decisivo y dramático de su trayectoria. En este trabajo, pretendemos reflexionar sobre cómo la película de David Trueba transpone para la construcción del relato cinematográfico los elementos que permiten identificar en la película los vínculos con los referentes

extratextuales históricos/reales. Se trata de una lectura comparativa que pretende escapar del lugar común de la discusión sobre la "fidelidad", la "originalidad" o la presunta "superioridad" de la película frente a la novela o vice versa. En su lugar, se toma un elemento relevante en la poética de la novela metaficcional para verificar si de alguna forma se refleja en la película esta tensión entre "ficción" y "realidad" y los efectos de sentido derivados de ello.

PALABRAS-CLAVE: *Soldados de Salamina*; Javier Cercas; David Trueba; ficción, cine e historia; metaficción

*Soldados de Salamina* foi publicado em 2001 por Javier Cercas na Espanha e transposto ao cinema em 2003 por David Trueba. Não é a primeira obra publicada pelo escritor espanhol, mas foi com ela que se tornou uma personalidade conhecida no panorama literário internacional. O romance metaficcional começa assim: "Fue en el verano de 1994, hace ahora más de ocho años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas" (CERCAS, 2001, p. 15). Apresenta-se assim um personagem em torno do qual girará a intriga que se desenvolve neste relato cujo processo de elaboração é o tema de *Soldados de Salamina*. Desta forma, o romance se apresenta claramente como uma obra metaficcional de extração histórica, visto que é factual a referência ao fuzilamento do escritor e ideólogo da Falange por milicianos republicanos. Ao longo do romance, Cercas cria uma ilusão de autobiografia ao duplicar-se como narrador, o que leva o leitor ingênuo a ler o romance como um relato autobiográfico ou, nas palavras do próprio autor, como um "relato real". Em *Diálogos de Salamina*, Cercas conversa com o roteirista, ficcionista e diretor de cinema David Trueba sobre vários temas, entre os quais se destaca o processo de elaboração deste romance e alguns aspectos relacionados ao processo de transposição desta obra para a narrativa audiovisual. Este livro é uma fonte privilegiada para a abordagem da poética do romance e do filme *Soldados de Salamina*, ambos sustentados pela ancoragem a fatos históricos e personagens verídicos. Pretendemos verificar neste trabalho como a poética deste "relato real" se transpõe para o cinema, com seus recursos audiovisuais.

Como já colocamos, o romance se anuncia desde o início como uma obra metaficcional de extração histórica. Atrai o leitor pela identificação com o narrador, que se caracteriza de início como uma pessoa para quem a guerra civil de 1936 é um evento tão distante quanto a batalha grega de Salamina. Este narrador é um escritor em crise, em busca de um tema que possa lhe levar novamente ao sucesso e ao prazer da criação literária. Ao longo do romance, vai revelando como o contato com outros personagens e suas respectivas narrativas lhe leva a um percurso não apenas de conhecimento mas de implicação pessoal na interação com este objeto que vai se desvelando progressivamente até o conseqüente *pathos* que caracteriza o clímax, uma espécie de restituição da figura heróica de Miralles,

o suposto miliciano que teria poupado a vida de Rafael Sánchez Mazas quando o encontrara no bosque de El Collell quando este se escondeu durante a fuga após ter sobrevivido ao fuzilamento. Desta forma, Miralles é assimilado aos anônimos soldados de Salamina que teriam salvado a civilização grega de sucumbir à dominação persa naquela paradigmática batalha.

O livro contém vários elementos que reforçam a filiação histórica do relato: o artigo publicado pelo personagem Cercas no romance corresponde ao que de fato o escritor publicara no *El País*; foi realmente por meio do escritor Rafael Sánchez Ferlosio que ele tomou conhecimento da história do fuzilamento frustrado de Sánchez Mazas, embora as circunstâncias não tenham sido aquelas narradas no romance; de fato, Javier Cercas recebeu uma carta do jornalista Miquel Aguirre na qual lhe disponibilizava o livro que contém o relato de outro sobrevivente daquele fuzilamento, o livro *Yo fui asesinado por los rojos*, de Pascual Aguilar, cuja edição está esgotada; o escritor realmente contactou os “amigos do bosque” que acolheram Sánchez Mazas e ouviu os relatos de suas memórias do episódio; realmente discutiu com Roberto Bolaño a respeito das dificuldades que enfrentava na criação literária e este lhe contou a história de Miralles, o antigo lutador comunista que conhecera num camping. Sobre este personagem, Cercas afirma que “no es verdad, en cambio, que yoloencontrasen Dijon. De todos modos lo que sí me divirtió fue hacerla pesquisa” (CERCAS, 2003, p. 113), referindo-se à pesquisa telefônica que efetuou para verificar quantas residências de idosos havia na cidade francesa.

Desta forma, percebemos como o romance está colado à realidade extraficcional mas não a duplica inteiramente, como pondera o próprio autor:

Es decir, lo que aparece en la novela tiene mucho que ver con lo que sucedió en la realidad. Lo que ocurre es que, como te decía al principio, en la novela hay una manipulación de muchos elementos reales, empezando por mi propia biografía. Entonces, alguien puede preguntar por qué hacer eso, por qué mentir. Y mi respuesta es muy sencilla: porque el oficio del escritor (o por lo menos del novelista) consiste en mentir. Pero no se miente porque sí, sino para, a través de la mentira, llegar a una verdad superior, a una verdad que no es la verdad de los hechos, la verdad histórica o periodística, sino una verdad universal, una verdad moral o poética. (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 18)

Explicita-se então a filiação ética da ficção e, portanto, a implicação do leitor com o relato. Não se propõe apenas uma leitura digestiva ou um turismo lite-

rário no passado, mas a leitura como uma experiência transformadora, que leva o leitor a questionar a construção da memória coletiva e as injustiças derivadas dos usos sociais da memória e do esquecimento.

Esta espécie de “eu poético” que é o personagem Javier Cercas, desdobramento do autor empírico, atua como uma máscara que permite que o escritor se implique no universo ficcional enriquecendo sua tessitura. De fato, temos um objeto literário mais rico com a presença desta estratégia metaficcional, a duplicação de Cercas dentro da obra como um escritor em crise que acaba encontrando não apenas uma história, mas a si próprio e a esta figura que vem a substituir o pai, morto no início do romance. A respeito disso, o autor afirma que estas simetrias são fruto da manipulação da realidade e levam o romance a tratar não exatamente da guerra civil mas

La novela, básicamente, habla de los héroes, de la posibilidad del heroísmo; habla de los muertos, y del hecho de que los muertos no están muertos del todo mientras haya alguien que los recuerde; habla de la búsqueda del padre, de Telémaco buscando a Ulises; habla de la inutilidad de la virtud y de la literatura como única forma de salvación personal... (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 21)

Assim, o romance se inscreve numa linhagem de ficções contemporâneas protagonizadas por personagens imersos numa crise de identidade. É partir do retorno aos vestígios do passado que Cercas vai reconstruir-se e encontrar um novo lugar no mundo. Passamos agora a verificar de que forma se opera a transposição desta narrativa para o cinema. Em primeiro lugar, tendemos a perguntar-nos se David Trueba levou para a narrativa fílmica esta estrutura metaficcional do romance. À primeira vista, verificamos que não o faz da mesma forma que o romancista, o que é muito natural. Chama a atenção, em primeiro lugar, o fato de que há uma mudança de gênero do protagonista, que no filme passa a chamar-se Lola Cercas, professora de literatura e também uma possível escritora, que chegou a publicar apenas um livro até o momento inicial da diegese. Com relação a esta desconcertante mudança, que implica num maior distanciamento do filme sobre o referente extraficcional (o protagonista do filme não é mais o autor duplicado mas um ser sem nenhuma extração histórica), o diretor revela que primeiro havia pensado em Victoria Abril para interpretar Lola Cercas, mas a atriz estava ocupada com outro projeto no momento previsto para a filmagem (entre março e abril) e o ator Ramón Fontseré, que interpreta Sánchez Mazas, já tinha o verão todo comprometido com o grupo Els Joglars, de modo que foi o diretor mexicano

Arturo Ripstein quem lhe sugeriu que desse o papel a Ariadna Gil, esposa de Trueba.

Javier Cercas pondera que converter o protagonista numa mulher foi talvez uma maneira encontrada pelo diretor de apropriar-se desta história que tanto queria contar. O diretor confessa que estava bloqueado, pois normalmente escrevia seus roteiros pensando em atores concretos para interpretar os papéis mas, neste caso, não via ninguém na pele de Javier Cercas e acreditava que a razão disso estava no fato de ser amigo do escritor. Um dia então numa conversa em Gerona Trueba perguntou a Cercas como era, no fundo, o personagem ficcional Javier Cercas e obteve a resposta:

Pero si ese Javier Cercas no soy. Yo soy un novelista, no soy un periodista. Soy profesor de universidad y no tengo esa vida tan aislada, estoy casado y tengo un hijo. En el fondo, el Javier Cercas de la novela a quien se parece es a... Inma Merino, por ejemplo, que es esa chica que pasa por ahí (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 91).

Inma Merino é uma jornalista espanhola, amiga de ambos. Semanas mais tarde, o amigo e também diretor Agustín Díaz Yanes lhe sugeriu a atriz Victoria Abril para a protagonista.

O desbloqueio criativo se deu então com a mudança de gênero do protagonista, que lhe permitiu engendrar um novo “eu” para contar a história e contribuir para a potencialização da narrativa nos seguintes termos:

El cine funciona según una ley que yo aprendí muy joven, que a veces he sabido aplicar y otras no. El cine sólo avanza, como la vida, en función de un conflicto y una tensión. Cada secuencia engloba un conflicto y una resolución a ese conflicto y una tensión sostenida hasta la resolución final. Para mí, el hecho de que Cercas fuera una mujer disparaba la tensión en cada situación. De pronto, tenía más valor una mujer sola por el bosque que un hombre solo. Visual, gráfica y emocionalmente tenía más valor esa mujer sola recorriendo el Collell, no me preguntes por qué. La relación padre-hija me parecía menos evidente que la relación padre-hijo, menos trabajada, menos vista. Y la relación mujer-guerra civil también. (...) Y, en el caso de la última secuencia, el brazo final podía multiplicarse también como una pequeña despedida sexual de un hombre al que le han gustado muchas mujeres. Creo que no hablaría igual ese viejo de ochenta años a un hombre que a una mujer atractiva. (CERCAS e TRUEBA, 2002, p. 94)

Portanto, podemos perceber como a narrativa fílmica funciona como uma possível leitura do romance mas que vai além, é uma espécie de hipertexto desenvolvido a partir do texto original mas o modifica, acrescentando-lhe sentidos e possibilitando, por sua vez, novas leituras. Por sua parte, o escritor coerentemente percebe que não poderia estruturar o romance de forma diferente, com outro protagonista. Para Cercas, autor e narrador deveriam ter o mesmo nome

por muchísimasrazones, entre otras porque si todo el mundo – Sánchez Mazas, losFigueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc. – aparecíaconsunombre real, hubiera sido una incongruência total que el autor no apareciera tambiénconelsuyo; si hubierahechoeso, todo el mecanismo literário hubieradejado de funcionar. (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 94)

Passamos agora a verificar de que forma se trasladam para o filme a rede de fontes cujo entramado de memórias compõem *Soldados de Salamina*, as histórias que ao longo de sua busca por uma história Javier Cercas/Lola Cercas vão desentranhando. De forma análoga a outros romances contemporâneos que se situam no território das memórias da guerra civil, este também opera um deslocamento que parte de uma memória coletiva estabelecida, um lugar de memória já fixado (neste caso, a partida para o exílio de Antonio Machado e sua morte em Colliure, objeto do artigo publicado por Cercas em El País) para centrar-se em episódios históricos relegados ao esquecimento e que são “recuperados” para a memória coletiva (neste caso, o fuzilamento frustrado e a fuga de Sánchez Mazas, que acaba nos conduzindo ao papel heroico dos “amigos do bosque” e, sobretudo, do miliciano anônimo que deliberadamente salvou a vida do intelectual falangista).

Sendo um texto literário, o romance conta apenas com as palavras e sua disposição linear no texto para estruturar uma obra de arte e compor um discurso narrativo. No caso do filme, o diretor conta com a palavra dialogada (mesmo se o ator fala sozinho, implicitamente esta fala se dirige ao espectador se o filme estiver bem elaborado, pois de alguma forma contribuirá para a diegese) e a imagem em movimento, a princípio, podendo juntar-se a elas recursos como a música incidental, para a criação de atmosferas que imprimem uma determinada direção patética ou interpretativa ao discurso fílmico. A montagem, no cinema, funciona também como elemento discursivo pois imprime um ritmo narrativo e uma direção discursiva que conduz a determinadas interpretações. No caso de *Soldados de Salamina*, é interessante observar como o diretor, com o auxílio primordial do montador, explicita no filme esta composição narrativa em que intervêm diversos

textos ou discursos dos quais Lola Cercas vai se apropriando para elaborar a sua obra escrita, que até bem avançado o filme ela ainda não sabe exatamente em que gênero vai se inscrever.

O cinema, por sua natureza audiovisual, pode sintetizar com uma imagem ou um gesto o que numa obra literária seria necessário elaborar com muitas palavras ou com um recurso intermidial de encaixar imagens fixas como gravuras, fotos e cópias em meio ao texto. Desta forma, Cercas reforça a filiação "real" do romance apresentando, na página 57, uma reprodução fac-similar de uma das páginas do diário que Rafael Sánchez Mazas escrevera enquanto estivera no bosque. No filme, pode-se ver esta caderneta, obtida pelo diretor e em alguns momentos vemos Lola Cercas lendo-a, inclusive em voz alta (mais um momento em que se proporciona informação ao espectador). Desta forma, as citações literárias convertem-se em elementos audiovisuais que se integram naturalmente ao filme. É da natureza do cinema mostrar as coisas antes de tudo. Por isso, a sequência inicial do filme é um plano sobre os personagens que acabaram de ser fuzilados em El Collell. Não há uma voz *off* do escritor para orientar o espectador, mas o tom esmaecido adotado para a paleta de cores, bem como a caracterização dos personagens, nos apontam para um momento cronológico pretérito. Em seguida, há um corte e um plano que percorre alguns objetos da moradia de Lola Cercas, entre os quais alguns livros e fotos, até fixar-se em seu rosto que contempla a tela do computador sem saber o que escrever e logo retira um cigarro do maço jogado no lixo para fumar. Apenas com este breve plano já são apresentados vários elementos descritivos sobre esta personagem e a expressividade de seu rosto nos permite deprender qual é o seu estado de espírito e antecipar o conflito ou problema que vai procurar superar.

Ao longo do filme, veremos como estes dois momentos (o passado esmaecido pelo esquecimento e o presente da escritora em busca de alguma coisa que nem mesmo ela sabe exatamente o que é) acabam por tocar-se e transformar-se mutuamente. Sintomaticamente, logo em seguida Lola está numa aula em que questiona os alunos sobre as motivações dos personagens literários. Ela diz: "¿Quéhaceactuar a unpersonaje? ¿Quélemueve? ¿Quépersigue? A veces, nisiquieraéllo sabe. Los personajes de las novelas tienen algo encomúnconlas personas normales. Están vivos... pero no sabenquéleshacevivir. Nadie sabe lo que lehacevivir" (TRUEBA, 2003). Ocorre aqui uma simbiose entre a experiência pessoal de Lola e este elemento da poética literária que ela explora como professora, de forma que o filme traslada com eficiência para o cinema a estrutura em abismo da obra literária, mas de forma original sem amarrar-se ao relato de origem. No romance,

temos a maneira de contar de Javier Cercas a guiar-nos. No filme, como afirma Trueba, é a personagem de Ariadna Gil que nos conduz: “Enrealidad, toda la película pasa dentro de ella, la vemos a través de sus ojos” (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 188). Na poética do cinema, o olhar tem um papel fundamental pois é o olhar dos personagens que guia aos espectadores para prestar atenção em determinados detalhes e deixar outros de lado. Frequentemente, este olhar é substituído pela câmera que funciona como um narrador onisciente.

No romance, é Roberto Bolaño quem dá a Cercas a informação sobre a existência de Antoni Miralles, fato transposto ao universo ficcional da experiência pessoal do escritor. Cercas explica que “hay que dejar claro que el Miralles de Bolaño existe, es de verdad. No es verdad, en cambio, que yo lo encontrase en Dijon” (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 117). Além disso, a Résidence de Nymphéas que, tanto no livro como no filme é a residência de Miralles em Dijon é na verdade uma residência de idosos que fica quase em frente à casa de dois amigos hispanistas de Javier Cercas, naquela cidade. Por sua parte, Trueba fica aliviado por Cercas não ter conhecido pessoalmente Miralles nem saber seu paradeiro porque se veria obrigado a procurar esta pessoa e introduzi-la no filme, da mesma forma como aparecem nele os “amigos do bosque”. De qualquer forma, tanto Cercas como Trueba creem que este personagem literário é indispensável, pois serve como contraponto do falangista Sánchez Mazas e permite que ocorra o momento catártico no clímax do romance e do filme, em que tanto Javier como Lola Cercas acabam por projetar nele os sentimentos frente às figuras paternas e heroicas perdidas. Cabe apenas destacar ainda que no filme Lola recebe a informação sobre a existência de Miralles do aluno mexicano, cujo avô era basco. Por fim, não é surpreendente que a figura de Miralles tenha transcendido o caráter de personagem literário, pois os leitores ingenuamente acreditaram que existia um senhor Miralles vivendo isolado numa residência de Dijon e procuraram chegar a ele, já que a residência Nymphéas chegou a receber ligações telefônicas e cartas dirigidas ao suposto morador.

Trueba tentou encontrar o Miralles real, tanto no sul da França como no camping de Castelldefels onde Bolaño o conheceu. Neste lugar, foi informado de que Miralles vinha ao camping apenas nos verões, que morava na França e que falecera em 1992. Trueba então acreditou que não poderia fazer o filme, pois este personagem tinha cobrado uma importância enorme e não poderia deixar que a personagem Lola o encontrasse vivo no filme, visto que na realidade estava morto. Foi seu irmão, o também cineasta Fernando Trueba quem lhe alertou para o fato de que pouco importava quem era ou como era Miralles, mas como está represen-



tado e o que diz no romance, as coisas que acontecem com ele e as sensações que transmite como personagem literário. De fato, foi a partir de sua ficcionalização que o personagem Antoni Miralles curiosamente passou a existir na memória coletiva, pois além dos fatos já citados que testemunham sua projeção para além da realidade ficcional ou literária pela identificação dos leitores para com ele, após a publicação do livro o autor foi procurado por uma “concejala” de Castelldefels para que lhe fornecesse o endereço de Miralles, pois planejavam fazer-lhe uma homenagem. No jornal da cidade de Terrasa noticiou-se ainda que os historiadores do local estavam discutindo quem eram exatamente Miralles e seus amigos.

Javier Cercas avalia que este é o poder da ficção: dar vida ao que está morto (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 127) e que na realidade todo o romance e o filme estão subordinados a este personagem, sendo que Sánchez Mazas funciona como um pretexto para que o leitor chegue até Miralles. A respeito do pathos que caracteriza o clímax do romance, Cercas pondera:

Al final de la novela hay una apelación directa al lector, una apelación casisalvaje y muy incorrecta – ahí yo sabía que estaba corriendo un riesgo, porque lo correcto literariamente quizá hubiera sido no hacer eso, pero me arriesgué y no me arrepiento – en la que se le dice: “Cuanta más gente lea este libro, cuanta más gente conozca la historia tanto de Miralles como de los amigos de Miralles – que son, quizá, el fondo de la cuestión -, menos muertos estarán. Y esa apelación ha llegado al lector. (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 127)

Cercas finalmente admite que “el final de la novela es de un énfasis tremendo y es de un sentimentalismo. Yo detesto los énfasis y detesto el sentimentalismo. Pero no los sentimientos, porque si ellos no existieran, desde Homero hasta Faulkner” (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 127). Este sentimento impresso na arte literária se justifica, aos olhos tanto de Cercas quanto de Trueba, na necessidade de que estas histórias esquecidas sejam contadas, pois como pondera Trueba:

Estamos hablando de un país que por primera vez se enfrenta a sus fantasmas, a sus miedos y a sus olvidos. Y ya es hora de que lo haga, de que dé la cara. Por vez primera se está reivindicando que se abra un espacio común donde haya muertos anónimos, etc. Creo que hay una deuda con mucha gente que perdió la vida en la Guerra Civil o que se dejó en ella sus mejores años. Una deuda que nunca va a ser pagada. La transición significó el telón final para esa recuperación. Fue un pacto y, como todos los pactos, resultó injusto y hubo víctimas de

ese pacto. Pero, a la vez, fue un pacto posibilista, una manera de seguir convivendo sin estar tirándose los ladrillos a la cabeza unos a otros. (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 128)

Mais uma vez se apresenta aqui esta filiação ética que permeia grande parte da produção ficcional contemporânea, tanto a literária como a cinematográfica, na Espanha. A respeito do papel da transição Cercas tem uma opinião mais matizada, pois se posiciona como menos radical que o personagem literário Javier Cercas que afirma: "A lamierda con la transición!". O escritor avalia que de fato ocorreu o tal pacto de esquecimento, mas que não foi algo maquiavélico e sim tácito, muito mais sutil, um pacto implícito no qual todos se implicaram. O preço disso, avalia, não foi o esquecimento, mas algo mais sutil: "es esa neblina de equívocos, malentendidos, medias verdades o simples mentiras que flota sobre la Guerra Civil y, sobre todo, la inmediata pós-guerra. Hay que ser consciente de ese precio y tratar de pagarlo con el menor coste posible" (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 129). Desta forma, Cercas avalia que talvez não houvesse outra forma de realizar a transição, mas ela deixou um lastre pesado que é esta neblina, este esquecimento que afeta a todos os Miralles, como enfatiza: "Y esto afecta a los Miralles, insisto, a los tíos que defendieron la legalidad republicana y que, como los maquis, aún son considerados héroes de la libertad. Esto es inapelable, es un hecho histórico que afecta también a los otros, a los vencedores, a los Sánchez Mazas, que no ocupan el lugar que les corresponde" (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 127). Este tipo de declaração, vinculado a uma leitura torpe do romance, a nosso ver faz com que Cercas seja mal interpretado, como um cidadão no mínimo profascista, mas se compreendermos a totalidade de seu raciocínio veremos que não se trata de defesa do fascismo ou de equiparação simplista entre vencedores e vencidos. Cercas questiona:

Cómo es posible que sobre un tipo como Sánchez Mazas no se haya escrito una biografía, ni apenas en los libros de historia, ni sea un personaje notorio, cuando fue el ideólogo del partido que dominó España durante cuarenta años? Como es posible que cada vez que Javier Marías dice que José Luis Aranguren era falangista o protofalangista la gente se lleve las manos a la cabeza? Pues sí, señor, lo era, como tantos intelectuales y prohombres que luego evolucionaron y se hicieron antifranquistas. Pero la verdad es que a muchos trabajos de cirla, y yo creo que ya es hora de hacerlo. Sin rencor y sin juicios. Sólo la verdad. La transición hizo tabla rasa y no juzgó a quien estaba en el poder. Si lo hubiera hecho, gente como Manuel Fraga no estaría en el poder. No digo que debiera haberse hecho: digo que no se hizo.

Entonces, claro que hay una deuda histórica. En los últimos tiempos, esto está cambiando. Están aflorando todas las cosas. Y eso no es que se bueno: es indispensable. La película va a contribuir a eso, va a entrar en un momento inmejorable. Y, encuando a mi libro, espero que haya contribuido consu granito de arena a afrontar la verdad, porque mi aspiración ha sido mentir en lo anecdótico, para poder decir la verdad en lo esencial. (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 129-130)

É interessante como David Trueba também percebeu o papel preponderante que tem o personagem Miralles em *Soldados de Salamina*. Para ele, esse era o grande problema da adaptação do romance, pois se trata de um personagem mítico que gera uma enorme expectativa e corria-se o risco de desandar o relato fílmico a partir de sua aparição. Desta forma, o diretor também buscou cristalizar no momento em que o espectador vê Miralles o pathos que caracteriza o encontro entre Javier Cercas e este mesmo personagem no romance. A princípio, havia pensado no ator Paco Rabal para o papel, pois não apenas era plenamente capaz como tinha uma trajetória profissional que enriqueceria o personagem ao fortalecer a identificação dos espectadores com ele, algo que apenas os grandes atores são capazes de fazer. No entanto, a morte de Rabal acabou levando-o a Joan Dalmau, um ator até então desconhecido do grande público mas que consegue igualmente imprimir as características necessárias ao personagem em sua interpretação.

Por fim, para encerrar este artigo antes que se transforme numa monografia, vamos verificar propriamente de que forma o filme dá conta das memórias diversas que se entrelaçam e compõem o relato de *Soldados de Salamina*. O diretor optou por incorporar diretamente os testemunhos dos “amigos do bosque”, com os quais conversa a atriz Ariadna Gil na pele de Lola Cercas, no filme. A propósito, Trueba (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 188) avalia que a atriz demonstra competência ao conseguir ao mesmo tempo se mostrar simpática e amável com os idosos para obter seus testemunhos mais facilmente e encarnar a personagem fria, não sentimental, obsessiva, intensa e angustiada de Lola. Aparece também no filme o relato de Chicho Sánchez Ferlosio, filho de Rafael Sánchez Mazas, sobre o que pai lhe contara a respeito daqueles eventos de El Collell.

Mais interessante ainda é observar de que forma o material que compõe a segunda parte do romance, na qual Javier Cercas apresenta uma biografia intelectual de Sánchez Mazas e uma interpretação de sua obra, acaba se incorporando ao filme. Em diversos momentos vemos Lola Cercas lendo a obra de Sánchez Mazas, que ela busca em livrarias e na biblioteca da universidade. No final do

filme, quando entrevista Miralles, este lhe pergunta se ela leu a obra de Mazas e ela responde afirmativamente, mas pondera que não é tão boa quanto a obra de Balzac, por exemplo. Com relação aos episódios biográficos de Mazas, o procedimento adotado no filme é sua introdução como uma narrativa encaixada, a modo de analepse que fica bem clara para o espectador devido à diferença de cor: enquanto o relato “presente” é colorido, as sequências que focalizam o passado de Sánchez Mazas estão em preto e branco ou sépia, esmaecidas. Chega-se mesmo a incluir um trecho de um documentário de No-Do e outras figuras históricas acabam aparecendo, como o próprio Franco, quando comanda os movimentos finais da guerra civil na Catalunha. Estas sequências vão se alternando com as peripécias de Lola Cercas de modo a termos uma espécie de presentificação do passado, que não ressurgem no filme como se fosse algo distante e enterrado no tempo, mas que naturalmente emerge com o transcorrer da pesquisa de Lola Cercas e vai complementando seu relato.

Há também uma evidente preocupação com a manutenção do vínculo com os espaços em que transcorre a história: as filmagens foram realizadas nos mesmos lugares em que a trama se desenrola e podem ser localizados nos mapas e visitados: Gerona, El Collell e seu bosque, Dijon, suas ruas e a residência Nimphéas. Assim, reforça-se a filiação realista e quase documental da narrativa fílmica.

Desta forma, o filme se caracteriza por uma poéticapseudodocumental que, ainda que não se sustente num relato perfeitamente linear, prima pelo didatismo, um percurso no qual há uma crescente tensão que atinge o ápice no encontro final de Lola com Miralles e se conclui sem que a personagem tenha obtido a confirmação dele de que de fato era aquele miliciano anônimo e de olhar alegre que tinha poupado a vida de Rafael Sánchez Mazas. Desta forma, as relações entre o filme e o romance *Soldados de Salaminas* possibilitam verificar as aproximações e as distâncias existentes entre a arte ficcional literária e a cinematográfica. Neste contexto, a publicação dos diálogos entre o escritor e o diretor, algo por certo inusitado e que se explica pela amizade que ambos já tinham um pelo outro antes da existência do livro e do filme, acaba por ser um instrumento muito interessante no escopo de uma leitura comparativa de narrativas deste tipo.

## REFERÊNCIAS:

CERCAS, Javier e TRUEBA, David. *Diálogos de Salamina*. Ed. Luis Alegre e fotografias e David Aiob. Barcelona: Tusquets; Madrid: Plot, 2003.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

TRUEBA, David. *Soldados de Salamina*. Lola Films, preto e branco/cor, 112 min.