

XAVIER BARCELÓ PINYA

Universitat de les Illes Balears

xavierbarcelo@gmail.com

L'OMBRA DE L'EUNUC O EL GRIS DEL CLAROBSCUR:
REPRESENTACIÓ TERRORISTA
I CONDICIONANTS MORALS

Abstract. Xavier Barceló Pinya, *L'ombra de l'eunuc o el gris del clarobscur: representació terrorista i condicionants morals* [*L'ombra de l'eunuc* or the grey in chiaroscuro: Terrorist representation and moral conditioning], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLII/2: 2015, pp. 51-66. ISBN 978-83-232-2863-9. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.14746/strop.2015.422.004

L'ombra de l'eunuc, by Jaume Cabré (1996), presents the inner conflict of a former terrorist during Franco's regime, and the consequences that the unsuccessful armed struggle has in his later life. The context surrounding the writing of the book is one of discredit to the concept of armed struggle as seen in democratic Spain and, in particular, in Catalonia. In contrast with that view, the author proposes a representation of the terrorist based on the individual, at a time when terrorism was a means to fight against a totalitarian governmentality, so that it consequently became partially legitimised. This recontextualization permits a re-evaluation of the violence taboo and the weakening of the Otherness barrier, thus disrupting the simplified and stereotyped perceptions of the menace and the threatened by using perspective and characterisation.

Key words: terrorism; novel; representation; stereotyping; Spanish transition to democracy; Cabré, Jaume

1. INTRODUCCIÓ

1.1. LA NOVEL·LA I EL CONTEXT

L'ombra de l'eunuc és la vuitena novel·la de Jaume Cabré, publicada el 1996. De l'obra, la majoria dels crítics n'han destacat la relació amb la música i, en particular, amb el Concert per a violí d'Alban Berg, també conegut com «Dem Andenken eines Engels» o «A la memòria d'un àngel», una relació que l'autor ha reconegut i ha fet explícita, no només amb l'elecció dels epígrafs que n'encapçalen les diverses parts, sinó amb la mateixa ambientació i desenvolupament de l'obra, com també la definició dels personatges i moltes altres característiques.¹ Ara bé, aquesta

¹ V. en particular Ortiz de Pinedo Solé (2013), que en la seva tesi doctoral analitza en detall aquest vessant de la novel·la, juntament amb la resta de l'obra de l'autor.

connexió amb la música, de la qual s'ha parlat a bastament, pot limitar les possibilitats de lectura de l'obra, si és considerada com l'única clau de lectura, ja que converteix la novel·la en un text subsidiari de la peça musical, de manera que la diversitat temàtica de l'obra sembla reduïda a la translació textual i narrativa concreta d'un llenguatge més connotatiu, com és el musical.

En aquest article, optarem per centrar-nos en l'anàlisi del tractament que la novel·la fa del terrorisme com a fenomen al límit de la moralitat, que se situa en el punt de confluència entre el Bé i el Mal. Aquesta interpretació dicotòmica, juntament amb moltes altres oposicions de termes excloents, ha dominat la manera amb què ens enfrontam al món, estructurada en gran mesura com una lluita de contraris, un plantejament que ha configurat el pensament occidental des de l'antiga Grècia fins a l'actualitat. Així, la reducció del món a un xoc dialèctic de termes antitètics, una constant monocromia de blanc i negre, ha provocat la simplificació del pensament davant fenòmens difícilment etiquetables o amb una complexitat que no permet la seva reducció conceptual a cap dels dos extrems de l'oposició. Aquest espai intermedi, aquesta zona situada entre pols oposats, el gris del clarobscur a què em referia en el títol de l'article, és un dels temes que Cabré ha desenvolupat al llarg de tota la seva obra narrativa i, molt particularment, en les seves obres més recents, una temàtica que sol estar lligada a les relacions de poder.

En aquest sentit, l'autor va declarar:

Quan escric una novel·la m'expresso —i torno a repetir que no sé exactament per què— i em surten uns personatges enfrontats a un col·lectiu, a un institució, a un poder, en definitiva. Jo m'adono —me n'adono a posteriori— que en totes les novel·les reflecteixo aquesta meditació, que el poder aixafa l'individu; aleshores penso, també a posteriori, que això deu ser una obsessió meva. (Nadal, 1990: 20)

No resulta estrany, doncs, que a Cabré li interessi la figura d'aquell que es va oposar al poder dominant durant la dictadura franquista fent servir mitjans violents, una via que, com veurem, també l'enfronta amb la societat resultant de la Transició espanyola. Així, tenim la figura d'algú que ho ha abandonat tot per lluitar per una societat que, si arriba a saber els mètodes de la seva lluita, el bandejarà sense contemplacions com a criminal, mitjançant la deshumanització de la figura del terrorista. En altres paraules, el transformarà en Altre, a partir de la construcció discursiva del terrorista com a monstre assedegat de sang. Aquesta esdevé gairebé una «espècie» en si mateixa, un trop molt comú en la retòrica de la governamentalitat, fent servir el concepte foucauldà, ja que justament ataca el fonament de la legitimitat de l'Estat com aquell que exerceix el biopoder, entès com «ce qui fait entrer la vie et ses mécanismes dans le domaine des calculs explicites et fait du pouvoir-savoir un agent de transformation de la vie humaine» (Foucault, 1976: 188). En altres paraules, d'acord amb Dreyfus i Rabinow (1986), es tracta de la manera en què funcionen les nostres pràctiques actuals a fi d'implementar un ordre dins el qual

l'home occidental pugui gaudir de bona salut, viure en seguretat i ésser productiu. El terrorista justament desestabilitza aquesta seguretat que l'Estat ha de proveir, ja que en mostra la incapacitat per preservar la vida dels ciutadans i, en conseqüència, n'afebleix o fins i tot en deslegítima el poder.

Aquesta alterització del terrorista reforça la barrera a què Lévinas es refereix quan parla sobre la totalització que s'aplica sobre l'Altre, que redueix l'individu a la finitud, a la possessió, a la submissió discursiva, basada en la utilització de l'estereotip i la retòrica, que «aborde l'Autre non pas de face, mais de biais; [...] elle est violence par excellence, c'est-à-dire injustice» (2000: 66). L'antídote es troba en la cara, ja que, com afirma el filòsof d'origen lituà, «[l]e visage d'Autrui détruit à tout moment, et déborde l'image plastique qu'il me laisse, l'idée à ma mesure et à la mesure de son *ideatum*, l'idée adéquate. [...] Il s'exprime» (2000: 43). Per tant, l'encontre amb l'Altre, amb la cara de l'Altre, provoca el diàleg, ja que «le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance ou connaissance» (Lévinas, 2000: 216). Davant aquesta necessitat de cercar el discurs amb l'Altre, una proposta, que en aparença és l'única possible, és la d'escoltar el seu punt de vista, sentir allò que ha de dir, com recull Žižek (2008: 11): «[a]n enemy is someone whose story you have not heard». Aquesta proposta, com s'ocupa de destacar el filòsof eslovè en les pàgines següents del seu assaig, representa en realitat una més de les construccions retòriques que governen el discurs de les relacions humanes. Al capdavall, però, no deixa de ser allò que fa Cabré: presentar el punt de vista d'aquell que s'ha vist involucrat en la lluita armada, per tal de desactivar-ne la deshumanització instigada des del poder i, fins i tot, proveir d'un cert nivell de legitimitat l'ús de la violència com a manera de combatre un règim totalitari. Conseqüentment, aquesta novel·la ens porta a enfrontar-nos amb la distinció entre terrorista i lluitador per la llibertat, al capdavall el posicionament moral que situa aquell que fa servir la violència en una situació de legitimació o de deslegitimació.

1.2. EL TERRORISME I LA LLUITA PER LA LLIBERTAT

Amb referència a aquesta dicotomia —una més—, un aspecte important en la configuració del discurs respecte del terrorisme, Boaz Ganor (2002), a la recerca d'un criteri objectiu per tal de distingir entre «guerrilla warfare» i «terrorism», opta per considerar acceptable l'un i condemnar l'altre a partir dels objectius de les accions armades. Així, la distinció que proposa té a veure amb si el grup armat ataca «military and security personnel» o «civilians» (Ganor, 2002: 288), però no se'n qüestiona l'assumpció de mitjans violents a l'hora de dur a terme una lluita per tal d'assolir determinats objectius polítics, un element essencial que separa aquestes

accions del delictes o de la bogeria. Alhora, aquest criteri, que intenta trobar una norma operativa per classificar els grups que fan servir la violència per tal de valorar la resposta de la comunitat internacional a la seva activitat, tampoc no té en compte l'entorn polític en què es desenvolupen aquestes accions, justament per intentar aconseguir una definició general que pugui abraçar tots els casos possibles i que no s'enfronti al bloqueig ideològic inevitable de la multiplicitat ideològica de la comunitat internacional.

Ara bé, té el mateix valor moral el terrorisme exercit en un entorn totalitari i en un de democràtic? Hanna Arendt (1994: 323), amb referència als estats totalitaris, afirma que el terror total, en forma de camps de concentració i gulags, no és un mitjà, sinó «the essence of totalitarian government». Per tant, d'aquesta idea es deriva que la lluita contra aquesta organització social que té com a essència el terror és legítima. Conseqüentment, podríem entendre que l'oposició al totalitarisme s'identificaria amb la democràcia, la qual, però, la filòsofa de cap manera tenia com a democràcia liberal, ja que Arendt (1958; 1968) criticà molt severament la societat de masses. Així, es pot desprendre dels seus escrits —i aquest és possiblement un dels aspectes més controvertits de l'obra d'Arendt, perquè no és una idea que es pugui llegir de manera clara i explícita— un concepte de democràcia elitista, lligat amb la *polis* grega. Per tant, aquesta polarització entre un règim intrínsecament dolent i un altre de bo, identificats amb la dictadura i la democràcia liberal, seria falsa. Per la seva banda, a *Surveiller et punir*, Michel Foucault (1975) argumenta que la societat democràtica liberal al capdavant no deixa de ser una estructuració del poder que no representa cap procés emancipatori, com defensa Habermas (1991: 56), sinó que és una acceptació voluntària del model panòptic, un model que maximitza el poder del càstig més que no l'aplicació de la violència —és a dir, esdevé biopoder, més que no la societat que administra la mort—, de manera que es creen normes socials que la majoria no pot rebutjar. Per tant, en definitiva la diferenciació entre ambdós règims rau en el grau de violència explícita necessària per tal d'implantar aquells elements reguladors que impulsin els subjectes a fer el paper assignat.

Malgrat aquestes anàlisis generals, la construcció discursiva dels estats democràtics i, en particular, aquells que s'han implantat després d'una dictadura, basen en gran part la seva legitimació en l'absència del terror inherent al règim totalitari i en la possibilitat de defensa de qualsevol posició política en l'entorn del joc democràtic. En conseqüència, aquesta retòrica desautoritza la violència com a mitjà per defensar una ideologia, ja que, si en un entorn totalitari que suprimeix la diferència és l'única via per fer-ho, d'acord amb els principis de legitimitat democràtica se suposa que existeixen altres vies dins el marc legal per defensar aquestes opcions. En concret, a l'Estat espanyol, la continuació de la lluita armada per part d'ETA i d'altres grups terroristes amb menor impacte va ser rebuda amb una creixent antipatia, fomentada

en particular des del Govern i els mitjans de comunicació.² De fet, en els mesos anteriors a la publicació de la novel·la que ens ocupa, podem veure que, segons l'enquesta d'Opinions i Actituds del CIS de desembre de 1995, el 39,8% dels enquetats trobaven que la notícia més preocupant del moment era «Los atentados terroristas. El atentado de ETA en Madrid», un fet que coincidia en el temps amb casos de corrupció tan sonats com el del cap de la Guàrdia Civil, Luis Roldán, o les revelacions del cas GAL, un assumpte relacionat amb el terrorisme, ja que es tractava d'un escàndol vinculat amb la lluita antiterrorista i el terrorisme d'Estat. A Catalunya, en concret, hi va haver dos esdeveniments que canviaren la percepció de l'opinió pública vers l'acció terrorista: «l'atemptat contra el centre comercial Hipercor a Barcelona, amb vint-i-una persones mortes, el 19 de juliol de 1987 [...]» i «[...] l'assassinat d'Ernest Lluch, l'any 2000» (Pérez Francesch & Gil, 2009: 19-20). Per tant, la publicació d'una obra que presentava el punt de vista d'un terrorista era una elecció fins a cert punt arriscada i que podia ferir certes sensibilitats. Nogensmenys, com veurem, l'elecció de determinades característiques féu que aquest risc disminuís i resultés acceptable en el context de la seva publicació.

2. LA REPRESENTACIÓ DEL TERRORISTA

2.1. UNA QÜESTIÓ D'IDENTITAT

L'ombra de l'eunuc és un llibre complex, un llibre que difícilment podem reduir a la confessió d'un exterrorista, per exemple. Aquest discurs en aparença és el fonament de l'obra, ja que la novel·la s'estructura a partir d'una conversa entre Miquel Gensana, un periodista cultural, i Júlia, una companya de feina, per parlar d'un amic d'ell i antic company de lluita, el Bolós, arran de la seva mort sobtada, la qual el narrador assegura que és un assassinat. Però el fet de parlar de l'amic, d'un amic tan proper que ha viscut gairebé les mateixes experiències que ell, en realitat li obre les portes de la memòria, de la seva pròpia, de manera que es veu obligat a examinar-se a si mateix. Així, com afirma Jordi Marrugat (2014: 148), «la novel·la mostra que la revisió del propi passat des del present és allò que ens permet construir-nos com a persones, tenir una identitat, una història». Efectivament, l'obra presenta la construcció d'una identitat a mesura que es va desplegant el relat, fruit de tots els discursos, independentment de l'àncora en la realitat que puguin tenir, com un grisol que fon totes les matèries primeres per crear un aliatge. Així, tant Jaume Aulet (1997) com Marrugat (2014) observen el poder de la ficció, que s'integra —al mateix nivell que la construcció historiogràfica— en un discurs que abandona la lluita de contraris entre ficció i realitat per «construir una mena de novel·la total» (Aulet,

² V. Rodrigo Alsina (1991); Giacopucci (1997); Casanellas (2014).

1997: 119). Aquesta narració, alhora, també barreja els punts de vista extern i intern: els narradors homodiegètic i heterodiegètic s'uneixen en un sol discurs, de manera que queda qüestionada l'estabilitat de la narració, que habitualment es basa en la unicitat de la visió inherent en el manteniment d'un tipus de narrador, si no únic en tot el text, almenys sí compartimentat en fragments més o menys llargs. Això no implica que no es pugui explicar un mateix esdeveniment a partir de diversos punts de vista, allò que Genette (1972: 147) anomena «récit répétitif», sinó que aquests punts de vista tendeixen a ser presentats a partir d'una configuració estable en què la narració conserva durant tota la seqüència el mateix punt de vista. En el text de Cabré, doncs, podem veure que aquesta dissolució de la lògica d'oposició entre contraris és patent no només en el contingut temàtic, sinó també en la mateixa construcció formal del text. La conseqüència d'aquesta dissolució és justament el qüestionament d'un model d'identitat unitari i estable, qüestionament que impossibilita la reducció del subjecte a un conjunt de característiques que són el resultat de l'oposició amb el seu contrari. Hom no és una cosa o l'altra: hom pot ser una cosa i l'altra alhora.

2.2. L'INGRÉS AL PARTIT

L'obra descriu el començament del procés que involucra Miquel Gensana, el protagonista, en la lluita armada a partir precisament d'una oposició, perquè, com afirma el narrador «estàvem vivint uns anys en què el matís estava prohibit i el dubte estava castigat i qui no està amb mi està contra mi» (Cabré, 1996: 58), un moment en què la ideologia i el compromís polític definia a tot aquell que qüestionava el règim, ja que aquest, de fet, intentava evitar de totes totes la participació de la població en la vida política. Així, l'opció de no intervenció en el procés polític esdevenia intervenció, de manera que la pressió grupal de l'entorn universitari porta un noi no especialment assertiu a iniciar-se en l'acció opositora amb una pintada.³ Aquesta primera acció, ben allunyada del que entenem per terrorisme, rep l'impuls de l'entorn però, sobretot, parteix de l'atracció que el personatge sent cap a una companya de curs, Berta, que el guia en la seva primera acció política il·legal. L'escena és descrita amb un component èpic: es parla per primer cop de guerra (Cabré, 1996: 60) —un qualificatiu que veurem repetit sovint al llarg de l'obra per referir-se al procés opositor en què el protagonista es veu immersit— i el personatge es veu com un «heroi» (1996: 61) —ell mateix s'anomena Miquel Che Gensana, identificant-se

³ Aquesta pressió revolucionària, com podem llegir a Fraser (1988), es dona arreu del món occidental i es relaciona amb una cultura del jovent com a element actiu de la societat, disposat a canviar el món, i amb la universalització de la universitat, que, d'un entorn elitista a què només accedien les classes dominants, es transforma en un entorn més obert que acull estudiants de famílies que fins aleshores n'havien estat completament al marge.

amb el revolucionari per excel·lència, amb aquell que va encarnar l'ideal del lluitador contra l'opressió capitalista—. A partir d'aquesta obra Cabré fa servir amb freqüència aquesta tècnica narrativa, la de la transformació dels noms, que, com nota Maria Roser Trilla (2006), varien «en funció dels esdeveniments que viuen i de la manera com actuen. Com si de reis medievals es tractés». Així, la identitat del personatge queda transformada per les circumstàncies que envolten el subjecte. Alhora, però, també és cert que aquest sobrenom té un component paròdic indubtable, cosa que ens porta a la idea defensada per Linda Hutcheon (1989: 101) que la paròdia «is doubly coded in political terms: it both legitimizes and subverts that which it parodies». La mateixa crítica canadenca afirma que «through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference» (1989: 93). Així, aplicada a l'ús del sobrenom, podem veure que la paròdia qüestiona la identitat del subjecte, en el qual col·lideixen el present, l'acció, i el passat, del qual n'és alhora continuïtat i diferència. Aquest procés paròdic també s'aplica a l'episodi en conjunt, perquè la pintada, per a la qual Gensana tenia instruccions específiques, en comptes de ser una protesta política, esdevé còmicament una declaració d'amor: «En una paret de l'edifici de l'Ajuntament franquista de Barcelona constava per a tothom, fins que l'autoritat pertinent decidí esborrar-lo, un T'ESTIMO sorgit de les pregoneses del meu cor espantat» (Cabré, 1996: 61). L'acció queda legitimada i deslegitimada simultàniament per la paròdia, que la ridiculitza, però que posa la base per al desenvolupament posterior. Al mateix temps, observam com aquesta anecdòtica i fallida protesta comença a mostrar allò que Marrugat (2014: 146) fa notar a l'obra, és a dir, la crítica als grans discursos, ja que apareixen «sense solució de continuïtat un discurs deutor del catolicisme i un del marxisme. [Aquestes] [d]ues formes ideològiques radicalment contraposades són anivellades en ser presentades en un sol contínuum discursiu com dues vies iguals d'imposar un poder alienador sobre els individus». Així, sembla com si les paraules posades en boca de Maurici, l'oncle del protagonista i autodesignat cronista de la família —«[é]s que la història es mou per fòbies i fílies individuals» (Cabré, 1996: 244)—, resumissin el focus en l'individu, imperfecte i irreductible a una única identitat, com a centre del discurs narratiu i, per consegüent, d'aquest «tot» que obre i tanca l'obra.

A aquesta pintada li'n segueixen d'altres, de caire ja més polític, que continuen marcades per la dualitat ideologicosenimental i el sentiment de culpa del protagonista, el qual no aconsegueix confessar a Berta (representant alhora de l'ortodòxia ideològica i objecte de desig) que «no havia estat a l'alçada de les circumstàncies» (Cabré, 1996: 71), ja que el compromís ideològic —el «rigor revolucionari» (1996: 72)— resulta molt menys important que l'enamorament. No obstant això, més endavant, la seva introducció al partit, al PSUC, mitjançant Subirats, es deu a una decisió política pròpia, malgrat que «la memòria encara la retenia [la Berta]» (Cabré, 1996:

77). El compromís amb l'activisme es consolida quan abandona el partit «per la porta del darrere» (Cabré, 1996: 83), per començar el procés que acabarà privant-lo de la seva identitat per abraçar-ne una altra, Simó, el soldat en la guerra contra l'estat totalitari. Aquesta retòrica marxista de què parlava a sobre li va «endurint l'ànima» (Cabré, 1996: 83-84), a ell i a tots aquells que s'integren en cèl·lules que, per lluitar contra el sistema «gastaven les energies en un intens adoctrinament (sessions intensives de catequesi) en les veritats fonamentals versió trotsko, mao o estali» (1996: 83). Aquesta darrera citació presenta novament aquell discurs heteroglòtic que superposa la retòrica marxista i la catòlica, cosa que crea un conflicte entre les dues veus oposades que fa evident els forats en cadascuna d'elles —un procediment que es repeteix en la comparació de l'organització política clandestina amb un club de futbol (Cabré, 1996: 99).

El fonament de tal adoctrinament es troba en el distanciament de l'entorn que defineix la vida dels futurs activistes, de tal manera que es pugui produir el procediment estereotipador necessari per tal de transformar-los en soldats, és a dir, en éssers sense voluntat que compliran els dictats dels seus superiors. Com assegura Skrabec (2007: 81), «[p]er això en la política, com en la religió, no queda gaire espai per als que tinguin dubtes». És enviat, juntament amb companys de cèl·lula, a una fàbrica de components elèctrics «perquè es fessin una idea, ells que eren burgesos de procedència, de com vivia la classe obrera, quins eren els seus horitzons mentals, físics, econòmics, intel·lectuals, i perquè comencessin a redimir-se del pecat de no haver nascut en el si de la classe obrera» (Cabré, 1996: 100). D'aquesta manera, a partir d'una culpabilització dels activistes, que discursivament necessiten una legitimació superior per causa del seu origen, el qual els fa per naixença membres del grup opressor —i, per tant, se'ls exigeix una major ortodòxia i una demostració visible del compromís—, es produeix una fricció entre la ideologia —que ho redueix tot al pla de les idees—, i la quotidianitat —que demostra que l'interès de la classe obrera per la revolució és nul—, una tensió que provoca dubtes sobre la decisió d'haver-ho deixat tot: «a veure si no estarem fotent el préssec, aquí fent bobines i el Llates ja és a tercer, ha publicat dos articles i en sap un niu, de contemporània» (Cabré, 1996: 101). La relació amb els companys de cèl·lula no deixa de reproduir les dinàmiques habituals entre companys de pis, però sempre amb el pes que «la feina de prospecció [...] era inútil» (Cabré, 1996: 103).

Així, vist el fracàs d'intentar provocar la revolució a partir de la mobilització de les masses, es comencen a imposar «les tesis d'Ulls Blaus i el Comitè Central estava dissenyant, en base a una anàlisi concreta, amb un Franco cada cop més escleròtic, una estratègia més agosarada, d'atac directe, per recordar al dictador i als seus lacais que la classe obrera estava desperta, a nivell de lluita armada» (Cabré, 1996: 103). És evident, doncs, que el fonament de la lluita armada representada en el llibre de Cabré és la impossibilitat de provocar la revolució a gran escala, la incapacitat de conscienciar aquells que discursivament haurien de ser el centre del moviment revo-

lucionari, els obrers. Així, es veu la representació de la tensió inherent entre la intel·lectualitat o les classes mitjanes de tendència progressista i la classe obrera, en el context dels moviments transformacionistes o revolucionaris (observats ja per Gramsci i Foucault) que condueix el grup cap al terrorisme.

2.3. LA FORMACIÓ ARMADA

A partir d'aquest moment comença l'entrenament en l'ús d'armes, dirigit per la figura d'Ulls Blaus, per a molts «el cap visible de tota l'estructura del Partit» (Cabré, 1996: 104). En aquest sentit, la representació del grup terrorista segueix l'esquema d'una estructura piramidal, amb cèl·lules completament desconnectades les unes de les altres, encara que amb personatges que es van trobant i separant en funció de les circumstàncies i les ordres d'una direcció desconeguda per als membres sense rang de l'organització, la qual sempre pren el nom de «el Partit», en un emmirallament en el model soviètic, que defineix el discurs i el valor del lèxic emprat.

La continuació de la seva formació és aparentment l'aspecte més inversemblant de tota la novel·la. El protagonista, juntament amb sis companys més, entre ells el seu amic el Bolós, ara anomenat Franklin, va a Beirut per a un «aprenentatge intens», una mena de camp d'entrenament «al costat d'il·lustres revolucionaris» (Cabré, 1996: 106). Tanmateix, és cert que «[t]errorist attacks throughout portions of Europe were facilitated through partnerships between the PLO [Organització per a l'Alliberament de Palestina] and European radicals» (Baracksky, 2011: 147). I encara, «[i]n the early 1970s, two of the founders of the group [la Fracció de l'Exèrcit Roig o RAF], Baader and Meinhof, attended a terrorist training camp run by the Popular Front for the Liberation of Palestine» (Halibozek et al., 2007: 29). Per tant, en realitat l'obra es basa en dades històriques, dibuixa uns fets que potencialment podien haver ocorregut, de manera que ofereix diverses funcions a la narració. D'una banda, presenta un canvi d'escenografia, un respir al lector, en un moment que la novel·la podria patir d'un excés de claustrofòbia, a més d'oferir una seqüència d'indubtable força narrativa, en què Simó/Miquel pateix l'atac d'un helicòpter Skyhawk A-4N israelià «en missió de càstig en una zona diu que d'influència palestina» (Cabré, 1996: 107). Alhora, però, l'episodi torna a estar tenyit del to sorneguer que hem vist abans, en particular quan el personatge, mentre s'amaga, pensa «quins gestos podries fer al pilot perquè entengués que tu no eres d'aquella guerra, hòstia, que tu només hi feies un curset, que tu passaves per allà, cony» (Cabré, 1996: 108).

Clarament el text desmitifica la retòrica de la guerra i de l'enfrontament a partir de la desactivació de la deshumanització —l'enemic passa a tenir nom, Samuel Goldstein, i edat—. A sobre, encara que «oficialment» se suposava que eren enemics, el català no hi tenia res en contra i, del tractament de les situacions de guerra al

mateix nivell que les quotidianes, el seu entrenament esdevé un mer curset, de manera que aquest entorn que ignora l'ésser humà, que es construeix sobre una retòrica de blocs que oposa el nosaltres piramidal a l'Altre, enemic irreconciliable pel dictat de l'elit, es transforma discursivament en un món en què dos éssers humans, situats accidentalment en un bàndol i en l'altre, han de sobreviure a una situació que cap dels dos pot abandonar. Al meu veure, l'estructuració d'aquest episodi —però no tant el seu valor en la narració— respon a allò que observa Aulet (1997: 119) quan assegura que «[e]ls tòpics literaris emprats són bàsicament picades d'ullet als diferents gèneres narratius». Jo, però, potser en comptes de gènere narratiu optaria per identificar referents cinematogràfics, com també veurem més endavant en l'escena del robatori —de fet, el narrador observa que els clients / les víctimes, davant l'ordre del cap dels atracadors d'ajeure's, reaccionen «com si haguessin vist moltes pel·lícules» (Cabré, 1996: 109)— i l'escena al Tibidabo. Són totes elles *topoi* habituals en el cinema de gènere, en concret al d'acció o de detectius, que Cabré s'apropia en una novel·la que és (més que moltes) una confluència de discursos literaris, visuals i sonors.

2.4. SIMÓ, L'ACTIVISTA

Davant aquesta preparació amb els majors experts mundials del moment en terrorisme, que entrenaven grups armats d'arreu del món, hom podria esperar que la carrera de Simó/Miquel com a activista estaria farcida d'accions armades i de sang, però en realitat observam com l'obra tan sols en descriu dues. En primer lloc, trobam el personatge en un atacament —una «acció econòmica», segons la terminologia del grup—, reivindicat per «les forces armades del poble» (Cabré, 1996: 110). Com en la majoria de les accions violentes, tornam a trobar l'humor i la paròdia com a element disruptor, en aquest cas a partir de les contínues equivocacions lingüístiques d'Ulls Blaus, el líder del grup, que provoquen que Simó/Miquel corregeixi un error, trencant la norma de no establir contacte amb els clients, la qual té l'objectiu d'evitar la identificació dels atracadors, però també de provocar la reïficació de les víctimes. La narració també remarca la por de Simó/Miquel, que està a punt de vomitar. Legitimat per la construcció discursiva interna del grup com a confiscació, la novel·la sembla posar en paral·lel, de manera molt subtil, aquesta acció armada amb la desposseïció de la fàbrica de la família durant la Guerra Civil per part dels anarquistes, comandats per Miquel, l'amant de l'oncle Maurici, a qui Simó/Miquel deu el nom, cosa que reforça la relació dels dos esdeveniments. La novel·la proposa, doncs, que el lector afegixi complexitat a la lectura mitificadora del període anterior a la Guerra Civil que, per regla general, ha fet l'esquerra a l'Estat espanyol, de manera que s'evita la polarització i la idealització empobridores que acaben falsejant la història.

El segon acte violent és precisament un assassinat, anunciat amb una prolepsis que el narrador fa per subratllar la gravetat dels fets que estan a punt de ser narrats. Ara bé, no es tracta d'un acte terrorista contra civils, ni tan sols contra les forces de seguretat. Es tracta d'una venjança contra un membre de l'organització, un dirigent que l'havia traïda, amb conseqüències molt severes, és a dir, vint-i-dos detinguts i un mort, dos terços de la cúpula del partit. Després de rebre les instruccions de manera inusual, se'ls encomana actuar en grup, «tant se val qui dispari» (Cabré, 1996: 149). Ara bé, el pes d'aquest assassinat no és només la venjança del traïdor, sinó que també «la bôfia ha de saber que no estem per bromes. [...] Que el trobin amb una bala al clatell. Que siguin ells els qui hagin d'amagar la veritat. Que parlin de suïcidi, si poden. És la nostra manera de recuperar la iniciativa» (Cabré, 1996: 150). Per tant, és una acció de la qual esperen aconseguir un ressò, una acció que ens remet a la famosa frase de Brian Jenkins (1975: 15): «terrorists want a lot of people watching and a lot of people listening and not a lot of people dead». Baudrillard (1983: 49) afirmà que «sans les média, il n'y aurait pas de terrorisme. Et il est vrai que le terrorisme n'existe pas en soi, comme acte politique original : il est l'otage des média, tout comme eux le sont de lui». En aquest cas, sembla demostrar-se tal relació, encara que sigui amb una lògica una mica més complexa: els mitjans de l'estat totalitari es troben controlats per les forces dominants, però el missatge llançat pels terroristes, indubtablement polític, no va adreçat a tota la societat, o almanco no esperen obtenir-ne el ressò necessari, sinó enviar el missatge a la cúpula de la dictadura, que haurà de manipular les notícies per tal d'ocultar que la víctima ha estat assassinada. D'altra banda, també traeix una certa ingenuïtat per part dels opositors, perquè la manipulació informativa en un context dictatorial és el més habitual.⁴

L'assassinat és descrit en tres etapes. En la primera, en què es transporta la víctima a l'interrogatori previ, dut a terme pels quatre integrants de la cèl·lula, s'hi remarca la creació d'una barrera entre antics companys, la barrera del silenci —«El Toro xerrant, dient què feu, camarades, on em porteu, però què és, això, i els excamarades callats, muts» (Cabré, 1996: 163)—, juntament amb el fet que els activistes actuen moguts per ordres inqüestionables —«com els havien manat» (1996: 163)—, plens de por i remordiments —«pensant no pot ser, no pot ser, no pot ser que estigui contribuint a matar un home» (1996: 164).

La segona etapa, l'interrogatori, parteix de la simulació de justícia que forma part de l'intent de legitimació dels actes del grup. D'aquesta manera, es concedeixen els papers equivalents de reu, jutge i botxí, que responen a un delictes previ: la delació. Ara bé, aquest tribunal revolucionari, «tres homes emmascarats» (Cabré, 1996:

⁴ Concretament a l'Estat espanyol, referint-se als escrits de Manuel Fraga, Ministre d'Informació i Turisme entre 1962 i 1969, Justin Crumbaugh (2009: 43) afirma que «[a]t the time, his intellectual output, which has now fallen largely into archival oblivion, lent substance and legitimacy to what otherwise may have appeared to be little more than Goebbels-style media manipulation».

163), parteix d'una condemna prèvia, cosa que l'equipara amb els tribunals militars franquistes —perquè, de fet, més endavant se citen les «sentències de mort inútils i cruels», que queden condemnades amb un «qui neix matant ha de morir matant» (1996: 173)—, en particular als judicis de l'anomenat Procés de Burgos (malgrat la commutació de les penes a l'últim moment a causa de la pressió internacional), el de Salvador Puig Antich o el del 27 de setembre de 1975, en què es va condemnar tres membres del FRAP i dos d'ETA a la pena de mort, les darreres executades a l'Estat espanyol.⁵ També s'implica la tortura per obtenir una confessió —«[c]om que els sistemes d'interrogatori clandestins no podien estar-se per gaires històries, aviat es va posar a to i va començar a dir parides» (Cabré, 1996: 163)—, que novament posa els mètodes del Partit al mateix nivell que els del règim. Justament durant l'interrogatori es fa una nova referència al cinema, quan l'atenció narratorial torna als quatre activistes que han d'executar la *sentència*: «Mentrestant, els Xato, Simó, Franklin i Cunillera, com en les més ortodoxes pel·lícules de lladres i serenos, jugaven a cartes en una altra habitació plena de fum, i feien esforços per no pensar en el Mingo» (Cabré, 1996: 163). Així, la novel·la explicita l'origen de la representació, picant l'ullet al gènere, però no al literari, sinó al cinematogràfic, que com veiem és la font d'inspiració de gran part de les escenes que tenen a veure amb el terrorisme.

Arribam a la tercera etapa d'aquest assassinat, la mort de la víctima. En aquest sentit, veiem com la idea latent és que, en realitat, «a ningú no li interessava saber qui componia l'escamot d'execució» (Cabré, 1996: 164). En altres paraules, malgrat que hi pugui haver ideòlegs que consideren la violència una alternativa, hi ha un conflicte entre la idea estereotipada del terrorista com a ésser assedegat de sang —un trop necessari en el discurs contraterrorista com a element deslegítimador de la lluita armada, basat en la idea que la motivació principal d'aquesta no seria política, sinó el delict de matar— i el desinterès aparent dels membres de l'organització sobre qui havia d'implementar les polítiques violentes. D'aquesta manera, podem llegir una representació de l'organització terrorista que designa agents, desproveïts de voluntat a partir de la manipulació vehiculada a través de l'aïllament ideològic i social, per tal d'acomplir la voluntat política marcada des de la cúpula, que té la violència com un recurs per aconseguir progressos en la seva agenda política.

En el cas concret d'aquest assassinat, només dos dels activistes (dels quatre del grup) havien de perpetrar el crim, cosa que provoca que s'ho juguin a palles, com si es tractàs d'un joc infantil. Narrativament, aquest recurs augmenta la tensió del moment i causa una desacceleració de la narració, que aconsegueix transmetre l'angoixa dels personatges i, en particular, de Simó/Miquel: primer perquè no li toqui haver de disparar la víctima —«el cel es va obrir damunt meu, perquè jo no seria

⁵ V. Preston (1987, 1995) o Oehmichen (2009), per exemple, per a una discussió sobre aquests judicis i el seu context.

l'autor material d'un assassinat, per més justificat que fos» (Cabré, 1996: 164)—, després per haver de desfer-se del cadàver —«En Simó creia que era pitjor. El somni horrorós d'haver d'ocultar el cadàver» (1996: 165-66)— i, subsegüentment, per haver de pegar el tret de gràcia a la víctima, Toro, perquè no era mort. Un altre cop es juguen a sorts qui ho ha de fer, «Miquel i Bolós jugant a parells i senars, innocentment, al mig d'un carrer desconegut: parells; senars; un, dos, tres. Però el que es jugaven era qui disparava el tret de gràcia» (Cabré, 1996: 165). Els discursos se superposen: el discurs del joc, de la infància, de la innocència i el discurs del terror, de la mort, de la culpa, en un joc de contraris que no s'exclouen entre ells, sinó que un, el del terror, només pot existir mitjançant el del joc. La descripció de l'acció és ben crua, sense cercar subterfugis o amagar l'horror de la mort: «el tinent Franklin havia tingut prou compassió per obrir-li la boca i enviar-li el tret, com un viàtic sagrat, directament a la memòria» (Cabré, 1996: 168). Alhora, podem observar que coexisteixen veus contradictòries —la de la compassió i la de l'assassinat, la de la salvació eterna del viàtic i la condemna— en aquesta heteroglòssia constant que afegeix una gran complexitat al discurs narratiu.

El refugi de Simó/Miquel després de l'assassinat és l'ortodòxia, l'abandonament del pensament crític que justifica la seva acció, amb aquell que justifica el càstig de Toro, Mingo, el «protomàrtir» (Cabré, 1996: 173) —nova superposició dels discursos marxista i cristià—. En la mort de Franco, es produeix el rebaixament de plantejaments que implica dissoldre el partit i unir-se al PSUC i subsegüentment al PCE, la qual cosa alguns, entre ells Simó/Miquel, rebutgen, perquè «per acabar participant en unes eleccions no calia haver hagut de disparar a matar, ni calia Beirut, ni bombetes de vint-i-cinc, ni una tovallola xopa de sang de Toro» (Cabré, 1996: 174). L'alternativa és un suposat projecte Equus, una altra manera d'anomenar l'expulsió del partit, el lliurament de les armes i el silenci absolut de les accions dutes a terme.

Es tracta del moment de reintegració en la societat, un moment que ell desitja i, a la vegada, tem. És el moment del retorn a la universitat i d'intentar reprendre la vida en el punt on l'havia deixada, amb un gran farcell a sobre, el de la clandestinitat, la mort —el trauma representat amb els malsons: «encara, de vegades, de nits, em despertava suant i cridant, perquè el Mingo i el Toro se m'havien aparegut en somnis, el Toro i la seva ganyota horrible, i la tovallola» (Cabré, 1996: 223)— i, sobretot, la sensació de fracàs que implica haver-ho sacrificat tot per una revolució que mai no ha arribat. D'aquesta manera, la narració explora la dinàmica malmesa entre els dos amics, tocats per la culpa de l'assassinat, que ja mai no seran capaços de superar del tot: «No s'adonava [el Rovira, un amic d'infantesa] que el Bolós i jo feia anys que no ens fèiem confidències tot i ser partícips d'un Secret Terrible. O potser era per això» (Cabré, 1996: 191). Així, el resultat en l'àmbit personal és una gran pèrdua que no serà possible de reparar completament. I, en l'àmbit públic, davant l'abandonament de les armes i el canvi de context a l'Estat espanyol, que, com dèiem en la introducció, deslegitima l'ús de la violència per aconseguir fins

polítics, es mostren les dues possibles alternatives: la del Bolós, que opta per ingressar en un partit polític i continuar l'acció des de les institucions, exercint el poder o en l'oposició, i la de Miquel Gensana, que renuncia a la vida pública —«de tant en tant pensava en el Toro i li començava a fer pena que tantes energies dissoltes en perills, presons i morts, acabessin concretant-se en uns partits polítics que tenien com a primera providència la pròpia subsistència, com si fossin una finalitat per ells mateixos» (Cabré, 1996: 234)— i se centra a cercar la satisfacció individual mitjançant l'art. Resulta extremadament interessant que la reacció davant l'intent de cop d'estat del 23 de febrer de 1981 consisteix a plantejar-se la possibilitat de tornar a la lluita armada, almenys el Bolós:

el camarada Franklin li va dir que se n'anava a la seu del partit per veure millor què calia fer, si preparar el raspall de dents i pensar en Perpinyà o llançar-se a la guerrilla al Corredor o al Montnegre. En Simó va fer el trajecte a casa a peu, plorant silenciosament, calculant si una muda i dos llibres podien cabre a la bossa d'esports, que era la millor manera de passar desapercebut a la frontera. (Cabré, 1996: 302)

Discursivament, podem veure el retorn dels noms de guerra de la clandestinitat i la coherència de les dues posicions —una de compromís polític i l'altra de fugida— que ja han pres els dos personatges.

El motiu que vehicula tot aquest retorn al passat (o la seva reconstrucció), l'assassinat del Bolós, es revela cap al final de l'obra en un retorn al gènere de la novel·la o pel·lícula d'acció —la referència a Orson Welles, a *The Third Man*, construeix el clima per a allò que és a punt de succeir—, en la creació de l'ambient de tensió d'aquell que se sap perseguit per les accions del seu passat. Les trucades de l'assassí —la primera que l'adverteix («Camarada Simó. Ara et toca a tu» [Cabré, 1996: 365]), i la segona que explica obertament que «[n]'he liquidat un a la carta més alta», cosa que torna a unir el discurs del joc i de la mort— presenten la contradicció lògica que l'assassí sap què havia ocorregut en el moment de la mort de Toro sense que l'obra ens suggereixi que hi podia haver ningú més. El final obert, sorprenent, no resol allò que pareix el principal misteri de l'obra, potser perquè la feina de recuperar el passat ja està feta.

Així, si tornam al títol de la novel·la, *L'ombra de l'eunuc*, segons Ortiz de Pinedo Solé (2013: 70) «fa referència a aquesta relació entre l'individu i la creació artística. Parteix d'una frase de George Steiner: «Quan mira enrere, el crític veu l'“ombra de l'eunuc”». Per tant, a partir d'aquesta observació i del component musical, es podria entendre l'obra com un discurs crític que no fa més que subratllar la incapacitat per a la creació del personatge. Alhora, però, el mateix títol pot tenir una altra lectura, molt més relacionada amb el tema que ens ocupa: la naturalesa d'una lluita armada no exitosa, una ombra que persegueix el personatge, la foscor que sempre l'acompanya i que mai no pot desaparèixer del tot, encara que es pot fer menys visible quan queda il·luminada per una certa claror, la llum de la bellesa i la creació artística.

3. CONCLUSIONS

Al llarg d'aquest article hem vist que *L'ombra de l'eunuc* s'esforça a presentar una imatge complexa de l'activista, d'aquell que escull el camí de la lluita armada com a mitjà per defensar les seves idees. Com hem pogut veure, malgrat que el fet de presentar el punt de vista del terrorista a l'inici sembli una aposta molt arriscada, el personatge principal no arriba a perpetrar cap atemptat, és a dir, no travessa la barrera infranquejable que implica la mort indiscriminada d'innocents. Les accions en què participa, sempre com a ajudant, mostren el dubte constant que destrueix la seguretat que dona la ideologia i hi impliquen el component d'humanitat que posa en primer pla la persona. D'aquesta manera, s'elimina el clarobscur que pressuposa l'oposició d'extremes i s'hi inclou la zona grisa, l'espai de confluència dels dos extrems. Discursivament, podem veure com el joc de veus i discursos combinats aporta al text un element d'intensa heteroglòssia, que contribueix a la idea de dissolució dels extrems que hem defensat al llarg de tot l'article. Alhora, però, la representació que la novel·la posa sobre la taula —molt deutora d'altres imatges anteriors, tant d'obres literàries com, particularment, cinematogràfiques— planteja, sense cap possible conclusió, quina és la resposta que hom pot donar davant un entorn totalitari, l'acció enfront de la passivitat, que qüestiona la condemna sense cap matís al terrorisme.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDR, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press.
- (1968). *On revolution*. Nova York: The Viking Press.
- (1994). Understanding and Politics. Dins J. Kohn (ed.), *Essays in Understanding: 1930–1954* (pàg. 307-327). Nova York: Harcourt, Brace & Co.
- AULET, J. (1997). Jaume Cabré, *L'ombra de l'eunuc*. *Els Marges*, 58, 117-120.
- BARACKSKAY, D. (2011). *The Palestine Liberation Organization: Terrorism and Prospects for Peace in the Holy Land*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- BAUDRILLARD, J. (1983). *Les stratégies fatales*. París: Grasset.
- CABRÉ, J. (1996). *L'ombra de l'eunuc*. Barcelona: Proa.
- CASANELLAS, P. (2014). *Morir matando. El Franquismo ante la práctica armada, 1968-1977*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- CRUMBAUGH, J. (2009). *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. Nova York: State University of New York.
- DREYFUS, H.L. & RABINOW, P. (1986). What Is Maturity? Habermas and Foucault on «What Is Enlightenment?». Dins D. Couzens Hoy (ed.), *Foucault: A Critical Reader* (109-123). Oxford: Basil Blackwell.
- FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir, naissance de la prison*. París: Gallimard.
- (1976). *Historie de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- FRASER, R. (ed.) (1988). *1968. A Student Generation in Revolt*. Nova York: Pantheon.
- GANOR, B. (2002). Defining Terrorism: Is One Man's Terrorist Another Man's Freedom Fighter? *Police Practice and Research*, 3 (4), 287-304. <<http://dx.doi.org/10.1080/1561426022000032060>>.

- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- GIACOPUCCI, G. (1997). *ETA PM: otro camino*. Tafalla: Txalaparta.
- HABERMAS, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.
- HALIBOZEK, E., JONES, A. & KOVACICH, G.L. (2007). *The Corporate Security Professional's Handbook on Terrorism*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- HUTCHEON, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Nova York: Routledge.
- JENKINS, B.M. (1975). International Terrorism: A New Mode of Conflict. Dins D. Carlton & C. Schaerf (eds.), *International Terrorism and World Security* (pàg. 13-49). Londres: Croom Helm.
- LÉVINAS, E. (2000). *Totalité et infini*. París: Kluwer Academic.
- MARRUGAT, J. (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- NADAL, M. (1990). Jaume Cabré o la necessitat d'explicar el món. *Serra d'Or*, 364, 19-22.
- OEHMICHEN, A. (2009). *Terrorism and Anti-terror Legislation, the Terrorised Legislator?: A Comparison of Counter-terror Legislation and Its Implications on Human Rights in the Legal Systems of the United Kingdom, Spain, Germany and France*. Anvers: Intersentia.
- ORTIZ DE PINEDO SOLÉ, M. (2013). *Jaume Cabré: literatura i música*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. [Tesi doctoral]. En línia URL: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/>> (data de consulta: 1.07.2014).
- PÉREZ FRANCESCH, J. LI. & GIL, T. (2009). *El terrorisme global*. Barcelona: Editorial UOC.
- PRESTON, P. (1987). *The Triumph of Democracy in Spain*. Londres: Methuen.
- (1995). *The Politics of Revenge: Fascism and the Military in 20th-century Spain*. Londres: Routledge.
- RODRIGO ALSINA, M. (1991). *Los medios de comunicación ante el terrorismo*. Barcelona: Icaria.
- SKRABEC, S. (2007). L'idealisme sota la lupa. *Els Marges*, 83, 79-93.
- TRILLA, M.R. (2006). L'ombra de l'eunuc (1996). *Visat* 1. En línia URL: <<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articulos/21/12/0/2/0/jaume-cabre.html>> (data de consulta: 25.05.2014).
- ŽIŽEK, S. (2008). *In Defense of Lost Causes*. Nova York / Londres: Verso.