

Identidad y cuerpo en *Autobiografía del general Franco*

SILVIO BATTAGLIA

En esta charla me centraré en la función del cuerpo en la *Autobiografía del general Franco* (1992). Vázquez Montalbán en el “introito” de la novela se sitúa abiertamente en una época “terminal”, pues Franco ha muerto y el postmodernismo es la tónica imperante del momento¹. El narrador no se puede apoyar en una estética firme, pero quiere seguir con su compromiso moral con respecto a la historia por medio de una narración que ha de resucitar a su peor enemigo. Redactar una biografía del caudillo se presenta como una tarea difícil: no se puede hacer de Franco un malvado unidimensional o un títere falto de voluntad, esclavo de su entorno sociocultural. Por otra parte, ni el estilo del panfleto satírico ni el imposible equilibrio de los historiadores convencionalmente “objetivos” le interesan al narrador intradieético que se hace cargo del relato. El camino elegido para investigar la figura de Franco es un acercamiento hermenéutico a la persona desde la interioridad, desde el cuerpo que conecta al individuo con los demás mientras le plantea constantemente el reto de su identidad.

En efecto, al empezar su libro el biógrafo Marcial Pombo se mira en un espejo oxidado y toma su decisión al contemplar su propia cara, que es también la cara de “media España vencida” (22). Y la narración comienza con la imagen de Franco que se mira en un espejo donde sus ojos, su única arma infantil, le brindan inmediatamente el apoyo de la madre: “Mi madre siempre me decía que mirara fijamente a las personas y las cosas. Paquito, tienes unos ojos que intimidan...” (22).

He aquí la raíz de la genealogía del mal que Vázquez Montalbán llevará a cabo durante centenares de páginas. Si es verdad que ya la ideología no basta para enfrentarse al hombre totalitario y comprenderlo con el fin de combatir su discurso, se puede decir que la poesía, la literatura en general, o la ficción, y la penetración psicológica sí son instrumentos valiosos, porque pueden propiciar una nueva ética del hombre en su unicidad.

—

¹ Sobre la relación de la novela con el posmodernismo véanse los trabajos de Colmeiro, García, y Gardner.

El símbolo lacaniano del espejo representa la fundación de la identidad que luego desplegará toda su violencia, pero ahora el reflejado se nos entrega en su desamparada fragmentación ante sí mismo. El personaje Franco dice:

...yo veía en el espejo de nuestro grande, frío cuarto de baño de una familia hidalga pero sin demasiados posibles, mis propios ojos, grandes, negros, brillantes, tristes y duros, como los de un capitán de cenetes, según solía decirme Carmen cuando empezamos a salir en Oviedo, conmovida por el relato y las ilustraciones de la historia de un capitán de cenetes. (23)

Los adjetivos y las comas fracturan el discurso del general, y como se puede ver, la isotopía de la dureza y de la frialdad tiene un papel destacado al subrayar la enajenación con que Franco se describe a sí mismo. El resto de la cara no cuenta, sólo los ojos brillan con arrogancia, mientras lo materno y lo sexual se hallan peligrosamente cercanos. La madre le había sugerido al hijo que sus ojos intimidaban a los demás y su futura mujer, Carmen Polo, establece de inmediato una comparación mítica con los cenetes. Las dos mujeres representan la continuidad de una relación turbia. Son la madre y la mujer quienes encaminan al general hacia la construcción de una identidad amoldada al estereotipo que rompe la integridad de su cuerpo. En este sentido nos puede ayudar el psicoanalista Massimo Recalcati, quien ha hablado de “identificación sólida” (23), es decir, la tendencia del sujeto a seleccionar partes de su cuerpo a fin de forjarse una imagen ideal y narcisista de sí mismo y así levantar una barrera que lo proteja de los otros. El cuerpo del caudillo aparece dividido e inmolado en pos de una adhesión a la máscara social elegida y a los valores de su entorno cultural. Reconocerse por medio de una imagen es asimismo enfrentarse por primera vez con la otredad, porque la apariencia es lo que los otros utilizan para interpretarnos. No es casual que Franco se construya evocando un enemigo fantasmal, ya que su miedo al otro es antes que nada el rechazo de sí mismo y de su carne. Para él, su cuerpo ha de someterse a una función exclusivamente instrumental e ideológica para que el enemigo, interno y externo, se deje solidificar y cuestionar. El caudillo apuesta por un cuerpo insensible, que no tiene que probar ni enseñar emociones.

Merleau-Ponty ha escrito páginas importantes sobre el tema del sujeto como imagen proyectiva y sobre la ineludible autonarración que de esta se deriva. El ser humano, para Merleau-Ponty, es arrojado ante sí

mismo, permanece ajeno a su yo porque es una proyección discursiva, pero a la vez reconoce que su narración en torno al sujeto es lo que se le acerca más desde el punto de vista de la vivencia. Este ser, colocado a una distancia intermedia entre el parecer y el decir, no podía dejar de llamar la atención de un autor que también era poeta posmoderno como Vázquez Montalbán. Además, el sujeto dividido desplaza el problema del otro como fenómeno desde el plano cognitivo al identitario, porque pensarse como ajeno, supone para el yo la necesidad de una integración de lo diferente.

El personaje de Franco no puede enfrentarse a este tipo de problemas. Para solucionar el planteamiento de la autonarración, el caudillo se entrega a la construcción de su propio mito, aunque en las grietas de su discurso aparecen detalles que me parece útil analizar. Son señas de la senda del mal que empieza en un ámbito personal y acaba vertido en la colectividad de un país. Pero son también elementos importantes para esbozar una ética post-ideológica. Comenzaré mi análisis a partir de la siguiente cita:

...me gustaba pasar largas horas junto a mi madre en el salón, mientras ella hacía sus labores y me contaba historias felices de hijos buenos que siempre volvían a casa a tiempo de recoger el último suspiro de su madre. [...] En el cuarto de estar a veces mi madre detenía el vuelo de la aguja o de la voz para quedar callada como a la espera de un sonido o de un pensamiento y yo también imitaba sus gestos, tratando de ver y oír lo que sin duda sólo ella veía y oía. De todas las piezas de la casa es la que puedo reconstruir pieza por pieza en mi memoria: la gran mesa velador ovalada que había en el centro, su tapete de terciopelo verde oscuro [...] y sobre todo la presencia de mi madre, equilibrada, sonriente, propicia. Mira fijamente a las personas y las cosas, Paquito, tienes unos ojos que intimidan. (26)

Es bien notable el elemento edípico que tienen las historias en las que “los hijos buenos” siempre llegan a tiempo a la hora de la muerte de sus madres. No es casual que Franco indique esta muerte con un “suspiro”, ya que lo que más importa no son las palabras de la madre, sino su “voz” que se metaforiza con la imagen del “vuelo”, doblando el de la aguja. Al detenerse el flujo sonoro, el niño queda sumergido en el silencio materno. Es un silencio radical en ambos aspectos de la palabra, el que ordena lo real y el fónico-prelingüístico, una arriesgada suspensión del sentido que la madre teje para amparar a su hijo y enmarañarlo a la vez. Franco se calla junto a su madre, intenta “ver y oír” lo que se esconde en el silencio de la mujer, pero para defenderse de lo que de ahí po-

dría brotar lo único que se le ocurre es agarrarse a los objetos, a su solidez muda que puede salvarle de todas las preguntas que aquella cercanía pudiera suscitar. Para soportar el desamparo y encubrir la escabrosa relación edípica, el viejo general y el niño que pervive en él se protegen con la inmovilidad del cuarto: los objetos para Franco son unívocos, lo ayudan a fosilizar la realidad y a cosificar también a los seres humanos, tanto que en el mismo episodio unas travesuras de sus hermanos bastan para calificarlos ya de por vida como individuos excéntricos e imprevisibles.

De la misma manera, Franco quiere bloquear el poder subyugador de la voz materna transformándola en la fuente principal de sus refranes, es decir, intenta convertir la unicidad biológica del sonido en un mero trámite de palabras gastadas e impersonales.

La voz es un hecho carnal que se comunica al niño. Y “se comunica” justamente porque no es que comunique algo, que se dé como signo de otra cosa, pues transmite su carnal unicidad, se instala en la oquedad biológica del destinatario y la invade con su presencia que es radicalmente relacional y movilizadora. No es casual que este tipo de voz pertenezca a la madre, a lo femenino por excelencia. Como opina la filósofa italiana Adriana Cavarero en su libro *A Più Voci*, el pensamiento machista racionalista ha percibido desde siempre el poder dinámico de lo vocal y lo ha vinculado con lo femenino, lo subalterno y lo instrumental: la *phoné semantiké* aristotélica es lo que aparta el ser humano del animal y lo eleva a productor de sonidos que significan, unívocamente traducibles en un orden lógico de correspondencias fijas. Lo que lleva los significados desde un ser a otro no es más que un medio, un instrumento que cuando se utiliza de otra forma, como fin en sí mismo, despierta la sospecha y la reacción negativa por parte del filósofo. No por nada Platón detecta en lo musical y poético algo muy peligroso para el ejercicio del poder intelectual. Cavarero al contrario apuesta por lo ético que puede conllevar la dimensión vocal: el reconocimiento de una unicidad relacional que en el contexto de la sociedad vuelve a testimoniar su carnalidad vulnerable y poderosa, una carnalidad que es también sentido del mundo y alivio de las penas. Se cuestiona de este modo toda generalización que no quiere ver en el individuo otra cosa que un caso particular de la idea desencarnada de la persona; es así cómo, según Cavarero, se intenta silenciar lo irreductiblemente carnal y único de cualquier ser humano disolviéndolo en un lenguaje que ya no depende del

individuo sino de una lógica de poder. Cuando el lenguaje pierde su cifra irreplicable es lo genérico, lo estereotípico, lo que se sale con la suya, porque la palabra abandona su marco vital, que es asimismo su condición de existencia, para acceder a una dimensión trascendente.

Al final de la *Autobiografía del general Franco*, para el protagonista la madre se ha convertido en una presencia “equilibrada, sonriente, propicia” es preciso subrayar una cierta redundancia que denota el miedo y el peligro que alberga el hijo, el cual intenta construir una figura materna estereotipada que le repite su lema como un magnetófono: “Paquito, tienes unos ojos que intimidan”.

La voz materna sale de las oquedades rojas y húmedas del cuerpo, suena en la garganta empujada por el pecho que al mismo tiempo es su caja de resonancia; en el pecho se acuña el sonido y en el mismo lugar se apoya armónicamente. El seno materno que tanta parte tiene en el pecado como en la nutrición de los hijos es un peligro, es preciso silenciar su poder que subyuga en calidad de emblema de castidad y de lujuria a la vez. Nadie debe saber que la pureza “ya no existe” (19), como opina tajantemente Julia Kristeva. Y es la pureza lo que se busca para arrojar luz sobre una vida llena de sombras que se quiere presentar bajo una perspectiva propagandística. El valor sexual y decididamente carnal de la voz se confirma algunas páginas después, cuando Franco describe a su padre. Este le amenaza con sus conocimientos, su amplitud de miras y su carácter despótico, pero incluso con su seguridad varonil que llega a entablar un desafío:

...me preguntó mi padre. “¿Basta con ser equilibrado para llegar a ser militar? ¿No hacen falta más cosas? Ser más alto por ejemplo. Y tener otra voz... A ver, imagina Paquito que estás ante la tropa y has de decirles ¡Viva España! Pero no un Viva España de tenor cómico de zarzuela, sino un Viva España viril, un ¡Vivaaaaa Espaaaaaaaña...! de jefe que tiene lo que hay que tener. Venga Paquito, da ese Viva España.” (69)

Nótese la referencia al equilibrio, término conectado con la madre y que ahora, en boca del padre, suena a flaco substituto del arrojo o del valor. Es evidente incluso la referencia sexual implícita en este “jefe que tiene lo que hay que tener”. Es un reto viril por parte del padre que humilla sexualmente a su hijo, poniendo en duda su carácter masculino: el “lo que hay que tener” sustituye, a nuestro parecer, la grosería de la palabra “cojones” en la lengua coloquial. Serán los testículos lo que se

tiene que escuchar en un cabal “viva España”; el padre parece incluso aludir a la modificación estructural de la voz del adolescente que quizá en su hijo no se ha producido todavía, o bien no por completo. El padre puede ejemplificar este sonido quejumbroso y con rasgos cómicos burlándose de la veleidad patriótica de Franco. La voz transmite una seguridad viril en los medios y fuerzas de quien la emite o bien, y este parece ser el caso del joven Franco, su hueca teatralidad y su antojadiza fragilidad.

Tras haberlo encasillado, el padre le pide a su hijo lo imposible, es decir, emitir aquel “arriba España” que no está a su alcance, como testimonia Vicente Guarner, citado por el narrador Marcial Pombo: “Le considerábamos un gallego triste [...] de aspecto vulgar, moreno, bajito, con voz de falsete”.

Una voz como la de Franco necesita ordalías para demostrar su valor y para sentar su dominio sobre el cuerpo significativo, que siempre amenaza con ceder ante la mirada de los otros. Es interesante en este sentido el episodio de la horquilla que Pilar Franco calienta en el fuego y que luego le aplica a la piel de su hermano. Este tiene que demostrar su fuerza de ánimo para que ella deje de llamarlo “cerillita”, pero ante el lector, que se identifica al menos en parte con Pilar, testigo del acontecimiento, la imagen del niño valeroso y capaz de sufrir no sale inmaculada, sino rasgada por aquella mirada impotente que no atemoriza ni a una hermanita de cinco años, junto a una voz que suena “displicente” en el momento en que debería rebosar de precoz heroísmo. Esta anécdota es fundacional, en la perspectiva de Franco, para la construcción del personaje de Pilar, ya aliada con Ramón en los juegos caóticos a los que hemos aludido. Es una mujer fuerte y volitiva, muy querida pero a menudo insumisa, que bien representa la fuerza femenina de la casa gallega. Es también el Otro en su irreductibilidad, con el que el sujeto ha de negociar, que no se atemoriza ante sus hazañas, por mucho dolor que pueda ocasionar una horquilla.

Volvamos un momento a Merleau-Ponty, pues el filósofo desentraña en su libro sobre lo *Visible y lo invisible* un elemento de vital importancia para nuestro estudio y es preciso que ahí se focalice nuestra atención: el cuerpo humano, cuando consigue escaparse de la fijación luminosa en la que nuestra mirada lo instala, determina la imposibilidad de una soledad en sentido categórico y pone radicalmente en duda nuestra visión, que siempre es ontogenética. La soberanía del sujeto se desmo-

rona, su capacidad de tomar distancia y codificar va difuminándose, y todo esto acontece porque entra en juego la unicidad del individuo, los movimientos de sus ojos que denotan la agilidad de sus relaciones con el mundo percibido y el mundo imaginado en el espesor de lo visible.

Sin embargo, para Merleau-Ponty, dicha dualidad visible/invisible no es estrictamente dialéctica, sino que por el contrario, configura una relación de interdependencia. El sujeto experimenta una incesante trascendencia respecto a lo que percibe, al fin de abarcar con su comprensión todo lo que se escapa del lenguaje científico y filosófico. Estamos ante el individuo que quiere rescatar su vivencia tanto de los estrechos vínculos del pragmatismo como de la ciénaga del irracionalismo.

Pero la incapacidad de soledad que la presencia cercana del Otro ocasiona en este tipo de individuo, tiene también otra faceta según el filósofo francés, una faceta adicional que determina el peligro de la contaminación simbólica y de la permeabilidad del Otro. Este es un universo capaz de anular al sujeto.

Miremos de cerca ahora el momento en el que la madre parece representar ambas facetas y se escapa con toda su profundidad de la reducción que quiere llevar a cabo el general:

Tenía las facciones finas, una estructura ósea delicada y armoniosa daba a su rostro las luces y sombras de una rara belleza, a la vez luminosa y triste. Ojos en cambio los suyos que normalmente eran dulces, pero que de pronto podían ser una proclama a la dignidad a la defensiva, nunca ofendida, porque nadie podía ofender a aquella pequeña pero indestructible fortaleza de dignidad. [...] una gran mujer, una gran madre a la que todos los hijos idolatrábamos. Todos me la recuerdan como dotada de una distinción natural que llamaba la atención, siempre vestida con austeridad, aunque sus movimientos suaves y armoniosos mejoraban la modestia y contención de su vestuario. Su carácter era a la vez dulce y enérgico, con una bondad natural que la llevaba a ser caritativa. (45)

Es compleja la personalidad que se desprende de tantas oposiciones binarias, sólo en apariencia, llanas y corrientes. El carácter es dulce pero los ojos pueden comunicar una dignidad ofendida muy “enérgica” y disuasoria – ni necesita atacar a sus agresores, siendo una “pequeña fortaleza”. Su vestuario es recatado pero el brillo de su naturaleza femenina se comunica a través de una gestualidad “armoniosa”, precisamente como la pulcritud del rostro nace de las luces y sombras que la “estructura ósea” proyecta. Es finalmente una fascinación de las sombras y una naturaleza que mana bondad pero que suscita adoración.

La madre es una posibilidad de iniciación para los hijos, su primer contacto con la Otredad en el mundo y luego, frente al padre contundente, una alternativa vital que sugiere otro modo de concebir la vida y las relaciones. Ella es caritativa, generosa, socialmente activa para la sazón, y abierta, hasta el punto de permitirle a Pilar que tenga una carrera. Pero al mismo tiempo es el Otro que desvirtúa nuestra ontogénesis, que ocupa nuestro campo de creación cognitiva, en términos de Merleau-Ponty, con su corporeidad irreductible. La “gran madre” es una persona cuya dignidad es preciso rematar— palabra que recurre dos veces — porque la ofensa siempre está al acecho.

Su belleza y finura salen de las sombras, sus movimientos ennoblecen sus trajes contenidos, pero es una suavidad y una armonía seductiva lo que se desprende de tal austeridad. No quiero insistir demasiado en esta clase de ambigüedades, puesto que ya me parece evidente la tensión erótica en las palabras de Franco, quien oscuramente se percató del peligro - prueba de esto es la isotopía de la oscuridad junto a la llamativa metáfora de la fortaleza. ¿Sería tal fortaleza el baluarte que el General intenta levantar al fin de salvar lo positivo de la figura materna, borrando cualquier morbosidad, o bien el bastión que la complejidad de lo femenino opone a quienes intentan reducirlo a formas inocuas y edificantes? La no unicidad del Otro impone, según Merleau-Ponty, que interpretemos la Otredad como negación, o sea la modulación irreplicable de una vida que nunca ha sido exclusivamente nuestra. Esto conlleva un esfuerzo para salir del ensimismamiento y reconocer una vida amplia y multicéntrica, el Otro llega a ser su condición de existencia.

Es precisamente el esfuerzo al que Franco no puede enfrentarse, por mucho que aquí esté a un paso de hacerlo.

Permítanme volver al problema de la palabra y del cuerpo. Al describir su vocación militar Franco nos proporciona unas sugerencias muy útiles para descodificarlo y comprender su trayectoria dictatorial: “Toledo hizo de mí un hombre y un aprendiz de soldado que identificaba su profesión con un matrimonio con España, con la España vejada y expoliada de los últimos siglos” (79).

La mezcla de religión, sexualidad y revanchismo no podría tener una representación más escueta y clara. Nos llama la atención en particular la pasión por una patria-mujer “vejada” y deshonrada que despier-ta el entusiasmo de quien, pocas páginas antes, había dado rienda suelta a su agresividad frente a los abusos de sus compañeros cadetes más

veteranos. En aquel episodio se agolpaban en la cabeza de Franco todas las palabras que exhibían la mirada brutal de los camaradas y que lo encerraban en las flacas formas de su cuerpo renegado:

...pude disimular el remolino de palabras y rostros que llevaba en mi cabeza: Paquito, Franquito, Cerillita. Era muy niño... Franquito por aquí, Franquito por allá, que si te vamos a dar un mosquetón más pequeño, que si un cubo de agua fría un día, que si un examen médico el otro y a la fuerza, hasta que el acoso llegó al extremo de ocultarme los libros y poner en peligro mi suerte en los exámenes. Así que cogí una palmatoria que pesaba más de una arroba y se la tiré a la cabeza del incordiante. (75-76)

La crueldad del adolescente no contrasta con su “matrimonio” parareligioso, sino que es, al contrario, su fundamento: la palabra descalificadora del Otro presiona al adolescente hasta el punto de llevarlo a cometer una violencia que hubiera podido acabar con su víctima. Franco es una víctima también, naturalmente, víctima incluso de su propia violencia, porque no parece tener otra baza que la de la lucha física en la que se certifican tanto su valor, desvinculado de su figura diminuta, que su manchada honra de aspirante caballero. El éxtasis místico-sexual del soldado se configura como negación violenta de la palabra ajena, arrojada al hueco de una España imperial y mítica. La patria actual nunca podrá estar a su altura, así que en el desfase entre las dos puede haber cualquier recurso; la mujer vejada otra vez remite a la madre y a un concepto de femineidad subalterno y expoliado: la patria necesita de caballeros, hijos, amantes fieles y valerosos que salven o restauren su honra. Este tipo de mujer-patria es el que atrae a Franco, sus heridas piden otras heridas y el silencio de los enemigos. Claro está que no puede ser un “cerillita” quien por fin se haga cargo de ello. Un “Franquito”, un Paquito cualquiera, ha de desprenderse de su identidad perdedora, humilde, cautelosa, como subrayaba con saña su padre, y es evidente que en un contexto cuartelero el único camino que le queda al futuro dictador es el de la violencia física, cuanto más asombrosa e imprevista, mejor. El exceso agresivo es hijo, en resumidas cuentas, de la estética de la boda ideal con la doncella ofendida. En este sentido, lo paradójico estructura la lógica narrativa inmanente al personaje, y el efecto es de deslumbrante eficacia precisamente por no responder a un esquema de triviales causas y efectos. Es un esquema tridimensional donde efectos contrastantes, pero verosímiles, remiten a causas complejas que se han ido planteando

hasta el momento (el problema del cuerpo como límite y umbral del mundo, el lenguaje como peligro y herramienta de la mitificación, etcétera).

La ironía de los cadetes se centra en elementos básicos, el “cubo de agua fría” y el “mosquetón”, los cuales atemorizan a Franco por insistir en su punto flaco, la corporeidad, pero desempeñan también una función anticipatoria, casi de clímax, del término final, el que desborda al joven cadete, es decir, el “examen médico a la fuerza”. Los libros escondidos son con evidencia una coartada que el General utiliza para sufragar su dedición al estudio y para revestir de victimismo el asunto.

Lo que un imaginario médico certificaría, además de su propia potencia y de su derecho sobre el joven, es la diferencia biológica entre “Paquito” y los otros militares. La distinción inabarcable, la marca que no se puede borrar, la infamia inscrita en los huesos, esto es lo que más debía de temer quien haría de una ideología racista la razón de su vida, quien había escrito una historia pseudoautobiográfica titulada precisamente *Raza* y recuerda con orgullo su participación en la guerra al lado de los nazis.

El futuro caudillo prefiere callar incluso sus emociones durante la mismísima ceremonia conclusiva de la academia militar:

...me dejé llevar por la baraúnda y me sentí abrazado y besado por familiares y amigos, pero ellos ya percibieron que estaba ausente, ausente pero dentro de mí, en un éxtasis íntimo ante el descubrimiento del sentido de mi vida, de mi misión. Mi madre fue quien mejor advirtió la hondura de mi conmoción y mientras me acariciaba la mejilla con la misma mano que había tratado de convocar a mis ojos para aquella gozosa realidad, suspiró y dijo: “¡Cómo no va a estar emocionado, si estas piedras sobrecogen!”. (87)

No en balde nos hemos centrado en la idea del matrimonio patriótico del cadete Franco, ya que la religión vuelve aquí cual material de la narración del mito franquista y como justificación de su silencio. Dicho silencio sólo puede interpretarlo la madre, molde evidente de la “misión” del caudillo. La abnegación, el coraje, la rectitud de la madre pueden trasladarse a un ideal militar intervencionista que bajo su red de estereotipos cobija una violenta sed de poder. El “éxtasis íntimo”, aunque busca la mimesis del misticismo cristiano, intenta disfrazar el complejo de inferioridad de Franco, quien admite: “de los trescientos doce segundos tenientes yo ocupé el lugar doscientos cincuenta y

uno” (87).

Para concluir mi análisis, quiero insistir en que el silencio del joven está muy lejos de parecerse a una suspensión del lenguaje desbordado por el trágico desfase entre la palabra y la realidad vivida. Tan sólo la voz con su peculiaridad fónica, su inflexión y sus secretas complicidades con lo no formalizado puede colmar el hueco del significado y combatir el miedo a sí mismo y a sus conflictos internos. El silencio de Franco tras la ceremonia es la abdicación del hombre a su profundidad, no es quieta e íntima reflexión sobre la importancia del momento, como quisiera hacernos creer. La madre tiene que abrigar con atención a su hijo, y acariciarlo, sacándolo con la corporeidad femenina de su ensismamiento. La mano de la madre acaricia y acepta, le da su visto bueno a la cara de Franco y es la misma que se halla en estrecha conexión con los ojos fríos de Franco, cerrando el círculo de nuestro análisis sobre la interdependencia de cuerpo, palabra y voz en el texto montalbaniense: “...me acariciaba la mejilla con la misma mano que había tratado de convocar a mis ojos para aquella gozosa realidad”.

Bibliografía

- Cavarero, Adriana. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milán: Feltrinelli, 2003.
- Colmeiro, José. “Dissonant Voices: Memory and Counter-Memory in Manuel Vázquez Montalbán’s *Autobiografía del general Franco*.” *Studies in Twentieth Century Literature* 21.2 (1997): 337-59.
- García, Emilio Ramón. “Las dos caras de la verdad: *Autobiografía del general Franco*. Una visión posmodernista de la Historia?” *Encuentros de viejos y nuevos mundos: La literatura hispánica vista en el 2002*. Eds. Herrera, Enrique and Cecilia Moreano. Lima: Asociación de Estudios Culturales Hispánicos, 2002. 121-74.
- Gardner, Steve. “*Autobiografía del general Franco*: Pseudo-Autobiography. Autobiography, Biography and the Creation of the Self.” *Cincinnati Romance Review* 20 (2001): 42-51.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I” *Ecrits*. Nueva York: Norton, 1977: 1-7.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.

-
- _____. *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Ed. Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1964.
- Recalcanti, Massimo. *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*. Milán: Raffaello Cortina, 2010.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.