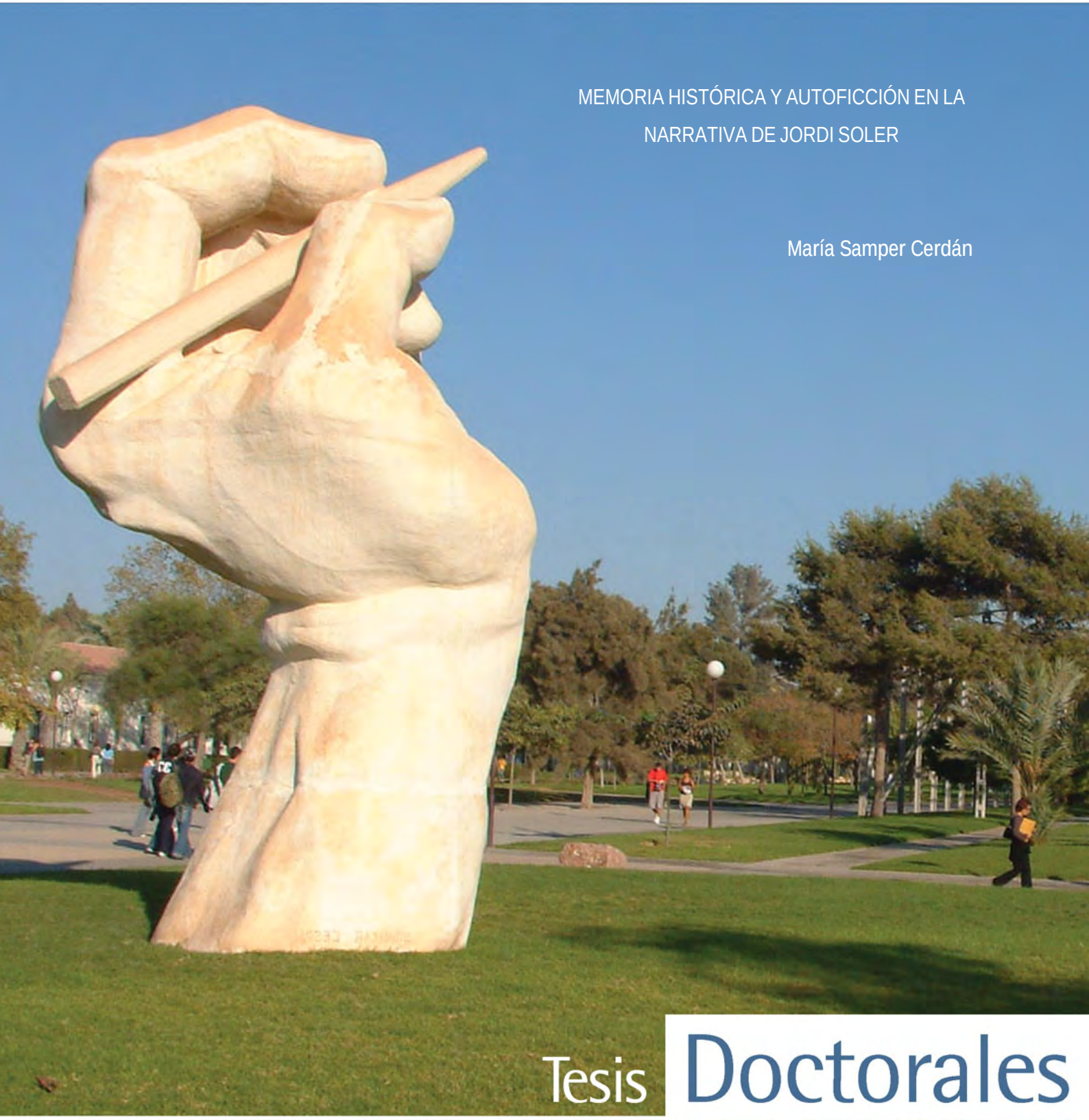
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

MEMORIA HISTÓRICA Y AUTOFICCIÓN EN LA NARRATIVA DE JORDI SOLER

María Samper Cerdán



Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

MEMORIA HISTÓRICA Y AUTOFICCIÓN EN LA NARRATIVA DE JORDI SOLER

Doctoranda: **María Samper Cerdán**

Tesis presentada para aspirar al grado de DOCTOR/DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE.
Doctorado de Filosofía y Letras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dirigida por:
Dra. Remedios Mataix Azuar.
Dr. Juan Antonio Ríos Carratalá.

2016

ÍNDICE

Agradecimientos 4
Introducción 5
I. JORDI SOLER, UN AUTOR ENTRE TRES AGUAS: CATALUÑA, ESPAÑA Y MÉXICO 9
1.1. Cataluña como ciudad sin hogar 11
1.2. La España que se desprecia 12
1.3. Los cimientos de una nueva vida: México 15
II. MEMORIA HISTÓRICA Y LITERATURA: UNA RELACIÓN COMPLEJA 20
2.1. Origen y significación de la memoria histórica 24
2.2. Literatura e Historia 26
2.3. La nueva novela histórica 31
2.4. Definición y origen del término novela histórica 46
2.5. Las novelas de dictador 55
2.6. Doble compromiso: histórico y literario 65
2.7. Zozobras identitarias y memoria histórica en España 69
2.8. La novela histórica en España. Cuatro estadios 79
2.9. El silencio del franquismo 99
2.10. El auge del género en Latinoamérica 104
III. MEMORIA HISTÓRICA Y AUTOFICCIÓN EN LA TRILOGÍA DE JORDI SOLER 123
3.1. Breve transición 123
3.2. La autobiografía como género literario 130
3.3. Un nuevo género repleto de matices: la autoficción 137
3.4. Autobiografía y autoficción: analogías y diferencias 171
IV. RECURSOS MEMORIALÍSTICOS Y AUTOFICCIONALES EN LA OBRA DE JORDI SOLER 180
4.1. Memoria histórica y autoficción en la trilogía de Jordi Soler 181
4.1.1. La supeditación del relato a las diferentes pesquisas 181
4.1.2. La cronología en el discurso. Las etapas del exilio de Arcadi 189
4.1.3. Métodos de ordenación del discurso. Conflicto y convivencia 191
4.1.4 Reencuentros necesarios 199
4.1.5. Dialogismo e intertextualidad 200

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.2. El narrador 205
4.2.1. El yo narrador y el yo personaje 205
4.2.2. La voz de Arcadi 210
4.2.3. Relato primario y relato secundario 212
4.2.4. Carácter crítico del narrador 217
4.3. La espacialización 220
4.3.1. El espacio del discurso y el espacio de la historia 220
4.3.2. El simbolismo del espacio 225
4.3.3. La selva como locus del embrutecimiento 230
4.3.4. Indígenas y dominadores: ¿Una relación irreconciliable? 237
4.4. Los personajes 240
4.4.1. Los republicanos de apellido exilio 240
4.4.2. Los dominadores 247
4.4.3. Los indígenas 249
4.4.4. El papel de la mujer 252
4.4.5. Jordi Soler: narrador, protagonista y reflejo del pasado 255
4.4.6. Voces de la investigación 260
4.4.7. La evolución de los personajes: violencia y memoria 263
V. CONCLUSIONES 274
VI. UNA VISIÓN ACTUAL 279
VII. BIBLIOGRAFÍA 287
Bibliografía de Jordi Soler 287
Bibliografía general 288
ENTREVISTA A JORDI SOLER (21 de mayo de 2016) 311

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, mi compañera, mi amiga, mi hermana, mi incondicional. Aquel libro de tela fue el principio. Gracias.

A mi padre. Nunca dos personas tan diferentes se respetaron y se quisieron tanto.

A mi tía. Por ser el mejor ejemplo de humildad.

A mi abuela. Bajo su ala cabíamos siempre todos.

A Laura. Te [ad]miro desde abajo y aquí no cabe todo lo que te debo.

A mis amigos, la familia que elegí. Aprendo de vosotros cada día.

A Reme, porque su dedicación ha sido tan infinita como la admiración que le profeso.

A Juan Antonio, por todo el cariño y esfuerzo invertido.

A Jordi Soler, por su literatura.

A quien me ha acompañado en esta odisea. Gracias. Gracias. Gracias.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

"La realidad es caótica y caprichosa y escribir novelas es la forma que tenemos los novelistas de ordenar, de jerarquizar, de domesticar esa realidad"[1], afirma Soler cuando se le pregunta por los motivos que le llevaron a escribir una trilogía sobre la Guerra Civil y el exilio republicano. Historiadores y literatos han abordado a lo largo de los años el tema de la Guerra Civil y el franquismo con la intención de profundizar en unas etapas históricas que conviene conocer para comprender la coyuntura actual que vive el país. Hijos de la guerra, autores perseguidos y condenados, cantautores… aportaron una visión distante de la oficial, es decir, la del régimen franquista. Con el paso del tiempo, y sobre todo con la llegada del periodo democrático, otros estudiosos y escritores trataron de dilucidar aspectos hasta entonces desconocidos de ese capítulo de la historia española.

La intención de esta investigación es centrar el punto de mira en un autor mexicano, Jordi Soler, nieto de exiliados catalanes, quien a través de las memorias de su abuelo Francesc (a partir de este momento, Arcadi, pues así es como lo bautiza en su obra) presenta una nueva visión de la Guerra Civil y del periodo franquista. Se trata de una visión personal, subjetiva, que se centra en la historia de su familia, pero que es extensible a la realidad de toda una época: el microespacio inserto en el macroespacio, la anécdota que nos lleva a la realidad nacional.

Jordi Enrique Soler nació en 1964 en La Portuguesa, una comunidad situada en Veracruz (México). No obstante, las raíces del autor hay que buscarlas también en la Cataluña natal de sus abuelos, lugar que abandonaron tras la derrota republicana en la Guerra Civil. Arcadi, abuelo de Soler, se vio obligado, como tantos otros españoles, a refugiarse en México, donde comenzó una nueva vida junto con su familia. Esta interculturalidad es uno de los rasgos fundamentales de Jordi Soler, y es por ello que en su trilogía hallaremos rasgos hispanoamericanos que dotan al discurso de una innegable singularidad.

A pesar de que Jordi Soler es autor de dos libros de poesía y diez novelas, las que ocupan este trabajo son las que constituyen su trilogía acerca de la Guerra Civil y el periodo franquista: *Los rojos de ultramar* (2004), *La última hora del último día* (2007) y *La fiesta del oso* (2009).

[1] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

A través de una mirada hispanoamericana del conflicto, centrándonos en la obra de Jordi Soler, prestando especial atención a la significación del concepto de autobiografía, del consecuente pacto autobiográfico entre escritor y lector, y otra terminología básica, profundizaremos en el aspecto histórico de la literatura de Jordi Soler, y daremos a conocer su visión de una realidad que durante años fue silenciada.

La Guerra Civil dividió España en dos bandos opuestos que desangraron el país durante años. Los horrores de la guerra y, sobre todo, de la represión franquista, quedan expuestos en la literatura de Jordi Soler, que nos ofrece una visión, al principio, muy cercana al conflicto y, una vez que Arcadi y su familia emigran a México, una perspectiva hispanoamericana del mismo. Las calamidades que conllevó la Guerra Civil no se sienten del mismo modo cuando Arcadi trata de huir a México, pasando por Francia, que cuando, una vez en México, los republicanos reciben noticias a través de los pocos medios de comunicación que prestan atención al conflicto. En ese momento, desempeña un papel fundamental el recuerdo que Arcadi y su familia guardan de su tierra y del propio Franco.

La trilogía de Jordi Soler continúa con la nueva vida en México, una vez instalados en la selva de Veracruz, que más que parte del espacio se podría considerar un personaje más, por su especial simbolismo que remite a toda la imaginería hispanoamericana que sustenta su presencia. Es entonces cuando la narración profundiza en ese tono mexicano que caracteriza la literatura de Jordi Soler tanto o más que la incidencia en la Guerra Civil y el exilio republicano. Por último, el rescate de su tío Oriol, a quien durante años habían dado por muerto, y cuyos pasos comienza a rastrear el autor, con tal de reconstruir su historia, como miembro de la familia, como un republicano obcecado en sobrevivir, como un animal capaz de todo.

La memoria histórica es el fuerte núcleo temático y la última justificación profunda de la obra de Jordi Soler, quien considera que todos deberíamos conocer una guerra que fue tanto de quienes en ella combatieron como nuestra y, para ello, "la memoria es el músculo de la imaginación"[2]. Con el fin de comprender la necesidad de la recuperación de esta memoria histórica, debemos conocer el silencio al que el franquismo condenó la realidad española de aquel momento. Novelas como las de Jordi

[2] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

Soler son hoy en día necesarias precisamente porque en aquella época se silenciaron numerosas voces.

Los documentos en los que se basó Soler para redactar su trilogía son, entre otros, las memorias de su abuelo Arcadi. Antes del interés del autor por recuperar una época que marcó el porvenir de su familia y de todos los españoles, su abuelo se preocupó por otorgarle la inmortalidad a acontecimientos del pasado haciendo uso de la pluma y del papel. Por lo tanto, la relevancia de la memoria histórica es fundamental en la obra de Soler, que, por esa razón, pertenece a lo que actualmente se conoce como generación de "los nietos del exilio"; es decir, a ese grupo de familiares que pretenden transmitir las zozobras de aquellos años a través de la historia de sus antepasados, que sí padecieron las consecuencias de la guerra. Los nietos del exilio "escriben de oídas o con fuentes prestadas, no existe una vinculación directa con el periodo histórico"[3], por lo que se trata de un conocimiento de los hechos que depende de una memoria ajena a los protagonistas del periodo. El género que suele cultivar este grupo de escritores, incluido el autor que nos ocupa, es un híbrido entre lo novelesco y lo histórico, que puede acercarse, y se acerca, a la autoficción, a la narrativa del yo.

Para comprender la obra de Jordi Soler y su vinculación con la memoria histórica, abordaremos en primer lugar una base teórica que nos permita definir términos como la autobiografía o la autoficción, así como una bibliografía histórica sobre la Guerra Civil y el franquismo, que nos aporte la contextualización necesaria. Será imprescindible, del mismo modo, establecer unos antecedentes hispanoamericanos que ayuden a comprender el contexto en el que aparecieron las primeras novelas históricas y el porqué del auge de este género o subgénero décadas después. Una vez estudiado el objeto teórico, podremos adentrarnos en la obra de Soler, analizar sus personajes, los tiempos del relato, los espacios descritos en su narrativa, identificar las particularidades que conforman una identidad en constante movimiento y transformación.

Desde este punto de partida, nuestra intención es profundizar en la obra de Jordi Soler con el fin de conocer la Guerra Civil, el franquismo y las consecuencias de este momento histórico no sólo en la familia del escritor, sino también en los diferentes

[3] José María Izquierdo, *La narrativa del nieto derrotado. Últimas novelas sobre la Guerra civil española*, HumSam-biblioteket, Universitetet i Oslo, 2012, pág. 6.

grupos poblacionales que se perfilaron durante aquella época. Se trata de conocer una realidad global a través de la anécdota personal y, por supuesto, de determinar cuál es la importancia de la memoria histórica, ya no como discurso político, sino como una necesidad identitaria de la que la literatura se ha hecho –y seguirá siendo– portavoz privilegiada.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

I. JORDI SOLER, UN AUTOR ENTRE TRES AGUAS: CATALUÑA, ESPAÑA Y MÉXICO

Tú vives siempre en tus actos.
Con la punta de tus dedos
pulsas el mundo, le arrancas
auroras, triunfos, colores,
alegrías: es tu música.
La vida es lo que tú tocas.
Pedro Salinas.

Jordi Enrique Soler, literariamente conocido como Jordi Soler, nació en 1964 en la comunidad de La Portuguesa en Veracruz (México). Sin embargo, los orígenes de su familia son catalanes, pues su abuelo materno, Francesc Soler, tuvo que huir de España y buscar refugio en el exilio tras la victoria franquista en la Guerra Civil.

Por lo tanto, las raíces del escritor hemos de buscarlas en tres lugares diferentes que le marcaron a lo largo de diferentes etapas de su vida y le dieron un claro carácter de interculturalidad, como él mismo reconoce en una entrevista concedida a *El País*: "Nací hablando dos lenguas en la Cataluña de ultramar. Soy partidario de lo híbrido y prefiero sumar que restar. Estoy casado con Alexandra, que es judía mexicana y francesa. Con nuestros hijos, Matías y Laia, habla en francés; yo, en catalán y, cuando estamos todos juntos hablamos en castellano. Soy mexicano, catalán y un poco irlandés" (10-VI-2005).

A los doce años, Jordi Soler abandona la selva mexicana y se traslada a Ciudad de México, donde inicia sus estudios para convertirse en diseñador industrial, profesión que jamás llegaría a ejercer. Soler fue dándose a conocer como locutor en la radio y, de manera paralela a su actividad como escritor, realizó durante diez años programas de música y literatura en dos estaciones de radio de México.

Jordi Soler es famoso sobre todo por su participación en varios diarios, como El *País, La Jornada* o *Reforma,* y revistas como *Viceversa, Laberinto Urbano o Letras libres.* En el año 2000 le ofrecen el cargo de Agregado Cultural en Irlanda, y desde 2003 vive en Barcelona junto a su mujer y sus dos hijos.

Por lo tanto, el primer conflicto con el que nos encontramos aborda la siguiente cuestión: ¿en qué categoría de escritores incluiríamos a Jordi Soler? Podríamos

considerarlo parte de la nueva generación de escritores mexicanos que buscan, por medio de una literatura muy diversificada, su propio lugar. Se trata de escritores heterogéneos, por lo que identificar características comunes resulta complejo. Sin embargo, podríamos desechar la posibilidad de integrar a Soler en este grupo si tenemos en cuenta la idea del autor acerca de España, esa conexión innegable que se establece entre él mismo y Cataluña.

Otra posibilidad sería entender a Jordi Soler como parte del grupo de exiliados en México. Sin embargo, parece que existen pocas similitudes entre el escritor y otros exiliados como Ramón J. Sender quien, a diferencia de Soler, padeció la guerra y el exilio en primera persona. Es muy posible que la distancia temporal que existe entre la Guerra Civil y la literatura de Soler impida colocar al autor dentro de este grupo.

Jordi Soler pertenece a lo que se conoce como *la tercera generación*, es decir, los nietos de aquéllos que vivieron la guerra y el exilio. Estos autores tratan el tema de esta etapa desde otra perspectiva, alejada en el tiempo, y a menudo, en el espacio, mientras que los autores que sí vivieron aquellos años tienden a deformar las vivencias para poder plasmar la historia en un folio.

La opción que nos resta es situar a Jordi Soler como un autor contemporáneo español, basándonos en el hecho de que desde hace años vive en Barcelona y forma parte de la realidad española. Sin embargo, insertar al escritor dentro de este grupo sería renunciar a la complejidad y riqueza de sus orígenes, y olvidar toda influencia mexicana sobre su vida y obra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El propio Jordi Soler también ha visto conveniente manifestarse acerca de este problema que tanto preocupa a los críticos de su narrativa: "Siempre he encontrado incómoda la relación que se hace entre el escritor y el metro cúbico de tierra en el cual nació. Es verdad que los escritores han tenido que ver la primera luz en algún metro cúbico específico, en unas coordenadas precisas dentro de un país, pero también es cierto que en un escritor es crucial, más allá del sitio donde nació, el punto, literario y vital, hacia el cual se dirige, y a lo largo de este tránsito hay que ir sumando sus lecturas, sus experiencias, los libros que va escribiendo y los otros metros cúbicos específicos donde han nacido sus ancestros y, también, sus descendientes. He pasado de ser mexicano relativo a reconvertirme en un catalán exótico que habla con acento mexicano. Todos estos accidentes, más que hacerme sentir que no soy de ningún sitio,

me hacen pensar que tengo dos países... creo que lo que he hecho durante mi vida de escritor no es literatura ni mexicana, ni catalana, ni española, sino una conjunción de las tres […]. Ahora que Europa se ha liberado de sus fronteras, sería deseable que liberáramos a nuestra literatura de sus cabezas parlantes, y que los escritores en español transitáramos por el mundo literario como eso, como escritores en español, sin más cabeza ni bandera que nuestra lengua"[4].

Así lo refleja en su trilogía, donde mezcla un tema español como es la Guerra Civil y el franquismo con la nueva vida en la selva mexicana, momento en que el relato adquiere un marcado tono mexicano que nos acerca a aquellas orillas. De hecho, el propio Soler se autodefine del siguiente modo: "Creo que soy un escritor latinoamericano con vocación atlántica, me gusta que mi prosa este permanentemente contaminada por las palabras y la sintaxis de los dos españoles, del de aquí y del de allá"[5].

1.1. CATALUÑA COMO CIUDAD SIN HOGAR

Cataluña se representa en una doble vertiente en la vida de Jordi Soler: por un lado, es el hogar del que su familia tuvo que huir por la represión franquista, por otro, es el lugar en el que reside desde el año 2003. Su abuelo Arcadi abandonó la Barcelona natal huyendo de las tropas franquistas y su familia hubo de esperar para reencontrarse con él en tierras mexicanas. Sin embargo, Arcadi jamás quiso dejar Barcelona, pues "nadie deja su país y a su familia mientras exista la mínima esperanza de resolver las cosas de otra manera"[6].

La Cataluña que Arcadi deja atrás en aquel momento de su vida dista mucho del espacio en el que con esfuerzo había construido su hogar: "Unos segundos después pasó el escuadrón intacto sobre nosotros y comenzó a bombardear Barcelona, densas columnas oscuras de humo se levantaban en la ciudad después de las explosiones, los tonos rojizos del amanecer le daban un toque apocalíptico a ese espectáculo que yo miraba desesperado, junto a mi cañón, con las manos en la cabeza y el alma en vilo, pues varias de las columnas se levantaban desde Sant Gervasi, el barrio donde estaban mi mujer y mi hija Laia, recién nacida" (*LRDU*, 21). Hallamos cierto paralelismo entre

[4] Jordi Soler, "Frontera Schengen", *Letras Libres*, 2006, págs. 82-83.
[5] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.
[6] Jordi Soler, *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara, 2004, pág. 29. De ahora en adelante, está obra se citará entre paréntesis como *LRDU,* más el número de página correspondiente a esa edición.

esta Cataluña y la que Arcadi encuentra al regresar de su exilio en México: cuando Arcadi se marcha de Barcelona, la última imagen que le acecha es la de la ciudad absolutamente derruida por los incesantes bombardeos, mientras que, cuando regresa después de su exilio en México, la idea de Cataluña como hogar se desvanece por completo. En esta transición, es decir, durante los años que Arcadi y su familia permanecen en México, la idea de Barcelona como hogar deseado al que sueñan con regresar sigue viva en sus esperanzas. Cataluña se presenta como una promesa, como la recompensa ideal que recibirían si sobrevivían a la espera en territorio mexicano. De hecho, Soler llega a reconocer en su novela lo siguiente: "Si no te comes eso no podrás ir a Barcelona […] Aquella ciudad se nos presentaba como el objeto de deseo" (*LRDU*, 66).

El resultado de aquel exilio en el que los familiares de Jordi Soler se preocuparon por mantener una idea pura de su Barcelona natal fue el ansiado regreso a España y el desencanto al no encontrar hogar en aquella ciudad, que se había tornado una completa desconocida. Por lo tanto, contemplamos una evolución del espacio ligada indiscutiblemente a la propia evolución de una serie de personajes que se ven alterados por habérseles arrebatado su hogar y su esperanza.

1.2. LA ESPAÑA QUE SE DESPRECIA

La España que encontramos en la obra de Soler es un país en ruinas, físicas y morales. La Guerra Civil ha finalizado con la victoria del general Franco y las tropas franquistas avanzan sembrando el terror entre los republicanos. Jordi Soler mantiene una actitud crítica respecto a lo que sucede en España, llegando a despreciar al país que en aquel momento vivía bajo el yugo franquista: "España acababa de ser admitida en la OMS, y un año después, en 1952, se sumó la mala noticia de que España ya era parte de la UNESCO. A pesar de las evidencias de que el mundo comenzaba a aceptar la dictadura como un gobierno normal, la gente de La Portuguesa seguía pensando que el dictador estaba por caer" (*LRDU*, 194).

Soler también critica el "maquillaje sistemático con que Franco había conseguido atenuar su condición de dictador, para irse metamorfoseando en un mandatario normal, aceptado por la ONU y por la gran mayoría de las democracias internacionales, que había logrado situar la Guerra Civil, ese cisma que había partido a España en dos, como un acontecimiento menor. […] La Guerra Civil ha dejado de

gravitar sobre la conciencia nacional como un antecedente inmediato, se ha vuelto de pronto remota" (*LRDU*, 216). Sin embargo, su nueva vida en México les permitía, a su abuelo Arcadi y a su familia, ver los acontecimientos con cierta perspectiva: "Pero el maquillaje sistemático del caudillo no había llegado ni a México ni a La Portuguesa, donde la Guerra Civil era una herida abierta y los republicanos seguían en pie de guerra contra el dictador que no los dejaba regresar a su país" (*LRDU*, 216).

Por lo tanto, en la literatura de Jordi Soler encontramos una España deteriorada, destruida por la dictadura franquista, un hogar de prohibido regreso. Esta idea no deja de ejercer cierta influencia sobre el escritor que, a pesar del tiempo que ha transcurrido, no olvida la guerra que obligó a su familia a un exilio inevitable.

No obstante, cabe recordar que fueron muchos los españoles que buscaron asilo en México por la persecución de las tropas franquistas. Y entre ellos se encontraban, por supuesto, numerosos literatos. "Se acababa mayo de 1939 y 1600 españoles partían desde Francia hasta México a bordo del buque Sinaia huyendo de los horrores de la guerra, de la persecución del franquismo y de los campos de concentración franceses"[7], escribe Majo Siscar. De hecho, tal es así que un poema escrito por Pedro Garfias a bordo del Siania afirma: "Qué hilo tan fino, qué delgado junco/ –de acero fiel– nos une y nos separa/ con España presente en el recuerdo/ con México presente en la esperanza"[8].

El 14 de junio llegaron al puerto de Veracruz. Otros buques siguieron el mismo destino que el Sinaia: el Ipanema, con casi un millar de pasajeros, y el Mexique, con más de dos mil. En 1950, ya había más de veinticinco mil españoles en territorio mexicano y el motivo fundamental fue el respaldo del presidente Lázaro Cárdenas a la República, y el rechazo del régimen franquista. Entre los escritores y cineastas que enriquecieron el acervo cultural mexicano se encuentran nombres como Luis Cernuda, Max Aub, León Felipe, Joaquim Xirau, María Zambrano, Pedro Garfias y Luis Buñuel. El hecho de que muchos españoles eligieran México como el país donde exiliarse no es casual, sino que responde a los lazos que desde principios del siglo XX existían entre México y España. De hecho, en las tres primeras décadas de la centuria, Madrid se

[7] Majo Siscar, *Los exiliados españoles que revolucionaron las letras mexicanas*, 25 de junio de 2010, http://periodismohumano.com/culturas/los-exiliados-espanoles-que-revolucionaron-las-letras-mexicanas.html
[8] Pedro Garfias, "Entre España y México", poema en http://www.mgar.net/var/sinaia.htm

convirtió en el refugio principal de los intelectuales mexicanos, que se integran en la efervescencia de la generación del 98, el auge de los movimientos vanguardistas, los cafés y las tertulias. Entre los exiliados mexicanos en Madrid destacan personalidades como el político Martín Luis Guzmán, el escritor Alfonso Reyes y el pintor Fernando Gamboa.

Los lugares en los que se produjo el encuentro entre los españoles que buscaban asilo en México y los mexicanos que trataban de hallar su propia identidad son variados, y también se dieron incluso antes de la Guerra Civil, como lo demuestran los dos viajes realizados por Ramón María del Valle-Inclán, el primero en 1892 y el segundo en 1921. Durante la guerra y la posterior represión franquista, personalidades como Jaime Torres Bodet, poeta y diplomático, colaboraron de forma activa en la evacuación de los refugiados españoles de los campos de concentración franceses, y les ofrecieron ayuda una vez llegaron a territorio mexicano. Entre los muchos literatos que buscaron refugio en México, destacan nombres como la dramaturga Maruxa Vilalta, la filósofa María Zambrano, los poetas Tomás Segovia y Emilio Prados, Juan Rejano, el poeta y editor Manuel Altoaguirre y el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez.

Gerardo de la Cruz, subdirector de Documentación y Publicaciones de la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), llegó a afirmar que "hay una red de amistades y proyectos editoriales entre intelectuales de ambos países establecidos antes de la guerra que favorece la integración posterior"[9]. En ese mismo sentido, José Gaos, natural de Gijón y exiliado en México, se calificaba a sí mismo como un transterrado, es decir, como una persona transplantada a otra tierra, pues la historia común entre ambos países facilitó la integración. Existe un exilio personal que es el que vive cada persona a su manera, y otro colectivo, el que viven los pueblos. Éste último puede nombrarse de muchas formas: desterrados, transterrados, refugiados, expulsados, hombres del éxodo. Solita Salinas de Marichal percibe una predisposición a sentimientos de exilio en Rafael Alberti: "Alberti es el poeta que no está nunca donde quisiera: el desterrado del mar, primero, y desterrado de su tierra,

[9] Gerardo de la Cruz, "Los exiliados españoles que revolucionaron las letras mexicanas", en http://periodismohumano.com/culturas/los-exiliados-espanoles-que-revolucionaron-las-letras-mexicanas.html

después”[10]. No obstante, sea cual sea el tipo de exilio al que atendamos, se torna fundamental para el exiliado el afianzamiento de la identidad, la sensación de pertenencia a algo: “no hay mayor exilio que el no saberse y, sobre todo, no reconocerse en el otro y junto a otros, respecto a algo común”[11].

En los movimientos migratorios hacia América, y en concreto hacia México, y en la peregrinación constante de los mexicanos hacia sí mismos, en busca de una identidad, coincidieron dos exilios distintos y a la vez iguales. Esta circunstancia permitió, en última instancia, la existencia de un diálogo histórico entre ambos. México recibió a la España derrotada y le ofreció una tierra en la que poder recordar y “hacer memoria, [que] es, en cierto modo, hacer poesía, porque ésta, a su vez, es una memoria de memorias, un haz de relámpagos, en cada uno de los cuales hay una perdida sensación”[12]. Por lo tanto, los literatos españoles que se exiliaron a México le dieron a aquel país una posibilidad de reencuentro con una parte de sí mismo, sobre todo en lo que se refiere al idioma, y México a cambio les dio a aquellos exiliados una patria donde hablar sin censura y participar en numerosas revistas, antologías, editoriales y universidades.

1.3. LOS CIMIENTOS DE UNA NUEVA VIDA: MÉXICO

Para la familia del aún no nato Jordi Soler, México significaba un territorio de esperanza, un reducto en el que debía permanecer el tiempo suficiente como para preparar su regreso a una España que no lograba olvidar. Fue en la selva de Veracruz, un lugar aislado del resto del mundo, donde nació y creció Jordi Soler, rodeado por la naturaleza en su estado más puro. En muchos aspectos, su familia aún mantenía las costumbres de su Cataluña natal: “Vivíamos una vida mexicana y sin embargo hablábamos en catalán y comíamos fuet, butifarra, mongetes y panellets, y los 15 de septiembre, el día de la independencia, permanecíamos encerrados en casa porque los mexicanos de Galatea y sus alrededores tenían la costumbre de celebrar la fiesta moliendo a palos a los españoles” (*LRDU*, 47).

[10] Solita Salinas de Marichal en Catherine G. Bellver, “Los exilios y las sombras”, en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, edición a cargo de Rose Corral, Arturo Souto y James Valender, México, El Colegio de México, 1995, pág. 63.
[11] María Novoa Portela, “Breve historia del exilio literario español en México (1939-1950)”, *Sémata*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, pág. 420.
[12] Pedro Garfias, *Poesías de la Guerra Española*, México, Ediciones Minerva, 1941, pág. 6.

Otra de las consecuencias que se destaca de la relación entre Soler y México es la visión que tiene el autor de los nativos de aquel lugar, quienes representaban un universo particular que, al verse interactuando con el de la familia de Soler, representaba a la perfección "ese encuentro entre dos mundos que lleva siglos sin poder consolidarse" (*LRDU*, 49).

El general Cárdenas, candidato del Partido Nacional Revolucionario, gana las elecciones a la presidencia el 2 de julio de 1934. La victoria no está exenta de polémica, pues la oposición denuncia fraude electoral. Sin embargo, el masivo apoyo popular a Cárdenas desmiente esta acusación. El nuevo presidente, sin duda el líder más progresista del partido, comienza una reforma que permite cumplir las promesas hechas al pueblo durante la revolución, todas ellas frustradas por el conservadurismo de Plutarco Elías Calles. Algunas de las prioridades fueron el reparto de las tierras agrarias, la reordenación de la enseñanza pública, la disminución de la influencia de la Iglesia y de la educación católica, la nacionalización de las ferroviarias y petroleras extranjeras y la independencia económica de México bajo el lema "México para los mexicanos".

En cuanto a la política exterior que sostuvo el presidente Cárdenas, se basó en el respeto a la soberanía de los estados. En concreto, en el caso de las relaciones con España, y desde la proclamación de la República, el gobierno mexicano mostró su solidaridad con ella. De hecho, el 19 de abril de 1937, Lázaro Cárdenas confirmó que seguiría prestando su apoyo a la República. Esta ayuda no se limitó al envío de material bélico, sino que, ante el avance de las fuerzas rebeldes, y teniendo en cuenta la escasez de víveres existentes en el país, México ofreció al gobierno de la República su ayuda humanitaria. El ya mencionado buque Mexique partió el mismo mes de junio con unos quinientos niños de entre cinco y doce años rumbo a México. El propio presidente les invitó a desembarcar en Veracruz, facilitándoles el traslado a Morelia, donde se instalaron en una Escuela España-México, creada para recibirlos y cuidarlos hasta el final de la guerra.

Una vez hubo terminado la guerra, México siguió mostrando su hospitalidad con el pueblo español. Tanto es así que el país acogió a miles de refugiados, y el presidente Cárdenas suministró petróleo a la República y medió con otros países para la compra de armamento. El compromiso mexicano con la República supuso un grave peligro para los mercantes, ya que los submarinos italianos enviados a las costas mediterráneas

españolas tenían instrucciones de no agredir a barcos extranjeros a menos que fuesen rusos o mexicanos. Este compromiso fue expresado por el presidente Cárdenas: "Al llegar ustedes a esta tierra nuestra entregaron su talento y sus energías a intensificar el cultivo de los campos, a aumentar la producción de las fábricas, a avivar la claridad de las aulas, a edificar y honrar sus hogares y a hacer, junto a nosotros, más grande a la nación mexicana. En esta forma han hecho ustedes honor a nuestra hospitalidad y a nuestra patria"[13].

Otra muestra del apoyo del presidente Cárdenas fue la creación de la Casa de España, creada por decisión del propio Cárdenas a instancias de Daniel Cosío Villegas –en aquel momento era director del Fondo de Cultura Económica–. Posteriormente fue nombrado director Alfonso Reyes, que había sufrido en carnes propias el exilio, y los refugiados españoles expresaron su total acuerdo con este nombramiento: por la "fraternidad con todos mis compatriotas de esta casa", "la máxima garantía de que La Casa andará cada vez mejor […] pues nos conoce en lo más íntimo y sabrá comprender nuestros errores"[14]. La Casa de España se convirtió, con el tiempo, en un centro de estudios permanente, El Colegio de México, donde se facilitaba la convivencia entre españoles, mexicanos y extranjeros en general.

Por otro lado, en México se crearon escuelas que permitieron integrar y dar empleo a los refugiados españoles, tal es el caso del Instituto Luis Vives, creado en 1939, y de la Academia Hispano Mexicana, fundada un año después. También en 1940 se creó el Instituto Ruiz de Alarcón, y en 1941vería la luz el Colegio Madrid. Dentro de este crisol de culturas, se encontraba una serie de maestros formados en la Institución Libre de Enseñanza y que se esforzaban por garantizar una educación laica y progresista.

Del mismo modo, también resultó fundamental para la supervivencia de las ideas republicanas la creación de editoriales e imprentas que permitían la expresión libre de la ideología lejos de la censura franquista que azotaba a la España de entonces. Algunas de las más trascendentes fueron Séneca, Leyenda y Costa-Amic. La misma

[13] Lázaro Cárdenas, *Discurso en el aniversario de la Carta Magna de la República Española*, 14 de abril de 1957, en http://www.centrolazarocardenasyamaliasolorzano.org/general/general/discursos/570414.html

[14] Javier Garcíadiego, "La casa en una nuez o historia mínima de la Casa de España", en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, México, Residencia de Estudiantes / El Colegio de México, 2010, pág.81.

labor cumplieron las revistas y demás publicaciones periódicas, en las que comenzaron a participar los refugiados españoles, destacando cabeceras como *Letras de México* (1937), *Taller* (1939), *Tierra Nueva* (1940) y *El Hijo Pródigo* (1943). Los españoles también fueron creando sus propias publicaciones, donde escribían junto a escritores mexicanos. *Romance* (1940), dirigida por Juan Rejano, nació con la intención de ser la expresión del movimiento cultural hispanoamericano. Su cabecera hacía un guiño al compromiso con las manifestaciones populares de la cultura. En 1940 veía la luz *España Peregrina*, perteneciente a la Junta de Cultura Española. Su objetivo era mantener unidos a los republicanos españoles.

Según Niall Binns, cabe establecer un matiz diferenciador básico que remite, efectivamente, a que "sólo México apoyó abiertamente a la República durante la guerra"[15]. Y añade: "El gobierno colombiano mostró ciertas simpatías con la República, pero los demás países, muchas veces desde una postura aparentemente no intervencionista, favorecían a Franco desde los primeros meses de la guerra"[16]. De este modo, países como El Salvador o Guatemala rompieron relaciones con la República. No obstante, la opinión popular y de los intelectuales a menudo discrepaba con la actitud del gobierno: "Si bien los franquistas convencían a sectores importantes de las sociedades latinoamericanas al comienzo de la guerra (las imágenes de violencia en la zona republicana, las iglesias incendiadas, las noticias sobre el 'caos' comunista y anarquista, los testimonios de latinoamericanos adinerados que regresaban espantados de la península…), las noticias y las imágenes mostraban, con una fuerza cada vez más impactante, otras realidades: la masacre de Badajoz, la intervención masiva de aviones y tanques alemanes e italianos, la participación también masiva de tropas de Mussolini, y sobre todo los bombardeos de las ciudades, las casas derruidas, las mujeres muertas, los ancianos muertos…"[17]. Por lo tanto, al final de la guerra, casi toda Hispanoamérica sabía de sobra lo que podía significar el fascismo. México representa la excepción, pues fue el único país latinoamericano que mostró su favor hacia la República, incluso durante la Guerra Civil y los años posteriores de dictadura franquista.

En conclusión, el apoyo del presidente Lázaro Cárdenas a la República fue constante y lo demostró, en última instancia, acogiendo en el seno mexicano a los

[15] Niall Binns, entrevista en http://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/niall.htm
[16] Ibídem.
[17] Ibídem.

exiliados españoles que, como el abuelo de Jordi Soler, necesitaban un nuevo país donde comenzar de cero.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II. MEMORIA HISTÓRICA Y LITERATURA: UNA RELACIÓN COMPLEJA

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.
Jorge Luis Borges.

Una de las pretensiones más importantes de la literatura de Jordi Soler es la recuperación de la memoria histórica de los exiliados españoles tras la Guerra Civil. Sin embargo, el autor consigue una doble recuperación, pues también centra su atención en la historia de los olvidados. Mediante la búsqueda de la identidad de una nación, el escritor trata de encontrar su propia identidad como nieto de un exiliado.

Tal es la importancia de la memoria en la obra de Soler, que él mismo se basa en las memorias de su abuelo para dar sentido a la historia que narra en sus novelas. Estas memorias le sirven como base para iniciar una exhaustiva investigación que culminará con numerosos descubrimientos que le ayudan a completar la historia de su familia. El interés de Soler por recuperar aquellos años es evidente; de hecho, su abuelo Arcadi le ofrece sus memorias "porque era quien más preguntaba sobre España, sobre la guerra" (*El País*, 10-VI-2005). Y añade lo siguiente: "Me las dio hace cinco años, para que supiera de su experiencia, pero con la advertencia de que no hiciera nada con ellas. Publiqué hace dos años un reportaje en el *El País Semanal*, reproduciendo algunos fragmentos. Apliqué la moral del novelista: escribe sobre lo que te apetezca. Se enfadó" (*El País*, 10-VI-2005). Sin embargo, en un principio, Arcadi escribió sus memorias con la intención de que su hija Laia, madre de Jordi Soler, pudiera leerlas y conocer así la historia de su padre. Al entregar estas memorias a Soler, un escritor consolidado, Arcadi está reconociendo la importancia de que la historia pueda ser accesible a cualquiera, ya que lo que no se conoce no existe.

El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* recoge un total de catorce acepciones para el término *memoria*. Sin embargo, sólo algunas de ellas son las pertinentes para abordar este trabajo. Por ello, hacemos referencia a la cuarta acepción, que define el término como la "exposición de hechos, datos o motivos referentes a

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

determinado asunto", y la décima: "Libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella"[18].

La memoria es un elemento importante en la identidad humana, ya que en definitiva "somos nuestra memoria"[19]. Por lo tanto, ésta también desempeña un papel relevante dentro de la literatura: La fantasía no es otra cosa que un modo de memoria emancipado del orden del tiempo, en palabras de Samuel Taylor[20]. Esto quiere decir que incluso cuando el escritor está creando ficción utiliza herramientas propias, aprehendidas a lo largo de su vida: en definitiva, está presente y actuante su memoria personal.

Las sociedades occidentales han experimentado en las últimas décadas un cambio, debido a la crisis del régimen moderno, en su concepto de temporalidad. A esta nueva forma de relación con el tiempo, Andreas Huyssen la ha denominado cultura de la memoria[21], caracterizada por el interés constante de recuperar el pasado para explicar un futuro que cada vez se torna más desesperanzador e incluso amenazante. Este cambio estructural en la forma de percibir la temporalidad contrasta con el imaginario dominante del siglo XX, rodeado de futuros utópicos, liberación y emancipación[22]. Las preocupaciones acerca del pasado emergen y pueblan los discursos mediáticos, políticos, culturales y, por supuesto, literarios. Una de las implicaciones de esta redención del pasado ha tenido lugar en el plano de la recuperación de memorias marginadas y plurales que se alzan frente a una memoria única y homogeneizadora que durante siglos ha organizado las identidades nacionales[23].

En el plano literario, la producción ha mostrado dos formas de relacionarse y representar el pasado: en primer lugar, nos encontramos con una amplia producción de novelas históricas que pretenden cuestionar la historiografía oficial y, por otro, las narraciones literarias que trabajan con el pasado, no como muestra de la organización de

[18] *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª edición, Espasa Libros, 2014.
[19] Paco Doblas, "Literatura y memoria histórica", *Página Abierta*, 215, julio-agosto de 2011, pág. 1.
[20] Samuel Taylor, en Alexandra Goñi Vindas, *Desarrollo de la creatividad*, Costa Rica, CR: EUNED, 2003, pág. 35.
[21] Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE Instituto Goethe, 2002.
[22] Andreas Huyssen, "Diaspora and the Nation; Migration into Other Pasts", en *New German Critique*, núm. 88, invierno, Ithaca, Nueva York, Departamento de Estudios Alemanes, Universidad de Cornell, 2003, págs. 147–164.
[23] Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire", en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire,* tomo 1, París, Gallimard, 1984, págs. XV-XLII.

la historia nacional, sino como recuperación de ciertas historias parciales, individualistas, que reivindican memorias de colectivos a menudo marginados. En este tipo de narraciones literarias la experiencia es un tema fundamental, pues se trata en última instancia de una búsqueda subjetiva e íntima de un pasado propio. Se trata, por lo tanto, de memorias individuales –familiares, de un determinado grupo social, una unidad cultural– que poco o nada tienen que ver con las recogidas en la historiografía oficial, salvo por desplazamiento metonímico, como sinécdoques.

En el caso de la trilogía de Jordi Soler encontramos una búsqueda particular de la memoria histórica de su familia: "Viví toda mi infancia en La Portuguesa, todo lleno de bichos, al aire libre, feliz, a 800 metros sobre el nivel del mar [...]. La memoria de mi abuelo es la mía, este libro es la reconstrucción de su memoria. Él me dio las claves, pero a medida en que avanzaba, mis abuelos se convirtieron en personajes literarios"[24]. Se trata, por lo tanto, de un material testimonial –las memorias de su abuelo Arcadi– que se recupera para dar forma a la novela, reconstruyendo su pasado familiar a partir de los recuerdos personales de los protagonistas, que se entretejen en el texto con las historias de los otros. Jordi Soler no propone un testimonio sobre cierto acontecimiento histórico que avale lo sucedido durante aquellos años, sino que trata de mostrar cómo la historia personal se complementa con las historias de los demás, aquéllos que, como su abuelo Arcadi, se vieron obligados a huir de su país y empezar una nueva vida. La inclusión de la voz de los otros representa lo que Maurice Halbwachs defiende cuando afirma que la memoria nunca es meramente individual, sino que se va formando a partir de ciertos marcos sociales que organizan la identidad alrededor de memorias compartidas que se conocen gracias al relato[25]. Por lo tanto, podríamos afirmar que la memoria no se construye únicamente a partir de la experiencia personal, sino también de los recuerdos de la comunidad, cuyo núcleo central queda representado por la figura de la familia.

En la trilogía de Soler comprobamos que el relato se va entretejiendo a partir de un discurso metanarrativo, puesto que se inicia con las memorias de su abuelo Arcadi a las que el autor accede sesenta años después de ser escritas. Beatriz Sarlo indica en ese sentido que la experiencia del pasado está siempre mediada, ya que los sujetos buscan comprender su historia poniéndose en el lugar de aquéllos que experimentaron lo

[24] Jordi Soler, "Los nietos de la guerra también somos mutilados", *El País*, 10 de junio de 2005.
[25] Maurice Halbwachs, *Los cuadros sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, pág. 27.

narrado. Esta circunstancia supone que los relatos sobre el pasado se tornen "una representación, algo dicho en lugar de un hecho"[26]. Esto lo vemos reflejado en la trilogía de Soler cuando el autor trata de entender la experiencia de su abuelo, hecho que sucede en algunos de sus fragmentos: "Me pregunto qué tanto jugó la voluntad en la decisión de mi abuelo Arcadi" (*LRDU*, 10), "sus memorias no dicen nada de la impresión que tuvo al poner los pies en México" (*LRDU*, 12).

En su búsqueda particular de la memoria de Arcadi, Soler insiste en tratar de comprender la historia que vivió su abuelo cuando, por citar otro ejemplo, narra el momento en el que Arcadi permanece oculto tras unos matorrales, disparando y siguiendo las órdenes telefónicas que recibía de un soldado, e irrumpe en el relato para preguntarse: "¿Qué pensaría Arcadi después de esa media hora de disparar al vacío? […] ¿Qué sentía cuando esa voz distante le comunicaba que había dado en el blanco?" (*LRDU*, 18). Dos páginas más adelante, el narrador concluye que "la verdad es que nunca he podido identificar muy bien las motivaciones de Arcadi, ya desde entonces era un hombre bastante hermético y un poco fantasmal" (*LRDU*, 20). En definitiva, este recurso le permite a Soler poner de manifiesto los interrogantes que plantea el narrador, mostrando al lector que la historia recuperada sobre el pasado de su familia es una historia elíptica, inestable, repleta de huecos que jamás llegaron a rellenarse del todo.

La memoria está presente incluso en aquellas obras que responden a una predominancia de lo ficcional frente a lo histórico, ya que el autor cuando crea un personaje lo hace basándose en experiencias y personas que ha conocido y que de una manera u otra le han inspirado. Lo mismo ocurre con los espacios de cualquier novela, incluso aquéllas en las que el espacio es absolutamente inventado por el escritor.

Sin embargo, lo que recordamos no es siempre lo que hemos vivido, sino una reconstrucción de la realidad que permanecerá y modificará la realidad. En otras palabras: lo sucedido no es lo mismo que lo que recordamos que sucedió, puesto que existe esa deformación consecuencia del tiempo, de las interpretaciones, y de otros tantos motivos. Por tanto, se trata de una recreación artística que permite afirmar que "en esencia, toda la literatura que se hace es literatura de la memoria", en palabras de

[26] Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006, págs. 129 y 130.

Antonio Colinas[27]. No obstante, la literatura de la memoria hace referencia a aquellos textos que evocan el pasado, como la biografía, autobiografía, poesía, novela o teatro históricos.

2.1. ORIGEN Y SIGNIFICACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA

La memoria ha entrado sin lugar a dudas dentro del ámbito historiográfico y esto ha conllevado una serie de nuevas lecturas sobre pasado y presente, subjetividad y objetividad. Maurice Halbwachs, un clásico de la psicología, fue el precursor de la noción de "memoria colectiva", que pretende explicar cómo ciertos acontecimientos del pasado que marcaron historias individuales crearon actitudes colectivas que determinaron una realidad socio-cultural concreta[28].

En los años ochenta, el historiador francés Pièrre Nora acuñó el término "lugar de memoria" para referirse a esos espacios donde reside la memoria colectiva, concepto que ha ayudado a comprender las diferencias entre historia y memoria, así como a comprender la historia de la memoria de estos lugares[29]. Pièrre Nora también estableció la diferencia entre dos conceptos que a menudo causan confusión por su cercanía: la historia y la memoria. Su obra *Les lieux de mémorie* (sitios de la memoria) surgió de su convicción en que la mejor forma de transmitir la historia de una nación es a partir del presente. De este modo, y durante más de diez años, ayudado por más de cien historiadores, Nora estableció la geografía sentimental de la nación francesa. En dicha obra, unificada en tres tomos, se combinan libros, nombres, conceptos.

Para Pièrre Nora, "memoria e historia funcionan en dos registros radicalmente diferentes, aun cuando es evidente que ambas tienen relaciones estrechas y que la historia se apoya, nace, de la memoria" (*La Nación*, 15-III-2006). La memoria es, de esta forma, el recuerdo de un pasado vivido o imaginado, lo que se hizo o lo que se cree haber hecho. Y añade Nora que "la memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir,

[27] Antonio Colinas, "Literatura de la memoria", *Associazione Ispanisti Italiani*, Salamanca, Andrea Lippolis Editore, 2002, pág. 71.
[28] Maurice Halbwachs, "Fragmentos de la memoria colectiva", *Athenea Digital 2*, http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf
[29] Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire", en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire,* tomo 1, París, Gallimard, 1984, págs. XV –XLII.

pero que dejó rastros"[30]. Son precisamente esos rastros los que permiten al historiador reconstruir lo sucedido, integrar los hechos dentro de un conjunto explicativo. "La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos"[31]. Finaliza Pierre Nora con una contundente afirmación que nos permite establecer la diferencia fundamental entre ambos conceptos: "La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide"[32].

Desde la década de los ochenta, los debates acerca de la memoria han ocupado un lugar central en el panorama sociocultural del mundo actual; memoria colectiva, memoria individual, memoria social, memoria cultural… Todas estas manifestaciones forman parte de un fenómeno internacional que reúne características propias en cada contexto social. No obstante, si algo resulta evidente es que "la memoria forma parte del presente y procura un ajuste del presente con el pasado más o menos remoto"[33].

Los conceptos de memoria colectiva y memoria social estudiados por Maurice Halbwachs le llevaron a la conclusión de que la memoria individual "no es más que una parte y un aspecto de la memoria de grupo"[34], mientras que la colectiva son "percepciones fundamentales producidas por la sociedad"[35], es una memoria vivida, corta, que se nutre de la tradición oral. La memoria histórica es una memoria aprehendida con el paso de los años, generalmente escrita, pragmática, larga y unificada.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el proceso histórico de la memoria, las personas reconstruyen su pasado para formar y mantener su identidad, y en este proceso de selección se presta especial relevancia a algunos hechos del pasado, mientras que otros se obvian o se olvidan. Además, el componente subjetivo de la memoria se ve incrementado ante la evidencia de que se trata de reconstrucciones libres e individuales. La historia es un recurso cultural que facilita la construcción de identidades, y es en este proceso donde el pasado

[30] Pierre Nora en Luisa Corradini, *La Nación*, 15 de marzo de 2006.
[31] Ibídem.
[32] Ibídem.
[33] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 11.
[34] Maurice Halbwachs, Fragmentos de la memoria colectiva, Athenea Digital 2, http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf
[35] Ibídem.

se reactualiza, otorga un sentido al presente, basando el mecanismo en una dicotomía básica: el "nosotros" y "los otros"; el "yo" y "el otro".

Los grupos generacionales experimentan una serie de refuerzos compartidos, así como de amnesias colectivas, ya que las personas no sólo recuerdan aquello que han vivido, sino fundamentalmente recuerdan aquello que vive en las memorias colectivas. El pasado, por lo tanto, sufre un proceso de reconstrucción, se elabora de nuevo y se reinterpreta por el conjunto social. El ejercicio de recordar no es sólo un acto individual, sino que se trata de un proceso colectivo. En la praxis, este ejercicio sobre el pasado sirve a las sociedades para orientarse en su presente. Como bien afirma Jordi Soler, "la única forma de trazar un futuro decente es hacerlo a partir de todos los episodios históricos que nos han traído hasta aquí. Sin la memoria el futuro se desvanece en el éter"[36].

2.2. LITERATURA E HISTORIA

Ficción e historia parecen crear una antonimia significativa, a pesar de que ambas formaciones discursivas han estado íntimamente interconectadas en la literatura occidental desde sus inicios. De hecho, ambas comparten sus orígenes en los mitos primigenios y en formas literarias como la epopeya. La relación entre historia y ficción no es estática, sino que ha estado supeditada a los distintos paradigmas propios de cada época, así como a los géneros o las modalidades discursivas imperantes. En concreto, "la historia, en su concepción moderna, no es pasiva o meramente contemplativa. Siempre se produce desde el presente y con algún propósito; es decir, contiene una visión crítica del pasado articulada desde un presente determinado y con ciertos presupuestos ideológicos"[37].

La relación entre literatura e historia siempre ha sido compleja, ya que los recursos de ambas disciplinas se entremezclan, máxime cuando hablamos de novela histórica. Los historiadores trabajan con datos vinculados a la memoria, pero la memoria no es exactamente historia. Para Pierre Nora, y así lo postuló en *Les lieux de mémoire,* la memoria es la anti-historia, y la historia es la anti-memoria; la memoria es la vida, abierta a interpretaciones, a las reinvenciones y reconstrucciones, al recuerdo y

[36] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.
[37] Fernando Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Estados Unidos, Latinoamericana Editores, 1996, pág. 16.

al olvido, mientras que la historia está vinculada a la continuidad temporal y tiende a ser universal[38]. Mientras que la historia narra lo sucedido, una verdad particular, la literatura cuenta lo que podría suceder, fingiendo e inventando una verdad más general o filosófica. La historia comparte con la literatura en particular, y con la cultura en general, su carácter de discurso: los sucesos, por sí mismos, se encuentran carentes de significado, y es la narrativización de los mismos la que les otorga una dimensión moral.

A pesar de la premisa de Pierre Nora, la memoria puede ser un objeto histórico, y la historia puede ser un objeto de la memoria. La historia, como disciplina, o como ciencia si se prefiere, se basa en las interpretaciones de una serie de hechos que son seleccionados y, por lo tanto, la visión es igualmente parcial. De este modo, la memoria también puede ser reveladora en un sentido histórico. Santos Juliá ha abordado el tema de la memoria histórica en varios artículos publicados en *El País*, sosteniendo la premisa de que la memoria histórica no es "más que una metáfora para designar un relato sobre el pasado que, a diferencia de la historia, no está construido sobre el conocimiento o la búsqueda de la verdad, sino sobre la voluntad de honrar a una persona, proponer como modélica una conducta, reparar moralmente una injusticia" (*El País*, 2-VII-2006). De este modo, la memoria histórica tendría una función destinada a reforzar la vinculación afectiva de la persona que rememora unos hechos pasados que tienen vinculación con su presente inmediato. En cierto modo, no cabe duda de que la trilogía de Jordi Soler busca reparar una injusticia: la que padecieron todos aquéllos marginados por la historiografía oficial.

La relación entre realidad y ficción es una preocupación que ya asaltaba a Aristóteles en su *Poética*, cuando escribió lo siguiente: "No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto el historiador y el poeta no se diferencian por decir uno las cosas en verso o en prosa […] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder"[39]. Se trata, por lo tanto, de una suerte de verosimilitud, no de veracidad, que remite directamente al concepto de *imitatio*, trabajado por Vicenzo Danti en 1567 para terminar afirmando que "la diferencia entre la reproducción y la

[38] Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire", en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire,* tomo 1, París, Gallimard, 1984, págs. XV –XLII.
[39] Aristóteles, *Poética*, traducción de V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1988, pág. 157 y 158.

imitación consistirá en que una hará las cosas perfectas como las ve y la otra las hará perfectas como deben ser vistas"[40]. Hegel será quien reconstruya el concepto de *imitatio* cuando defienda que "el violar las reglas de la realidad histórica es un anacronismo necesario al arte […] Un último anacronismo que pide más mesura y genio para hacerse perdonar, es aquel que transporta las ideas religiosas o morales de una civilización más avanzada a una época anterior y conocida; cuando se presta, por ejemplo, a los antiguos las ideas modernas […] Se debe exigir al artista que se haga contemporáneo de los siglos pasados"[41]. Con esto, Hegel muestra la necesidad de adentrarse en el espíritu de la época pasada, pero sin abandonar la creatividad, sin caer en la banalidad de crear un mero reflejo con una finalidad superficial, sin "arrebatar al arte el derecho de flotar entre la realidad y la ficción"[42].

Así, siguiendo el pensamiento de Hegel, se puede afirmar que, en cierto modo, toda novela es histórica, en tanto que el autor no puede desprenderse de la experiencia vivida, de modo que su historia personal convierte a su obra en histórica. No obstante, puntualizaremos la diferencia entre la literatura y la historia como disciplinas y trataremos de dilucidar a continuación los rasgos característicos de lo que conocemos como novela histórica.

El papel de la literatura dentro de la historia es completar algunos vacíos: el escritor se fija en muchos detalles que pasan desapercibidos o no interesan a los historiadores. En palabras de Sergio Ramírez, "escribir libros es una tarea con consecuencias, y una obra literaria desborda siempre la página escrita y altera de alguna manera la realidad […] los vacíos que deja el relato de la historia contada por los historiadores de profesión, vacíos que siguen siendo numerosos, vienen a llenarlos los escritores, sin que nadie pueda vedarles el uso de la imaginación, que se halla en la esencia de su oficio, a la hora de contar los hechos de la historia"[43].

En la práctica, historia y literatura conviven en torno a una delgada línea que no acaba de definirlas ni de diferenciarlas. A menudo los novelistas pretenden incorporar a su discurso datos veraces para otorgarle un plus de calidad o atractivo a su relato,

---

[40] Ludovico Doce, *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, págs. 303 y 304.
[41] Jorge Guillermo Federico Hegel, *Delo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pág. 116.
[42] Ibídem.
[43] Sergio Ramírez, "Literatura e historia", *El Boomeran*, 2007, http://www.elboomeran.com/blog-post/7/2530/sergio-ramirez/literatura-e-historia/

mientras que cada vez más historiadores tienden a novelizar la historia con la finalidad de crear un discurso accesible a todos los públicos.

La novela histórica, de la que hablaremos en las páginas posteriores, es un claro ejemplo de la compleja relación entre historia y literatura, pues este tipo de obras debe pasar por dos filtros de calidad: el histórico y el literario. El escritor debe conocer la realidad a la que se está aproximando, la época, los testimonios, lo que se recuerda y lo que se olvida. De este modo, y aunque se trate de ficciones, las novelas deben ser realistas en el sentido de que podrían haber ocurrido en el contexto histórico en el que se ubican, deben disfrutar de coherencia y ser ilustradoras del espíritu de la época que retratan. Como afirma Luis Mateo Díez, "el patrimonio imaginario de la humanidad es, en muy buena medida, el patrimonio de su memoria […]. Para el conocimiento de una época, de una sociedad, para encontrar el reflejo más íntimo de la misma, el latido más secreto de quienes pudieron vivirla, hay que recurrir a las novelas"[44].

Hacia principios del siglo XIX, se identifica la historia con la realidad y, gracias al historicismo, se transforma en un discurso hegemónico al que apela el resto de disciplinas para adquirir mayor coherencia expositiva y legitimar su verdad. Por otro lado, la literatura se confirma como arte, aspira a lo bello y mantiene su autonomía respecto a la realidad. Esta dicotomía es la base que fundamenta la concepción de la historia como algo opuesto a la ficción, de forma que "se ignora el carácter escrito de toda reconstrucción de una estructura social y se considera la historia como una disciplina científica (o casi científica) que describe exactamente la realidad de los hechos del pasado"[45]. Contra esta mentalidad, existe otra corriente de pensamiento que destaca la dificultad epistemológica de reconstruir la realidad partiendo de fenómenos que pertenecen al pasado y, por lo tanto, ya no existen como tal. De este modo, afirman que "la Historia se transmite únicamente a través de historias, de textos que contienen necesariamente ciertos procesos de selección de datos, ciertas pautas interpretativas y ciertas 'reglas' propias del discurso escrito narrativo"[46].

[44] Luis Mateo Díez, "La mano del sueño (algunas consideraciones sobre el arte, la narrativa, la imaginación y la memoria)", Discurso de ingreso en la Real Academia Española 20 mayo 2001, http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Luis_Mateo_Diez.pdf
[45] Fernando Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Estados Unidos, Latinoamericana Editores, 1996, pág. 48.
[46] Ibídem.

En los últimos años se ha atendido a la concepción narrativa de la historia, premisa que defendió, entre otros, Roland Barthes en "El discurso de la historia" (1967), donde expone que el discurso histórico no se distingue de una narración imaginativa si nos centramos en sus actos del habla, sus sentencias históricas, sus organizaciones lógicas y su forma de dar sentido. De este modo, los elementos más trascendentales que comparten historia y literatura son la categoría de narratividad y la trama.

Por otro lado, dentro de la filosofía analítica de la historia, Louis Mink destacó el valor explicativo de una narración e insistió en que la historia implica la comunicación de historias, de manera que la narración presenta un marcado papel cognoscitivo, en tanto que transfiere sus modelos del arte a la vida.

Si apelamos a su esencia, historia y literatura no son tan dispares, ya que los historiadores, aunque a menudo aspiren a tratar los hechos con objetividad académica, reflejan aquello que desde su subjetividad entienden como lo más relevante, lo que debe formar parte de ese discurso común que da sentido a la identidad del presente. La historia comparte un recurso fundamental de la literatura: la escritura. Por ende, esta disciplina también está acotada por los límites y las trampas de las palabras. Lo anterior, unido a la irrefutable evidencia de que la historia la escriben los vencedores, denota el carácter subjetivo de esta ciencia. La memoria histórica se relaciona directamente con la necesidad de dar voz a los vencidos, recordar aquello que la historia oficial condenó al olvido. Es por ello que, sobre todo en los últimos años, se ha dado especial relevancia a la recuperación de la memoria histórica.

A pesar de lo anterior, cabe distinguir la intencionalidad de ambas disciplinas y subrayar el principal objetivo de la historia, que no es otro que dar respuesta a una larga serie de planteamientos mediante unos determinados métodos historiográficos. Por el contrario, la novela se puede permitir emplear recursos retóricos y literarios, alternancia cronológica, invención de personajes, la no constatación de fuentes históricas, etcétera. Fernando Aínsa es una de las personalidades que ha tratado de arrojar luz sobre el asunto y quiso localizar la diferencia sustancial entre la escritura histórica y el discurso ficcional: "En el primero [escrito histórico] hay una voluntad de objetividad, entendida como búsqueda de la verdad. Además la historia es interpretación. El segundo [la

novela histórica] se atiene a la convención de ficcionalidad, necesita de una mayor coherencia que la meramente histórica, coherencia entendida como credibilidad"[47].

También es importante prestar atención a la actitud del lector, que no debe ser la misma cuando se encuentra ante un discurso histórico que cuando atiende a un texto novelado: mientras que en la historia el lector aspira a hallar la verdad, en la ficción no debe pretender sino cierta verosimilitud. El historiador intenta reconstruir la historia, interpretando la realidad, y el discurso ficcional de un literato crea ese efecto de autenticidad en una mímesis que no siempre responde –y que en todo caso no tiene la obligación de responder– a la realidad empírica o demostrable.

2.3. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

Antes de referirnos a los orígenes del término, creemos oportuno adentrarnos en la significación de lo que se conoce como "nueva novela histórica". A pesar del término, hay críticos que manifiestan un claro desacuerdo al respecto y defienden que no presenta ningún rasgo distintivo con respecto a su antecesora –la novela histórica "tradicional"– salvo el público al que va dirigida y su contexto, con las consiguientes determinaciones y preferencias históricas e ideológicas[48]. No obstante, y en cualquier caso, sería el género en el que podríamos incluir la narrativa de Jordi Soler.

Hay un amplio consenso a la hora de situar el origen de esta nueva historia en la fundación de la revista *Annales* (1929) de París, asociada a los nombres de Marc Bloch y Lucien Febvre. En la trayectoria intelectual de la *Ecole des Annales* se fueron elaborando propuestas referentes a esta nueva historia, como el cuestionamiento de las explicaciones deterministas y la decantación hacia análisis particularizados, que tienen en cuenta la individualidad y la libertad de opciones.

Seymour Menton publica en 1993 su obra *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, y codifica seis rasgos distintivos de la nueva novela histórica, como parte de un intento constante por definirla. Estos rasgos serían la subordinación de la presentación del periodo histórico a planteamientos filosóficos sobre la historia y el

[47] Fernando Aínsa, "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", 1997, en Karl Kohut (ed.): *La invención del pasado*, Iberoamericana-Vervuet, 1997, págs. 116 y 117.

[48] Remedios Mataix, "¿Qué hay de nuevo en la nueva novela histórica? A propósito de Gonzalo Guerrero visto desde las dos orillas" en VV.AA., *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, Zacatecas-Alicante, Universidad de Zacatecas/Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2014, pág. 172.

tiempo; la distorsión de la historia a través de omisiones, de exageraciones y de anacronismos; la elección de personajes históricos como protagonistas; la metaficción; la intertextualidad; la presencia en estas obras de conceptos bajtinianos como pueden ser lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia[49]. Menton consideraba la historia como un eje fundamental dentro de la nueva novela histórica, pero también defendía que su formalización debía estar desprovista de toda visión positivista y que los sucesos debían, en última instancia, subordinarse a las ideas filosóficas sobre la historia. Dos años antes de la publicación de la obra de Menton, veía la luz un célebre trabajo de Fernando Aínsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", publicado en *Cuadernos Americanos*, y en él negaba la posibilidad de establecer un único modelo para la novela histórica, aunque sí proponía, a partir de la conciencia de polifonía de estilos y modalidades narrativas, una serie de características comunes que ayudaban a identificar este tipo de novelas[50]. Aínsa propone que el rasgo esencial de este tipo de novelas es la parodia, no entendida únicamente como un recurso burlesco, sino como un mecanismo complejo mediante el que se establece una relación con el modelo, pero alterándolo. Otras características que Aínsa destaca en esta clase de novelas son la presencia de múltiples perspectivas, la desmitificación de la historia, la relectura de la historia fundada en un historicismo crítico, la impugnación de las versiones oficiales de la historia, la abolición de la distancia épica, la superposición de diferentes tiempos históricos y el uso de variadas modalidades expresivas.

Menton elaboró en su ya citada obra dos listas; una de las novelas históricas tradicionales y otra de las nuevas novelas históricas latinoamericanas. De este modo, indicaba los puntos en los que las definidas como "nuevas" rompen con el esquema de la novela histórica clásica. A pesar de su esfuerzo por establecer esta distinción, los rasgos que apunta son superficiales, pueden causar confusión y han sido rebatidos por la crítica más reciente. Menton toma como punto de partida el estudio que elaboró Georg Lukács acerca de la novela histórica[51], en el que incluyó obras de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, Menton parece que "en ningún momento tiene en cuenta el

[49] Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
[50] Fernando Aínsa, *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*, San José (Costa Rica), Facultad de Letras, 1995.
[51] Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966.

análisis que el investigador húngaro hizo de estas obras"[52], y esto llama especialmente la atención si tenemos en cuenta que algunos de los rasgos que en su momento Lukács estableció como propios de la nueva novela histórica –aquélla que se dio en la segunda mitad del siglo XIX– son rescatados por Menton para identificarlos con lo que él considera la nueva novela histórica, toda ella ya del siglo XX. Algunos de estos rasgos estudiados por Lukács y publicados en su obra *La novela histórica* (1955), y rescatados por Menton casi cuarenta años después, son "la incognoscibilidad del curso de la historia en sí", "la libre y arbitraria interpretabilidad de los hechos", o "la necesidad de la 'introyección' de los propios problemas subjetivos en la historia 'amorfa'"[53].

Otra de las carencias que se ha reprochado a Menton es el hecho de que no establece una definición precisa de la novela histórica, sino que se conforma con la idea de que se trata de una historia narrada con cierta distancia temporal, es decir, aquélla en la que se nos narra una historia del pasado. No obstante, el problema es mucho más amplio, y puede decirse que la novela histórica "es una convención que consta de reglas que determinan la accesibilidad e inteligibilidad del mundo histórico presentado en la novela: técnicas para transformar en históricos los elementos del mundo presentado; diferentes formas de resolver el problema de la perspectiva narrativa; maneras de entender la veracidad de lo narrado; modos de vincular el texto ficticio con las fuentes historiográficas"[54].

Por lo tanto, es común en la novela histórica –en la clásica y en la nueva– un mismo modo de recepción que se basa en la capacidad del lector para identificar los rasgos históricos que residen en la obra y que le permitirán comprenderla dentro del contexto establecido. No obstante, los escritores se permiten licencias que responden a la literariedad, y que Lukács ya menciona cuando hablaba de "florecimiento del jugueteo formal decadente" y de "una consciente violación de la historia"[55]. El uso de estas técnicas se ha ido incrementando con la llegada de la llamada posmodernidad y pocos son los autores que hoy en día renuncian a los juegos con las convenciones. La nueva novela histórica hereda de su modelo predecesor la escritura con bases transtextuales, aunque ya no trata de reproducir fielmente o incluso avalar ciertos

[52] Lukasz Grützmacher, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, pág. 144.
[53] Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, pág. 302.
[54] Lukasz Grützmacher, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, pág. 145.
[55] Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, pág. 310.

hechos extraídos de la historiografía, sino que las fuentes documentales colaboran con la intención de dotar al texto de un carácter plural, heterogéneo, fragmentado.

Esa pluralidad de la que hablaba Lukács la encontramos en la obra de Jordi Soler, quien, a pesar de referirse a unos hechos que determinaron la historia de sus antepasados, logra un texto en el que se puede identificar un gran porcentaje poblacional: aquellos republicanos que tuvieron que exiliarse a otros países para huir de la dictadura franquista. Como veremos en su trilogía, ya no se trata tanto de reproducir minuciosamente los hechos ocurridos en ese intervalo temporal, sino de apelar a la memoria de un colectivo elaborando un texto que sirva de punto de unión para los integrantes del mismo.

Puesto que la teoría de Menton quizá pueda resultarnos escasa y no del todo rentable teniendo en cuenta los avances en la materia que no ocupa, hemos de recurrir al artículo anteriormente citado de Fernando Aínsa, quien analiza la novela histórica más reciente sin convertir la expresión "nueva novela histórica" en un género, sino limitándose a designar con ella las obras escritas desde finales de los años setenta. Su principal pretensión es caracterizar los cambios que tienen lugar dentro del género de la novela histórica, y el rasgo diferenciador fundamental es la actitud crítica de los escritores contemporáneos frente al discurso de la historiografía oficial. En palabras de Lukasz Grützmacher, "con la narración en primera persona, el uso del monólogo interior o de diálogos coloquiales, desaparece la distancia entre el pasado histórico y el presente; los mitos nacionales se ven deconstruidos y degradados; los héroes, que en el proceso educativo sirven como símbolos de ciertos valores fundamentales para la sociedad, en la visión novelesca, llena de humor e ironía, tienen que bajar de su pedestal"[56].

El pensador posmoderno recurre a múltiples fórmulas, mientras reflexiona sobre las mismas, y el relativismo y escepticismo propios del pensamiento posmoderno han tenido un importante impacto sobre las prácticas epistemológicas de los nuevos historiadores, que encuentran cada vez más utópico hallar la verdad en el pasado. De hecho, "uno de los mayores esfuerzos de los historiadores posmodernos se dirige a

[56] Lukasz Grützmacher, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, pág. 148.

romper con el mito de la identidad entre el pasado y la historia"[57], de manera que el pasado pasa a ser leído mediante técnicas discursivas no conclusivas. Los hechos pasan a ser aprehendidos de forma teórica, incluso aquéllos cuyo conocimiento nos viene dado de forma empírica, por lo que la imagen del historiador como testigo ha sido absolutamente desbancada por la nueva epistemología. Una postura más extrema es la que defiende Santiago Juan Navarro cuando afirma que "como consecuencia de su autorreflexividad y deconstruccionismo extremos, los teóricos de la posmodernidad aspiran a socavar todas y cada una de las visiones tradicionales del historiador y de la empresa historiográfica"[58].

En el mundo globalizado en el que habitamos, los países desarrollados sufren las mismas crisis que antaño afectaban a unos pocos países, por lo que "vivimos en el punto de encuentro de la aldea local, en donde vivieron nuestros abuelos, con la aldea global, en donde viven nuestros hijos"[59]. Remitiéndonos a la trilogía de Jordi Soler, resulta evidente la cohabitación del pasado, representado por su abuelo Arcadi, y del presente, donde la figura representativa es el propio Soler. Es tarea de los escritores, por lo tanto, hallar el punto medio entre esas dos aldeas, esclarecer el porqué de la nostalgia hacia generaciones pasadas y la preocupación por las futuras. Y el escritor posmoderno lo hace mediante una desfiguración del pasado, donde la ambigüedad y la parodia desvinculan del mismo la propia verdad histórica, formalizando un género fundamentalmente "metaliterario y metahistórico, que ironiza sobre sus fuentes y sobre sus propios mecanismos de escritura […] no sólo porque reescribe textos anteriores sino porque parodia o traviste otros géneros narrativos tanto de la historiografía como de la literatura"[60].

El lector atiende a los sucesos que el escritor ha expuesto de forma ambigua y desordenada, y provoca su reflexión y la conclusión particular que sea extensible a la relectura de la historia. Si algo es evidente es que el conocimiento histórico se produce en y por el lenguaje, por lo que la historia debe comprenderse como un discurso y no como un suceder, siendo el relato el único capaz de transformar el pasado en historia "porque el lenguaje, con sus metáforas, tropos, elementos retóricos, convierte en real lo

[57] Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pág. 38.
[58] Ibídem, pág. 39.
[59] Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
[60] Isabel De Castro, "El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación", *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pág. 220.

que pertenecía hasta el momento de escribirlo al pasado perdido"[61]. Ese pasado perdido es el que Jordi Soler, como otros tantos escritores, trata de rescatar, no sólo para dar a conocer la historia de su familia, sino para reflejar una realidad común a una época determinada, la del periodo franquista. El objetivo, en última instancia, va más allá de lo personal; se trata de que los hechos que ocurrieron en el pasado se sigan denunciando y no caigan en el olvido, de que determinados grupos sociales puedan identificarse con la historia de Arcadi y su familia, y de que palabras como "exiliados", "republicanos", "vencidos", puedan servir como punto de comunión entre todos los que en ese momento, y durante las siguientes décadas, se sintieron silenciados y abandonados por la historiografía oficial.

Hemos decidido hablar de nueva novela histórica por atender a las diferencias que muchos críticos establecen entre la variante de novela histórica surgida en el siglo XIX y la actual, surgida a partir de finales del siglo XX y que, según Javier Rodríguez Sancho, presentan ciertas particularidades que alejan sus respectivos discursos y reflejan una visión diferente del pasado desde premisas excluyentes: "No debemos perder de vista que, desde el siglo XIX ya había novelas históricas en América, sin embargo, la presente [se refiere a *El reino de este mundo* (1948), de Alejo Carpentier] le confiere un carácter distinto al género en cuestión, considerándose precursora en la renovación del mismo"[62]. Karl Kohut manifestó que la novela histórica es un subgénero representativo que reúne las consideraciones propias que la hacen digna de tomarse en cuenta en su justa dimensión[63]. Del mismo modo, Ramón Luis Acevedo afirmó que una de las novedades más representativas de la narrativa centroamericana de los años ochenta y noventa del siglo XX fue el cultivo de la nueva novela histórica[64].

El momento en el que aparece *El reino de este mundo* refleja una coyuntura literaria hispanoamericana en la que buena parte de la producción respondía a la primera generación madura de novelistas del continente, la mayoría de ellos con un mismo compromiso y una misma fórmula: la llamada "novela de la tierra". Dentro de esta tendencia son tres nombres los que destacan: el venezolano Rómulo Gallegos, el

[61] Yannelys Aparicio, *Lo que el tiempo no se llevó: La narrativa histórica de Julio Travieso Serrano*, Granada, Universidad de Granada, 2013, pág. 64.
[62] Javier Rodríguez Sancho, "¿El reino de este mundo en Haití?: historia y literatura según Carpentier", en *Revista Comunicación*, Cartago, ITCR. Vol. 12, núm. 1, año 23, enero-junio, 2002, págs. 63-70.
[63] Karl Kohut, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997.
[64] Ramón Luis Acevedo "La nueva novela histórica en Guatemala y Honduras", *Letras de Guatemala*, 2010, págs. 1-17.

colombiano José Eustasio Rivera y el argentino Ricardo Güiraldes. No cabe ya ninguna duda de que desde mediados de la década de los años veinte comienza a producirse en Hispanoamérica una novelística más madura, preludio necesario de lo que culminará con lo que hoy conocemos como la nueva narrativa latinoamericana. En ese sentido, Alejo Carpentier fue el visionario que lo vislumbró cuando sólo era un joven periodista y narrador en ciernes, como podemos comprobar en un ensayo titulado "Los puntos cardinales de la novela hispanoamericana de hoy", escrito en francés y publicado en 1932 en la revista parisina *Le Cahier*: "Es hoy cuando podemos partir de una novela suramericana de alcance universal, que puede soportar la prueba de la traducción y es capaz de seducir a un buen lector europeo, por su fuerza y su envergadura. Desde hace menos de diez años los escritores del joven Continente nos han dado en forma ininterrumpida algunos ásperos relatos, ricos en contenido, que bastarían para caracterizar una literatura"[65]. Alejo Carpentier analizó en el citado artículo cuatro novelas: *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; y *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera. Esas obras son para el autor lo puntos cardinales a los que hace mención en el título de su trabajo y las considera referentes, puesto que aportan una idea de las características particulares de esa producción.

La considerada como primera nueva novela histórica, *El reino de este mundo*, fue publicada en 1949 por Alejo Carpentier, quien treinta años después escribiera, aún en esa misma línea, *El arpa y la sombra*. En su novela de 1949 el escritor se introduce en la historia haitiana, evocando otros pasajes de la historia de todo el continente, plagando el discurso de acciones humanas que alcanzan el grado de prodigio, desafiando los límites de la imaginación, y creando, en definitiva, una obra en la que el relato se extiende en el espacio histórico que se ve afectado por tres revoluciones y un objetivo: la liberación de los negros, descendientes de los antiguos esclavos traídos de tierras africanas y víctimas de la explotación.

La principal novedad de *El reino de este mundo* es la interpretación de la historia del continente de un modo distinto a como se había hecho hasta ese momento, otorgando el protagonismo de los hechos históricos a los personajes subalternos, marginados o silenciados en la historiografía oficial. Y lo hace con un marcado sesgo

[65] Alejo Carpentier (1932), "Los puntos cardinales de la novela hispanoamericana de hoy", en *Los pasos recobrados. Selección de ensayos*, Caracas, Ayacucho, 1992.

americanista y un tono apodíctico e irónico que va creciendo en importancia dentro de su obra, hasta llegar a *El arpa y la sombra*, que narra la historia de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América, desde un punto de vista desmitificador.

En la novela de Carpentier lo que se impone es el clima, definido por el autor como 'real maravilloso', donde la historia, con sus hechos sorprendentes, se mezcla con la mitología de la religión africana y las "maravillas" de la naturaleza y la historia americanas, formando un mundo de gran sugestión. Carpentier destaca, de este modo, un destino de soledad intrínseco a la figura del dictador, donde la crueldad y la megalomanía conducen al protagonista a convertir su reino en algo ridículo, mientras arremete contra sus súbditos, infundando su poder en el terror y en la violencia, aumentando su soledad y asegurando su propia ruina personal. De este modo, el conocido "giro narrativista", cuyo máximo exponente fue Hayden White, tras el intento de sostener una historia objetivista, vuelve sobre la condición ineludiblemente interpretativa y narrativa de la historiografía, explorando sus relaciones con la ficción.

Desde la publicación de *El reino de este mundo*, el subgénero ha contado con reconocidos autores que lo han cultivado en sus obras: el paraguayo Augusto Roa Bastos con *Yo el supremo* (1974) y *La vigilia del almirante* (1992); el argentino Tomás Eloy Martínez con *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1987), Ricardo Piglia con *Respiración artificial* (1980), Abel Posse con *Daimón* (1978) y *Los perros del paraíso* (1983) y Juan José Saer con *El Entenado* (1983); los mexicanos Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Terra Nostra* (1975) y *La campaña* (1990) y Fernando Del Paso con *Noticias del Imperio, la trágica historia de Maximiliano y Carlota* (1987); el colombiano Gabriel García Márquez con *El general en su laberinto* (1989); el peruano Mario Vargas Llosa con *La Fiesta del Chivo* (2000); la costarricense Tatiana Lobo con *Asalto al paraíso* (1992) y *El año del laberinto* (2000).

Se ha destacado que la novela histórica decimonónica difiere sustancialmente de la que se ha ido cultivando desde finales del siglo XX, siendo uno de los rasgos distintivos de los novelistas del presente la aproximación que muestran hacia la realidad como un todo complejo, problemático, ambiguo y contradictorio que no puede ser aprehendido con certeza[66]. La relación de la nueva novela histórica con el pasado es

[66] Grinberg Pla Valeria, *La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas,* San Salvador, Quinto Congreso de Historia, Mesa de Historia y Literatura, 2000, pág. 2.

insoslayable, y se convierte en una opción para apropiarse de éste y elaborar un discurso novedoso que nada tiene que ver con el discurso oficial, el sustentado por las élites dominantes durante décadas.

En *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier postula en su Prólogo una especie de acta notarial en la que advierte de que la novela se ha edificado sobre un corpus documental y afianza una estrategia discursiva que tiene como principal objetivo el disipar las dudas del lector sobre la veracidad de lo narrado: "Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos [...] sino que oculta bajo una aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías"[67].

Por otro lado, cabe señalar que existe cierta dosis de oralidad en la obra de Alejo Carpentier, como ocurrirá en el resto de novelas adscritas a la nueva novela histórica. Se compone de tradiciones, costumbres, leyendas, ceremonias, folklore transmitido de generación en generación y, pese a tratarse de fuentes no escritas, son interpretadas como un artificio consciente y efectivo: "Da cuenta de una concepción de la historia no tradicional, de una historia total, en volumen, de una historia cultural, construida a partir del diálogo entre las distintas prácticas significantes y no únicamente a partir de la visión oficial, puesta de manifiesto en la escritura. Al rescribir una historia que no es la legítima –por lo tanto, la conocida y difundida– cuestiona la 'verdad' de las fuentes oficiales y ofrece una 'verdad' más, una versión más, otra versión sobre la historia"[68]. El mismo proceder es el que desarrolla Jordi Soler en su trilogía, puesto que no se basa únicamente en los datos extraídos de las fuentes oficiales, sino que presta atención a la subjetividad presente en las memorias de su abuelo, a las declaraciones de personas (personajes, una vez los encontramos en las páginas de sus novelas) que vivieron aquellos acontecimientos y que, en mayor o menor medida, interactuaron con su familia. Estos testimonios son tan o incluso más importantes que la documentación oficial y los datos objetivos que, sin duda, aparecen y, por descontado, aportan la dosis de veracidad que necesita el relato para construirse como una novela histórica.

[67] Alejo Carpentier, *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Siglo XXI, 1985, págs. 17 y 18.
[68] Ana Sánchez Molina, *Alejo Carpentier: cronista mayor de indias de la época contemporánea*, Heredia, EUNA, 1997, pág. 88.

Con lo anterior, podemos afirmar que la característica fundamental de la nueva novela histórica es la abrupta ruptura con la tradición tanto histórica como ficcional que concreta los debates epistemológicos de las nuevas corrientes historiográficas, aunque sus diversos autores no siempre coincidan en la relectura del pasado, ni en el modo en el que llevan a cabo esta actitud crítica.

La nueva novela histórica supone la desmitificación del pasado contraria a los intereses de la vieja novela histórica, que representaba una narración legitimadora. La historia oficial se ve distorsionada de forma deliberada ya que, como afirma Celia Fernández Prieto, "la nueva novela histórica altera consciente, voluntaria y manifiestamente las versiones generalmente aceptadas de los hechos, las características de los personajes históricos, sus actitudes y motivaciones, el decurso o el resultado de los acontecimientos"[69]. Y eso es lo que consigue precisamente Jordi Soler en su trilogía: ofrece una visión particular y desmitificada de la Guerra Civil, de la represión franquista y del exilio al que se vieron obligados miles de republicanos.

Para Jean-François Lyotard[70], la posmodernidad se caracteriza por el rechazo de la lógica totalizante y por la incertidumbre y la desconfianza de las metanarrativas modernas. Y esto no supone el rechazo al conocimiento, sino la conciencia de la pérdida de su significado. Es en estos gestos comunes donde podemos aceptar la condición posmoderna de la nueva novela histórica. Se adquiere conciencia de la desintegración y la fragmentación, se admite la pluralidad, la ruptura de los límites y la consecuente desestabilización de los cánones de la modernidad. Deja de existir una realidad única y se presta atención a las diferentes realidades; en especial, a la realidad de los otros, de los sujetos marginados o ignorados por la élite cultural, ya sea por su raza, sexo, clase… El discurso totalizante queda silenciado. Son muchas las voces que entonces empiezan a escucharse, sobre todo a partir de los años sesenta, cuando comienza la presencia activa de estos grupos que históricamente fueron silenciados.

La nueva novela histórica se explica por el compromiso que han adquirido una serie de escritores con su contexto político y social, llevándolo a la praxis en forma de reescritura de la historia, de crítica constante a lo que se suponía sabido o conocido. Se trata, en definitiva, de una evaluación crítica o reescritura complementaria de todo lo

[69] Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003, pág. 154.
[70] Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2006.

que se consideraba parte de la historia oficial. "Las 'novelas sin ficción' asombran al lector ávido de novedades […] Los medios de comunicación aceptan este oxímoron y lo promocionan porque la novela, como cualquier producto, debe cambiar a menudo de marca con la consiguiente campaña publicitaria para justificación y sustento de dichos medios"[71], en palabras de Juan Antonio Ríos Carratalá.

Según Fernando Aínsa[72], como ya afirmamos anteriormente, el cambio más sintomático que nos permite darle significado al término "nueva", y que por tanto supone un cambio con lo hecho al respecto anteriormente, es la actitud crítica presente en el discurso de los nuevos novelistas. De este modo, renuncian a la distancia épica, abogan por la narración en primera persona, utilizan el monólogo interior o los diálogos coloquiales, y desaparece la distancia entre el pasado histórico y el presente inmediato. Estas nuevas novelas históricas deconstruyen los mitos nacionales y los degradan, quizá un poco al modo de Valle Inclán y su esperpento: en esta ocasión, los héroes tienen que bajar de sus pedestales y la historia se tiñe de un tono paródico.

Por otro lado, Fernando Aínsa distingue dos tendencias opuestas en las novelas históricas contemporáneas. De un lado, encontramos aquellos textos que pretenden reconstruir el pasado, y de otro, los que tratan de deconstruirlo. En otras palabras: hallamos novelas que se fundamentan en las fuentes historiográficas o subalternas disponibles y otras que surgen de la imaginación libre de sus autores. Este modo de reescribir la historia no se basa sólo en cuestionar la historiografía oficial, sino que va más allá y pretende reemplazarla por la visión de quienes no aparecen en ella, es decir, los perdedores y los marginados. La bifurcación que establece Aínsa responde a las dos fuerzas indicadas por Elzbieta Sklodowska en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1991): la fuerza centrípeta que dirige el discurso hacia la construcción de una visión fidedigna y coherente del pasado, y la fuerza centrífuga, relacionada con la crisis del concepto de verdad[73]. Por lo tanto, resulta más acertado distinguir entre aquellas novelas dominadas por la fuerza centrípeta –éstas se acercarían a lo que Menton denominó la novela histórica tradicional–, y aquéllas en las que

[71] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 9.
[72] Fernando Aínsa, *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*, San José (Costa Rica), Facultad de Letras, 1995.
[73] Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, pág. 29.

prevalece la fuerza centrífuga, más cercanas a lo que se conoce como nueva novela histórica.

En el caso concreto de la trilogía de Jordi Soler, el autor trabaja con ambos tipos de fuentes: historiográficas e imaginativas. Por un lado, detrás de sus novelas se halla todo un proceso de investigación en el que el autor accede a una serie de datos irrefutables –fechas, los nombres de los compañeros de Arcadi en el exilio, los registros que mostraban las denuncias contra su tío Oriol –y, por otro, no deja de tratarse de novelas; por lo que Soler está en disposición de ficcionalizar y completar los vacíos con su propia imaginación: las constantes suposiciones o hipótesis que el autor comparte con el lector, las reflexiones fruto del desconocimiento de la verdadera vida que llevó Oriol.

Según lo anterior, la nueva novela histórica supone un instrumento de denuncia en el que se crean universos ficcionales y se lleva a cabo una revisión del propio relato histórico o, en otras palabras, de la versión histórica oficial. Para Seymour Menton, Jorge Luis Borges es la fuente de inspiración en el concepto de nueva novela histórica, ya que considera que toda recreación de la historia está subordinada a tres ideas borgianas. Estas ideas serían la imposibilidad de hallar la verdadera naturaleza de los acontecimientos pasados, la naturaleza cíclica de la historia y la imprevisión de la misma[74].

En cuanto al término "nueva", quizá no es el más adecuado. En la praxis, lo que hoy es una novedad, mañana ya es algo obsoleto. De hecho, el propio Soler afirma en ese sentido que "lo de 'nueva' obedece a la actitud que asumen los narradores que se ocupan de la Guerra Civil en el siglo XXI; narran desde la ligereza, quizá desde la desfachatez que otorga el ser nieto del episodio, y no desde la gravedad que naturalmente asumían los hijos o los protagonistas de la guerra"[75]. Y en un sentido teórico-literario, lleva a pensar en el *nouveau roman* de los años cincuenta, cuando no existe una relación directa entre el conjunto de novelas históricas seleccionado por Menton y el corpus del *nouveau roman*. Teniendo en cuenta que cada vez son más los autores que se acercan al polo posmoderno, podríamos afirmar que la nueva novela histórica supone una tendencia. Por ello, quizá es más preciso el término que propone

[74] Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
[75] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

Linda Hutcheon; metaficción historiográfica[76]. En su planteamiento es clave comprender la distinción entre los acontecimientos sucedidos y los hechos históricos. Los acontecimientos, ciertamente, tuvieron lugar, pero no son accesibles para nosotros, por lo que sólo disponemos de relaciones posteriores de ellos. La información a la que accedemos es la que ha creado el encargado de establecer dicha relación. Por lo tanto, no existe una diferencia fundamental entre la creación de los hechos ficticios en una obra literaria y la reconstrucción de los hechos históricos en un texto historiográfico. Linda Hutcheon opina que el proceso de transformación del conocimiento en la narración se ha convertido en la obsesión de la literatura postmoderna, que se concentra en denunciar la naturaleza lingüística de los hechos[77].

La nueva novela histórica muestra las nuevas teorías sobre la historia, la ficción y la narración. Esta metaficción historiográfica es la paradoja de imposible reconciliación entre autoconciencia narrativa-ficcional y una reflexión historiográfica. En esta ocasión, el literato regresa al pasado no con el objetivo de reconstruir los hechos, ni siquiera a la búsqueda de una verdad absoluta, sino como respuesta a una necesidad de reflexionar y cuestionar el saber histórico. En palabras de Umberto Eco: "La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad"[78]. De hecho, Jordi Soler llega a afirmar en una entrevista concedida a la *Revista de Letras* lo siguiente: "La primera intención es escribir una buena novela, pero me ha servido de manera terapéutica para cerrar, como dices, esa puerta. Como el gobierno no hace nada para rescatar la memoria histórica y tomársela en serio, yo, como individuo, lo hago. Es mi manera de resolverlo"[79].

En la actualidad, se ha aceptado la premisa de que no existe una Verdad, sino que hay tantas verdades como hombres y que "la vista transmite al cerebro no la escueta imagen física, sino su elaboración e interpretación cultural; además, cualquier acaecimiento al volverse discurso se ficcionaliza, es decir que viene narrado a través del

[76] Linda Hutcheon, en Juan Navarro, Santiago, *Postmodernismo y metaficción historiográfica*, Valencia, Universitat de València, 2002, pág. 1.
[77] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York and London, Routledge, 1988, págs. 120 y 121.
[78] Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Milán, Lumen, 1985, pág. 75.
[79] Jordi Soler, en *Revista de Letras*, 2009, http://revistadeletras.net/jordi-soler-utilizo-a-los-personajes-para-limar-las-costuras-de-mis-novelas/

filtro de la cosmovisión del sujeto que ve e interpreta"[80]. De este modo, "la propia historia se ha visto obligada a aceptar la disidencia en su seno: las otras historias posibles, el revisionismo histórico como alternativa a la historia dominante, la versión individualizada frente a la oficial"[81]. Por ende, se acepta que la historiografía no *reproduce* una realidad, sino que la *construye*.

Según la perspectiva que María Cristina Pons mantiene en *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, es natural que en el proceso histórico y literario las obras innovadoras cuestionen las convenciones que sustentaban las anteriores. Por lo tanto, las consideradas por Menton nuevas novelas históricas surgen fruto del agotamiento de una fórmula determinada, pero "la tendencia dominante que precede a la nueva novela histórica no es la novela histórica tradicional"[82]. En los años sesenta y hasta principios de los setenta, era fecunda en Hispanoamérica una suerte de novela que se mostraba comprometida con el presente y la búsqueda de la universalidad de los acontecimientos, vinculada estrechamente con la idea de revolución. Esta forma de concebir la novela con el tiempo se convencionalizó, a la vez que, obviamente, transgredía la convención de la novela histórica tradicional[83].

Con todo lo anterior, podemos afirmar que las novelas históricas hay que interpretarlas como un síntoma del regreso del interés por el pasado, y por otro lado, se las puede incluir en una corriente mucho más amplia que abarca a todas las obras que cuestionan las fronteras entre la historia y la ficción. En ese sentido, Pons señala que "sería tan absurdo pensar que la nueva novela histórica resucita al género sólo para destruirlo como pensar que lo hace para cuestionar una forma literaria que ya había sido cuestionada más de treinta años atrás"[84].

Para comprender mejor las dos fuerzas que interactúan en lo que conocemos como la nueva novela histórica es preciso comprender dichas novelas en toda su complejidad.

---

[80] Rosa María Grillo, *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2010, pág. 50.
[81] Fernando Ainsa, *Reescribir el pasado*, Caracas, Celarg, 2003, págs. 48 y 49.
[82] María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, págs. 108 y 109.
[83] Ibídem, pág. 104.
[84] Ibídem, pág. 109.

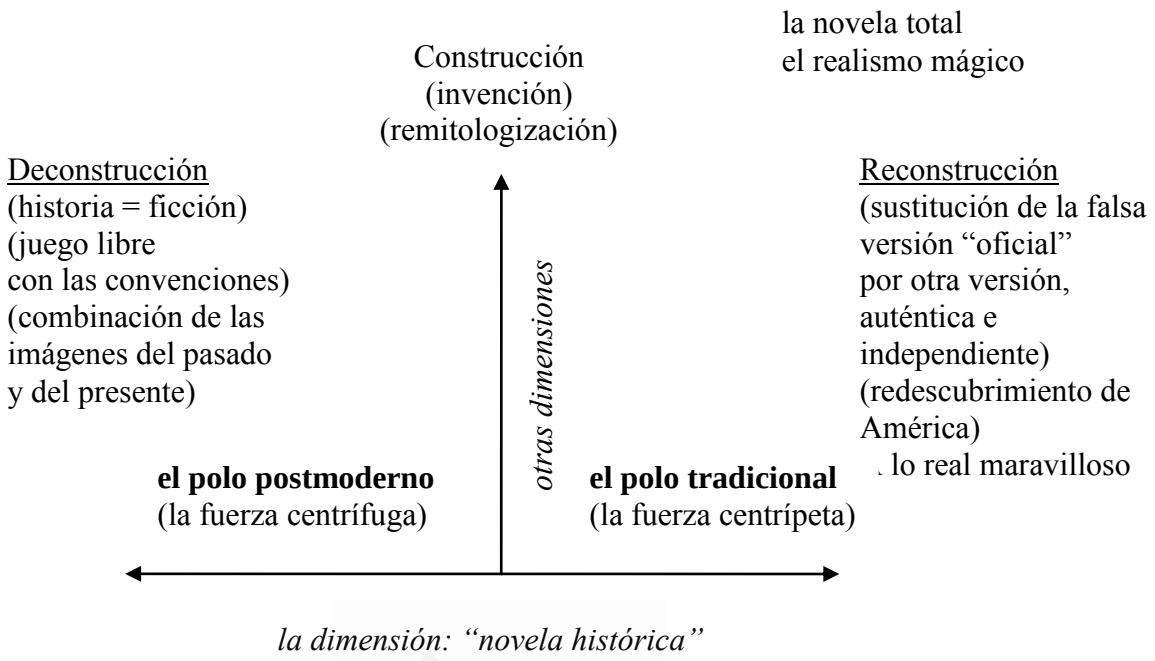


Imagen extraída de Lukasz Grützmacher, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poética*, vol. 27, nº. 1, 2006, pág. 157.

Es común hallar en la historia deformaciones, manipulaciones y versiones que no responden a la verdad, por lo que estas novelas vienen a dar voz a aquéllos que en muchas ocasiones fueron silenciados, "se trata de la descolonización intelectual y cultural y, al mismo tiempo, del cuestionamiento de la legitimidad del sistema en vigor"[85]. La retórica actual responde a dos suposiciones básicas: la primera de ellas indica que "el discurso histórico no es más verídico que el discurso novelístico"[86], y la segunda recoge que "la versión de la historia que se conoce universalmente –la versión denominada 'oficial'– no sólo es falsa sino además injusta, pues ha sido escrita para el Poder, desde su punto de vista y para legitimarlo"[87]. Tomando esas dos premisas como base, el escritor tiene derecho a sustituir la historia oficial por su propia versión si ésta es más "justa" desde la perspectiva posmoderna y representa la voz de los marginados.

[85] Lukasz Grützmacher, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, pág. 158.
[86] Ibídem, pág. 163.
[87] Ibídem.

No obstante, y quizá como advertencia, cabe apuntar que los escritores contemporáneos, en su rechazo a la historia oficial a la que tachan de autoritaria, tratan de crear obras a menudo revolucionarias, heterogéneas y polifónicas, conformando una corriente que Grützmacher denomina la "historia postoficial". Ésta vendría a ser "una proyección de lo políticamente correcto en el pasado, una proyección que no puede buscar la verdad histórica, puesto que pone en tela de juicio la misma posibilidad de conocer el pasado y que, en consecuencia, no tiene valor cognitivo"[88]. De este modo, el discurso posmoderno se sirve, como ocurriera en su día con el que ya consideramos antiguo, de unos procedimientos retóricos y un juego con las convenciones que trata, en última instancia, de promover su propia ideología.

En la trilogía de Jordi Soler, el autor trata de dar voz a la historia de su propia familia, mezclando componentes históricos con otros ficcionales, trabajando con fuentes documentales oficiales y con otras que podrían considerarse subalternas, pero que poseen una fuerza constructiva y literaria que da forma a las novelas. La imaginación del escritor es el tercer elemento en concordia. Las tres fuentes discursivas apoyan un relato que se nos presenta homogéneo y, evidentemente, las tres quedan supeditadas a la pluma del autor, que las maneja, las filtra y las posiciona dentro del relato mismo. Sin embargo, no se trata en ningún caso de una proyección de una ideología exclusiva y excluyente, ni se acerca a ser un discurso político. A pesar de que el autor se encuentra presente en las páginas, y además aparece con una postura crítica respecto a los hechos narrados, prioriza sobre cómo vivieron esos hechos los personajes que, a su vez, son la representación de la sociedad de la época, reproduciendo de este modo un episodio nacional desde la perspectiva de su abuelo, que es la de los vencidos, que es la de los silenciados.

2.4. DEFINICIÓN Y ORIGEN DEL TÉRMINO NOVELA HISTÓRICA

Una vez hemos apostillado lo referente a la nueva novela histórica, cabe detenerse a comentar cuál fue el origen de su antecesora inmediata y, sobre todo, qué rasgos distinguen a este tipo de novela, con el objetivo de identificar las particularidades narrativas que encontramos en la obra de Jordi Soler.

[88] Lukasz Grützmacher, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, pág. 164.

Las novelas históricas son aquellas creaciones literarias que han facilitado el acceso de sus lectores a esas épocas pasadas donde transcurren las acciones ficticias o reales ficcionalizadas. Se trata de un subgénero literario que goza de especial popularidad en la actualidad desde que disfrutase de un nuevo auge a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Esta recuperación se debe a dos motivos fundamentales: la capacidad didáctica de la historia, y el factor económico, es decir, las ventas, que obedecen –en parte– a los gustos mayoritarios del público lector.

Existe un debate que se ha extendido en el tiempo acerca de la correcta definición de la novela histórica. La mayoría de sus estudiosos han llegado a la conclusión de que la definición que mejor se ajusta a este subgénero es la de género sincrético o ecléctico, pues aúna las técnicas históricas y literarias, como afirma Biruté Ciplijauskaité: "Es una composición híbrida que nace, en parte, de la insatisfacción con la novela y, de otra, de la inconformidad con la escritura de la historia de su tiempo"[89]. Dentro de esta definición, hemos de atender al hecho de que historia y ficción deben equilibrarse perfectamente dentro de la novela.

Para Georg Lukács, la novela histórica era la respuesta a un mundo en constante transformación y, por tanto, surgía en un momento posterior a una crisis o un conflicto. Sus autores acudían al pasado con la intención de solucionar los interrogantes de su época. De este modo, Jordi Soler acude al pasado para dar respuesta a las preguntas que le atormentan en el presente: ¿Quién era realmente su abuelo y cómo combatieron la dictadura desde México? ¿Qué fue de su tío Oriol al que habían dado erróneamente por muerto durante tantos años? ¿Cómo se puede concienciar a las nuevas generaciones de que la guerra fue algo de todos y que deben conocer la historia de su país?

Por ende, conocemos como novela histórica a aquélla que trata de reproducir de forma verosímil una determinada época del pasado y, para ello, conjuga lo real y lo inventado, la historia y la literatura. Para hallar los antecedentes de la novela histórica tendríamos que remontarnos a siglos atrás, pues la unión de documentación y fantasía aparece en obras de todos los tiempos. De este modo, podemos considerar como antecedentes de este subgénero a la epopeya, la épica, las crónicas medievales, los cantares de gesta, las novelas de caballerías y un largo etcétera de ejemplos.

[89] Biruté Ciplijauskaité, "La figura de la mujer como la encarnación de las añoranzas de la autora", *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 1998, núm. 113, págs. 5-6.

Ya en la Grecia antigua existía el famoso 'yo he visto', que suponía una garantía de verdad, y en los siglos XII y XIII el desarrollo del romance medieval tuvo lugar junto al apogeo de la historiografía de la época. En palabras de Fogelquist, "los historiadores de los siglos XII y XIII se hallaron, con frecuencia, ante lagunas en sus fuentes escritas […], se tejieron extensas narraciones que se hacían cada vez más fantásticas mientras más se extendía la elaboración", de manera que "la labor del historiador […] en ciertos momentos, no dista mucho de la del novelista moderno, al borrarse en sus obras, con frecuencia, las fronteras entre lo histórico y lo inventado"[90].

No obstante, si nos remitimos a la significación que ha adquirido el término "novela histórica" en la actualidad, el origen de esta fórmula lo encontramos a finales del siglo XVIII y alcanza su esplendor a principios del siglo XIX. Los motivos fundamentales por los que este género conoció entonces su momento de auge son dos. En primer lugar, la Revolución Francesa provocó el desarrollo de la burguesía y, con ello, el sentimiento popular de ser parte de la historia. E inmediatamente, el Romanticismo promovió esa sensación de constante insatisfacción, casi de angustia, que llevó a muchos de sus escritores a indagar en el pasado.

La influencia de la Ilustración provocó un descreimiento de la historiografía, por lo que el tiempo histórico dejó de considerarse estático y se comienza a percibir "el pasado como la prehistoria del presente"[91], de manera que el presente es el reflejo lógico de los aconteceres pasados. Por lo tanto, la historia es la disciplina que permite el entendimiento del origen y de la identidad de las naciones antes de sus grandes transformaciones. El Romanticismo, por su parte, aunó conceptos como nacionalismo, medievalismo y nostalgia como nuevas formas de búsqueda identitaria.

La novela histórica romántica nace a principios del siglo XIX y coincide aproximadamente con la caída de Napoleón Bonaparte, y esto no es casualidad, pues la aparición del género viene determinada por una serie de acontecimientos y contradicciones históricas y sociales en los que primaba el nuevo concepto de nacionalismo, el constante interés por identificar las raíces del ser humano.

[90] J. D. Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa, 1982, pág. 30.
[91] Pasuree Luesakul, *La visión de "los otros": Mujer, historia y poder en la narrativa de María Rosa Lojo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pág. 11.

A pesar de que la novela histórica registre antecedentes que remiten a la Antigüedad clásica, su nacimiento hemos de adherirlo al literato escocés Walter Scott, quien en 1814 publicaba *Waverley*. En el siglo XVIII, siglo del escritor, la historia alcanza la categoría de disciplina científica y se adquiere una conciencia histórica por la que el pasado se comprende como algo ligado al presente inmediato. Con la Revolución Francesa y el Imperio Napoleónico se constituyeron los *Archives Nationales* y las escuelas, academias y sociedades destinadas a la investigación histórica, avances que fomentaron la concepción de la historia como una disciplina fundamental, aunque la revolución, per se, reincidiera en destruir un pasado que se consideraba aborrecido.

La influencia de Scott dentro del género fue inmensa y muestra de ello es el gran número de críticos que han canonizado su obra. No obstante, el primero que estudió su importancia fue Georg Lukács en su clásico *La novela histórica* (1937). Esta obra refleja el interés nacionalista que los historiadores manifiestan a la hora de descubrir y profundizar en el espíritu original de cada raza. "Al considerar que el 'espíritu' o 'alma' de los pueblos se manifiesta en las expresiones artísticas de cada civilización, se produce un naciente interés folklorista, que presta particular atención a las leyendas y tradiciones históricas de las sociedades"[92]. Los historiadores se zambullen en el pasado histórico para encontrar los orígenes de ese espíritu nacional.

Walter Scott "muestra a los seres humanos con sus defectos y virtudes, desvelando las características, formas de vida e idiosincrasia de un pueblo en las diferentes etapas históricas, lo que constituye una de las principales características del subgénero, a la vez que va manejando, con sutileza y maestría, un tipo de discurso que es a la vez narrativo e irónico"[93]. La importancia de la vida privada de los personajes es crucial, pues es la que va conformando la personalidad de los mismos, sin tener en cuenta que pertenecen a una época pasada, sobreentendiendo que los sentimientos son los mismos en las personas de ahora que en las de entonces.

Las novelas de Walter Scott se consideran fruto de la combinación revolucionaria de algunas formas de escritura presentes en la literatura inglesa. Según

[92] Fernando Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Estados Unidos, Latinoamericana Editores, 1996, pág. 24.
[93] Yannelys Aparicio, *Lo que el tiempo no se llevó: La narrativa histórica de Julio Travieso Serrano*, Granada, Universidad de Granada, 2013, pág. 42.

María Cristina Pons[94], la obra de Scott fue el resultado de una mezcla de diferentes géneros, sin reconocer como dominante ninguno de ellos. Por una parte, se trata de una continuidad de la novela socio-realista del siglo XVIII y, por otra, es el reflejo de la literatura de tratamiento de la historia antigua y de los mitos de la Edad Media. Tienen, en definitiva, una función didáctico-política, de manera que colaboran en la construcción de una identidad colectiva, tratando de interpretar los momentos de transformaciones políticas y sociales en la historia inglesa, cuando se enfrentaban los de "arriba" y los de "abajo": "Scott intenta mostrar un camino 'medio' entre los grupos combatientes, como en la lucha entre sajones y normandos para formar el pueblo inglés, en la sangrienta guerra entre la Rosa blanca y la Rosa roja y en las luchas de clase"[95]. La obra de Walter Scott presta atención a las peculiaridades del pasado, tales como la vestimenta, los ritos, las costumbres, los modos de relación entre las gentes. Los personajes de sus novelas, por lo tanto, son personajes históricos relevantes, pero también otros fruto de su imaginación. Se trata de héroes mediocres que presentan "una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia"[96].

Walter Scott logra alzar la novela a la categoría que ostentaba la historia, por lo que muchos historiadores se convirtieron en novelistas, y viceversa. De hecho, en 1824, el historiador Prosper de Barante afirmó que se había propuesto "restituir a la historia el interés de la novela histórica"[97] e incluso sostuvo que era posible aprender historia inglesa leyendo las novelas de Scott. No obstante, es necesario discernir entre la labor de la novela histórica y la de la historia como ciencia: mientras que la historia se fija en el concepto de verdad, la novela refleja la elaboración creativa y estética a través de un proceso de ficcionalización.

A pesar de la división que se iba forjando en esa época entre historia y ficción, Scott logra integrar en sus novelas el discurso histórico y el literario, de forma que su obra fue elogiada por los autores coetáneos y por la crítica posterior. No obstante, su obra no ha estado exenta de ciertas críticas como la que plantea José María Heredia

[94] María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, pág. 80.
[95] Pasuree Luesakul, *La visión de "los otros": Mujer, historia y poder en la narrativa de María Rosa Lojo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pág. 14.
[96] Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003, pág. 88.
[97] Carlos Mata Induráin, "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica, en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1995, pág. 24.

cuando cuestiona en su *Ensayo sobre la novela* (1832) las posibilidades de la novela histórica como género, afirmando que, mientras que la novela siempre es ficción, la historia debe referirse a la realidad y es absolutamente incompatible con los productos de la imaginación. "Este tipo de crítica, que en distintas versiones se mantiene hasta el día de hoy, parte del presupuesto de la 'autonomía' del arte e ignora el otro fenómeno cultural y literario mencionado: el romanticismo social o arte 'comprometido' de la época, que acepta gustoso la función social de la literatura"[98].

Leonardo Romero Tobar ha defendido la idea de que existe heterogeneidad entre los diversos "romanticismos" locales, "heterogeneidad salvada por su coincidencia en la innovación básica que introdujo la vivencia de la 'imaginación creadora'"[99]. Desde este punto de vista es posible justificar el momento fecundo que generó el movimiento, "en dialéctica tensión con la cultura ilustrada, el universo histórico que conocemos bajo el título genérico de 'Modernidad'"[100]. Es acertada la tesis que sostiene que existe cierto "retraso" en la llegada del Romanticismo a España, fruto de los ritmos de difusión de los fenómenos culturales internacionales. "Los diagnósticos emitidos sobre el romanticismo español han destacado las notas de debilidad ideológica y brevedad temporal del movimiento, lo que a todas luces contrasta paradójicamente con el papel emblemático que los románticos europeos concedieron a la 'romántica España' y con el encarecimiento de la literatura española del XIX que repetían los hispanistas del primer tercio del siglo XX"[101], afirmó Leonardo Romero Tobar tratando de identificar las particularidades del Romanticismo en territorio español y de sustentar la idea de que el conflicto de identidad vivido por los grupos minoritarios atravesados por el romanticismo europeo se proyectó sobre una cultura arraigada en la visión mítica del pasado.

En la concepción del Romanticismo español intervino primeramente el influjo historicista. No obstante, se fueron superponiendo otros estímulos provenientes de Europa: el idealismo hegeliano y criticismo heineano, el revivalismo británico en pro de lo gótico y la imaginación creadora, el contrarrevolucionismo… Del mismo modo, la

[98] Fernando Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Estados Unidos, Latinoamericana Editores, 1996, pág. 40.
[99] Leonardo Romero Tobar, "Luces y sombras del romanticismo", *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, IFC, 2010, pág. 218.
[100] Ibídem.
[101] Ibídem, págs. 73 y 74.

tradición crítica decimonónica insistió en la "pretendida relación de continuidad entre la cultura española de la época austriaca y el romanticismo"[102].

Parte de la crítica sobre el romanticismo español ha llegado a la conclusión de que en España existieron dos romanticismos: un romanticismo conservador y un romanticismo liberal, ambos definidos por sus connotaciones político-ideológicas e irreconciliables entre ellos. En Menéndez Pelayo y los críticos de la Restauración ya se encuentra consagrada esta división: "en su dominio breve y turbulento se dividió aquella escuela (si tal puede llamarse) en dos bandos completamente distintos: el romanticismo histórico nacional, del que fue cabeza el duque de Rivas, y el romanticismo subjetivo o byroniano, que muchos llaman filosófico, cuyo corifeo fue Espronceda"[103].

No obstante, es posible sentenciar que los acontecimientos bélicos y políticos del primer tercio del siglo XIX introdujeron en la sociedad española ciertos cambios estructurales: se empiezan a abandonar el orden impuesto por el Antiguo Régimen y se va penetrando paulatinamente en la modernidad. La vida cultural se impregnó de estas transformaciones y los escritores románticos recuperaron la mentalidad mágica y supersticiosa sobre la que se había edificado la mentalidad: "El inmenso peso de las creencias míticas y de las constricciones sociales de la sociedad estamental todavía gravitaba en la vida cotidiana de las ciudades españolas antes de la guerra de 1808 y después del retorno de Fernando VII"[104].

De este modo, la primera mitad del siglo XIX fue pródiga en emprendimientos académicos que posicionaron la historia en un lugar privilegiado: se fundan en diversas universidades europeas cátedras de historia, se forma en 1835 la *Société de l'Histoire* de France, aparecen revistas históricas nacionales en los países del Viejo Mundo, Prusia se erige en centro de una historia erudita y Leopold von Ranke se consolida como la figura más importante del historicismo científico alemán.

Quizá el desarrollo del romanticismo en las letras hispánicas fuera tardío, no obstante, fue primero un hecho social –a partir de 1812 se puede considerar que la vida

[102] Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, pág. 80.
[103] Marcelino Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, II, 1885, pág. 202.
[104] Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, pág. 87.

española ya estaba inserta en el romanticismo– y posteriormente, quizá a un ritmo lánguido, se trasladó a la literatura. Existe cierta discrepancia a la hora de establecer una fecha de inicio de las letras hispánicas en los derroteros del romanticismo: han sido propuestos los años de 1833-1834 –muerte de Fernando VII, regreso de los emigrados, primeros pasos hacia el cambio político–; o 1828 –muerte de Moratín y Goya, primer tomo del *Romancero* de Agustín Durán–; o la opinión compartida por la mayor parte de la crítica, que fija la década de los veinte y comienzos de los treinta como la frontera entre la literatura romántica de la anterior.

En el caso del romanticismo hispanoamericano, tal y como formuló Mónica Quijada (2003), en las recientes naciones no fueron suficientes el territorio, la lengua, la raza y la religión para cohesionar lo nacional. La lengua y la religión, por un lado, eran comunes dentro de un extenso campo geográfico, mientras que la raza se veía más como un obstáculo que como un factor integrador. Si el territorio disfrutaba de cierta cohesión, era bajo la administración española, con la que se pretendía romper lazos. Por lo tanto, "esa necesidad de crear una imagen colectiva de pertenencia y homogeneidad identitaria que debía imponerse sobre la realidad plural pivotó sobre todo alrededor del tiempo, de la invención de un pasado común susceptible de ser proyectado sobre el presente independentista, que la literatura y las artes codifican y difunden para la elaboración de un 'ser nacional y continental' que anime la voluntad de un destino colectivo"[105]. La independencia significaba, en última instancia, la ruptura con la identidad española, de modo que era imprescindible orientar el modelo identitario hacia el mundo precolombino que, trasladado a las letras, confluyó en la constante apelación hacia eso que conocemos como "imaginario" y que en América se configuró contemporáneamente a los primeros discursos que proclamaron la independencia de la corona española.

Se ponen en funcionamiento entonces una serie de mecanismos que desembocan en la identificación con todo aquello que en Europa no existía: las riquezas y bellezas que abundaban en territorio hispanoamericano y la figura del indígena "civilizado", que distinguía al criollo del resto de sujetos históricos. En palabras de Remedios Mataix, "se trata de una operación de metamorfosis y resignación obediente tanto al ya tradicional proceso de adaptación de lo codificado por la tradición cultural occidental, como a la

[105] Remedios Mataix, "Mitos sí, indios no", en José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pág. 470.

búsqueda de legitimación a través de la apropiación de un icono territorializador, recodificado con miras a los objetivos que ahora se representaban con él"[106].

Las revoluciones independentistas hispanoamericanas rompieron con la interpretación de la conquista española subyugada a una cadena de ignorancia, superstición y servidumbre. Una vez establecida la idea de ruptura respecto a ese pasado colonialista, fue necesario religar las repúblicas nacientes bajo una misma realidad autóctona prehispánica. Se comienzan a erguir los nuevos símbolos o nacionemas que funcionan como núcleo integrador de la construcción nacional y las prácticas de identidad nacionalistas perfilaron "el consenso imaginario que acabaría por oscilar entre esa suerte de 'nostalgia imperial' que idealiza al indio prehispánico ya desaparecido como linaje prestigioso, y la denigración o el olvido del indio real como sujeto histórico, al que se hace convenientemente invisible bajo la categoría homogeneizadora de 'ciudadano' o, incluso, víctima principal de la disyuntiva civilización/barbarie que tanto marcó la ideología de la época y contribuyó a legitimar el etnocidio abundando en la idea del salvajismo indígena como amenaza al proyecto civilizador, blanco y burgués de expansión territorial"[107]. No obstante, la relectura de la historia fue imprescindible, no sólo por lo que a la moda romántica se refiere, sino por la necesidad de construir un pasado común autóctono diferente al que el periodo colonial había oficializado y con el que los nuevos patriotas pudieran identificarse.

En el siglo XVIII nos encontramos con novelas como *El Rodrigo* (1793), de Pedro Montengón, un relato en doce libros precedidos cada uno de ellos de una "invocación" cuyo género literario oscila entre la novela histórica y la épica culta. Mientras, el siglo XIX nos trajo creaciones como *Waverley* (1814), de Walter Scott, en la que el autor indagaba en la historia escocesa, o *Ivanhoe* (1820), en la que Scott esta vez se centraba en la historia inglesa. *Los tres mosqueteros* (1844), de Alejandro Dumas, es otro ejemplo de novela histórica, a pesar de que el autor decidiera transportar al protagonista, D'Artagnan desde la época que vivió, bajo el mandato del cardenal Mazarino, hasta los años cumbre de su antecesor, el cardenal Richelieu. Otro de los grandes títulos de novelas históricas es *Salambô* (1862), de Gustave Flaubert, obra en la que se narra la Guerra de los Mercenarios que tuvo lugar en el siglo III a.C. En Rusia

[106] Remedios Mataix, "Mitos sí, indios no", en José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pág. 471.
[107] Ibídem, pág. 487.

nos encontramos con *La hija del capitán* (1836), Alezandr Pushkin, ambientada en la Rebelión de Pugachov (1773 y 1774). Quizá el motivo que impulsa a la mayor parte de la población a sumergirse en la lectura de éstos y otros grandes propulsores de la novela histórica sea la necesidad de abstracción, la búsqueda de otros mundos plagados de posibilidades, y la evasión de una realidad que a menudo nos atormenta. En palabras de Carlos Mata, esto se debe a que "los grandes temas (amor, honor, amistad, ambición, envidia, venganza, poder, muerte), en tanto que humanos, son iguales en todas las épocas, y es precisamente su valor atemporal lo que permite que nos emocionemos"[108].

En el caso hispanoamericano –al que cabe prestar especial interés por la procedencia mexicana de Jordi Soler–, la presencia de la historia en la literatura responde a la búsqueda identitaria de sus autores y al compromiso de los mismos con su contexto socio-político. Es por ello que la mayoría de las novelas históricas hispanoamericanas mantienen un serio componente crítico, sobre todo en lo relativo a la recuperación de las raíces propias en el pasado precolombino y la memoria del período colonial y sus repercusiones en los nativos.

2.5. LAS NOVELAS DE DICTADOR

Es importante, llegados a este punto, hacer un alto en el camino para hablar de las novelas de dictador o novelas de la dictadura, subgénero literario que disfruta de una relación cercana con la memoria histórica y que es fundamental para comprender la constante histórica del caudillismo, las sucesivas dictaduras militares y la violencia política en los países hispanoamericanos. Algunos de los escritores que cultivaron este subgénero buscaron crear un arquetipo que reuniera los rasgos de varios dictadores hispanoamericanos, de manera que los dictadores de estas novelas resultan ser una mezcla de "célebres malvados históricos"[109]. Tras haber estudiado un gran número de obras, Juan Carlos García acierta a afirmar que la figura del dictador representa "tal vez el más histórico de todos los personajes que deambulan por la literatura hispanoamericana"[110].

[108] Carlos Mata Induráin, "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica, en Kurt Spang et. al. *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1995, pág. 37.
[109] Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, *Historia de la literatura hispanoamericana II. El siglo XX*, Madrid, Gredos, 2006, pág. 286.
[110] Juan Carlos García, *El dictador en la novela hispanoamericana,* Canadá, Nathional Library of Canadá, 1999.

Las dictaduras, en concreto atenderemos a las latinoamericanas, se han caracterizado por el poder absoluto de una persona, por la censura de la prensa, por el exilio o la cárcel para los opositores al régimen dominante y por el control policial. Las dictaduras hispanoamericanas "fueron propiciadas por circunstancias políticas comunes en la historia de la mayoría de los países desde la Independencia hasta nuestros días, si bien evolucionaron de manera diferente"[111]. La extensa narrativa hispanoamericana dedicada a la vida social del continente se debe en gran parte a la larga duración de sus períodos dictatoriales o al papel determinante que éstos jugaron en la formación de varias generaciones de escritores.

La novela de la dictadura aúna temas y motivos recurrentes y presentes en el Romanticismo continental, conformando "una cadena de textos que llegará a constituir casi un subgénero autóctono"[112]. El romanticismo rioplatense parece considerarse el inicio de la novela de la dictadura, de forma que la historia de la literatura ha bautizado a la generación romántica argentina como "de los Proscritos", por su ferviente oposición a la tiranía de Juan Manuel de Rosas, cuyo poder se extendió entre los años 1828 y 1852.

La narrativa sobre la dictadura ve su inicio con *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría, que narra la historia de un crimen político cometido por los federalistas, que eran los seguidores del dictador Rosas, contra un joven héroe unitario. *El matadero* tiene un carácter histórico y documental, una fuerte impronta del Romanticismo y una fuerza descriptiva considerable. La obra se basa en la dictadura argentina de Juan Manuel de Rosas, presentando un mundo fracturado en una sucesión de términos contradictorios, tales como federales que gobiernan, unitarios que actúan de oposición. Los federales representan la crueldad y el despotismo, mientras que los unitarios simbolizan la lucha por la libertad. Esa oscilación romántica entre el bien y el mal se traslada a *El matadero* en un aspecto político-social. La figura del déspota, ordenador del mundo, restaurador de las esperanzas de los desposeídos, jefe de los federales, se plasma en sus líneas como la expresión superlativa del mal: "Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo

[111] Neslihan Kadiköylu, "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana", *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 2, núm. 140, 2012, pág. 222.
[112] Remedios Mataix, "Antídotos del destierro. La escritura como desexilio en Juana Paula Manso", en Piero Menarini (ed.), *Romanticismo y exilio*, Bologna, II Capitello del Sole Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico Ermanno Caldera, 2009, pág. 1.

el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad"[113].

El matadero presenta una serie de acontecimientos que tienen como telón de fondo una inundación provocada por la lluvia. Esta lluvia torrencial es todo un diluvio que debería traer como consecuencia directa la limpieza del ambiente, pero sólo provoca destrucción a su paso. Tanto la Iglesia como el gobierno culpan de la inundación a los unitarios, como un castigo de Dios ante el mal comportamiento de los opositores. El cuento, no obstante, refleja el carácter tiránico de la Iglesia, alineada con el mal, tesis sostenida por el pensamiento liberal de la época. El mundo queda reflejado en un universo terrorífico donde existen dos bandos claramente diferenciados: la dictadura y el perfil heroico de la oposición, que trata de acabar con el horror del dictador.

Otro de los textos que adquiere especial relevancia dentro de la narrativa de dictador es *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo* es un ensayo de corte romántico, que combina con gran maestría una expresión de sentimiento personal y el intento de comprensión racional del fenómeno dictatorial en toda su plenitud. El ensayo se centra en la aparición del caudillismo hispanoamericano y, en particular, en la dictadura de Juan Manuel de Rosas en Argentina. Su idea principal consiste en describir la realidad como una oposición constante entre civilización y barbarie, y define la dictadura y el caudillismo como el resultado del triunfo de la barbarie sobre la civilización. Tal es el poder que Faustino Sarmiento atribuye a Juan Manuel de Rosas, que considera su dictadura una realidad completamente autónoma con respecto a las corrientes políticas, y la culpa de todos los males que padece la nación. Por otro lado, adquiere relevancia el personaje de Facundo Quiroga, caudillo riojano.

"¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!"[114], recoge *Facundo* en uno de sus fragmentos. De este modo, el autor justifica su obra con el recuerdo del personaje histórico que da nombre al título, y a quien invoca para obtener una explicación de la tragedia que vive su pueblo, que no es otra que la existencia del

[113] Esteban Echeverría, *El matadero*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 91.
[114] Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, *Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 3.

dictador Rosas. Se trata, en última instancia, de ficcionalizar la vida del dictador para identificar los componentes de la 'barbarie' de la Argentina decimonónica, que contrastan con la civilización europea, siendo el primero de ellos el entorno, la "llanura sin límites que, desde Salta a Buenos Aires y de allí a Mendoza por una distancia de más de setecientas leguas […] constituye uno de los rasgos más notables de la fisionomía interior de la República"[115]. Recuerda, sin duda, a las descripciones que Jordi Soler recoge de la selva de Veracruz, donde los rasgos propios de la barbarie, de la ausencia de civilización, dificultan a los nuevos mexicanos adaptarse al territorio.

De la mano de Domingo Faustino Sarmiento el personaje del dictador empieza a adquirir consistencia, pues ya es protagonista de carne y hueso y se introduce en el discurso la presencia de quien es origen y responsable de todo atropello y corrupción. Giuseppe Bellini afirma sobre Faustino Sarmiento que "su libro […] estaba destinado a ejercitar un influjo notable sobre toda la narrativa hispanoamericana de protesta política"[116].

Otra obra esencial que cabe destacar es *Los misterios del Plata* (1845) de Juana Manso, que presenta características propias de la ficción romántica política antirrosista y ostenta el mismo ideario social y político que defendieron los románticos argentinos de la primera generación. Juana Manso crea una ficción política que documenta la realidad argentina del momento de la narración, interpreta dicha realidad y presenta un proyecto de formación nacional. La escritora pertenece a la primera generación de autoras argentinas, a la de las proscritas: "hijas, hermanas, esposas de disidentes o disidentes ellas mismas y exiliadas también, que no suelen aparecer como tales en los manuales e historias literarias no específicamente dedicados a la literatura femenina o los estudios de género, pese a que inauguraron y dinamizaron tanto como ellos la tradición novelesca en su país"[117]. Juana Manso ha sido menos estudiada que sus coetáneos varones, criticada por los sectores de la burguesía letrada de aquel momento y por los análisis feministas actuales, en los que su figura aparece como "intelectual

[115] Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, *Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 61.
[116] Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, pág. 13.
[117] Remedios Mataix, "Antídotos del destierro. La escritura como desexilio en Juana Paula Manso", en Piero Menarini (ed.), *Romanticismo y exilio*, Bologna, II Capitello del Sole Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico Ermanno Caldera, 2009, pág. 2.

‘fracasada’ por demasiado adelantada, obstinada, vehemente o transgresora para su entorno”[118].

Los misterios del Plata se estructura alrededor de parejas de personajes que se oponen o se complementan (de nuevo vemos reflejado ese tono típico del romanticismo en el que se establece una disyuntiva bien/mal). La culpa recae en su totalidad sobre la figura del dictador, y la autora incluso exime al pueblo de todas sus acciones: “¿Por qué se ha de hacer un delito a toda esa masa de hombres ignorantes que siguen a Rosas, desenfrenados por la falsa creencia de que la libertad es el derecho de hacer cada uno lo que quiere?”[119] Los misterios del Plata centra su crítica de la barbarie argentina en una institución, la Sociedad Popular Restauradora y, sobre todo, en su vertiente paramilitar, la Mazorca, organización que reúne a un mismo tipo de individuos: “Buscar algún rasgo característico o distintivo entre esta gente, sería inútil […] Por lo demás, uno y único es su objeto: degollar, robar y cometer toda clase de latrocinios”[120].

La novela de Juana Manso plantea una denuncia literaria hacia cualquier forma de tiranía, así como una serie de críticas al sistema social de su época que no lograba integrar a las mujeres: mientras que los escritores varones encontraron en el exilio una plataforma para fraguar sus ideas e incluso alentar el levantamiento armado, “para ella la experiencia del destierro se traduce en una concepción de la literatura como lugar de reencuentro con la patria natal, como el ‘aula imaginaria’ donde ‘meditar y trabajar por la patria ausente’”[121].

Amalia (1851) de José Mármol es otro referente dentro de las novelas de dictador, y en ella también se aborda el tema del régimen dictatorial de Rosas en Argentina. El romance entre Eduardo Belgrano y Amalia se imposibilita debido a la falta de libertad que sufre el territorio argentino. La insatisfacción de los personajes se perfila entre una realidad contraria a los ideales de libertad que proclamaba el movimiento romántico europeo que tanto influyó en Hispanoamérica.

---

[118] Remedios Mataix, “Antídotos del destierro. La escritura como desexilio en Juana Paula Manso”, en Piero Menarini (ed.), *Romanticismo y exilio*, Bologna, II Capitello del Sole Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico Ermanno Caldera, 2009, pág. 2.
[119] Juana Paula Manso, *Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas, escritos en 1846*, Buenos Aires, Stockcero, 2005, págs. 43 y 44.
[120] Ibídem, pág. 74.
[121] Remedios Mataix, “Antídotos del destierro. La escritura como desexilio en Juana Paula Manso”, en Piero Menarini (ed.), *Romanticismo y exilio*, Bologna, II Capitello del Sole Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico Ermanno Caldera, 2009, pág. 7.

En *Amalia*, la tiranía de Rosas no admite la plena y libre expresión espiritual de lo que ellos consideraban los mejores hombres de la época, liberales en filosofía y unitarios en la práctica política. Del mismo modo que ocurriera en las obras anteriormente citadas, en *Amalia*, Juan Manuel de Rosas es proyectado como un tirano feroz, unilateral, que no admite más opinión que la que concuerda y aprueba la suya propia. Coincidiendo con la imagen del dictador romántico, la figura dictatorial que se define en *Amalia* es un ser impulsivo, propicio a sufrir alteraciones nerviosas explosivas, fácil de influenciar por opiniones que jamás verifica, a la vez que puede mostrarse frío y calculador con el principal objetivo de permanecer ostentando el poder. Rosas suele aparecer siempre relacionado con acciones sangrientas, grotescas, conductas deshumanizadas.

Amalia se estructura basándose en contrastes como el bien y el mal, y como telón de fondo dibuja un escenario cercano a una pesadilla donde impera el terror encarnado en la figura del dictador, cuya maldad le atribuye un carácter mítico, desbordando en el lector una sensación de omnipresencia, con rasgos demoníacos y oscuros. De Rosas se llega a decir que "bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre"[122].

Además de las obras ya mencionadas, también podríamos incluir algunos títulos que son considerados plenas nuevas novelas históricas y que se pueden comprender insertas en el subgénero de las novelas de dictador. Tal es el caso de *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *Cambio de armas* (1982) de Luisa Valenzuela, *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, y otras tantos títulos más que engrosan este subgénero.

La sombra del caudillo es la novela más importante dentro del costumbrismo regionalista. Por establecer la diferencia, recordaremos que el costumbrismo se ha definido como la estética que plasma el modo de vida de las gentes de aldeas, pueblos y países, mientras que el regionalismo hace referencia con mayor énfasis al escenario, ya sea campo o ciudad. En esta novela confluyen ambas vías. Ambientada en el México posterior a la guerra civil que condujo al triunfo de la Revolución Mexicana, aborda el

[122] José Mármol, *Amalia*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1855, pág. 348.

intento del general y Ministro de la Guerra Ignacio Aguirre de reemplazar al presidente del país en las próximas elecciones. El caudillo tiene a otro candidato en mente y acaba por imponerse sobre Aguirre, que muere asesinado junto a sus colaboradores. A diferencia de las novelas tratadas anteriormente, en *La sombra del caudillo* se plantean las discrepancias y tensiones dentro de un único partido que gobierna sin oposición. Se trata, por lo tanto, de una lucha interna en la que predominan los intereses personales y que tiene por objetivo ocupar el cargo más alto del país.

El señor presidente, por su parte, refleja una denuncia hacia la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, dictador guatemalteco de la primera mitad del siglo XX, siendo extensible esta crítica al resto de dictaduras que desangraban Latinoamérica. Miguel Ángel Asturias muestra los aspectos sociales y políticos de una Guatemala repleta de miseria. El relato supone un descenso a los infiernos mediante una reconstrucción tétrica del espacio, donde la omnipresencia del dictador conlleva la preponderancia de la tortura y el miedo. Esta visión esperpéntica de la realidad guatemalteca logra la transfiguración de una situación histórica en una realidad literaria con plena autonomía. La novela fue escrita entre dos aguas: Guatemala y París –donde se instaló el autor–, y las técnicas vanguardistas que inundaban la capital francesa hacia los años veinte se reflejan en la obra.

En cuanto a *Yo el Supremo*, se sitúa en un punto de partida radical que seguirá presente en el relato y lo condicionará hasta el punto final: sólo se puede concebir el poder absoluto en la posibilidad del control total de los discursos o en el caso de que ese discurso del poder aparezca como el único posible. Un pasquín catedralicio que anuncia la muerte del Supremo es el encargado de abrir el relato y la narración se centrará entonces en averiguar quién es el responsable del escrito para silenciar su voz. Desde el comienzo de la novela se pretende instaurar la palabra única del Supremo, borrando cualquier atisbo de polifonía. No obstante, este intento resultará fallido y surgirán nuevas voces y escritos que evidenciarán la imposibilidad de la instauración del verbo único al que aspira el poder dictatorial, representado por la figura de Gaspar Francia.

En el caso de *El recurso del método*, se trata de un dictador imaginado, que no se corresponde con un personaje histórico, y que gobierna un país imaginado. El personaje aparece de forma superficial y liviana, y esto ocurre porque el déspota siente una contradicción fundamental: "Ésta consiste en sentir profundamente su naturaleza

hispanoamericana, la cual es incivil, explosiva, hasta cierto punto salvaje, y en tener un pensamiento extranjero, europeizante, supuestamente civilizado y contenido"[123]. Se contraponen, una vez más, conceptos como civilización-barbarie y Europa-América. Estas contradicciones se componen de un drama personal y de otro institucional. El de nivel institucional es común a los dictadores pues, para mantener el poder, necesitan reprimir a la oposición, que a su vez trata de fortalecerse, y acaba suponiendo la caída del déspota. El drama personal concierne a la naturaleza humana y, en este caso particular, se refleja en la figura del Señor Magistrado, que a pesar de ser hispanoamericano, se siente más cercano a Europa.

Por otro lado, *El otoño del patriarca* expone un dictador con una inevitable vinculación a la novelística hispanoamericana del dictador, es decir, que el personaje reúne ciertos datos históricos y literarios, se desenvuelve en una realidad hispanoamericana y se muestra como un reflejo inacabado de la cultura cristiana. Los datos que inserta García Márquez en su obra no tienen un valor documental, sino que se recrean con un sentido general, en cierto modo hiperbólico. El dictador queda representado, por lo tanto, de forma global y esto ayuda a que se le perciba como una figura abstracta: "El patriarca es el extremo en todos los aspectos de la vida y de la muerte, lo que conduce al lector a considerarlo más como una ficción que como una posibilidad histórica"[124].

La obra de Luisa Valenzuela, *Cambio de armas*, narra la desmemoria de una mujer víctima de torturas por parte de la dictadura militar argentina, en concreto, de la época inicial de la dictadura de Videla. No se trata de un testimonio directo, sino de una ficcionalización que pretende dar luz sobre el despliegue de mecanismos de tortura que el aparato político puso en marcha. El marido de la protagonista, militar y déspota, tratará de moldearla a su antojo, sometiéndola a su voluntad. La causa de la amnesia de la protagonista es un castigo del dictador, a quien ella apuntó con una pistola y se convirtió así en una amenaza para su poder absoluto.

Mario Vargas Llosa refleja en *La fiesta del chivo* la realidad de la República Dominicana bajo el dominio del dictador Rafael Leónidas Trujillo y las secuelas que sufrió el país. La particularidad de esta novela apunta a la existencia de dos puntos de

[123] Juan Carlos García, *El dictador en la novela hispanoamericana*, Canadá, Nathional Library of Canadá, 1999, págs. 178 y 179.
[124] Ibídem, pág. 165.

vista entre los que hay una generación de diferencia. El asesinato de Trujillo supone el comienzo de la espiral descendente del régimen, de forma que se muestra ante el lector una suerte de retrato caleidoscópico del poder dictatorial, por los diferentes puntos de vista que el autor ofrece.

Se empezó a estudiar el tema dictatorial desde el enfoque de una suerte de subgénero narrativo cuyo corpus estaba integrado por un número muy extenso de obras provenientes de casi todos los países hispanoamericanos. Las raíces de estas novelas hay que buscarlas en la literatura antirrosista del siglo XIX de la que ya hemos hablado en párrafos anteriores y que tuvo una evolución durante todo el siglo XX. El núcleo temático de la dictadura es el punto de comunión entre épocas y autores tan dispares, que fundamentan un proceso narrativo que transita desde la literatura más combativa en la que primaba el componente propagandístico y el alegato contra el tirano hasta la novela en la que la calidad literaria está cada vez más conseguida.

El dictador deambula en un mundo que se divide entre los que están a su favor y los que lo detestan. Hay personajes que asumen un compromiso de lealtad con el dictador que se mantiene hasta sus últimas consecuencias. Por lo tanto, la oposición a los principios ideológicos que sustenta el dictador es inconcebible y se paga con la propia muerte. La desconfianza del dictador es total, puesto que "el mundo de oposiciones irreconciliables que ha creado lo hace vivir en permanente acecho"[125]. Debe ser consciente de todo lo que ocurre, desde su propia habitación hasta cualquier rincón del país, de modo que "el dictador que ha creado una celda nacional termina encerrado en su propia jaula personal"[126].

A principios del siglo XX el tema de la dictadura se difunde: Joseph Conrad publica *Nostromo* (1904), Francis de Miomandre hace lo propio con *Le dictateur* (1926). En ese mismo año, Ramón María del Valle-Inclán daría a luz *Tirano Banderas*. Estos novelistas, aunque ajenos al mundo hispanoamericano, asumen como telón de fondo el mundo de Latinoamérica y se aproximan al problema desde una posición externa, del mismo modo que Jordi Soler, ya instalado en Barcelona, se acerca a México para reconstruir la historia del exilio de su familia.

[125] Juan Carlos García, *El dictador en la novela hispanoamericana*, Canadá, Nathional Library of Canadá, 1999, pág. 60.
[126] Ibídem.

Valle-Inclán se proponía con *Tirano Banderas* presentar una novela representativa del singular mundo americano, "un cuadro de gran interés artístico, pero inclinado hacia lo exótico, en la representación de un drama que califica significativamente 'de tierra caliente'"[127]. Para aportar el tono americano a la novela, el escritor trabaja con una mezcla lingüística que reúne numerosas particularidades presentes en el habla de los países latinoamericanos. La primera contribución de Valle-Inclán es, sin duda alguna, la indeterminación del país donde se desarrollan los acontecimientos, hecho que denota la intencionalidad del autor de hacer una síntesis simbólica de América Latina. No obstante, Giuseppe Bellini encuentra en el esperpento de Valle-Inclán un punto de flaqueza: "El lector sigue con interés la narración, pero inmediatamente percibe que a Tirano Banderas le falta algo […] una experiencia directa del dolor"[128], y añade que "en su libro Valle-Inclán ve el drama desde afuera, no lo siente íntimamente; el panorama de la dictadura es demasiado esquemático; el clima de violencia tiene en ocasiones algo folletinesco"[129].

El dictador de la novela de Valle-Inclán es un ser capaz de decidir el destino de los ciudadanos que gobierna, siendo éste en muchas ocasiones la propia muerte. Los títulos que utiliza al autor para nombrar al dictador –Héroe, Generalito, Señor Presidente, Tirano– crean una sensación de poder desmedido, del mismo modo que a este cometido contribuyen los epítetos: el nombre del dictador es Santos, siendo su actitud la de un demonio, y se le denomina libertador del indio, mientras que los explota, flagela y asesina. El dictador queda irremediablemente identificado con la muerte.

Francisco Ayala continúa la fórmula de Valle-Inclán en *Muertes de perro* (1958), donde narra la historia sustentada en una serie de supuestos documentos así como en la intervención de dos testigos presenciales de la tragedia. El dictador se presenta como "un ser grosero, veleidoso, naturalmente violento, con zonas imprevistas que introducen con eficacia creciente en la dimensión ambigua del personaje"[130]. La crítica de *Muertes de perro* alcanza la muestra del deterioro del sistema, más allá de la figura del propio dictador.

---

[127] Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, pág. 20.
[128] Ibídem, pág. 22.
[129] Ibídem.
[130] Ibídem, pág. 57.

Otro autores abordaron la temática desde un contexto hispanoamericano: el dominicano Tulio Manuel Cestero con *La sangre* (1915); el ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta con *Canal Zone* (1935). En ésta última, Aguilera Mata denuncia la situación panameña de comienzos de siglo, cuando los intereses de los Estados Unidos en el Canal influyen en la formación de los gobiernos nacionales y "presenta concretamente a un tipo de dictador artero y hábil en su conducta, engañador de su pueblo, hipócrita hasta en el aspecto exterior, pero con un ascendente enorme sobre la gente"[131].

Otros autores hispanoamericanos tratan el tema del servilismo que rodea al poderoso y la naturaleza despótica del mismo. Ciro Alegría denuncia en *Los perros hambrientos* (1939) la retórica del oportunismo que convierte a todo presidente peruano en un "salvador de la república", y enjuicia al sistema político de su país culpando de su pervivencia al propio pueblo. Por otro lado, el venezolano Rómulo Gallegos trata en *El forastero* (1942) el problema de la colaboración con el déspota, que gobierna por interpuesta persona, "dándose así el soberano gusto de imponerles a sus paisanos una autoridad de ningún modo lícito constituida en su persona"[132].

2.6. DOBLE COMPROMISO: HISTÓRICO Y LITERARIO

En la narrativa de la dictadura que hemos estudiado en el apartado anterior existe un doble compromiso asumido por los diferentes autores y que compete a dos materias que dialogan en sus novelas: historia y literatura. No obstante, este compromiso no sólo es fundamental en la narrativa de la dictadura, sino que es extensible a todas aquellas obras que podemos incluir dentro del género de la novela histórica.

La novela histórica adquiere un doble compromiso con el lector. Esta responsabilidad debe asumirla cualquier escritor que cultive el género. Se trata de un compromiso histórico y literario, que debe respetarse en todo momento. Y, además, será una de las escalas que nos permitirá valorar la calidad de una novela histórica. En lo ficticio, el novelista debe concebir las recreaciones plasmadas en sus textos con una finalidad lúdica, es decir, la novela histórica ha de divertir y entretener al lector. Mientras, en lo histórico, el escritor adquiere un compromiso político, de modo que la

[131] Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, pág. 15.
[132] Rómulo Gallegos, *El Forastero*, Buenos Aires, Peuser, 1948, pág. 53.

novela histórica se convierte en una plataforma para el debate ideológico. Prueba de ello es lo ocurrido con la novela histórica romántica del siglo XIX: los autores cultivaron en la literatura la semilla de la búsqueda constante de la identidad nacional.

En palabras de Biruté Ciplijauskaité, "se establece un paralelismo entre dos situaciones semejantes: pasado y presente, porque se pueden leer en dos niveles, uno según la trama histórica-alegórica y [otro] mediante recursos estilísticos: la caricaturización total"[133]. En un sentido tradicional, la novela histórica es una narración que busca la identidad en el pasado de su nación, entendida ésta como Estado, y es por ello que tiende a remontarse a la historia de los orígenes de su pueblo. Sin embargo, la nueva novela histórica pretende legitimar y reforzar esa identidad, es fruto de "una situación histórica nueva y original en la que estamos condenados a perseguir la historia mediante nuestras propias imágenes pop y mediante los simulacros de esa historia que, por su parte, queda absolutamente fuera de nuestro alcance"[134].

A pesar de lo anterior, este doble compromiso presenta una serie de matices. En primer lugar, cabe recordar que muchos historiadores han adoptado procedimientos técnicos y retóricos que hasta ahora eran exclusivos de la narración literaria, tales como la intersección de universos públicos y privados, la pluralidad de puntos de vista, el dialogismo, la polifonía narrativa y la manipulación del orden temporal. Por otro lado, cada vez más historiadores se muestran convencidos de que ninguna historia es inocente, sino que representa, en mayor o menor medida, una verdad parcial, unos juicios "de parte" de quien la escribe o promueve su escritura. Estos historiadores defienden la máxima de que nadie posee el privilegio o el poder de reproducir exactamente lo que ocurrió, por lo que cualquier estudio historiográfico supone una interpretación, una versión limitada y relativa. Este pensamiento abre el campo de la historia a nuevas técnicas y, sobre todo, facilita el deseo del historiador de introducirse en el relato, esta vez sin temor a trastocar la veracidad de los acontecimientos.

El propio Hayden White propuso en su obra *Metahistory* (1973) analizar los relatos históricos como géneros literarios, ya que según él, la historia podía adoptar la actitud de comedia, de tragedia, de sátira o de novela. White añadió una premisa que suscitó polémica: el final de cualquier narración histórica no lo decide la historia, sino el

[133] Biruté Ciplijauskaité, *Los noventayochistas y la Historia*, Madrid, Porrúa, 1981, págs. 12-16.
[134] Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, págs. 59-60.

historiador, y todo final de un relato es una demanda de significación moral. Hayden White defiende la comprensión de los procesos históricos en el contexto de la teoría tropológica del discurso, "que postula una explicación del pasado que no pertenece unívocamente a la categoría de lo verdadero o a la de lo imaginario, sino que debe ser juzgada por la fuerza explanatoria de las metáforas contenidas en ella y por el papel que cumple la imaginación"[135], en palabras de María Isabel Larrea. La concepción de la historia como *metahistoria* propone una construcción discursiva y una memoria colectiva de los hechos referentes al pasado y sostiene que, para poder representar la realidad en los discursos históricos, es primordial la imaginación.

Jordi Soler, a pesar de ejercer una labor histórica, pues su trilogía se basa en una serie de hechos que ocurrieron en el pasado que determinaron la identidad nacional de entonces y que afectaron a toda la población, propone un texto formulado mediante la imaginación, hecho éste que justifica su subjetividad y su carácter crítico, la polifonía presente en los tres títulos y el tono satírico que denotamos, sobre todo, en lo referente a la nueva vida en México.

Para Hayden White, los acontecimientos reales no se nos dan en forma de relato, sino en el modo en que los registran los *Anales* –el más primitivo de los géneros memorialistas–, que es caótico y desordenado. La condición de narrar es la que otorga a los acontecimientos una coherencia formal y semántica identificada en la trama del texto. Mientras que los *Anales* no ordenan ni seleccionan los acontecimientos, White defiende que sí lo hacen las *Crónicas*, pero éstas carecen de conclusión o, si se prefiere, su final está determinado por el trabajo del cronista. Por lo tanto, atendiendo a la premisa de White, la historia tiene la autonomía suficiente para seleccionar y ordenar los acontecimientos, habitando de forma intrínseca a ella una conclusión propia. El historiador debe tener la capacidad de crear una trama y un desenlace, es decir, debe disponer de cierta capacidad narrativa. Y añade: "Ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos

[135] María Isabel Larrea, "Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Chile, Universidad Austral de Chile, 2003-2004, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=44

contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias"[136].

Siguiendo con la premisa de Hayden White, al ser el historiador el responsable de crear una trama y un final, así como una secuencia argumental, no atendemos a la realidad en la significación pura del término, sino a una imagen de la propia realidad, filtrada por los ojos, la mente y las palabras del historiador. Para White, historia y ficción actúan de una forma similar a la hora de enfrentarse a lo real, ya que ambas utilizan la misma herramienta –aunque de un modo diferente–: la narración. Por lo tanto, no se trata tanto de reproducir el pasado, sino de comprenderlo, simbolizarlo e interpretarlo. Y ahí es donde reside la responsabilidad del historiador y, por el mismo motivo, del escritor que compone una novela histórica.

En la novela histórica, a diferencia de otros géneros como la ciencia ficción, las fábulas o la novela negra, el autor representa lo que conocemos por "hechos reales" y la intensidad de este compromiso varía en función de la veracidad que se pretenda plasmar en la obra. En contra de lo que defienden autores como Kate Hamburger o José María Pozuelo, John Searle mantiene que en los textos de ficción se incluyen aserciones auténticas, actos de habla plenos que se refieren a objetos personales y situaciones reales, pero también meditaciones del autor, juicios acerca de lo real y opiniones propias. Por lo tanto, Searle distingue entre texto de ficción y discurso ficticio: una obra de ficción no precisa consistir tan sólo en un discurso ficticio y, en general, no lo hace. En este sentido, los textos de ficción, según Searle, pueden vehicular actos de habla plenos o serios del mismo modo que lo hace un enunciado de realidad. Las obras ficcionales transportan un mensaje a través del texto, aunque no siempre aparezca de forma explícito en el corpus: "How the author conveys a serious speech act trough the performance of the pretended speech acts which constitute the work of fiction"[137].

Mary Louise Pratt añade información acerca de lo que en su día ya defendió Searle, y afirma que el texto literario emerge diseñado como "texto de la pantalla", un macro-acto de habla, una serie encadenada de actos de habla relacionables con una clase especial de aserciones –aserciones "describiendo mundo"–, que cumplen con la

[136] Hayden White, *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore & Londres, Johns Hopkins University Press, 1978, pág. 82.
[137] John R. Searle, "The logical status of fictional discourse", *New Literary History*, 6, 1975, págs. 319-332.

condición de representar actos de cosas inusuales, problemáticos[138]. Se trata, por lo tanto, de contar o mostrar cosas que son o pueden ser interesantes, no sólo con la intencionalidad de producir creencia, sino también de implicar imaginativa y afectivamente al lector en el estado de cosas representado en el texto, inducirle a tomar partido y a, de algún modo, identificarse.

El compromiso del escritor de novela histórica responde a un proceso de politización, como sucedió ya en el Romanticismo. En el contexto español, autores como Larra y García de Villalta demostraron su compromiso con la ideología liberal, mientras que otros como Gil y Carrasco y Navarro Villoslada lo hicieron con una vertiente conservadora. En terreno hispanoamericano, como ya mencionamos en páginas anteriores, el Romanticismo también significó un nuevo compromiso en la búsqueda de una identidad nacional que pudiera reformular la posición de las nuevas naciones. En ese sentido, la novela histórica se convierte en un instrumento de lucha al servicio de la crítica, con fines subversivos, de un sistema o gobierno, crítica enmascarada, que pretende eludir la censura.

En definitiva, y sea cual sea el corte político de una novela histórica, el escritor adquiere un doble compromiso que otorga calidad al texto y consiste en firmar un pacto con la literariedad y otro con la historicidad, y respetar ambos por igual, como ocurre en la trilogía de Jordi Soler, donde la historia y la literatura conviven en armonía y suscitan en el lector sensaciones que sólo la novela histórica, ese género híbrido, es capaz de despertar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.7. ZOZOBRAS IDENTITARIAS Y MEMORIA HISTÓRICA EN ESPAÑA

En el caso de España, atendemos a una historiografía que hace frente a una memoria colectiva en continuo trasiego y que se sustenta en dos ideas fundamentales: se concibe a la sociedad española como una entidad homogénea y particular que debe cumplir una serie de objetivos y, además, se le reclama un ritmo histórico equiparable al de los dos países, Gran Bretaña y Francia, que en ese momento actuaban como el espejo en el que toda sociedad debía observarse.

[138] Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

El tándem de fracaso o normalidad en el proceso de reconstrucción de la memoria histórica en España se puede desgajar en cuatro episodios. En primer lugar surgieron las ideas del fracaso del parlamentarismo y de la revolución burguesa y la consiguiente revolución industrial. En segundo, los fracasos reflejados sobre todo en las obras de los intelectuales regeneracionistas de la crisis de 1898. En tercer lugar, la idea de fracaso de la nacionalización española y, por último, un determinado modo de enfocar el proceso de democratización ocurrido desde 1977 como una frustración de las esperanzas populares.

La sensación de fracaso surge por primera vez entre la intelectualidad democrática tras la derrota de la I República, fruto de la frustración de unos grupos sociales desplazados del poder por los sectores oligárquicos de la Restauración. Este sentimiento de frustración y la necesidad de buscar culpables se vio reflejado en las obras de Joaquín Costa, Rafael Altamira y todo un grupo de intelectuales que transmitieron en sus textos las desigualdades sociales internas de nuestro país y aquéllas que nos distanciaban del proceso evolutivo europeo.

Desde la aparición del Partido Comunista de España en 1921 y, sobre todo, en la década de los sesenta, se amplían y se fortalecen las voces que criticaban el retraso español. Se iniciaron, de este modo, nuevas búsquedas que desentrañaran las causas de este atraso económico y social. Las explicaciones franquistas que culpaban de este atraso al sistema parlamentario liberal perdieron su hegemonía. En paralelo, los intelectuales de la época, impulsados por el recién nacido movimiento obrero y sindical, achacaban el estancamiento de la agricultura a una débil industrialización y a la nula modernización social y democratización política.

En los años ochenta se multiplicaron las universidades y, como consecuencia, las facultades de Historia, España entró en la Unión Europea y en la Alianza Atlántica, se celebraron con orgullo las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, y el discurso sobre el fracaso evolutivo español se centró en la lentitud del mismo, pero también en su continuidad –a excepción del socavón provocado por la guerra y la dictadura franquista–. El discurso cambia, por lo que la memoria se reconstruye, y se refleja una visión del pasado en la que el crecimiento económico ha sido constante desde la hegemonía del liberalismo de 1833 hasta los albores de la Guerra Civil.

El panorama historiográfico de los años ochenta permite una pluralidad interpretativa, el predominio de las técnicas documentales y la metodología razonada y contrastada. En las décadas posteriores, con la explosión de los medios de comunicación masiva, el debate se expande, aparecen nuevos profesionales de la comunicación, nuevas voces, nuevas interpretaciones, y con todo, la memoria colectiva se encuentra conformada ya no sólo por lo que se investiga y nace en los panoramas universitarios y científicos, sino por todo lo que se transmite a través de los nuevos recursos mediáticos.

La memoria es parte y referente de la identidad de una sociedad, y una responsabilidad que desde el siglo XIX recae sobre la figura del historiador. Durante los últimos años, se han constituido numerosas asociaciones que buscan recuperar la dignidad de las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. Se trata de los hijos y los nietos de aquéllos que sufrieron las consecuencias de la guerra, del exilio, de la muerte. Numerosos historiadores y escritores se han unido a este movimiento que pretende rescatar la voz de los vencidos. Como afirma Javier Cercas en un artículo publicado en *El País*, "todo perfecto idiota intelectual español, al principio piensa que la Guerra Civil es algo tan ajeno y tan remoto para él como la batalla de Salamina y al final descubre lo evidente, y es que el pasado no pasa nunca, que el pasado es el presente o la materia de la que está hecho el presente y que, nos guste o no, nada de lo que somos se entiende sin la Guerra Civil porque la guerra civil es nuestro mito fundacional… el tema de una novela es siempre secundario: la literatura no es una cuestión de tema, es decir, de fondo, sino de forma, porque en ella la forma es el fondo… ¿Tienen todavía algo que decir las novelas sobre la Guerra Civil? La duda ofende; la respuesta es evidente: depende del talento de quien la escriba" (*El País*, 10-I-2010).

Soldados de Salamina supuso, desde todo punto de vista, una modificación de la novela histórica que aún estaba por llegar, pues "probó la viabilidad de un cambio de perspectiva para unos lectores que, conocedores de lo esencial acerca del conflicto, deseaban focalizar la atención en casos singulares y sugerentes con una base real"[139]. A pesar de que el centro del relato es la figura de Rafael Sánchez Mazas y el miliciano, su enigma iba más allá y supuso la aceptación del héroe de la renuncia, temática que

[139] Juan Antonio Ríos Carratalá, *La mirada del documental*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pág. 18.

encuentra su continuidad en *Anatomía de un instante* (2009), también de Javier Cercas. El éxito de *Soldados de Salamina* "probó que había nuevas necesidades en materia de memoria histórica y que las mismas, trasladadas al ámbito documental, el ensayo o la literatura de no ficción, podían abordar cuestiones hasta entonces marginadas o veladas"[140].

El término memoria histórica contiene un componente político, ético: es un discurso a favor de las víctimas, de la democracia, de empatía con aquéllos que cayeron (y callaron) en el olvido. Una vez finalizada la Guerra Civil, el bando vencedor atemorizó a la masa poblacional, sobre todo a los republicanos, durante cuatro décadas y, aunque hubo caídos de ambos bandos, las víctimas del bando republicano quedaron silenciadas, mientras que las del bando franquista eran glorificadas como "caídas por Dios y España". Jordi Soler afirmaba en ese sentido: "Iniciativas como la Ley de la Memoria Histórica deberían tomarse muy en serio y aplicarse con un riguroso seguimiento; es necesario saber todo lo que pasó, es preciso desenterrar todos los huesos para que, en una fase posterior, se pueda enterrar lo que haga falta para hacer de la Guerra Civil un capítulo "normal" de la historia de España" (*El País*, 1-II-2008).

La memoria histórica despertó los intereses de los poderes existentes en la sociedad, ya que quien tiene el poder del relato y del discurso es quien monopoliza la voz que crea memoria. En el Olimpo de la mitología griega, Mnemosine era la musa que tenía el poder divino de rememorar, la que atesoraba el recuerdo de todo lo que permitía al hombre mantener su identidad. De esto se deduce que la memoria no es sólo un término individualista, sino un constructo social inherente a la colectividad histórica.

Cabe prestar especial atención al Estado, que a lo largo de la historia española ha acaparado la voz de la memoria, y nos plantea la dificultad de discernir entre la identidad española y la memoria del propio Estado. La figura de éste se utiliza como el argumento definitivo que demuestra la existencia de la nación española. En la actualidad, los diferentes partidos políticos apelan a la nacionalidad para crear sensación de uniformidad en todo el territorio español. José Zaragoza ya mencionó esta idea en la década de los cincuenta: "desde que los reyes no son los únicos árbitros de las naciones,

[140] Juan Antonio Ríos Carratalá, *La mirada del documental*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pág. 19.

desde que los pueblos han aspirado también a ser absolutos, la historia debe escribirse para todos, porque todos tienen que aprender en ella"[141].

Las instituciones que arbitran en España –la Iglesia, los gobiernos autonómicos– centran su atención en cómo se escribe la Historia y tratan de crear una memoria colectiva que permita al individuo sentir que forma parte de algo, asegurando así su propia lealtad a la institución. Desde el siglo XIX, la intencionalidad de los intelectuales fue que esa antigua lealtad a la institución monárquica o a la Iglesia se convirtiera en una lealtad a la patria española.

Sin embargo, en paralelo, se organizó una serie de nacionalismos historiográficos y alternativos; es decir, otras memorias que identificaban a grupos poblacionales. Este proceso culminó con el sentimiento de nacionalismo catalán, vasco, andaluz, gallego… A principio de los años ochenta, surgieron las historias autonómicas o enciclopedias regionales o nacionales, prueba irrefutable de que la Historia es un recurso fundamental para construir la nueva ciudadanía autonómica.

En definitiva, en España encontramos una memoria histórica y un proceso de creación de la misma que reúne una serie de complejidades. La Guerra Civil fracturó el nacionalismo español en dos vertientes, y aquéllos que estaban comprometidos con la construcción de España como una nación democrática fueron silenciados y tildados de antiespañoles. Como consecuencia de todo lo anterior, en España conviven tres nacionalismos cívicos y alternativos al español –el catalán, el vasco y el gallego–, y un nacionalismo español que mantiene una doble vertiente: una que se muestra abierta al pacto, y otra que se niega a cualquier acuerdo.

La memoria histórica en España se ha ido completando y elaborando con el paso del tiempo, es lo que Marianne Hirsch denomina post-memoria: "La forma de memoria característica de quienes recuerdan ciertos hechos históricos traumáticos no vividos directa o conscientemente en su momento, pero que han condicionado el entorno familiar más cercano y han condicionado su propia memoria del pasado"[142]. Por lo tanto, la búsqueda de esa memoria histórica es una forma de paliar la carencia individual y colectiva que nos asiste.

---

[141] José Zaragoza, *Discursos leídos en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 12 de abril de 1852, pág. 7.

[142] José Comenero, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la modernidad*, Barcelona, Antrophos, 2005, pág. 107.

Lo olvidado, los recuerdos reales y los recuerdos que se han ido construyendo y legitimando con el paso del tiempo se unen al proceso de reconstrucción de la identidad española ya que, en palabras de Colmenero, "la memoria reconstruye e inventa lo que olvida o lo que resulta inaccesible del pasado. Por ello, la memoria y el olvido se articulan en precario equilibrio de fuerzas, siempre en permanente estado de renegociación"[143].

La corriente que trata de recuperar la memoria histórica se enfrenta con una corriente que se autodenomina revisionista, con autoridades como Pío Moa o César Vidal a la cabeza de sus discursos. La corriente revisionista pretende reescribir la historia, y pone un especial interés en desacreditar los avances de los investigadores en el conocimiento de los mecanismos de la represión franquista. Estos fantasmas de la derecha buscan, en última instancia, deslegitimar las reivindicaciones de los movimientos sociales en pro de la memoria histórica. Sin embargo, dicha corriente apenas disfruta de acogida en el ámbito universitario y no está logrando sus objetivos sociales ni historiográficos.

David Becerra considera que sólo una vez que se "ha interiorizado y asumido el carácter aconflictivo de nuestro presente, se puede permitir el lujo de no hablar de su tiempo histórico –un presente en el que no pasa nada– para mirar hacia un tiempo pasado donde todavía reside la acción, el conflicto, un futuro todavía por construir y, en definitiva, la posibilidad de escribir una novela"[144]. Prueba de ello es la "Nota de la autora" que Almudena Grandes incluye a modo de epílogo en su *Inés y la alegría* (2010), donde afirma escribir sobre los "momentos significativos de la resistencia antifranquista" convencida de que sin esos "casi cuarenta años de lucha ininterrumpida […] nunca habría llegado a ser posible la España aburrida y democrática, desde la que yo puedo permitirme el lujo de evocarla"[145]. A pesar de que compartimos, hasta cierto punto, la tesis de David Becerra, consideramos ciertamente exagerada su siguiente afirmación: "El lector, al observar los conflictos del pasado que se describen en nuestra literatura sobre la Guerra Civil, podrá inferir –por oposición a lo narrado y por medio de una falsa conciencia– que vive en un tiempo sin conflicto, pero no porque en su presente no exista el conflicto, sino porque permanece invisibilizado, oculto, por la propia

[143] José Comenero, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la modernidad*, Barcelona, Antrophos, 2005, pág. 29.
[144] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 62.
[145] Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010, págs. 720 y 721.

ideología dominante y por uno de sus aparatos privilegiados de reproducción ideológica: la literatura"[146]. Pero el autor va más allá cuando sentencia que "en la literatura, nunca es el autor quien habla; quien habla es la ideología, con su mutismo, a través de las palabras que el autor ha creído que le eran propias"[147].

Es curioso que este David Becerra, que exime al escritor de toda responsabilidad sobre lo escrito –no es él quien habla; es su ideología– sea el mismo que acusa al escritor medio actual de novela guerracivilista de no ser lo suficientemente férreo en sus valoraciones políticas. Desposeer al escritor de su capacidad de observar los hechos, que después introduce en la maquinaria de su imaginación, para desvestirlos y dejarles la esencia, que es la esencia del escritor, y recrear lo vivido, o lo no vivido (que a partir de ese momento, de una forma u otra, será indiscutiblemente lo vivido) es casi tan pretencioso como arrebatarle al ser humano su individualidad. Sin duda alguna, la afirmación de ideas como que "la ideología dominante […] se está apropiando del pasado, convirtiendo la Historia en instrumento privilegiado para la reproducción y la legitimización ideológica"[148] nos remite más a un tratado marxista que a un libro de crítica literaria.

En efecto, una de las ocupaciones o de los campos por los que transita la literatura es el del compromiso social con su tiempo. Sartre defendió la premisa de que "el arte de la prosa es solidario con el único sistema en el que la prosa mantiene su sentido: con la Democracia"[149]. No obstante, ése no es el pensamiento de otros tantos autores, como Onetti, quien afirmó: "Alguien inventó el término y el destino del escritor comprometido. Soy inocente. El único compromiso que acepto es la persistencia en tratar de escribir bien y mejor y en contar con sinceridad cómo es la vida que me tocó conocer y cómo es la gente condenada a convertirse en personajes de mis libros"[150]. Ernst Jünger sustentó a ese respecto que el escritor nunca está comprometido porque la invención artística supone la liberación del rol establecido en el sujeto; la escritura es quien siempre presente ese compromiso. Y es, en última instancia, el lector el que compromete el texto, como representante de la historia[151].

[146] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 63.
[147] Ibídem, pág. 361.
[148] Ibídem, pág. 373.
[149] Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, París, Gallimard, 1948, págs. 71 y 72.
[150] Juan Carlos Onetti en *El Popular / Suplemento Cultural*, Montevideo, 26 de enero de 1962.
[151] Ernst Jünger, *El autor y la autoría*, Madrid, Gedisa, 2003.

Consideramos innegable el hecho de que la literatura mantiene un compromiso social, una suerte de función reparadora: allá donde no accedió la Historia, puede y debe hacerlo la Literatura. No obstante, el mayor compromiso que la literatura adquiere afecta a lo artístico, pues es ahí donde nace, y es ahí donde habita. El presente novelable coexiste con el pasado novelado. Remedios Mataix recuerda que "la cualidad de lo ficticio, la invención o la imaginación son las características canónicas de la literatura y, sin embargo, la práctica literaria de numerosos autores contemporáneos parece insistir precisamente en lo contrario, en el principio de sinceridad de quien escribe, y en el de la suspensión voluntaria del descreimiento por parte de quien lee, que así dota de un sentido verdadero al texto"[152]. Creemos que David Becerra comete un error cuando afirma que la literatura ha ayudado a invisibilizar el conflicto del presente. Y los ejemplos son abundantes a uno y otro lado del Atlántico. La literatura ha adquirido compromiso social y político a lo largo de la historia, y así hemos tratado de dilucidar en páginas anteriores, y trataremos de hacerlo visible en la obra de Jordi Soler, un escritor comprometido con el pasado de su país tanto como con el presente.

Continúa David Becerra su premisa sosteniendo que "este proceso [la liquidación de la historicidad] se lleva a cabo por medio de una reconstrucción de la Historia en que las contradicciones radicales del momento histórico que retratan se desplazan a favor de una lectura donde lo individual y lo humano ocupan la centralidad del discurso en detrimento de lo político y social"[153]. Para ello, el autor destaca la necesidad de la equidistancia, es decir, la proyección de "la imagen de los dos bandos enfrentados, repetida con buenas o malas intenciones a lo largo de los años, [que] alude al odioso postulado de la simetría entre las dos caras de una moneda o entre las dos bordas –las dos bandas– de un barco"[154]. Es por ello que Becerra afirma lo siguiente: "No es casualidad encontrar en las novelas afirmaciones encaminadas a apuntalar la idea de que en ambos lados y por igual se cometieron todo tipo de atrocidades"[155]. No compartimos esta afirmación, pues consideramos que son incontables las obras en las

[152] Remedios Mataix, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida", *Anales de Literatura Española*, núm. 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2000-2001, pág. 170.
[153] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 72.
[154] Andrea Greppi, "Los límites de la memoria y las limitaciones de la Ley. Antifascismo y equidistancia", en José Antonio Martín Pallín y Rafael Escudero Alday (eds.), *Derecho y memoria histórica*, Madrid, Trotta, 2008, pág. 107.
[155] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 204.

que los autores han condenado y siguen condenando el régimen franquista y los horrores de la dictadura. Una muestra de ello es la trilogía del propio Jordi Soler.

Otro de los problemas que David Becerra destaca dentro de las novelas actuales que versan sobre la Guerra Civil es el aideologismo, es decir, la "reducción fracticida del conflicto, individualismo, neohumanismo o despolitización […] el desplazamiento de lo político hacia otras categorías aconflictivas en la narración de la Historia"[156]. De este modo, según la premisa del autor, "la Historia, reducida a individualidad, depende entonces del gesto de un individuo situado en el momento y en el lugar oportuno"[157]. Sin embargo, sin caso particular no existe literatura. La proyección de un tema global en un caso particular es, indiscutiblemente, parte del encanto de narrar. La pretensión de la literatura no es, ni debe de ser, la misma que dispone un manual historiográfico, sino que debe rebuscar en los hechos cierto grado de literariedad, plasmar en la praxis el arte de narrar: "La visión microscópica apenas requiere de un gran angular porque todos sabemos que los supuestos casos particulares acaban repitiéndose en unas series de indudable valor histórico"[158]. Jordi Soler, en este caso concreto, utiliza la historia de su familia para referirse a toda una comunidad, la de aquellos republicanos que tuvieron que buscar exilio en Hispanoamérica, huyendo del régimen franquista y de su represión.

Sin embargo, la visión que ofrece David Becerra acaba defendiendo que "la Guerra Civil, convertida en la ramera del burdel del historicismo, es continuamente revisada y revisitada, pero siempre como un significante vacío, ya que no logran –ni acaso pretenden– llenar de significado e historicidad el pasado retratado"[159]. Discrepamos respecto a ese pesimismo literario (u optimismo marxista) de Becerra. El viaje al pasado que todo escritor sobre temas guerracivilistas emprende da a luz una obra que no sólo nace para entretener, sino para "ser terapia para el ánimo"[160]. De este modo, "la creación literaria en particular y la creación artística en general, cumplen esa especialísima misión sanadora, o si lo prefieren, por su acción sobre los lectores: iluminadora"[161]. Dicho en otras palabras: la escritura y la lectura presentan una función catártica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[156] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 230.
[157] Ibídem, pág. 239.
[158] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 183.
[159] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 273.
[160] Antonio Colinas, *La literatura de la memoria*, Salamanca, Atti del XXI Convegno, 2002, pág. 4.
[161] Ibídem, pág. 4.

Antonio Colinas, parafraseando a María Zambrano, habla de la necesidad del escritor de dar esa 'voltereta' para recordar que hay momentos en la vida en los que "el ser humano debe dar la vuelta a su situación, debe cambiar para 'deshacer' lo que ella [María Zambrano] llamaba 'el nudo del trágico existir'"[162]. El último escalón de este proceso es aceptar el mundo tal y como es, no para mantenerlo inmóvil, sino para transformarlo, para revestirlo de literatura.

El pensamiento de Colinas viene a refutar lo establecido por Becerra cuando sostiene que "la memoria literaria no es sino la base o el sustrato de nuestra experiencia vital y, a la vez, de nuestra experiencia de escribir y de leer. Toda experiencia que no tenga un simple sentido de reportaje, es decir, que no tenga un sentido meramente testimonial o realista –'fotográfico'–, se verá subordinada a esa tarea de salvar de la memoria lo más esencial del pasado, del pasado de cada uno de nosotros"[163]. Por lo tanto, la literatura no refiere a unos hechos del presente, de un presente que suele presentarse como pasajero, sino que aluden a los de ayer y a los de mañana. Existe cierta intemporalidad en la literatura. Afortunadamente.

A menudo los historiadores han tenido que recurrir a los textos literarios para encontrar lo indecible, lo traumático, lo oculto. Todo aquello que a veces la historia oficial no ha sabido transmitir. Unamuno introdujo en su día el concepto de intrahistoria para referirse a la verdadera historia, sosteniendo que en la rutina diaria se condensa la esencia del pueblo, de forma que es una materia de suma importancia para quien pretende analizar los hechos en su dimensión psicológica[164].

Arturo Barea, en su novela *La llama* (1951), aplicó el método antropológico de Unamuno, es decir, observó la vida diaria de un pueblo afectado por ciertos sucesos históricos, elaborando una estructura narrativa "parecida a un mosaico de escenas históricas e intrahistóricas, perfectamente entrelazadas"[165]. Barea boceta los acontecimientos históricos que estaban sucediendo en ese momento, a la vez que describe, en mayor profundidad, a unos cuantos personajes, que protagonizarán sus respectivas escenas, remitiendo de este modo al concepto de intrahistoria: "Tienen

[162] Antonio Colinas, *La literatura de la memoria*, Salamanca, Atti del XXI Convegno, 2002, pág. 6.
[163] Ibídem, pág. 12.
[164] Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 49-55.
[165] Elzbieta Bender, "La intrahistoria de la guerra civil española de 1936 según Arturo Barea", *Roczniki Humanistyczne*, Vol. 62, The Learned Society of KUL & John Paul II Catholic University of Lublin, 2014, pág. 149.

forma de pequeñas anécdotas donde, a través de diálogos, conocemos reacciones espontáneas de personas dañadas por el horror de la guerra"[166]. Estos relatos intrahistóricos –aquéllos que transmiten historias personales para, metonímicamente, describir toda una realidad histórica– sirven como fractal de los horrores que sobre el ser humano vierte la guerra.

2.8. LA NOVELA HISTÓRICA EN ESPAÑA. CUATRO ESTADIOS

En España, la novela histórica como género se formula en el siglo XIX. Todo lo anterior son antecedentes a tener en cuenta a la hora de comprender la evolución del género. Ya en el siglo XV y, sobre todo, en el XVI encontramos referentes de la antesala que daría paso en el XIX a la novela histórica. Ignacio Ferreras considera que la novela del siglo XVI se puede considerar "una auténtica novela que respeta o reproduce las relaciones problemáticas entre su protagonista y un universo […] y se caracteriza por buscar en la historia escrita o en las tradiciones orales el universo novelesco o el protagonismo histórico, o ambos"[167]. Durante esos siglos, las novelas que predominaban eran aquéllas en las que se reflejaba una visión profética del pasado, en la que los aspectos morales y filosóficos eran la clave, y prueba de ello son obras como *Las Abidas* (1566) de Jerónimo de Arbolanche, *Crónica Sarracina* (1511) de Pedro del Corral y *Guerras de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita. Una vez llegado el Siglo de Oro, la realidad y la ficción se entremezclan y surge la constante duda de si lo histórico es o no inventado.

Mientras que la novela del siglo XVI se basa en la sujeción de la ficción a la historia real, la del siglo XVII sirve de referente para mejorar el mundo, buscando una evolución y profundamente impregnada de una función didáctica. Este mismo didactismo se utiliza en el siglo XVIII para que los escritores puedan orientarse hacia la historia antigua con el fin de encontrar argumentos que les permitan fabular libremente. El siglo de las luces viene marcado por nombres como Defoe, Richardson o Fielding, escritores –traducidos al castellano– que se amparaban en la realidad cotidiana y no en los argumentos que ofrece la historia.

[166] Elzbieta Bender, "La intrahistoria de la guerra civil española de 1936 según Arturo Barea", *Roczniki Humanistyczne*, Vol. 62, The Learned Society of KUL & John Paul II Catholic University of Lublin, 2014, pág. 149.
[167] Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el S. XVI*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 55.

Poco después, también en Inglaterra, se produjo un relato marcado por la inclusión de procedimientos propios de géneros contrapuestos: el del romance medieval y el de la novela moderna de tendencia realista. El romanticismo consolidó, por otra parte, el uso de la mitificación de la leyenda y la historia. En el nacimiento de la novela histórica coinciden el costumbrismo, la novela social y el arte cervantino, junto a procedimientos tales como el anacronismo y la reivindicación social por parte del héroe, personaje presente en casi todas las obras. La finalidad de la novela iba más allá de las aspiraciones de la historia, puesto que en lo novelesco trataba de reivindicar el pasado, recrearlo y reconstruirlo, incluso completarlo, ayudándose de materiales documentales. En el siglo XIX abundaban las obras que presentaban un pasado actualizado, aún presente en la vida de los lectores, que exigían verosimilitud. En palabras de Darío Villanueva, esta enunciación novelesca poseía una instancia enunciativa dotada de autoridad[168] y eso fue lo que derivó en el propio cuestionamiento de dicha autoridad. La modernidad fue la encargada de acabar con la percepción de la existencia de una única verdad y creció la sensación de encontrarse ante verdades relativas y parciales.

La novela histórica en España, por lo tanto, mantiene un marcado carácter revisionista que viene facilitado por la descreencia postmoderna que propone nuevas relecturas de las fuentes históricas. Se cuestiona la aparente objetividad del historiador, la lógica de los acontecimientos históricos y las versiones oficiales sobre la historia mundial. De una única verdad se pasa a considerar la existencia de una multiplicidad de verdades, de cierto caos y sentimiento de absurdo, de irracionalidad y desorden –sentimiento plasmado en los -ismos– que acabarán por truncar "el imperio de la razón"[169]. En palabras de Gianni Vatimo, "la experiencia estética se hace inauténtica cuando, en las condiciones actuales de pluralismo vertiginoso de los modelos, el reconocimiento que un grupo logra de sí mismo a través de sus propios modelos se vive y se presenta aún, como identificación entre tal comunidad y la humanidad; es decir, presenta lo bello, y la concreta comunidad que lo reconoce como valor absoluto"[170].

La novela histórica española ha pasado por cuatro grandes estadios desde sus orígenes hasta su configuración actual. La primera etapa abarcaría el siglo XIX, sobre todo a partir de 1825, cuando los novelistas españoles, siguiendo las pautas que ya había

[168] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe-Instituto de España, 1992, págs. 175-179.
[169] W. Burrow, *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Crítica, 2001.
[170] Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 167.

utilizado Walter Scott, centraron su atención en los acontecimientos ocurridos a principios de la centuria, tales como la Guerra de la Independencia, las fases constitucionales de 1812 y 1820, el reinado absolutista de Fernando VII… Estos acontecimientos constituyen un contexto político con una serie de peculiaridades que facilitaron un marco idóneo para el desarrollo de la novela histórica.

En esta época surgieron nombres como Valentín Llanos y Telesforo de Trueba y Cossío, escritores emigrados que publicaron sus novelas históricas en inglés. A este respecto, obras plenamente románticas son *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834) de Mariano José de Larra, *Sancho Saldaña* (1834) de José de Espronceda y *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco.

El segundo estadio llegó de la mano del Realismo o, si se prefiere, y en un plano histórico, de los últimos años del reinado de Isabel II, la Revolución del 68 y la I República. Se trata de un periodo de profunda transformación y crisis, tan relevante que supuso la evolución del género, que en esta ocasión tuvo como máximo referente a Benito Pérez Galdós, con sus cuarenta y seis *Episodios nacionales* (1872-1912).

La tercera fase se puede contemplar desde la crisis del 98, que fue el momento en el que España perdió sus colonias ultramarinas, la economía llevaba años en un inevitable proceso de decadencia y el sistema político se encontraba viciado. En definitiva, esta crisis conllevó que la población buscara respuestas en la Historia, con el fin de comprender el motivo de su deplorable situación. En este periodo destacan escritores como Pío Baroja con *Memorias de un hombre de acción* (1913-1935), Ramón María del Valle Inclán con *La guerra carlista* (1908) y *El ruedo ibérico* (1927) y Miguel Unamuno, con *Paz en la guerra* (1897) y *La tía Tula* (1921).

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, los escritores retomaron un género que había quedado adormecido tras la Segunda Guerra Mundial. La Transición española fue la llave de entrada al cuarto y último estadio de la novela histórica española. El desenlace de la Guerra Civil empobreció el panorama cultural español, como consecuencia directa del exilio, la censura y la crisis editorial. En la primera postguerra convivieron obras testimoniales y conformistas con un tipo de novela estilizante y la vuelta al realismo decimonónico. Aunque el género no vivió uno de sus mejores momentos, la contienda bélica fue foco de interés tanto en las novelas escritas por los vencedores –Agustín de Foxá, *Madrid, de corte a checa* (1938); José

María Gironella, *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966)–, como en las publicadas por los exiliados –Ramón J. Sender, *Crónica del alba* (1942); Arturo Barea, *La forja de un rebelde* (1940-1945); Max Aub, *El laberinto mágico* (1943-1968); Manuel Andújar, *Vísperas* (1947-1959)–.

La novela histórica también se asomó al tema de la Guerra Civil desde el bando de los vencedores, y creemos conveniente incluir ciertos apuntes sobre las novelas más representativas para que sirvan como contrapunto de aquellas novelas que daban voz a los vencidos. Para ello, fijaremos el punto de mira en *Madrid, de corte a checa* de Agustín Foxá. El autor tenía como principal objetivo comenzar una nueva serie de episodios nacionales en clave falangista, de hecho, en la portada aparece el palacio Real con una semicorona de flores, y en la página siguiente reza: "Episodios Nacionales I por Agustín Conde de Foxá". La obra narra la historia de amor entre José Félix Carrillo, hijo de un coronel conservador, y Pilar, hija de un conde, a la que sus padres deciden casar con Miguel Solís, personaje de gran poder económico.

Formalmente, Foxá divide su novela en tres partes perfectamente diferenciadas. El primer capítulo, "Flores de lis", corresponde a los momentos de desorientación ideológica y a la boda de Pilar, que provoca el despecho de José Félix. "El Himno de Riego", título del segundo capítulo, tiene como telón de fondo el asentamiento de la República, que marca el inicio de las decepciones políticas y, consecuentemente, la crisis del matrimonio. "Hoz y martillo", la última parte, narra el estallido de la guerra y la persecución de las gentes del orden en Madrid. La historia amorosa llega a un punto de inflexión con la muerte de Miguel Solís a manos de sus braceros. José Félix y Pilar, libres para reanudar su amor, son detenidos y condenados a muerte, pero un antiguo falangista los salva y los ayuda a cruzar la frontera. Finalmente, los protagonistas consiguen regresar a suelo nacional.

La novela debe su título a la concepción del autor del Alzamiento y de las masas leales a la República, que invaden la ciudad para defenderla, y ésta se transforma en checa –por ser las siglas de la policía política de la URSS en 1917–, es decir, en una especie de cárcel que utilizaban los milicianos del bando republicano para detener e interrogar a los fascistas. La impregnación ideológica de la novela queda evidenciada cuando Foxá describe a personajes reales como Manuel Azaña del siguiente modo: "Era árido y de metáforas apagadas. Se veía la carga enorme de rencor y desilusión, que era

su motor y su fuerza. Era un lírico del odio, un polemista de la venganza"[171]. En la misma línea, el autor afirma de Gil Robles que es un "hombre de puños y golpes en la espalda […], era algo mezquino, a pesar de sus treinta y cinco años carecía de juventud física y moral, porque era fofo y calvo"[172].

En contraposición con lo anterior, Foxá define a un Primo de Rivera con las siguientes palabras: "Era un muchacho joven, guapo, agradable. Tenía la voz un poco nasal y exponía las ideas con justeza jurídica. Usaba metáforas brillantes […] Decía que romper las urnas era su más noble destino, que la Patria era una unidad de destino en lo universal y que por defenderla había que emplear la dialéctica de los puños y las pistolas"[173]. Foxá pretende, con su estilo, y sin conseguirlo, rememorar a un Valle-Inclán al que admiraba, deformando los personajes y las acciones republicanas hasta una suerte de esperpento: "Rojeaban como una erupción, en la ronda de Atocha, miles de banderas de los barrio extremos"[174]; "Pasaban las masas ya revueltas; mujerzuelas feas, jorobazas, con lazos rojos en las greñas […] obreros de mirada estúpida, poceros, maestritos amargados y biliosos"[175].

Por otro lado, hemos decidido dedicar unas líneas a la trilogía de José María Gironella: *Los cipreses creen en Dios* (1952), *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966). Tras las reacciones que suscitó el primer título, el autor se apresuró en justificar su intención: "No regateé esfuerzo alguno para informarme de lo debido, interrogando a muchos testigos españoles y extranjeros, repasando periódicos, archivos fotográficos y folletos de la época, leyéndome cerca de un millar de libros y monografías publicados posteriormente, etc. […] procuré amar sin distinción a cada uno de los personajes, salpicarlos todos de ternura, fuesen asesinos o ángeles, cantara este himno, ese otro o el de más allá"[176].

Sin embargo, y a pesar de la nota aclaratoria que Gironella incluyó en la segunda parte, en la novela que cierra su trilogía reconoce la influencia de su propia vivencia y su subjetividad: "Como siempre, he quemado mis pestañas en el intento de narrar fiel e

[171] Agustín de Foxá, *Madrid, de corte a checa*, Madrid, Planeta, 1993, pág. 125.
[172] Ibídem, pág. 170.
[173] Ibídem, pág. 161.
[174] Ibídem, pág. 230.
[175] Ibídem, pág. 231.
[176] José María Gironella, *Un millón de muertos*, Barcelona, Planeta, 1961, pág. 9.

imparcialmente lo acontecido, aun a sabiendas de que en todo relato subyace de modo inexorable la interpretación personal"[177].

Las dos obras anteriormente citadas reflejan una contraposición de las que veremos a continuación que, a diferencia de los títulos de Foxá y Gironella, no dan voz a los vencedores, sino a los vencidos. Quizá la diferencia fundamental radique en el hecho de que las obras que reflejaban una visión falangista de la contienda se centraban de sobremanera en los acontecimientos históricos, pasando casi de puntillas por la parte más literaria de sus novelas, aquélla que incluía personajes con una trama argumental poco aprovechada.

Avanzando en materia, la profesora Ciplijauskaité afirma que cuando una crisis abarca a un país entero lleva necesariamente a meditaciones acerca de la índole del mal que lo aflige y, por consiguiente, al examen de sus posibles causas. La muerte de Francisco Franco (1975) y la caída del Muro de Berlín (1989) son dos fechas clave para comprender el periodo que se había iniciado en 1914 con la Primera Guerra Mundial, y la aparición de un nuevo orden mundial fundamentado en la democracia.

Durante la Transición española se dieron cuatro hechos que favorecieron el desarrollo de la novela histórica: el deseo de conocer el pasado desde otra perspectiva, la desaparición paulatina de la censura de los medios de comunicación, la disminución de la experimentalidad en pro de la recuperación del placer de narrar, y el apogeo del género a nivel internacional.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por lo tanto, Lukács estaba en lo cierto cuando afirmaba que la novela histórica encontraba sus mejores momentos en épocas de crisis y de mayor desconcierto, aunque en el caso español habremos de esperar un mayor auge al finalizar la Transición. La propia Ciplijauskaité afirmó lo siguiente: "Lukács afirma que la novela histórica surge siempre en tiempos de transformación y de tumulto. Por lo menos en España, lo confirman los periodos de producción más intensa de este tipo de novela"[178]. En ese sentido, la profesora añade que "Galdós solía decir que él había ido a la historia para buscar en el pasado una explicación de la circunstancia histórica en que vivía: la

[177] José María Gironella, *Ha estallado la paz*, Barcelona, Planeta, 1966, pág. 7.
[178] Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985), hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Antrophos, 1987, pág. 124.

revolución fallada. Los autores del 98 indagaron las causas del fracaso de la guerra de Cuba y con ella, el fin del imperio español"[179].

No es de extrañar basándonos en las anteriores afirmaciones que se considere 1975 como punto de partida del nuevo auge de la novela histórica. En concreto, hacemos referencia a la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, que en los albores de la Transición retrata con realismo la crispación que asoló Barcelona entre 1917 y 1919. En ella se produce una evolución desde las técnicas experimentales de los primeros capítulos (contrapunto, desorden cronológico) hacia la narración de una historia, donde existe ya una linealidad y una única voz narrativa.

El tema de la Guerra Civil y de sus consecuencias fue uno de los más desarrollados por la narrativa española de la dictadura y, posteriormente, de la Transición. En 1976, Jesús Torbado publicó *En el día de hoy*, donde inventa una España posterior a la victoria republicana en la guerra, a través de un relato lineal y paródico. Por otro lado, Carlos Rojas manipuló la verdad histórica y reconstruyó los hechos con un cóctel de fantasía y documentación que encontramos en *Mein Führer, mein führer* (1975), en *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980), y en *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977). Jorge Semprún narró los enfrentamientos en el Partido Comunista Español que condujeron a la expulsión del autor en *Federico Sánchez* (1977), y su continuación, *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993). El humor llegó de la mano de Gabriel Plaza Molina con *Crónicas y milagros de Óscar Ferreira, caudillo* (1978) y de Ramón Hernández con *Fábula de la ciudad* (1979) y *Bajo palio* (1983). La mezcla de este tono satírico con los elementos fantásticos y los temas históricos tiene el nombre de Juan Pedro Aparicio: en *Lo que es del César* (1981) plantea de forma macabra el embalsamamiento del cerebro del general Longuero (trasunto de Franco), mientras que en *La forma de la noche* (1993) aborda el tema de la Guerra Civil de manera satírica. Todas estas novelas y otros tantos títulos contaron con el apoyo de editoriales como Planeta, que apostaron por el género.

[179] Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985), hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Antrophos, 1987, pág. 124.

Quizá la renovación más importante inaugurada tras la muerte de Franco fue la que incorporó Raúl Ruiz, que mostró en sus obras una extensa documentación, sueños, fantasía e invención libre. Los personajes atemporales de sus novelas recorren la historia para crear una parodia de la cultura occidental plasmada en su trilogía *El tirano de Taormina* (1980), *Sixto VI, relación inverosímil de un papado infinito* (1981), y *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Montferrat* (1984).

Otros autores relevantes en un plano nacional son Jesús Fernández Santos –*La que no tiene nombre* (1977), *Los jinetes del alba* (1984)–, Eduardo Alonso –*El insomnio de una noche de invierno* (1986), *El mar inmóvil (*1980), *Los jardines de Aranjuez* (1986), *La flor del jacarandá* (1991)–, y Carlos Pujol –*La sombra del tiempo* (1981), *Un viaje a España* (1983), *El lugar del aire* (1984)–.

En 1982, cuando tocaba fin la Transición, se difumina esa sensación de euforia, y llega el momento de replantearse los problemas con mayor objetividad. Surgen las dudas acerca de la verdad histórica y los narradores plasman esas zozobras identitarias en sus obras en las que se mezclan los recursos del subgénero histórico con las tramas de investigación. La guerra se convirtió en el tema estrella tanto de los escritores más consagrados como Camilo José Cela con *Mazurca para dos muertos* (1983), como para los jóvenes, como Julio Llamazares, que optó por la novela sin abandonar las constantes de su poesía, y en *Luna de lobos* (1985) se acercó a la figura del maquis.

Luis Mateo Díez, por otro lado, optó por la recuperación de tradiciones provincianas a través de personajes fracasados, recreó la vida española decimonónica en *Apócrifo del clavel y de la espina* (1977), y rescató la cotidianidad durante el franquismo en *Las estaciones provinciales* (1982). Por su parte, José María Merino fue un experto en el uso de las técnicas experimentales de indagar en el problema de la identidad y utilizó la documentación histórica para redactar su novela *Las visiones de Lucrecia* (1996), mientras que también fue el autor de la trilogía para jóvenes *Crónicas mestizas* (1992).

En los años ochenta, los premios literarios supusieron un gran impulso de la novela histórica en España; de hecho, muchas de las obras ganadoras o finalistas pertenecían a este género: *El rapto del Santo Grial* (1983) de Paloma Díaz-Mas, *Las joyas de la serpiente* (1984) de Pilar Pedraza, *Decidnos, ¿quién mató al conde?* (1987) de Néstor Luján.

De hecho, entre 1985 y 1988, el premio Planeta se decantó siempre por novelas históricas. En 1985, se alzó vencedora *Yo, el rey* (1985) de Juan Antonio Vallejo Nágera, que en su obra narraba una crónica del breve reinado de José I. En 1987, tanto la novela ganadora como la finalista trataban temas históricos: la ganadora *En busca del unicornio* de Juan Eslava Galán y la finalista *El mal amor* de Fernando Fernán-Gómez. En 1988, Ricardo de la Cierva quedó finalista del premio Planeta con *El triángulo*, centrada en la Guerra de la Independencia, y Antonio Gala se alzó con la victoria, con su novela *El manuscrito carmesí*, donde recrea el siglo V a través del reinado de Boabdil.

El auge de la novela histórica contribuyó a que muchos autores que ya contaban con una larga tradición literaria alcanzaran el éxito con novelas pertenecientes a este género. Es el caso de José Luis Sampedro, que logró un gran reconocimiento con *Octubre, octubre* (1981), novela compleja y elaborada en la que indaga en los años anteriores a la Guerra Civil. Sampedro repitió éxito con *La sonrisa etrusca* (1985). Otro ejemplo de lo anterior es José Esteban, autor de *El himno de Riego* (1984) y *La España peregrina* (1988).

Incluso algunos autores ya consagrados y exitosos decidieron indagar en esta fórmula, como es el caso de Miguel Delibes –*377 A, madera de héroe* (1988), y *El hereje* (1998)–, o de Torrente Ballester –*Crónica del rey pasmado* (1989)–.

A mediados de los años ochenta, Arturo Pérez Reverte encuentra la fórmula para potenciar el género sin disminuir la calidad narrativa, mezclando el argumento histórico con una trama policiaca y unos recursos folletinescos. Destacan títulos como *El húsar* (1986), *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990). Pérez Reverte continuó consiguiendo triunfos con *El club Dumas* (1993), *La piel del tambor* (1995) y *El capitán Alatriste* (1996).

Durante el cambio de siglo, las novelas históricas crecían en número, y llegó un momento en que la oferta era mayor que la demanda, por lo que el interés empresarial decae y las editoriales buscan otros géneros y subgéneros que refresquen el panorama literario. A pesar del agotamiento de la fórmula, siguen apareciendo novelas históricas cuyos éxitos de venta son importantes. Tal es el caso de *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, que se centra en la figura del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas, mezclando elementos ficticios con hechos históricos.

El protagonista de *Soldados de Salamina* –que no es otro que el propio Javier Cercas– emprende un viaje hacia la Guerra Civil, con el firme propósito de reconstruir la historia, al tiempo que experimenta una evolución psicológica, adentrándose en el significado colectivo del pueblo español. El escritor se adentra en la leyenda de un fusilamiento que tuvo lugar en las postrimerías de la Guerra Civil y del que escapó Rafael Sánchez Mazas, ayudado por un soldado cuya identidad pretende descubrir el protagonista de la novela.

Se ha llegado a hablar del "efecto Cercas" al ver el éxito de las novelas referentes a la Guerra Civil posterior a la publicación de *Soldados de Salamina*. La novela de Cercas ha sido traducida a más de veinte idiomas, ha superado el millón de ejemplares vendidos, ha aparecido en numerosos artículos en revistas internacionales y nacionales e incluso ha sido llevada a la gran pantalla de la mano del director David Trueba. El contagio de ese "efecto Cercas" es a estas alturas innegable. Juan Antonio Bueno Álvarez abordó en *El último viaje de Eliseo Guzmán* (2001) el relato de tres generaciones de un pueblo de Jaén; Manuel Rico presentó a un niño de la postguerra en *Los días de Eisenhower* (2002); Juan Carlos Arce nos narró la sustitución de un cuadro de Velázquez en *Los colores de la guerra* (2002).

Más recientes son otras obras como *El salón de ámbar* (1999) de Matilde Asensi, en la que la autora se acercó a la Edad Media a través de la búsqueda de un tesoro, o *Iacobus* (2000) y El *último catón* (2001), también de Asensi. En *Sólo una cosa no hay* (2000) de Luis Manuel Ruiz el escritor plantea una investigación basada en los misterios de los libros y el viaje de una pareja. La repercusión de *El código Da Vinci* (2003) de Dan Brown –que podemos considerar un bestseller con temática histórica– la encontramos en novelas que aúnan temas históricos y religiosos, como *La hermandad de la sábana santa* (2004) de Julia Navarro o *La sombra del templario* (2004) de Núria Masot, a la que siguieron *El laberinto de la serpiente* (2005), *La llave de oro* (2006) y *Las puertas del mal* (2007). Como ocurre con las novelas de Dan Brown, hay otros títulos que deben considerarse bestsellers de temática histórica, que han impactado con contundencia en el mercado editorial actual. Tal es así el caso del escritor Ken Follet, con obras como *El invierno del mundo* (2012) o *El umbral de la eternidad* (2014). En concreto, en el caso de novelas españolas insertas en los considerados los best-sellers sobre novela histórica, destacan Ildefonso Falcones –con *La catedral del mar* (2006) y

La mano de Fátima (2009)– y Alfonso Mateo-Sagasta –con *Las caras del tigre* (2009), *El gabinete de las maravillas* (2006) y *El reino de los hombres sin amor* (2014).

Es necesario, por lo tanto, discernir entre novelas históricas y bestsellers de temática histórica, pues el acceso al conocimiento histórico requiere de tiempo y constancia, y no tiene cabida la superficialidad de los contenidos referenciales: "El citado afán es menos efímero o circunstancial que el deseo, cuya intermitencia suele depender de tendencias que, al margen de su justificación, los destinatarios de la ficción siguen por mimetismo o como respuesta a campañas publicitarias"[180].

En el año 2005 se conmemoraron los treinta años de democracia en España. Los medios de comunicación y la crítica literaria consideraron entonces el fenómeno como un despertar tras la amnesia. Un año después, en 2006, se cumplió el 70 aniversario del comienzo de la Guerra Civil y, desde ese momento, las interpretaciones y estudios de sociólogos, políticos, historiadores, novelistas y otras voces abordan la profundidad de aquellos hechos que marcaron el futuro del país.

Los periódicos y las revistas siguen haciéndose eco de los años de guerra y represión franquista, las grandes cabeceras –*El País*, *ABC*, *El Mundo*, *La Vanguardia*– dedican reportajes e incluso números especiales a este fenómeno y, con el progresivo incremento de la información en internet, cada vez son más los blogs o las páginas webs que se dedican a ahondar en la significación de la Guerra Civil. Tal es así que la página web del Instituto Cervantes dedica un enlace exclusivamente a la guerra y la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica continúa denunciando aquellos acontecimientos que fueron silenciados, entre otros, por la élite dominante.

En un plano político también han sido muchos los avances en materia de recuperación de la memoria histórica de los derrotados. La Ley 52/2007, de 26 de diciembre, reconoce y amplía derechos y establece medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura. Esta ley ha dado mucho de qué hablar en los últimos años y ha dividido las opiniones entre aquéllos que quieren desempolvar el pasado y los que prefieren enterrarlo para siempre. En cualquier caso, la Guerra Civil es un drama histórico sobre el que se asientan aún hoy numerosas disputas y que concentra la atención de todos. En palabras de María

[180] Juan Antonio Ríos Carratalá, *La mirada del documental*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pág. 13.

Corredera González, estas novelas tratan de "dar rostro, voz y nombre a los olvidados, a las víctimas de la guerra […] para que se tenga en cuenta el pasado de la guerra, y se conozcan los sufrimientos que hombres y mujeres vivieron en nombre de la libertad, al mismo tiempo que ayudaron a recuperar su dignidad"[181]. En ese sentido, la escritora añade: "La negación a esclarecer la verdad de un periodo histórico […] debilita y extingue la memoria de los vencidos a favor de la memoria dominante de los vencedores y usurpa el derecho a las nuevas generaciones a conocer la verdad histórica. Varias generaciones de españoles arrastran así el desconocimiento de la historia reciente de España"[182].

Ese desconocimiento es una de las mayores preocupaciones de Jordi Soler, quien escribe la trilogía no sólo para recuperar la historia de su familia, sino para que se conozcan los hechos, para que las nuevas generaciones conozcan su pasado. De hecho, hay un punto de inflexión en el escritor que ocurre durante una charla que él mismo imparte a alumnos de Periodismo de la Universidad Complutense. Las caras de sorpresa de los alumnos cuando Soler comienza a hablar acerca de la Guerra Civil y del exilio le impulsa a lo siguiente: "les pregunté que si no sabían que más de medio millón de españoles habían tenido que irse del país en 1939 para evitar las represalias del general Franco" (*LRDU*, 16). Un Soler decepcionado e indignado expresa su desasosiego ante el hecho de que "el exilio republicano hubiera sido extirpado de la historia oficial de España" (*LRDU*, 16).

La labor que los novelistas han ido adquiriendo en los últimos años radica en dar a conocer los hechos, en mostrar a las nuevas generaciones la historia de su propio país. "Frente al olvido que la democracia va fraguando en torno a la memoria todavía sangrante de la Guerra, la literatura se convierte en instrumento con el que reemplazar una memoria cada vez más perdida"[183], reconoce en ese sentido Carmen Moreno-Nuño. Partiendo de la teoría de Pierre Nora (1989) sobre los *lieux de mémoire* (lugares de la memoria), "la literatura española de las primeras décadas democráticas se presenta

[181] María Corredera González, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 2010, pág. 19.
[182] Ibídem, pág. 40.
[183] Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa española democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, pág. 15.

como espacio cultural para la construcción de un *lieu de mémoire* o espacio de memoria sobre la Guerra Civil"[184].

El mercado editorial no ha dejado pasar la oportunidad y cada vez son más las novelas que versan sobre la guerra y las consecuencias de la misma; de hecho, varias editoriales y librerías han creado colecciones dedicadas en exclusiva a ese tema. En la Casa del Libro, sin ir más lejos, podemos encontrar una amplia oferta clasificada en biografías, franquismo, batallas militares, estudios históricos… Se han reeditado grandes clásicos como *Por quién doblan las campanas* (1940) de Hemingway, *Los hijos muertos* (1958) de Ana María Matute, o *Los cipreses creen en Dios* (1952) de José María Gironella. Concretamente, entre 1989 y 2011, se ha superado el centenar de títulos cuya temática versa sobre la Guerra Civil, hasta alcanzar la cifra de 181 novelas[185]. Se trata, además, de un fenómeno heterogéneo en cuestiones generacionales, ideológicas y estéticas: "Los autores […] se agrupan en muy distintas corrientes literarias"[186].

El drama español, que marcó los primeros pasos de una joven democracia y supuso en muchos casos el silenciamiento por parte de los vencedores, ha despertado las conciencias de aquéllos que son nostálgicos de un pasado vivido, o la sensibilidad de aquéllos que, aunque no sufrieron la guerra, quieren saber qué fue de sus padres o de sus abuelos –éste sería el caso de Jordi Soler–. El pacto del olvido que marcó el espíritu de la Transición y de los primeros latidos de la democracia se convirtió de este modo en un tema de interés nacional.

Histórica, policiaca y erótica son tres líneas que a menudo confluyen y que han supuesto en la reciente narrativa española el modo de conseguir una mayor expresión literaria y una importante complicidad con el lector. Estas novelas históricas en España han conseguido un doble propósito: difundir el conocimiento de los hechos a los que el público no suele acercarse a través de la historiografía, e injertar en el lector el germen del constante cuestionamiento de la verdad histórica y de la manipulación de los hechos. A pesar de que, como afirma David Becerra, "la Guerra Civil parece constituir un reclamo publicitario y cualquier trama, sea del tipo que sea, puede funcionar mejor si el

[184] Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa española democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, pág. 15.
[185] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 19.
[186] Ibídem, págs. 20 y 21.

conflicto bélico nacional se encuentra presente"[187], no consideramos que esto pueda ser aplicable a todas las novelas guerracivilistas. En el caso de Soler, que es el que nos ocupa, consideramos que la contienda no funciona únicamente como telón de fondo, no es prescindible, sino absolutamente necesaria.

No obstante, la mayoría de los literatos que cultivan novelas sobre la Guerra Civil no la vivieron, por lo que estaríamos ante lo que Marianne Hirsch ha denominado la postmemoria, es decir, la memoria recibida por aquéllos que no han vivido un momento histórico concreto. El factor fundamental que diferencia la memoria de la postmemoria es la distancia generacional que impone la necesidad de una mediación o, si se prefiere, fuentes documentales que no provengan del propio recuerdo, del que esos nietos de la guerra no disponen.

La mayoría de estas novelas se desarrollan basándose en un presente que, a pesar de los constantes saltos hacia atrás en el tiempo, no deja de tener una relevancia fundamental. Se trata, por lo tanto, de una reconstrucción de los hechos que ocurrieron en aquel momento, cuyos autores no vivieron, pero recuperan a través de la memoria de sus padres o de sus abuelos. Tal es el caso de Jordi Soler, que se basa en los escritos de su abuelo Arcadi para reconstruir en su trilogía la historia de su familia, y alude a la responsabilidad de conocer el pasado, que es tanto de los que perdieron la guerra como nuestro.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta distancia generacional a la que nos referimos alude directamente a lo que se conoce como la tercera generación, es decir, a los niños de la Transición: toda una generación de nietos de los combatientes de la Guerra Civil, que crecieron en la democracia y, no obstante, muestran un total interés por indagar en la historia de sus padres y sus abuelos afectados directamente por el conflicto. Jordi Soler forma parte de esa generación de nietos de la guerra, y aborda sus textos desde la postmemoria. De hecho, Isabel Cuñado propone recurrir al término de la "novela española de la postmemoria"[188] e incluye títulos como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *El heredero* (2003) de José María Merino y *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa. Éste último llegó a plantearse qué lleva a un joven que no ha vivido la guerra a necesitar hablar de ella y afirmó que "es necesaria una memoria reflexiva, autocrítica, diseccionada.

[187] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 26.
[188] Isabel Cuñado, "Despertar tras la amnesia: Guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI", en *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Spring, 3, 2007, págs. 1-11.

Reformular las preguntas, aunque se demoren las respuestas. Escribir lo que no recuerdo, pero también lo que otros no recuerdan, aunque deberían"[189].

La narrativa sobre la Guerra Civil muestra un marcado interés literario y utiliza una serie de recursos orientados a la recuperación del pasado desde una perspectiva arraigada en el presente. Una de las principales inquietudes a las que alude es discernir correctamente entre lo real y lo imaginario, entre la novela y la historia, entre lo ocurrido y lo narrado. Los relatos adquieren la forma de investigación realizada desde el presente, centrada en un hecho ocurrido durante aquellos años, o incluso en un personaje real, como ocurre con el escritor Rafael Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina*. La historia se reconstruye, de este modo, con diferentes fuentes documentales, tales como manuscritos, cartas, documentos, entrevistas, cintas magnetofónicas…

Según Isaac Rosa, la nueva novela histórica se ha convertido "en un género literario, o más bien un subgénero, que establece unas convenciones temáticas y formales que la mayoría de novelistas respeta, y que acaban convirtiendo muchas de esas novelas en obras correctas, incluso interesantes, incluso ambiciosas, pero decepcionantes para una parte de los lectores"[190]. No obstante, las cifras parecen reflejar lo contrario y cabe preguntarse hasta qué punto existe un "hartazgo ante ciertas fórmulas narrativas reiterativas, ciertas miradas que apenas dejan ver, y ciertas propuestas que pasan por alto lo más conflictivo de nuestro pasado –y de nuestro presente, por extensión–, y nos reconcilian con ambos tiempos"[191], en palabras del propio Isaac Rosa.

Un término que ya hemos mencionado con anterioridad es el de posmodernidad, y esta vez es David Becerra quien se apoya en él para justificar la ingente cantidad de títulos sobre Guerra Civil que invade las librerías a día de hoy. Según el autor, hay tres cuestiones que justifican el éxito de este género o subgénero: La cuestión de la modernidad, la posibilidad de que el fenómeno posmoderno responda a una transformación cultural y estética o, en cambio, a una modificación estructural, y el

[189] Ignacio Echevarría, "Una novela necesaria" en *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española.* Barcelona, Debate, 2005, págs. 281 y 282.
[190] Isaac Rosa, "Prólogo" en David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 10.
[191] Ibídem, pág. 11.

hecho de que muchos de los temas que se examinan como posmodernos suelen aparecer en otros debates con etiquetas diferentes[192].

Para comprender el tan manido como a veces poco preciso concepto de posmodernidad habría que tener en cuenta sinónimos como modernidad tardía, alta modernidad, metamodernidad, neomodernidad, entre otros. David Harvey afirma en ese sentido que "nadie se pone de acuerdo acerca de qué se entiende por este término, excepto, quizás, en que el 'posmodernismo' representa cierto tipo de reacción o distancia respecto del 'modernismo'. En la medida en que el significado del modernismo también es muy confuso, la reacción o distancia que se conoce como 'posmodernismo' lo es doblemente"[193]. Cabe establecer una diferenciación entre el significado de estos conceptos según los términos anglosajones y los hispánicos: en castellano, los términos histórico-culturales utilizados son Modernidad y Posmodernidad, que no coinciden ni en fechas ni en características con la traducción directa de los términos anglosajones Modernism y Posmodernism. En concreto, el modernismo designa la época de las vanguardias, mientras que el posmodernismo se refiere a la época posvanguardista. Por mantener la cita textual de David Harvey, hemos utilizado los términos anglosajones, siempre teniendo en cuenta que hablamos de Modernidad y Posmodernidad, y no de Modernismo y Posmodernismo.

Ihab Hassan es uno de los primeros críticos en intentar abordar el concepto de posmodernismo desde una perspectiva literaria y, con esa finalidad, "ofrece una relación sistemática del repertorio posmodernista en comparación con el modernismo y las vanguardias"[194]. Los tres movimientos, bajo la premisa del autor, conforman tres manifestaciones del cambio artístico en el siglo XX. Ihab Hassan reincide en la importancia de comprender el posmodernismo no como una ruptura con el modernismo, sino como una revisión del mismo, donde predomina una tendencia modernista, pero alimentada al extremo: la voluntad de deshacer.

Otro de los autores que trataron de acercarse al concepto de posmodernismo fue Brian McHale, quien partió del presupuesto de que el posmodernismo es una construcción discursiva y no una categoría de valor empírico. El autor defendió la idea

[192] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 40.
[193] David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrotu, 1998, pág. 22.
[194] Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pág. 18.

de que la parte dominante en el modernismo es de tipo epistemológico, mientras que el posmodernismo se origina ligado a preocupaciones de carácter ontológico. De este modo, mientras los modernistas mostraban su preocupación acerca de los problemas del conocimiento y la interpretación, los posmodernistas centran su punto de mira en reflexionar sobre la naturaleza de lo literario y la relación que establece con la realidad. No obstante, "a pesar del indudable valor y originalidad de los comentarios textuales de McHale, su concepto del posmodernismo como ontológicamente dominante no resulta del todo convincente"[195].

Fredric Jameson pronunció una conferencia en otoño de 1982 en el Whitney Museum of Contemporany Arts, y las premisas que allí expuso las insertó en su ensayo "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", publicado en el número de primavera de 1984 de *New Left Review*. Perry Anderson destaca el acierto de Jameson, quien reconoció "el anclaje de lo posmoderno [que se encuentra] en las alteraciones objetivas del orden económico del propio capital"[196]. Anderson parafrasea a Jameson cuando afirma que "la posmodernidad significa […] la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital"[197]. Por lo tanto, estaríamos hablando de la lógica del capitalismo avanzado: "La posmodernidad corresponde al movimiento histórico en que el capitalismo entra en una tercera fase –si aceptamos el esquema propuesto por Ernest Mandel en su ensayo *El capitalismo tardío* que Jameson toma para la elaboración de su análisis– en el que el capital adquiere una total hegemonía y se presenta de forma homogénea y global"[198].

Jameson llegó a defender que la mayoría de los posmodernos emergen como reacciones contra las formas establecidas por la modernidad, considerando, por lo tanto, que existen tantos posmodernos como modernos, pues el primero siempre es una reacción ante el segundo. El autor presta especial atención a la inclinación de los posmodernos hacia las técnicas marginadas o ignoradas por la élite cultural que dominaba los centros de poder académicos. De este modo, "el *kitsch*, las series de TV,

[195] Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pág. 23.
[196] Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, pág. 77.
[197] Ibídem, pág. 78.
[198] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 43.

el filme hollywoodiense de serie B o la paraliteratura y los subgéneros (romance, misterio, ciencia-ficción, fantasía), son incorporados al repertorio posmodernista"[199].

Una vez analizado el concepto de posmodernidad, David Becerra introduce una reflexión acerca del 'Fin de la Historia' o, en sus propias palabras, "la exteriorización de la matriz ideológica liberal que asume que el capitalismo avanzado y la democracia burguesa representan la culminación de un proceso en el que la Humanidad ha alcanzado su fase definitiva y, consiguientemente, ya no es posible ir más allá"[200]. Esta tesis, anteriormente defendida por Francis Fukuyama[201], sustenta que la Humanidad ha llegado al límite de su evolución histórica una vez que se ha consolidado la democracia liberal. Este tipo de democracia es el sistema político que simboliza la idea universal que se tiene de la libertad: "Un sistema perfecto y cerrado en el que se han resuelto todas las contradicciones históricas y en el que no es posible ir más allá porque no se concibe una alternativa capaz de superar –o perfeccionar– el estado presente"[202].

Antes de cerrar este epígrafe, y por la cercanía literaria que denotamos respecto a Jordi Soler, mencionaremos a tres autores: Ramón J. Sender, Salvador de Madariaga y José María Merino. En primer lugar, en lo que respecta a Sender, autor de la trilogía compuesta por *Crónica del alba* (1942), *Réquiem por un campesino español* (1960) y *Los cinco libros de Ariadna* (1957), nos centraremos en otra obra que publicó bajo el título de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1947), novela histórica sobre asunto americano.

Sender prestó su servicio militar en la Guerra del Rif y padeció los horrores de la Guerra Civil en primera persona con los fusilamientos de su esposa y de su hermano por parte del bando sublevado. Sus antecedentes anarquistas motivaron que la cúpula comunista jamás confiase plenamente en él y le consideraran sospechoso de traición por –aunque esto nunca se ha podido demostrar– abandonar su posición en el frente durante la Batalla de Madrid. Sender, enemistado con ambos bandos y destrozado por la muerte de su esposa, se exilió primero en Francia y después en América. Existe, por lo tanto, cierto paralelismo entre la historia familiar de Soler y la del propio Sender.

[199] Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pág. 26.
[200] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 43.
[201] Francis Fukuyama, "The End of History?", en *National Interest*, julio de 1989.
[202] David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pág. 45.

La aventura equinoccial de Lope de Aguirre vio la luz cuando Sender ya había cumplido los sesenta y tres años, por lo que corresponde a la etapa de madurez de un escritor que pretendía con esta obra no sólo formular una denuncia social, sino un estudio narrativo sobre la crueldad del ser humano. La trama transcurre alrededor de la búsqueda de El Dorado, emprendida por el aventurero español Pedro de Ursúa, que murió durante un motín planeado por el soldado Lope de Aguirre. Aguirre se hace con el mando de las tropas y abandona la búsqueda en pro de organizar un ejército con el que conquistar Perú y crear un nuevo reino que se enfrentase a la Corona de Castilla.

La acción, como ya vemos reflejado en el título de la novela, transcurre en la zona equinoccial, en la línea del ecuador, donde impera un clima insoportable para los extranjeros, una suerte de espíritu maligno que busca enloquecer al viajero que se aproxime a su aura de calor extremo, humedad, picaduras de insectos, fiebres, caimanes, pirañas y demás fieras. Esto recuerda a la selva que nos describe Soler que, como veremos en apartados posteriores, actúa como principio de embrutecimiento del ser humano. "A partir de la Navidad, cada día, a la hora de la siesta, había una tormenta estrepitosa con rayos y centellas. La lluvia caía a raudales y después de cada descarga eléctrica aumentaba en intensidad y fuerza"[203]; "Pedrarías se decía: es la influencia de estas latitudes, donde todo es exagerado, y el atardecer es una tragedia desoladora y el amanecer, una orgía que nos embriaga"[204]; "El Sol […] presidía conspiraciones, sugería muertes y otros desmanes y deshacía el aire como burbujas las mismas intenciones que había inspirado"[205]. Descripciones como las anteriores recuerdan, inevitablemente, a la selva de Soler.

De hecho, ambos autores establecen una relación inquebrantable entre la selva y el ser humano, siendo la selva un personaje tan oscuro como algunos personajes. Sender refleja en su novela que aquel mundo vegetal tenía una vida del todo misteriosa y propia, y que el hombre que se acercaba a ella se sentía atraído por el prodigio: "Había oído Lope de Aguirre la historia de los huanganas y los tigres y decía que el tigre, antes de atacar, debía estar seguro de que el árbol al que iba a acogerse no estaba podrido por

[203] Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1962, pág. 139.
[204] Ibídem, pág. 153.
[205] Ibídem, pág. 211.

dentro. Y el hombre debía pensar en aquel ejemplo. La selva ofrecía ejemplos para todos los casos de la vida"[206].

A pesar de que se trata de una crónica exhaustiva y documentada de la expedición de Ursúa y de los traspiés de Aguirre, lo que impera en la novela es la evolución de los personajes. Del mismo modo, Soler describe a un Arcadi que no se mantiene estático, sino que es moldeado por los acontecimientos, que pasa de republicano convencido a exiliado reprimido, hasta llegar a no identificar su Cataluña natal como la tierra a la que siempre deseó regresar.

Sender establece referencias detalladas de la organización social de la América colonial española, donde la raza condiciona inexorablemente el porvenir de las personas. En la clase alta se encuentran los propietarios de las tierras, que suelen ser descendientes de los conquistadores, y los funcionarios del gobierno. Dentro de la clase media estaban los artesanos, los pequeños propietarios y los comerciantes. En el último escalón social se encontraban los grupos raciales marginados, los sometidos, los indios, los negros. Esta visión coincide con la que ofrece el propio Soler en su trilogía: Arcadi, su abuelo, y sus compañeros exiliados pertenecían a la clase alta en aquel mundo, puesto que poseían una plantación y se encargaban de administrarla. Mientras, los indígenas trabajaban para ellos, eran sus criados. Las diferencias sociales y la crítica que subyace a los textos de Soler y de Sender son evidentes.

Otro autor que podría ser identificado con nuestro autor es Salvador de Madariaga, que publicó *El corazón de piedra verde* en 1942. Ambientada en la conquista de México, narra las peripecias de Alonso de Manrique, quien se ve forzado a partir hacia el Nuevo Mundo. De este modo se establece la conexión entre el mundo de la vieja España y el de la América que ya en aquel momento presentía el desmoronamiento de su propio mundo. Quizá la mayor peculiaridad de la novela la encontramos en sus primeras páginas, donde se narra un México que aún no había conocido a Hernán Cortés.

El corazón de piedra verde narra la historia de amor entre una noble indígena y un caballero español que es capaz de traspasar fronteras y culturas. La historia, como mencionamos, es anterior a la conquista de Hernán Cortés, transcurre entre los siglos

[206] Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1962, pág. 90.

XV y XVI, y tiene como contexto el choque entre dos civilizaciones: la del pueblo azteca y la del pueblo español. Los capítulos alternan los acontecimientos que acaecían en una España que terminaba la guerra contra los musulmanes y un México precolombino que augura su pronta caída.

Por último, y antes de cerrar este epígrafe, es necesario mencionar la trilogía de José María Merino, compuesta por *El oro de los sueños* (1986), *La tierra del tiempo perdido* (1987) y *Las lágrimas del sol* (1989). En 1992 reúne esta trilogía bajo el título de *Las crónicas mestizas*. Se trata de tres "nuevas" crónicas de indias cuya inserción en un género literario concreto ha resultado, y sigue resultando, difícil, como las propias crónicas de Indias cuyo discurso, "configurado como informe al Rey de España acerca del avance de la Conquista de América y de las circunstancias que rodean las hazañas de soldados españoles contra los indígenas, es, a su vez, manifestación del arrobamiento que produjo al Conquistador la naturaleza del nuevo mundo y su gente como también de los sucesos en sí mismos"[207], resume María Isabel Larrea.

El autor afirma en la novela que cierra la trilogía lo siguiente: "Quiero, por último, agradecer desde aquí el interés de mis lectores y asegurarles que en estas aclaraciones mías no hay nada que pueda contradecir la inexcusable verdad novelesca de mi proyecto"[208]. Se trata, por lo tanto de una reinterpretación de la realidad en clave literaria, cuya particularidad reside en que, a pesar de que se nos muestran esos dos mundos de los que también hablará Soler –el indígena y el de los colonizadores–, Merino crea el personaje de Miguel Villacé Yolotl, un mestizo que representa la unión de ambas realidades.

La característica transoceánica de Jordi Soler se encuentra asimismo presente en Sender, Madariaga y Merino, por lo que podríamos identificarlos como antecedentes posibles de nuestro autor, con cuyas obras dialoga implícitamente.

2.9. EL SILENCIO DEL FRANQUISMO

Los sistemas políticos autoritarios que se desarrollaron en Europa a lo largo de la primera mitad del siglo XX tuvieron como lema la represión y el silenciamiento de las

[207] María Isabel Larrea, "Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Chile, Universidad Austral de Chile, 2003-2004, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=44
[208] José María Merino, *Las lágrimas del Sol*, Madrid, Alfaguara, 1989, pág. 215.

voces de quienes fueron considerados enemigos del Nuevo Estado. En España, este proceso estuvo rodeado por una burocracia lenta y desordenada, venganzas personales de los vencedores hacia los vencidos en la Guerra Civil y unas excarcelaciones masivas y absolutamente aleatorias. La polémica estaba servida, y como guarnición, un terror enfatizado por la duda constante de cuándo uno sería considerado un peligro para aquello que llamaban el interés nacional.

A pesar de que lo anterior sería extensible a prácticamente todos los sistemas políticos autoritarios vigentes durante años en Europa, el caso español posee la particularidad de que sus fuerzas no se centraron tanto en hacer frente a un enemigo externo, sino hacia el propio individuo español que, ciertamente o no, rehusaba de la dictadura franquista. En palabras de Gutmaro Gómez Bravo, "la agresividad que supo reconducir el fascismo hacia el enemigo extranjero fue canalizada en España hacia el enemigo interior, lo que hizo particularmente dura la Guerra Civil y la posguerra"[209]. De este modo, las medidas represivas se alargaron en el tiempo, no sólo porque Franco sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial, sino porque prescindió de la solución aportada en el resto de Europa: la amnistía.

Llegados a este punto, cabe establecer una distinción entre la Guerra Civil y la posguerra, puesto que se trata de dos coyunturas diferentes, sobre todo atendiendo a las diferentes zonas geográficas del país. No obstante, "las investigaciones apuntan a que durante el verano y otoño de 1936 el paso del Ejército de África hacia Madrid por el territorio del Suroeste dio lugar a evidentes prácticas genocidas"[210]. Provincias como Cádiz, Huelva, Sevilla o Córdoba fueron el objetivo de una dura represión franquista basada en la práctica de la violencia y centrada en disuadir a los defensores de la República. De este modo, "el plan urgente de aniquilación logró involucrar a determinados sectores de población que se convirtieron en cómplices de la masacre y, en consecuencia, en apoyos leales de las nuevas autoridades, allí donde se fueron imponiendo"[211]. La ocupación de las zonas iba diezmando la presencia republicana, por lo que fue desapareciendo paulatinamente la necesidad de seguir aplicando ese plan de extirpación del ideal republicano. Sin embargo, las prácticas violentas no cesaron, por el

[209] Gutmaro Gómez Bravo, "La política penitenciaria del franquismo y la consolidación del Nuevo Estado", *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, Tomo 61, 2008, pág. 166.
[210] Matilde Eiroa, "Prácticas genocidas en guerra, represión sistémica y reeducación social en posguerra", *Hispania Nova*, núm. 10, 2012, pág. 7.
[211] Ibídem.

contrario, incluso se masificó en algunas coyunturas. A finales de 1938, la justicia se fue preparando para la controvertida paz que se instauró en abril de 1939.

En la década de los cuarenta, el Nuevo Estado ya no necesitaba matar masivamente, puesto que la mayor parte de la población ya había sido sometida o aniquilada. El brazo armado de la dictadura, llegados estos años, fue otro: los fusilamientos y las enfermedades: "En cualquier caso, la suerte de aquellos republicanos de las hojas volanderas estaba marcada en la hoja de ruta de los vencedores. Las sentencias de los consejos de guerra se fueron sucediendo en Madrid con las accesorias del hambre, la miseria y la masificación de las cárceles"[212]. El sistema represor se consolidaba y se expandía hacia el mundo de la enseñanza, la comunicación, la depuración y las campañas para criminalizar a los defensores de la República. De este modo, "la dictadura desechó la posibilidad de ser una solución pasajera porque su primer objetivo, incluso el único, era la permanencia como garantía de unos privilegios de difícil justificación"[213]. En otras palabras: "La 'discriminación positiva' del franquismo se repite en diferentes ámbitos de la administración, desde jueces hasta conserjes, con especial incidencia en el sistema educativo por el importante número de vacantes tras el correspondiente proceso depurador"[214].

La literatura no escapó a esta represión que el franquismo extendió hasta cada ámbito cultural, social y económico del país. Una vez finalizada la Guerra Civil, comenzó una época de terror encaminada por los ideales de los generales Mola, Franco y Queipo de Llano. De hecho, el propio general Mola, poco después de declarar el Estado de Guerra –el 19 de julio de 1936– convocó una reunión con los alcaldes de la provincia de Navarra y afirmó lo siguiente: "Hay que sembrar el terror… Hay que dar la sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros"[215]. Esta represión llegó al mundo de las letras, con el consecuente empobrecimiento de la propia creación literaria, quedando los escritores divididos en los dos bandos de aquella España: los que eran afines al nuevo régimen, y los defensores de la República. Tal es así, que "la limpieza de antecedentes o simples dudas acerca del pasado se convirtió en una obsesión durante la posguerra. Al margen de los represaliados como enemigos, la depuración en el bando propio nunca se dio por

[212] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 53.
[213] Ibídem, pág. 27.
[214] Ibídem, pág. 152.
[215] Paul Preston, *La muerte de Guernica*, Madrid, Debate, 2012, pág. 4.

terminada e incluyó sanciones hasta para los más entusiastas (Juan Pujol, Víctor de la Serna…), porque, confiados o despistados, se atrevieron a utilizar palabras como 'crisis' en un tiempo de conceptos marmóreos"[216].

Por lo tanto, tras la Guerra Civil, el mundo de las letras sufre un empobrecimiento consecuencia directa de una rígida censura que prohíbe publicar obras de carácter crítico con el régimen franquista –novelas de los exiliados, novelas de corte social– y obras innovadoras procedentes del resto de Europa. Esta censura actuaba con más ahínco si cabe sobre todo lo concerniente a temas políticos, religiosos o sexuales, y prueba de ello son los testimonios de algunos escritores que no decidieron exiliarse, sino que permanecieron en el país (es el caso de Dámaso Alonso o Vicente Aleixandre, quienes se impusieron una fuerte autocensura necesaria para hacer llegar al pueblo español sus escritos). Por el contrario, durante el franquismo floreció una literatura nacionalista, con excepciones, mediocre, numerosas traducciones de obras irrelevantes en cuanto a su aspecto estético y una parcialidad que no hacía sino incrementar el empobrecimiento literario.

Claro ejemplo del alcance de esta represión franquista es la situación que vivió la prensa en aquellos años. La época del franquismo fue un periodo de estancamiento de los medios de comunicación y de la libertad en general. La política de incautaciones aplicada durante la Guerra Civil permitió a la cúpula del poder encabezada por el general Francisco Franco acumular un gran patrimonio, dentro del cual también se contaba con numerosos medios informativos. En 1943, 37 de los 111 diarios españoles estaban bajo el dominio de la Prensa del Movimiento, cuya tirada dos años después alcanzaba la cifra de 600.000 ejemplares diarios, es decir, el 41,2% de la difusión total.

Una orden del Ministerio de la Gobernación del 6 de octubre de 1939 concedía a Radio Nacional de España el monopolio de la información nacional e internacional[217], mientras que la creación del NO–DO, en 1942, supuso la consagración de dicho monopolio y de la prensa propagandística del régimen. La represión se saldó con numerosos periodistas exiliados, en especial quienes eran sospechosos de republicanismo o directamente habían apoyado la causa contra Franco.

[216] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 33.
[217] Emeterio Díez, "La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)", *Zer*, núm. 24, 2008, pág. 116.

A pesar de que la eliminación de los periódicos contrarios al régimen y la intervención por parte del Estado de un elevado porcentaje de la prensa nacional parecía salvaguardar la pervivencia únicamente de los ideales franquistas, el régimen se respaldó, desde su creación en 1938, en la Ley de Prensa redactada por Ramón Serrano Súñer, que eliminaba el principio de libertad e independencia de los medios de comunicación. Por lo tanto, en la época franquista nos encontramos con una prensa oficial, propagandística, adepta al régimen; todo lo demás quedaba absolutamente eliminado por el Estado.

El preámbulo de la Ley de prensa de 1938 clarificaba el procedimiento al que se someterían los medios y la función que debían llevar a cabo: "[…] transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno; siendo la Prensa órgano decisivo de la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podría admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado"[218]. Tan en cuenta tiene el nuevo Gobierno el poder de los medios de comunicación, que en dicho preámbulo se añade lo siguiente: "[…] ya nunca podrá desembocar en aquel libertinaje democrático por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira, a la insidia y a la difamación como sistema metódico de destrucción de España, decidido por el rencor de poderes ocultos"[219]. En cuanto a los mecanismos que permitían al Estado, amparándose en la Ley de Prensa de 1938, ejercer sobre la misma una función ordenadora, el artículo 2º recogía la regulación del número y extensión de las publicaciones periódicas, la intervención en la designación del personal directivo, la reglamentación de la profesión del periodista, la vigilancia de la actividad de la Prensa y la censura, mientras no se disponga su supresión.

El franquismo significó, por lo menos hasta los años sesenta, la privación de todo atisbo de opinión pública libre, de manera que sólo existía una única verdad oficial que se sustentaba por medio de la censura y de las consignas. Entre septiembre de 1939 y diciembre de 1940, se pudieron contabilizar un total de 393 consignas, de las cuales 85 atañían a asuntos de política exterior, y 308 a cuestiones de índole nacional. Casi un centenar del total de las consignas imponen la prohibición de tratar algún asunto, y 167 obligan a abordar un tema determinado, previa asignación de extensión y orientación.

[218] Preámbulo de la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938.
[219] Ibídem.

En palabras de Juan Antonio Ríos Carratalá: "La muerte de los vencidos no suponía un punto final. Al menos a efectos legales, pues los fallecidos podían ser objeto de futuros procesamientos con órdenes de búsqueda y captura en el más allá. El ensañamiento jurídico respondía a la lógica del odio, ya que siempre cabía extender la represión a los familiares mediante la imposición de multas o confiscaciones"[220].

2.10. EL AUGE DEL GÉNERO EN LATINOAMÉRICA

Antes de adentrarnos en el auge del género, creemos conveniente establecer unos antecedentes inmediatos que nos ayudarán a comprender las modificaciones que el mismo mostró con la llegada de la posmodernidad y del Boom de la literatura hispanoamericana. La primera novela histórica publicada en castellano fue la anónima *Xicoténcatl*, que vio la luz en Filadelfia en el año 1826. Esta obra se desarrolla en el pasado remoto de Tlaxcala, una de las repúblicas del imperio de Moctezuma. Con la llegada del español Hernán Cortés comienzan los primeros conflictos, ya que éste pretendía apoderarse y someter a los pueblos indígenas. Su objetivo se ve truncado por la aparición del guerrero Xicoténcatl, quien veía las intenciones de Hernán Cortés y pretendía frenarle el paso. Finalmente, el conquistador español busca una nueva alianza en otra nación, representada por el corrupto Magiscatzin, consiguiendo derrotar a Tlaxcala y continuar su conquista del territorio mexicano.

En un primer momento, Hernán Cortés se presenta ante los indígenas como un extranjero que pretende transitar por esas comarcas en son de paz: "[…] os hacemos saber que viene de paz […], teniendo entendido que desea vuestro bien, y que sus armas son instrumentos de la justicia y de la razón, que defienden la causa del cielo"[221]. Sin embargo, a lo largo de la novela son numerosas las ocasiones en las que Cortés trata de engañar a los aztecas y a Xicoténcatl, quien se opone a sus propósitos alzándose en armas contra él. Por lo tanto, Tlaxcala se presenta como un lugar ajeno a las contaminaciones corruptas del exterior, famoso por la rectitud de sus gentes y por la justicia de su senado. Del mismo modo, Xicoténcatl se muestra como un hombre de grandes virtudes: "El valiente americano había proyectado sacrificar su vida al país que lo vio nacer, librándolo del monstruo que lo asolaba"[222].

[220] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 44.
[221] Anónimo, *Xicoténcatl*, en *La novela del México colonial*, Aguilar, México, 1965, pág. 89.
[222] Ibídem, pág. 175.

Si bien Hernán Cortés consigue su propósito de anexionar territorios a sus conquistas, los protagonistas indígenas mueren: Xicoténcatl acaba ahorcado por orden de Cortés; Teutila, la esposa de Xicoténcatl, se envenena frente a Cortés, en un intento fallido de asesinarle; Magiscatzin muere entre horribles convulsiones; el padre de Xicoténcatl lo hace de vejez; y una pedrada acaba con la vida de Moctezuma. De este modo, no sólo en la Historia, sino también en la novela, la voz indígena es silenciada por la muerte.

Xicoténcatl sirve como filtro de los movimientos pasados y la nueva ideología de sesgo ilustrado, independentista y romántico, como podemos ver reflejado en las conversaciones de corte filosófico e incluso religioso entre Diego de Ordaz, capitán español, Xicoténcatl el viejo y fray Bartolomé de Olmedo, el capellán de la tropa. Todo ello es una clara influencia del racionalismo propio de la Ilustración francesa. La libertad es exaltada y se propone una nueva visión de la identidad nacional, desarrollando, a la par, una crítica a las acciones de Cortés y una alabanza a la libertad y a la autodeterminación de los pueblos indígenas. Del mismo modo, se expresan en la obra las ideas ilustradas: "Todos [los indígenas libres] sucumbieron a las artes e intrigas europeas que un puñado de ambiciosos supo manejar contra su sencillez y contra su diferente manera de vivir"[223]. Incluso el planteamiento del contrato social y de la doctrina de Montesquieu también queda presente en la novela: "Su gobierno era una república confederada: el poder soberano residía en un congreso o senado, compuesto de miembros, elegidos uno por uno por cada partido de los que contenía la república. El poder ejecutivo y al parecer también el judicial residían en los jefes o caciques de los partidos o distritos, los que, no obstante, estaban subordinados al congreso, y éste en los casos judiciales admitía también las apelaciones de sus sentencias"[224].

En *Xicoténcatl* se reivindica, en última instancia, el pasado glorioso de la sociedad republicana tlaxcalteca dotando de protagonismo a una de las víctimas de Hernán Cortés, al héroe del relato: Xicoténcatl. Hasta el momento, la historiografía oficial había establecido unas circunstancias históricas muy diferentes a las que se exponen en el relato, puesto que afirmaba que el proceso de anexión se había llevado a cabo de forma pacífica y de mutuo acuerdo. Xicoténcatl había sido silenciado y la Historia se centraba en cómo los tlaxcaltecas vieron en los españoles a un poderoso

[223] Anónimo, *Xicoténcatl*, en *La novela del México colonial*, Aguilar, México, 1965, págs. 6 y 7.
[224] Ibídem, págs. 10 y 11.

aliado para derrotar a Moctezuma, y a su vez cómo los españoles valoraron la fortaleza militar de los tlaxcaltecas, hallando en ellos un apoyo indispensable para su conquista. La oposición de Xicoténcatl a la empresa de Cortés, hasta el momento en el que ve la luz la novela, había sido una mancha en la historia, un pasaje a olvidar o a recordar con vergüenza. En el siglo XIX, los mexicanos adquieren conciencia del papel de Xicoténcatl, defensor de su pueblo, y lo recuerdan con orgullo y admiración.

Xicoténcatl se distancia del modelo iniciado por Walter Scott, e incluso llega a refutarlo, al mismo tiempo que se aleja también de la novela sentimental y costumbrista, para acercarse a la novela filosófica del siglo XVIII. Esta obra no proviene de la novela mística ni de la picaresca, sino que se trata de una novela ideológica, de tesis, donde la acción se halla disminuida y supeditada en todo momento a la exposición de ideas: "No se detiene en la descripción de escenarios ni en la acción de los personajes, pues coloca su énfasis en la expresión de argumentos contrapuestos que se establecen entre sus actores"[225].

Xicoténcatl es una clara muestra de cómo se empieza a propagar una relectura de la Historia, esta vez vista desde los ojos de los vencidos, los marginados de la Historia oficial. Este rasgo resulta fundamental, como afirmamos en capítulos anteriores, para comprender la continuidad entre novela histórica y nueva novela histórica.

Para la recién erguida nación resultaba de vital importancia identificar un respaldo histórico que atestiguara la injusticia de su lucha independentista, así como los abusos a los que se vieron sometidos los indígenas durante el proceso de conquista. En palabras de Begoña Pulido, "Jicoténcal es […] un padre de la patria a la que se aspira en el momento posrevolucionario, cuando se buscan héroes para las nacientes repúblicas americanas mediante la reinterpretación de la historia"[226]. Xicoténcatl es un símbolo y su guerra es la guerra de todos los sometidos, proyectados todos esos anhelos en la figura del héroe, que representa los valores de justicia y libertad.

La novela se muestra totalmente acorde con el profundo arraigo del romanticismo en América, que a su vez colabora con la construcción de los nuevos imaginarios patrióticos y nacionales, tan necesarios durante y tras la independencia. De

[225] Alejandro González Acosta, "Memoria y ficción: orígenes teóricos de la novela histórica en Hispanoamérica", *Boletín*, vol. V, núms. 1 y 2, México, 2000, pág. 52.
[226] Begoña Pulido Herráez, "Jicoténcal: Una disputa entre la monarquía y la república", *Cuadernos Americanos*, núm. 137, 2011, pags. 47-66.

hecho, el texto se encuentra completamente pincelado de consejos dirigidos a sus coetáneos, a los lectores del siglo XIX. El cuarto libro de *Xicoténcatl* comienza del siguiente modo: "Cuando las divisiones intestinas rompen la unión de un pueblo, este es sin recurso la víctima de sus enemigos, y más infalible si la astucia y las artes de la política se saben aprovechar de las ventajas que les ofrece la discordia. ¡Pueblos! Si amáis vuestra libertad, reunid vuestros intereses y vuestras fuerzas y aprended de una vez que si no hay poder que no se estrelle cuando choca contra la inmensa fuerza de vuestra unión, tampoco hay enemigo tan débil que os venza y esclavice cuando os falte aquella. Tlaxcala es un ejemplo palpable de esa verdad"[227].

Por otro lado, cabe destacar que *Xicoténcatl* también coincide con las modas de lectura que llegaban desde Europa en aquel momento. La novela, como tal, no contaba con antecedentes en Hispanoamérica, debido a la prohibición oficial durante los tres siglos y medio anteriores que corresponden con la época virreinal. Por lo tanto, los escritores comenzaron a imitar las fórmulas europeas, adquiriendo un gran éxito aquéllas que trataban temas históricos. Novelas como las que en su día firmó Walter Scott, y que gozaron de gran popularidad dentro del territorio hispanoamericano, permitieron una reinterpretación de la Historia que colaborara en la construcción de un nuevo proyecto nacional.

A *Xicoténcatl* le seguiría, con una misma fórmula y con el mismo éxito que su predecesora, la novela *Enriquillo* (1879) del dominicano Manuel de Jesús Galván. En sus páginas, el autor pretende enarbolar la figura del cacique taíno Enriquillo como héroe nacional, dedicado a defender a su pueblo de toda explotación por parte del invasor colonialista en un momento en que, para un antillano, la Independencia era aún un proceso inconcluso. Como vemos, la fórmula es la misma que regía en *Xicoténcatl*. Son dos claros ejemplos de las novelas que se empezaron a elaborar en las letras hispanoamericanas del siglo XIX, y que contribuyeron a una relectura de la Historia, en la que el componente ficcional facilitaba llenar los vacíos provocados por la historiografía oficial, desacralizando grandes iconos de la Historia y consagrando a otros en su lugar.

A pesar de que no todas las novelas fundacionales son históricas, encontramos un gran número de ellas que sí aceptan esa condición: *Iracema* (1865) y *O guaraní*

[227] Anónimo, *Xicoténcatl*, en *La novela del México colonial*, Aguilar, México, 1965, pág. 165.

(1857) del brasileño José de Alencar; *Ynguermina* (1844) del colombiano Juan José Nieto; *La novia del hereje o la inquisición de Lima* (1854) del argentino Vicente Fidel López; *El oidor Cortés de Meza* (1845) de Juan Francisco Ortiz; *Nativa* (1890) de Acevedo Díaz, serían sólo algunos ejemplos más de la "herencia" de *Xicoténcatl*, sobre el período comprendido entre 1830 y las postrimerías del siglo XIX, cuando se produce un acercamiento entre la historiografía y la literatura que tiene la pretensión de establecer una identidad nacional común, incentivada esta búsqueda por la propuesta romántica que "señala al escritor la función de proyectar el ideario liberal en una sociedad moderna"[228].

En la evolución de la novela histórica latinoamericana a lo largo del siglo XIX encontramos un género en constante cambio, resultado directo de la necesidad de crear los nuevos imaginarios nacionales tras la independencia. Este proceso de cambio continuó durante el siglo XX con una mayor complejidad. El género se fragmenta, de manera que encontramos alternativas como las novelas históricas argentinas en la época del primer revisionismo, momento en el que se pretende modificar la visión de la historia, confrontando la perspectiva tradicional vigente hasta mediados del siglo XIX. Este primer revisionismo surgió como resistencia a un relato histórico dotado de aspiraciones hegemónicas. La tradición liberal decimonónica, debido a las zozobras identitarias, al espíritu reconciliador hacia España y la reconsideración de la herencia española, da lugar a una nueva visión del pasado que alimenta el mito de la raza. Tomemos como ejemplo el revisionismo de Manuel Gálvez, cuyas biografías –como *Vida de Juan Manuel de Rosas* (1940)– presentan temas como la inmigración, las tensiones, los conflictos, las luchas de clase y las protestas obreras, exaltando el nacionalismo en la figura de Rosas y la legitimación del poder oligárquico.

Manuel Gálvez es el mayor exponente del tardío realismo argentino, así como de la novela histórica realista. En general, sigue el modelo iniciado por Walter Scott pero "lejos de los ingredientes fabulosos y góticos, adopta la perspectiva del realismo balzaciano, y acusa el impacto de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós"[229]. Desde una perspectiva revisionista, Gálvez invierte en ocasiones los signos positivos y

[228] María Isabel Larrea, "Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Chile, Universidad Austral de Chile, 2003-2004, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=44

[229] María Rosa Lojo, "La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad", *Cuadernos del CILHA*, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 2013, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_serial&pid=1852-9615&lng=es&nrm=iso

negativos de la antinomia sarmienta civilización/barbarie y reivindica a los caudillos federales, fundamentando esta proclama en las tradiciones ancestrales de la cultura criolla. Esta misma línea fue la que siguieron autores como Manuel Bilbao, Vicente Quesada, Ernesto Quesada, José Luis Busaniche, David Peña, Ricardo Rojas y Emilio Ravignani.

Otro ejemplo de lo anterior lo encontramos en el argentino Alberto Ezcurra Medrano, quien publicó *Las otras tablas de sangre* (1934) como respuesta a las *Tablas de sangre* (1930) de Rivera Indarte. En esta obra, el autor defiende que "la tiranía no fue un hombre sino una época en que todos emplearon cuando pudieron los mismos métodos"[230], destacando el terror agresor de los unitarios como arma de defensa contra los federales, siempre bajo la premisa de que el terror no se inició con Rosas ni mucho menos acabó en Caseros. Por su parte, Carlos Ibarguren, con *Juan Manuel de Rosas, su vida, su drama, su tiempo* (1930) también colabora en esta reinterpretación de la historia y se considera un hito en la segunda etapa del revisionismo histórico argentino.

El revisionismo opera desde una línea en la que impera una concepción dinámica y contingente del tiempo, donde pasado, presente y futuro se mantienen en constante diálogo, de forma que "el tiempo histórico es así concebido no como algo inerte que espera la labor arqueológica del historiador, sino como una espiral abierta en la que el pasado es invocado y reescrito –no simplemente repetido– para ejercer control sobre un futuro incierto"[231]. La novela histórica, así, deja de limitarse al pasado remoto y se manifiesta en formas temporales múltiples intrínsecamente relacionadas con el presente en el que son producidas.

El siglo XX abre paso a los aportes de las vanguardias, que enriquecen el concepto de historia en la narrativa hispanoamericana mediante el nuevo uso de la temporalidad y del espacio, a nivel de enunciado y de enunciación, adquiriendo el escritor la habilidad de desarrollar juegos con el tiempo y el espacio, crear simultaneidades, intertextualidades, correlaciones semánticas, correlaciones entre el mito, lo maravilloso y la historia, múltiples focalizaciones narrativas que enriquecen y estilizan el concepto de la historia.

[230] Alberto Ezcurra Medrano, *Las otras tablas de sangre*, Buenos Aires, 1952, pág. 25.
[231] Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pág. 212.

A principios de los años ochenta, nació en el seno de los círculos literarios latinoamericanos una nueva tendencia que acabaría con el antiguo concepto de novela histórica inaugurada durante el Romanticismo. La nueva novela histórica, nacida bajo los postulados posmodernos, pasó de considerarse una fórmula hispanoamericana a entenderse como un método que se extendió por todo el orbe occidental.

A *El reino de este mundo*, primera nueva novela histórica, siguieron otras de gran trascendencia, como *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, donde el autor presenta una metáfora existencial sobre la insatisfacción y la espera como esencias de la condición criolla, o *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, una biografía de fray Servando Teresa de Mier. Otro ejemplo notable fue *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) de Edgardo Rodríguez Juliá, una novela breve que presagiaba la trilogía que aún estaba por publicar el autor: el extraordinario ciclo *Crónica de Nueva Venecia* sobre el siglo XVIII boricua, compuesto por *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), *El camino de Yyaloide* (1994) y la hasta la fecha inédita *Pandemónium*. En 1982, el colombiano Germán Espinosa publicaba *La tejedora de coronas*, mientras que en 2002, el argentino Pedro Orgambide hacía lo propio con *El maestro de Bolívar*. Denzil Romero reconstruía la vida de Francisco de Miranda en su trilogía compuesta por *La tragedia del Generalísimo* (1983), *Grand Tour* (1987) y *Para seguir el vagavagar* (1998). Por su parte, Gabriel García Márquez aprovechaba estaba temática dieciochesca para publicar *Del amor y otros demonios* (1994), mientras que Jorge Edwards empleaba dos décadas en redactar su novela *El sueño de la Historia* (2000), donde analiza la transición chilena y su dicotomía rupturismo/reforma en el siglo XVIII.

En la nueva novela histórica latinoamericana encontramos "protagonistas y acontecimientos ficticios encajados en una estructura y en una época histórica fielmente descrita; en efecto, a sus protagonistas no los vamos a encontrar en ninguna historiografía: son personajes oscuros, que ofrecen, en el género de la crónica o de la memoria, versiones alternativas de hechos históricos reales, produciendo novelas paródicas de unos textos canónicos del descubrimiento, dando del mismo acontecimiento una versión carnavalesca, deformada, cómica o grotesca, en cualquier caso siempre crítica hacia la historia oficial de los descubridores"[232].

[232] Rosa María Grillo, *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2010, pág. 83.

Las novelas históricas tradicionales trataban de construir una historia y una identidad nacional que pudiera identificarse con el proyecto político que ostentaba la clase dominante, mientras que la nueva novela histórica pretende desarmar aquella imagen parcial y dotar de palabra y visibilidad a los vencidos. En otras palabras, en la nueva novela histórica hispanoamericana debe haber "una relectura crítica y desmitificada del pasado a través de la reescritura de la historia"[233]. Del mismo modo, Pons codifica ocho aspectos en los que vemos reflejada la crisis absoluta de valores y de certezas:

1. La revolución cubana no fue el motor impulsor que se esperaba.

2. El auge de las dictaduras.

3. La utopía del nuevo hombre y la nueva mujer para el futuro latinoamericano y el fracaso estrepitoso de los proyectos sociales.

4. El aumento progresivo de las cifras de crimen institucionalizado.

5. La homogeneización a todo nivel por el proceso de heterogeneización de los movimientos sociales.

6. La descentralización y la fragmentación del poder social.

7. La nueva sensibilidad y la nueva estética, junto con una nueva corriente de pensamiento y de estado anímico que se corresponde con la actual realidad social.

8. El debate sobre la validez de la narrativa del siglo XX y la fragmentación de los modelos que alteraron los discursos dominados por la historia[234].

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los teóricos del género detectan una serie de cambios en la novela europea, sobre todo en lo referente a la subjetivización, la trascendencia de la Historia y la autorreflexividad. Se comienza a cuestionar la historiografía positivista, se avala por la transparencia y la importancia de la evidencia documental, así como por la objetividad del historiador como única voz autorizada. No obstante, la crisis alcanza a ese modelo de conocimiento de mentalidad realista, que

[233] María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, pág. 95.
[234] Ibídem, págs. 101-145.

sostiene la idea de que se pueden narrar los hechos tal y como ocurrieron. Se imponen, por lo tanto, la ambigüedad y el plurilingüismo.

Magdalena Perkowska-Álvarez elabora un elenco comentado bastante completo de la nueva novela histórica hispanoamericana que incluimos porque nos ayuda a completar lo ya mencionado:

> "En el mismo vecindario genérico se codean la visión global de una novela tan transespacial y atemporal como *Terra Nostra* y el abordaje fragmentario y limitado de un momento preciso en la historia puertorriqueña en *La llegada*; el gesto irónico e irreverente en *Maluco* (o *Los perros del paraíso*) y la perspectiva seria, casi oficial, de *La visita en el tiempo*; el recurso de un solo hipotexto en *El entenado*, *El mundo alucinante* o *La guerra del fin del mundo*, un delicado tejer intertextual en *La tierra del Fuego* o *Santa Evita*, y una explosión hipertextual en *Yo el Supremo*, *Noticias del Imperio* o *Terra Nostra*; la elipsis de lo explícitamente histórico en *Respiración artificial* y su abundancia en *La novela del generalísimo* y la sobriedad irónica de *La liebre*; las perspectivas múltiples en *El mundo alucinante*, *Yo el Supremo* o *Noticias del Imperio* y el punto de vista único en *Maluco* o *Tierra del Fuego*; la insignificancia histórica del personaje central en *1492* y la eminencia del protagonista en *El arpa y la sombra* o *La vigilia del Almirante*; la distancia temporal en *Madama Sui* o *Yo el Supremo* y la falta de esta distancia en *El fiscal*; el anacronismo exagerado de *Daimón* y la historicidad de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*; la invención histórica en *Seva*, *La renuncia del héroe Baltasar*, *La noche más oscura del Niño Avilés*, y el rigorismo documental de *El general en su laberinto*; el registro alto de las novelas de Saer, el toque carnavalesco en *Maluco* o *Noticias del Imperio*, y el coqueteo con la cultura de masas en *Arráncame la vida* o *Castigo divino*; la relativa nitidez de los bordes discursivos en *Tinísima* y *El general en su laberinto* y su desdibujamiento en *Castigo divino* o *Margarita, está linda la mar*. El horizonte se difumina o estalla en este forcejeo de ejemplos y contraejemplos"[235].

La novela histórica de finales del siglo XX se caracteriza, como apuntamos en el capítulo que versa sobre el concepto de nueva novela histórica, por una relectura crítica que pretende desmitificar el pasado y lo que conocemos como la historia oficial. En estas novelas encontramos algunos aspectos que se han ido perfilando con el paso de los años y que a día de hoy ya suponen auténticos referentes de este género: la presencia de anacronías, la creación de efectos de inverosimilitud, el uso de la ironía, la parodia, el empleo de estrategias autorreflexivas. La nueva novela histórica tiende a la subjetividad

[235] Magdalena Perkowska-Álvarez, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2008, págs. 183 y 184.

en la reconstrucción del pasado, lo que deriva en un sustancioso relativismo que dota de singularidad la narración histórica.

Ya *El reino de este mundo* fue un ejemplo de la reactualización de una serie de hechos históricos claves para comprender la historia de Hispanoamérica evocando sucesos y períodos de vital importancia junto a mitos, leyendas y transtextualidades que deben abordarse desde una lectura poética de la historia no oficial de América.

Otra muestra de lo anterior son las novelas de la Revolución Mexicana –*El águila y la serpiente* (1926) de Martín Luis Guzmán, *Campamento* (1931) de Gregorio López y Fuentes, *Tropa vieja* (1931) de Francisco Luis Urquizo– que recuperan el pasado inmediato, casi contemporáneo a los propios escritores. En estas obras los héroes pueden ser villanos, y los villanos pueden ser héroes, presentando una clara ambigüedad sobre la capacidad heroica de los personajes. Entre ellas, destaca *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, una suerte de diagnosis sugerida por el autor ante el tema de la revolución. La figura de los revolucionarios queda puesta en tela de juicio pues, según sostiene Azuela, a menudo cometen las mismas injusticias que aquéllos contra quienes se rebelaron, de modo que tilda la revolución, al menos en su fase más volcánica, como "la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval"[236]. En esta relectura, el autor lamenta si la revolución sólo muestra ´"la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especia!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre!"[237] Este tipo de novelas sobre la Revolución Mexicana que difumina los roles preestablecidos en la transitada dicotomía del héroe/villano, podrían considerarse el preludio de la ironía histórica que encontramos en las novelas de Alejo Carpentier.

Otro de los ciclos literarios que colabora en la conformación de los nuevos imaginarios nacionales hispanoamericanos es el de las novelas de la Guerra del Chaco, contienda que libraron Bolivia y Paraguay desde 1932 hasta 1935 y que supuso, en ambos países, un movimiento interpretativo sobre los acontecimientos bélicos. Una

[236] Mariano Azuela, *Los de abajo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2008, pág. 63.
[237] Ibídem, págs. 72 y 73.

buena parte de estas novelas son el resultado de las vivencias de sus autores, quienes participaron en ella como combatientes, presentando, de este modo, cierto componente autobiográfico. La intención de los autores que cultivaron las novelas de la Guerra del Chaco fue precisamente dar a conocer esta contienda, pues "no hay en el Chaco población, aldeas, colonias civiles. No hay avances ni retrocesos de pueblo a pueblo, de un lugar conocido a otro punto, con nombre antiguo y evocador. Las patrullas van imponiendo nombres a los pajonales resecos, a las arboledas grises donde ha caído un oficial o donde ha sido hallado un grupo de esqueletos"[238]. La característica que torna única la Guerra del Chaco es su esencia absurda, pues se trató de un acontecimiento inexplicable, incoherente.

Augusto Céspedes publicó su cuento "El pozo" dentro de *Sangre de Mestizos* (1936), todo un referente dentro de las obras que versan sobre la Guerra del Chaco en el que se narran las andanzas de un grupo de soldados que avanzan en el territorio asediados por la sed. Otro título clave dentro de esta temática es *Aluvión de fuego* (1935), publicada por Óscar Cerruto que, aunque sólo se refiere a la contienda en uno de sus capítulos, la descripción del escenario bélico se realiza a través de la carta de un amigo del protagonista que está en el frente.

Junto a las novelas sobre la Revolución Mexicana y a las que versaban sobre la Guerra del Chaco, encontramos aquéllas que se ubican en el Canal de Panamá: las novelas "canaleras". Estas novelas plasman el fracaso y la fractura de la modernidad democrática en Panamá. Sobre estas obras recayó la responsabilidad de construir los mitos fundacionales en un país que no contaba con orígenes nacionales y novelísticos como pudieran ser una serie de hechos envueltos en el misterio de una época lejana en el tiempo. *La otra frontera* (1957) de César Candanedo, *Luna verde* (1941) y *Gamboa Road Gang* (1960) ambas de Joaquín Beleño, son las grandes representantes del ciclo literario que sostiene una potente crítica contra la política estadounidense en la zona panameña y tratan de llenar el vacío nacional y literario fruto de la problemática independencia y de un florecimiento tardío de la novela.

Las novelas de dictador –ya trabajadas–, junto a los ciclos literarios nombrados en páginas anteriores, conforman el macrogénero literario que se desarrolló en

[238] Jorge Siles Salinas, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, La Paz, Rolando Díez de Medina, 2014, pág. 8.

Hispanoamérica durante el siglo XX y que tuvieron como objetivo revisar la historiografía oficial. En él podían incluirse sin dificultad los grandes autores del Boom que cultivaron el género de la nueva novela histórica: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Roa Bastos… Muchos de estos autores se centran en el hombre como individuo en relación con la sociedad urbana, mientras que otros atienden a la naturaleza y la realidad latinoamericana, percibida como una realidad extratemporal y extraespacial, subrayando lo que tiene de mito, magia y carácter universal. De hecho, la década de los sesenta es el momento de la acción revolucionaria y de las grandes utopías.

El retorno y posteriormente el auge de la novela histórica latinoamericana llega con la desazón frente al fracaso de la gesta revolucionaria y liberadora de los años cincuenta y sesenta. La década de los setenta fue el momento de las crisis políticas; a finales de los sesenta, la Revolución Cubana lleva al país a un distanciamiento respecto al grupo de vanguardia literaria que al mismo tiempo era considerado vanguardia política. La visión optimista, casi utópica, se vio anulada por el fracaso de las guerrillas urbanas y el resurgimiento de las dictaduras militares, así como por la derrota de los proyectos socialistas y los sistemas de gobiernos populares.

La década de los ochenta en América Latina vino marcada por la crisis económica y un proceso de globalización basado en la transnacionalización de la economía, la política y la cultura, así como la emergencia de movimientos sociales de resistencia, tales como los movimientos ecologistas y feministas. El debate europeo acerca de la validez de los discursos históricos que habían imperado durante el siglo XIX llega con fuerza a Latinoamérica, introduciendo lo que se conoce como condición posmoderna, consecuencia directa del agotamiento de una modernidad inconclusa. Los novelistas posmodernos perciben la realidad como un todo complejo, problemático, ambiguo y contradictorio que no se puede aprender (ni aprehender) con certeza y, por lo tanto, no puede volcarse sobre el papel con una veracidad total. La posmodernidad sostiene que ya nada puede ser conocido objetivamente; sólo es posible aportar interpretaciones de los fenómenos naturales y de los acontecimientos humanos.

A pesar de que ya abordamos el asunto de la posmodernidad en el capítulo sobre la novela histórica en España, creemos conveniente puntualizar la particularidad que reviste dicho concepto en cuanto a la novela hispanoamericana. En la base de la

consideración de la posmodernidad estaría la crisis del capitalismo propio de la modernidad, puesto que la condición posmoderna concierne a "la cultura de las sociedades en la era posindustrial, y estaría caracterizada por la heterogeneidad e interculturalidad y por el rechazo de la razón totalizante y del pensamiento único"[239]. La posmodernidad, por lo tanto, estaría caracterizada fundamentalmente por la ruptura entre el progreso científico-tecnológico y el proyecto histórico-político que exaltaba la vida de los hombres.

Fue durante esta denominada "posmodernidad" cuando la novela histórica regresa acentuando los aspectos de indagación sobre la historia, negando las versiones canonizadas de la historia, que provocaban insatisfacción en el grueso poblacional. Estas novelas son, por lo tanto, revisionistas, tratan de desvelar lo que hasta entonces había sido silenciado. Se vuelve a la historia, pero en esta ocasión se hace con un espíritu crítico.

No obstante, ¿sería acertado hablar de posmodernidad hispanoamericana? Rosa María Grillo[240] defiende que en la posmodernidad literaria latinoamericana se detectan rasgos que, aunque los teóricos europeos destaquen como posmodernos, en realidad han caracterizado desde siempre la literatura de esos países. Tales rasgos serían la parodia, el pastiche, la hibridación, la polifonía, las prácticas de ruptura y desestabilización del canon y el descentramiento. Teniendo en cuenta que el concepto de posmodernidad transita ligado al de "era posindustrial", resultaría imposible en la praxis que Latinoamérica se hiciera eco de este movimiento, en tanto a que no ha disfrutado hasta el momento de un desarrollo económico importante. Por ello, "incorporar textos latinoamericanos al corpus literario posmoderno, según las categorías acuñadas en Europa y Estados Unidos, negándoles un contexto propio, específico y significante, sería entonces como perpetuar esta otra sutil forma de colonialismo cultural, lo que no sería sino otro disfraz del principio de la Modernidad: negar lo diferente, vaciarlo de contenido, fagocitarlo"[241].

La literatura hispanoamericana se resiste a pertenecer a los modelos tradicionales de la historia literaria occidental y, este hecho, junto a la evidencia de que

[239] Rosa María Grillo, *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2010, pág. 28.
[240] Ibídem, págs. 157-177.
[241] Ibídem, pág. 32.

la literatura posmoderna es considerada a menudo como ahistoricista, ha provocado que la mayor parte de los estudios sobre el tema tiendan hacia una lectura descontextualizada de las obras, basados en los rasgos formales, si acaso.

La alternativa que se ha barajado en la crítica literaria ha sido incluir estas novelas en la producción poscolonial. No obstante, la historia de Latinoamérica dista mucho de los países africanos, asiáticos y antillanos –para quienes se comenzó a utilizar este término–, puesto que su proceso de colonización sucedió mucho antes de la colonización de Francia e Inglaterra en Asia, África y en el Caribe, al mismo tiempo que su descolonización política-militar fue anterior a la independencia de estos países. Así, "América Latina […] en esta crisis global de la Modernidad sufre un doble choque, o mejor sufre la crisis de la Modernidad desde una doble perspectiva: en cuanto país poscolonial, desde las historias y herencias coloniales, y en cuanto parte periférica de Occidente, desde los límites de la hegemonía de la historia occidental"[242].

Latinoamérica participa de forma marginal en Occidente, convirtiéndose en un Occidente subdesarrollado y desterrado, ajeno al territorio nuclear, con una descolonización que emprendieron los descendientes de los propios colonizadores y no por los indígenas. Es por ello que "no se puede encasillar ni en el Posmoderno ni en el Poscolonial, es decir que pertenece al Primer y al Tercer Mundo a la vez: por eso se ha hablado de 'Postoccidentalismo', de 'Modernidad inconclusa'"[243]. Rosa María Grillo prefiere, no obstante, hablar de 'historia diferente', ya que se trata de una tercera realidad que presenta un mestizaje profundo desde su nacimiento y que ha irrumpido en el sistema binario de la modernidad. Sin embargo, y a pesar de que coincidimos en no incluir la literatura hispanoamericana del siglo XX en el corpus que se conoce como posmoderno, consideramos que sí ha habido una evolución en la literatura hispanoamericana hacia la independencia de los modos y los temas occidentales, una lucha constante por adquirir su propia voz, en lo político y en lo literario.

Basándonos en las premisas de los autores que se han acercado al concepto de posmodernidad, podemos centrar el debate y aportar diferentes visiones respecto a la posibilidad de que exista una posmodernidad hispanoamericana. Así, si nos basamos en Fredric Jameson, llegaremos a la conclusión de que su concepción del posmodernismo

[242] Rosa María Grillo, *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2010, pág. 36.
[243] Ibídem, pág. 38.

como la lógica cultural del capitalismo tardío le insta a limitar su perspectiva a sus manifestaciones más agresivas. Por lo tanto, su estudio se centra en Estados Unidos, país en el que se origina dicha lógica cultural. De otro bando, Julio Ortega defiende el uso del término posmodernismo dentro del contexto latinoamericano, entendiendo éste no como una ruptura con el modernismo, sino como una remodelación del mismo, ambos movimientos influidos directamente por el vanguardismo. No obstante, la definición de Ortega deja un campo prácticamente ilimitado, por lo que "para Ortega el posmodernismo consiste principalmente en una serie de marcadores formales que podría llevarnos a considerar como posmodernistas obras de épocas precedentes y de tradiciones culturales dispares"[244].

Claros ejemplos de nuevas novelas históricas –que no de novelas posmodernas– serían obras como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas o *Daimón* (1978) de Abel Posse. Muchas de estas novelas históricas comparten unos temas comunes, tales como la conquista, la dominación y el etnocidio. Se trata de una actitud crítica nada neutral y sustentada en movimientos revisionistas que reivindican la voz del derrotado. El exterminio es un tema que encontramos en novelas como *Un piano en Bahía Desolación* (1994) de Libertad Demitrópulos, *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano y *La pasión de los nómades* (1994) de María Rosa Lojo.

Flor de hierro (1978), de Demitrópulos, narra la desidia de una oligarquía que arruina y mata con otros medios, y en palabras de su protagonista esta novela "es como una mujer que estuviera agonizando y en ese instante se le agolpan los recuerdos de toda su vida, vida que no fue otra cosa que la búsqueda del amor que se le fue a la guerra… cambiándola por las cosas de la guerra: la ambición, el orgullo, el mando. Yella cree, en este último instante final… que aún es posible vivir lo que no se ha vivido"[245].

Alejo Carpentier vuelve a mostrar un ejercicio sublime en *El arpa y la sombra*, una novela basada en la ironía crítica a un tiempo del discurso histórico y de su propia estética de lo real maravilloso americano. Su obra narra las peripecias del descubrimiento de América por parte de Colón y en ella el escritor refleja una

[244] Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pág. 31.
[245] Libertad Demitrópulos, *Flor de hierro*, Buenos Aires, Castañeda, 1978, pág. 112.

permanente búsqueda de la identidad hispanoamericana como específica y distinta respecto a la identidad europea, al mismo tiempo que explora el pasado con la intencionalidad de interpretar el presente. El pasado de *El arpa y la sombra* no es explicable, puesto que se fundamenta en la falsificación: "La novela no es otra cosa que una nueva versión de esa verdad desde un principio inasible e incomprensible. La carnavalización, el humor, la cita descontextuada son parte de los mecanismos para mostrar que la identidad no es más que un collage de discursos, fragmentos, un sistema de citas incomprensibles"[246].

Existe una ruptura en *El arpa y la sombra* respecto a las obras anteriores de Alejo Carpentier: el autor refleja una imagen de América basada en su propia perspectiva como observador, abandona las pretensiones explicativas de la identidad por medio de la búsqueda en el pasado histórico. En palabras de Óscar Galindo, "pareciera que Carpentier, cansado de tratar de contar los hechos como sucedieron, asumiera que sólo pueden intentar ser contados como pudieron haber sucedido"[247].

Abel Posse fue consciente de la crisis del discurso histórico y de la identidad y parodió este hecho en su novela *Los perros del paraíso* (1987), donde parte "de una versión delirante de la aventura colombina por medio de una exacerbación de los anacronismos y de una teoría de la historia propiamente postmoderna"[248]. Las bases de la interpretación ya no se encuentran en las fuentes documentales, sino en las teorías de la sexualidad, de los géneros y de la carnavalización. No obstante, en la novela de Posse subyace una crítica hacia la modernidad económica, política y cultural de Latinoamérica. En la misma senda transita *Crónica del descubrimiento* (1980) de Alejandro Pasternain, quien refleja una realidad alternativa donde la tribu mitona decide conquistar Europa. El autor, por lo tanto, refleja una inversión de viejo y nuevo mundo, de civilización y barbarie, de centro y periferia. En última instancia, pone en entredicho la validez de dicotomías como primer y tercer mundo o desarrollo y subdesarrollo, tildando dichos conceptos de clichés que "sólo reproducen una lógica de dominación

[246] Óscar Galindo, "Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 22, 1999, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=402
[247] Ibídem.
[248] Ibídem.

que en nombre de la solidaridad, la democracia y el respeto a la autonomía de los pueblos, disfraza la misma empresa de sus orígenes"[249].

Sol de medianoche (1995) de Edgardo Rodríguez Juliá y *El mundo alucinante* (1973) de Reinaldo Arenas han sido consideradas, por otro lado, como ejercicios posmodernos. "El neobarroco común a ambos autores, el uso de la ironía y la parodia, las estructuras narrativas complejas, los elementos paratextuales, la alteración de la causalidad y su reflexión sobre la escritura histórica desvelarían, así, la crítica antihistórica con que se enfrentan al contexto emancipatorio americano, en el caso de Arenas, y a la fundación de una mentalidad nacional, en el caso del puertorriqueño"[250]. No obstante, todos estos rasgos acercan sus novelas a la creación de Carpentier, aunque algunos críticos insistan en estudiarlas como ejemplos dentro de lo que denominan posmodernidad. En realidad, "ambos abogan, en definitiva, por la profundización en nuevos modelos que, sin prescindir de los aportes ilustrados, reconozcan que los paradigmas del progreso ofrecido por la ideología de las Luces se alejaban a menudo de toda especificidad regional"[251].

Las obras de Arenas y Rodríguez Juliá sólo pueden considerarse posmodernas bajo un prisma que considere la posmodernidad como la realización ideal del proyecto ilustrado, y no su negación[252]. No obstante, si nos centramos en la tradición crítica, abundan las teorías de cierto extremismo epistemológico que florece de las concepciones más rigurosas de la posmodernidad, en especial de las de Jean Baudrillard, quien consideraba la realidad como un simulacro, un enigma "que nos sume en el terror y del que nos protegemos con la ilusión formal de la verdad"[253]. En palabras de Eduardo San José Vázquez, "es excesivo vincular el barroquismo de estas ficciones a una crítica contra la Ilustración, y la parodia de la historiografía, con un vacío de sentido histórico, tal como suponen los estudios posmodernos de la parodia

[249] Óscar Galindo, "Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 22, 1999, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=402
[250] Eduardo San José Vázquez, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 1993, pág. 113.
[251] Ibídem, pág. 117.
[252] Carlos Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004, págs. 831-856.
[253] Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 13.

literaria más relevantes"[254]. La parodia, por lo tanto, no sería una crítica a esa tradición literaria, sino una crítica de esa tradición, puesto que emana de ella y se corrobora como un término aceptado para el diálogo.

Las obras de, por ejemplo, Carpentier, Arenas y Rodríguez Juliá pueden entenderse ajenas al concepto de posmodernidad, puesto que existe una explicación plausible de que Hispanoamérica no trata de superar la modernidad, sino de establecer un diálogo diferente con ella, de forma que estas obras "no defienden ni una alineación incondicional con las utopías del progreso ilustrado, ni una superación de este concepto a través de un irracionalismo nihilista"[255].

Dejando a un lado el debate en torno al concepto de posmodernidad, ya desarrollado en el capítulo 2.8, podemos afirmar que las novelas históricas latinoamericanas de ese momento no tienen temas que resulten excluyentes entre sí, de manera que podernos encontrar obras que denuncien y a la vez reafirmen la identidad. Se suele presentar el lado antiheroico o antiépico del pasado, haciendo hincapié en los errores, las traiciones, las derrotas y los fracasos de la historia. Esto ocurre en novelas como *No se turbe vuestro corazón* (1974) de Eduardo Belgrano Rawson, que trata los aspectos oscuros de los hechos atribuidos al ejército libertador argentino, o en *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, que nos muestra una visión desmitificadora de los últimos años de Simón Bolívar y de su ejército libertador. El protagonista de la dicha novela muestra su desconfianza hacia el futuro de Hispanoamérica, la conciencia de su fracaso y la certeza de que la barbarie es el motor de la historia.

Algunas de estas obras están basadas en hechos históricamente verificados, mientras que en otras la reconstrucción del pasado se lleva a cabo mediante procesos ficcionales. Sin embargo, en ambos casos el objetivo de las novelas históricas es el mismo: recoger la historia olvidada y plasmarla en la literatura. Al prestar atención a la historia de los derrotados, o los silenciados por la historia oficial, se llega a una despolitización de la escritura de la historia, se refleja el resentimiento y se abre un espacio narrativo en una lucha contra el olvido.

[254] Eduardo San José Vázquez, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 1993, pág. 284.
[255] Ibídem, pág. 286.

Augusto Roa Bastos, con *Vigilia del Almirante* (1992) presenta una fórmula muy cercana a la que ya manejó Carpentier con *El arpa y la sombra*: se trata de otra variante frente a la problemática del descubrimiento de América. La novela se construye como un sistema de citas donde el "proceso de identificación culmina nuevamente de modo carnavalesco y humorístico, tal vez uno de los pocos aciertos de la novela, en que la muerte de Colón es la muerte del Quijote, rodeado por el ama y la sobrina"[256]. Lejos de las directrices canónicas de la novela histórica, la novela tiende hacia la ficcionalización y hacia el distanciamiento.

En los últimos años se ha añadido un corpus más o menos homogéneo de novelas de fácil lectura que tratan temas como los romances entre personajes históricos o marginales, con tonalidad melodramática, con cierto heroísmo trágico. María Esther de Miguel, ganadora del premio Planeta de 1996 con *El general, el pintor y la dama*, narra en esta novela los amores del pintor Juan Manuel Blanes y su hijo por la misma mujer. La novela transcurre en Argentina, en las dos orillas del río de la Plata, y tiene como coprotagonista al general Justo José de Urquiza, el vencedor de Rosas. Otro ejemplo más reciente sería la saga *Bridgerton* de Julia Quinn, ocho títulos cuya acción transcurre a principios del siglo XIX y que narran los amoríos de ocho hermanos. Los títulos se han ido publicando desde el año 2000 y hasta el 2006.

El esfuerzo de estas nuevas novelas históricas radica en la trama argumental, que nos lleva a leer la historia a través de pasiones y amoríos de personajes relevantes o marginados en la historiografía oficial. El mercado editorial es el principal estímulo del auge de este tipo de novelas, y muchas de ellas parecen dejar en el olvido aquella observación de Saer: "Sin hablar de la homogeneización cultural, o como quiera llamarse a eso, de la multiplicación de la información, etcétera, no hay que olvidar que la literatura es, antes que nada, un arte. Y que frente a la literatura experimentamos emociones estéticas"[257].

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[256] Óscar Galindo, "Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 22, 1999, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=402

[257] Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo*, (ed. Sergio Delgado), Santa Fe, Universidad del Litoral, 1995.

III. MEMORIA HISTÓRICA Y AUTOFICCIÓN EN LA TRILOGÍA DE JORDI SOLER

Los límites de mi lenguaje
son los límites de mi mundo.
Ludwig Wittgenstein.

3.1. BREVE TRANSICIÓN

Desde mediados de los años noventa se percibe notoriamente un creciente interés hacia el pasado y la literatura es una clara muestra de esta circunstancia. Las novelas que tratan de recuperar la historia de un pueblo, aquéllas que concebimos dentro de lo que denominamos novelas por la memoria histórica, disfrutan de gran acogida entre el público, y cada vez hay un mayor número de autores que utilizan esta fórmula. Como afirma Ramblado Minero, "por una serie de circunstancias socio-políticas e históricas, es posible de manera explícita volver al pasado e interpretarlo, representarlo, recuperarlo"[258].

A principios del siglo XXI, el tema de la memoria histórica vuelve a formar parte de la agenda política con asuntos y decisiones referentes a excavar las fosas comunes, destruir la estatua de Primo de Rivera en Barcelona o abrir los archivos de textos franquistas. En el año 2002 se condena públicamente el franquismo y se reconoce oficialmente a las víctimas de la guerra, mientras que un año más tarde se lleva a cabo un homenaje a las víctimas republicanas de la Guerra Civil. A mediados de 2005 el Gobierno pone en marcha una nueva ley que derivaba 6.000 euros de pensión anual a los niños que vivieron la guerra. Sin embargo, el reconocimiento definitivo no llegó hasta octubre de 2008, cuando la Ley de Memoria Histórica permitió, durante un plazo de dos años, adquirir la ciudadanía a descendientes de emigrantes y exiliados españoles.

En el plano cultural, sobre todo en el año 2006 –con el aniversario del inicio de la Guerra Civil–, los trabajos acerca de la guerra y el franquismo han crecido en calidad y cantidad. La revista de historia contemporánea *Hispania Nova* dedica su número 6 a este tema: *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los*

[258] María de la Cinta Ramblado Minero, "¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo de la cultura y los movimientos por la memoria", *Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, pág. 9.

movimientos por la memoria. Nos encontramos ante una nueva generación, a la que pertenece el propio Jordi Soler: la generación de los nietos de la guerra.

Esta nueva generación se ha propuesto dar voz a los silenciados y recuperar gran parte de la historia de este país. Ellos no vivieron la guerra pero, en palabras de Soler, "los nietos de la guerra también somos mutilados"[259], y precisamente esa distancia generacional es la que les permite analizar el pasado con los recursos del presente, que sin duda son mayores. Ante la ausencia de documentación, que tiene como última pretensión diluir la responsabilidad de los responsables de aquellos años de terror, en palabras de Juan Antonio Ríos Carratalá, "la responsabilidad de quienes rechazamos la mentira desvergonzada, el cinismo, es presentar ejemplos concretos, con sus testimonios y documentos"[260].

El tratamiento de la memoria histórica en las obras de Jordi Soler es ciertamente particular, ya que el autor trata de recuperar un tiempo pasado desde un tiempo presente y mediante una voz que habla desde ese presente. De esta manera se representa la memoria colectiva como "la unión de la reinterpretación del pasado reciente de España y la experiencia de quienes lo vivieron. Así, el modo en el que se estructuran los textos ejemplifica el diálogo entre las diferentes generaciones que está teniendo lugar en la península y que está contribuyendo sobremanera a la reinscripción de los perdedores en la historia del país"[261].

Jordi Soler otorga una gran importancia a la recuperación de ese pasado histórico y pretende indagar en lo que se ha intentado borrar de la memoria de nuestro país. Los sucesos que aparecen en la trilogía del autor están actualizados, se trata del fruto de una investigación reciente, a pesar de que ésta se iniciara con las memorias de su abuelo Arcadi. Se trata de un escritor que pretende "proyectar la luz de la ficción sobre territorios de la historia nacional todavía poco explorados"[262].

De hecho, uno de los parámetros que condiciona los límites entre la verdad histórica y la verosimilitud literaria es "la ubicación del autor, es decir, su cercanía emocional o ideológica respecto al asunto que narra, por eso resulta tan importante

[259] Jordi Soler, "Los nietos de la guerra también somos mutilados", *El País*, 10 de junio de 2005.
[260] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 217.
[261] María de la Cinta Ramblado Minero, "¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo de la cultura y los movimientos por la memoria", *Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, pág. 19.
[262] Antonio Gómez López Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006.

indagar sobre la intención que motivó la escritura de estas obras, pues debemos creer que tras el interés de novelar la vida de un personaje o un acontecimiento histórico, existe un propósito que trasciende el hecho literario mismo"[263]. Más allá de dicho propósito, puede encontrarse, como ocurre en la trilogía de Jordi Soler, una intención activa del autor por rescatar la memoria de su familia, cuestionando la historiografía oficial y proponiendo una nueva perspectiva de interpretación.

Jordi Soler se apoya en los testimonios y los relatos de la gente que vivió aquella época oscura y que a día de hoy desean una recuperación de ese olvido al que los vencidos se vieron sometidos. Se trata, por lo tanto, de un diálogo entre autor y lector, que da como fruto una obra polifónica: como si de una crónica periodística se tratase, las novelas de Soler albergan diferentes voces que reconstruyen un pasado común. De este modo, el autor utiliza el pasado para explicar su propio presente y resolver sus problemas identitarios, lo que Amy Kaminsky definió como obras de cuentimonio: Las historias se perfilan en un panorama histórico, pero se trata de relatos ficcionales. Sin embargo, el hecho de que sean obras ficcionales no las exime de verosimilitud y carácter representativo, ya que el metadiscurso "le otorga legitimidad al texto como representación de la memoria colectiva del pasado"[264].

Las obras de Jordi Soler parten de un denominador común: la intencionalidad del autor de reconstruir la historia de su familia, y con ella, la historia de los exiliados. La narración adquiere una significación más profunda si cabe, puesto que denota un plano subjetivo y personal; ya no se trata sólo de dar voz a los caídos, sino a sus familiares. Este objetivo pretende paliar el desconocimiento de parte de la historia de nuestro país, esa parte que durante años ha sido silenciada por la historiografía oficial: "Se comprende así la proliferación de adolescentes, a la espera de una identidad, en este tipo de consumo cultural que busca la rentabilidad en los grupos, nunca en los individuos"[265].

[263] María Isabel Terán Elizondo, "Los entretelones de la escritura de una ¿novela? histórica: La autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi", *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, Cuadernos de América sin nombre, núm. 34, Universidad de Alicante, 2014, pág. 292.
[264] María de la Cinta Ramblado Minero, "¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo de la cultura y los movimientos por la memoria", *Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, pág. 20.
[265] Juan Antonio Ríos Carratalá, *La mirada del documental*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pág. 12.

No cabe ninguna duda de que la nostalgia impregna las obras de Jordi Soler. No obstante, se trata de una nostalgia que se entremezcla con los aires de una nueva vida en México. Tampoco encontramos a personajes que se posicionan en un bando y se mantienen fieles durante todo el relato, sino que según narra Soler, su abuelo Arcadi llega a desilusionarse con la idea de Barcelona, de España, de su tierra; en *Los rojos de ultramar*, cuando su familia por fin regresa a su país, apenas lo reconocen y la desilusión les embarga, ya no se sienten arraigados. Por lo tanto, cabe afirmar que la memoria histórica en Jordi Soler en ocasiones se torna distanciamiento histórico.

Ese mismo sentimiento expresado en el párrafo anterior lo encontramos en *La gallina ciega*, de Max Aub, donde el autor narra una particular experiencia de retorno del exilio: regresó en 1969 desde México con la intención de recuperar su memoria de España y reencontrarse con los supuestos cambios aperturistas que estaba disfrutando el país. De este modo, Max Aub establece contacto con "todo lo que se mueve: quienes actúan y crean al abrigo del aparato franquista y los que lo hacen en permanente desafío, los funcionarios descreídos y cumplidores, los hosteleros deslumbrados por los turistas que comienzan a llenar nuestras playas"[266]. El autor se acerca al reencuentro con los intelectuales que han padecido la censura y la cárcel, a la desmemoria de las nuevas generaciones y al olvido voluntario de sus coetáneos. En última instancia, Max Aub "nos muestra un mosaico vivo al que juzga de manera muy dura, desde la óptica de quien vuelve a un país que estuvo enormemente politizado, que luchó contra el fascismo, al que sorprende sumido en el conformismo, atenazado por una mezcla de miedo y espíritu de supervivencia"[267].

Por lo tanto, y del mismo modo que le ocurrió a Arcadi, Max Aub suponía una España a la que tenía idealizada desde el exilio, y se encontró, a su regreso, con un contraste brutal. *La gallina ciega* se posiciona "desde esa dignidad republicana con que está escrito, y de lo que habla Manuel Aznar en su prólogo, resulta ser el acta de defunción de una España, la de la República, que no pudo ser [de modo que Max Aub]

[266] Manuel Rico, "Mi lectura de *La gallina ciega*, la experiencia del retorno a España de Max Aub", 5 de enero de 2011, http://manuelrico.blogspot.com.es/2011/01/mi-lectura-de-la-gallina-ciega-la.html
[267] Ibídem.

estaba aceptando, con cierta amargura, desde luego, que aquella España, la suya, se había perdido"[268].

La tradición literaria creada por el exilio catalán en México a partir de 1939 supone un subsistema cultural con rasgos específicos, por lo que hay que analizarla al margen del nacionalismo cultural. En *Los rojos de ultramar* encontramos datos verificables que aportan gran calidad histórica al relato; la existencia del mariscal Pétain y del presidente Azaña, por ejemplo. No obstante, estos datos se entremezclan con otros de carácter ficcional, como la condición de profesor de antropología de la UNAM del protagonista expuesto en la narración, que no coincide con la nota del peritexto. En cualquier caso, en la obra de Soler existe una conexión entre la realidad española y el contexto mexicano al que se exilian los protagonistas.

Jordi Soler considera esencial recuperar la memoria histórica y así lo expresa en *Los rojos de ultramar* cuando afirma lo siguiente: "De regreso en México, espoleado por mi experiencia en la Complutense, sintiéndome un poco ofendido de que el exilio republicano hubiera sido extirpado de la historia oficial de España, busqué el sobre que contenía las memorias y las cintas que había grabado a Arcadi y que llevaba años guardado en un cajón de mi oficina" (*LRDU*, 26). La narración en Jordi Soler adquiere un carácter de justicia histórica con una sociedad que quizá ha olvidado excesivamente deprisa una guerra que afectó y afecta a todos. Por otro lado, y como particularidad en la obra de Soler, cabe destacar que se obvian temas como la incidencia de la Transición española en el panorama nacional y las particularidades históricas que de ella se derivaron. Esto no resta coherencia al texto, pero denota un carácter único en su obra.

La dualidad de escenarios en la obra de Jordi Soler impone una caracterización del espacio mexicano, y de este modo el autor analiza también la realidad de México: "La Portuguesa era una comunidad de blancos rodeada de nativos por los cuatro costados, el típico esquema social latinoamericano donde blancos y morenos conviven en santa paz, siempre y cuando los morenos entiendan que los blancos mandan y que, de vez en vez, lo manifiesten, para que los blancos no se inquieten, para que no empiecen a pensar que la cosa se está poniendo de cocol [sic], que los criados empiezan a trepárseles por las barbas, ¡pinches indios!, les da uno la mano y te agarran el pie"

[268] Javier Quiñones en Javier Goñi, "*La gallina ciega* de Max Aub, acta de defunción de una España que no fue", *El País*, 21 de junio de 1995.

(*LRDU*, 48 y 49). Con lo anterior atendemos a una crítica de la desigualdad racial y social en el territorio mexicano, crítica que se entremezcla con cualquier reivindicación de la memoria española.

Andreas Huyssen abordó en su artículo "Diaspora and Nation" (2003) las diferencias y convergencias entre la memoria diaspórica y la memoria nacional en el contexto globalizado de hoy en día y se preguntaba qué tipo de lecciones pueden aprender las memorias de orden nacional de las memorias diaspóricas[269]. En ese sentido, y como respuesta al enigma planteado por Huyssen, podemos afirmar que Soler utiliza la memoria de una forma particular: a pesar de que en su trilogía se centra en la memoria de su propia comunidad, muestra una absoluta sensibilidad hacia otras historias y memorias de sufrimiento, como las que atienden al colonialismo europeo y a la expulsión de los judíos de España. De esta forma, la obra de Soler no se centra únicamente en la memoria del exilio republicano, sino que es extensible a cualquier historia de destierro y marginación, aproximándose al concepto de memoria multidireccional de Michael Rothberg[270].

La memoria multidireccional presta atención a todos los contactos, los intercambios y los préstamos entre las diferentes memorias colectivas y sus articulaciones. En su obra, Rothberg cuestiona tres ideas comunes: en primer lugar, rechaza los planteamientos que acentúan la competitividad de las memorias de diferentes grupos sociales; en segundo, problematiza la idea de que en realidad exista una relación causal entre las memorias del pasado y las identidades colectivas del presente, y hace hincapié en el carácter constructivo de las memorias colectivas; y en tercero, opone el modelo de la memoria multidireccional a la retórica de la singularidad y expresa la necesidad de un pensamiento comparativo.

Siguiendo las premisas de Rothberg, hemos de afirmar que el hecho de centrarse en la singularidad de una historia particular conlleva el riesgo de crear jerarquías de sufrimiento, y puede impedir el conocimiento de otros casos de violencia. Esto no quiere decir en ningún caso que se deban homogeneizar los acontecimientos históricos, que siempre difieren entre sí, sino que es necesario buscar paralelismos y puntos de conexión entre varias experiencias históricas. En la trilogía de Soler, la memoria de

[269] Andreas Huyssen, "Diaspora and Nation: Migration into Other Pasts", *New German Critique*, 88, 2003, pág. 152.
[270] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory,* Stanford, Stanford University Press, 2009.

cada grupo social no es percibida como excluyente respecto al resto, sino que, lejos de eso, el autor demuestra cómo el conocimiento de las experiencias ajenas puede servir para incrementar la solidaridad y la comprensión hacia otros grupos sociales.

No existe memoria que no se construya sobre los consiguientes olvidos y rechazos, y en el caso español prueba de ello es la tradición cristiana que se impone siempre sobre la musulmana; la Alhambra de Granada y la Mezquita de Córdoba se recuerdan como monumentos bautizados por el cristianismo. La memoria social se ha construido sobre un deseo permanente de olvidar un pasado traumático y favorecer de este modo una convivencia en el presente. Lo que ha primado en estos años no ha sido la justicia sobre el pasado de la historia española, sino un pragmatismo que facilita la unidad.

El olvido ha creado huecos en la memoria que han sido provechosamente rellenados por la creación de mitos, de manera que el mito es una forma de habla, ya que "al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra. Encontramos aquí una permutación paradójica de las operaciones de lectura, una agresión anormal del sentido a la forma, del significado lingüístico al significante mítico"[271].

El olvido selectivo ha conformado diferentes matices en la memoria colectiva, pero algo es común a este proceso, y es que el olvido se relaciona intrínsecamente con la memoria y conforma una dualidad que se basa en la necesidad de un olvido del presente para recuperar la memoria del pasado. En definitiva, tal y como postula Marc Augé, es trabajo de aquéllos que padecieron la guerra, y la memoria es una responsabilidad de las generaciones venideras. El problema reside en aquellos casos en los que el olvido impera sobre la memoria de un país. "El relato del olvido viene de largo. Ya mucho antes de que estos temas se pudieran abordar con un mínimo de libertad, durante la dictadura, por un tácito acuerdo cabía lamentar la persistencia de la censura franquista, pero se había obviado el recuerdo de numerosas condenas con firma y por escribir artículos o incluso reseñas"[272].

Una prueba fehaciente de la intromisión del olvido es aquélla que hace referencia al cincuentenario del estallido de la Guerra Civil celebrado el 18 de julio de

[271] Roland Barthes, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pág. 209.
[272] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 124.

1986. El primer gobierno socialista que gobernaba en España desde 1982 decretó el reconocimiento jurídico de los derechos y de los servicios prestados a quienes formaron parte de las Fuerzas Armadas y de Orden Público y del Cuerpo de Carabineros de la República durante la Guerra Civil, mediante ley de 22 de octubre de 1984. Esta nueva medida subsanaba el vacío de la amnistía aprobada el 15 de octubre de 1977, ya que se concedía derecho "al uso de aquellas distinciones que en atención a su condición y rango alcanzado reglamentariamente se determinan así, con el alcance previsto en esta ley, y asimismo al cobro de una pensión y al disfrute de los beneficios derivados de la asistencia sanitaria para los interesados y sus familiares"[273].

El olvido o la desmemoria desdibujan la historia de un país y así lo refleja el periodista Josep Ramoneda en su siguiente afirmación: "La memoria es el modo que cada uno tiene de relacionarse con el pasado y con los demás. La memoria es múltiple. Es obvio decir que de ella también forma parte el olvido, que es una estrategia de la memoria. Nadie tiene derecho a obstaculizar a la ciudadanía el ejercicio de la memoria. Es la memoria la que hace el tejido social. Desde la desmemoria sólo se construye la lucha desenfrenada de todos contra todos entre sujetos sin historia. La memoria es uno de los pocos recursos que tenemos para defendernos de la Historia, que siempre la escriben los vencedores" (*El País*, 7-XI-1997).

3.2. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO

La trilogía de Jordi Soler puede presentar un antecedente inmediato y cercano al género, o subgénero, en el que incluiríamos su obra y del que hablaremos más adelante. De momento, es preciso puntualizar qué es la autobiografía y qué características debe reunir todo texto para poder ser considerado una autobiografía.

Para poder profundizar en el significado y los modos de la autobiografía, es necesario partir de la definición que encontramos en *Le pacte autobiographique* (1975), de Philippe Lejeune, donde el autor afirma que la autobiografía es un "relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad"[274]. Lo anterior nos permite diferenciar la autobiografía de las memorias, en las que se

[273] *Boletín Oficial del Estado*, 1 de noviembre de 1984, disposición que fue desarrollada mediante el Real Decreto de 19 de junio de 1985, publicado en *BOE* de 1 de julio de 1985.
[274] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 14.

enmarcan sucesos de la propia vida de la persona en relación con otras y con el contexto político, cultural, social… Sin embargo, en la autobiografía, el autor y el narrador se identifican con el protagonista, son la misma persona, un ser real. La narración de ese protagonista se centra en hechos retrospectivos de su vida personal relacionados, como en las memorias, con su contexto inmediato, pero no se trata de novelar su historia con la intención de aportar rasgos propios de la ficción.

La definición de Philippe Lejeune pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes: la forma del lenguaje (narración en prosa), el tema tratado (la vida individual o la historia de una personalidad), la situación del autor (identidad del autor y del narrador), y la posición del narrador (la identidad del narrador y del personaje principal, y la perspectiva retrospectiva de la narración). Sin embargo, el autor apostilla esta afirmación añadiendo que "ciertas condiciones pueden ser cumplidas en su mayor parte sin serlo totalmente. El texto debe ser fundamentalmente una narración, pero sabemos el lugar que ocupa el discurso en la narración autobiográfica; la perspectiva debe ser fundamentalmente retrospectiva, pero eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción, y construcciones temporales muy complejas; el tema debe ser fundamentalmente la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar"[275]. Por lo tanto, el clasificador, ciertamente, goza de un margen de libertad a la hora de establecer la naturaleza de la obra. Sin embargo, Lejeune es tajante en cuanto a la identidad del autor y del narrador y toda duda al respecto implicaría una conclusión negativa.

En la autobiografía, es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje. No obstante, estas identidades suscitan controversias. La identidad del narrador y del personaje principal queda indicada, en la mayoría de los casos, por el uso de la primera persona, lo que Gérard Genette llamaba narración "autodiegética"[276]. Sin embargo, puede existir una narración en primera persona en la que el narrador no coincida con el personaje principal, como ocurre en la narración "homodiegética"[277]. Jordi Soler, en concreto, utiliza la primera persona, y podríamos

[275] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 47.
[276] Ibídem, págs. 71 y 72.
[277] Ibídem.

establecer una clara identificación entre autor, narrador y personaje, aunque volveremos sobre ello más adelante.

En el caso particular de la narración en tercera persona, Lejeune afirma que "el narrador asume, frente al personaje que él ha sido en el pasado, la distancia de la mirada de la historia o la de la mirada de Dios, es decir, de la eternidad, e introduce en su narración una trascendencia con la cual, en última instancia, se identifica"[278]. Para evitar este tipo de problemática, Lejeune adjunta un esquema con unas consideraciones previas:

"a) Por "persona gramatical" debe entenderse aquí la persona empleada de manera privilegiada en toda la narración. Es evidente que el 'yo' no se concibe sin un 'tú' (el lector), pero éste por regla general permanece implícito; en sentido contrario, el 'tú' supone un 'yo', igualmente implícito; y la narración en tercera persona puede presentar intrusiones de un narrador en primera persona.

b) Los ejemplos que se dan aquí están tomados del conjunto de narraciones referenciales formado por la biografía y la autobiografía; se podría también rellenar el cuadro con ejemplos de obras de ficción. Indico las categorías de Gerard Genette en los tres casos correspondientes: se puede ver que no cubren todos los casos posibles.

c) El caso de la biografía que se dirige al modelo es el de los discursos académicos, en los que uno se dirige a la persona cuya vida se cuenta delante de un auditorio, que es el verdadero destinatario, de igual manera que en una autobiografía en segunda persona; si tal caso existiera, el destinatario (tal vez uno mismo) sería el receptor de un discurso con el lector como espectador"[279].

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[278] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 53.
[279] Ibídem, pág. 51.

Persona gramatical → / Identidad ↓	*Yo*	*Tú*	*Él*
Narrador = personaje principal	Autobiografía clásica [Autodiegética]	Autobiografía en segunda persona	Autobiografía en tercera persona
Narrador ≠ personaje principal	Biografía en primera persona (narración de un testigo) [Homodiegética]	Biografía dirigida al modelo	Biografía clásica [Heterodiegética]

Imagen extraída de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 55.

El término autobiografía comienza a utilizarse a comienzos del siglo XIX y es aplicado por la crítica inglesa, alemana y francesa a todo tipo de escritos cuyo modelo se encontraba en las *Confesiones* de Rousseau (1782 y 1789). En el transcurso de los siglos XIX y XX, se consolidaron las obras pertenecientes a este género, y muchas veces se muestran difíciles de encasillar en una u otra modalidad (memorias, autorretrato, diario…). En cualquier caso, todos estos géneros se encuentran en pleno auge en la literatura occidental.

En 1969, Philippe Lejeune se empezó a interesar por obras maestras como las de Rousseau o Stendhal y, veinte años después, cambió su actitud y llegó al convencimiento de que en el campo autobiográfico no se trata de leer a los mejores, sino de leer simplemente historias de vida. Por lo tanto, para Lejeune no existen malas autobiografías, porque no puede ser malo aquello que sólo pretende ser verdadero. En estas historias no se busca sólo una emoción estética, sino que se intenta ir al encuentro de la gente, descubrir experiencias que antes se desconocían. Lejeune fundó en 1992 una asociación destinada a recoger, leer y conservar todo tipo de autobiografías y diarios inéditos de gente común, anónima.

A la autobiografía se le suele adjudicar un valor documental más que artístico, y se acusa a sus autores de cierto "ombliguismo". A ese respecto respondió Lejeune en una entrevista concedida a la periodista Laura Freixas. En ella, afirmaba que el autor que elige su propia vida como materia de escritura y la convierte en algo hermoso e interesante para los demás no tiene nada de malo. De hecho, Lejeune animó a muchos escritores a perder la timidez y a atreverse a crear auténticas autobiografías, aunque reconoce que "eso implica muchos problemas –sobre todo morales: respetar los derechos de las personas próximas al autor– cuya solución requiere el hallazgo de nuevas fórmulas […] hay que reconocerles su valentía". Y añade: "Yo no los veo como exhibicionistas, sino como pioneros" (*La Vanguardia*, 28-IV-2014).

Quizá el mayor problema al que se enfrentó Lejeune en su análisis fue establecer una clara diferenciación entre la autobiografía y la novela autobiográfica, ya que, como él mismo reconoció, no hay forma alguna de distinguir entre las dos basándose en la evidencia textual interna. La solución que Lejeune propone fue su concepto de pacto autobiográfico, que abordaremos en próximos apéndices.

En "Autobiografía e historia literaria", perteneciente a la obra de Lejeune *Le pacte autobiographique* (1975), el autor somete a una crítica seria la función aparentemente normativa de su propia definición de la autobiografía. Lejeune rechaza, por ejemplo, el idealismo antihistórico de Northrop Frye, y apuesta por la descripción de las leyes que gobiernan el funcionamiento de los sistemas históricos de los géneros, que evolucionan con el tiempo, y que no deberían en ningún caso ser estándares irrompibles. En ese sentido, el rechazo a Frye se basa en el hecho de que éste postulaba la existencia de una estructura inmanente en la literatura.

No obstante, la perspectiva de Lejeune fue cambiando con el paso de los años, y adquiere un nuevo matiz en *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias* (1980), donde el "yo" autobiográfico se ha convertido en otro, y podría ser alguien que nunca habría figurado en la selecta compañía de los cien autobiógrafos que Lejeune había elegido para formar parte de ese canon. Este nuevo "yo" no tiene que ser un escritor, sino que responde a la descripción con la que Sartre concluye *Las palabras*:

"Todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos"[280].

Como resultado de lo anterior, en la obra de Lejeune encontramos a campesinos y artesanos, como Mémé Santerre y Gaston Lucas, con escritores, como Juan Vallès y Víctor Hugo. La autobiografía se redefinió, por lo tanto, para admitir los modos múltiples y heterogéneos de expresión autobiográfica. En "La autobiografía de los que no escriben", Lejeune afirma que "uno es siempre varias personas cuando escribe, incluso cuando uno escribe solo, incluso cuando escribe su propia vida"[281]. Basándose en la autobiografía escrita en colaboración, Lejeune muestra la relatividad cultural de un concepto como el de autor: el autor del producto que se publica no ha de identificarse necesariamente con la persona que escribió el texto en cuestión.

Por lo tanto, y como afirma Paul John Eakin en la introducción de la edición de *El pacto autobiográfico y otros estudios*, "la relación entre el yo cuya historia se cuenta y el escritor de esa historia requiere un acuerdo, el cual a veces se logra en la conciencia del escritor y a veces lo fijan los tribunales"[282]. Y añade lo siguiente: "Una colaboración que está claramente dedicada a la conservación de datos autobiográficos que de otra manera podrían perderse, puede sin embargo implicar una condescendencia fundamental que tiene el potencial de convertirse en voyerismo y en violación. Por esta razón, no está claro en absoluto que el individuo analfabeto (campesino, artesano, trabajador) logre algún tipo de franquicia por medio de esas prácticas etnográficas, no está claro que alcance 'autoridad' sobre su propia vida, si no en la letra de la firma del autor al menos en espíritu"[283].

Lejeune sitúa otro de los problemas de la autobiografía en relación al nombre propio. En los textos escritos el nombre que aparece en la portada y en la página del título es a quien conocemos por autor, y ésa es la única señal de que existe una realidad extratextual indudable. A esa persona real se le atribuye la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. A pesar de que el lector no conozca al autor, comprende que se trata de una persona real. Un autor, por lo tanto, es una persona que escribe y publica, se encuentra entre lo extratextual y el texto, siendo la línea de

[280] Jean Paul Sartre, *Las palabras*, trad. Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 2002, pág. 216.
[281] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 320.
[282] Ibídem, pág. 28.
[283] Ibídem.

contacto entre ambos. En palabras de Lejeune, "el autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce"[284]. De este modo, el lector que atiende a las obras de Soler, asume su autoría de los textos y lo conoce a través de ellos, va vislumbrando su personalidad –al menos en lo que a su faceta escritora se refiere–.

Por todo lo anterior es por lo que Lejeune afirma que quizá no se es autor hasta que se ha publicado un segundo texto bajo su propio nombre, cuando ese nombre se convierte en factor común de al menos dos textos diferentes, y la identidad de esa persona no se reduce, por lo tanto, a ninguno de esos textos en particular, sino que los sobrepasa a todos. Lejeune añade que "si la autobiografía es un primer libro, su autor es un desconocido, incluso si cuenta su vida en el libro: le falta, a los ojos del lector, ese signo de realidad que es la producción anterior de otros textos (no autobiográficos), indispensable para lo que llamaremos 'el espacio autobiográfico'"[285].

El espacio autobiográfico consiste, por lo tanto, en un juego de textos en el que participa al menos uno con forma autobiográfica. Para que este espacio pueda conformarse, el escritor ha de publicar novelas de carácter puramente ficcional antes de abordar la autobiografía. Jordi Soler, antes de dar a conocer su obra *Los rojos de ultramar* –título que abre su trilogía sobre la Guerra Civil–, publicó otras novelas como *Bocafloja* (1994), *La corsaria* (1996), *Nueve Aquitania* (1999) y *La mujer que tenía los pies feos* (2001).

Un claro ejemplo del manejo del espacio autobiográfico es Alfredo Bryce Echenique, quien disfruta de ese "paradigma de la extensión al conjunto de una obra del pacto autobiográfico, a través de una cuidada estrategia que consigue imponer el artificio literario como no-artificio"[286]. De hecho, el propio Bryce afirmó lo siguiente: "Sé perfectamente lo que es y puede llegar a ser la realidad y lo que es y puede llegar a ser la fantasía. Y como a la primera suelo encontrarla chata y aburrida, privilegio

[284] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 57.
[285] Ibídem, pág. 57.
[286] Remedios Mataix, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida", *Anales de Literatura Española*, núm. 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2000-2001, pág. 164.

siempre la segunda y la dejo entrar y circular libremente por donde le dé su real gana, en cualquier circunstancia o momento, incluso dormido, lo juro"[287]. Por otro lado, "Bryce explota esa predisposición del lector a identificar al autor con su personaje narrador-protagonista, no sólo por las numerosas coincidencias circunstanciales entre ambos […], sino además porque el personaje, Martín, se compromete a comportarse como si fuera el autor"[288]. Algo similar ocurre en la trilogía de Jordi Soler donde, aunque no haya ningún compromiso explícito por parte del autor, el lector tiende a identificar como la misma persona al escritor, al narrador y al personaje.

A pesar de que su trilogía no podríamos incluirla dentro de la novela autobiográfica, sino que correspondería al género autoficcional, por la cercanía de ambos modelos y, sobre todo, por la identificación del narrador con el autor y con el personaje de su obra, podemos afirmar que Jordi Soler se adhiere a eso que Lejeune acertó a denominar el espacio autobiográfico: las novelas que previamente ha publicado Soler le han permitido forjar una identidad como escritor. De este modo, en el momento en el que sale al mercado *Los rojos de ultramar*, nuestro autor ya disfruta de un signo de realidad perceptible por el propio lector.

3.3. UN NUEVO GÉNERO REPLETO DE MATICES: LA AUTOFICCIÓN

La trilogía de Jordi Soler puede incluirse en lo que conocemos como autoficción. Se trata de una suerte de género híbrido que aborda técnicas históricas y literarias, dista de la autobiografía y cabe analizarlo en un sentido único con el fin de comprender su esencia y sus mecanismos.

La autoficción es una novela, o al menos se presenta como tal, que deja libres al creador y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que en ella se narra. No obstante, podría pensarse que el autor se compromete a decir la verdad sobre su vida, teniendo en cuenta que protagonista y narrador son la misma persona. El término autoficción fue acuñado por el francés Serge Doubrovsky tras leer *El pacto autobiográfico* de Lejeune, y se contraponía al género autobiográfico[289]. Doubrovsky

[287] Alfredo Bryce Echenique, *Guía triste de París*, Madrid, Alfaguara, 1999, pág. 7.
[288] Remedios Mataix, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida", *Anales de Literatura Española*, núm. 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2000-2001, pág. 166.
[289] Serge Doubrovsky, *Fils*, París, Gallimard, 1977.

escribió una obra en la que combinaba la narrativa ficcional con la autobiografía, y en ella, personaje principal y nombre del autor coincidían en la misma persona. Se trata de *Fils* (1977). Ese mismo año, el escritor y profesor francés inventó el neologismo autoficción para definir *Fils*, ya desde su contracubierta, como una "ficción de acontecimientos estrictamente reales". No obstante, este auge no ha cesado, sino que se ha mantenido a lo largo de más de treinta años. Prueba de ello es que en el año 2007 se estrenase el documental de ARTE *Autofictions… Mein Bild von mir* (*Mi imagen de mí mismo*), en el que se recogen entrevistas con el propio Doubrovsky, Georges Perec, Nancy Huston, Elfriede Jelinek, Marguérite Duras y Hervé Guibert.

La autoficción presenta un carácter híbrido, a caballo entre lo novelesco y lo autobiográfico, y ambiguo, ya que afirma y contradice, al mismo tiempo, la identidad del autor y del narrador-protagonista. En ese sentido, Manuel Alberca, añade que llama la atención "la contradictoria necesidad de afirmación personal de estos autores que no creen en el hombre ni en la consistencia del sujeto, ni en la memoria como principio cohesivo de los diferentes y sucesivos yos que en cada momento o actuación instauran"[290]. El héroe de estas novelas de autoficción no puede ni quiere luchar, no conoce la noción de rebeldía, y halla gratificación en su propia negación y debilidad, puesto que a cambio no ha de hacer frente a responsabilidad alguna. Se evade en la ficción y no se ve obligado a cumplir con una veracidad pública. Sin embargo, aún tiene una esperanza, que trata de disimular, de construir su propio mito en la narración.

Una novela que utiliza el método de la autoficción simula un discurso autobiográfico, de manera que los lectores pueden optar por leerla en clave ficticia, pero sin tener seguridad alguna, ya que tampoco pueden afirmar que no se trate de una autobiografía. Tal es el caso de la trilogía de Jordi Soler, que presenta mecanismos ficcionales y autobiográficos, conformando un texto ciertamente ambiguo, con datos y fechas que se corresponden con la realidad y, por otro lado, recursos literarios que le dan una indudable forma novelada. Existen autores que relacionan la autoficción con la autobiografía, considerando a la primera una forma innovadora de la segunda. Éste es el caso de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Vilain, que realizaron un importante ensayo en el que defendían que la autoficción es un aporte a la tradicional

[290] Manuel Alberca, "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción", *Rapsoda*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, núm. 1, pág. 6.

autobiografía[291]. Por el contrario, otros autores como Marie Darrieusecq, consideran la autoficción como una variante subversiva de novela en primera persona, ya que se basa en el distanciamiento que permite al autor borrar su huella del texto o convertirse en otro ente diferente.

En ese último sentido, Vincent Colonna defiende que una autoficción permite al autor inventar una personalidad y una existencia paralela, conservando su propia identidad, y bajo su nombre verdadero[292]. Cuando el autor ficcionaliza su realidad, se adhiere a un personaje de ficción que comparte su mismo nombre. En el caso de Jordi Soler, nos encontramos con una suerte de alter ego del propio autor, y es el paratexto el que nos ayuda a identificar al autor con el narrador del relato. Fue Gerard Genette quien introdujo el término de "paratexto" para designar esos elementos de naturaleza extratextual que se asocian para presentar un libro y guiar las posibles interpretaciones de los lectores. Para Colonna, hay que distinguir entre tres funciones posibles de la autoficción, siendo la primera de ellas la referencial-biográfica, en la que lo imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad. La segunda es la reflexivoespecular o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción que reúne una serie de fines paródicos o humorísticos. La última de las funciones sería la figurativa o fantástica, que es la que mayor importancia tiene para Colonna y la que mejor cuadra con la descripción de autoficción que defiende el autor.

No obstante, para comprender las raíces del género autoficcional, y a pesar de que la mayoría de los críticos no recurran a los textos medievales y renacentistas para explicar dicho concepto, creemos conveniente dar unas pinceladas previas que puedan servir como contexto necesario. Tras la crisis del feudalismo, el hombre del Medievo cuestiona su propia individualidad alejándose paulatinamente de los moldes estereotipados por el nacimiento, hasta llegar a la tesis formulada por Guillermo de Ockham en el siglo XIV. Ockham desarrolló su concepto de ciencia como disciplina de lo necesario, "cuya intuición describe los límites del conocimiento sensible, que no son otros que la investigación experimental"[293].

[291] Lecarme, Doubrovsky et Lejeune, eds. *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Université de Paris X, Nanterre, núm. 6, 1993.
[292] Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004.
[293] Jaime Covarsí, "Antecedentes socioculturales del relato autoficcional renacentista", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 103.

Antes de la llegada del pensamiento de Ockham, en el siglo XIII, la Historia era definitivamente universal y se encontraba bajo una explicación teológica. Es en este siglo cuando se produce un cambio significativo que lleva a la preocupación por la cronología. Muestra de ello son *Estoria de España* (1285) y *Estoria General* (1272), ambas pertenecientes al *scriptorium* alfonsí. Este movimiento podría definirse como el antecesor de todo el pensamiento renacentista que aún estaba por llegar, y que instauraría al hombre como el centro mismo del universo.

El *Libro de buen amor* (1330?/1343?) del arcipreste de Hita es un claro ejemplo de autobiografía ficcional, puesto que el autor se introduce en el mundo diegético donde disfruta de varios encuentros amorosos con mujeres de diferentes estratos sociales. El yo que nos presenta esta obra es un maestro en amores: "Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello"[294]. Esta figura del maestro es herencia directa de la fórmula utilizada por Ovidio en el *Arte de amar*, donde afirma lo siguiente: "A mí me ha puesto Venus como maestro / del tierno Amor"[295]. La concepción del maestro, por lo tanto, también está unida a la autoridad y al ejemplo que el aprendizaje acumulativo fruto de la sucesión de las épocas le confiere.

Con la llegada del Renacimiento, el saber del hombre del siglo XVI lucha frente a toda forma de saber establecido, todo se cuestiona, la razón y los sentidos se convierten en garantes de la capacidad perceptora del mundo que nos rodea. La dignidad del hombre pasa a ser un tema de común preocupación, y prueba de ello son obras como *De dignitate et excellentia hominis* (1452) de Gianozzo Manetti y *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486) de Pico della Mirandola. En ambos textos la dignidad del hombre se sustenta sobre su capacidad de raciocinio, pero sobre todo sobre su singularidad. "Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas"[296] nos dirá el autor del Lazarillo (1554), o "e yo, temeroso amador, caresçiendo de los bienes que me induzían amar, más y más pavor oviese o verguença de lo decir"[297] afirmará Juan Rodríguez del Padrón en *Siervo Libre de Amor* (1439).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[294] Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 10.
[295] Ovidio, *Amores. Arte de Amar*, ed. J.A. González Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 367.
[296] Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1994.
[297] Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo Libre de Amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 67.

A finales del siglo XV, volvemos a encontrarnos con otro juego en lo que a la autoría respecta, y lo hallamos en la novela *Grimalte y Gradissa* (1495?) de Juan de Flores, que comienza con una metalepsis del enunciado que rompe el orden espacial y temporal: "Comiença un breue tratado compuesto por Johan de Flores: el qual por la siguiente obra mudo [sic] su nombre en Grimalte"[298]. Desde el comienzo de la novela, el autor se convierte a la vez en narrador auto-extradiegético y personaje intradiegético.

Continuando con esta pincelada, cabe destacar la obra *Retrato de la Lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado, donde nos encontramos ya con un mecanismo mucho más complejo que el presentado por Juan de Flores. La obra se encuentra dividida en mamotretos, y en cada uno de ellos el autor adquiere un rol diferente: en el segundo paratexto el autor protesta primero en tercera y después en primera persona, mientras que en los siguientes el autor actúa como narrador hetero-extradiegético. No será hasta el mamotreto XIV cuando el autor señale por primera vez su presencia: "AUCTOR: -Quisiera saber escribir un par de ronquidos, a los cuales despertó [Rampín] y, queriéndola besar, despertó [Lozana]"[299].

En los siguientes mamotretos el autor vuelve a desaparecer, para no regresar al texto hasta el mamotreto XVII, y posteriormente en los XXIV, XXV, XLII y XLIII. No obstante, el juego autoficcional queda reducido sólo a unos pocos mamotretos, por lo que no se podría considerar una obra ficcional, sino una burla a la concepción clásica de autor, que reducía esta figura a aquéllos que disfrutaban de cierto prestigio.

Ya en el siglo XX, nos encontramos con otro juego de autoficcionalidad presente en *Niebla* (1914/1935) de Miguel de Unamuno, donde el autor ficcionalizado no es el protagonista, sino un personaje que aparece en pocas ocasiones dentro del universo diegético. Sin embargo, la afirmación del autor dentro del propio relato, si bien no es frecuente, sí es clara: "Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente"[300]. Unamuno, del mismo modo que Jordi Soler hace en su trilogía, se dirige al autor para crear esa sensación de complicidad, ese guiño necesario para recordarle al lector que está leyendo una verdad en clave ficticia.

---

[298] Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, en Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A study in Comparative Literature*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, pág. 374.
[299] Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. De Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 235.
[300] Miguel de Unamuno, *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2005, cap. 25.

Posteriormente, en *El Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges, se nos presenta otra forma de autoficción fantástica en la que Borges aparece como un sujeto envidioso y vengativo. Dentro de dicha colección en "El zahir" vemos una identificación del narrador ya al principio del relato: "Aún, siquiera parcialmente [sic!], soy Borges"[301]. Asistimos, por lo tanto, a un claro ejemplo de alter ego del propio autor de la obra, en este caso Borges, que se desdobla en, digamos, otro Borges diferente, que sin ser él del todo, no deja de serlo.

Desde finales de los años setenta, principios de los ochenta, y hasta la actualidad, Carmen Martín Gaite, Jorge Semprún, Francisco Umbral, Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Antonio Orejudo, Gonzalo Hidalgo Bayal, Marta Sanz, Manuel Vilas, en España; César Aira, Sylvia Molloy, Ricardo Piglia, Félix Bruzzone, Patricio Pron, Alan Pauls, Daniel Guebel, Laura Alcoba, en Argentina; Mario Levrero en Uruguay; Sergio Pitol, Mario Bellatin, Margo Glantz, Alejandro Rossi, Julián Herbert, en México; Fernando Vallejo, Daniel Jaramillo, en Colombia; Patricia de Souza en Perú; Pedro Juan Gutiérrez en Cuba y Luis Barrera Linares en Venezuela, entre muchos otros, han practicado la autoficción.

La trilogía de Jordi Soler presenta una suerte de red memorial transatlántica que colabora en la recuperación de la memoria del exilio republicano, por lo que se puede identificar un diálogo entre su obra y la del resto de la producción literaria de la España contemporánea. Esta red memorial se extiende hasta los nietos de los exiliados y reconstruye representaciones del pasado desde la perspectiva del exilio, en concreto, del mexicano. Por lo tanto, cabe deducir que las voces exiliadas que aparecen en el relato no se reducen al ámbito familiar, sino que se enmarcan en el extenso marco del bando republicano y, más allá, en la historia colectiva del país. El componente transgeneracional de las novelas de Jordi Soler permite identificar las voces del exilio y los procesos de memoria individual como premisas básicas para que exista una memoria colectiva.

De este modo, la trilogía de Jordi Soler supone un puente entre la memoria individual y la memoria colectiva, parte íntima del tejido de la red memorial que desborda los espacios íntimos –propios de la autobiografía– y las fronteras nacionales para asentarse en un plano global que va más allá del trauma y de la experiencia

[301] Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 119.

individual. La obra de Soler rebasa el marco autobiográfico, aunque comparta con éste algunas premisas, puesto que se caracteriza por una trama asentada en lo transgeneracional y en la transmisión de la memoria familia para una mejor construcción de la memoria colectiva.

Siguiendo con lo anterior, otro de los juegos ficcionales, sin duda predecesor de la autoficción a la que atendemos en la actualidad, es el que se puede denominar autotextual y que, según Colonna, y por este reflejo de un libro en un libro del mismo autor, podría tildarse de autoficción especular. Este mecanismo lo encontramos, por ejemplo, en *El secreto y las voces* (2002) del argentino Carlos Gamerro, quien vincula su obra a través de referencias a lugares, personajes o títulos de sus textos: "Si le interesa la literatura me imagino que ya habrá leído *El sueño del señor juez*, que transcurre acá"[302]. En este mismo sentido, el también argentino Tomás Eloy Martínez muestra en su novela *Purgatorio* (2008) la identidad del narrador homodiegético sólo a través de ciertos datos autobiográficos que son perceptibles a aquéllos que hayan leído sus novelas anteriores.

Sin embargo, no todas las obras son de fácil catalogación, y para demostrar esta premisa nos detendremos en una novela que podría aclararnos algunos de los juegos ficcionales más complejos. Se trata de la novela de César Aira *Cómo me hice monja* (1993), un interesante artefacto narrativo de muy difícil adscripción genérica. El relato se propone como una autobiografía al uso: "Mi historia, la historia de 'cómo me hice monja', comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años"[303]. Esta supuesta identidad se manifiesta incluso en la elección del nombre del narrador autodiegético y personaje principal del relato, que, pese a que jamás se nombra a sí mismo, es llamado por los demás "don César"[304] o "[e]l niño Aira"[305].

El hecho de que varios personajes se dirijan al narrador y protagonista del relato por su nombre o por su apellido es una pista elemental que nos lleva a la conclusión de que se trata del propio César Aira. Sin embargo, esta certeza queda subvertida por las incongruencias de las peripecias narradas y, más allá, por una antítesis en el género

[302] Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2005, pág. 15.
[303] César Aira, "Cómo me hice monja", en *Cómo me hice monja. La prueba. El llanto*, Barcelona, Mondadori, 1998, pág. 11.
[304] Ibídem, pág. 35.
[305] Ibídem, pág. 52.

sexual: si bien los personajes se dirigen al narrador como si se tratase de un hombre, él se refiere a sí mismo como si fuera del sexo femenino. En la obra de Soler no nos encontramos con ese tipo de dificultades fruto de paradojas literarias, sino que el relato se nos presenta de forma clara, dejando aparte el hecho de que hay datos sobre el narrador que no se corresponden con el propio autor, como la profesión del mismo.

Para resolver paradojas como la que nos presenta César Aira, y si recurrimos a la propuesta teórica del Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo, veremos que la narración paradójica puede responderse con un modelo de descripción formal de los textos de ficción que vulneran el principio de contradicción, de manera que lo que se contradice a sí mismo no puede considerarse verdadero[306]. También hay que tener en cuenta la ambigüedad sexual del personaje, la implausibilidad de sus acciones e incluso la narración de su propia muerte. Y con todo esto, podríamos afirmar que *Cómo me hice monja* es una autoficción en el sentido de que, a pesar de que su historia no es verdadera, en el sentido de que no se corresponde con la realidad, sí pretende ser leída como si lo fuera. Se trata de la misma verosimilitud a la que aspira Jordi Soler.

Por lo tanto, desde este punto de vista la diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción la podemos encontrar en el hecho de que, como defiende Marie Marrieussecq[307], esta última asume voluntariamente la no referencialidad, la imposibilidad que manifiesta el sujeto de ser absolutamente sincero y objetivo. En otras palabras, la autoficción cuestiona la posible ingenuidad de la autobiografía, y advierte que toda escritura que pretenda ser referencial acaba transformándose en ficción.

En la trilogía de Jordi Soler, vemos lo anterior reflejado, particularmente, en el principio de *La fiesta del oso*: en este primer capítulo, el trabajo de recopilación del narrador quien, a modo de historiógrafo, trata de recuperar la vida de su tío, se refuerza textualmente con la repetición de la construcción "se sabe", revelando ante el lector la autoridad narrativa del autor, puesto que permite asentar como una representación verídica de los hechos lo que se nos presenta en clave ficcional. Yendo más allá, el uso de la partícula "se" y de la construcción pasiva refleja presentan una voluntad activa por

[306] Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, *La narración paradójica*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006.
[307] Marie Darrieussecq, "L'autofiction, un genre pas sérieux", en *Poétique 107*, 1996, págs. 376 y 377.

parte del autor de distanciarse del relato, es decir, se trata de un intento por aparentar cierto grado de objetividad y neutralidad ante los hechos que se exponen.

Tal es así, que el narrador concluye el primer capítulo de *La fiesta del oso* reincidiendo en la idea de que la imaginación y la realidad testificada confluyen e interactúan: "La historia imaginada y la historia real testificada y escrita décadas después por Rodrigo se parecen mucho, no por casualidad sino porque en el fondo las guerras son historias simples, básicas, donde hay quien gana y hay quien pierde y todos los que tienen que huir al exilio sobreviven o mueren, heridas más o heridas menos, de forma similar"[308].

Volviendo a uno de los estudiosos más valorados en el ámbito de la autoficción, Philippe Gasparini señalaba en su libro más reciente, *Autofiction. Une aventure du langage* (2008), que entre las técnicas anti-cronológicas más utilizadas en la autoficción se encuentra el empleo del monólogo interior que procede por asociación de ideas, la yuxtaposición de secuencias según un orden arbitrario, las interpolaciones de visiones imaginarias, la inserción de fotografías, el tratamiento por rúbricas, la ordenación alfabética, las listas e inventarios, el retrato y la biografía de terceros[309]. En el caso que nos compete, cabe afirmar que Soler, o el narrador de sus novelas si se prefiere, hace referencia constantemente a sus progresos investigadores, al modo en el que va consiguiendo la información que le permite conformar la historia de su familia.

Del mismo modo, el español Javier Marías promete al inicio de *Negra espalda del tiempo* (1998) contar la verdad y sólo la verdad de lo acontecido a raíz de la publicación de otra de sus novelas, *Todas las almas* (1989): "Voy a relatar lo sabido o lo averiguado"[310]. Sin embargo, es difícil encontrar rastro del propio Javier Marías dentro del relato y esto se debe a la elevada cantidad de elementos perturbadores, como la desordenada convivencia de personajes conocidos y desconocidos, vivos y muertos, y entre ellos un Javier Marías que pasa de puntillas por los pasajes, siempre con una conciencia omnipresente.

Otro claro ejemplo de homogeinización de discursos de procedencia diversa a través del juego de la intertextualidad explícita es el que encontramos en *El mal de*

[308] Jordi Soler, *La fiesta del oso*, Barcelona, Random House, 2009, pág. 23. De ahora en adelante, está obra se citará entre paréntesis como *LFDO*.
[309] Philippe Gasparini, *Autofiction. Una aventure du langage*, París, Seuil, 2008, pág. 308.
[310] Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 11.

Montano (2002) del español Enrique Vila-Matas, donde el propósito de la novela es "no conocerse nunca o sólo un poco y ser un parásito de otros escritores para acabar teniendo una brizna de literatura propia"[311]. De las cinco partes que componen la novela, la primera se presenta como un diario, la segunda como un diccionario, la tercera como una conferencia y la cuarta como un diario de nuevo. Esta amalgama de géneros referenciales pretende, en última instancia, confundir las fronteras entre lo ficcional y lo factual. Por otro lado, la forma fragmentaria y la estructura digresiva niegan la trama clásica ya que, como advierte Pozuelo Yvancos[312] respecto a *El mal de Montano*, frente a la causalidad de las obras tradicionales, en éstas se oponen el azar y la gratuidad de la escritura.

Los episodios se suceden de forma caótica y Vila-Matas plantea de este modo un tiempo que ya es plenamente de la ficción, donde dicho desorden refleja la dificultad de representar el mundo tal y como es, al mismo tiempo que remite a la ardua tarea de discernir presente de pasado. El autor desdobla la voz narradora, multiplica las máscaras del escritor: el narrador dice llamarse Rosario Girondo, es crítico literario en la primera parte, escritor de éxito en la segunda, conferenciante y mendigo en la tercera, en la cuarta se convierte en don Quijote de las Azores, en la quinta en su admirado Walser, y en el desenlace, queda encarnado anónimamente como Literatura. Según Manuel Alberca, el personaje creado por Vila-Matas acaba por convertirse en "un espacio vacío, que va circulando por las numerosas y diferentes alternativas que le ofrecen las obras y vidas de sus autores preferidos"[313].

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otra de las novelas en las que es preciso detenerse para comprender el devenir de la autoficción es *Sefarad* (2001), de Antonio Muñoz Molina, donde existe de nuevo una fragmentación de las voces que permite aglomerar varios narradores. El autor trata de nivelar los testimonios, incluido el del personaje cuya caracterización invita a identificarlo con el propio autor. Los personajes presentes en dicha novela comparten un mismo sentimiento de desarraigo y de extrañeza, pues han padecido la expulsión, la marginación, el exilio, y en ese sentido se parecen al narrador, que también muestra una condición de preso ante los convencionalismos. El sentimiento de los personajes, en

[311] Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 123.
[312] José María Pozuelo Yvancos, "Vila-Matas en su red literaria", en Irene Andrés Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 2007, págs. 36 y 37.
[313] Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 138.

comunión con el del narrador, queda universalizado, "porque lo que les ha ocurrido a ellos podría sucederle un día a él, o a nosotros, sus lectores: nadie está a salvo de la sinrazón"[314].

Del mismo modo, los hechos que se narran en la obra de Jordi Soler no son exclusivos de su familia, sino que son extensibles, como ya hemos mencionado con anterioridad, a la realidad de todo un país. Su obra revela un juego narrativo que permite identificar puentes entre la historiografía y la ficción, a pesar de que también reúne características de la novela negra o del cuento. *Los rojos de ultramar* se abre del siguiente modo: "Había una vez una guerra que empezó el 11 de enero de 1937" (*LRDU*, 9). Con esta expresión, cercana al imaginario del cuento clásico, el autor pretende transmitir una intención que se aleja de la práctica historiográfica y conectar con la tradición oral y popular, es decir, con un modo de conocimiento fundamentado en la elaboración de un universo fantástico que se transmite de generación en generación. Esta referencialidad a la tradición oral también la vemos presente en el final de *La fiesta del oso*, donde el autor comenta el folklore propio de Prats-de-Molló, un pueblo del Pirineo francés, y a la leyenda del oso secuestrador de jóvenes pastoras.

En Hispanoamérica, concretamente en Argentina, podemos establecer un referente claro en el caso de la autoficción durante la segunda mitad de la década de 1980 y la primera mitad de la de 1990, cuando se publicó una serie de relatos edificados a medio camino entre la ficción y el relato factual. La mayoría de sus autores eran jóvenes vinculados a la universidad que escribían sus primeros relatos. A pesar de que la difusión de estas obras fue limitada y no constituyeron un movimiento como tal, modificaron la percepción literaria introduciendo el siguiente interrogante: ¿Se trataba de novelas o de relatos autobiográficos?

Entre estas obras destacan títulos como *Rojo amor* (1993) de Aníbal Jarkowski, *Posdata para las flores* (1991) de Miguel Vitagliano, *La pérdida de Laura* (1993) de Martín Kohan y *Guerrilleros (una salida al mar para Bolivia)* (1993) de Rubén Mira. Estas obras no contaron con el apoyo de editoriales clásicas, sino que tuvieron que buscar, casi todas ellas, el respaldo de una misma editorial, Tantalia, fundada en 1992. Para Annick Louis, "es evidente que una de las razones por las que encontraron

[314] Ana Casas, "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 204.

dificultades para ser publicadas es la vacilación entre ficción y relato referencial sobre la cual se construyen"[315]. El yo de las novelas anteriormente citadas aparece como un vínculo con el pasado que se pretende rescatar: la búsqueda de la historia familiar y el retorno a los orígenes. Jordi Soler comparte esta misma pretensión y, para conseguir rescatar del olvido el pasado de su familia y el suyo propio, se embarca en un viaje que le lleva a la huida de su abuelo hasta suelo mexicano.

Vicent Colonna introduce un nuevo término en su obra *Autofiction et autres mythomanies littéraries* (2004), la "autoficción especular"[316], que no obedece tanto a la biografía del autor, sino a los mecanismos que permiten transgredir los límites ontológicos de la ficción. En la autoficción especular la máscara presente en toda autoficción se convierte en un ente autónomo, mostrando al lector sus propias estrategias. Se trata de una ficción al uso, pero que remite constantemente al yo del autor. La característica principal de la autoficción especular es su carácter reflectante, que le permite convertirse en un espejo del escritor. En la autoficción especular, el texto funciona con total autonomía, y es capaz de olvidarse del autor, sin que por ello el autor deje de lado sus funciones. Quizá en este sentido podríamos afirmar que la trilogía de Jordi Soler camina sola, empujada por un narrador que remite en última instancia al autor, pero que de ninguna manera es él; es una especie de transmutación del autor, una ficcionalización de sí mismo.

La representación de la verdad en procesos complejos como el de la autoficción no se ajusta a una necesidad de sinceridad, sino a una serie de condiciones de verdad. Se trata, por tanto, de una reconstrucción plausible de la verdad entendida como realidad, una posible verdad. Dice Vásquez Rodríguez: "resultaría paradójico asumir una naturaleza preponderantemente fidedigna, legítima e inequívoca del recuerdo, pues en sus reconstrucciones relatadas, un recuerdo se ve condicionado por otros aspectos (narrativos, emocionales, modales, formales) que se introducen con el relato mismo para difuminar sus condiciones de verdad"[317].

[315] Annick Louis, "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 75.
[316] Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004.
[317] Gilberto D. Vásquez Rodríguez, "Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción)", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, 2014, pág. 84.

Salvador Rubio añade al respecto que "recordar no es imaginar ni soñar. El recuerdo tiene un particular carácter reflexivo y cognoscitivo en su vinculación con lo empírico (y esto es lo que suele olvidarse a menudo) porque los recuerdos están vinculados significativamente con la voluntad y la afectividad (querer recordar el recuerdo afectivo, etc.)"[318]. Los textos autobiográficos se pueden construir involuntariamente en forma de recuerdos falsos, que aunque se recuerden con total veracidad, no responden a la realidad. Por ello hay que tener en cuenta que los recuerdos experienciales son, según Richard Wollheim[319], un recuerdo de algo, pero por otro, se recuerdan sensaciones en ese recuerdo, es decir, se recuerda lo que en ese momento ese hecho suscitó en nosotros.

A continuación, atenderemos a cuatro ejemplos que abarcan a su vez cuatro siglos de la narrativa hispánica, y que demuestran el uso del documento dentro de lo novelesco, cómo ha servido de juego intra y extratextual, y a la vez "como apoyo y cuestionamiento de las representaciones de la realidad"[320]. En 1917, se publica en Nueva York el tomo XLVI de *The Anglo-American Cyclopaedia*, reimpresión de la décima edición de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. En las páginas 917 y 921 recoge el artículo sobre "Uqbar" del que Bioy le hablara a Borges y sobre el que este autor construiría más tarde una de sus más famosas *Ficciones*. Sin embargo, y como ya se ha demostrado, no existe tal enciclopedia, ni tal artículo. Por otro lado, en 1958 adquirió relevancia la biografía de Max Aub sobre *Jusep Torres Campalans*, figura que facilitaba la comprensión del nacimiento del cubismo en el París bohemio de entreguerras. Curiosamente, el tal Campalans jamás existió, aunque sí eran reales sus materiales. En 1605, Cervantes publica *El Quijote*, y nos presenta a un narrador que se escudaba en la tradición del manuscrito encontrado para hacer pasar por traducción la obra original. Por lo tanto, la novela se presenta como un documento residual, a pesar de que todo es fruto de la imaginación del propio Cervantes. Como último ejemplo recogemos la carta confesional en la que Lázaro de Tormes explica cómo consigue el respeto y la posición que ansía en la sociedad toledana del siglo XVI. Este texto se llegó a leer como un documento autobiográfico en el que, aunque tras un nombre falso, se

[318] Salvador Rubio, *Como si lo estuviera viendo. El recuerdo en imágenes*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, pág. 45.
[319] Richard Wollheim, *Sobre las emociones* (trad. Gema Facal Lozano), Madrid, Antonio Machado Libros, 2006, pág. 119.
[320] José Martínez Rubio, "Del documento como verdad al documento como mentira; apropiaciones de la ficción en la novela española actual", en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra*, Barcelona, PPU, 2012, pág. 414.

narraba una historia real. Esto recuerda a *Los rojos de ultramar*, donde el protagonista, Arcadi, no se corresponde con el nombre del abuelo del autor, aunque es evidente que se trata de su historia, toda ella contenida en las memorias que él mismo decidió hacer llegar a su nieto.

En realidad, Borges hizo uso de una bibliografía que no existía, mientras que Max Aub planteó un juego literario que extrapoló a la realidad, firmando con el lector un pacto de veracidad que luego resultó ser del todo falso. Por otro lado, Cervantes utilizó el falso hallazgo, y más allá fue el *Lazarillo de Tormes*, cuya consideración varía sustancialmente en tanto lo consideremos un texto apócrifo o un relato anónimo. En el siglo XVI se interpretó como un texto apócrifo, un documento real con nombre falso, mientras que a día de hoy se le considera una novela anónima, una fabulación cuyo objetivo es contar una verdad peligrosa.

Por lo tanto, el uso del documento a lo largo de la tradición novelesca española ha servido como elemento de ficción, como es el caso de Borges y de Cervantes, o como elemento falaz, de juego engañoso, como ocurre con Max Aub y el autor del Lazarillo. El documento forma parte de la autoficción, constituye parte de su esqueleto formal básico, pues facilita la apariencia de verdad del texto, al mismo tiempo que supone un cuestionamiento constante de esa verdad.

Walter Benjamin receló en su día de la inocencia del documento, de esos residuos de la historia, y los consideró supervivientes de la violenta lucha social por imponer su punto de vista sobre el resto del mundo: "Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro"[321]. Dentro de esta consideración de documento, cabe preguntarse si un testimonio se puede considerar un documento fiable o veraz, y hay que tener en cuenta que depende de si la verdad se considera un centro al que aproximarse o una proyección de verdades parciales, y no como un único todo delimitado y excluyente: "La verdad no es sino la expresión de la voluntad de verdad y reside, no tanto en la correspondencia entre la palabra y el pasado, como en la forma

[321] Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la Historia*, Barcelona, Edhasa, 1973, pág. 182.

que toman diversas intenciones autoriales"[322]. Si nos basamos en esta premisa, no cabe duda de que las fuentes documentales de Jordi Soler son absolutamente válidas, respondan o no a la verdad absoluta de aquellos acontecimientos. Las memorias de su abuelo Arcadi sirven como base del relato y quizá no es tan importante si se adhieren por completo a la realidad, como que son la realidad individual de aquel hombre del que ahora el autor quiere transmitir su historia.

Una doble vuelta de tuerca supone el caso que nos ocupa, ya que Soler accede a la historia que nos narra en su trilogía, en gran parte, a través de las memorias de su abuelo Arcadi, y por las pesquisas y los documentos que, en su labor investigadora, le van ayudando a completar los huecos que encuentra en la historia de su familia. A excepción de lo narrado en *La última hora del último día*, los otros dos títulos –*Los rojos de ultramar* y *La fiesta del oso*– abordan una historia que Soler no vivió, sino que le ha sido transmitida por sus familiares.

Según Francisca Pérez Carreño, habría dos tipos de memoria, siendo la primera una memoria experiencial, y la segunda no experiencial. La experiencial es aquélla en la que rememoramos, rescatamos imágenes o percibimos sensaciones que nos recuerdan al pasado; mientras que la no experiencial "se refiere a recuerdos que no revivimos en un estado mental como los anteriores"[323]. Salvador Rubio añade que las imágenes mnemónicas "no contienen ellas mismas prueba o garantía alguna de su verdad (entendida aquí la verdad como correspondencia con el hecho originario)"[324]. Por lo tanto, no se puede calibrar el concepto de verdad en torno al recuerdo. En el caso de Jordi Soler nos encontramos con la presencia de ambas memorias: por un lado, *Los rojos de ultramar* se basa en las memorias (y en la memoria) de su abuelo Arcadi, mientras que en *La última hora del último día* el autor adquiere una presencia mayor como personaje, pues narra las vivencias de su familia, ya instalada en México, desde la atalaya de sus propios recuerdos sobre aquellos años. Por último, en *La fiesta del oso*, nos encontramos con un Soler adulto que trata de averiguar el paradero de su tío Oriol, quien desapareció en la huida hacia México y al que su familia había dado por muerto. Ambas memorias se fusionan, por lo tanto, en la obra de Jordi Soler.

[322] Núria Girona Fibla, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universitat de València, 1995, pág. 63.
[323] Francisca Pérez Carreño, "Memoria, arte contemporáneo e identidad", en *Espíritus sin reino. Éticas de la memoria en la literatura contemporánea. Revista de Filosofía* 33, 2004, pág. 95.
[324] Salvador Rubio, *Como si lo estuviera viendo. El recuerdo en imágenes*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, pág. 19.

Otro de los autores que se ha manifestado en torno a la veracidad presente en la autoficción es Paul Ricoeur, quien afirma que "la historia de una vida es refigurada por las historias verídicas de la ficción que el sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas"[325]. Añade en ese sentido el autor que la vida propia como narración queda establecida con la reinterpretación de los conceptos fundamentales de la poética aristotélica, en lo que él llama la "síntesis de lo heterogéneo"[326].

Por otro lado, Kendall Walton reconoce que el mecanismo de la autoficción es un acto comunicativo que difiere de la aseveración y que tiene como pretensión el ser imaginado, no el ser creído[327]. Una vez que el lector comprende la intención ficcional, debe entonces adoptar una actitud ficcional. María José Alcaraz añade en ese sentido que la autoficción implica sobreseer la dicotomía verdad/falsedad y vincular el contenido con la imaginación, de modo que "es compatible con esa caracterización de la ficción que el autor escriba una obra completamente autobiográfica, pero que la presente como ficción; es decir, que todos los hechos narrados sean verdaderos, pero que la actitud que se espera del lector no sea la de la creencia sino la de imaginar lo representado"[328]. Por lo tanto, debe atenderse a la verosimilitud de lo narrado o, en palabras de María José Alcaraz, tener en cuenta que "no juzgamos si existen realmente los personajes en la vida real, sino si el modo en que son construidos es verosímil. La verdad de la ficción –de la autoficción, en este caso– no es una cuestión de referencia exclusivamente sino de coherencia"[329].

Quizá una de las aproximaciones más certeras que se han hecho en torno al concepto de autoficción es la de Jacques Lecarme, que se basó en una serie de principios formales y pragmáticos con la intención de evitar las confusiones que se producen en este tema al aplicar criterios contradictorios. Para Lecarme, "la autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica

[325] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. Vol. 1: *Configuración del tiempo en el relato histórico* (trad. Agustín Neira), México, DF, Siblo XXI, 2004, pág. 198.
[326] Ibídem, pág. 147.
[327] Kendal L. Walton, *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1990.
[328] María José Alcaraz, "Ficción", en: Francisca Pérez Carreño (ed.), *Estética*, Madrid, Tecnos, 2013, pág. 211.
[329] Ibídem, pág. 228.

que se trata de una novela"[330]. Por lo tanto, se trata de una novela en la que el autor, el personaje protagonista y el narrador de la historia son el mismo. En el caso de la trilogía que nos ocupa, la identificación no queda plasmada de forma explícita, pero son numerosas las pistas que se le dan al lector para que se aproxime a dicha identificación. De este modo, el uso de la primera persona es constante, así como los elementos valorativos que denotan la presencia del autor en el texto. Los datos que se recogen en el texto sobre el propio narrador coinciden con la autobiografía del propio Soler, como veremos de forma más amplia en siguientes capítulos de este trabajo. Afirmar la identificación entre autor, narrador y personaje en la trilogía de Jordi Soler supone un acierto.

En general, los trabajos que se han elaborado en torno a la autoficción son de aplicabilidad a la mayoría de obras que se pueden insertar dentro de este género o subgénero. El ya mencionado Manuel Alberca es quien ha contribuido en mayor medida a la teoría acerca de la autoficción aplicada a la narrativa española. En 1998 comienza a publicar artículos en los que elabora la teoría del pacto ambiguo, tratando de dilucidar los límites de las novelas del yo y las fronteras exteriores de la autoficción, marcada en última instancia por la equidistancia entre ambos pactos. De este modo, la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia ocupan, junto a la autoficción, el intersticio entre los dos grandes pactos de lectura.

Los estudios de autores españoles en torno al concepto de autoficción se han ido incrementando con el paso de los años, con títulos y personalidades: como las monografías de Alicia Molero de la Iglesia[331] y José Manuel González Álvarez[332]; los volúmenes colectivos dirigidos por Jacques Soubeyroux[333] o Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo[334].

Del mismo modo, se han ido incrementando las actividades de difusión científica acerca del tema, sobre todo gracias a la celebración de diversos congresos internacionales: *Le Moi et l'espace autobiographique ey autofiction dans les littératures*

[330] Jaques Lecarme, Serge Doubrovsky et Philippe Lejeune (eds.), *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Université de Paris X, Nanterre, núm. 6, 1993, pág. 227.
[331] Alicia Molero, "Autoficción y enunciación autobiográfica", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, Madrid, 2000, pág. 535.
[332] José Manuel González Álvarez, "La autoficción hispánica en el siglo XXI", *Pasavento*, Madrid, vol. III, núm. 1, 2015.
[333] Jacques Soubeyroux, "Le corps et 'l'être-dans-le-monde'", *Cahiers du GRIAS*, núm. 10, 2002.
[334] Vera Toro, Sabine Schlikers, Ana Luengo, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

d'Espagne et d'Amérique Latine (Universidad de Saint-Étienne, 26-28 de septiembre de 2002); *Autor, lector y público en la ficción de las letras hispánicas contemporáneas* (Universidad de Lausana, 19-20 de mayo de 2008); *Auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (Universidad de Bremen, 6-8 de febrero de 2009); *Autorrepresentaciones. II Congreso internacional de la red de investigación sobre metaficción en el ámbito hispánico* (Universidad de Borgoña, 21 y 22 de junio de 2012); *La autoficción hispánica en el siglo XXI. I Jornadas internacionales sobre narrativa actual* (Universidad de Alcalá, 7-9 de octubre de 2013); *Coloquio Internacional "Escrituras del yo"* (Universidad de Rosario, Argentina, 4-6 de junio de 2014).

Dentro de los estudios acerca de la autoficción, y atendiendo a dos de sus críticos, cabe destacar que las definiciones de Doubrovsky y de Colonna, a pesar de diferir con la de Lecarme en muchos puntos, comparten la interpretación del fenómeno y de sus posibilidades narrativas y, sobre todo, en el hecho de prestar atención a la identificación nominal entre autor, narrador y protagonista. Esta identificación se puede dar de forma explícita –con el nombre propio en alguna de sus formas– o de manera implícita, con un nombre propio que remite o que se forma a partir del nombre del autor. Por ejemplo, en el caso de la novela *Pájaros de la playa* (1993), de Severo Sarduy, nos encontramos con que el protagonista es conocido como el Cosmólogo, identificación clara con el propio autor, gran aficionado a la astronomía.

Por lo tanto, las autoficciones parten de la identificación explícita o implícita del autor con el protagonista del relato, pero al mismo tiempo se crea una confusión premeditada en la que el personaje es y no es el autor. A pesar de que es cierto que autor y personaje suelen coincidir en las autoficciones, el texto presenta cierta identidad ambigua y no se postula un carácter autobiográfico explícito. La veracidad autobiográfica queda relegada a un segundo plano y no debe ser un elemento valorativo para sopesar la calidad del texto, que se nos presenta como ficticio y a la vez real. En ese sentido, para Sébastien Hubier[335] la autoficción es ineludiblemente metadiscursiva, pues se trata de una modalidad discursiva que expresa cierta voluntad de deconstruir la realidad.

[335] Sébastien Hubier, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París, Armand Colin, 2003, pág. 128.

A la hora de abordar la cuestión identitaria dentro de la autoficción, cabe recordar la premisa de Stuart Hall, quien afirmaba que "si la modernidad desata la lógica de la identidad, el modernismo se puede definir como la modernidad experimentada como algo problemático"[336]. Por lo tanto, la identidad hay que entenderla como algo maleable que se encuentra en constante transformación, que no presenta un carácter absoluto.

Por otro lado, y basándonos en las premisas de Kenneth Gergen en *El yo saturado* (1991), cabe la existencia de un yo que adquiere varias voces simultáneas: "La saturación social nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí"[337]. A pesar de que en la trilogía de Jordi Soler encontremos varias voces, no existe una desconexión entre ellas, sino que se complementan las unas a las otras, aunque tal polifonía en ocasiones no coincida con lo afirmado: Soler muestra a menudo cierta desconfianza hacia su abuelo. Sin embargo, eso no resta credibilidad al relato, puesto que Arcadi se nos presenta como un personaje más, como un pilar más de la narración.

A pesar de lo anterior, seguimos concibiendo la identidad como algo único, compacto, en absoluto fragmentado. Paul Ricoeur trata de aportar una solución a la problemática concepción del yo en su obra *Sí mismo como otro* (1990) defendiendo la premisa de que, cuando leemos una narración, lo hacemos de forma fragmentada. Sin embargo, nuestra mente es la encargada de concebir la historia como una unidad. Lo mismo ocurriría con la identidad: "El relato resuelve a su modo la antinomia: por una parte, confiriendo al personaje una iniciativa, es decir, el poder de comenzar una serie de acontecimientos, sin que este comienzo constituya un comienzo absoluto, un comienzo del tiempo, y, por otra parte, dando al narrador en cuanto tal el poder de determinar el comienzo, el medio y el fin de la acción"[338]. No obstante, hay una diferencia fundamental entre la concepción de un texto y la concepción de la identidad. El texto, a medida que avanzamos por los capítulos, deriva en un final. En el caso de la identidad, se encuentra en constante transformación, y sólo encontramos un final en la muerte.

---

[336] Stuart Hall, "Etnicidad: identidad y diferencia", en E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión editores, 2010, pág. 341.
[337] Kenneth J. Gergen, *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 26.
[338] Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 2006, pág. 146.

La autoficción, en cierto modo, pretende decir lo que la autobiografía a veces calla. En palabras de Masoliver Ródenas en *Retiro lo escrito*, "vivimos en el artificio del recuerdo"[339] y esta opinión también la comparten autores como Javier Marías o Antonio Muñoz Molina, todos ellos convencidos de que la memoria crea una realidad falsa, un tiempo idealizado, inestable, siempre acorde con la identidad cambiante del individuo. Todo esto remite a la desconfianza ante la capacidad referencial del lenguaje.

De ahí que sea tan importante el papel del lector, es decir, la actitud que el mismo presente ante el texto autoficcional. En ese sentido, Miriam Gerónimo afirma que el recurso del autor ficcionalizado "puede producir dos reacciones en el lector (o ambas a la vez): éste puede considerarlo sólo una máscara o bien 'creer' en la intervención personal del autor en el texto"[340].

En cualquier caso, y a modo de resumen de lo anteriormente expuesto, concluimos que dentro de la investigación de la autoficción existen cinco posturas diferentes en las que podríamos agrupar a los estudiosos de dicha rama. En primer lugar, estarían aquellos críticos que sitúan la autoficción entre los textos ficcionales y factuales dotando, por tanto, a este género de un cierto carácter híbrido. Es una posición lógica si tenemos en cuenta que en los textos ficcionales existe un desdoblamiento de la situación de enunciación. En otras palabras: no hay identidad entre autor implícito y narrador. El ya citado Manuel Alberca es un claro defensor de esta postura, llegando a afirmar que el "precedente genético más evidente"[341] de la autoficción es la novela autobiográfica. Así, Alberca sitúa la autoficción junto con la autobiografía, y la autobiografía inserta en el campo de las novelas del yo.

Una segunda posición respecto a la autoficción sería la que mantiene Puertas Moya, quien considera que la autoficción deriva de la autobiografía ficcional, más conocida como la picaresca. A pesar de que en un primer momento Moya considera que la autoficción se encuentra a medio camino entre la autobiografía y la novela, acaba reconociendo a la propia autobiografía como todo un género literario[342].

---

[339] Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Retiro lo escrito*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 128.
[340] Miriam Gerónimo, "Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar", en *Cuadernos del Cilha 7/8*, 2005-2006, pág. 96.
[341] Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 52.
[342] Francisco Ernesto Puertas Moya, "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica", *Signa*, núm. 14, 2005, págs. 299-330.

No obstante, cabe aquí hacer una mención especial al hecho de que en el ámbito hispánico la autobiografía no ha disfrutado de un notable éxito editorial hasta mediados del siglo XX. Para comprender esto hay que remontarse a la Edad Media, y así lo cita Francisco Rico: "La retórica clásica desaconsejaba hablar de uno mismo, ni en bien ni en mal, salvo si se trataba de hacer notorio a la posteridad cómo una nobilis virtus había llegado a triunfar sobre el vitium"[343]. Por otro lado, es fundamental comprender el escaso calado de la autobiografía en España hasta el siglo XX como motivo de la limitada influencia de la mentalidad burguesa. No ocurre lo mismo con la autoficción, y prueba de ello es el éxito recaudado por *Lazarillo de Tormes* (1554) o las hispanoamericanas *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandera y *Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi. Esta última novela pretendía denunciar la corrupción de la sociedad mexicana de la época, por lo que se convirtió en una excusa literaria para construir un discurso acerca de la moral virreinal. Lizardi escribió su novela en plena guerra de independencia y con la pretensión de "derribar los paradigmas coloniales proyectado las ideas liberales de su autor: la doctrina social, la intencionalidad didáctica, las ideas de educación y progreso, la crítica de las instituciones, la aplicación de la moral burguesa que enlaza, por un lado, con el iluminismo, con la literatura y la filosofía francesas del siglo XVIII y, por otro, con la picaresca de los siglos XVI-XVII"[344].

Como tercera alternativa, nos encontramos con la postura de Gasparini, quien deriva la autoficción de la novela autobiográfica para, cuatro años después, situarla entre la autobiografía y la novela autobiográfica[345]. Gasparini basó su hipótesis en el hecho de que la autoficción presenta el mismo pacto ambiguo que la novela autobiográfica y, al mismo tiempo, comparte con la autobiografía la propia identidad nominal entre autor y personaje. De este modo, el autor incorpora un nuevo concepto, el de *archigenre*, que se encuentra entre el *architexte* de Genette (la relación genérica o de género literario que existe entre diferentes obras) y el *généricité* de Schaeffer (las coincidencias que se den fuera de la intencionalidad del autor o independientes a su contexto no son pertinentes). El *archigenre* hace referencia al espacio autobiográfico

[343] Francisco Rico, "Introducción", en Francisco Rico (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), Madrid, Cátedra, 1987, págs. 66 y 67.
[344] María Isabel Larrea, "Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Chile, Universidad Austral de Chile, 2003-2004, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=44
[345] Philippe Gasparini, *Autofiction: Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008.

estudiado por Philippe Lejeune y definido como ese espacio que crea un autor cuando, antes de publicar una autobiografía, se ha forjado una imagen de sí mismo como escritor con otros títulos publicados en clave ficcional.

Una cuarta postura es la que mantienen Marie Darrieussecq y Philippe Vilain, quienes consideran la autoficción como una variante de la autobiografía real, que siempre presenta dosis de ficcionalidad[346]. Y, por último, cabe añadir la posición que defiende Vincent Colonna, ya nombrado con anterioridad, quien sitúa el género dentro de la (auto)fabulación[347]. Si nos basamos en esta premisa, sería difícil establecer una distinción clara entre autoficción, novela en primera persona y novela autobiográfica, puesto que las tres responden a una perspectiva homodiegética. Sin embargo, hemos de apuntar que existen obras pertenecientes a estos géneros supuestamente homodiegéticos que presentan una narración en tercera persona, y muestra de ello es *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano. A pesar de que, siguiendo las premisas de Marie Darrieussecq y Philippe Vilain, se complique establecer ciertas distinciones, acertaríamos a incluir la trilogía de Jordi Soler, una vez más, en la autoficción pues, dentro de la narración homodiegética, combina técnicas autobiográficas con mecanismos de ficcionalización.

El ya citado Gerard Genette introduce el concepto de "paratexto", como mencionamos con anterioridad, para designar esos elementos de naturaleza extratextual que se asocian para presentar un libro y guiar las posibles interpretaciones de sus lectores. El paratexto es fundamental para comprender el proceso de lectura y diálogo social que se establece entre escritores y lectores[348]. Alvarado señaló que el habla oral se vale de los datos de la situación de anunciación y de sus sobrentendidos para garantizar una buena transmisión del mensaje. No obstante, en el enunciado escrito "el valor semántico de los términos dependerá más del entorno verbal que del contexto"[349]. De este modo, los elementos que componen el paratexto funcionan a modo de refuerzo, supliendo la ausencia de un contexto compartido entre autor y lector. La mayoría de los paratextos significan auténticas instrucciones de uso para que el lector pueda interpretar el texto tal y como fue concebido por el autor. Parte del paratexto de *Los rojos de ultramar* es la fotografía que vemos en la cubierta del libro, en la que aparece un

[346] Marie Darrieussecq, "L'autofiction, un genre pas sérieux", en *Poétique 107*, 1996.
[347] Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004.
[348] Gerard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
[349] Maite Alvarado, *Paratexto*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994, pág. 23.

soldado, y no es otro que Arcadi, el abuelo de Jordi Soler. Ese elemento, junto a la nota biográfica del autor –la encontramos en la solapa de su obra– son pistas fundamentales que nos indican una gran dosis de autobiografía en el relato.

En el caso de la autoficción, los elementos paratextuales funcionan con fines ambiguos, consiguiendo que las señales lleguen al lector de forma confusa. Genette plantea una distinción dentro de los elementos del paratexto, de manera que agrupa bajo el término de peritexto a los elementos paratextuales visibles en el propio cuerpo del libro (fotos, diseño, título, prólogo…), y bajo el término de epitexto quedarían aquellos elementos de naturaleza mediática y a veces intangible (presentaciones en prensa, reseñas en espacios culturales…). El peritexto que depende del autor suele respetarse en las sucesivas posibles ediciones como parte del propio texto de la obra[350].

Dentro de la autoficción destacan dos elementos peritextuales editoriales: la asignación del libro a una colección y el diseño de la cubierta o portada. Generalmente las editoriales dividen sus títulos por géneros o temáticas: ficción, ensayo, poesía… Casi todas las editoriales que publican autoficciones lo hacen en sus colecciones de narrativas de ficción, aunque existen algunas excepciones, como el caso de *Manèges*, que veremos en páginas posteriores. En lo que refiere a la cubierta del libro, encontramos tres elementos diferentes: la primera de cubierta o portada, la contraportada y las solapas. En el caso de la autoficción es importante que aparezca el nombre del autor, pues ese mismo nombre podría corresponderse con el personaje principal o incluso con el narrador, como ya afirmamos con anterioridad.

Dentro del propio texto, encontramos elementos paratextuales como las dedicatorias, los posfacios, los prefacios… En esta categorización es necesario apuntar que, en los textos ficcionales, es de gran interés el prólogo, pues se trata de un espacio donde el autor se puede dirigir al lector de forma directa, no por medio de la voz del narrador, sino por la suya propia.

Por otro lado, el epitexto se define por su situación, pues no se encuentra presente en el propio libro, sino que se trata de una serie de convenciones culturales que rodean la obra, por lo que disfruta de un mayor alcance mediático, aunque también sea de naturaleza efímera. Son numerosas las entrevistas que ha concedido Soler a los

[350] Gerard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

medios y en ellas expresa su interés por rescatar el pasado de su familia; otro apunte que nos ayuda a reafirmar la naturaleza autobiográfica de sus textos.

Puesto que estamos analizando la naturaleza de los textos autoficcionales, cabe detenerse en un tipo de paratexto que se puede llamar factual o implícito. Éste podría ser, por ejemplo, el contexto biográfico del escritor, la sensibilidad generacional de los lectores de la obra o el contexto histórico de la misma. Este tipo de paratexto resuelve que una obra también puede verse afectada por hechos de corte histórico.

Vincent Colonna divide los textos según tres aspectos: su diégesis, que puede ser biográfica o fantástica, en tanto que presente o no verosimilitud, sus técnicas narrativas empleadas, que pueden ser autoficcionales intrusas/autoriales y especulares, y la posición del autor en relación a la diégesis del propio texto. Así, Colonna considera que existen cuatro tipos de autoficción. La primera de ellas es la autoficción biográfica, es decir, la novela autobiográfica, como puede ser *La tía Tula y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa, o *L'inceste* (1999) de Christine Angot. También dentro de este tipo de autoficción podríamos insertar la obra de Jordi Soler. La segunda sería aquélla en la que encontramos un reflejo sutil del autor, como ocurre en el autorretrato de Velázquez en *Las meninas*. El tercer tipo de autoficción es aquélla de carácter fantástico, en la medida en que los hechos expuestos no pueden responder a la realidad. Por último, cabría destacar un cuarto tipo, la autoficción intrusa o autorial, que se reduce a una intervención del narrador en la propia historia. Quizá este último tipo de autoficción no debiera registrarse como tal, ya que se puede entender como una estrategia metaliteraria que en ningún caso precisa de una identificación clara entre autor y narrador.

A pesar de lo anterior, no consideramos oportuno juzgar una obra por la seriedad de la misma, ya que la ficcionalidad de una obra poco o nada tienen que ver con la seriedad que el texto presenta. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo también decidieron obviar este aspecto en su obra *La obsesión del yo*, y así lo advierten desde el principio: "Una película como *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997) demuestra que se pueden presentar acontecimientos terribles en clave cómica"[351]. Por otro lado, también es de suponer que al hablar de uno mismo se introduzcan muecas de humor, cierto

[351] Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo, "Introducción", *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 16.

componente lúdico, incluso satírico, por lo que la seriedad de una obra, en el sentido de sobriedad, no debe ser un condicionante de lo autoficticio.

Llegados a este punto, Manuel Alberca se plantea el siguiente interrogante: "¿Hasta qué punto la autoficción es una forma de juego frívolo o una necesidad para decir de manera novelada lo que de otra forma no se acierta, no se puede o se evita decir?"[352]. En ese sentido, y a pesar de que la novela autobiográfica y la autoficción comparten una misma línea genética, "en el paso de una a otra se produce una evidente 'mutación': un salto significativo que va del ocultamiento y el disfraz de la primera a la engañosa y ambigua transparencia de la segunda"[353]. Ante todo este conglomerado de posibles definiciones de la autoficción, Alberca apela al congreso de Bremen, que fue el primer congreso de habla hispana dedicado al tema de la autoficción y afirma que "estuviéramos de acuerdo al menos en definir la autoficción como una novela (o relato que se presenta como ficticio), cuyo narrador y/o personaje detenta la misma identidad nominal de su autor"[354].

El autor, tratando de aproximarse a una definición terminológica de la autoficción, concluye que se trata de "textos en los que la incertidumbre y la ambigüedad se convierten en paradigma creativo para unos escritores y en reto interpretativo para sus lectores"[355]. Por lo tanto, la autoficción depende de dos dimensiones presentes en sus textos: una textual, y la otra de recepción.

De este modo, podemos deducir dos posibles interpretaciones basándonos en la concepción de Alberca. Si el autor se inclina hacia el 'auto-', se pone el acento en la propia identidad del autor y, por lo tanto, hacia su afirmación. Sin embargo, si el autor se decanta hacia la '-ficción', el interés recae sobre la capacidad novelística propia de lo ficcional. En la obra de Jordi Soler identificamos un equilibro entre ambas partes, fundamentado en la equidistancia trascendental entre el componente crítico-subjetivo del autor y la capacidad narrativa-literaria del mismo.

Puesto que existe esa doble vertiente, la actitud del lector también se verá desdoblada, y nos encontraremos con lectores que valoran por encima de todo el

[352] Manuel Alberca, "Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 35.
[353] Ibídem.
[354] Ibídem, pág. 36.
[355] Ibídem.

esfuerzo en la búsqueda de la propia verdad, y otros que centran su necesidad en el disfrute de la lectura de una obra ficcional. No obstante, el lector común manifiesta ambas líneas interpretativas, ya que busca saciar su necesidad de verdad, a la par que la de ficcionalidad. Ambas necesidades se ven cubiertas en la trilogía de Jordi Soler pues, como ya hemos comentado, el autor cubre las dos vías conformando un relato único.

En última instancia, y como ya adelantamos anteriormente, se trata de un juego constante en el que autor y lector participan del mismo modo. "Por una parte, las autoficciones son novelas que, como todas las novelas, nos dejan libres para imaginar las historias inventadas como verdaderas. Y al revés, por su engañosa transparencia autobiográfica, pueden hacer tambalear nuestra credulidad, pues las historias que se presentan como verdaderas, o lo parecen, pudieran ser inventadas. Es decir, fingen ser novelas o fingen ser autobiografías"[356]. En ese mismo sentido afirma Cabo Aseguinolaza que la autoficción es un concepto que surge de una clara paradoja, "la de la ficción asentada sobre la reivindicación del yo autorial, garante de verdad o realidad por excelencia, a su vez fuente y objeto de ficcionalización"[357]. Es, por tanto, determinante cuestionarse si se toma en cuenta o no al espectador para subordinar su consideración y perspectiva a la propia representación, del mismo modo que es esencial cómo se sienta el espectador ante dicha representación, si como alguien que ve por sí mismo, o como alguien a quien le es mostrado algo.

A pesar de los constantes y numerosos esfuerzos de los críticos y estudiosos de la autoficción por establecer una normativa al respecto, al enumerar los rasgos de dicho género la búsqueda principal es la de identificar una intención descriptiva. En ese sentido, otra de las máximas que debemos tener en cuenta es la que estableció Annick Louis, quien trató de enumerar los rasgos comunes a toda autoficción, si bien cabe apuntar que dichos rasgos no están siempre presentes. Según Louis, en primer lugar, destaca la puesta en escena del narrador, que para el autor "suele organizarse a partir de un narrador en primera persona del singular, que se despliega aunque no se transforme

[356] Manuel Alberca, "Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 39.
[357] Fernando Cabo Aseguinolaza, "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2014, pág. 26.

necesariamente en el objeto principal del relato"[358]. En líneas posteriores analizaremos en profundidad el narrador de la trilogía de Jordi Soler, aunque podemos adelantar que aparece un narrador en primera persona que cumple con las funciones expresadar por Louis.

Como segundo rasgo distintivo de las novelas autoficcionales, Louis propone la iniciación literaria, y es que "con frecuencia los textos sin pacto previo explícito son los primeros relatos de un escritor"[359]. El desconocimiento del autor por parte del lector supone que se dificulte la tarea de identificar al propio autor con un género determinado, hecho que no ocurre en la obra de Soler, quien ya era un autor asentado antes de publicar el primero de los títulos de su trilogía.

En tercer lugar, Louis destaca el uso contextual del lenguaje, ya que las autoficciones a menudo muestran "una voluntad de uso de la lengua que presenta características específicas, arraigada en un contexto particular que corresponde a una comunidad restringida en la mayor parte de los casos"[360]. El vocabulario, las expresiones o la formalización pueden remitirnos al contexto regional del propio autor. En ese sentido, la trilogía de Soler presenta un lenguaje plagado de expresiones bélicas, donde las palabras "exilio" y "republicano" son constantes. Sin duda, es una forma válida e inteligente de acercar su obra al colectivo que en cierto modo representa. Por otro lado, también son constantes las expresiones y las referencias al ámbito mexicano, y ahí reside la particularidad de la obra de Soler: ese acento hispanoamericano sobre un conflicto español. En cuanto al medio de publicación y al aparato mediático, Louis identifica tres tipos de medios: el periodístico (revista, suplemento, almanaque…), la forma-libro (predominantemente publicados en editoriales nuevas o poco conocidas) y las colecciones de editoriales prestigiosas.

Continuando con la enumeración de estos rasgos que parecen ser comunes en las autoficciones, Annick Louis menciona la inserción en una comunidad determinada y muchas veces restringida. En otras palabras, muchas de las autoficciones están destinadas a una comunidad en particular. Por otro lado, también suponen una ruptura con una tradición genérica y sus expectativas, "y por ello abren la posibilidad de la

[358] Annick Louis, "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 78.
[359] Ibídem, pág. 79.
[360] Ibídem, pág. 80.

constitución de nuevos géneros o subgéneros"[361]. En ello cobra especial relevancia la espacialización del relato que, cuando hace referencia explícita a lugares, constituye un claro elemento autorial y autobiográfico. Jordi Soler apela, en primera instancia, a la sociedad española que padeció las consecuencias del conflicto bélico y de la represión franquista. No obstante, esta realidad es extensible a otros grupos que también han sufrido el exilio y han visto silenciadas sus voces durante décadas. Por la sensibilidad que imprime el autor a sus obras, éstas pueden servir para identificarse a innumerables grupos sociales.

Como último rasgo distintivo de la autoficción, Louis destaca la proyección hacia lo real, es decir, "la intención de actuar sobre lo real, otorgando a la ficción la función de una intervención sobre el contexto"[362]. Esto nos remite a la no-ficción o al nuevo periodismo, donde destacan personalidades como Truman Capote, Tom Wolfe, o Rodolfo Walsh. Estos nuevos periodistas se preocupaban por la estructura narrativa tanto como por la veracidad de la noticia que narraban. Los temas que se abordaban en la mayoría de los textos eran ciertamente verídicos y respondían fielmente a la realidad, sin embargo, estos jóvenes periodistas trataban de presentarlos al lector bajo una forma que bien puede recordarnos a una novela. En otras palabras, se trataba de presentar la realidad en forma de relato de ficción. La realidad norteamericana comenzaba a necesitar de nuevas técnicas que permitan registrar la historia y transmitirla de manera veraz y estrechamente acorde con los acontecimientos. La labor de búsqueda de noticias se vio abandonada y aumentó la preocupación por describir las tendencias que se desarrollaban en aquel contexto histórico. Las noticias dejaron de considerarse si no iban acompañadas de sus respectivos antecedentes. Sin embargo, el cambio no afectó sólo a la forma ni a los métodos, sino también a la actitud de los periodistas que comenzaron a preocuparse por la crisis de valores en la que se vio inmerso su país. Como vemos, la autoficción siempre ha caminado de la mano de cierta actitud crítica con el pasado y el presente y de cierta voluntad por abordar los grandes interrogantes de la historia.

Con los avances en la investigación de la autoficción, algunos críticos del ámbito hispánico han empezado a incorporar conceptos de otros campos, en especial de la

[361] Annick Louis, "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 87.
[362] Ibídem, pág. 89.

sociología literaria. Así, nos encontramos con las reflexiones de Jerôme Meizoz (2007) que medita acerca del lugar que ocupa el autor en el contexto de nuestra sociedad, supeditada bajo los dictámenes del capitalismo y la mundialización. Su teoría se basa en la hipótesis de que la identidad de los autores, en tanto a creadores de literatura, se ve continuamente 'intoxicada' por los media, encargados de promover sus obras y sus personalidades[363].

Con todo lo anterior, las conclusiones de algunos críticos, como ya apuntamos en líneas superiores, se presentan como inestables, puesto que la autoficción está en permanente transformación. Aun así, Louis discute la premisa de Gasparini según la cual no se puede leer un texto como ficcional y factual a la vez, y defiende que "sí puede leerse en la vacilación entre los dos, sin decidir, sin rendirse ante el imperativo de una decisión e incluso, sin desear decidir"[364]; o sea: sin pacto de lectura previo explícito, o con un pacto absolutamente ambiguo que permita al lector mantener una actitud permisiva con la historia y con la ficción. Jordi Soler, en concreto, espera del lector que acepte "el pacto de creer que lo que voy contando es verdad, en el entendido de que las novelas no cuentan la verdad sino una historia que parezca verdad"[365].

En cuanto a la cuestión meramente terminológica, hay que recordar "que la palabra autoficción tardó veinte años en entrar en el vocabulario periodístico"[366]. Gasparini añade que "si Doubrovsky forjó el término autoficción, y no otro, si ese término ha acabado por designar una buena parte de la producción literaria, es porque era el que tenía mayor capacidad de subvertir la distinción entre ficción y autobiografía"[367]. Sin embargo, cabe reseñar que, exceptuando algunos países como España, este término no ha traspasado realmente las fronteras de la francofonía, por mucho que su intención fuera adentrarse en el mercado anglófono. Lejos ya de cuestiones terminológicas, la presencia de obras como *Lunar Park* (2006) de Bret Ellis en un país donde la palabra autoficción no existe, demuestra definitivamente que el hecho histórico de la autoficción traspasa al sustantivo seleccionado para designarlo.

---

[363] Jerôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.
[364] Annick Louis, "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 92.
[365] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.
[366] Philippe Gasparini, *Autofiction: Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008, pág. 69.
[367] Ibídem, pág. 296.

Como ya mencionábamos con anterioridad, la autoficción implica que la identidad genérica de un texto es inestable, pues varía constantemente. En ese sentido, Monika Fludernik añade la regla de perseverancia: "Una vez que el lector ha establecido una perspectiva que prevalece sobre las demás, tiende a perseverar en ella el mayor tiempo posible"[368]. Lethcoe también vino a apuntar algo similar con el camino de la menor resistencia[369]. De esta manera queda reforzada la idea de que el lector no tiene prisa alguna por modificar su punto de vista respecto a un texto. Los escritores que ponen en práctica la autobiografía y la autoficción están constantemente en un proceso de autopoiesis, produciendo su propia identidad interpretando su entorno. Cabe tener en consideración que para un autor contemporáneo este entorno es poderosamente mediático. Por ello, el escritor sudafricano J. M. Coetzee afirmaba en una entrevista realizada por David Atwell que tuvo lugar en 2002 que "toda autobiografía es otra-biografía"[370].

En cualquier caso, y continuando con el debate acerca del término seleccionado, la autoficción puede ser comprendida desde dos ángulos diferentes. El primero lo define Arnaud Smichtt como indeterminación y consiste en librarse de una vez por todas de eso que Philippe Vilain denominó "el demonio de la definición"[371] y en proteger la autoficción de miradas analíticas, preservando ese espacio de libertad que garantiza "la magia de la escritura"[372].

La propuesta anterior también queda sustentada por *Reality Hunger: A Manifesto* (2010) de David Shields, quien defiende la existencia de un género no determinado y propone abandonar la vertiente de la racionalidad genérica. Shields considera que la escritura ficcional y la autobiográfica comparten una misma herramienta retórica, que sería la prosa, y que es lógico que sus fronteras sean permeables. Por otro lado, defiende la idea de que no existe una dicotomía real/ficción. En otras palabras, Shields afirma que una buena parte de la ficción actual es autobiográfica, y viceversa, y casi nunca somos conscientes de ello[373]. Por lo tanto, no

[368] Monika Fludernik, "Narrative and its development in *Ulysses*", en *Journal of Narrative Technique* 16, 1986, pág. 20.
[369] Lethcoe en Manfred Jahn, "Frames, preferences, and the Reading of thirdperson narratives: towards a cognitive narratology", *Poetics Today* 18.4, 1997, pág. 459.
[370] J. M. Coetzee en Judith Lütge Coullie, *Selves in question interviews on Southern African auto/biography*, Honolulu, Univ. of Hawaii Press, 2006, pág. 214.
[371] Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, París, Grasset, 2005, pág. 16.
[372] Ibídem, pág. 49.
[373] David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, London, Hamish Hamilton, 2010, pág. 63.

podemos separar abruptamente la ficción de los escritos referenciales, pues es la categoría del relato la que los engloba[374]. Es más, Shields llega a defender el hecho de que incluso en la vida real es difícil discernir entre hecho y ficción, puesto que a veces resulta imposible separar lo que ha ocurrido de lo que parece que ha ocurrido[375].

La otra opción para comprender la autoficción consiste en "sucumbir al demonio de la definición, retomando la expresión de Philippe Vilain, pero aportando elementos nuevos, o, más exactamente, herramientas teóricas todavía no ensayadas con relación al pensamiento autoficcional"[376]. Estas herramientas vendrían de la poética cognitiva. Se escoja una opción u otra, afirma Arnauld Schmitt lo siguiente: "me parece que la indecisión o confusión no son sinónimos de indeterminación: que el lector no esté en condiciones de saber si un autor fabula no impide que exista esta posición de congruencia o de no congruencia frente a una posibilidad de lo real"[377].

Arnaud Schmitt puntualiza las reglas de preferencias inherentes a la autoficción, y que serían cuatro. La primera de ellas señala que "es preferible suponer que el narrador y el autor son la misma persona". La segunda, que "es preferible suponer que el autor se dispone a presentar lo que él cree que es su propia realidad". La tercera, que "es preferible suponer que dentro de este mundo textual real se presentará un mundo virtual". Y por último, que "es preferible suponer que el mundo virtual no prevalecerá sobre la parte referencial". Y sentencia que la autoficción es una forma de organizar la vivencia en forma de una experiencia narrativa, del mismo modo que la autobiografía sería otra forma[378].

Para concluir este epígrafe quizá sea conveniente reincidir en la idea de que la autoficción pretende ser una alternativa a la autobiografía, y al mismo tiempo a la ficción, y todo ello con el objetivo de ser un género en el que se pueda decir lo que a menudo se omite. Sin embargo, la escritura autoficcional no sólo facilita hablar de uno mismo y de los otros, sino que también "sustituye el principio de sinceridad por la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, es capaz de acceder a una realidad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, y que, gracias a subvertir las

[374] David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, London, Hamish Hamilton, 2010, pág. 110.
[375] Ibídem, págs. 135 y 177.
[376] Arnauld Schmitt, "La autoficción y la poética cognitiva", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, 2014, pág. 51.
[377] Ibídem.
[378] Ibídem, pág. 61.

formas y los pactos de lectura habituales, logra instaurar una relación nueva del escritor con la verdad"[379].

Prueba de lo anterior es la novela *Manèges* (2007) de Laura Alcoba, cuya traducción a lengua castellana sería *La casa de los conejos*, de la que la autora afirma: "Tengo la certeza de que si este texto existe, si pude terminarlo y finalmente soltarlo proponiéndolo a una editorial, fue gracias al hecho de haber querido mantenerme a conciencia en la frontera entre realidad y ficción. A no haber querido elegir"[380].

La autora se vio en la obligación de insertar su novela en alguna de las categorías que la editorial propone. No obstante, eso le resultaba complicado, pues quería reafirmarse en la idea de no inclinarse por ningún género definitorio en concreto. Finalmente, decidió incluir un subtítulo a *Manèges*: *petite histoire argentine*, y de este modo quedaba sustituida la definición genérica. Tal fue el ahínco de Laura Alcoba por mantener su capacidad de ficcionalizar una historia propia que rehusó ser ella misma la que tradujese la novela –escrita en francés– a su idioma materno, el castellano: "Una vez que el proceso estuvo acabado, volver a la lengua de origen era demasiado peligroso. Tal vez hubiese significado escribir otro libro, perder la parte de ficción que me confirió de manera inmediata el cambio de idioma, la extrañeza de aquella experiencia argentina vista desde la lengua francesa, la extrañeza de aquellos diálogos"[381].

Ante todo lo anterior, cabe preguntarse llegados a este punto por qué la autoficción despierta tanto interés. Manuel Alberca da algunas razones de ello. La primera sería el hecho de que "la autoficción simboliza, para bien y para mal, con bastante exactitud el espíritu de una época"[382]. De este modo, el auge de la autoficción coincidió con la época de expansión del capitalismo de ficción. El decaimiento de este imperio ficticio ha revelado la trivialidad de muchas de las autoficciones. La segunda razón que indica Alberca sería el acierto del neologismo, ya que, en palabras de este

[379] Ana Casas, "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias, en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 210.
[380] Laura Alcoba, "Manèges / La casa de los conejos, o la elección de una postura híbrida, en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 274.
[381] Ibídem, pág. 279.
[382] Manuel Alberca, "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2014, pág. 152.

autor, "no es un término preciso, pero resulta expresivo, y en este sentido útil"[383]. El tercer motivo es que "la divulgación de la autoficción ha servido de coartada para utilizar materiales autobiográficos verdaderos bajo la forma de una imprecisa autoficcionalización"[384].

Continuando con la posible explicación del auge del género, Alberca señala que "otra razón del éxito es el atractivo que tienen para los lectores las distintas y a veces contradictorias interpretaciones posibles que la autoficción favorece". En ese sentido, las autoficciones constituyen auténticos retos interpretativos para sus lectores, estimulando su lectura activa. Por último, Alberca destaca que la autoficción es "un terreno fecundo para los estudiosos, pues su singularidad desde el punto de vista de la reflexión y de la crítica literaria es evidente"[385].

El posible agotamiento de la fórmula queda explicado en palabras de Manuel Alberca, quien tacha al género de tener mucho de "éxito coyuntural o de moda"[386]. La complejidad de su fórmula discursiva ha podido cansar a sus lectores, pues "ha devenido en cierto hartazgo, y en diferentes y contradictorias interpretaciones que amenazan con dejar inservible el concepto"[387]. De hecho, el autor llega a sostener la idea de que la autoficción ha sido un eslabón intermedio necesario para que la autobiografía sea valorada como literatura. En palabras de Alberca, "ha sido una vuelta o un rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella"[388].

Ante el agotamiento de la autoficción ha surgido lo que Alberca denomina la "antificción", y que fecundan escritores que se someten a los principios de veracidad, abandonando el pacto ambiguo y los elementos ficticios. Afirma el autor lo siguiente: "A falta de mejor término, y sin ánimo ni pretensión de sentar cátedra, he preferido denominarlas "antificciones", término que tomo prestado a Philippe Lejeune, que creó el neologismo y lo utilizó para describir la forma en que el diarista lleva su diario"[389]. Las antificciones, según Manuel Alberca, "cumplen y hacen gala de cumplir el pacto

[383] Manuel Alberca, "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2014, pág. 153.
[384] Ibídem, pág. 154.
[385] Ibídem, pág. 155.
[386] Ibídem, pág. 156.
[387] Ibídem.
[388] Ibídem, pág. 157.
[389] Ibídem, pág. 117.

autobiográfico, pues anuncian, en el texto o en el paratexto, que van a contar la verdad de su vida, y al anunciarlo se comprometen"[390]. Cada escritor debe encontrar su particular forma de relatar su propia vida, y el lector no debe por ello infravalorar la obra, ya que "cuando alguien nos cuenta su vida con el máximo de veracidad posible nos hace un regalo, y corresponde al receptor buscar que esa comunicación sea lo más fructífera posible"[391]. El término de antificción ya fue utilizado por Lejeune, quien creó el neologismo, y lo usó para describir la forma en que el diarista lleva su diario. La modificación que introduce Alberca remite al hecho de que el diarista se ve obligado a cumplir con la veracidad, pues relata lo vivido en ese preciso momento, mientras que el autor de antificción acepta un compromiso responsable y, "desde la atalaya temporal desde la que cuenta, puede imaginar o completar un hecho puntual sin tener que trastocar el resto"[392].

Un ejemplo de antificción sería *Tiempo de vida* (2014) de Marcos Giralt Torrente, quien habla del duelo del escritor, incapaz de escribir una palabra, por la enfermedad de su padre. Quizá ayude a esta sobriedad verídica el hecho de que aborde un tema tan espinoso como la enfermedad y la muerte de su progenitor. En cualquier caso, no se trata de una autobiografía, sino de la búsqueda de una verdad, de su verdad. Para Domingo Ródenas de Moya, *Tiempo de vida*, al igual que otras obras como *La lección de anatomía* (2008) de Marta Sanza, *Música blanca* (2011) de Cristina Cerezales, *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* (2010) de Luis Mateo Díez o *Paseos con mi madre* (2012) de Javier Pérez Andújar, deben ser entendidas como textos en los que la veracidad equivale a aquélla que exigimos en nuestras comunicaciones ordinarias. En palabras del autor, "estos textos deberían considerarse dentro de las variaciones de la escritura autobiográfica, incluso, en según qué casos, como variantes heterodoxas o transgresiones de las condiciones constitutivas del género"[393].

En definitiva, y apuntando hacia el devenir de la autoficción en estos últimos años, podríamos afirmar que existe cierto agotamiento de la fórmula que durante tantas

[390] Manuel Alberca, "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2014, pág. 117.
[391] Ibídem, pág. 161.
[392] Ibídem, págs. 162 y 163.
[393] Domingo Ródenas de Moya, "Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, 2014, pág. 173.

décadas ha disfrutado de un éxito considerable. A pesar de que siguen siendo mucho los escritores que se decantan por el género autoficcional, cada vez son más los que optan por una nueva modalidad, sin tildarla de género, pero señalando su principal característica como la búsqueda de la verdad individual.

3.4. AUTOBIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN: ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS

Autobiografía y autoficción son dos géneros muy próximos, como ya pudimos comprobar en sus definiciones y en las anteriores profundizaciones sobre sus mecanismos. No obstante, existe una serie de rasgos distintivos que los convierten en géneros diferentes. En el caso de la autobiografía no cabe la prioridad de novelar los hechos con el fin de aportar una serie de rasgos propios de la ficción y, sin embargo, ésa es una de las prioridades de la conocida autoficción.

Por otro lado, la autobiografía debe acompañarse del necesario pacto autobiográfico que ya postuló Lejeune y que abordaremos en las siguientes páginas, mientras que la autoficción, como el resto de novelas, se sustenta en el pacto novelesco, y podemos encontrar cualquier historia que imite la realidad, a pesar de que esta realidad sea fruto de la imaginación de su autor. La autoficción se presenta como una novela y, por lo tanto, deja libertad a su creador y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que en ella se cuenta. No obstante, el hecho de que, como apuntábamos anteriormente, se identifique con el mismo nombre al autor y al personaje protagonista, puede parecer que compromete al escritor a contar toda la verdad acerca de sí mismo y de su historia. Y no es así.

La autoficción es una puesta en ficción de la autobiografía, de la vida personal del autor. Mientras que la novela autobiográfica se proponía contar los hechos bajo la cobertura de personajes imaginarios, la autoficción trata de relatar los acontecimientos ficticios desde la perspectiva de personajes reales, con nombres y apellidos propios. Tal es el caso de la trilogía de Jordi Soler, quien no se compromete en ningún caso a reflejar una verdad indiscutible y totalizante, sino que prioriza por ahondar en el pasado de su familia y reconstruir lo sucedido años atrás.

En realidad, la distancia entre una autobiografía y una autoficción la marca, en gran medida, el lector, quien debe aceptar o rehusar que el narrador se confunda con el

autor. Por lo tanto, la diferencia fundamental entre ambos géneros corresponde al significado del pacto autobiográfico, que trataremos en el siguiente apéndice.

La cuestión identitaria, ya mencionada en el apartado anterior, es un distintivo de la autoficción. En un artículo titulado "When 'Je' Is 'Un Autre': Fiction, Quotation, and the Performative Analysis", Marie-Laure Ryan advierte muy acertadamente que devenir otro y jugar con la identidad de uno es un aspecto discursivo fundamental, sea cual sea la naturaleza del discurso[394]. La autora defiende, de este modo, que el yo autoficticio es un yo a la vez que es un él/ella.

Es importante detenerse en este momento en la teoría del *Deictic shift*, es decir, del desplazamiento deíctico, que Peter Stockwell aborda en su obra *Cognitive Poetics. An Introduction*. Según este autor, una novela está compuesta por varias zonas deícticas: una zona perceptual, espacial, temporal, relacional, textual, composicional. Los desplazamientos que se producen de un campo a otro se denominan 'push' o 'pop'. Por lo tanto, el paso de un yo real a un yo ficticio consiste en un empuje perceptual (perceptual push), y atribuye otro referente a un pronombre personal que ya tenía uno propio. En ese sentido, según Stockwell, el yo autoficcional es inestable desde un punto de vista deíctico[395].

Marie-Laure Ryan también desarrolló la teoría de los mundos posibles, en la que la autoficción propone dos posibilidades que dependen del contrato de lectura escogido por el lector, al mismo tiempo que menciona la infracción de la regla. La primera de las posibilidades Ryan la denominó discurso factual, e incluía la autobiografía y se caracteriza por la absoluta correspondencia con mundo real (*Actual World*, o *AW*). La segunda es el mundo tal y como se nos presenta en el texto (*Textual Actual World*, o *TAW*)[396].

Una de las incompatibilidades que subraya Ryan es la que propone la autoficción, ya que ésta inserta en un mundo real un mundo posible que no lo es, y esto perturba la lógica de la esfera de Ryan. No obstante, no deja de ser concebible, pues el lector acepta la convivencia de dos pactos de lectura basándose en el desplazamiento de

[394] Marie-Laure Ryan, "When 'Je' Is 'Un Autre': Fiction, Quotation, and the Performative Analysis", *Poetics Today* 2.2, 1981, pág. 154.
[395] Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction, London*, Routledge, 2002, pág. 47.
[396] Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991, pág. 30.

los mundos posibles y las nociones de recentrado (*recentering*) y de anclaje (*anchoring*).

La autora resuelve que la única ecuación posible para la autoficción es la siguiente: TAW = AW pero 1 PW en TAW AW pero 1 PW en TAW ≠ AW. En otras palabras: el mundo que se nos presenta en el texto es igual al mundo real, pero un mundo posible en el mundo que se nos presenta no es igual al mundo real. Cabe tener en cuenta que el locutor real (*AS: Actual Speaker*) es idéntico al locutor implicado (*IS: Implied Speaker*), que es una de las consideraciones del discurso factual[397].

Por lo tanto, no hay un autor implicado en la autoficción, sino que se trata de un autor real que se proyecta de manera puntual en un mundo posible. Ryan añade, en última instancia, un término nuevo, los 'F-Universes', es decir, el universo de las fantasías de los personajes y de la ficción, en el que se encuentran los sueños, las alucinaciones y las fantasías de los personajes: las ficciones dentro de la ficción. De este modo, lo novedoso de la teoría de Ryan es la afirmación de que lo importante es la virtualidad presente en un mundo posible que modifica el contrato de lectura de la autobiografía, y que ésta presenta una lógica de mundo mayor y de mundo menor. El mundo menor es indispensable para su definición de autoficción, al mismo tiempo que el recentrado de uno hacia otro identifica el modo de lectura pertinente. Schmitt habla de la autovirtualidad en el sentido de "imaginarse en circunstancias diferentes, en otra cadena causal, a partir de la vida real de uno. En resumen, crear un mundo posible en el seno de un universo claramente autobiográfico"[398].

En el caso de la trilogía que nos ocupa, Jordi Soler construye en sus páginas un mundo posible, que además remite a un pasado inmediato, y se proyecta en él, de modo que construye una virtualidad dentro de sus novelas, es decir, una ficción inserta en otra ficción, como si de unas matrioskas se tratase. Lo trascendental no se encuentra en el porcentaje de veracidad que reside en sus obras, entendiendo por veracidad aquello que se corresponde con los hechos que realmente ocurrieron. Por el contrario, lo importante es la funcionalidad de ese mundo imaginado dentro de un contexto autobiográfico, esa realidad propia, íntima, que es más verdadera que la realidad en sí misma.

[397] Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991, pág. 29.
[398] Arnauld Schmitt, "La autoficción y la poética cognitiva", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, 2014, pág. 55.

Otro de los críticos que abordó el concepto de autovirtualidad fue Norman Holland, autor de *Literature and the Brain* (2009), donde menciona la importancia que tiene el hecho de que el sujeto sea capaz de producir razonamientos contrafactuales. No obstante, estos razonamientos no son más que relatos, espacios narrativos virtuales que se elaboran desde una base real, desde nuestra existencia. Y Holland sentencia que "si perdemos la capacidad de imaginar irrealidades, de crear relatos, dejamos de evaluar lo real"[399].

El pacto autobiográfico se concibe como un diálogo o situación comunicativa con tres vectores principales: autor, texto, lector, donde el texto establece una especie de contrato en el que el autor se compromete ante el lector a contar la verdad sobre sí mismo. El lector, por lo tanto, debe leer el texto bajo el criterio de la veracidad, discriminando todo atisbo de falsedad. Fue Philippe Lejeune quien acuñó el término y, a pesar de que, como él mismo afirmó, las formas del pacto autobiográfico son muy variadas, todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a la firma del autor.

Philippe Lejeune explica en su obra la razón por la que escogió este término y no otro: "El término de 'pacto' autobiográfico me sedujo: evoca imágenes mitológicas, como esos 'pactos con el diablo' donde uno moja la pluma en su propia sangre para vender su alma… 'Contrato' es más prosaico: da la sensación de que uno está en un notario. El uso analógico de estos dos términos no deja de tener su peligro. Si se trata únicamente de indicar que se adoptan unos compromisos, que nos referimos a sistemas convencionales, bien está. Pero el término 'contrato' sugiere que se trata de reglas explícitas, fijas y reconocidas de común acuerdo por los autores y los lectores: en el notario, las dos partes firman el contrato, a la vez. Esto no ocurre en la literatura"[400].

El autor insta al lector a que entre en el juego y muchas veces podemos percibir la sensación de un acuerdo mutuo firmado por ambas partes. No obstante, el lector real puede adoptar diferentes posturas a la hora de leer el texto autobiográfico. Lejeune trató de observar este tipo de confusiones y para ello prestó atención a los prólogos de varias autobiografías, imaginando un contrato único que a su vez tendría un doble proceso: el compromiso y el sistema de presentación elegido por el autor, y el modo de lectura elegido por el lector.

---

[399] Norman Holland, *Literature and the Brain*, Gainesville, The PysArt Foundation, 2009, pág. 70.
[400] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 132.

Philippe Lejeune resumió su idea de pacto autobiográfico en una frase contundente: "En mis cursos, comienzo siempre por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice"[401]. Por lo tanto, para que podamos hablar de pacto autobiográfico, no es suficiente que el autor esté relatando la verdad en su texto, sino que es necesario que anuncie que va a contarla, de manera que, al expresar su compromiso con la veracidad, pide al lector que le crea y confíe en el texto.

El que es quizá el primer rasgo de compromiso del autor con el lector es el principio de identidad, que asegura que autor, narrador y protagonista son la misma persona. El nombre propio permite al lector aislarse de lo abstracto y de lo fantástico, y se sabe frente a una persona real que transmite una serie de hechos reales. El nombre está íntimamente relacionado con la identidad y la personalidad de cada ente; incluso se podría decir que nos construimos en torno a un nombre. En el caso de la autoficción y, más concretamente, de la trilogía de Jordi Soler, esta identificación no se encuentra afirmada, sino que se sugiere, suponiendo un reto para el lector establecerla y creer en ella.

Otro compromiso que adquiere el autor es el conocido como pacto de referencialidad, que asegura al lector que los hechos narrados en el texto se corresponden fielmente con la realidad. Incluso si el autor se equivoca en alguna de sus exposiciones, lo hace convencido de que está narrando una verdad. Por ello, Soler intercala pasajes en su obra en los que narra su propio quehacer investigativo, cómo va recapitulando documentos y declaraciones que le ayudan a reconstruir la historia. Todos esos datos aportan veracidad al relato e instan al lector a confiar en lo que está leyendo.

El otro extremo que encontramos frente al pacto autobiográfico es el pacto novelesco, que tiene dos rasgos esenciales: la práctica patente de la no-identidad (autor y personaje no tienen el mismo nombre) y la atestación de la ficción (función que cumple el subtítulo de una novela). A pesar de que la novela pudiera efectivamente imitar la fórmula de una autobiografía, no puede darse simetría, ya que no nos remite, en última instancia, al nombre del autor. En palabras de Lejeune: "Puede pretenderse

[401] Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie*, París, Seuil, 1998, pág. 234.

publicar la autobiografía de alguien al que se quiere hacer pasar por real, pero en tanto que ese alguien no es el autor, responsable único del libro, no hay caso"[402].

El pacto autobiográfico se da sobre todo en dos situaciones concretas. En la primera de ellas, el nombre del personaje no aparece reflejado, por lo que se trata de un caso complejo en que el pacto autobiográfico es un contrato inicial donde el personaje no tiene nombre en la narración, pero el autor declara explícitamente que coincide con el narrador –y, por tanto, con el personaje, ya que se trata de una narración autodiegética–. Si la naturaleza ficticia del libro quedase patente en la página del título, la narración se atribuiría a un narrador ficticio y, por lo tanto, nos atendríamos al pacto novelesco. Si, frente a las dos posibilidades anteriores, el autor no especificara el nombre del personaje ni propusiera pacto alguno, la indeterminación sería total.

La segunda situación que Lejeune plantea es aquélla en la que el nombre del personaje coincide con el nombre del autor. En este caso, se excluye cualquier posibilidad de ficción, incluso si la narración es históricamente falsa, se catalogaría como mentira, y no como ficción. Entendiendo que el nombre del personaje y del autor coinciden, pudiera ocurrir que no existiera pacto alguno, ya que, a pesar de que el lector pueda constatar la coincidencia nominal, el autor no expresa la naturaleza autobiográfica de su obra. Si el autor expresase –y éste es el caso más frecuente– su intencionalidad de contar la verdad, se daría de nuevo el pacto autobiográfico.

En definitiva, el género autobiográfico es un género contractual; un modo de lectura y un modo de escritura, al mismo tiempo. En palabras de Lejeune, "si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se puede leer en el texto crítico"[403].

La peculiaridad de las autoficciones, por lo tanto, reside en la relación tan estrecha que mantienen con el pacto novelesco y con el pacto autobiográfico, se debaten entre ambos, incorporan elementos de los dos en proporciones que varían y que hacen que el texto se aproxime a la ficción o a la autobiografía. Según Alberca, las autoficciones establecen con sus lectores un pacto ambiguo de lectura, que es también

[402] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 66.
[403] Ibídem, pág. 87.

una declaración de no-responsabilidad, prevención o temor, que les lleva a refugiarse tras el disfraz, en el escondite, incluso en el juego evasivo, antes que a aceptar el compromiso y riesgo que conlleva el pacto de veracidad[404].

Siguiendo con la premisa de Alberca, apuntaremos que este pacto se caracteriza por incluir bajo una misma propuesta dos términos que se consideran excluyentes, pero que sin embargo quedan armonizados en una forma paradójica que disimula la contradicción sin hacerla desaparecer. El autor puede afirmar o negar su identidad al mismo tiempo, puede añadir comentarios, prólogos, anotaciones, que reflejen su identidad y su no-identidad. "Cuanto más sutil sea la mezcla de elementos contradictorios, más se prolongará la sensación de insolubilidad para el lector y mayor será su esfuerzo para resolver la duda"[405], añade Alberca.

De este modo, el autor establece un "pacto narrativo 'a la carta', un menú elaborado al gusto y medida, que resulta ser en muchos sentidos un antipacto, es decir, una manera de emborronar o regatear la teoría de Philippe Lejeune"[406]. Alberca añade que también se trata de un híper-pacto novelesco, en tanto que lleva la libertad de imaginación hasta las últimas consecuencias. La autoficción, como género que se encuentra inserto entre la novela y la autobiografía, presenta los principios novelescos a la par que los autobiográficos.

Algunas autoficciones se sirven de un mecanismo similar al utilizado por el relato fantástico del siglo XIX, provocando la misma indeterminación de ese efecto fantástico que Todorov lo define como un juego de elementos que hacen bascular el relato entre lo natural y lo sobrenatural hasta la última palabra del texto. Esta vacilación impide que el lector pueda darle una interpretación definitiva a la historia. El carácter veraz de la obra se mantiene indefinido, no hay soluciones a esa indeterminación en el contexto, y la ambigüedad se prolonga y permanece más allá del punto y final[407]. De la misma forma, la indeterminación infinita es el objetivo de algunas autoficciones, que aspiran a lograr la indefinición propia de los relatos fantásticos. No obstante, según Alberca, "esa clase de vacilación lectora pocas veces se encuentra en las

[404] Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, págs. 125-157.
[405] Manuel Alberca, "La autoficción española (1977-2001)", Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (eds.), *Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos*, Göteborgs, University of Gothenburg, 2012, pág. 56.
[406] Ibídem.
[407] Tzvetan Todorov, *Introduction à la litterature fantastique*, París, Seuil, 1970, págs. 34-44 y 186-199.

autoficciones"[408], puesto que en la mayoría de ellas dicha indeterminación es superficial, una cuestión de presentación paratextual que se solventa poco después de comenzar el relato. En otras, el artificio resulta tan descarado que evidencia su propio carácter novelesco. Y una tercera posibilidad es aquélla en la que el autor pretende crear la máxima ambigüedad, y es entonces cuando el lector tiene la última palabra.

A pesar de que la intencionalidad de Jordi Soler queda patente en su trilogía y se trata, en última instancia, de dar a conocer la historia de su familia, que es la historia de los republicanos que buscaron en el exilio una salvación a la represión franquista, es igual de cierto que juega con ciertas ambigüedades que dotan el relato de un aura casi fantástica. Quizá este recurso responda a la ambientación: la selva mexicana como telón de fondo, con todo lo que supone el imaginario al que remite. Así, la chamana con cualidades que parecen mágicas, rituales indígenas, muñecos de vudú, el elefante que parece esconderse en la selva para morir… Todo ello transporta al lector al mundo de los mitos y del imaginario hispanoamericano. La realidad más cruda del relato, en la que apenas hay espacio para la indeterminación y la ambigüedad, corresponde a la narración de los acontecimientos que se daban en la España de aquella época.

Llegados a este punto, es conveniente introducir un nuevo término: el pacto fantasmático. El concepto de pacto fantasmático fue introducido por Philippe Lejeune y hace referencia a la forma indirecta del pacto autobiográfico, a través del cual el lector es invitado a leer las novelas no sólo como ficciones que remiten a una verdad sobre la naturaleza humana, sino también como fantasmas reveladores de un individuo.

Este pacto abre el universo de la presencia del yo a materiales ficcionales que se alejan cada vez más del pacto autobiográfico. Aquellas novelas en las que existe un pacto fantasmático remiten a aspectos de la identidad de su creador y convierte al texto en un fantasma revelador de la vida del propio individuo. Por lo tanto, estas obras admiten una lectura que va más allá de la ficción.

Esta variedad de la deixis en fantasma supone la existencia de un sujeto ausente, que es el autor, que manifiesta su subjetividad a través de una serie de indicios que delatan en todo momento su presencia en el texto. En el caso que nos ocupa, Soler es

[408] Manuel Alberca, "La autoficción española (1977-2001)", Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (eds.), *Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos*, Göteborgs, University of Gothenburg, 2012, pág. 57.

quien se presenta como un fantasma que va adquiriendo forma según nos adentramos en su obra, se va revelando ante nosotros, y ante él mismo.

Para Alicia Molero, no siempre resulta sencillo distinguir con claridad un género de otro, ni un pacto del anterior. Existe una diferencia entre el pacto autobiográfico, el pacto novelesco y el pacto fantasmático, y ésta reside en el grado de compromiso que muestra el escritor en el discurso personal. El lector, por otro lado, percibe esto a través de elementos ubicados en el nivel del enunciado o en el propio discurso. Según esto, "el pacto autobiográfico responde a la lectura igualmente autobiográfica de un texto que representa un enunciado real, suscrito responsablemente por el propio autor; el pacto de autoficción es propio de la lectura novelesca, y por tanto corresponde a un enunciado fingido cuyo sujeto señala al escritor de la misma; al pacto fantasmático responden todas aquellas novelas donde, sin que el personaje remita expresamente al autor, el lector reconozca en él los atributos o circunstancias de quien firma la obra"[409].

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[409] Alicia Molero, "Autoficción y enunciación autobiográfica", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica 9*, Madrid, 2000, pág. 535.

IV. RECURSOS MEMORIALÍSTICOS Y AUTOFICCIONALES EN LA OBRA DE JORDI SOLER

Escribir es desacralizar, desmitificar,
consiste en restar solemnidad,
consiste en reírse de la propia mexicanidad.
Ignacio Trejo.

A continuación trataremos de dilucidar todos los rasgos presentes en la obra de Jordi Soler que indican una suerte de recursos que apelan a la memoria histórica y, en definitiva, a ser rescatada por el autor para transmitirla al lector, así como los de identificar los elementos que utiliza el escritor para conformar lo que entendemos como una autoficción. Desde el punto de vista del lector, como receptor de la obra, no existe una diferencia entre el relato que corresponde a la verdad inmediata y aquél que se presenta como verosímil. Sin embargo, es importante identificar los rasgos que permiten incluir la trilogía de Jordi Soler dentro del género autoficcional con la intención de conocer el valor literario de su obra.

Del mismo modo, atenderemos al método de ordenación discursiva que propone el autor y la particularidad que el mismo revierte sobre sus novelas. El orden –o la ausencia del mismo– es una de las características fundamentales a tener en cuenta para comprender la trilogía de Jordi Soler. Dentro de ese orden, cobra especial relevancia la intertextualidad presente entre sus tres novelas, que establecen un diálogo del que acaba siendo partícipe el propio lector.

La presencia de Jordi Soler en sus textos es innegable y supone un punto y aparte dentro de la concepción de los diferentes narradores por su complejidad y la sutileza de su mecanismo, no exento de interpretaciones. El propio autor reconoce que "más que un narrador-personaje es un exégeta"[410], característica fundamental de los textos autoficcionales. Esta ambigüedad también se da en el simbolismo que caracteriza el espacio de la trilogía y que nos remite a un mundo de mitos y recurrencias iconográficas.

Por último, será indispensable establecer una identificación de los personajes que aparecen en sus novelas, con el fin de dilucidar una realidad propia de la época en la

[410] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

que se ambienta la acción de su trilogía y tipificar los roles de los mismos para atender a la crítica que revierte en la narrativa de Jordi Soler.

4.1. MEMORIA HISTÓRICA Y AUTOFICCIÓN EN LA TRILOGÍA DE JORDI SOLER

4.1.1. LA SUPEDITACIÓN DEL RELATO A LAS DIFERENTES PESQUISAS

Jordi Soler supedita en gran medida el desarrollo de su trilogía a los progresos en su propia investigación que van marcando y condicionando el hilo argumental. En la primera de sus novelas, *Los rojos de ultramar*, Soler parte de las memorias de su abuelo Arcadi, y a medida que accede a otro tipo de documentos, la historia va evolucionando por sí misma. La novela es un proyecto de investigación histórica que se inicia con las memorias que su abuelo, exiliado en México, escribió para su hija Laia (madre de Jordi Soler). Para que la novela sea posible, Soler añade dos ingredientes esenciales: su imaginación de novelista y los documentos que recopila mediante un proceso de investigación exhaustivo.

Soler investiga hechos del pasado en su presente inmediato y relata los pasos de este proceso en cada una de sus novelas, haciendo constante alusión al proceso de documentación, a la reunión de testimonios, al cotejo de los datos conseguidos y a la labor de seleccionar y ordenar la información de la que dispone. En esta modalidad se detecta, por lo tanto, "una retórica de la anti-ficcionalidad"[411] y la conciencia de la imposibilidad de establecer una objetividad total. En la obra de Soler el narrador no sólo revela sus fuentes de información y sus métodos de trabajo, sino que también expresa su situación personal y su carácter, así como sus motivaciones e intereses.

Esta técnica puede recordar a las novelas pertenecientes al género negro. Sin embargo, José Martínez Rubio establece tres diferencias que aún mantienen las novelas de investigación respecto a las novelas negras. En primer lugar, las novelas de la memoria orbitan sobre un proceso de investigación que disfruta de gran protagonismo, mientras que en la novela negra la trama se organiza en torno a un crimen. En segundo, las novelas de investigación tienden a problematizar las categorías típicas de la novela

[411] Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006, pág. 16.

negra, como la figura de la víctima, del investigador, del criminal… Por lo tanto, en ese sentido, las novelas de la memoria tratan de ir más allá de la identificación del papel de cada personaje, ya que pretenden adentrarse en su vida, conocer la coyuntura histórica. Por último, mientras que en la novela negra el objetivo es resolver el caso de forma objetiva, en las novelas de la memoria se suele construir una interpretación abierta y subjetiva de lo ocurrido (la memoria lo es), negando la neutralidad y garantizando un compromiso ideológico. En otras palabras: "la lucha del investigador clásico por descubrir las discordancias de la coartada del criminal se convierte, en la nueva investigación, en una lucha por extraer una historia y un sentido sumergido en la más aparente y absoluta normalidad histórica. La investigación vendrá a poner fin al silencio de esa *normalidad*, a descubrir unos estigmas históricos invisibilizados pero latentes aún en el tejido social y cultural de un país. En última instancia, este tipo de narración sería una acusación directa a un Estado que ha dejado en completa oscuridad sus historias y sus protagonistas"[412].

En las memorias de Arcadi, Soler encuentra lagunas que debería subsanar por sus propios medios. Estos huecos de la historia de su abuelo son zonas oscuras que Arcadi "nunca estuvo dispuesto a aclarar" (*LRDU*, 93) y que llevaron al escritor a varios destinos en los que encontraría el material necesario para conformar su obra. Soler viaja a Francia y rastrea información perteneciente a los archivos de la embajada mexicana en París. De este modo, descubre la afiliación de su abuelo al Partido Comunista, hecho que desconocía y que su abuelo había tratado de ocultarle durante años.

Inmerso en la búsqueda de la información que le permitiría rellenar los huecos de la historia de su familia y de sus propias novelas, Soler no sólo adquiere información acerca de la vida de su abuelo y de su familia, sino que también se descubre a sí mismo, llevando a cabo una expedición "de arqueología interior" (*LRDU*, 176). Además de divulgar el conocimiento sobre el hecho histórico que marcó la historia de España, Soler también pretende, mediante la investigación del pasado de su abuelo, situarse a sí mismo en unas coordenadas que le permitan comprenderse, pues cuando Arcadi decide alistarse como voluntario en las filas de republicanos, "detona una mina que irá estallándose durante varias generaciones" (*LRDU*, 9), señala.

[412] José Martínez Rubio, "Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen", en Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Peter Lang, 2012, pág. 78.

Junto a las memorias de Arcadi y los documentos conseguidos en la embajada en Francia, Soler accede a unas fotografías que le proporciona un antiguo compañero de Arcadi llamado Putxo, así como a las grabaciones de la hija del mismo. El proceso investigador de Soler es complejo y minucioso, a pesar de que el narrador nunca alcance a saber hasta qué punto Arcadi actuó por voluntad propia y en qué medida sus decisiones estuvieron influenciadas por otros. Por lo tanto, aunque Soler aspire a aproximarse a la verdad, su trilogía pone de manifiesto que el pasado, del mismo modo que el mundo interior de cada persona, es un bastión ciertamente inexpugnable, y el único terreno del pasado al que se puede acceder es fragmentario, reflejo de una verdad subjetiva que se construye, y se reconstruye, a partir de las huellas materiales y los recuerdos, las reflexiones y las interpretaciones.

Si atendemos a la línea temporal del presente –aquélla en la que se nos narran los hechos que pertenecen a una línea temporal paralela–, gran parte de la misma está condicionada por los resultados que Jordi Soler va obteniendo de su búsqueda del pasado. Cuando el autor accede a las memorias de su abuelo, se da cuenta de que "debajo de esas líneas subyacía la historia de cinco ex combatientes republicanos que décadas después de haber perdido la guerra, en plenos años sesenta, desde su trinchera en la selva de Veracruz, seguían todavía batallando contra el general Franco" (*LRDU*, 13).

Por ello, la siguiente visita de Soler a su abuelo Arcadi fue magnetófono en mano, con la intención de entrevistarle y poder rellenar así los huecos que en las memorias se podían vislumbrar: "En aquella instancia intenté, durante tres días, grabar los pasajes que necesitaba para rellenar los huecos que tenía la historia, si es que existían esos pasajes, y si no el esfuerzo de todas formas serviría para convencerme de que había que desechar la posibilidad de rescatar esas páginas" (*LRDU*, 14). Sin embargo, Arcadi no parecía dispuesto a colaborar y, cuando Soler trataba de grabar sus declaraciones, "él cambiaba de tema o se sumía en un mutismo del que era muy difícil sacarlo" (*LRDU*, 14). En un principio, Soler no cuestiona la veracidad de lo que Arcadi le cuenta o de lo que aparece reflejado en sus memorias, pero, como señala Mónica Quijano Velasco, la fragilidad del discurso testimonial se hace evidente por medio de la propia estructura de la novela[413], que en este caso se organiza en torno al enigma de un

[413] Mónica Quijano Velasco, "Geografías del recuerdo: memoria, literatura y exilio", *Andamios,* 8, núm. 15, 2011, pág. 46.

suceso que Arcadi decidió omitir por completo: el fallido atentado contra el general Franco. El abuelo de Soler jamás llegó a reconocer a sus familiares que hubiera formado parte del complot, por lo que el narrador desconoce esa parte de la biografía de Arcadi hasta que lo descubre por casualidad en el curso de sus indagaciones.

El tema de los intentos de magnicidio contra Francisco Franco ha sido estudiado en profundidad: la periodista Llucia Oliva trabajó al frente del equipo de RTVE para la realización de *Objetivo: matar a Franco* (1993), programa inspirado en el libro *Los atentados contra Franco* (1977) de Eliseo Bayo. El programa presenta una recopilación de testimonios sobre los doce intentos de acabar con el dictador. Estos atentados sucedieron desde 1936, hasta 1964, culminando con el desesperado colofón protagonizado por Joseba Elósegui en 1970. Por primera vez "un reportaje recoge las declaraciones de testigos y una televisión tiene acceso a los archivos y los documentos que prueban esos proyectos de atentado, y demuestran que varias personas pagaron con su vida o la cárcel su implicación en intentos de deshacerse del general" (*El País*, 20-XI-1993). Se prueba en él, entre otras incógnitas, la posibilidad de que la fecha de conmemoración en el Valle de los Caídos fuera otra bastante anterior, incluso previa al 18 de julio de 1936, por lo que la muerte del general no habría sido provocada por una lenta enfermedad, sino por un atentado victorioso. En cualquier caso, "el tema, además de un tabú a la hora de buscar apoyos o financiación en los medios audiovisuales, es casi un imposible, salvo que se aborde por vías donde el testimonio deje paso a otros recursos. La ficción puede alcanzar un destacado protagonismo en ese contexto tan precisado de reflexión, síntesis y humor para afrontar el fracaso de las quimeras y demás mediocridades de la oposición al franquismo"[414].

Volviendo a nuestra historia, años después, Arcadi fallece a causa de un cáncer, y Soler sufre una especie de epifanía que le incita a retomar aquella historia incompleta que en su momento no tuvo más remedio que archivar: viaja a Madrid para dar una charla en la Universidad Complutense y allí cuenta brevemente la historia de su familia. Las miradas de desconcierto de los estudiantes que tenía frente a él le llevaron a "contarles la versión larga y detallada del exilio republicano, esa historia que ignoraban a pesar de que era tan de ellos como mía" (*LRDU*, 16).Tras ese episodio, Soler se sentó por segunda vez frente a las memorias "como si se tratara de una criatura lista para la

[414] Juan Antonio Ríos Carratalá, *La mirada del documental*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pág. 88.

disección" (*LRDU*, 16). De este modo, comienza su investigación para reconstruir la historia de su familia, y por ende, de los exiliados españoles.

El autor también hace referencia a algunos descubrimientos a los que llegó en un tiempo pasado. Por ejemplo, cuando afirma: "Hace unos años estábamos Laia y yo fumando y bebiendo ginebra en el bar de un hotel del centro de Veracruz […] Le estaba diciendo algo a mi madre cuando percibí que en el ventanal acababa ella de descubrir algo importante. Estuve aquí de niña, dijo, eso fue todo, una imagen, un retazo de su vida infantil que le arrancó una sonrisa que fue un segundo cargado de melancolía" (*LRDU*, 43 y 44). Un año después, Laia envió una fotografía a su hijo en la que aparecía ella de pequeña, apoyada en una barandilla, mirando al mar, y la imagen estaba tomada desde el mismo lugar que ocupaba el bar donde ella y Soler fumaban y bebían un año atrás.

El propio devenir de los acontecimientos es a menudo el que pone a Jordi Soler tras la pista, el que le lleva a averiguar las lagunas informativas que había en las memorias de su abuelo, y así lo reconoce el escritor en un fragmento: "El nombre de Luis Rodríguez no había llamado mi atención hasta que, espoleado por aquella plática con los alumnos de la Complutense en Madrid, volví a oír la cinta y entonces entendí que, para empezar, había que rastrear el pasado de Arcadi, todas esas zonas oscuras que él nunca estuvo dispuesto a aclarar, a la luz del embajador Rodríguez" (*LRDU*, 93). De este modo, investigando el paradero del archivo de la gestión en Francia de Rodríguez, y ayudado por el maestro Cano –experto en Historia de la Diplomacia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México– Soler averiguó que toda la documentación de Rodríguez seguía en el sótano del edificio donde había estado su oficina, en la rue Longchamp de París.

Este descubrimiento permitió a Soler abordar en las páginas siguientes de *Los rojos de ultramar* la situación de Rodríguez y de los republicanos españoles que aún permanecían en Francia. Estos datos aportan veracidad y objetividad al relato, forman parte del esqueleto periodístico de una novela, naturalmente, ficcional. Soler narra cómo viaja a Francia para acceder a los documentos de Rodríguez. Durante tres días, inspeccionó minuciosamente todos los archivos y llenó dos libretas de anotaciones referentes a cifras, datos y pasajes. Pero en este momento, Soler se plantea una cuestión moral que condiciona el relato: "Durante varios días, después de releer las memorias de

Arcadi, estuve dándole vueltas a la idea de hacer algo con estas historias; el material que está ahí escrito es una tentación, son tres historias resumidas y perfectamente documentadas pero, concluí días después, no son nuestras, son las historias, de otros, y en una maniobra parecida a la del embajador Rodríguez, que salvó lo que pudo, a un refugiado de cada diez, o de cada mil, decidí […] que salvaría exclusivamente la historia que me define, la que desde que tengo memoria me perturba" (*LRDU*, 170). Y en ese sentido, el autor añade: "Salvo la historia de Arcadi porque es la que tengo a mano, que es lo que hace uno siempre en realidad, lo que es factible hacer, salvar, amar, herir, dañar a quien se tiene a mano, los demás son la historia de otro" (*LRDU*, 170).

Otro de los métodos de Jordi Soler, y de cualquier investigador que se precie, consiste en la interacción con las gentes, que a menudo son esenciales en el descubrimiento de nuevas historias. De hecho, Soler no decide viajar a Argelès-sur-Mer hasta que el cónsul se lo plantea en una cena casual en la que ambos dialogan acerca del pasado y de sus familiares: "Yo empecé a darle vueltas a la posibilidad de hacer ese viaje y antes de que viniera el camarero a levantar la orden de los postres ya había decidido que ese viaje era una misión urgente que tenía que efectuarse al día siguiente" (*LRDU*, 176). Tal "misión" hizo comprender al escritor que había episodios que la historia había querido borrar, o al menos maquillar. Ni en los folletos informativos, ni en un libro acerca de la historia de la ciudad, ni en la oficina de turismo se hacía mención alguna a los más de cien mil republicanos españoles que permanecieron recluidos en un campo de refugiados en su costa.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los datos que el autor va obteniendo no siempre son los esperados, y a veces se tornan desalentadores. Eso le ocurrió a Soler cuando paseó por la playa de Argelès-sur-Mer sin encontrar rastros del escenario que años atrás había visto caer a tantos republicanos. Se armó de paciencia para localizar el obelisco, y lo único que halló fue un pequeño poste: "Pensaba que ese objeto debía ser parte del monumento y me equivoqué, ese objeto era todo el monumento que había, un poste que terminaba en pico pero que en forma alguna podía ser considerado obelisco, un poste enano como las palmas que lo rodeaban con una inscripción y unos cuantos nombres" (*LRDU*, 184). Una muestra más del olvido al que muchos pasajes de la historia son sometidos. Soler se arrodilló y dejó un bolígrafo clavado al lado del maltrecho monumento, una imagen fácilmente interpretable como metáfora que remite a la propia esencia del escritor, para quien la memoria histórica constituye una necesidad y un derecho fundamental.

En ese mismo viaje, Soler visitó a Putxo, viejo compañero de Arcadi, y de este modo descubrió que su abuelo regresó a Francia en 1970 –en La Portuguesa quedó registrado como un viaje a Holanda a comprar una máquina despulpadora de café–, y que Arcadi observaba desde un punto elevado de los Pirineos el campo catalán que tanto añoraba.

No obstante, el motivo por el que Putxo marcó un antes y un después en la redacción de *Los rojos de ultramar* es porque le narró a Soler los acontecimientos que crearon ese complot que pretendía en última instancia asesinar a Franco. Una vez más, fue el contacto con las personas que habían rodeado a Arcadi a lo largo de su vida –en este caso Putxo–, lo que llevó a Soler a seguir su consejo y de este modo llegó hasta el bar Matelot Savant, en busca de Marie, la hija de Jean Paul Boyer. Marie facilitó al escritor una cinta en la que, por fin, hallaría todas las piezas de un puzzle histórico que ahora sí parecía encajar a la perfección.

Si *Los rojos de ultramar* parte de las memorias de Arcadi, *La última hora del último día* lo hace de la memoria del propio Soler, quien en esta ocasión habla de una época vagamente posterior, de unos recuerdos de los que él sí tuvo constancia, aunque era un niño. Una llamada de Laia, su madre, fue el detonante: Arcadi ya había muerto, y ella quería vender los terrenos y las posesiones que aún tenían en la selva mexicana, pero la casa de Bages, antiguo compañero de Arcadi, estaba edificada sobre una de sus parcelas, y se planteaban inconvenientes legales. A pesar de que Soler intenta zafarse de toda relación con la selva, una infección en el ojo que ningún oftalmólogo parecía poder curarle le llevó a tomar una decisión: "Unos días más tarde decidí juntar los dos proyectos, el de hablar con Bages y el de visitar a la chamana, y compré un billete de KLM para volar a México"[415].

Con estos estímulos previos, *La última hora del último día* es más una búsqueda interna que externa: el autor se adentra en su propia memoria con el fin de reconstruir unos hechos particulares que son extensibles a una realidad general, y explora la difícil conciliación de dos mundos muy diferentes, el de los exiliados españoles y el de los indígenas mexicanos.

[415] Jordi Soler, *La última hora del último día*, Barcelona, RBA, 2007, pág. 13. De ahora en adelante, está obra se citará entre paréntesis como *LUHDUD* más el número de página correspondiente a esa edición.

Por su parte, *La fiesta del oso* parte del desconocimiento del paradero de Oriol, tío de Jordi Soler, a quien se acabó dando por muerto: "Finalmente llegó el momento en que la borrasca espesa terminó tragándose el último sol de la tarde y la oscuridad, el cansancio y el sufrimiento físico que le producía la herida lo obligaron a detenerse y a buscar refugio, una cueva donde consiguió acurrucarse y quedarse dormido, para siempre. Un final ciertamente piadoso el que le inventamos al tío Oriol" (*LFDO*, 23).

El desconocimiento que los familiares tenían acerca de la verdadera historia y el final real de Oriol dejó de ser tal, como anticipa Soler en sus páginas: "Esto es lo que se sabe de Oriol, o quizá debería decir lo que de él se sabía porque hace unos meses, en el sur de Francia, supe de él otra cosa que me hizo sentar a escribir estas páginas" (*LFDO*, 26).

Efectivamente, tras una conferencia que Soler dio en Argelès-sur-Mer el 14 de abril de 2007, se le acercó una mujer con una fotografía en la que aparecía su tío Oriol y que le hacía llegar un tal Noviembre. A partir de ahí, Soler comienza a indagar, visita al misterioso desconocido y descubre la verdadera historia de Oriol. De nuevo fue el trato con las gentes, en este caso con Noviembre, lo que facilitó al escritor la tarea de la investigación. Sin embargo, esta vez era esa persona la que acudía a Soler con la intención de hacerle partícipe de una verdad hasta ese momento ajena a sus familiares.

La historia que Noviembre cuenta a Soler le resulta insuficiente para reconstruir todos los hechos, por lo que el escritor sigue indagando en el pasado de su tío, y de este modo llega hasta la mujer que en su día le amputó una pierna a Oriol: Isolda. Cuando ella escucha el nombre de Oriol se enfurece. Éste es un hecho determinante en la investigación, pues entonces Soler comprende que aún faltan muchas pesquisas por reunir, mucho pasado por reconstruir: "Isolda me había puesto en la verdadera pista de Oriol, ahí estaba precisamente su magia, y su misterio" (*LFDO*, 87).

Jordi Soler sigue los pasos de Oriol, que va cometiendo algunas maldades que el escritor se encarga cuidadosamente de mencionar en su obra, y llega hasta él: Oriol había sido detenido y posteriormente liberado por romper el cristal de una carnicería. Las andanzas o desandanzas de Oriol son seguidas de cerca por Soler, que no desiste en la búsqueda y todas las averiguaciones condicionan el relato, tanto la en forma como en el contenido, pues su tío, al que habían idolatrado durante años como un héroe caído, no era lo que esperaban, ni siquiera lo que se espera de un ser humano.

4.1.2. LA CRONOLOGÍA EN EL DISCURSO. LAS ETAPAS DEL EXILIO DE ARCADI

El exilio republicano español de 1939 fue un exilio por razones políticas y "por la razón de la fuerza militar, aquel medio millón de republicanos vencidos, cautivos y desarmados por el único delito de haber sido antifascistas 'leales' a la legalidad democrática de un gobierno del Frente Popular victorioso en las elecciones de febrero de 1936, hubieron de atravesar la frontera francesa en febrero de 1939 como 'refugiados' políticos"[416]. No se trató de un exilio económico, sino político. En otras palabras, todos aquellos republicanos huían de la represión política que les podría acabar suponiendo la cárcel y la muerte.

La particularidad del exilio español de 1939 en un país que ha sufrido muchos exilios –tomemos por ejemplo el de los liberales decimonónicos durante el Romanticismo– fue su carácter masivo, ya que no se trató de una minoría de intelectuales o de políticos, sino de todo un pueblo, "de hombres y mujeres, ancianos y niños, de ciudadanos de todas las edades y de todas las clases sociales, aunque pertenecientes mayoritariamente al proletariado, al campesinado y a la burguesía liberal"[417].

En *Los rojos de ultramar* encontramos una línea argumental, como ya comentamos en el anterior apéndice, repleta de saltos temporales. No obstante, existe cierta linealidad en la historia de Arcadi. Un claro ejemplo de ello es el orden con el que Soler organiza las etapas por las que atraviesa su abuelo durante su particular exilio.

La primera etapa se corresponde con su condición de prisionero, ya que Arcadi permaneció durante diecisiete meses en la costa de Argelès-sur-Mer, recluido, en unas pésimas condiciones de salud e higiene. A ese respecto, afirma Soler: "No se encierra a quien se ofrece refugio, sino a quien se considera prisionero" (*LRDU*, 38).

La represión franquista y la constante persecución de republicanos obligaron a Arcadi a huir, cayendo en una prisión de arena durante largos meses, alejado de su familia, y con la duda cada vez más hiriente de si algún día podría salir de allí.

[416] Manuel Aznar Soler, "La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos", en *Migraciones y Exilios*, Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos, núm. 3, 2002, pág. 10.
[417] Ibídem, pág. 11.

La segunda etapa del exilio de Arcadi se corresponde con su condición de trabajador. Una vez llega a México, "el primer trabajo que encontró Arcadi fue de ayudante de zapatero en un taller que era un bohío rebosante de plantas y de pájaros enjaulados" (*LRDU*, 39). A pesar de que las condiciones laborales no eran buenas, Arcadi acababa de salir de una auténtica pesadilla, y en cierto modo se sentía más cerca de eso que llaman libertad: "El trabajo de Arcadi consistía en sentarse en una silla junto al maestro e irle pasando clavos, brocha con cola, una charrasca, medio vaso de ron, lo que fuera necesitando para reparar el zapato que reconstruía, con una lentitud incosteable, sobre sus piernas" (*LRDU*, 40).

Siguiendo la línea argumental de la historia de Arcadi, el escritor narra cómo su abuelo evoluciona en el plano laboral. El siguiente trabajo de Arcadi fue redactando cartas y documentos en el bufete de un tal Penagos. Su sueldo era cuatro veces mayor que el de ayudante de zapatero: "Su sueldo de escribano le alcanzaba para rentar una casita, amplia y desvencijada pero con paredes y techo de hormigón, situada entre el mercado y la estación de bomberos" (*LRDU*, 41).

La tercera y última etapa del exilio de Arcadi se corresponde con el reencuentro. En primer lugar, Arcadi se reencuentra, por casualidad, con su amigo Bages: "Era tan improbable aquello, y me pareció tan terrible y tan doloroso estarme equivocando, confundirlo, entusiasmarme y que al final no fuera Bages, que me quedó de piedra, inmóvil, esperando a que aquel hombre mandara una señal más clara, pero un minuto después ya había corrido a plantarme enfrente de él" (*LRDU*, 41 y 42).

Junto a Bages, Arcadi se encuentra con tres personajes que Soler nos presenta en este momento y que serán parte fundamental de la historia que nos narra, ya que también son catalanes, exiliados y participaron en el complot que tuvo por objetivo asesinar a Franco: Puig, González y Fontanet.

En segundo lugar, Arcadi se reencuentra con su mujer y su hija, que zarparon desde Vigo el 3 de julio de 1943. Soler describe el estado anímico de un Arcadi que, ya en su tercera etapa, ha superado la mayor parte de las penurias que le estaban esperando, y se mostraba "nervioso de encontrarse con ellas cuatro años, una guerra y un mar después" (*LRDU*, 43).

Con este breve resumen pretendemos demostrar que, a pesar de que el hilo argumental de la trilogía de Soler está plagado de saltos temporales, mezclándose la historia del relato con la historia de lo relatado, existe cierta linealidad en los acontecimientos que se narran. El autor se preocupa por dotar de sentido el relato, lo ordena y le da significado más allá del que podríamos encontrar en las memorias de su abuelo Arcadi, ya que lo torna extensible a una realidad que afectó a muchos en aquel contexto.

4.1.3. MÉTODOS DE ORDENACIÓN DEL DISCURSO. CONFLICTO Y CONVIVENCIA

Como hemos dicho, las memorias de Arcadi son el material fundamental con el que Soler trabaja a la hora de redactar *Los rojos de ultramar*. Estas memorias son el modo en el que su abuelo trata de prevenir el olvido, pero también se postulan como una disculpa hacia su hija, y madre de Soler, Laia; "Tengo la impresión de que Arcadi se disculpa con ella" (*LRDU*, 10).

El discurso presente en las memorias de Arcadi se encuentra fragmentado y lleno de vacíos informativos. Esto no supone necesariamente un problema para el lector, aunque sí para un Jordi Soler obsesionado con rellenar esos huecos en la historia de su familia. La negativa de su abuelo a aportarle más información que la reflejada en sus memorias le obliga a investigar por su cuenta.

El texto narrativo es una suma de presencias y vacíos, por lo que se compone, en definitiva, por lo que cuenta y por lo que calla. Es ahí donde entra en juego el papel del lector, que es reclamado para completar el discurso con su imaginación y su capacidad deductiva. Jordi Soler establece estos vacíos de forma consciente, por mucho que algunos de los mismos vengan de sus interrogantes investigadores sin resolver, pues concede al lector la capacidad de juzgar hechos y personajes, palabras y silencios, memoria y olvido.

Los constantes avances de Soler en la investigación le obligan a variar el discurso, alterando el orden cronológico del relato primario, los personajes se pincelan a medida que el escritor averigua más información sobre ellos, las críticas se endurecen cuando Soler descubre las miserias de algunos de ellos (esto lo vemos claramente

reflejado en *La fiesta del oso*, con Oriol, que termina desdibujándose hasta convertirse en algo más cercano a un animal que a un ser humano).

El método de ordenación del discurso en la trilogía de Soler es variado y, cuando quizá debería haber conflicto entre esas diferentes formas, todas ellas conviven de manera armónica. Existe una estructura fundamental –la llamaremos macroestructura– que ordena el discurso total, es decir, el grueso de cada novela. Esta macroestructura responde al orden clásico de planteamiento, nudo y desenlace, que se repite en los tres títulos que componen su trilogía sobre la Guerra Civil. De acuerdo con Van Dijk[418], la macroestructura hace referencia a la estructura semántica del conjunto del texto, es decir, al tema o al asunto del mismo, y es la superestructura la que representa la forma en la que se organiza la información del texto, es decir, su estructura textual formal. Aquí denominaremos macroestructura, pues, al orden en el que está dispuesto el texto, tanto formal como semánticamente. Y, siguiendo con la propuesta de Van Dijk, dentro de esta macroestructura encontramos varias estructuras de discursos menores –las llamaremos microestructuras– y que forman parte del relato fundamental, le dan cuerpo y sentido. Estas microestructuras a menudo aparecen desordenadas en el relato principal, que sigue manteniendo el orden clásico.

De este modo, por ejemplo, cuando Soler habla de sus progresos en la investigación en *La fiesta del oso*, hace uso de la información obtenida de Noviembre antes de narrar al lector cómo fue el encuentro con ese personaje. Este aparente desorden no afecta a la historia principal que es el grueso de la novela, pero sí a esas microestructuras, que se desordenan con la intención de construir un sólido relato primario, en el que el propio devenir de la historia y los avances de Soler en la investigación llevan a introducir digresiones, es decir, pequeñas o largas interrupciones en las que el narrador emite juicios de valor o aprovecha para abrir nuevos temas que vienen a colación. Todo ello forma parte del arte de ficcionalizar, que en el caso de Jordi Soler va más allá de una autoficción al uso, puesto que introduce técnicas variadas que se conjugan y cohabitan de forma excelente: elipsis informativas, saltos temporales, referencias hacia el lector…

Esta linealidad del discurso responde al orden cronológico, que ayuda al escritor a ordenar el relato principal. Según Anna Caballé, "el orden cronológico parece

[418] Teun A. Van Dijk, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós, 1983.

razonable en la medida que la razón biográfica, por utilizar una expresión de Ortega, es temporal. El hombre es una construcción temporal"[419]. Sin embargo, no es el único método de ordenación, sino que éste también viene marcado por una serie de preguntas encadenadas que a su vez encuentran sus respectivas respuestas de forma secuencial. En palabras de Philippe Lejeune, la autobiografía debe considerarse "una realización particular de ese discurso, aquélla en la que encuentra la respuesta a la cuestión de ¿quién soy? a través de un relato que dice cómo he llegado a serlo"[420].

Por lo tanto, la labor de Soler consiste fundamentalmente en ordenar los acontecimientos a menudo desperdigados en la memoria, dotando al texto de coherencia y cohesión, creando un hilo argumental sólido del que se desprende un sentido absoluto al que se supeditan el resto de los componentes novelísticos. En palabras de José Antonio Cordón, se trata de "la recuperación de los espacios en blanco, de que hablaba Preisburger, como reconstrucción de una arqueología de la vida en la que los estratos se suceden según unos ritmos contradictorios e ilógicos, muy distintos al programa ordenado al que incita la conjetura y el recuerdo, en íntima connivencia con el lector, como el curioso impertinente que comparte la convención del orden para aceptar un discurrir progresivo e irreversible"[421].

Dentro de este orden cronológico de la narración aparecen ciertas interferencias, conexiones, anexos narrativos, que no llegan a interferir en el discurso principal alterándolo, sino completándolo. Es lo que Georges May denominó "tentación irresistible a ceder aquí y allá a la asociación de ideas, a la fantasía, a la digresión"[422]. Estos saltos cronológicos y temáticos que presenta la obra de Soler a menudo responden a la necesidad del autor de organizar sus propias ideas. Se trata de reflexiones profundas que marcan el carácter del texto, inferencias informativas que aclaran sus propias ideas y las del lector, talismanes narrativos que dotan al texto de una ligereza que permite al lector adentrarse en la historia sin perderse en sus líneas.

[419] Anna Caballé, "La ilusión biográfica". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pág. 27.
[420] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 130.
[421] José Antonio Cordón, "La información biográfica: sobre la memoria y sus representaciones", *Boletín de ANABAD (Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas)*, 1, 1997, pág. 114.
[422] Georges May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 81.

A pesar de tratarse de autobiografías, el orden del discurso no debe responder necesariamente al propio orden de los acontecimientos. Existen unos principios organizadores dentro de lo autobiográfico que modifican el punto de vista narrativo y crean una disociación entre lo vivido y lo narrado. Para Javier Serrano, la "capacidad de estructuración lingüística y multiplicidad del sentido de la acción se destacan así como cualidades a través de las que el ser humano se constituye como ser narrativo"[423].

Este aparente desorden narrativo implica un dinamismo que dota de sentido al discurso y ameniza la obra, sin que por ello el lector se pierda, ya que el mapa estructural de ese orden básico que antes mencionábamos –planteamiento, nudo, desenlace– permanece, si no intacto, latente. Para Lejeune, "estas alteraciones del orden cronológico, a fin de cuentas, muestran perfectamente que este orden no tiene nada de natural, ya que nos vemos obligados continuamente a transgredirlo para mostrar el sentido de una vida. Hasta en el orden cronológico, es finalmente el sentido el que organiza el relato"[424].

Anna Caballé añade, respecto a ese material con el que trabaja el autobiógrafo antes de moldearlo y dotarlo de significación literaria, que "si todas aquellas personas que están convencidas de que su vida es, ha sido, una novela se decidieran a ponerla por escrito percibirían de inmediato que la vida real se halla desestructurada, carece de argumento y para explicarla, paradójicamente, hay que recurrir a la ficción, el artificio de la verosimilitud cuya eficacia no deriva de un cálculo aplicado a los datos de hecho sino de un conjunto de circunstancias, algunas de ellas muy variables, que determinan su apariencia de verdad"[425].

Si atendemos al significado o al contenido de la obra de Soler, podemos percibir que el autor camina en dos direcciones opuestas para alcanzar el mismo destino: por un lado, camina hacia el origen de su historia, la historia de su familia, con la intención de conocer el pasado, y por otro, camina hacia el final de la historia, hacia el conocimiento del resultado de las sumas y las restas de sus días. Ambas direcciones, de hecho el sumatorio de las mismas, dirigen al escritor hacia la cristalización de su presente.

---

[423] Javier Serrano, "Discurso narrativo y construcción autobiográfica", *Revista de Psicología Social Aplicada*, vol. 5, 1995, pág. 44.
[424] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 197.
[425] Anna Caballé, "La ilusión biográfica". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pág. 22.

Los recuerdos con los que trabaja Soler encuentran su coherencia en el conocimiento de los interrogantes que van hallando respuesta, del mismo modo que muchos psicólogos postulan que el recuerdo se produce por una reiteración de acontecimientos que la memoria es capaz de conectar, hasta que dicho suceso se configura totalmente. Según Valle Arroyo, "la repetición de sucesos semejantes nos impide recordar en detalle la primera concurrencia de un evento, aunque logremos un esquema –idea abstracta– mejor en conjunto sobre el mismo. Esto demuestra además que no sólo hay construcción en el momento de la adquisición, sino reconstrucciones continuas debidas a las experiencias que vamos teniendo"[426].

Otro de los elementos cohesionadores en el discurso es el olvido. Aparentemente podría parecer todo lo contrario. Sin embargo, los olvidos se presentan como elementos formales que pueden aparecer en forma de silencios, de cambios abruptos de tema o de sugerencias interpretativas. En ocasiones, son los propios olvidos los que dejan ver las lagunas que se encuentran en la historia narrada, aunque no por ello dejen de reafirmar lo recordado, pues, como afirma Manuel Alberca, "diaristas y dietaristas son igual de elocuentes por lo que cuentan, como por lo que callan"[427].

Según Romera Castillo, podemos distinguir entre dos tipos de olvido. El primero es el que se utiliza de forma consciente y voluntaria, es decir, "el simple olvido, el olvido voluntario por diversas razones (de pudor, de estética o de censura)"[428]. Estos olvidos actúan como freno de la obra autobiográfica, puesto que impiden la conexión de todos los hilos argumentales, creando ciertas lagunas en la historia misma. No obstante, lo mismo sucede con la memoria, que funciona como una falsificación de la realidad vivida, como una interpretación de la misma, contaminada por el paso del tiempo, los cambios en el entorno, y las alteraciones de la persona que recuerda y olvida. Según el propio Soler, el olvido al que este país ha sometido las voces y las vidas de los vencidos es premeditado: "Yo creo que se trata de un desvanecimiento fundamentado en un

[426] Francisco Valle Arroyo, "Estructuras y procesos en la memoria, en Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, Madrid, Alhambra, 1992, pág. 49.
[427] Manuel Alberca, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Oiartzun, Sendoa, 2000, pág. 17.
[428] José Romera Castillo, "La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)", en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pág. 52.

proyecto de Estado, diseñado por el franquismo, para intervenir, a su favor, la Historia"[429].

Otro tipo de olvido sería aquél que es fruto del desvanecimiento, que surge de forma imprevista y natural. El tan citado Lejeune hacía mención a la valoración negativa que le atribuían por propiciar equivocaciones o modificaciones de la realidad vivida al reescribirla en textos autobiográficos, y afirmaba que "cada cual se imagina que es el ser en sí del pasado el que es objeto de su relato (de ahí la preocupación por la exactitud, la verificación de los hechos, la construcción de una historia cronológica), y percibe su relación actual con ese pasado como un impedimento (olvido, confusión, deformación, etc.), como un factor negativo y limitador"[430].

En definitiva, la memoria no es un proceso personal, sino una construcción social que se produce en el seno de una colectividad y que, por lo tanto, no está únicamente condicionada por la capacidad de recordar u olvidar que manifieste un solo individuo. La antropóloga Mª Alexia Sanz demostró que un mismo acontecimiento era recordado de diferentes formas por cada una de las personas que lo vivieron: "No es infrecuente observar cómo el mismo suceso experimentado por varias personas es relatado de forma muy diferente años después por los mismos testigos dependiendo de sus posteriores experiencias y destino"[431].

Jordi Soler recuerda y olvida, en muchas ocasiones no tanto de forma individual, como "social". El clima en el que crece y madura como escritor favorece su preocupación por la memoria de los exiliados durante el conflicto bélico español, por lo que trata de recordar, con más ahínco si cabe, los acontecimientos que antaño marcaron el porvenir de los republicanos. Tanto es así que en *Los rojos de ultramar* los acontecimientos que narra Soler son previos a su nacimiento –de hecho, su madre era un bebé en aquel entonces–, por lo que el ejercicio nemotécnico no hace referencia a su propio pasado, sino a lo que de él sabe a través de sus familiares. En las otras dos novelas que completan la trilogía –*La última hora del último día* y *La fiesta del oso*–, sí encontramos un ejercicio de recuperación de la memoria más personal, puesto que son

[429] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.
[430] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 239.
[431] Mª A. Sanz Hernández, "El multiforme prisma de la memoria. Apuntes teóricos y metodológicos para su estudio". *Studium. Revista de Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel*, 5, 1998, pág. 240.

acontecimientos que el autor vivió de primera mano. Algunos hechos traumáticos, como los que atañen a su tía Marianne, fueron borrados de su memoria sistemáticamente, y el escritor trata de rescatarlos a través de un ejercicio personal y de diversas fuentes documentales que le ayudan a completar la historia. Otros hechos, como el destino de su tío Oriol, son desconocidos para el escritor, y por tanto requieren de un proceso de investigación para poder reconstruir el relato.

En cualquier caso, en la obra de Soler no encontramos un olvido caótico y destructivo, sino natural y literario, que funciona como una herramienta cohesionadora más, otorgándole integridad al relato, haciendo que fluya como la propia memoria, con sus aciertos y sus errores, con sus recuerdos y sus amnesias.

Los olvidos en la obra de Soler permiten clarificar y clasificar los hechos relevantes para la historia, y esto ayuda al escritor a agrupar los acontecimientos y mostrarlos depurados. Del mismo modo, estos olvidos, como activadores de la narración, funcionan liberando la narración del corsé temporal, otorgando al relato una dimensión ciertamente atemporal.

La linealidad de los acontecimientos que vivimos es, en cierto modo, alterada por el autobiógrafo, que los reordena, los dota de significación y crea una nueva realidad lingüística. Los broches que a menudo no encontramos en lo que vivimos sí están presentes en las obras literarias, que suponen una interpretación finita de algo infinito. En palabras de Marco Kunz: "La literatura confiere al mundo los desenlaces de que carece"[432], por lo que sería la clausura la que otorga unidad al texto, la que redondea la historia, y en ese sentido añade Kunz que "la clausura de una obra literaria como su capacidad de aparecer como unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes"[433].

Llegados a este punto cabe distinguir entre la clausura, el cierre y el desenlace. Siguiendo con las definiciones aportadas por Kunz, el cierre es "el último segmento

[432] Marco Kunz, *El final de la novela: Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, pág. 102.
[433] Ibídem, pág. 107.

antes del vacío que sigue al punto final"[434] y no tiene por qué coincidir con el desenlace, que serían los últimos acontecimientos de la trama.

En la obra de Soler no encontramos un cierre hermético, sino un arquetipo temporal circular: la historia que el escritor narra tiene una clausura que a su vez nos lleva al inicio, a la vida del escritor, a su presente. Sus obras nos muestran tan sólo una repetición –la historia de su familia–. Sin embargo, una vez que Soler pone el punto y final al relato, comienza un nuevo relato que no está presente en la obra, y que hace referencia a todas esas historias de víctimas de la guerra que, por no haber sido plasmadas en el papel, caen cada día en el olvido.

Los elementos que marcan el tiempo pasado en la obra de Soler, como puede ser la chamana que habita en la selva de Veracruz, son a su vez elementos que aparecen en su presente (cuando Soler acude años después para que ella le sane la infección del ojo). Todo esto refleja la circularidad de los acontecimientos. Otro de estos elementos es, sin duda, la constante mención a las consecuencias de la Guerra Civil española, que vemos cómo marcan el futuro de su abuelo, y a su vez es temática fundamental en discusiones políticas, congresos… Con todo ello, la trilogía de Soler nos invita a una reflexión filosófica que va más allá de los acontecimientos narrados, de manera que la historia es cíclica y recurrente, y su obra adquiere ese carácter atemporal del que hablábamos antes. Se podría afirmar, por tanto, que el punto y final de las novelas de Soler no es sino el principio de una reflexión profunda y extensible a la realidad de todo un país.

De manera paralela a eso, a través de la historia que elabora, Soler establece su individualidad y, precisamente por medio de la reordenación de los acontecimientos, resitúa su propia identidad frente al mundo. La identidad es una construcción que proviene tanto del exterior como del interior del individuo. En este sentido, fue Gergen quien mostró cómo la autoestima y el autoconcepto cambiaban en respuesta a los tipos de personas entre los que se encontraban los participantes y, especialmente, ante los comentarios positivos o negativos que se hacían sobre ellos. Esta circunstancia le llevó a la conclusión de que hay que resaltar nuestra capacidad para alterar el presente utilizando el conocimiento del pasado, o alterar el pasado a la luz de los datos del presente. Y esto es lo que hace Jordi Soler: accede a su propia identidad y verbaliza

[434] Marco Kunz, *El final de la novela: Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, pág. 29.

aquello que vivió, cómo lo vivió, y cómo le afecta a día de hoy. Dentro de su historia encontramos las microhistorias, ya mencionadas en páginas anteriores, que necesitan de su conjunto para adquirir completa significación.

El método de ordenación del discurso utilizado por Soler responde a esa necesidad de búsqueda del propio yo por medio de la reordenación del pasado para comprender el presente y reubicarse a él mismo como identidad. Por lo tanto, y aunque en ocasiones puedan parecer desfavorecedoras las alteraciones cronológicas, y puedan crear el espejismo de desorden, son el orden mismo del relato, y nos permiten comprender los acontecimientos, más que como sucedieron, como los recuerda el escritor.

4.1.4 REENCUENTROS NECESARIOS

En la trilogía de Jordi Soler se le da una especial relevancia a aquellos lugares y personas que marcaron su pasado. Tanto es así, que el autor regresa a esos espacios, a buscar a sus gentes, en cierto modo como un regreso necesario hacia el pasado para poder consolidar su presente. Es el caso de la selva de Veracruz: como ya mencionamos, allí encuentra a la chamana que le cura la infección que padecía en el ojo y que ningún oftalmólogo había podido sanarle hasta el momento. Durante este encuentro, Soler no sólo cambia de espacio, sino que parece viajar en el tiempo a una época muy anterior. También se reencuentra con Bages, que lleva un ritmo de vida completamente diferente al que Soler está acostumbrado en tierras catalanas.

La interacción con personajes que aportan información al escritor permiten rescatar anécdotas que fortalecen el relato. Así, Soler también regresa a Argelès-sur-Mer, y comprueba que aquella realidad dista mucho de lo que su abuelo Arcadi le había transmitido en sus memorias. Todos estos escenarios que son espacios centrales en la historia de Arcadi y del resto de familiares de Soler han sufrido una notable evolución –en ocasiones involución–, y repercuten en el relato en tanto que el autor vuelve a ellos, cede al reencuentro.

Estos reencuentros permiten a Soler transmitirnos el paso del tiempo, el consiguiente cambio en la mentalidad e incluso en la situación económica de entonces y de ahora. Pero, sobre todo, son un espejo necesario que refleja las injusticias que el tiempo va sembrando en su camino. Esto lo vemos presente, por ejemplo, en el hecho

de que en Argelès-sur-Mer no haya sino un pequeño poste que recuerde las penurias de los miles de republicanos españoles que quedaron expuestos en sus costas.

En última instancia, estos reencuentros, tanto en lo referente al espacio como a los personajes, no sólo favorecen al autor a la hora de avanzar en sus investigaciones, sino que otorgan fuerza al relato y ayudan a marcar una diferenciación entre lo que fue y lo que es. Sirven, por lo tanto, para responder a una pregunta básica: ¿Por qué son necesarias estas novelas?

4.1.5. DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDAD

Gerard Genette publicó en 1982 su obra titulada *Palimpsestos*, término que remite al diálogo entre textos, diacrónico o sincrónico, y al sentido abierto y plural que aparece tras la significación representativa de una palabra o texto. Genette apunta en su obra hacia la existencia de una transtextualidad, es decir, a la presencia de un texto dentro de otro texto, abriéndose ante nosotros el debate que gira en torno a la siguiente cuestión: ¿Se trata de una derivación genética o de una proyección semiótica?

Genette hace referencia a cinco tipos básicos de transtextualidad, entre los que dedicó un estudio completo a la architextualidad, es decir, a la relación entre textos particulares y las categorías generales de las que dependen. La distinguió, a su vez, de la paratextualidad, o relación que un texto propiamente dicho mantiene con paratextos de su entorno que a él se refieren, dentro del propio volumen –título, subtítulo, prefacio, etc.– o fuera de él –epitextos, notas editoriales–; y de la metatextualidad, que es la relación que une un comentario al texto que comenta, como sucede, por ejemplo, en los textos que produce la crítica. En cuarto lugar, Genette definió la intertextualidad, es decir, la presencia parcial de un texto o fragmento textual en otro posterior más amplio que lo acoge y lo integra de un modo más o menos explícito. El último tipo que distinguió el autor fue la hipertextualidad, que hace referencia a la relación de conjunto de un texto literario con otro texto o corpus de textos previos.

En el caso de la trilogía de Jordi Soler, podemos afirmar que se trata de textos que funcionan por sí solos, y que pueden ser leídos individualmente, sin depender uno del siguiente ni del anterior, no requieren una lectura palimpséstica, ni existe una dependencia semántica entre ellos. No obstante, se trata de textos que derivan de otros,

en cierto modo, y en lo que respecta a su proceso de creación. *La última hora del último día* y *La fiesta del oso* existen independientemente de *Los rojos de ultramar*, novela que sirve de apertura a la trilogía de Soler. Sin embargo, la lectura previa de esta obra sirve para contextualizar las siguientes. El protagonista indiscutible de *Los rojos de ultramar* es Arcadi, mientras que en *La última hora del último día* nos encontramos con un Soler que ha crecido, que es un personaje más sólido, y con un protagonismo que se reparte y disipa entre los miembros de la familia del mismo autor. En *La fiesta del oso*, el protagonista es Oriol, el tío de Soler. No obstante, muchos de los personajes que aparecen en las tres novelas son recurrentes, afirmación obvia si tenemos en cuenta que se trata de obras autoficcionales en las que el autor remite a su pasado familiar.

Es importante destacar la particularidad que existe entre *Los rojos de ultramar* y *La fiesta del oso*: la primera nos presenta a Arcadi, abuelo de Soler, y en un momento determinado de su huída de España por la represión a la que las tropas franquistas sometían al bando republicano se separa de su hermano Oriol, al que desde ese momento dan por muerto. Sin embargo, en *La fiesta del oso*, Soler explica al lector cómo inicia un proceso de investigación que le permite descubrir cuán equivocados estaban, pues Oriol sigue vivo. A partir de esa epifanía, Soler trata de recrear los pasos de su tío, reconstruyendo su historia. Por lo tanto, ambas novelas dialogan entre sí, se completan, y aunque pueden existir de forma independiente, es recomendable leerlas en el orden cronológico de la publicación. Se trata de textos en los que la lectura palimpséstica no es imprescindible, pero sí recomendable, pertinente para reconocer o incrementar la significación del contenido.

Genette define en su obra la intertextualidad como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro"[435]. El autor puntualiza que la forma más común de intertextualidad se basa en la práctica de la cita, con comillas o sin referencia precisa. No obstante, el modo menos canónico es la alusión, es decir, "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo"[436]. Esta intertextualidad es la que aparece en la obra de Soler, y es la que Michael Riffaterre definió con anterioridad a Genette, y de una forma mucho más abstracta, coincidiendo

[435] Gerard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pág. 10.
[436] Ibídem.

esta definición con lo que Genette comprende como cualquier tipo de transtextualidad: "El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han predicho o seguido"[437]. Riffaterre añade en ese sentido que "la intertextualidad es […] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significación, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido"[438].

Los rojos de ultramar parte de la ignorancia manifestada por un grupo de estudiantes de la Universidad Complutense respecto a la historia del exilio republicano. Este hecho es el que propicia en el autor la necesidad de esclarecer y dar a conocer los hechos: *La última hora del último día* comienza con el recuerdo del autor de los años que vivió en La Portuguesa: *La fiesta del oso* parte de una conferencia llevada a cabo por una organización de descendientes de exiliados en Argelès-sur-Mer. El intertexto entre las novelas de Jordi Soler es evidente, puesto que el narrador reconoce que la presencia en la conferencia que da inicio a la investigación de *La fiesta del oso* es consecuencia directa de la publicación de un libro escrito por el propio autor sobre la Guerra Civil (refiriéndose a *Los rojos de ultramar*).

En la obra de Soler también vemos referencias a otro de los cinco tipos de transtextualidad que Genette enumeró: la hipertextualidad, de la que el autor afirma que se trata de "todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple […] o por transformación indirecta"[439]. Adecuándolo a la obra que nos ocupa, y como ya mencionamos con anterioridad, *La última hora del último día* y *La fiesta del oso* dialogan, mencionan, y en cierto modo, al menos en el que remite a su comprensión absoluta, dependen de *Los rojos de ultramar*.

La trilogía de Jordi Soler responde en gran parte al término de intertextualidad, es decir, existe cierta reciprocidad entre las tres obras, una relación entre ellas que transciende al texto entendido como una única unidad cerrada. La teoría de la intertextualidad lleva de la mano, según Iván Villalobos, "una nueva teoría de la

[437] Michael Riffaterre en Gerard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pág. 11.
[438] Ibídem.
[439] Gerard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pág. 17.

lectura", pues "la lectura no es un acto ingenuo, una correspondencia entre palabras y cosas, el paso de la letra leída a la cosa referida"[440].

La intertextualidad defiende la idea de que un texto no existe sólo por sí mismo, sino que depende de la existencia de otros textos, depende de ser un entretexto de esos otros textos. En este sentido, Iván Villalobos recoge una cita de Barthes que esclarece la cuestión: "La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado"[441]. Tal es así que *La fiesta del oso* probablemente no existiría si no se hubiesen publicado con anterioridad los dos títulos que la preceden, puesto que la idea de escribir este último le llega a Soler cuando le invitan a una conferencia que versaba precisamente sobre el exilio republicano, tema del que se le considera todo un experto por *Los rojos de ultramar* y *La última hora del último día*.

La teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva fue la primera en utilizar el término 'intertextualidad' en su obra *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* (1966): "[…] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble"[442]. Kristeva se basaba en propuestas anteriores de Mijail Bajtín quien, en su ensayo "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", realizó una investigación crítico-literaria que le permitió proponer una alternativa sólida a la visión formalista de la poética.

Al contrario de lo defendido por el pensamiento estilístico tradicional, que viene a afirmar que la palabra se conoce sólo a sí misma y a su objeto, Bajtín desarrolló en "La palabra en la novela" (1934-1935) la idea de que la palabra, o el enunciado, encuentra el objeto al cual orientarse participando activamente en el diálogo social. En otras palabras; "al pasar un vocablo por el campo de las palabras y acentos ajenos, modula el aspecto y tono estilístico, lo que deviene en la imagen artístico-prosística de

[440] Iván Villalobos, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, núm. 103, 2003, pág. 138.
[441] Ricoeur en Iván Villalobos, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, núm. 103, 2003, pág. 139.
[442] Julia Kristeva en Iván Villalobos, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, núm. 103, 2003, pág. 140.

la novela"[443]. Por lo tanto, el enunciado pertenece a la lengua, pero también al contexto cultural semántico y axiológico que pertenece, de modo que se trata de una entidad dialógica donde se produce una interacción verbal.

La palabra, según la tesis de Bajtín, es un elemento bivocal, pues sirve a dos hablantes y expresa dos intenciones diferentes, potenciando en todo momento el diálogo interno. El escritor, por ello, halla la bivocalidad en el plurilingüismo, y se facilita entonces una imagen completa de lo que pretende expresar: "Para Bajtín la vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo […] El hombre participa de este diálogo todo él y con toda su vida […] El hombre se entrega por completo en la palabra, y esta palabra forma parte del tejido dialógico infinito de la vida humana. Cada pensamiento, cada vida, llega a formar parte de ese diálogo inconcluso con toda su personalidad, con todo su destino"[444].

En concreto, en la obra de Jordi Soler, la palabra es fruto constante de diálogo, expresado éste de forma interna en cada obra –los personajes dialogan entre sí, las voces se entremezclan, a menudo se completan entre ellas– y de forma externa, pues las tres novelas son capaces de establecer un diálogo íntimo plagado de referencialidad y simbología. Por ejemplo, la crítica hacia la represión franquista y el olvido de aquellos años son constantes en su trilogía, no se reducen a una sola de sus novelas, sino que se completan con la lectura de los tres títulos.

De este modo, "el estatus de la palabra como unidad mínima del texto (construido como mosaico de citas, es absorción y transformación de otro texto) resulta ser el mediador que liga el modelo estructural al entorno cultural-histórico, así como el regulador de la mutación de la diacronía en sincronía, en estructura literaria"[445]. La palabra, así, funciona en tres dimensiones: sujeto-destinatario-contexto.

El presente de la obra dialoga con los nuevos significados que se derivarán del propio texto, es decir, que cuando el escritor da una visión personal sobre un tema en concreto, está facilitando que el lector comprenda lo que dirá el texto. Se trata de un diálogo del yo con el otro. Por otro lado, son las raíces histórico-culturales las que

[443] Silvestre Manuel Hernández, "Dialogismo y alteridad en Bajtín", *Contribuciones desde Coatepec*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Nº. 21, julio-diciembre de 2011, pág. 19.
[444] Jordi Llovet, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, pág. 376.
[445] Silvestre Manuel Hernández, "Dialogismo y alteridad en Bajtín", *Contribuciones desde Coatepec*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Nº. 21, julio-diciembre de 2011, pág. 22.

permiten que exista un rescate de voces o una acumulación significativa que sobrevive a la palabra ajena. No se trata tanto de una fusión de sentidos en el otro, sino de un enriquecimiento y cierta unidad en el sentido buscado y en el sentido proyectado en la obra: "[…] el sentido y la verdad que posee un texto se devela por medio del diálogo y alcanza su reconocimiento y alteridad a través de la palabra del otro"[446].

El dialogismo dentro de la trilogía de Soler se basa en la actualización de un mensaje, reflejado en signos interpretables, siempre inserto en el complejo semántico que es la dimensión social. Se trata, por tanto, de un entramado polifónico en constante crecimiento, y enriquecimiento, donde se produce un *feedback*. Las voces de los diferentes personajes se funden en la voz del autor, que refleja una visión concreta del mundo, a pesar de que cada personaje mantiene su propia individualidad. Las dispares conciencias del universo narrativo se articulan, de modo que nos encontramos con personajes que defienden el régimen franquista, aunque ése no sea el punto de vista del autor, pero esto garantiza el dialogismo dentro de la propia novela: "El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela […] Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco"[447].

4.2. EL NARRADOR

4.2.1. EL YO NARRADOR Y EL YO PERSONAJE

Es recurrente en la trilogía de Jordi Soler encontrarnos dos tipos de narradores; uno en tercera persona, omnipresente, y otro en primera persona. A pesar de que sea constante el uso de la primera persona, en ningún momento aparece el nombre del narrador-personaje, aunque resulta evidente que se trata del propio Soler. Esta identificación se evidencia en tanto que su trilogía narra la historia de su familia, donde él aparece como un personaje más, y los datos que de él se obtienen a lo largo de la lectura de sus novelas concuerdan con su propia vida.

[446] Silvestre Manuel Hernández, "Dialogismo y alteridad en Bajtín", *Contribuciones desde Coatepec*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Nº. 21, julio-diciembre de 2011, pág. 24.
[447] Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pág. 81.

Aun con todos los rasgos que tienen en común el autor y el narrador, no se puede hablar de una completa identificación entre ambos; algo similar a lo que ocurre con Javier Cercas y su novela *Soldados de Salamina*, donde el yo que aparece en su libro "es la máscara que me he puesto para decir lo que querría decir, y no olvide que la máscara es lo que nos oculta pero sobre todo nos revela"[448]. Por lo tanto, nos encontramos con una diégesis de Jordi Soler que, aunque identifiquemos con el autor, no deja de ser una creación del mismo, una especie de *alter ego* que, con su voz enunciadora, va conformando el relato. El narrador y protagonista de sus novelas no revela su nombre en ningún momento, pero se presenta como el nieto de Arcadi. La indeterminación está servida, aunque podemos solucionarla si tenemos en cuenta los paratextos, que favorecen una lectura autobiográfica. En primer lugar, la lectura de la breve biografía del autor en la solapa del libro reza que "Jordi Soler nació en La Portuguesa, una comunidad de republicanos catalanes situada en la selva de Veracruz, en México", y esto coincide con los datos que el narrador proporciona sobre su infancia. Del mismo modo, la contraportada de *Los rojos de ultramar* informa al lector de que la fotografía es en efecto "la fotografía militar del abuelo del autor". No obstante, también encontramos indicios de ficcionalización cuando atendemos a un fragmento de *Los rojos de ultramar* en el que se nos cuenta que la profesión del narrador es la de profesor de antropología en la UNAM, hecho que no coincide con la biografía de Jordi Soler. Esto ayuda a reforzar la idea de que nos encontramos con un autor implícito que disfruta de cierto grado de ficcionalización.

El autor implícito que aparece en las novelas de Soler corresponde a esa representación del propio yo del autor y que se define como el narrador de la historia. Este autor implícito es el encargado, por lo tanto, de ofrecer una visión de los hechos, visión ésta fragmentada y condicionada en todo momento a su particular percepción de lo narrado. Este juego literario en el que no acaba de poder afirmarse la total identificación entre autor y narrador lo explica el autor del siguiente modo: "Me gusta esa ambigüedad, me da más libertad; supongo que me pasa lo mismo en términos migratorios, no me gusta ser de un solo lugar, me siento más cómodo siendo un poco extranjero"[449].

[448] Juan Carlos Martín, "Historia y Ficción en *Soldados de Salamina*", en *Ojáncano*, *Revista de literatura Española*, núm. 28, 2005, pág. 50.
[449] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

Wayne C. Booth fue el primer estudioso que recurrió al término 'autor implícito', y lo hizo en un artículo publicado en 1952[450]. Desde ese momento, el término ha suscitado controversias, de manera que Genette, por citar un ejemplo, tildó de superflua esta denominación en su obra *Nouveau discours* (1983), argumentando que se podría confundir con el narrador o con el autor real. El autor añadía que era preciso distinguir entre la imagen del autor que emerge del texto y el autor real.

No obstante, también hubo autores que defendieron este término, como el formalista ruso Mijaíl Bajtín, que añadió un tercer espacio, el de la autoconsciencia, es decir, la representación que el sujeto establece consigo mismo. Bajtín sitúa al autor en una posición externa, frente al resto de personajes que aparecen en la obra, y de este modo puede concluir y cerrar el héroe con una totalidad terminada. En otras palabras, la representación del sujeto sólo se da "a través de la comprensión activa y valorativa del otro que le ve como cuerpo exterior que se destaca de su entorno"[451].

Bajtín defiende la idea de que la enunciación se organiza en dos direcciones, y ello conduce a un desdoblamiento del personaje y del autor en dos sentidos. Existe, por lo tanto, un desdoblamiento de la personalidad por las voces que reproduce, y un desdoblamiento por la posición de exterioridad del sujeto con relación a sí mismo.

En la trilogía de Soler no existe un desdoblamiento del narrador, ya que se trata de textos autobiográficos y, por ende, la única voz que aparece es la del propio Soler, o la imagen representativa del mismo. No obstante, el narrador sí adquiere una base importante de las memorias de su abuelo Arcadi. Concretaremos acerca de esta particularidad en el siguiente apartado de este trabajo.

Por lo tanto, el narrador ocupa un nivel extradiegético con respecto a su propia narración, mientras que el personaje ocupa un nivel intradiegético. El narrador que aparece en la obra de Soler es extradiegético a la narración, pero intradiegético en ella, puesto que ocupa un lugar como personaje, fruto de su desdoblamiento.

El narrador se convierte, o se desdobla, en personaje, y al mismo tiempo ambas figuras se identifican inevitablemente con el propio autor, Jordi Soler. De este modo, el

[450] Wayne C. Booth, "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristam Shandy", *Publications of the Modern Language Association of America*, 67, 1952, págs. 163-185.
[451] Mónica G. Zoppi-Fontana, "El otro personaje: enunciación, exterioridad y discurso", *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 1997, pág. 244.

narrador se inserta en el relato, toma partido de él, y apela al lector, invitando a distintos personajes a tomar la palabra, o a expresarla a través de la voz de dicho narrador.

La autoficción permite identificar al autor con el narrador, y este procedimiento se introdujo en la narrativa sobre la Guerra Civil española a través de la obra de Jorge Semprún *Autobiografía de Federico Sánchez* publicada en 1977. En 2003, este mismo autor publicaba *Veinte años y un día*, de nuevo utilizando la misma técnica.

El yo narrador se separa del yo personaje, en primera instancia, por un margen temporal, ya que los acontecimientos se narran con posterioridad respecto al momento en el que acaecieron. Esta distancia permite una diferenciación del carácter del yo narrador y del yo personaje. En el caso de Jordi Soler, en su novela *La última hora del último día*, nos encontramos a un Soler personaje joven, inexperto, y a un Soler narrador maduro y con cierta perspectiva de los hechos que ocurrieron y de los que en su día fue partícipe. Starobinski afirma en ese sentido que existe una constante en la autobiografía confesional: el narrador ya no es el mismo que el personaje, pero asume la responsabilidad por las acciones pasadas[452].

Por tanto, la diferencia entre el yo narrador y el yo personaje es una posibilidad estructuralmente justificada en la narración homodiegética autobiográfica. El narrador de la trilogía de Soler sabe cuál va a ser el final de los acontecimientos, y además disfruta de un margen temporal que le permite adquirir mecanismos de narrador omnisciente.

Soler utiliza recursos de la retórica de la anti-ficcionalidad para otorgarle legitimidad al relato y poner énfasis en su referencialidad, y esta técnica se suma a la que, según Dorrit Cohn, constituye una de las características distintivas de la ficción: la focalización interna[453]. En varias ocasiones, el narrador relata los pensamientos y sentimientos de otros personajes, aunque es obvio que no los puede conocer con total seguridad, sino que se limita a intuirlos.

Por otro lado, la ya mencionada narración homodiegética autobiográfica permite el conocimiento a posteriori de los hechos, lo cual puede conducir a un efecto semejante

[452] Jean Starobinski, "The Style of Autobiography", en Seymour Chatman, *Literary Style: A symposium*, New York, Oxford University Press, 1971, pág. 290.
[453] Dorrit Cohn, "Signposts of Fictionality: A Narratological perspective", *Poetics Today*, 11, 4, 1990, págs. 775-804.

al que se consigue con el uso del narrador omnisciente. Sin embargo, podemos atender a una visión basada en el margen temporal que ha permitido que el autor crezca y vea los acontecimientos con perspectiva, o a una visión con el personaje, es decir, aquel relato en el que el yo personaje es el focalizador.

En el caso de la trilogía de Jordi Soler atendemos a una tensión constante entre ambas modalidades, de manera que en ocasiones veremos la historia a través del yo personaje, y en otras, a través del yo narrador. Así, la historia se enriquece a través de perspectivas que acomodan el relato al lector.

Jordi Soler introduce cierta oralidad en su obra, es decir, la técnica de "escribir como se habla", que "puede considerarse un elemento más de ese discurso del yo conversacional, digresivo, nostálgico y humorístico, cuya proximidad estilística contribuye a hacer creer que quien así habla y escribe no puede ser más que real"[454]. Esto lo vemos reflejado en un lenguaje que se acerca al lector y que equivale, en algunas ocasiones, a las premisas que fundamentan el lenguaje oral: "Joan dice, más bien para joderme" (*LRDU*, 62); "¡ostiaputamecagoenesosfachasdemierda!" (*LRDU*, 230); "y en ese mismo instante para joderlo" (*LUHDUD*, 190)…

Cabe establecer un breve apunte al respecto antes de cerrar el capítulo: Marcin Kazmierczak define el narrador excluido o inferior como un "recurso narrativo estructuralmente subversivo, que mediante la aparente inferioridad, fruto de la condición de la exclusión, en realidad invierte tácitamente el orden, postulando a través del mismo modo de narrar la superioridad en el plano estético, ético, cultural y antropológico de lo excluido"[455]. Dentro de las categorías o subcategorías en las que se encuentra presente la técnica del narrador excluido, encontramos el narrador-niño, recurso utilizado por Jordi Soler en *La última hora del último día*, donde empatizamos con un niño (el propio autor años atrás, cuando aún vivía en La Portuguesa) que ha de sufrir la violencia de su tía, asediada por una grave enfermedad mental. Y no sólo la sufre en carnes propias, sino que tiene que ser espectador de cómo su tía agrede constantemente a su madre, y cómo ésta lo permite, porque es su hermana, y porque está

[454] Remedios Mataix, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida", *Anales de Literatura Española*, núm. 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2000-2001, pág. 168.
[455] Marcin Kazmierczak, "El recurso del narrador excluido. Una estrategia narrativa de aproximación al choque de dos mundos", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2013, pág. 432.

enferma. En las páginas donde Soler expresa su resentimiento, su odio, hacia su tía Marianne, el nivel de empatía del lector disfruta de una inyección que lo hace intensificarse.

Del mismo modo, nos encontramos con el narrador-migrante. Este recurso está presente en todos los títulos que componen su trilogía, sobre todo cuando Jordi Soler transmite las palabras de su abuelo Arcadi. Así, "este recurso sirve para efectuar un rechazo de la percepción objetiva común, vigente en el conjunto de la sociedad, presentando el mundo desde la perspectiva de un sujeto 'inferior', en cuya percepción prevalecen por encima de los hechos considerados tradicionalmente como objetivos las interposiciones del inconsciente"[456].

En palabras de Marcin Kazmierczak, "la extraordinaria eficacia de la transmisión literaria […] consiste en el hecho de describir la realidad de exclusión, de conflicto exterior e interior del protagonista, etc., no en términos 'objetivos', tal como lo haría el realismo decimonónico caracterizado por el recurso del narrador omnisciente, sino mediante el uso de la técnica del punto de vista, que hace suprimir toda distancia narrativa entre las vivencias del protagonista y la textura narrativa del relato"[457]. Estas técnicas narrativas se alternan con el narrador omnisciente, dotando al relato de una particularidad: el lector identifica al narrador como un ser desfavorecido y ciertamente marginado, a la vez que lo percibe como un narrador consciente del relato que transmite, maduro en ideas e ideales, que aprende, aprehende y transmite con la sabiduría de un investigador y la sensibilidad de un afectado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.2.2. LA VOZ DE ARCADI

En *Los rojos de ultramar*, la primera de las novelas que abre la trilogía, a pesar de responder a un formato autobiográfico, no sólo encontramos la voz de Jordi Soler, sino también la de su abuelo Arcadi. Esto se debe a que el escritor se basó en las memorias de su abuelo para redactar su historia. Tal es así, que Soler incluso reproduce pasajes exactos extraídos de las memorias de Arcadi, y los marca con letra cursiva. Por lo tanto, en cierto modo, el narrador sufre un desdoblamiento, situamos dos voces narrativas dentro de la novela, y accedemos a la perspectiva del propio Arcadi.

[456] Marcin Kazmierczak, "El recurso del narrador excluido. Una estrategia narrativa de aproximación al choque de dos mundos", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2013, pág. 432.
[457] Ibídem, pág. 434.

Por ende, nos encontramos, como veremos a continuación, con dos relatos; un relato primario en el que el narrador es el propio Soler (o su alter ego diegético), y uno secundario en el que contemplamos los hechos a través de los ojos de Arcadi. La tipología nos da la pista esencial para discernir estas dos voces narrativas que se aúnan en la novela. La voz de Arcadi en el relato secundario no presenta omnisciencia, sino que se trata de un relato parcial, de una voz que actúa como mediador entre las vivencias de Arcadi y el propio lector que está conociendo las mismas. No hemos de olvidar que se trata de un texto que el propio Arcadi (aunque su nombre en la vida real no sea ése) escribe acerca de sus propias vivencias, por lo que se trata de un relato parcial que a menudo es cuestionado no sólo por el lector, sino también por el propio Soler, quien llega a dudar de la veracidad de lo narrado por su abuelo, sobre todo una vez que adquiere conciencia de los vacíos y los silencios que éste había decidido mantener, como el hecho de que perteneciera al Partido Comunista.

Por lo tanto, la voz de Arcadi no es imparcial, sino que es, del mismo modo que la de Soler, crítica, y tampoco se trata de un testimonio completo, sino que precisa del proceso investigativo de Soler para dar forma completa a la historia narrada. Así lo expresa Soler en uno de los fragmentos de la novela: "En aquella instancia intenté, durante tres días, grabar los pasajes, y si no el esfuerzo de todas formas serviría para convencerme de que había que desechar la posibilidad de rescatar esas páginas" (*LRDU*, 14). Y añade: "De todas formas, y de esto me enteraría años después, Arcadi no me contó toda la historia, omitió el complot que él y sus socios habían planeado en los años sesenta, un capítulo crucial que ni siquiera menciona en esas cintas" (*LRDU*, 14).

En última instancia, cabe reseñar que la voz de Arcadi es tan crítica como la del alter ego de Jordi Soler, y así lo demuestra en varios pasajes como el siguiente: "Unos segundos después pasó el escuadrón intacto sobre nosotros y comenzó a bombardear Barcelona, densas columnas oscuras de humo se levantaban en la ciudad después de las explosiones, los tonos rojizos del amanecer le daban un toque apocalíptico a ese espectáculo que yo miraba desesperado, junto a mi cañón, con las manos en la cabeza y el alma en vilo, pues varias de las columnas se levantaban desde Sant Gervasi, el barrio donde estaban mi mujer y mi hija Laia, recién nacida" (*LRDU*, 21).

La voz de Arcadi también es en la mayoría de ocasiones la encargada de mostrar los horrores de la guerra que estaba fragmentando a España: "Quise gritar para ver si

alguien vivía a mi alrededor, pero no pude hacerlo porque tenía la boca llena de sangre" (*LRDU*, 18). Los horrores de la guerra quedan plasmados en las líneas de Arcadi y son extensibles a toda una comunidad, la de aquellos republicanos que se vieron obligados a huir para salvar sus vidas. El hecho de que Soler utilice las citas textuales de su abuelo inyecta una elevada dosis de veracidad al relato y conmueve profundamente al lector.

El sentimiento común de todos los exiliados y perseguidos por el régimen franquista se puede percibir a través de la voz de Arcadi, que representa la angustia y la desesperación de todos ellos: "La vi ahí, envuelta en trapos y metida en una cuna demasiado grande, y lo único que sentí fue angustia, angustia porque dentro de unas horas tendría que dejarla sola en esa ciudad que los franquistas bombardeaban todo el tiempo. Luego pensé que en esa angustia estaba el germen del amor paterno" (*LRDU*, 20).

Del mismo modo, a través de la voz de Arcadi también asistimos a ese sentimiento de culpabilidad que a menudo asolaba a aquéllos que se veían obligados a abandonar su país y a sus compañeros: "Horas más tarde me enteré de que uno de los Breguets que se me había escapado había bombardeado un orfanatorio donde habían muerto catorce profesores y ciento cuatro niños, un horror del que hasta hoy me siento muy culpable" (*LRDU*, 21).

En definitiva, hay que tener en cuenta que Jordi Soler se desdobla en dos voces; la de su alter ego –un narrador omnisciente, crítico–, y la de Arcadi –voz protagonista del relato secundario, protagonista de los hechos que motivan la novela–.

En *La última hora del último día* y en *La fiesta del oso* el narrador es el propio Soler, desdoblado en una suerte de alter ego, como hiciera en *Los rojos de ultramar*. En estas dos novelas profundiza en sus propios recuerdos, adentrándose en la vida mexicana que él y su familia llevaban tras el exilio de su abuelo, y descubre el verdadero rumbo de su tío Oriol, al que habían dado por muerto. La temática no varía, sino que evoluciona. Por lo tanto, la capacidad crítica del autor se ve en disposición de incrementarse y tornarse más sólida si cabe.

4.2.3. RELATO PRIMARIO Y RELATO SECUNDARIO

En la trilogía de Jordi Soler encontramos un desdoblamiento del relato, en forma de relato primario y relato secundario. En concreto, en el caso de *Los rojos de ultramar*

existe un relato primario que es la investigación del Soler del presente, mientras que el relato secundario sería la historia misma del exilio de su abuelo. Estos relatos no se encuentran abruptamente separados, sino que se entremezclan formando el tejido de la novela, ya que Soler intercala la historia pasada de su abuelo con su presente como escritor.

Según apunta Darío Villanueva[458], el yo del relato primario se define como un yo central o un yo protagonista que narra una historia en la que, a su vez, ese mismo yo aparece como personaje principal, en tanto que recuerda o reconstruye sus hechos desde su propio prisma de subjetividad. En *Los rojos de ultramar* el relato primario comienza en la página 13, donde el narrador nos anuncia la entrega de las memorias de su abuelo: "Leí las páginas esa misma noche y durante los días siguientes le estuve dando vueltas a la idea de hacer algo con esta historia" (*LRDU*, 13). A partir de ese momento, el relato primario cobra relevancia, y Jordi Soler avanza en las pesquisas que le llevan definitivamente a escribir su pasado familiar en forma de novela.

Por otro lado, el relato secundario presente en *Los rojos de ultramar* muestra un yo testigo que narra la historia desde la trinchera de la observación. Si atendemos a las fechas, Jordi Soler ni siquiera había nacido cuando su abuelo Arcadi tuvo que exiliarse a México, así que quizá más que un yo testigo de la historia, estamos ante un yo testigo de la narración de la historia –recordando que el escritor es conocedor de la misma a través de las memorias de su abuelo–. Cabe reseñar el concepto de fenomenicidad introducido por Villanueva, que consiste en el hecho de que "la existencia del texto se justifica como un fenómeno resultante de un proceso de producción cuyas determinantes circunstancias adicionales no se nos hurtan"[459].

Basándonos en lo anterior, el yo que encontramos en el relato secundario de *Los rojos de ultramar* es un intermedio entre la voz de Arcadi y la del lector, pero se trata de una fenomenicidad cuya responsabilidad recae sobre el propio narrador, quien completa las lagunas informativas existentes en las memorias de Arcadi, y continúa la historia que en lo escrito por su abuelo finalizaba con su llegada a México. El hilo principal se va entretejiendo con la información que el autor va añadiendo al relato: los resultados de sus investigaciones, los datos de la embajada mexicana…

[458] Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: La novela.* Gijón, Júcar, 1995, pág. 31.
[459] Ibídem, pág. 32.

Una de las exigencias a las que se somete el yo testigo es la que apunta Darío Villanueva cuando afirma que "renuncia a la omnisciencia y a la ubicuidad como al conocimiento del pasado y del pensamiento del resto de los personajes"[460]. Se trata, en todo momento, de una historia narrada por un yo que mantiene su propio punto de vista, que no engloba ningún tipo de conciencia u opinión colectiva. A pesar de que Soler se basa en un material real, éste puede ser inexacto: que su abuelo Arcadi escribiera tal cosa no es garante en ningún caso de que lo pensara así en ese momento. De hecho, el propio Soler afirma que "no alcanzaba a vislumbrar, era imposible hacerlo entonces, que debajo de de esas líneas subyacía la historia de cinco excombatientes republicanos que décadas después de haber perdido la guerra, en plenos años sesenta, desde su trinchera en la selva de Veracruz, seguían todavía batallando contra Franco" (*LRDU*, 13).

El yo del relato primario va evolucionando según avanza en su compilación de datos que le permitieran ordenar la historia de su abuelo. No obstante, el camino no es sencillo. Esta circunstancia Soler la refleja en muchos de los fragmentos, como el que sigue: "Aquel dato, además de hacerme sentir engañado por mi abuelo, me hizo sospechar que había una parte de su historia que ignoraba" (*LRDU*, 174). Otro de los momentos en los que el narrador (o el autor, si se prefiere) muestra su impotencia ante los huecos que se va encontrando, y rellenando, de la historia de su abuelo queda manifestado así: "Lo que me ofendía de la imagen no era tanto su calidad de prueba que nos había engañado a todos, sino la desfachatez con la que lo había hecho. Todavía no me recupera de la impresión cuando Putxo, decidido a regresar la historia a su cauce original, dijo: Supongo que tampoco estás al tanto de que tu abuelo era parte de un complot que montó en los sesenta la izquierda internacional" (*LRDU*, 189).

Relato primario y relato secundario se entretejen como dos líneas narrativas que mantienen una relación compleja. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el narrador cuenta, desde el punto de vista de Arcadi, cómo era la vida en La Portuguesa, y entremezcla esta información con los recuerdos de su propia infancia. El yo, en ese momento, se convierte en un personaje central, que además es el intermediario que se le presenta al lector para que, a través de sus ojos, pueda conocer La Portuguesa. Formalmente, esto queda reflejado en el uso de la primera persona del plural: "Vivíamos una vida

[460] Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: La novela.* Gijón, Júcar, 1995, pág. 32.

mexicana y sin embargo hablábamos en catalán y comíamos fuet, butifarra, mongetes y panellets" (*LRDU*, 47).

De este modo, no estamos ante un yo que podamos equiparar de forma sencilla con el propio Jordi Soler, sino que se trata de una especie de alter ego creado por el mismo autor, y que funciona como personaje principal, personaje secundario, autor implícito, la voz del narrador sin nombre, y la voz del propio Arcadi.

Atendiendo a la segunda de las novelas de su trilogía, *La última hora del último día*, nos encontramos con un único narrador que a la vez perfila dos relatos; el principal y el secundario. Se trata, por lo tanto, del Jordi Soler de entonces, que narra el relato secundario, y el Soler del presente, encargado de postular el relato principal. Si en *Los rojos de ultramar* fue fundamental el acceso del escritor a las memorias de su abuelo, en esta novela el núcleo es el recuerdo del propio Soler, quien rememora aquellos años en La Portuguesa.

El relato secundario nos llega décadas después del mismo momento en el que estaba sucediendo, por lo que el narrador cuenta con un espacio temporal suficiente que le otorga cierta perspectiva. El narrador del relato primario intercala sus propias emociones dentro de la historia, y a menudo se siente lacónico, o decepcionado, o incluso preocupado por los acontecimientos que entonces tuvieron lugar. Una muestra de la perspectiva que el tiempo ha favorecido en el narrador la encontramos en el siguiente fragmento: "Ahora que voy escribiendo estas líneas me queda claro que el paso de la nahuyaca entre las piernas de todos, un acontecimiento raro porque las serpientes suelen más bien rehuir de las personas y más a las multitudes, no significaba que perderíamos la final de fútbol: era el aviso de que se avecinaba el día de la invasión" (*LUHDUD*, 84).

En cierto modo, el yo del relato principal trata de alejarse, y a la vez de acercarse, a aquellos acontecimientos que tuvieron lugar en La Portuguesa. Este narrador se muestra asustado ante el recuerdo de la historia que marcó su niñez, y trata de recordar constantemente cuál es ahora su lugar: "Metí la mano en el bolsillo para palpar el iPod, el tótem de modernidad que me protegía de la ruina de Bages que es también la mía, y en cuanto lo hice además de la vergüenza que me dio, también me sentí un poco canalla" (*LUHDUD*, 102). Esto se debe a que, a pesar de que el autor

necesita inmiscuirse en la historia del pasado para poder relatarla de forma acertada, también necesita mantener el vínculo con su presente inmediato.

Nuevamente, la estrategia narrativa es la misma que encontramos en *Los rojos de ultramar*, pues relato principal y relato secundario se van entretejiendo, con sus diferentes voces, la del presente y la del pasado, conformando el grueso de la historia del pasado, pincelándose con comentarios y valoraciones que el autor puede hacer en tanto la particular visión que le brinda ver los hechos con perspectiva.

Por último, atendiendo al último de los títulos de la trilogía, *La fiesta del oso*, nos encontramos de nuevo con dos relatos, el principal y el secundario. Dentro del relato principal, cuyo narrador es el Jordi Soler del presente, atendemos a la presencia de otra voz, la de Noviembre, quien cuenta al escritor la historia de su tío Oriol. Esta voz también está presente durante todo el relato secundario, que es la propia historia de Oriol, y que Soler desconocería de no ser por Noviembre.

El narrador del relato primario también cuenta con la distancia temporal suficiente como para analizar los hechos del pasado, e incluso metaforizar acerca de los mismos: "A mí me parece, sin ánimo de exagerar, que esa pierna muerta era la metáfora de lo que estaba ocurriendo: me parece que Oriol arrastraba el cadáver de la España que en ese crudo invierno de 1939 acababa de morir" (*LFDO*, 17). Del mismo modo, el yo del relato primario reflexiona en ocasiones sobre la importancia de la historia que pretende transmitir a sus lectores: "Una persona sin apellido ni historia, con la que se ha convivido unas cuantas horas, llega a ser más importante para una biografía que algunas de las que han pasado a tu lado toda la vida" (*LFDO*, 22).

La traumática historia que conforma el relato secundario, y que tiene como protagonista a Oriol, plantea cuestiones de especial importancia en el relato primario, y así lo expresa su narrador cuando afirma que "hay muy pocas cosas, en realidad, que puedan hacerse contra el olvido, plantar un monumento, colocar una placa, escribir un libro, organizar una charla y poco más, porque lo natural, justamente, es olvidar, y en este punto, y a estas alturas de la historia que voy contando me pregunto: ¿y si toda esta monserga de la puta guerra y sus secuelas no es simplemente un lastre?" (*LFDO*, 31).

Si atendemos a todo lo anteriormente expuesto, en las tres novelas nos encontramos con dos relatos –principal y secundario– que se van entretejiendo y que

permiten a las voces narradoras reconfigurarse constantemente, avanzar en la medida que avanza el relato de la propia historia.

4.2.4. CARÁCTER CRÍTICO DEL NARRADOR

El narrador que encontramos en la trilogía de Jordi Soler no es una voz objetiva que transmita los hechos a modo de noticia periodística, sino que adquiere un significado mayor, perfila el relato desde un punto de vista concreto. Maingueneau denomina *ethos* a la función que desempeña el sujeto de la enunciación cuando enuncia. Este término deriva del griego antiguo, que definía el *ethè* como el conjunto de propiedades que se conferían los oradores a través de su manera de hablar. Este concepto no hace referencia a lo que el narrador dice en su discurso, sino al modo en el que lo dice. El enunciador tiene la posibilidad de expresar parte de lo que es, de su propia interioridad, a través de su discurso, estableciendo así una conexión inmediata con el co-enunciador. De este modo, la obra cobra forma, proceso que Maingueneau llamó incorporación[461].

La incorporación de la que habla Maingueneau abarca tres planos diferentes. En primer lugar, la propia enunciación confiere una "corporalidad" a la representación del enunciador, por lo que, y en segundo, hay una incorporación por parte del co-enunciador al pensar y, en tercero, estos dos primeros planos facilitan la constitución de un lugar imaginario común de los protagonistas de la enunciación[462]. Siguiendo con la premisa de Mangueneau, el co-enunciador no sólo descifra significados presentes en una obra, sino que se incorpora a una situación de enunciación y participa en una esfera donde se produce el encuentro con un enunciador que es garante del mundo representado[463]. Por lo tanto, según este autor, el ethos está condicionado por el género y la ideología que transmite la obra.

En el caso concreto de la trilogía de Jordi Soler, podemos afirmar que nos encontramos con un marcado carácter crítico en el narrador. Este narrador transmite su propia ideología a través de la enunciación, estableciendo una crítica constante al régimen franquista y a la propia figura de Franco, como ocurre en *Los rojos de ultramar*: "Al parecer las culatas tenían siempre la última palabra" (*LRDU*, 36); "La

[461] Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire: Enonciation, écrivain, société,* París, Dunod, 1993, pág. 137.
[462] Ibídem, pág. 140.
[463] Ibídem, pág. 158.

sensación de estar a salvo en otro país, lejos del brazo vengativo de Franco, se desvanecía en medio de esa masa de refugiados que eran tratados como prisioneros de guerra" (*LRDU*, 36); "Si en Francia la situación de los republicanos era desesperada, en España, con la represión franquista que les esperaba, no tenía remedio" (*LRDU*, 97). En *La última hora del último día* también nos encontramos con un narrador crítico que llega a afirmar: "Cada vez que alguien me pregunta cómo llevaban el exilio los soldados que habían perdido la guerra, o cómo soportaba mi familia vivir en aquella selva tan lejos de Barcelona, yo respondo que borrachos" (*LUHDUD*, 17). Lo mismo ocurre en la última de las novelas que cierra la trilogía, *La fiesta del oso*, donde el narrador sigue mostrando su desprecio hacia la guerra que dividió España: "Hablando otra vez de la puta guerra" (*LFDO*, 29).

Por otro lado, la subjetividad del narrador acerca de la situación de una España que se encontraba bajo el yugo franquista no desaparece cuando la historia de *Los rojos de ultramar* se centra en el espacio mexicano, sino que se mantiene, e incluso se llega a incrementar: "España acababa de ser admitida en la OMS, y un año después, en 1952, se sumó la mala noticia de que España ya era parte de la UNESCO. A pesar de las evidencias de que el mundo comenzaba a aceptar la dictadura como un gobierno normal, la gente de La Portuguesa seguía pensando que el dictador estaba por caer" (*LRDU*, 194); "Maquillaje sistemático con que Franco había conseguido atenuar su condición de dictador, para irse metamorfoseando en un mandatario normal, aceptado por la ONU y por la gran mayoría de las democracias internacionales, que había logrado situar la Guerra Civil, ese cisma que había partido a España en dos, como un acontecimiento menor" (*LRDU*, 216).

No obstante, el narrador no deja a un lado la opinión del bando franquista, sino que ésta también queda reflejada en sus palabras cuando, por ejemplo, afirma que "en un monólogo breve y devastador le dijo que no estaba dispuesto a ayudar a un rojo de mierda que había puesto en peligro la estabilidad de su país, que, afortunadamente, ya para entonces, marchaba sobre ruedas bajo la conducción del caudillo de España" (*LRDU*, 12). En estos casos la opinión del narrador, su subjetividad, también queda patente, de manera que los personajes que expresan su apoyo al régimen franquista aparecen desdibujados, o incluso rebajados: "Una gorda se acercó a la fila y escupió mientras una tercia de viejos les gritaba toda clase de insultos" (*LRDU*, 37).

El carácter crítico del narrador no sólo se centra en las filas franquistas, sino que también abarca al resto de países que, en su opinión, estaban apoyando a Franco: "Dos bancos estadounidenses, contraviniendo la recomendación de la ONU, habían otorgado un par de créditos millonarios al gobierno de Franco" (*LRDU*, 194); "A partir de hoy España es país miembro de la Organización de las Naciones Unidas" (*LRDU*, 195). No obstante, esta crítica no alcanza al territorio mexicano que, según las palabras del narrador, era uno de los pocos que no había olvidado y que se resistía a dar la espalda a los horrores de la guerra: "Pero el maquillaje sistemático del caudillo no había llegado ni a México ni a La Portuguesa, donde la Guerra Civil era una herida abierta y los republicanos seguían en pie de guerra contra el dictador que no los dejaba regresar a su país" (*LRDU*, 216).

Además de la crítica a la propia guerra, a la dictadura franquista, y a la situación de los republicanos, el narrador expresa su desacuerdo con el silencio después de la guerra, con el olvido al que aquellos hechos fueron sometidos, y quizá ésta es la principal crítica que se desprende de la trilogía de Jordi Soler. Esto lo vemos en fragmentos como los que siguen: "Fotos no había, cada quien, supongo, combate la nostalgia como puede" (*LRDU*, 67); "Era la representación de la derrota, en el fondo se parecía al repliegue de los miles de individuos que vivieron la guerra y que, puestos frente a la memoria de aquel horror, decidieron, como él, replegarse, darle la espalda, perder aquel episodio incómodo de vista, pensar que esa guerra había sido peleada por otros, en un lugar y en un tiempo remotos" (*LRDU*, 234).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En *Los rojos de ultramar*, el narrador no encuentra ni rastro del paso de los republicanos por las playas de Argèles-sur-Mer. Ese hecho le provoca una gran indignación, pues refleja el olvido de la guerra y de los propios republicanos, cuyo rastro ha sido borrado de tantos lugares: "Del desconcierto pasé a la incredulidad y, bastante animado por un principio de indignación, salí del café" (*LRDU*, 180); "Esa guerra había sido peleado [...] en un lugar y un tiempo remotos, tan remotos que en aquella aula de la Complutense y en la playa de Argelès-sur-mer, unas cuantas décadas más tarde apenas queda memoria de esa guerra" (*LRDU*, 234).

En conclusión, podemos afirmar que en la trilogía de Jordi Soler asistimos a un narrador con un marcado carácter crítico, no sólo hacia Franco y la dictadura a la que sometió España, sino también al resto de países que mostraron su apoyo al régimen

franquista. Sin embargo, la crítica principal, común a las tres novelas, es la que el narrador muestra ante el olvido y el silencio de aquellos hechos que marcaron el porvenir de tantas familias de españoles.

4.3. LA ESPACIALIZACIÓN

4.3.1. EL ESPACIO DEL DISCURSO Y EL ESPACIO DE LA HISTORIA

En primer lugar cabe discernir entre el espacio del discurso y el espacio de la historia, a pesar de que el primero ejerce una influencia innegable sobre el segundo. El espacio del discurso corresponde al Jordi Soler del presente, a los lugares en los que ha redactado el contenido de su novela, mientras que el espacio del discurso es mucho más amplio y significativo.

Dentro del espacio del discurso, nos encontramos con varios lugares, aquéllos en los que se desarrolla la acción. En primer lugar, mencionaremos la Cataluña natal de la familia del escritor, que precisamente es el espacio en el que comienza toda la acción de *Los rojos de ultramar*. No obstante, en la obra de Soler hay dos Barcelonas, dos Españas; la primera es aquélla que se ven obligados a abandonar, huyendo de la represión franquista, y que durante sus años en México supone el lugar al que Soler y su familia deseaban regresar, y por otro lado, se encuentra la Cataluña que hallan al regresar por fin de México, y que poco o nada tiene que ver con la imagen mental que durante tantos años les mantuvo con vida y esperanza.

La acción de *Los rojos de ultramar* comienza con la estrepitosa huida de Arcadi, republicano, perseguido por las tropas franquistas. Una vez consigue encontrar refugio en México, su familia acude a aquella selva y allí empiezan una nueva vida, pero siempre bajo la constante preocupación por regresar a su Barcelona natal: "Si no te comes eso no podrás ir a Barcelona […] Aquella ciudad se nos presentaba como el objeto de deseo" (*LRDU*, 66). Arcadi y su familia tienen serios problemas en un principio para integrarse en aquel país desconocido, y de hecho jamás llegan a sentirse completamente mexicanos, sino que no olvidan sus raíces aunque, por supervivencia o por temor a ilusionarse con un reencuentro que quizá jamás se produciría, evitaban mencionar todo lo referente a su Cataluña natal. Así lo refleja Soler en uno de sus fragmentos: "En la casa de La Portuguesa nunca se hablaba ni de la guerra ni de España,

o más bien, no se hablaba como se debía de ese país donde había algo que era nuestro ni de esa guerra que había hecho pedazos la vida de la familia" (*LRDU*, 46).

Por lo tanto, hemos de destacar una evolución del espacio principal, que no es estático, sino que varía, posiblemente a la par que lo hacen los propios personajes que, cuando consiguen regresar a Cataluña, no reconocen su hogar: "Durante aquellos quince días Arcadi, que llegó buscándose a Barcelona, terminó, a fuerza de frentazos y desencuentros, por borrar su rastro y luego le dijo a mi abuela que ya había tenido suficiente y que quería regresar a casa, que para él su hermana era una voz y Barcelona una colección de filminas que desfilaba cada domingo por la pared en la casa de La Portuguesa" (*LRDU*, 228).

La historia de *Los rojos de ultramar* nos lleva a seguir los pasos de Arcadi en su huida desde Cataluña hasta México. De este modo, uno de los escenarios que encontramos en esa particular odisea es Port de la Selva, donde Arcadi decide guarecerse junto a su hermano Oriol y otros noventa y cinco soldados republicanos. Soler entonces nos transmite lo que significó aquel lugar a través de las palabras de su abuelo, quien afirma que "era la primera vez en meses que dormía en una cama. Recuerdo la acogedora sensación que me produjo el contacto con las sábanas limpias, violentamente contrastado con el tremendo hedor de las heridas de mi hermano" (*LRDU*, 29).

Es curioso cómo Jordi Soler completa el significado de los espacios en sus otras dos novelas. Así ocurre con Port de la Selva, ya que en *La fiesta del oso*, el escritor recuerda que "se sabe que el estallido de la primera bomba pasó a rastras, como un animal, por debajo de su catre y que, un instante después, se fragmentó en un estertor de luz que subió por las paredes y dibujó un relámpago en el techo" (*LFDO*, 11). Tanto Arcadi como su hermano Oriol soportaron aquel suplicio por la promesa de que un autobús les recogería y les llevaría hasta la frontera con Francia. Y así fue.

De este modo, el siguiente escenario de la historia que cabe destacar es Argèles-sur-Mer, donde Arcadi llega como paso intermedio y necesario para completar su huída hasta México: "La población de la playa era un muestrario de las fuerzas de la república, había soldados, carabineros, guardias de asalto, artilleros, mossos d'Esquadra, escoltas presidenciales, marinos, aviadores, cerca de cien mil personas que nos habíamos quedado, de un día para otro, sin país" (*LRDU*, 70). A pesar del infierno

que supusieron para Arcadi aquellas semanas confinado en una playa que no conocía, que cada noche se teñía de sangre, y que estaba habitada por otros que, como él, luchaban por sobrevivir, la investigación de Soler nos muestra cómo se ha borrado la memoria del lugar. Argèles-sur-Mer podría considerarse un espació amnésico: "Las huellas de aquel exilio han quedado sepultadas debajo de una autopista de peaje por la que puede conducirse a ciento cuarenta kilómetros por hora y de una turbamulta de turistas que untados de cremas exponen, en la playa larga de Argelès-sur-Mer, sus cuerpos al sol" (*LFDO*, 31).

Según las palabras de Arcadi, en aquel lugar "lo peor de todo era la monotonía" (*LRDU*, 80) y añade que "lo segundo peor de todo era la arenitis" (*LRDU*, 80). No obstante, y a pesar del dolor físico que suponía dormir sobre la arena, rodeado de ratas, y con una pésima alimentación, Arcadi, a través de la voz del narrador, asegura que aquello no era lo que más le atormentaba: "Pero peor que los efectos físicos eran los psicológicos, porque era una tortura sistemática que no tendría fin ni remedio mientras hubiera arena en esa playa, ¿te imaginas lo que era esa plaga?" (*LRDU*, 80).

En aquella playa todos eran iguales, todos padecían el mismo día a día, la misma represión, y las mismas condiciones de vida. En cierto modo, podría decirse que la guerra los había igualado a todos. "Poco a poco, semana tras semana, sefarditas y gitanos, que al principio había brillado por sus ropas y sus maneras de recién llegados, fueron siendo uniformados por las inclemencias del campo, la mala alimentación, las infecciones, las noches de fiebre magnificadas por el mistral, terminaron por igualarse a todos. También los igualaba el ritmo de vida" (*LRDU*, 87), afirma Soler en uno de los fragmentos de *Los rojos de ultramar*.

Arcadi perdió allí el contacto con su hermano Oriol, de cuyas andanzas no seremos conscientes hasta la publicación de *La fiesta del oso*, y aquellas penosas circunstancias, sabía, podían volver loco al más cuerdo de los allí presentes. Por ello, Arcadi "para no perder la cuenta de los días iba metiéndose una piedrita en el bolsillo cada vez que amanecía" (*LRDU*, 133 y 134). Quizá uno de los mayores obstáculos a los que se tuvo que enfrentar Arcadi durante su travesía hasta tierras mexicanas fue la ausencia de su familia, de quienes desconocía su estado actual. Ni siquiera podía asegurarse a sí mismo que no hubieran muerto. Esa angustia también queda patente en las líneas de *Los rojos de ultramar*: "Lo único que deseaba en realidad era subirse

inmediatamente a un barco, llegar a México cuanto antes, recuperar a su mujer y a su hija y empezar a rehacer su vida en aquel país, casi nada" (*LRDU*, 145).

Es abundante la bibliografía que remite a los campos de concentración franceses, en concreto, a la playa de Argelès-sur-Mer. Remedios Oliva Berenguer publicó *Éxodo. Del campo de Argelès a la maternidad de Elna* (2006), y en dicha obra escribe lo siguiente: "Quedarnos allí significaba sufrir los ataques de las tropas, los bombardeos… No sabíamos qué pasaría si además entraríamos en el sistema franquista, que no queríamos"[464]. Por su parte, Ferran de Pol recuerda en *Campo de concentración* (1939), publicada en el año 2003, la imagen de un hombre muerto a la vera del camino: "Y de pronto, al lado de la carretera, un hombre bocarriba, brazos extendidos… De su boca sale un hilo de sangre que se ha deslizado por su cuello"[465].

Otro de los episodios de Argelès-sur-Mer más impactantes corresponde a Jaime Espinar, quien dejó constancia de que el séptimo día "la playa ya era perfecto campo de concentración"[466], tras la constante improvisación a la que se vieron obligadas las tropas francesas debido a las enormes oleadas de españoles que llegaban a su territorio. El campo de Argelès-sur-Mer, ubicado en la playa, era un terreno pantanoso, carente de una estructura que permitiera una estancia prolongada, por lo que los internos solían excavar huecos en la arena y cubrirse con mantas para protegerse del frío. Las condiciones, como bien expresa Soler en su obra, eran lamentables. El campo se dividió en dos sectores: uno para civiles y otro para militares. A pesar de que también había una parcela destinada a los enfermos, la falta de material médico resultó un difícil problema. Para todo el campo había sólo un médico y dos enfermeras[467].

En cualquier caso, Argelès-sur-Mer remite a lo que conocemos como trampas de la memoria histórica, en este caso reflejadas en el silencio de esa playa, que ya no recuerda a los exiliados que padecieron las duras condiciones de los campos de concentración que allí se fortificaron. "La trampa convierte en víctima a quien la coloca, aunque el mecanismo –'la contravención disimulada'– sólo le duela o preocupe si

[464] Remedios Oliva Berenguer, *Éxodo. Del campo de Argelès a la maternidad de Elna,* Barcelona, Viena, 2006, pág. 18.
[465] Lluís Ferran de Pol, *Campo de concentración (1939)*, Arenys de Mar, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, pág. 37.
[466] Jaime Espinar, *Argelès-sur-Mer*, Caracas, Elite, 1940, pág. 73.
[467] Marie Claude Rafaneau-Boj, *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*, Barcelona, Omega, 1995, pág. 131.

manifiesta la improbable inquietud de preguntarse al respecto"[468], afirma Juan Antonio Ríos Carratalá. La satisfacción que el "silenciador" experimenta al reconciliarse con el pasado mediante un mecanismo de mutismo exacerbado impide o, al menos, dificulta cualquier capacidad de cuestionar los actos. Jordi Soler, para romper esta espiral de silencio, esa trampa que reside oculta en Argelès-sur-Mer, vuelve al origen y rescata los datos y los acontecimientos que cayeron (y callaron) en el olvido.

Finalmente, "Arcadi zarpó de Burdeos el 16 de octubre de 1940" (*LRDU*, 166) y, tras unas cuantas peripecias más, consigue llegar a México. Es entonces cuando se instala en la selva, en una comunidad llamada La Portuguesa, que "fue fundada en 1946 por los cinco refugiados catalanes que habían coincidido en aquella mesa de los portales de Galatea" (*LRDU*, 192). Sobre este espacio hablaremos en páginas próximas, con la intención de profundizar en los significados discursivos de aquella selva que marcó el destino de Arcadi y su familia.

Cabe destacar de igual modo los destinos tan diferentes que eligieron Arcadi y su hermano Oriol, quienes se separaron en la huida hacia México, y jamás volvieron a juntarse. Arcadi se instaló junto a su familia en La Portuguesa. Oriol, malherido, huyó hacia las montañas, deambuló sin un destino fijo y jamás regresó con su familia. En cualquier caso sí existe cierta comunión entre el destino de Arcadi y el de Oriol. Ambos sufren un desencuentro con su Cataluña natal y, aunque regresen a su país de origen, jamás llegan a retomar la vida que llevaban. De hecho, tal es así que cuando Arcadi regresa a España, sólo estaba dispuesto "no a celebrar, como habían imaginado siempre que lo harían, sino a preguntarse qué iban a hacer de ese día en adelante" (*LRDU*, 227).

Por último, es preciso señalar que también en la segunda novela que compone la trilogía, *La última hora del último día*, se habla de la España que se añora, a pesar de que toda la acción transcurra en la selva mexicana. De este modo, nos encontramos con un fragmento que es fundamental para comprender el sentimiento de desarraigo que invadía a Arcadi y a sus familiares: "España no podía ser nuestro equipo porque era el país del que nos habían echado y además lo gobernaba el dictador, el verdugo de nuestra familia, y México tampoco porque cada dos por tres se nos hacía sentir que no éramos de ahí" (*LUHDUD*, 71). Algo tan anecdótico como el fútbol sirve de reflejo de este

[468] Juan Antonio Ríos Carratalá, *La mirada del documental*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pág. 61.

sentimiento y es que Soler afirma que "en aquel territorio de la indefinición donde no podíamos sentirnos ni mexicanos ni españoles, nos sentíamos del Barça, o del sucedáneo que teníamos a mano, que en el mundial de 1974 era la gloriosa selección de Holanda" (*LUHDUD*, 71 y 72).

En definitiva, el espacio que conforma la trilogía de Jordi Soler es variado, pero siempre sigue las andanzas de los personajes y, como si de una extensión se tratase, evolucionan junto a los mismos de una forma tan mimética que cuesta distinguir si son los personajes quienes evolucionan con el espacio, o viceversa.

4.3.2. EL SIMBOLISMO DEL ESPACIO

Los espacios que aparecen en la obra de Jordi Soler cuentan con una doble función; semántica y compositiva. Estos lugares sirven para otorgar autenticidad al relato y situar a los personajes dentro de la trama narrativa. Además, estos espacios proporcionan interesantes efectos simbólicos o se transforman en protagonistas de la historia. La selva mexicana supone un lugar casi con vida propia, como si de un personaje más se tratase, y asume esa función protagonista en varias ocasiones. En la novela se utiliza el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa.

Las palabras y los objetos son portadores de conceptos abstractos y simbólicos. En palabras de Fernando Poyatos: "A un nivel más profundo vemos que ambos a su vez pueden evocar situaciones culturales […] que contienen una multitud de signos de cada tipo, bien descritos por el narrador o implícitos 'entre líneas'"[469]. Estos signos son comprensibles para una comunidad de lectores que pertenecen a una cultura concreta y que, por lo tanto, disfrutan del mismo material para poder descifrarlos. La selva, en la obra de Jordi Soler, reúne un simbolismo muy particular y se convierte en un guiño al lector que conoce aquel páramo, aquel reducto de individualidad. No obstante, los signos también pueden adquirir una significación universal si en su análisis se tienen en cuenta manifestaciones culturales y símbolos más antiguos. De este modo, la selva se torna un ítem simbólico que no escapa a aquéllos que no la han conocido de primera

[469] Fernando Poyatos, "Antropología literaria: la narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pág. 370.

mano, pero que han accedido a ella a través del imaginario selvático, tan difundido en Hispanoamérica.

La función del mito, desde una perspectiva posmoderna, permite explorar un espacio previo a la escritura en el que el pasado estaba dominado únicamente por la tradición oral. En cierto modo, funciona como complemento de la historia, la completa, e incluso la discute. Cabe recordar que "la metaficción historiográfica aparece así envuelta en un proceso de remitologización de las Américas como paso previo a la transformación colectiva de sus condiciones socio-políticas y culturales"[470].

El espacio en la trilogía de Soler cobra vida junto a sus personajes, no se trata de lugares estáticos, sino que están en constante movimiento, crecen y decrecen, evolucionan e involucionan. Esos espacios están plagados de simbolismo, se abren como los pétalos de una flor ante el lector, para que éste se adentre en ellos, y prometen más información que la que se le suele conferir a cualquier espacio de novela. No obstante, este simbolismo no sólo se encuentra en los lugares, sino también en algunos objetos que funcionan como reflejo de los miedos y sentimientos de los personajes.

Tal es la importancia del espacio que, en *Los rojos de ultramar*, Soler explica uno de los motivos por los que decidió escribir su obra: para superar el dolor que le provocaba aquella guerra. Lo expresa de este modo: "Antes de hacer cualquier cosa buscó ese cuarto de alquiler donde la selva quería meterse y se entregó a la tarea de exorcizarse, de sacarse de encima, a fuerza de escribirlo, al demonio de la guerra" (*LRDU*, 13). La selva representa, en este fragmento, toda la experiencia vivida por Arcadi y el resto de su familia, el exilio, la huida a México, la nueva vida en La Portuguesa; todos aquellos años son la selva, y Soler intenta desprenderse de ella por medio de la catarsis que le supone escribir su historia.

En *Los rojos de ultramar*, Soler narra un pasaje en el que un bombardeo cae sobre la playa de Argèles-sur-Mer, y establece un claro paralelismo como si de una tormenta se tratase: "La calma después de la tormenta, que resultó bastante peor que la tormenta" (*LRDU*, 82). En esta mímesis el espacio se convierte en un augurio de lo que aún estaba por suceder, y que iba a resultar incluso más aterrador que el mismo momento en el que las bombas amenazaban la vida de Arcadi. Del mismo modo, otra

[470] Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pág. 213.

metáfora es la que encontramos en *La última hora del último día*, donde Soler intenta transmitir al lector la vida que llevaba junto a su familia en La Portuguesa: "El fenómeno se parecía al de las estrellas, que brillan de noche con una luz que viene de tan lejos, y que salió hace tanto tiempo de quién sabe qué confín espacial, que es probable que la estrella que uno ve ya se haya extinguido desde hace años, y me parece importante escribir esto para que se sume al montón de irrealidades que constituían nuestra vida, un montón de irrealidades que constituían nuestra vida, un montón de irrealidades que contrastaban con la realidad brutal, incontestable y absoluta que proveía permanentemente la selva" (*LUHDUD*, 70).

El tiempo que Arcadi y su hermano Oriol comparten hasta llegar a Argèles-sur-Mer Soler lo recoge en *Los rojos de ultramar*, pero también en *La fiesta del oso*. La diferencia fundamental es que en la primera lo hace desde el punto de vista de Arcadi, y en la segunda transmite las vivencias de Oriol. No obstante, esta segunda novela no está exenta de carga simbólica: "El paisaje destruido del barracón: La suma, en suma, de lo que al final queda: el polvo" (*LFDO*, 13). El barracón donde se guarecieron Arcadi y Oriol estaba absolutamente derruido. Esta circunstancia funciona como reflejo de la propia realidad, del destino, no sólo de estos dos personajes, sino de todos los españoles que habían padecido los horrores de la guerra.

Los hechos, como el anteriormente mencionado, a menudo contienen un simbolismo que les hace ser augurios de lo que aún no ha sucedido, pero también pueden ser una antítesis de lo que va a ocurrir, una señal engañosa. Lo vemos en el siguiente fragmento: "Nadie se imaginaba que aquel nacimiento feliz, que aquel momento fundacional de La Portuguesa, era el germen de la catástrofe, el principio de otra espantosa pérdida, el primer capítulo de la siguiente guerra que también iba a perderse" (*LUHDUD*, 46). Esa idea de constante derrota remite a la sensación del tan manido 'no somos nada', y es constante en la obra de Soler, pincelada de nostalgia por lo que ocurrió en aquella guerra, y por lo que supuso en él y en su familia la pérdida del hogar, la búsqueda de un nuevo hueco en el mundo, la añoranza de un pasado que no regresa: "Quizá somos así de pasajeros, así de poca huella dejamos, desaparecemos deprisa y todo lo que fuimos cabe en un saco y, en todo caso, ese montón de huesos blancos, limpiados a fondo por los dientes de un depredador, se parecían a lo que había quedado de las cabras del gigante" (*LFDO*, 118), afirma Soler en la novela que cierra su trilogía.

La carga simbólica no sólo recae sobre los espacios, sino también sobre los objetos que forman parte, y que en gran medida, representan esos espacios. De este modo, cuando Arcadi se ve obligado a huir de Cataluña y refugiarse en Argèles-sur-Mer, Soler refleja la importancia de no perder la noción del tiempo así: "No tenía intenciones de entregar su reloj, donde guardaba las dos horas estranguladas" (*LRDU*, 35). En *La última hora del último día* aparece un objeto que pertenece al tiempo del discurso, es decir, al presente, y que sirve a Soler para recordar su vida, para no olvidarse a sí mismo cuando vuelve a visitar la selva que le vio crecer: "Bajé con ese pequeño artefacto de la modernidad para que me defendiera del mundo arcaico donde acababa de poner los pies, para que me sirviera de amuleto contra esa selva, o mejor, contra lo que había de mí mismo en ella" (*LUHDUD*, 86). El iPod que lleva Soler cuando visita a la chamana, como hemos comprobado en el extracto anterior, le recuerda que ya no pertenece a aquella selva.

El simbolismo que encontramos en la selva de México dista mucho de conformarse por artefactos fruto de la modernidad y de los avances tecnológicos, y esto lo vemos reflejado en una ceremonia que organizan los indígenas, en la que utilizan un muñeco de vudú: "Los socios de La Portuguesa no sólo habían deseado, colectivamente y de forma organizada, la muerte del dictador, habían ido mucho más allá al materializar ese deseo en la figura del muñeco y esto, siendo rigurosos, no tiene nada que ver con la diversión ni con el juego" (*LUHDUD*, 176). Existe, por lo tanto, una antítesis simbólica entre la vida en España y la vida en la selva.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En *La fiesta del oso*, Soler narra la importancia de la carga simbólica que tiene la pierna amputada de Oriol: del mismo modo que le hubieron de amputar la pierna, Oriol también perdió su vida, la vida que tenía. Se convierte así en un ser tullido, no sólo físicamente, sino también en lo emocional, y poco a poco se transforma en algo más cercano a un animal que a una persona (*LFDO*, 57). Por lo tanto, la pierna amputada es un hecho que trasciende a un significado mayor. Se convierte en reflejo de una verdad aún mayor, de una realidad que estaba transformando al propio Oriol.

De este modo, Rodrigo, compañero de Oriol, encuentra en su desgracia un motivo para resistir, para esforzarse por huir de la represión franquista. Cuando Rodrigo está a punto de desfallecer escalando una montaña, recuerda la imagen de Oriol, herido y arrastrando a un hombre sobre su espalda, y lo dota de una carga simbólica

excepcional: “El recuerdo de aquella visión conmovedora’ le hizo ‘ver que la salvación era todavía posible’” (*LFDO*, 25). En esta carga el simbolismo no ha sido introducido por el autor, sino por uno de los personajes.

Los personajes y las acciones que acometen tampoco están exentos de cierto simbolismo. No obstante, hay que recordar que los personajes están ligados a los espacios que los sitúan y los definen. De este modo, Soler establece un paralelismo evidente entre el futuro del país y la actitud de los republicanos: “La idea fundamental era la necesidad de conservar la república aunque fuera en el exilio, era imperativo seguir funcionando como contrapeso del totalitarismo franquista, era capital que esas quinientas mil personas que habían tenido que exiliarse sirvieran de referente y fueran la semilla de la república española del futuro. A la luz de esta idea cada republicano que se rendía en algo debilitaba el diseño del porvenir” (*LRDU*, 77).

La situación que vive Arcadi cuando se instala en La Portuguesa con su familia remite a una constante agonía en la que no se siente español ni mexicano, en la que no olvida su pasado ni se centra en su presente, en la que “se sentía cada vez peor con su doble vida, que además de obligarlo permanentemente a mentir, le impedía trabajar y disfrutar de su familia” (*LRDU*, 218). Arcadi no es capaz de integrarse en su nuevo mundo, y tampoco puede compartir esta desazón con su familia. La actitud de un Soler infante dista de la de su abuelo, pues sí intenta integrarse en aquel nuevo mundo: “Con cierta desesperación porque me urgía dejar de ser maricón, choto, volteado y puto, me fui metiendo y comencé a sentir placer, un placer supeditado a los componentes de esa integración que yo buscaba, como si yo embonado dentro de la vaca hubiera sido, durante ese lapso, parte real de la selva, como si durante ese paréntesis se hubieran fundido por fin mis dos mundos” (*LUHDUD*, 20). Soler, de este modo tan desesperado, intenta formar parte de su realidad, no sentirse como un extraño, y ser tratado como una criatura más de aquella selva.

En definitiva, los espacios están marcados, del mismo modo que los objetos y personajes que forman parte de ellos, de un simbolismo que sirve al lector como augurio de lo que aún está por acontecer, o como un reflejo del pasado, una explicación metafórica de la historia que el autor narra en su trilogía.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.3.3. LA SELVA COMO LOCUS DEL EMBRUTECIMIENTO

Uno de los espacios comunes a los tres títulos que componen la trilogía de Jordi Soler es la selva mexicana, en concreto, la comunidad de La Portuguesa. A menudo esta selva es comparada con la realidad que se vivía en España, un país más avanzado –a pesar de la guerra que estaba dividiéndola en dos mitades– en materia económica, social e incluso política. Jordi Soler habla de "ese encuentro entre dos mundos que lleva siglos sin poder consolidarse" (*LRDU*, 49), dos realidades opuestas en muchas materias, con diferencias irreconciliables.

De hecho, hay fragmentos en *Los rojos de ultramar* que adquieren un marcado tono mexicano, como el que sigue: "Las marimbolas planeaban por los pasillos, dueñas de un vuelo gordo y antiguo, de biplano, disputándose el espacio aéreo con avispas zapateras, cigarrones, zancudos, amoyotes y azayacates, estos tres últimos eran igual de solitarios que la marimbola pero mucho más veloces, se desplazaban con la rapidez del chaquiste, que a diferencia de éstos aparecía en nubes de medio centenar de individuos tan pequeños que podían introducirse por la urdimbre de la ropa y sacarle ronchas en todo el cuerpo a una persona que anduviera vestida de pies a cabeza" (*LRDU*, 49). Soler describe de este modo la fauna que habitaba en la selva, algo impensable en el lugar del que procedía su familia, Barcelona.

Dentro del imaginario simbólico de la selva americana es referente ineludible *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, novela en la que ya encontramos rasgos identificativos que serán comunes y constantes en novelas donde el mismo espacio, la selva, cobra especial relevancia dentro de la historia. *La vorágine*, desde que fue publicada en 1924 en Bogotá, ha sido canonizada como la gran novela de la selva americana, no sólo porque el contexto en el que aparece por primera vez la novela de Rivera responde a la época que sigue a "los periplos cosmopolitas, las huidas culturalistas o exóticas, y las variadas modulaciones de una literatura 'de interior' que caracterizaron la narrativa del modernismo, cuando las letras hispanoamericanas se reorientan en las primeras décadas del siglo XX en una dirección contraria: el reencuentro con lo autóctono y su entorno físico real, y la identificación o denuncia de los males sociales que afligían a cada comunidad"[471]. Todos estos cambios responden a

[471] Remedios Mataix, "Estudio preliminar" a su edición crítica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, Madrid, Unión Nacional de Editores Universitarios, en prensa, 2016.

una nueva forma de americanismo que se denominó 'regionalismo', término utilizado para remitir a las distintas orientaciones narrativas de este periodo que escribieron sobre esos escenarios y sobre esos temas.

Una breve aproximación a la selva-personaje de *La vorágine* nos permitirá comprender en mayor profundidad la selva-escenario que nos propone Soler, y cabe destacar dos pos lecturas complementarias de la obra. La primera se acerca más al proyecto ideológico del narrador colombiano y pone el acento en la dimensión testimonial y en la denuncia que subyace al texto, "hasta considerarlo el primer 'Yo acuso' de los dramas de la naturaleza americana, e incluso el inicio del llamado ciclo de la Violencia –con esa mayúscula con la que ya escribe el término Rivera– en la narrativa colombiana"[472]. En palabras de Pérus, "la problemática central de la obra gira en torno al inconsciente de la Violencia, a sus diversas modalidades, sus fundamentos últimos y sus efectos perversos"[473]. El principal objetivo del autor parece ser centrarse en la Violencia colombiana y en "devolverle al lector la responsabilidad de la reconfiguración y la proyección ética y práctica del mundo configurado"[474]. Del mismo modo, en la trilogía de Soler se nos expone una realidad violenta –la Guerra Civil española y las consecuencias que padecieron los republicanos, obligados a exiliarse y comenzar una nueva vida en un país desconocido que, en el caso de la familia de Soler, fue México–, y es deber moral, en última instancia, del lector, el plantearse la cuestión desde una coyuntura actual que clama una memoria crítica sobre aquella época.

La segunda lectura de *La vorágine* permanece vigente desde que, en 1929, Horacio Quiroga calificara a Rivera como "el poeta de la selva"[475] y a su novela como "una revelación cósmica de la naturaleza milenaria americana"[476], definición que transformó la obra de Rivera en "el libro más trascendental que se ha publicado en América"[477]. Este segundo modo de lectura se acerca más al lirismo telúrico y encuentra el valor de *La vorágine* en su capacidad representativa del escenario selvático. Del mismo modo que la trilogía de Jordi Soler nos acerca a la selva de Veracruz, en el

[472] Remedios Mataix, "Estudio preliminar" a su edición crítica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, Madrid, Unión Nacional de Editores Universitarios, en prensa, 2016.
[473] Françoise Pérus, *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998, pág. 219.
[474] Ibídem.
[475] Horacio Quiroga "La selva de José Eustasio Rivera", en Montserrat Ordóñez y Fernando Charry Lara (eds.), *La vorágine: Textos críticos*, Bogotá, Alianza, 1987, págs. 77-81.
[476] Ibídem.
[477] Ibídem.

corazón de México, *La vorágine* nos acerca a la selva del Orinoco, un área vinculada al imaginario mítico americano desde sus más tempranas configuraciones.

Otro de los puntos en común que presenta la trilogía de Soler respecto a *La vorágine* es el torbellino de fuentes documentales que ambos autores reúnen y plasman en el texto. La novela de Rivera acumula en su trama una serie de acontecimientos y aventuras que responden a expediciones selváticas, apariciones y desapariciones misteriosas, rituales indígenas, matanzas colectivas, muertes individuales… Del mismo modo, Soler narra en su trilogía el momento en el que Arcadi llega a la selva mexicana y tantea el nuevo terreno sobre el que habrá de edificar su vida, las andanzas de la chamana que allí conocieron y a la que años después acude el propio Soler para que le sane una enfermedad ocular, la cruenta batalla campal que se desata con los indígenas que se alzan contra los patrones… Ambos autores mantienen, por otro lado, diferentes voces narrativas que construyen y deconstruyen el espacio selvático, tales como la voz de los nativos, de los ocupantes, las cultas, las populares.

El final de *La vorágine* resulta esclarecedor en todos los sentidos y ha pasado a la historia literaria por su contundencia y su significado: "¡Los devoró la selva!", imagen final que resume "el gran mito de una naturaleza personificada y todopoderosa que impuso la novela"[478]. También el final de cada una de las novelas que componen la trilogía de Soler, y que mantienen un diálogo intertextual entre ellas, hace referencia a esa capacidad caníbal de la selva, que parece devorar a aquellos que la pisan, y, aun cuando no les supone una muerte literal, una buena parte de lo que eran encuentra su final en su entorno.

La vorágine, quizá por ser la primera novela en la que se expresa el imaginario selvático, se leyó desde el realismo tradicional de la época y se entendió como un documento verídico que reflejaba la realidad de lo que estaba ocurriendo en la selva colombiana, hasta el punto de que muchos se ofrecieron a Rivera para costear una expedición que rescatase a los protagonistas de la novela. Podemos deducir de este hecho el esfuerzo que imprimió el autor, ya no sólo por darle verosimilitud a la historia que narraba, sino también veracidad. Lo mismo ocurre con Soler, que trata de desflorar la realidad de la selva mexicana, proponiendo al lector una lectura crítica acerca de las

[478] Remedios Mataix, "Estudio preliminar" a su edición crítica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, Madrid, Unión Nacional de Editores Universitarios, en prensa, 2016.

atrocidades que llegan a cometerse en algunos extremos del mundo y, en última instancia, del precursor de las desgracias de Arcadi y de otros tantos que se vieron empujados al exilio: la dictadura franquista. Como ocurre con la obra de Soler, también se ha cuestionado la veracidad del relato de Rivera: "¿Quién podrá distinguir lo real de lo ficticio en mi novela? –escribió Rivera en 1926, pareciendo querer resumir la cuestión–: la novela es narrar una acción fingida, en todo o en parte, donde entren en juego personajes que si son reales pasen a ser legendarios y si imaginados adquieran ciudadanía en la realidad"[479].

Centrándonos en la materia que nos interesa, de *La vorágine* cabe resaltar la existencia del escenario más allá del contexto referencial en el que transcurre la historia, el modo en el que la selva va cobrando protagonismo como algo más que un escenario. La aventura selvática de la novela de Rivera marcará el inicio de "un encuentro irreversible entre el hombre y la naturaleza que determina un estilo de vida, una fisionomía de que se informa la totalidad del mundo hispanoamericano"[480].

Como ocurre con la selva de Veracruz reflejada en la trilogía de Soler, Rivera también muestra la población indígena en este caso de la Orinoquia, y describe los mitos, las costumbres, los ritos huitotos, maipureños, piapocos, que allí tienen lugar. No obstante, y a pesar de que ambos autores tratan de detallar la sociedad indígena con el fin de resaltar sus peculiaridades, tanto Rivera como Soler tienden a perpetuar cierta idea de homogeneidad. Los personajes, de este modo, quedan igualados por el espacio.

Los personajes indígenas que aparecen en *La vorágine* asumen un protagonismo intermitente que fluctúa en tanto a la interacción que se produzca con los personajes principales, los dominantes. Afirma Remedios Mataix acerca de la novela de Rivera que "las voces de los indios quedan resumidas o parafraseadas por un narrador que opera en una posición de dominio desde la que sus interlocutores han pasado de sujetos a objetos"[481]. Esto es perfectamente extensible a la trilogía de Soler: la chamana adquiere cierto protagonismo cuando el personaje principal viaja a la selva mexicana buscando

[479] Montserrat Ordóñez Vila (ed.), *La vorágine: Textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pág. 68.
[480] Mariano Morínigo, *Estudios sobre nuestra expresión*, Tucumán, Ediciones del Cardón, 1965, pág. 111.
[481] Remedios Mataix, "Estudio preliminar" a su edición crítica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, Madrid, Unión Nacional de Editores Universitarios, en prensa, 2016.

sus poderes curativos, el hijo de la criada de Arcadi aparece en las páginas cuando el propio Arcadi decide costearle sus estudios.

Por lo tanto, ambos autores comparten una misma visión del indio, que se muestra como un elemento más inserto en la naturaleza, como un Otro que se encuentra en un lugar extraño, con costumbres a menudo incomprensibles para los que allí emigraron, con rasgos diferentes. En cambio, el forastero queda definido como un ente curioso, en cierto modo despectivo hacia una cultura desconocida, ignorante, y a veces temeroso, y es por ello que el discurso reproduce fielmente la "retórica colonial" que "dibuja al otro como 'salvaje' en zonas de contacto donde existen unos que nombran y otros que son nombrados desde la episteme y el locus de enunciación de aquéllos"[482].

En última instancia, tanto *La vorágine* como la trilogía de Jordi Soler son novelas que denuncian el horror mundano, la atrocidad del hombre. Soler no sólo alude al horror del pueblo indígena, sino también al que se padecía en España tras la Guerra Civil y la victoria franquista. Cuando Arcadi llega a México su actitud es la misma que la de Cova y sus compañeros en la obra de Rivera: la perspectiva es la de quien se adentra en un territorio desconocido "descubriéndolo con ojos deslumbrados y descubriendo también en sí mismo fuerzas incontrolables que lo acercan de algún modo a ese Otro indígena visto como instintivo, irracional, supersticioso y atado a sus tradiciones"[483].

La selva está presente en la obra de Jordi Soler cuando alude a lo real maravilloso relatando ciertos ritos y explicaciones mágicas sobre acontecimientos en principio incomprensibles: en sus páginas podemos asistir a un ritual en el que se utilizan muñecos de vudú. La ya mencionada muerte del elefante que se escapa del circo y se queda a vivir en La Portuguesa no es sino el reflejo de una realidad que impregnaba aquella selva y que escapa al control de los hombres. Se nos presenta, por lo tanto, una especie de pesadilla vegetal, como ocurre en *La vorágine* cuando Rivera menciona "las fantasmales voces, la deglución final de los personajes, y la causalidad 'mágica',

[482] Carlos de Cairo y Esteban Rozo Pabón, "El salvaje y la retórica colonial", *Fronteras de la Historia*, 11, 2006, pág. 154.
[483] Remedios Mataix, "Estudio preliminar" a su edición crítica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, Madrid, Unión Nacional de Editores Universitarios, en prensa, 2016.

considerada a veces incoherencia o caos estructural, que rige el relato e imprime a la narración una textura capaz de recibir lo insólito sin perturbaciones"[484].

El tono de Soler, más centrado en una crítica acerca de lo que estaba ocurriendo en España, se aproxima en ocasiones al que adquiere Rivera cuando critica la profanación del hombre, que llega a una tierra desconocida e impone su mentalidad y su cultura. Sin embargo, la selva los devora. En la obra de Soler, si bien los personajes no son deglutidos por la selva, sí sufren una transformación tan profunda que jamás podrán olvidar y que les marcará de por vida. Todo ello, aunque con un tono diferente, remite a la idea de que "la selva no es violenta porque sí, sino como consecuencia de la violencia de los hombres, entre sí mismos y hacia ella"[485]. La misma sensación de encontrarse sin rumbo, aislados, es la que consume a Cova y a Arcadi: "'Andamos perdidos'. Estas dos palabras, tan sencillas y tan comunes, hacen estallar, cuando se pronuncian entre los montes, un pavor que no es comparable ni al 'sálvese quien pueda' de las derrotas. Por la mente de quien las escucha pasa la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una boca que se engulle los hombres… La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos"[486].

La selva, en última instancia, además de la salvación momentánea, suponía para Arcadi y su familia una amenaza constante: "Al día siguiente Arcadi salió temprano a chapear la selva, los socios se iban turnando para recortar todos los días los yerbajos y las raíces que se apoderaban del camino durante la noche, si no lo hacían La Portuguesa corría el peligro de quedar aislada del mundo, encerrada, sin vía de escape, por la maleza voraz" (*LRDU*, 196).

Dentro de las amenazas que implicaban sobrevivir en aquella selva mexicana, también se encontraba el ya citado problema de la abundancia de animales que dificultaban el día a día, y de ello deja constancia Soler cuando menciona que habían de fumar cigarrillos constantemente para espantar a los bichos, a especies autóctonas que ellos desconocían y que podían salir por cualquier parte del cuerpo: "A nosotros también nos salían cosas bizarras por el culo. Por más que se desinfectaban los alimentos siempre se iba algún parásito en las lentejas o en un trozo de carne,

[484] Remedios Mataix, "Estudio preliminar" a su edición crítica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, Madrid, Unión Nacional de Editores Universitarios, en prensa, 2016.
[485] Ibídem.
[486] Ibídem.

memorándums que mandaba la selva para recordarnos su vigor" (*LRDU*, 62). La selva siempre estaba presente, en forma de insecto o de indígena, o de temporal que arrasaba las cosechas.

El entorno hostil de la selva se nos muestra con la capacidad de enloquecer al más cuerdo, y prueba de ello es la historia que incluye Soler en *Los rojos de ultramar* sobre Lauro, el hijo de la criada que trabajaba en casa de Arcadi: al igual que hizo su padre Pedro, Lauro se adentra en la selva, donde encuentra su trágico final. Del mismo modo, los cinco compañeros catalanes que se exilian a aquella selva también sufren las consecuencias de aquel reducto de la naturaleza donde el calor se tornaba realmente insoportable. Fontanet muere en una batalla, Gonzales fallece de un infarto, Bages sobrevive gracias al alcohol y al sexo –para terminar hospitalizado–, Arcadi acaba solo en un cobertizo en medio de la selva hasta morir de un cáncer, y sólo Puig sale victorioso de aquella selva y consigue regresar a España.

Arcadi y su familia no acababan de adaptarse a la selva mexicana, sino que se resistían a abandonar sus recuerdos de la Cataluña natal. Sus deseos de reencontrarse con aquel país que tuvieron que abandonar a fuerza de rifle: "Nosotros vivíamos en nuestra Cataluña de ultramar, en nuestro país de mentiras, donde se vivía y se hablaba y se vestía como si estuviéramos en la calle Muntaner y no en esa selva infecta y fantástica" (*LUHDUD*, 18). Tratan, de este modo, de abstraerse de una realidad que cada día se les tornada más difícil soportar.

La selva los igualaba a todos, incluso a pesar de los saltos generacionales, y así lo demuestra Soler cuando, siendo adulto, se reencuentra con Bages y enseguida aparece una confianza total entre ellos, según palabras de Bages hacia Soler: "Aquella selva nos hizo parientes" (*LUHDUD*, 154). En la selva no existe ni rastro de la civilización a la que estaban acostumbrados, y poco a poco se van embruteciendo, para mimetizarse con aquel paisaje, para no sentirse extraños, como ocurrió con la mayoría de los exiliados por las represalias franquistas tras la guerra. Es una cuestión de adaptarse al medio, y a Arcadi y los suyos no les restaba otra opción; aunque jamás llegaron a sentirse mexicanos, trataron de encajarse en la selva por pura supervivencia. El propio Soler intenta formar parte de aquella selva cuando, en su juventud, mantiene relaciones con una vaca, siguiendo el ejemplo de los indígenas que allí conocía, por no sentirse desplazado, por ser uno más dentro de aquella naturaleza tan singular.

4.3.4. INDÍGENAS Y DOMINADORES: ¿UNA RELACIÓN IRRECONCILIABLE?

La selva es el espacio en el que se desarrolla la relación entre los indígenas y los dominadores, entre los habitantes de la selva y los exiliados que allí se asentaron. Esta relación se basa en una premisa clara: los indios ven a los españoles como invasores, y los españoles ven a los indios como a un grupo social atrasado. Esto desemboca en una relación racista, lamentablemente aún vigente entre hispanos o criollos e indios. En algunas ocasiones, el propio Arcadi intenta romper con esta tónica –pretende tratar del mismo modo a Lauro, el hijo de su criada, que a su nieto–, pero parece ser que el indio está "destinado" a trabajar para los españoles y, de este modo, Lauro termina trabajando para Arcadi, igual que sus hijas.

Los problemas entre patronos y empleados estaban a la orden del día, aunque en ningún caso suponían un cambio en la mecánica, y ambos mantenían su posición, como afirma Soler en el siguiente fragmento: "Las ventajas productivas que tenía el aumento en la población de trabajadores de la plantación comprendían también un germen de descontento social que comenzó a hacerse grande y a volverse un punto de choque permanente entre los empleados o los patrones, los unos comenzaron a sentir como una afrenta las posesiones de los otros, que vivían ahí mismo en sus casas grandes, separados por una alambrada de las casas chicas de ellos. Ese enfrentamiento que lleva siglos en México y que se agrava cuando los otros son extranjeros y blancos y tienen más que los unos, que llevaban siglos siendo pobres en ese mismo suelo" (*LRDU*, 200).

La violencia también estaba a la orden del día. Aunque en México no eran perseguidos por republicanos ni debían huir de los bombardeos que destruían su Cataluña natal, también existía otra guerra muy diferente: "En La Portuguesa había un equilibrio social precario que no podía alterarse sin enfrentar el riesgo de que las comunidades vecinas se dieran el gustazo, siempre latente, de prenderle fuego a las casas de los catalanes" (*LRDU*, 67). La convivencia entre los indígenas y los españoles era turbulenta, y prueba de ella son los constantes levantamientos y ataques a los catalanes, sobre todo el día de la independencia, que los indios celebraban dando palizas a los españoles.

La integración de Arcadi y los suyos está destinada al perpetuo fracaso y se trata, por tanto, de una aculturación imposible. Allí no tenían ninguna relación ni con los

otros republicanos, ni con los guachupines –término que designa a un español peninsular advenedizo en oposición al criollo establecido–. Por otro lado, y en gran parte, Arcadi y su familia eran una especie de españoletes, es decir, personas que fingían seguir viviendo en España, lugar en el que nacieron, a pesar de que lleven años habitando tierras mexicanas.

No obstante, hay un hecho que une irremediablemente a los exiliados y a los mexicanos: el gobierno mexicano sigue mostrando su reconocimiento a la Segunda República, a la vez que clama rechazo al gobierno de Franco. Jordi Soler destaca en *Los rojos de ultramar* la labor del embajador mexicano Luis Rodríguez, al que califica de "heroico" (*LRDU*, 74), pues exprime sus posibilidades para trasladar a cuantos españoles fuera posible a México. Rodríguez consigue alejar a los españoles del brazo opresor del general Franco, entre ellos al primer ministro de la Segunda República.

Una vez que Arcadi empieza a prosperar en el plano económico, como sucedió con muchos de los exiliados en México, la queja ya no responde al ritmo de vida ni a sus posibilidades, sino a la idea de que les han robado el futuro, de que están allí por una imposición, porque no les quedó otra salida que salvaguardarse en aquella selva mexicana. Inmersos en un proceso de transculturación, la relación con los mexicanos resulta definitoria, a pesar de que en realidad se base en la ignorancia de los indios hacia los españoles, a quienes identifican con los conquistadores de la época de Cortés (*LRDU*, 45).

El odio es una consecuencia directa de la ignorancia, o del desconocimiento en realidad, del otro. De este modo, los mexicanos parecen haber heredado un rechazo que se remonta a varias generaciones, y rechazan constantemente a este grupo de españoles que han llegado de la nada y para los que ahora tienen que trabajar, a pesar de que en la plantación el trabajo se realiza, en palabras de Soler, "cuerpo a cuerpo con los empleados" (*LRDU*, 196). Las diferencias sociales entre patrones y nativos persisten. La paz se mantiene "siempre y cuando los morenos entiendan que los blancos mandan" (*LRDU*, 48). Prueba de esta relación son las alambradas que separan sus casas de las del resto de habitantes de la selva, y que recuerda a la que sufrió Arcadi en Argèles-sur-Mer, aquélla que significaba la separación abrupta entre hombres libres y prisioneros.

Arcadi intenta en varias ocasiones, como ya hemos mencionado antes, acortar ese distanciamiento entre nativos y españoles; de hecho, incluso llega a negarse a

inscribir a sus hijos en colegios europeos, y decide costear económicamente los estudios superiores a Lauro, el hijo de la sirvienta. Lauro no parece ser capaz de escapar de su destino como indígena, y muestra en ese sentido características deterministas, viéndose introducido en un "círculo perverso" (*LRDU*, 52) de dependencia que recuerda al que padeció su progenitor.

No obstante, y de forma antitética, Arcadi y el resto de exiliados mantienen distancias irreconciliables: entre ellos utilizan el catalán para comunicarse, siguen disfrutando de la gastronomía catalana y el único televisor se encuentra en la casa de Arcadi, donde él y su familia lo ven sentados en sillones, mientras el resto se agolpa en la ventana para poder verlo desde fuera. Si bien no existe ninguna prueba en las novelas de Jordi Soler de que Arcadi, o cualquiera de los españoles exiliados, maltratara a los indígenas o los sometiera a una relación cercana a la esclavitud, salvo las palabras de un Lauro borracho que irrumpe en una cena y "dijo que estaba cansado de tantas humillaciones y que Arcadi era, como todos los españoles, un explotador hijo de la chingada" (*LRDU*, 58).

Arcadi y el resto de exiliados consideran que están de paso por México, que es una situación momentánea. Sin embargo, conforme pasan los años y les sigue resultando imposible regresar a España, comienzan a enraizarse en aquella tierra, sus empresas cafeteras cada vez son más prósperas, y ya no se encuentran en la precaria situación que padecían cuando llegaron a México. Sin embargo, a todos aquellos exiliados se les había arrebatado algo fundamental: su derecho a decidir. El nacimiento del primer nieto de Arcadi supone un punto de inflexión: Arcadi se cuestiona por primera vez si realmente desea regresar a España, un país que le dio la espalda a él y a su familia, y del que apenas conserva nada ya. De hecho, su hija Laia –la madre de Soler– había crecido en La Portuguesa, incluso tenía acento mexicano, y marido mexicano.

La relación de los indígenas y los colonizadores queda enmarcada en las figuras de dominados y dominadores, si bien es cierto que el tono que encontramos en la trilogía de Jordi Soler nada tiene de "indigenista", ni resulta tan acusatorio hacia los españoles que se instalaron en México y se convirtieron en grandes terratenientes con criados indígenas bajo su poder. Quizá el motivo fundamental es que la principal crítica del autor se orienta hacia territorio español, hacia la figura de Francisco Franco y todo

lo que representaba en su momento. Esta relación irreconciliable, para el autor, sigue patente a día de hoy: "Y sin el ánimo de generalizar le digo que no solo los mexicanos ven a los españoles como descendientes de Hernán Cortés, también los españoles siguen viendo a los mexicanos, y a los Latinoamericanos, desde una inexplicable superioridad"[487].

4.4. LOS PERSONAJES

4.4.1. LOS REPUBLICANOS DE APELLIDO EXILIO

Los personajes que aparecen en la trilogía de Jordi Soler constituyen el elemento principal a través del cual la trama va adquiriendo forma y significado, se organizan según su grado de participación en la propia historia. En concreto, y en el marco de la novela histórica, los personajes sirven como signos de la época y, en palabras de Celia Fernández, su papel y el lugar que ocupan están "directamente relacionados con el concepto de la Historia y del sujeto de la historia que tenga el novelista, conectado a su vez con los sistemas ideológicos de la época en la que escribe"[488].

Las historias personales de los personajes se entremezclan dentro del relato de Jordi Soler, de manera que el narrador no sólo nos ofrece el relato de Arcadi, sino que nos transmite también otras voces que, aunque no sean protagonistas de la historia principal –aquélla que funciona como columna vertebral del relato y que, en última instancia, lo justifica–, merecen del mismo modo ser escuchadas.

Los personajes que adquieren mayor relevancia dentro de la trilogía de Soler son aquellos republicanos que tuvieron que buscar asilo en otros países al finalizar la Guerra Civil y comenzar la dictadura y la represión franquista. Por supuesto, entre ellos, destaca el protagonista de *Los rojos de ultramar*, su abuelo Arcadi, que se perfila como un personaje en constante cambio y evolución. En un primer momento, Arcadi se presenta como un hombre que lleva a la praxis sus convicciones republicanas, que lucha por el derrocamiento del dictador y que, viendo la derrota próxima, no tiene otro remedio que huir del país: "Nadie deja su país y a su familia mientras exista la mínima esperanza de resolver las cosas de otra manera" (*LRDU*, 29). Sin otra salida que la del exilio, Arcadi emprende su viaje hasta México, con la primera parada necesaria en el

[487] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.
[488] Celia Fernández, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003, pág. 184.

campo de concentración de Argèles-sur-Mer. Es este espacio el que motiva la primera transformación de Arcadi, quien se ve obligado a subsistir en una situación precaria, donde hasta el agua escaseaba. La principal preocupación de Arcadi, sin embargo, estaba a unos cuantos kilómetros de aquel lugar, ya que, en palabras de Soler, "Arcadi pasó revista de forma obsesiva a las primeras coordenadas de su exilio: su mujer y su hija se habían quedado en Barcelona en un piso lleno de huellas republicanas que podían complicarles las cosas, y él estaba tirado a la intemperie en una playa rodeado por un ejército incalculable de cuerpos" (*LRDU*, 70).

En dicha etapa del exilio de Arcadi, la concepción del tiempo fue fundamental. Lo vemos reflejado en la desesperación del protagonista por no desprenderse de su reloj. La desesperación y la preocupación eran el peor enemigo de Arcadi, quien "sostiene que nunca estuvo tan cerca de volverse loco, por más que trataba de mantenerse despierto siempre había un instante, una distracción, un cabeceo que la rata aprovechaba para morderle el cinturón" (*LRDU*, 85). En aquellas condiciones inhumanas, los republicanos veían cómo sus caminos confluían en un único destino. La resignación se iba apoderando de ellos progresivamente, hasta el punto de que "Arcadi pensaba, cada vez con más frecuencia, que ni volvería a ver a su familia, ni saldría vivo de allí" (*LRDU*, 95).

Prueba de la desesperación que sufrían los que se vieron confinados a aquel campo de concentración francés es la actitud que muestra un gitano en un pasaje que narra el propio Soler: su hijo pequeño pierde un cochecito de juguete que cruza la alambrada y alarga la mano para recuperarlo. En ese momento, un guardia le empujó brutalmente. Su padre salió en su defensa, agarró al guardia de la cabeza y lo arrastró por el suelo. "Dieciséis meses de ira y resentimiento mutuo, unos por vigilar a la intemperie durante tantos meses en condiciones ínfimas y otros por ser vigilados en esas mismas condiciones, estallaron de manera incontenible" (*LRDU*, 96), en palabras del propio Soler.

Cuando llega a México, consigue su primer trabajo en el nuevo territorio, de ayudante de zapatero, y la impresión del propio Soler es que su abuelo transmitía cierta lástima: "Supongo que ese joven catalán, lechoso y desterrado en ese pueblo de jarochos hijos del sol, movía a la compasión o, cuando menos, resaltaba violentamente" (*LRDU*, 40). El personaje de Arcadi, de este modo, se ha desdibujado, se ha ido convirtiendo, a

medida que esquivaba las vicisitudes del exilio, en la sombra de lo que era. Lejos de su familia, de su tierra y de una guerra en la que habían fracasado, Arcadi trata de recomponerse a sí mismo en México, con el único objetivo de regresar a España y reunirse con su familia.

No obstante, cuando la familia de Arcadi consigue llegar a México y se produce el reencuentro, ya nos encontramos con un personaje que dista mucho del Arcadi que se nos presenta al inicio de la novela. Tal es así, que ni siquiera su hija Laia es capaz de reconocerle sin el atuendo de militar. Y, aunque Arcadi aún mantenía la esperanza de recuperar su posición, "su confianza en la amnistía tenía una base endeble, creían que Franco no podía ser tan canalla, que no podía dejar, así nada más, a cientos de miles de españoles sin país y sin familia" (*LRDU*, 90). Con el paso de los años, la esperanza de Arcadi se va desvaneciendo, y es entonces cuando Soler hace un apunte necesario para comprender la transformación del personaje, afirmando que "si Carlota [esposa de Arcadi] hubiera observado con más atención habría descubierto que ese hombre era otro, que la pequeña Laia tenía razón cuando no vio en él al hombre de la fotografía" (*LRDU*, 234). Arcadi acaba solo y aislado en un cobertizo en la selva hasta que muere a causa de un cáncer.

Identificar al resto de personajes republicanos que debieron buscar una nueva oportunidad en el exilio es una tarea ardua, puesto que "ni en las cintas ni en las páginas de las memorias de Arcadi abundan los nombres de otras personas, a veces da la impresión de que pasó por todo eso solo, sin gente real alrededor" (*LRDU*, 91). Junto con Bages, Puig, González y Fontanet, Arcadi formaba aquel grupo de amigos que compartían una misma experiencia, un mismo camino, el del exilio. Una vez llegan a México, "para ese quinteto de republicanos un negocio propio era la única forma de salir adelante, la condición de exiliados que tanto favorecía a algunos escritores e intelectuales era una desventaja insalvable" (*LRDU*, 45).

Los cinco republicanos compartían un mismo pasado, habían perdido la misma guerra, y tenían una forma muy similar de comprender su presente y vislumbrar su futuro: "Los cinco estaban hermanados, unidos de forma irremediable por la misma desgracia, y además los cinco compartían la certeza de que saldrían de aquella desgracia juntos; para ellos México no era el exilio sino el país donde estaban pasando una temporada antes de que pudieran regresar a España" (*LRDU*, 193).

Bages es compañero de Arcadi, republicano también, y perdieron el contacto cuando se separaron en la frontera francesa. Una vez en México se produce el reencuentro fortuito y, junto a sus otros tres compañeros, fundan el nuevo negocio en La Portuguesa. Cuando Arcadi se encuentra por casualidad con Bages, ve en él a un compañero al que creía haber perdido: "Era tan improbable aquello, y me pareció tan terrible y doloroso estarme equivocando, confundirlo, entusiasmarme y que al final no fuera Bages" (*LRDU*, 41). Bages pasa en México el resto de su vida, que ya no es la que fue en España y que le transforma en alguien que dista mucho de aquel republicano joven e idealista. De hecho, cuando Soler acude a él para reconstruir la historia de su abuelo, se encuentra con un viejo decrépito y alcohólico. Sin embargo, durante los primeros años en La Portuguesa, es Bages el que mantiene una actitud más fiel con su pasado republicano, e incluso le recuerda a Arcadi cuál es su condición y qué implica: "Tú no puedes comulgar, Arcadi –le decía Bages a la hora del menjul en la terraza–, eres un rojo y los rojos no comulgan" (*LRDU*, 230). Cuando la actitud de Arcadi se torna derrotista, y parece que ya se acomoda a su nueva vida en Mexico, tratando de olvidar los fantasmas de una guerra perdida, es Bages quien muestra una actitud más inconformista, quizá el único que a esas alturas aún no había perdido la esperanza de recuperar su tierra natal: "¡Ostiaputamecahoenesosfachasdemierda, Arcadi, collons, no puedes claudicar así!" (*LRDU*, 230).

Soler se reencuentra con Bages al comienzo de *La última hora del último día*: Laia, la madre de Soler, quiere recuperar unas tierras en las que está edificada la casa de Bages. La situación desemboca en un enfrentamiento entre ambos. Laia pide a su hijo que viaje hasta México para hablar con Bages. Aunque al principio Soler le da una negativa, cuando recibe un tercer diagnóstico sobre su ojo, que ningún médico parecía capaz de curarle, decide comprar un billete para México y llevar dos misiones a la par: hablar con Bages y visitar a la chamana de la selva para que le curase la infección ocular. Cuando Soler llega a la casa mexicana de Bages, se encuentra con un escenario desolador: "De inmediato sentí el golpe del olor a encierro, había un tufo general a humedad, a tabaco y a orines, todas las ventanas estaban tapadas por unas cortinas lustrosas de terciopelo rojo, y esto obligaba a Bages a tener las luces encendidas todo el tiempo, un contrasentido en aquella selva donde la luz del sol, incluso en un día nublado como aquél, entra a saco por todas partes" (*LUHDUD*, 53). Allí se encuentra a un Bages que sobrevive la mayor parte de los días borracho, y tan sólo acompañado por sus

criados, porque en la colonia de "La Portuguesa ya no quedaba nadie más, como bien explica Soler cuando afirma que La Portuguesa se había acabado y que él llevaba años solo viviendo con sus criadas en ese caserón" (*LUHDUD*, 54). En aquel encuentro, Soler siente una deuda moral hacia Bages: "Bages era el único nexo vivo que teníamos con la guerra y había que protegerlo porque sin él, sin esta pieza clave, 'nos será mucho más difícil entender el rompecabezas de nuestra pérdida y de nuestra ruina'" (*LUHDUD*, 55). Bages ya no era el mismo: la edad había hecho mella en él, y sufría de una demencia senil que le imposibilitaba guardar cualquier acontecimiento en la memoria, y su único deseo era morir en aquella selva, tal y como acabó Arcadi sus días.

Otro de los republicanos que adquieren relevancia dentro del relato es Puig, que era de Palamós, "miope con calvicie prematura, escandalosamente flaco y rozaba los dos metros de altura" (*LRDU*, 42). La afición de Puig por la fotografía es uno de los garantes que Arcadi y su familia encontraron para mantener su memoria: "El señor Puig era aficionado a la fotografía, tenía un cuarto oscuro montado en su casa y gracias a su afición queda algo de memoria visual de aquellos tiempos en La Portuguesa" (*LUHDUD*, 89). La peculiaridad que presenta Puig y le diferencia de sus otros cuatro compañeros es que parece ser el único que escapa de la influencia de la selva y regresa definitivamente a España.

Màrius, el hijo de Puig, "era rico, blanco, extranjero y homosexual, y esa combinación era una bomba en Galatea y sus alrededores, una bomba que sacaba de sus casillas a Puig, su padre, y a Bages y Arcadi, que continuamente tenían que ir a rescatar a Màrius de la cárcel o de algún tugurio o rincón patibulario, como aquel que se había alquilado en el mercado de Galatea, un cuartucho arriba de los puestos del pescado, que había arreglado como una leonera para poder ver a sus novios que tenían prohibida la entrada a La Portuguesa" (*LUHDUD*, 90). Uno de los problemas en los que constantemente se veía involucrado Màrius se le fue de las manos y acabó gravemente herido, por lo que "después de aquella experiencia y una vez recuperado, Màrius, que entonces tenía casi treinta años, acordó con su padre que se iría a vivir a Barcelona y Puig, para ayudarlo pero también para ir preparando su propio regreso, le compró un piso y un local para que fuera montando un negocio, y Màrius lo hizo tan bien que cuando los Puig regresaron a su tierra pudieron vivir holgadamente hasta el final de sus días" (*LUHDUD*, 92). Màrius mantiene el contacto con Soler pues, a pesar de la diferencia de edad entre ambos, les ha unido la misma selva, y en cierto modo, el hijo de

Puig es uno de los estandartes de la memoria del propio Soler. De hecho, fue Laia, la madre de Soler, la que le incitó a conversar con Màrius sobre aquellos años en La Portuguesa y, según el escritor, "la idea de Laia no sólo me había conducido a la memoria gráfica de la plantación, también me había permitido hacerme amigo de Màrius que es, por decirlo así, el guardián de mi memoria, y ahora que lo tengo y lo frecuento, no puedo explicarme cómo no lo busqué antes, cómo no procuré desde hace años nuestro acercamiento, porque hay cosas que no puedo compartir más que con él, cosas simples, un olor, un ruido, una temperatura y cierto grado de humedad, la canción nocturna de un búho, el paso de una bestia detrás del breñal, el olor a boñiga y a paja y a fruta podrida, el trazo urgido de una víbora, la niebla y las urticarias, un puro a la hora de los moscos y el menjul que los dos sabemos preparar de aperitivo, todo dicho y experimentado en catalán de ultramar" (*LUHDUD*, 93 y 84).

El cuarto republicano que, junto con sus compañeros, planea matar a Franco en *Los rojos de ultramar* es González, "que era gordo y usaba ropa demasiado ajustada, tenía barba roja, fumaba compulsivamente y era el único de los cinco que había emigrado directamente a México sin pasar por un campo de prisioneros" (*LRDU*, 42). González era quien se encargaba de las finanzas de La Portuguesa y encuentra su final cuando sufre un infarto. Igual que Puig, González era la parte más conservadora del grupo, y mostró su reticencia al plan que se estaba forjando para asesinar a Franco delante de sus compañeros, "una filípica sobre la necesidad de asumir, de una vez por todas, que nunca regresarían a España y que los cinco morirían de viejos en La Portuguesa, una idea que a todos deprimió" (*LRDU*, 197). Esto no quiere decir que González no odiara al dictador tanto como sus compañeros, de hecho, "en el fondo no le disgustaba la idea de cargarse al dictador" (*LRDU*, 197). Cuando Arcadi, Bages y Fontanet vuelan hasta Alemania para avanzar en la conspiración de asesinar a Franco, González y Puig quedan al mando de La Portuguesa, "ya plenamente convencidos de que el proyecto no era para nada un despropósito" (*LRDU*, 202).

Quien cerraba el grupo de los cinco republicanos que fundaron La Portuguesa y edificaron una nueva vida en México era Fontanet, "un gironés bajito y rubio, parecido, según las fotos que he visto, a James Stewart, era el único soltero del grupo y así permanecería, acompañado siempre por una legión de amantes indias, hasta el trágico final de su vida" (*LRDU*, 42). En *La última hora del último día* Fontanet tiene que lidiar con las constantes impertinencias del alcalde sobre las mujeres de los españoles, y el

deseo del mismo por darle "la vuelta a la tortilla violándose a unas cuantas españolas" (*LUHDUD*, 22). Fontanet fue uno de los promotores del complot que daría muerte a Franco y, de hecho, él mismo reconoció que "estaba dispuesto a viajar a Madrid y a pegarle él mismo un tiro en la cabeza a Franco" (*LRDU*, 203 y 204). El final de Fontanet le llegó cuando fue asesinado arteramente en una cantina.

Es necesario hacer inciso para explicar la figura de Doménech, un catalán republicano que llegó a México a finales de 1939 y que se había inscrito de forma apresurada en las filas de la guerrilla veracruzana. Junto con el matelot, se interesó por el proyecto de asesinar a Franco, e incitó a Arcadi y a sus compañeros para que le permitieran participar en el complot. Los conocimientos de Doménech terminaron de convencer al grupo de republicanos: "Doménech y el experto valenciano habían producido una mina en serie en el laboratorio del Río Blanco y, en un operativo que rayó en la perfección, se habían cargado al alcalde de Coatzacoalcos, que ya empezaba a negociar con los estrategas de la Alianza que tenían especial interés en controlar ese enclave petrolero" (*LRDU*, 207). No obstante, Arcadi y sus compañeros jamás llegaron a confiar en él y estaban en lo cierto, pues finalmente es Doménech el que asesina a Fontanet en una cantina y el que huye, junto con su mujer y el matelot, llevándose todo el dinero de los socios de La Portuguesa.

Cabe hacer una mención especial a Oriol, el tío de Soler, cuya historia queda recogida en *La fiesta del oso*. A pesar de que se le había dado por muerto, el autor indaga en el pasado, accediendo a documentos oficiales que finalmente le sitúan tras la pista de su tío. En un principio este personaje se presenta ante el lector como un ser admirable, como un republicano concienciado que huye del sistema represivo del franquismo para salvar su vida. No obstante, al final Soler descubre a Oriol en Prats-de-Molló, un pueblo del Pirineo donde tienen la tradición de revivir la historia de aquel oso que atemorizaba y secuestraba a mujeres. El oso, causalmente, es el propio Oriol, que ya no es el pariente supuestamente heroico, el superviviente nato, el mito que se había transmitido de generación en generación, sino que se transforma en un personaje malévolo, deshumanizado. Este proceso de animalización queda reflejado en la metáfora indiscutible que supone el hecho de que Oriol acabe precisamente disfrazado de un animal salvaje, de un oso.

4.4.2. LOS DOMINADORES

A pesar de que los catalanes que se instalaron en la selva mexicana, entre los que se encontraba el propio Arcadi, fueron los fundadores de La Portuguesa y, por lo tanto, los señores de aquellas tierras, los indígenas, aun estando en ocasiones al servicio de los exiliados, eran "los dueños de la selva eran ellos, ellos sabían cómo conducirse dentro de ella y cómo controlar a sus bestias, dominaban el territorio mientras nosotros vivíamos en nuestra Cataluña de ultramar, en nuestro país de mentiras, donde se vivía y se hablaba y se vestía como si estuviéramos en la calle Muntaner y no en esa selva infecta y fantástica" (*LUHDUD*, 10). No obstante, cuando hablemos de dominadores, nos estaremos refiriendo a, sin ningún matiz peyorativo, aquellos españoles que llegaron a una tierra extranjera y fundaron una colonia de la que eran dueños.

Son numerosos los momentos en los que se evidencia la colisión entre dos mundos que se presentan como antagónicos. Prueba de ello es un pasaje de *La última hora del último día* en el que los exiliados se sientan alrededor de la mesa para disfrutar de una comida familiar y piden a una de las criadas que tome una fotografía: "Aquel ojo enemigo ilustra la colisión entre los dos mundos que poblaban la plantación: los dueños milenarios de esa tierra frente a los nuevos dueños, los nativos contra los invasores, los indios que servían ese banquete de domingo a la intemperie mientras los extranjeros blancos comían, bebían y se carcajeaban" (*LUHDUD*, 34). Soler apunta que quizá se trata de una exageración pero que, en cualquier caso, sería una hipérbole de una realidad innegable: "que los blancos mandan y lo tienen todo, y los indios no tienen nada y sirven y obedecen" (*LUHDUD*, 34).

Arcadi y sus compañeros no se sentían españoles, pero tampoco mexicanos. En palabras de Soler, "cada dos por tres se nos hacía sentir que no éramos de ahí, que éramos los invasores y los herederos de Hernán Cortés y de su tribu de rufianes que habían llegado a México a rebautizar esa tierra con el nombre de La Nueva España, y acto seguido se habían entregado a la violación desenfrenada de las pobres mujeres mexicanas, cuyas criaturas irían conformando una recua de hijos de la chingada, una fina recua que era representada todos los días por alguien en La Portuguesa, un trabajador, un criado, el dueño de un establo de caballos, un político o su excelencia el señor alcalde" (*LUHDUD*, 43). En ese sentido añade que "todos ellos, en determinado momento, recurrían a la retórica del conquistado, del violado, del chingado, y

reclamaban, por ejemplo, un aumento de sueldo o una contribución, con una rabia y un resentimiento que hacía parecer que los dueños de la plantación, lejos de estar negociando la donación o el sueldo, acababan de violarle a su madre" (*LUHDUD*, 43).

Cabe reseñar que *La última hora del último día* se cierra con lo que el propio Soler denomina la invasión: la incursión de un montón de hippies en su casa de La Portuguesa, donde se estaba celebrando un festival de música por antojo del alcalde de allí. En ese momento los invasores son los otros, que representan la bajeza humana en todas sus formas haciendo uso de la violencia e incluso llegando a abusar de su tía enferma mental. El término invasores, no obstante, había sido utilizado con anterioridad por los indígenas para referirse a los españoles que llegaron a suelo mexicano, lo que plantea la siguiente cuestión: ¿Existe o puede existir cierto paralelismo entre la opinión que Arcadi y los suyos mantienen ante la barbarie de los que protagonizaron el día de la invasión y la visión que los indígenas tienen del hombre blanco? En palabras de Soler, Arcadi y sus compañeros "batallaban todos los días para quitarse de encima el fantasma de Hernán Cortés y de sus conquistadores despiadados, que la gente simple de Galatea identificaba con ellos" (*LRDU*, 45).

Por su parte, los españoles que allí se afincaron, trabajaban "cuerpo a cuerpo con los empleados" (*LRDU*, 47) en la plantación para combatir la idea que los indígenas tenían sobre ellos, en un intento desesperado por mantener ciertos ideales. Las diferencias entre patronos y trabajadores se mantienen y parece que la solución que encuentran Arcadi y los suyos es profundizar más la brecha para que el orden se mantenga "siempre y cuando los morenos entiendan que los blancos mandan" (*LRDU*, 48). Visualmente esto queda reflejado en varios momentos: los indígenas no comen en la misma mesa que los patronos, hay una alambrada que separa sus casas de las del resto de habitantes, sólo los patronos pueden sentarse frente al televisor… Por lo tanto, la crítica que establece Soler no es tanto contra indígenas o dominadores, sino contra la brecha que entre los dos se impuso hace siglos y que ninguna de las dos partes ha sabido salvar convenientemente, perpetuándola en el tiempo.

"En La Portuguesa había un equilibro social precario que no podía alterarse sin enfrentar el riesgo de que las comunidades vecinas se dieran el gustazo, siempre latente, de prenderle fuego a las casas de los catalanes" (*LRDU*, 67), afirma Soler. Las rebeldías de los obreros y los continuos ataques a los catalanes son prueba de una mala

convivencia entre los indígenas y los españoles que buscaron asilo en aquella selva. Los indios incluso llegaban a celebrar el día de la independencia dando palizas a los españoles, como ya hemos indicado.

No obstante, y a pesar de todo lo expuesto con anterioridad, si trasladamos el punto de mira a la realidad que asolaba el territorio español, podríamos identificar, con unas claras premisas que lo justifican, a la clase dominante con los vencedores de la guerra, es decir, con los franquistas. "De buenas a primeras un escuadrón de franquistas entraba a saco en una casa, o en un bar, o en un hotel y se llevaban a los refugiados españoles a un campo de prisioneros o, según su importancia, directamente a España. Para septiembre el acoso a los republicanos era intolerable" (*LRDU*, 130), menciona Soler en uno de los fragmentos de *Los rojos de ultramar*. La situación desembocaba en una completa desesperación para los republicanos, quienes veían sus destinos subyugados a los designios de Franco y sus tropas.

4.4.3. LOS INDÍGENAS

Los indígenas representan a la parte débil de la población, aquéllos que nacieron y crecieron en territorio mexicano y que, sin embargo, trabajan bajo las órdenes de los que allí encontraron su exilio. Arcadi y sus compañeros eran dueños de un cafetal en la selva veracruzana, lo cual les instaba a tener a una serie de criados indígenas bajo sus órdenes. La que detenta un papel más relevante en *Los rojos de ultramar* es Teodora, que tenía la misma edad que Laia, la madre de Soler, y que es definida como "la criada eterna" (*LRDU*, 229) y "la criada inmortal" (*LRDU*, 235).

La otra criada que trabajaba al servicio de Arcadi y su familia era Jovita, cuyo hijo bien podría considerarse un ejemplo de la precariedad que imponía la selva: "Aquel niño esmirriado, demasiado pequeño para su edad y tristemente feo, lloraba a gritos cada vez que se sentaba a cagar en el retrete. El escándalo se debía a que, por algún desajuste congénito, al primer pujo se le aflojaba la retícula muscular del ano y le afloraba un tallo purpurino" (*LRDU*, 62). Y eso sólo era el comienzo de todas las desgracias que aquel joven al que conocían como Jovito tendría que afrontar: contrajo el tétanos al arañarse con un alambre, le cayó un panal de avispas encima, le picó una marimbola en el prepucio. Sin embargo, ante cada una de esas desgracias, Jovito reía

con más y más fuerzas, como si la selva no fuera con él, como si fuera ya inmune a los designios de aquel paraje.

Quizá uno de los pasajes que mejor ejemplifica la relación de los indígenas con los españoles para los que muchos de ellos trabajaban es la historia de Lauro, el hijo de la criada Teodora. Cuando Lauro nació, Arcadi y su mujer permitieron a Teodora que siguiera sirviendo en su casa y, además, con el tiempo, también reclutaron a su hijo para que ejerciera sus propias labores: "Lauro se convirtió en el mozo de la casa, su trabajo era servirnos y entre sus obligaciones estaba cargarnos las canastas cuando íbamos al mercado" (*LRDU*, 53). Cuando Arcadi vio que el esquema se repetía, quiso ponerle remedio e inscribió a Lauro en la misma escuela a la que acudían sus propios hijos. La iniciativa de Arcadi incluía "comprarle ropa, darle obsequios en Navidad, sentarlo a la mesa con todos, en fin, tratarlo como a uno más de la familia" (*LRDU*, 53 y 54). Cuando Lauro acudió a la universidad, no sólo hizo un viaje de trescientos cincuenta kilómetros de distancia, dos mil metros de altura sobre el nivel del mar y un diferencial de quince grados en la temperatura ambiente, sino que dio un salto hacia la modernidad. Sin embargo, "un día, sin motivo aparente, comenzó a sentirse deprimido" (*LRDU*, 54). Según palabras del propio Soler: "No teníamos elementos para entenderlo entonces, pero la fuerza centrípeta de aquel círculo comenzaba a jalarlo, a reclamarlo. Poco a poco empezó a alejarse de nosotros y a faltar a sus clases" (*LRDU*, 54). Tres meses después, Lauro abandonó la universidad y regresó a La Portuguesa, volviendo al mismo tiempo al círculo del que Arcadi había pretendido, sin éxito, sacarle: "Quizá pasamos por alto que nuestras historias personales eran inconciliables, que en el mundo de los mexicanos blancos ser indio e hijo de una sirvienta es una maldición muy difícil de remontar y que con frecuencia es menos doloroso asumir ese amargo pedigrí, que andar arrastrando de por vida el refrán: el indio, aunque se vista de seda, indio se queda" (*LRDU*, 55).

A pesar de la decisión de Lauro, Arcadi, en un intento desesperado por arrancarle de las manos de lo que parecía un destino inevitable, le inscribió en un curso de electricista. Cuando Lauro deja embarazada a su novia, Arcadi le consigue pequeños trabajos como electricista, con la intencionalidad de que le sirviera para ir despegando en solitario, y abandonar de una vez el trabajo de mozo de la casa. Sin embargo, Lauro no es demasiado preciso en sus labores y, a menudo, estropea instalaciones que Arcadi debe compensar a sus dueños pagándoles el servicio de otro electricista. Cuando Lauro se entera, se aprovecha de la ayuda de Arcadi y pacta con ese nuevo electricista llevarse

un porcentaje a cambio de fundir las instalaciones a propósito. Con el tiempo, Lauro abandonó el domicilio de Arcadi y su familia, se dio a la bebida, y prácticamente sobrevivía de lo que Arcadi le pagaba por reparaciones eléctricas que respondían a los propios sabotajes que el abuelo de Soler iba haciéndoles a todos los electrodomésticos de la casa. El círculo se cierra en una situación desoladora: Lauro aparece en una reunión, vestido de forma harapienta, "con los ojos inyectados y una voz donde campeaban veinte años de rencor y resentimiento, dijo que estaba cansado de tantas humillaciones y que Arcadi era, como todos los españoles, un explotador hijo de la chingada" (*LRDU*, 58).

Lauro encuentra su final atropellado por un tren, mientras iba con una cantidad ingente de aguardiente en el cuerpo, encontrando una perfecta mímesis con el futuro que le deparaba a su padre. La reflexión de Soler nos conduce, efectivamente, a comprender que ese círculo que se establece entre dominadores y dominados en ocasiones es complicado de truncar: "Mientras Teodora me contaba su tragedia, observé que el círculo que habían detectado mi abuelo y mi padre era, efectivamente, una maldición: las hijas de Lauro entraron a la cocina cargando las canastas de mis sobrinas, las hijas de Joan, que venían de comprar cosas en el mercado de Galatea" (*LRDU*, 58).

La relación entre los indígenas y quienes llegaron a aquella tierra es, en definitiva, irreconciliable. Ése es uno de los primeros recuerdos de un Soler que crece en plena selva mexicana: "El desprecio de unos indígenas que conocían la reticencia de la selva a aceptar extraños" (*LUHDUD*, 2). De hecho, esta difícil relación es un estigma de la infancia del propio Soler. Así lo narra en uno de los fragmentos de *La última hora del último día*, cuando afirma lo siguiente: "Yo me iba entusiasmando más y más con la perspectiva de hacer algo que estaba prohibido y, sobre todo, de hacer algo con ellos, de compartir lo que fuera con esos dos chavales indígenas que más bien nos despreciaban y nos hacían a un lado, porque siempre nos había quedado claro que los dueños de la selva eran ellos, ellos sabían cómo conducirse dentro de ella y cómo controlar a sus bestias, dominaban el territorio mientras nosotros vivíamos en nuestra Cataluña de ultramar" (*LUHDUD*, 10). En ello cobra una especial relevancia el paso del tiempo, ya que durante siglos aquella selva había sido dominada por los indígenas, que la conocían y se desenvolvían a la perfección entre sus peligros, mientras que ellos abandonarían la plantación de La Portuguesa y ésta sería devorada por la vegetación, sin dejar huella de su paso por la misma.

Con el artículo 33 de la Constitución mexicana, quedaba dictaminada la facultad inherente a todo alcalde para echar del país a cualquier extranjero que atentara contra el orden y la convivencia de la sociedad, "cosa que desde la óptica del trabajador indígena y explotado, que era invariablemente la óptica del alcalde, calificaba como delito suficiente para echar a todos los extranjeros de La Portuguesa y del país" (*LUHDUD*, 18). Según el propio Soler, los patrones, que habían perdido su guerra, no querían exponerse a discutir sobre el tema, por lo que aceptaban en silencio las diversas multas preventivas que establecía el alcalde de turno, "unas multas cuyo pronto pago volvía sordos los oídos de los funcionarios, los hacía incapaces de enterarse de las quejas exageradas, cuando no inventadas, de los trabajadores, y evitaban que los soldados republicanos y sus familias tuvieran que marcharse a un segundo exilio" (*LUHDUD*, 18).

Existe, no obstante, un paradigma que da la vuelta a la realidad que subyace de forma constante en el relato e identifica a los españoles como los seres dominantes y a los indígenas como los dominados. Es el caso de Bages, quien acaba rodeado de un séquito de criadas indígenas con las que mantiene relaciones de diversa índole. En esa casa, según las irónicas palabras de Soler, "el único que no manda es el patrón, ahí sí se han consumado cabalmente la independencia del imperio español y la revolución mexicana, las indias tienen oprimido al viejo que a sus noventa y tantos años […] sigue apasionándose con sus carnes morenas y también sigue dando alguna batalla el viejo íncubo" (*LUHDUD*, 16).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.4.4. EL PAPEL DE LA MUJER

Es reseñable el trato que se concede en esta trilogía a los personajes femeninos, quienes a menudo aparecen desdibujados como una extensión de cualquier otro personaje masculino: la mujer de, la hija de, la abuela de, la criada de… Quizá el único personaje que escapa plenamente de esta dependencia es Neus, la tía abuela de Jordi Soler, hermana de Arcadi, y la única que sobrevive en su Cataluña natal a la guerra y a sus consecuencias.

El papel de las mujeres en el periodo histórico en el que se enmarca la trilogía quedaba relegado a un segundo plano, y nos encontramos con personajes como la madre de Arcadi, que se pasaba "el día completo y […] la noche, sentada en un sillón […] con su mano ganchuda puesta en la perilla de un aparato de onda corta, [escuchando las

noticias en] checo y en ruso y en otras lenguas que no entendía" (*LRDU*, 160). El hecho de que aquella mujer escuchara las noticias en idiomas que desconocía por completo no es sino un simbolismo que nos remite a la total situación de desamparo y de desinformación a la que se veían sometidas las mujeres quienes, en un intento desesperado por involucrarse en su propia vida, llegaban a esos extremos.

La mujer de Arcadi es la viva imagen de la paciencia y de la perseverancia: espera en Cataluña a que su marido esté totalmente afincado en México, para trasladarse con su familia hasta allí y formar parte de una nueva vida muy diferente a lo que había conocido hasta el momento. Por otro lado, también es un claro reflejo de la protección, y así lo demuestra Soler en un fragmento en el que se habla de uno de los bombardeos que asolaron Barcelona: "Mi abuela abrazaba a mi madre con una fuerza desmesurada, la apretaba contra su pecho, quería metérsela al cuerpo y regresarla al limbo" (*LRDU*, 65 y 66).

Otra mujer que cobra especial relevancia en la historia de *Los rojos de ultramar* es Katy, una inglesa que se presentó como la novia de Doménech, otro de los implicados en el plan de atentar contra la vida de Franco. Fontanet acaba fijándose en ella y sus sentimientos a punto están de hundir el plan. De hecho, es Arcadi quien se ve obligado a hablar con él, "le dijo que la situación era insostenible, que tenía que olvidarse de Katy porque iba a ser ridículo que el proyecto se viniera abajo por un lío de faldas" (*LRDU*, 215). A Fontanet aquello le acaba costando la vida cuando Doménech le increpa en una cantina, pistola en mano, "un parlamento donde aparecía Katy" (*LRDU*, 223), para finalmente pegarle un tiro.

Un punto y aparte supone adentrarse en la psique del personaje de Marianne, la tía de Jordi Soler, quien le profesó un daño infinito durante años por las palizas intermitentes que Marianne propinaba a Laia. Durante los años de su infancia, Soler creció bajo el miedo de lo que pudiera llegar a hacer Marianne: "De pronto aparecía Marianne hecha una furia, nunca se sabía bien por qué, ni tampoco lo que sería capaz de hacer, aparecía hecha un basilisco con la greña rubia desordenada y sus ojos azules y estrábicos y lo que quedaba era huir despavorido y esconderse debajo de un sillón o de una furgoneta, o arriba de un árbol o en el cafetal" (*LUHDUD*, 13).

El trastorno psíquico de Marianne la obligaba a permanecer encamada la mayor parte del tiempo, sometida a fuertes dosis de fármacos que la dejaban drogada, que "la

idiotizaban y le aflojaban la tensión de la mandíbula, y eso más la baba que comenzaba a escurrírsele era siempre buena noticia, era el anuncio de que estábamos atravesando por un periodo de calma donde no tenía uno que andarse cuidando de sus embates brutales" (*LUHDUD*, 14). Tal era el odio y el temor que Soler profesaba a Marianne, que le deseaba la muerte, aunque el escritor se arrepiente de haberlo deseado y lo califica de "un delirio infantil, de un hecho sin importancia, aunque ahora que lo pienso y que lo pongo por escrito, me queda claro que un delirio hay que atenderlo venga de quien venga, que un niño deseando la muerte de alguien con esa rabia es un punto de poder, un número negativo, una sombra que en algo desajusta el entorno" (*LUHDUD*, 83).

La relación de Soler con Marianne no se fundamentaba sólo en el odio, sino que tenía un claro reverso sexual: "Aquella vida de golpes y corretizas tenía su contrapunto que era Marianne desnuda bajo la ducha con sus pechos y su pelambre y su sexo de mujer adulta expuesto ante mis ojos espías, un sexo que miraba con curiosidad pero también con deseo, con un deseo de niño que tenía más de juego que de urgencia y sin embargo adivinaba que ahí, entre esos pliegues que Marianne se tallaba largamente con la esponja, latía el misterio de la vida" (*LUHDUD*, 86). La relación entre ambos encuentra una solución a la constante disyuntiva entre el odio, por los golpes que propinaba Marianne a Laia, y el amor, por ser parte de su familia. Esta solución llegó el día que Soler se interpuso entre ella y un hombre que la golpeaba violentamente: "En ese instante, cuando otros estaban a punto de hacer realidad mi deseo fervoroso, pensé que no podía permitirlo ni iba a soportar que alguien la matara" (*LUHDUD*, 130).

Para Arcadi, aquella mujer no sólo era la hermana mexicana de Laia, sino también "la punta de una estirpe que por culpa de la guerra nacería en aquella selva […] final de un paréntesis de nómada y de desterrado porque tener hijos, esto debía pensar entonces, significa anclarse a la tierra donde han nacido, tener otro país, prodigarse en otra latitud, y eso no era poca cosa para ese soldado que más de una vez había considerado que su vida estaba irremediablemente destruida y que lo que quedaba era esperar el final" (*LUHDUD*, 24).

Marianne queda vista, por lo tanto, desde diferentes órbitas: desde los ojos de un Soler que siente cierto odio hacia ella por los golpes que propina a menudo a su madre, desde los ojos de un Arcadi que protege a su estirpe por encima de cualquier cosa, desde

los ojos de los vecinos que viven atemorizados por la actitud de Marianne y, en última instancia, desde los ojos de un Soler que se desmorona al ver cómo, en la revuelta que cierra *La última hora del último día*, violan y golpean a su tía. Se trata de un personaje dinámico, que crece y perfila la historia, que sirve a su vez para definir la evolución del resto de personajes. Podemos afirmar, por lo tanto, que en esta segunda entrega, quizá el personaje de Marianne, un personaje femenino, es el núcleo central de la obra.

En *La fiesta del oso*, aparece otro personaje femenino que adquiere relevancia en el relato. Se trata de Isolda, la mujer que amputó la pierna a su tío Oriol. Isolda es un claro reflejo del acceso que tenían las mujeres a cualquier tipo de educación, tal es así que ella aprendió a amputar miembros con un libro de láminas: "Me quedé con la impresión de que Isolda había aprendido su oficio de una forma rigurosamente original, había extraído el conocimiento directamente de la fuente, de manera directa y sin intermediarios; su libro de láminas, que algo tenía de escalofriante, no debía nada a ningún otro libro" (*LFDO*, 161).

4.4.5. JORDI SOLER: NARRADOR, PROTAGONISTA Y REFLEJO DEL PASADO

Como ya afirmamos con anterioridad, Jordi Soler aparece en las novelas de su trilogía como un personaje más, inmerso en la historia de su familia. Nos encontramos, por lo tanto, con un narrador que se constituye como la única voz dentro del relato, puesto que el resto de voces las escuchamos a través de él (conocemos el contenido de las memorias de Arcadi por medio de la narración del propio Soler, quien es el encargado, por descontado, de seleccionar y transmitir la información de las mismas).

El narrador, que en primera instancia no logra acceder a toda la verdad del pasado de su familia por los huecos existentes en las memorias de su abuelo, ejerce su imaginación novelesca y trata de rellenar estos vacíos, recuperar esa historia, que es la de su familia y, a la vez, es la de todos los exiliados, honrar a la memoria histórica de aquéllos que perdieron la guerra. Por lo tanto, el tema central es la actitud de un narrador comprometido con la recuperación de la memoria histórica.

La voz del narrador se hace eco, a su vez, de otras tantas voces que también merecen ser escuchadas, crea y recrea personajes relevantes dentro del relato,

favoreciendo el concepto de memoria colectiva, la memoria de los republicanos que se vieron obligados a buscar en el exilio una segunda oportunidad. De hecho, el narrador lo afirma en el relato cuando reconoce que el acto de escritura sirve a Arcadi para "exorcizarse" (*LRDU*, 13). Para su abuelo, la guerra que acababa de perder era como un demonio del que debía liberarse para poder comenzar una nueva vida en México. Así que "antes de hacer cualquier cosa, buscó ese cuarto de alquiler […] y se entregó a la tarea de exorcizarse, de sacarse de encima […] al demonio de la guerra" (*LRDU*, 13).

Jordi Soler como narrador no ha vivido toda la historia de su abuelo Arcadi, sino que gran parte de la misma la conoce a través de sus memorias, por lo que debía rellenar esas zonas oscuras que su abuelo "nunca estuvo dispuesto a aclarar" (*LRDU*, 93). De este modo llega a Francia, en busca de la información que le ayudara a reconstruir la historia tal y como ocurrió. Éste es el proceso de exorcismo que practica el propio Soler, del mismo modo que en su día hiciera su abuelo.

Dentro de ese proceso en el que el narrador se convierte en un intermediario entre el resto de voces del relato y el propio lector, la voz adquiere una serie de particularidades fruto de la experiencia histórica del sujeto: "De las marcas sociales del discurso a las sonoridades asociadas con un temperamento o un estado de ánimo, las distintas inflexiones que la voz puede sufrir en la ficción histórica dependen de la relación que el autor establece con el pasado histórico, de la manera en que se lo plantea como objeto"[489].

No obstante, Jordi Soler no sólo aparece como la voz narrativa principal, sino que también es un personaje más dentro del propio relato. Cuando Arcadi se instala en México y su familia por fin puede reunirse con él comienza su aventura en México, y la familia crece, entre ellos, con el nacimiento del propio Soler. En *La última hora del último día*, Soler es el personaje principal dentro del propio relato, es quien nos presenta a su tía Marianne y nos transmite la realidad de la selva mexicana. Sin embargo, ya en *Los rojos de ultramar*, se nos presenta a un Soler que aún es un niño, y que nos transmite las zozobras familiares dentro de un peculiar contexto salvaje: "A nosotros también nos salían cosas bizarras por el culo. Por más que se desinfectaban los

[489] Iván Jiménez García, "La voz en la ficción histórica", *Desde el jardín de Freud*, núm. 8, Bogotá, 2008, pág. 309.

alimentos siempre se iba algún parásito en las lentejas o en un trozo de carne, memorándums que mandaba la selva para recordarnos su vigor" (*LRDU*, 62).

El hecho de que Soler aparezca como un personaje más en su trilogía facilita que la voz de él como personaje transmita sus sentimientos y emociones, de forma que el pasado se acerca al presente y para el lector resulta casi imperceptible la distancia cronológica, pues reconoce en él actitudes y pensamientos contemporáneos. El personaje "ríe, come, habla, opina sobre el tiempo que le ha tocado vivir y, sin embargo, las claves de su comprensión no residen ni en la biología, la psicología, la epistemología o la ideología sino en las convenciones literarias que han hecho de él un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva que el lector tiende inevitablemente a situarlo dentro del mundo real"[490]. Si a esto sumamos el hecho de que nos encontramos ante una fórmula concreta, la de la autoficción, el personaje tiende a considerarse con un grado de realidad mayor, con una carga de veracidad inexorable.

El personaje de Jordi Soler es apenas un niño que comienza sus andanzas en México, que es testigo y partícipe de los intentos de su familia por integrarse en un contexto muy diferente a la realidad que vivía en Cataluña. El narrador se identifica con este personaje del pasado, testigo e incluso protagonista de los hechos, siendo esta conexión intergeneracional la que consigue que los acontecimientos pretéritos recobren vida y sentido para el propio narrador, quien los considera parte de su historia. En esta relación entre el narrador y el personaje, el primero afirma sus señas de identidad y su pertenencia a una comunidad en concreto.

Es curioso, sin duda, que *La última hora del último día* comience con el pronombre personal "yo", referencia directa al narrador-personaje, es decir, al propio Soler. La historia se abre con el pensamiento que un Soler niño guardaba hacia su tía Marianne, las constantes ganas que tenía de que aquella mujer se muriera, por los golpes que le propinaba tanto a él como a su madre. Es el sueño recurrente que el autor aún tiene sobre Marianne y sus episodios violentos el que justifica el comienzo del relato, en el que se nos advierte de la persistencia de aquella selva en la personalidad de Soler: "El teléfono sonó cuando estaba frente al ordenador, concentrado en mi trabajo, a un océano de distancia de la selva donde nací y crecí, y conforme me iba contando lo que tenía que decirme, yo iba pensando que, por muy lejos que me vaya, aquella selva siempre acaba

[490] Edward Forster, *Aspecto de la novela*, Madrid, Debate, 1927, págs. 61 y 62.

alargando un tentáculo que me lleva de regreso" (*LUHDUD*, 7). Jordi Soler, por lo tanto, recurre a su pasado de forma constante, un pasado que por lejos que quede en el tiempo aún forma parte de su presente y, sobre todo, le ha definido y le ha convertido en lo que es.

La integración del personaje dentro del espacio, es decir, de la selva, viene sin duda marcada por un hecho que Soler narra en las primeras páginas de *La última hora del último día* cuando, instigados por el resto de los niños que allí vivían, permite un encuentro sexual con una vaca: "Y comencé a sentir placer, un placer supeditado a los componentes de esa integración que yo buscaba, como si yo embonado dentro de la vaca hubiera sido, durante ese lapso, parte real de la selva, como si durante ese paréntesis se hubieran fundido por fin mis dos mundos" (*LUHDUD*, 12). Para un Soler que se sentía constantemente fuera de lugar, fue el único momento en el que se sintió integrado en la selva.

Muchas de las percepciones del Soler niño siguen teniendo vigencia en el presente, como el sentimiento que siempre le ha despertado la chamana que vivía en aquella selva mexicana: "Más allá de esa piedra que era su cara lograba percibir su aura mágica, una magia que yo no he dejado de comprobar a lo largo de mi vida y que experimenté por primera vez de niño, cuando Laia me llevó a su bohío para que me viera esta misma infección recurrente que tengo en el ojo izquierdo" (*LUHDUD*, 28). Es esa misma infección la que le lleva de vuelta a la selva, a su pasado.

No obstante, y aunque haya persistencias entre el pasado de Soler en aquella selva y su presente en la Cataluña contemporánea, también podemos atender a la evolución del autor, del personaje. Aquel Soler niño deseaba la muerte de su tía, y de hecho así se lo hizo saber a su madre: "Y esto era lo que más me hacía llorar, un llanto de rabia y de impotencia que me hizo decirle a Laia eso de lo que me he arrepentido toda la vida, le dije: 'quisiera matar a Marianne», «quisiera verla muerta para que nunca vuelva a pegarte'" (*LUHDUD*, 68). Sin embargo, ese pensamiento ha ido mutando con el paso de los años hasta la actualidad, en la que Soler, como refleja en la anterior afirmación, se arrepiente de haber deseado alguna vez aquello. Es más, ya al final de *La última hora del último día*, cuando Marianne sufre una agresión física, Soler se ve incapaz de permitir que alguien le hiciera daño a su tía.

Jordi Soler vuelve a ser un personaje más dentro de *La fiesta del oso*, pero sobre todo es un narrador arrepentido de haber dado por muerto a su tío Oriol. En las líneas de la novela que cierra la trilogía, trata de recuperar su memoria: "También era verdad que había sido yo quien lo había matado por escrito y esta reflexión, que quizá en otro momento me hubiera dado risa, me pareció entonces muy grave" (*LFDO*, 35). Un Soler que ya conoce la historia de su familia, que ha conseguido rellenar los huecos informativos existentes en las memorias de Arcadi, ahora trata de recrear la historia de su tío Oriol, al que toda la familia había dado por muerto.

En el transcurso de las páginas de *La fiesta del oso*, Soler narrador va sufriendo una evolución: llega un momento en el que no comprende las decisiones que fue tomando su tío. Así lo expresa cuando afirma que "la verdad es que a medida que me adentro en la vida y obra de ese pariente mío, entiendo menos sus decisiones, sus acciones y sus móviles" (*LFDO*, 61). En este caso la evolución es más notoria en el narrador, que adopta un punto de vista diferente según va conociendo la historia de Oriol, que jamás volvió a ver a su familia desde que huyeron a Francia. Por ende, Soler no adquiere una gran relevancia como personaje, aunque sí como narrador.

La opinión que Soler va formalizando sobre Oriol a medida que conoce sus andanzas todos los años que lo dieron por muerto se consolida en una sensación profunda de repulsión "donde campeaba también la pena y la vergüenza de que ese animal, ese depredador y yo, somos de la misma familia" (*LFDO*, 112), añade el autor. Los sentimientos de Soler respecto a Oriol no desaparecen durante el relato, a pesar de que el autor es consciente de que quizá se equivoca en sus deducciones por verse influenciado por el hecho de que Oriol era su tío, parte de su familia: "Empecé a pensar que Oriol, en esos años de bosque y vida prehistórica, efectivamente se había animalizado, se había insensibilizado ante esas situaciones que, quiero pensar, antes de la guerra lo hubieran destruido" (*LFDO*, 119).

Por ende, la presencia de Soler no sólo se limita a la autoría de las tres novelas, sino que alcanza a ser un personaje más dentro del relato, y además se constituye como un fractal del pasado, como una voz que pretende y consigue reconstruir la historia de su familia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.4.6. VOCES DE LA INVESTIGACIÓN

Como ya mencionamos con anterioridad, la trilogía de Jordi Soler se fundamenta en un exquisito y minucioso proceso de investigación que lleva al autor a reconstruir finalmente la historia de su familia. Este proceso se inicia en *Los rojos de ultramar* con las memorias de su abuelo Arcadi, que es el documento inicial que sirve como punto de partida de todo lo que aún estaba por descubrir. No obstante, Arcadi obvia un acontecimiento fundamental: el intento de atentado contra la figura de Francisco Franco. Cuando Soler comienza sus pesquisas, descubre los hechos que le permiten reconstruir la historia al completo. Una de las fuentes documentales a las que accede es la correspondencia de don Luis Rodríguez, en la que, según el propio Soler, "el embajador le detallaba a mi abuelo los progresos de su caso, la evidencia de que aquel diplomático tenía una vocación de servicio extraordinaria" (*LRDU*, 93). Es precisamente la historia del embajador Rodríguez la que permite a Soler orientarse en su investigación.

Tal es la importancia del embajador, que Soler viaja hasta París, donde se encontraban los archivos del trabajo del diplomático, y allí reúne la información necesaria: "Llené dos libretas con cifras, datos y pasajes importantes de la gestión de aquel embajador heroico, sobre todo en los campos que tocaban el paso de Arcadi por Francia, hice listas minuciosas de lugares, de nombres, de compañías, de las ocupaciones temporales de los republicanos y de la proporción que éstos ocupaban como fuerza laboral en el país" (*LRDU*, 173). En esos papeles Soler averigua que, aunque su abuelo lo negara, sí pertenecía al Partido Comunista, igual que su padre y su hermano.

La historia de Arcadi se completa con otra historia ajena, que pertenece a otra familia, concretamente, al abuelo del cónsul, quien conversa con Soler durante toda una noche, compartiendo la información de sus antepasados. Es el cónsul quien le incita a visitar Argèles-sur-Mer, un trámite obvio que Soler no se había planteado hasta el momento. Desde ese momento, y según palabras del autor: "Se me antojó como un viaje de arqueología interior, una experiencia cuyos probables hallazgos me ayudarían a obtener un mejor perfil de Arcadi y, consecuentemente, de mí mismo" (*LRDU*, 175).

Otra de las voces que permiten a Soler reconstruir la historia narrada en *Los rojos de ultramar* es la de Putxo, compañero de Arcadi en el campo de concentración de Argèles-sur-Mer, al que habían dado por muerto, y que días después se levantó de su

falsa tumba y se marchó rumbo al sur. Cuando Soler acude personalmente al domicilio de Putxo, éste le cuenta que el viaje que Arcadi hizo en 1970 no fue a Holanda, como su abuelo afirmaba, sino a Francia. Es en ese mismo momento cuando Soler adquiere conciencia de que su abuelo había participado en un complot para asesinar a Franco.

En la segunda de las novelas que componen la trilogía, *La última hora del último día*, la fuente de información fundamental es el propio recuerdo de un Soler que ya tiene conciencia de lo que sucede a su alrededor, y que trata desesperadamente de integrarse en la selva mexicana. Su propia memoria le lleva a rememorar los acontecimientos que sucedieron el día de la invasión de La Portuguesa.

La fiesta del oso, sin embargo, encuentra su razón de ser en una voz ajena a la del escritor, en una especie de serendipia que lleva a Soler a replantearse cuál fue la historia de su tío Oriol, al que todos habían dado por muerto desde hacía muchos años. Al finalizar una conferencia que Soler impartió en Argelès-sur-mer el 14 de abril de 2007, una mujer "que llevaba vestido negro, la cabeza cubierta con una pañoleta y un trapo pardo y ruinoso amarrado al cuello que hacía las veces de foulard" (*LFDO*, 29) se acercó al escritor para darle una fotografía en la que aparecía Martí, su bisabuelo, Arcadi, y su tío Oriol. Detrás de la fotografía, una letra manuscrita versaba: "1937. Frente de Aragón" (*LFDO*, 34). La carta que acompañaba la fotografía estaba firmada por "un o una tal Noviembre Mestre, [que] expresaba su enfático desacuerdo con el destino que Oriol, el hermano de Arcadi, tenía en el libro" (*LFDO*, 34).

Para Soler, el hecho de que Noviembre le hiciera llegar su particular queja acerca del destino que Oriol había sufrido en el libro que el escritor ya había publicado, no era sólo una queja de un lector cualquier, "era mucho más que una precisión, era la denuncia de un asesinato" (*LFDO*, 35). Es en ese momento cuando Soler decide visitar a Noviembre para acceder a la verdadera historia de su tío Oriol. Noviembre, por ende, es una de las voces fundamentales dentro de la argumentación. De hecho, es el testigo principal de las peripecias que asolan a Oriol en el trayecto de su vida, mucho más longeva de lo que su familia tenía constancia.

Sin embargo, el cariño que Noviembre había desarrollado hacia Oriol le impedía transmitir a Soler ciertos hechos y verdades sobre su tío, así que la misma anciana que le entrega la fotografía y la carta de Noviembre recomienda al escritor hablar con una tal Isolda, que por lo visto también conocía a su tío. El encuentro con Isolda puso a

Soler "tras la pista del verdadero Oriol" (*LFDO*, 81). Investigando en los informes policiales, Soler descubre que su tío había confesado el asesinato de una niña, previo interrogatorio. Lo que hallaron los policías cuando Oriol les llevó hasta la cueva donde había abandonado el cuerpo de la niña, según palabras de Soler, era "el final del viaje de Oriol a los infiernos, es la caída, la materialización de ese período de su vida que va de 1939 a los primeros meses de 1944" (*LFDO*, 117).

En la prisión donde Oriol pasó los siguientes años de vida, Soler encontró los documentos en los que se recogían los crímenes que había cometido su tío. De hecho, afirma el escritor: "Bastaba meter un par de claves y teclear mi apellido para que brincara inmediatamente a la pantalla el asesino de Serralongue" (*LFDO*, 119). Para poder conmutar sus incontables crímenes denunció a Noviembre como un colaborador de republicanos que buscaban asilo fuera de las fronteras, hecho que a Soler le pareció particularmente despreciable: "La traición a su amigo, al hombre que le había salvado la vida, terminaba de desdibujarlo como persona, confirmaba que Oriol había cruzado la línea, había perdido las amarras que lo unían con su vida anterior, se había deshecho de la lealtad, ese valor imprescindible que respetan incluso los criminales" (*LFDO*, 128).

Soler averigua de este modo que su tío aún seguía con vida, y sigue su pista hasta la prisión donde estaba encerrado. Finalmente, se encuentra con Oriol en medio de la plaza del pueblo, donde se celebra una fiesta en la que se conmemora a un oso que en su día, y según la historia del pueblo, secuestró a una campesina. El hombre que hace las veces de oso sufre agresiones por parte de todos los aldeanos. Cuando Soler lo encuentra, reconoce por fin a su tío Oriol.

Cabe destacar de todo lo expuesto con anterioridad que Jordi Soler se basa en varias voces argumentativas que completan los vacíos en la historia de su familia. Sólo en *La última hora del último día* la voz primordial que sustenta el relato es la del escritor, que recuerda su infancia en La Portuguesa. No obstante, tanto en *Los rojos de ultramar* como en *La fiesta del oso* las voces son variadas y no sólo se corresponden con particulares que han conocido a sus familiares y han compartido su camino durante determinados momentos de sus vidas, sino que cobran especial relevancia los archivos oficiales que aún guardan información de aquellos republicanos que sufrieron la represión franquista.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.4.7. LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES: VIOLENCIA Y MEMORIA

Los personajes de la trilogía de Jordi Soler son entes dinámicos que evolucionan de forma paralela o, quizá sería más acertado afirmar que incitan a la historia a evolucionar. Una de las características principales de los mismos es la violencia, no como característica más o menos intrínseca al ser humano, sino como resultado de un momento histórico determinado. La conciencia social de los republicanos tenía precisamente ese punto en común, el de la violencia como forma de expresión fundamental ante la constante represión de sus anhelos personales.

La violencia franquista, en primer lugar, es tratada en la obra de Soler no en su totalidad, sino que se especifican aquellos casos que afectaron a la historia de sus familiares: bombardeos en Barcelona, el campo de concentración de Argelès-sur-mer… Son signos de violencia que, si bien no recogen una realidad histórica en su totalidad, sí la reflejan y son fácilmente rastreables: "La violencia extrema debía propiciar la rapidez y el carácter expeditivo del golpe gracias a unos republicanos paralizados por el terror, pero su poder para erradicar cualquier oposición permaneció durante una larga guerra de desgaste. Lejos de cesar o disminuir, la violencia se retroalimentaba día a día y estalló con especial virulencia con la llegada de la Victoria"[491].

Prueba de la realidad a la que estaban sometidos los republicanos tras perder la guerra es lo que sucede a Arcadi, quien es detenido por dos agentes de la Gestapo, acusado de "poseer propaganda política de inspiración extranjera" y de "distribuir octavillas y boletines de origen o inspiración extranjera cuya naturaleza es contraria al interés nacional" (*LRDU*, 140). No obstante, las referencias a otras historias que no son la de la familia de Soler también son constantes en el relato: "Arcadi sintió que se desvanecía, por un instante se vio con toda nitidez ingresando a una cárcel, alejado para siempre de su mujer y de su hija, o de pie con las manos atrás frente a un pelotón de fusilamiento, como les había sucedido a no pocos de sus compañeros de armas" (*LRDU*, 147).

Del mismo modo, y con la empresa de aportar veracidad al relato, los datos que reflejan la represión franquista tras la Guerra Civil aparecen de forma alternativa insertos en la historia, recreando una situación sociopolítica que aunaba a los

[491] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, pág. 91.

republicanos bajo un mismo destino desolador. Esto lo vemos reflejado en el siguiente fragmento: "30.000 se habían alistado como voluntarios en el ejército francés, 50.000 habían ingresado como trabajadores de esas empresas diversas que manejaban los entrepreneurs locales, 40.000 seguían recluidos en campos de prisioneros, 10.000 habían caído en alguno de los asilos de inválidos, otros 50.000 hacían quehaceres domésticos y pequeños trabajos para ganarse unos francos, 30.000 eran beneficiarios de los organismos de republicanos españoles en el exilio, 10.000 sobrevivían con sus propios recursos, otros 50.000 andaban por ahí sin que se supiera muy bien qué hacían. El total, según el acta de Rodríguez, era de 300.000" (*LRDU*, 105 y 106).

La realidad que pretende transmitir Soler no se limita a los años de la Guerra Civil, sino que se extiende a las consecuencias de la misma, en esos años que aún estaban por llegar, cuando los republicanos debían abandonar su tierra natal y buscar refugio: "Según los cálculos de Rodríguez ese mes de septiembre de 1940 todavía quedaban 80.000 refugiados en Francia, de los 300.000 que él calculaba que habían cruzado la frontera en febrero de 1939" (*LRDU*, 154). Otros tantos datos históricos verificables ordenan temporalmente la travesía desde que abandona Cataluña y hasta que llega por fin a México: "A principio de noviembre, tres semanas después de la partida de Arcadi, murió el presidente Azaña en el territorio mexicano de la habitación número 11, su enfermedad progresiva se le había adelantado a los agentes que querían regresarlo a España" (*LRDU*, 163).

La violencia es un tema evolutivo dentro de las novelas de Jordi Soler. En otras palabras, a pesar de que todos los republicanos compartían un mismo sentimiento de rechazo hacia el régimen franquista, cada cual lo enfrentaba como quería y como podía. En un primer momento, el único deseo de Arcadi era regresar a España y recuperar su anterior vida. Tal es así, que acepta participar en el complot que tenía como objetivo asesinar a Franco. Sin embargo, conforme pasan los años y tanto él como su familia se han instalado y asentado en una nueva vida mexicana, las dudas se incrementan. "Arcadi era el que tenía más dudas, desde luego quería matarlo pero le parecía que no había que comprometerse tanto, que su participación podía ser exclusivamente económica, proveer de medios y dinero a un matón como Chelele para que se encarga del trabajo" (*LRDU*, 204), afirma Soler en la novela que abre su trilogía. Así pues, todo esto lleva al escritor a plantearse quién era en realidad su abuelo: "Nunca he sabido qué tanto influyó la voluntad de su padre en la suya, qué tanto creía Arcadi en la república:

qué clase de rojo era" (*LRDU*, 204). Incluso el propio Arcadi se planteaba "y si matamos a Franco y se nos abre la posibilidad de regresar a España, ¿seré capaz de dejar todo esto y regresar?" (*LRDU*, 206).

En la caracterización que establece Soler de los republicanos no existen elementos hiperbólicos ni heroicos que los definan como personajes que se encuentran por encima de todo orden moral, poseedores absolutos de la verdad y de la justicia. Todo lo contrario, son personajes que sufren constantes cambios, evoluciones e involuciones. El autor no sólo pone en entredicho qué tan republicano era su abuelo, sino que atiende a las carencias que a veces manifestaban los republicanos a la hora de plantar cara al régimen franquista. Esto lo podemos ver reflejado en el siguiente fragmento: "Había una veintena de personas de todos los pelajes, junto a los exiliados republicanos departían personajes del Partido Comunista Mexicano, un líder del Sindicato de Trabajadores, una pareja de empresarios cuya función no quedaba clara y un senador en funciones del PRI cuya presencia no había manera de explicar. Aun cuando se trataba de un proyecto bastante articulado, que contaba, por ejemplo, con un itinerario detallado, día por día y hora por hora de los movimientos rutinarios del general Franco, algo tenía este grupo de caótico, de poco convincente, que los hizo desistir" (*LRDU*, 199).

Junto a la violencia transita el miedo. El miedo comprendido como instrumento político nos remite directamente a Thomas Hobbes, quien lo interpreta como fundamental en el funcionamiento del Estado moderno. Los individuos experimentan un miedo hacia la muerte violenta que les insta a delegar en un orden político que garantice su supervivencia. No obstante, ¿qué ocurre cuando es ese sistema político el que ejerce el miedo? Este es el núcleo en la obra de Jordi Soler: se trata de un miedo racional que funciona perpetuando un sistema dictatorial y que impulsa a los ciudadanos a buscar la salvación en el exilio.

Sin embargo, la violencia y el miedo no sólo se encuentran presentes en un ámbito hispánico, sino que también se ven reflejados en México. De hecho, "la omnipresencia de la violencia en América Latina, cuya fuerte incidencia en su día a día la ha convertido en cuestión cotidiana y hasta folclórica, cuenta con una larga tradición

como objeto de estudio en las distintas disciplinas humanísticas"[492]. A pesar de que podría considerarse oportuno buscar las raíces de esa violencia en los mitos y sacrificios humanos de aquellas culturas en los tiempos prehispánicos, es más preciso apuntar a los eventos sociales, políticos e históricos cercanos a la actualidad. No obstante, existe un componente mitológico sobre la violencia en Latinoamérica presente en la literatura. En palabras de Benito Elías García: "La historia latinoamericana ha estado marcada, desde sus mismos comienzos, por actos violentos, represalias, represiones, revoluciones, dictaduras y prácticas económicas, como el imperialismo o el narcotráfico, que han hecho de la violencia el eje desde el cual actuar a la hora de provocar cualquier actuación en la realidad histórica"[493].

De este modo, la muerte aparece en la literatura latinoamericana como una suerte de diosa todopoderosa, presente en todas las comunidades. Benito Elías García rescata el "Corpus" de Omar Ortiz ("Mi gente se me muere / falta de savia, / y los que quedan, / viven, / como la muerte"[494]) para aludir a la muerte en América Latina como la muerte viva, es decir, como un concepto que va más allá de la muerte, pues "mientras que la muerte es un momento puntual que pone fin al discurrir de la vida, la muerte viva se extendería en el tiempo, perdiendo esa puntualidad que caracteriza a la muerte natural"[495]. Así, la muerte pierde su carácter puntual y momentáneo y, a la vez, adquiere significantes propios de la vida, pues se torna adaptable y duradera, se convierte en un ser vivo más. La muerte está presente en La Portuguesa que muestra Jordi Soler: el peligro es constante y acecha en cada rincón de la selva. Prueba de ello es la mala higiene alimenticia que sufrían allí: por más que desinfectaban los alimentos, siempre se colaba algún parásito, como si la selva tratara de recordarles siempre su presencia.

Por otro lado, cabe mencionar el carácter cíclico de la violencia: la violencia engendra más violencia. Esto ocurre entre dominantes y dominados, quienes se ven incapaces de reconciliar ambos mundos, de establecer una paz constante entre ambas razas o clases sociales. No obstante, esto no sólo ocurre en la obra de Jordi Soler, sino que "esta espiral […] prolonga su rango de acción a toda su eternidad, invirtiendo el

[492] Benito Elías García Valero, "La muerte viva: mito y violencia en América Latina", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pág. 349.
[493] Ibídem, pág. 351.
[494] Omar Ortiz, *Los espejos del olvido*, Barcelona, Deriva, 2002.
[495] Benito Elías García Valero, "La muerte viva: mito y violencia en América Latina", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pág. 351.

paso histórico del tiempo y reinando por encima del acontecer puntual de las acciones"[496]. Es otro modo de representar la presencia constante de la muerte en territorio hispanoamericano.

La violencia, progresivamente, se va transformando en memoria, memoria sobre una guerra que les unió bajo un mismo destino, alrededor de una misma realidad. Los personajes que lucharon la guerra, ahora la recuerdan. Los nietos de esos republicanos que fueron desterrados de su propio país, ahora buscan que se conozca y se reconozca su historia, que es la historia de sus antepasados, que es la historia de un país. Argelès-sur-mer es un claro reflejo de la desmemoria a la que se ve sometida esa porción de la historia que a día de hoy aún disfruta de una lucha activa por recuperarla. Y ésa es precisamente la labor de Soler y, en gran parte, de los personajes que integran su trilogía. Arcadi se apacigua con el paso de los años, crea una nueva vida en México, junto a su familia, y recuerda la guerra, como el resto de sus compañeros, bajo un velo de nostalgia por lo que fueron y ya no volverán a ser.

En *La última hora del último día*, toda esa violencia que en *Los rojos de ultramar* aparece encarnada en los franquistas y en los republicanos, parece trasladarse hacia un tema en concreto que marcó la infancia del propio Soler: el trastorno que impulsaba a su tía Marianne a golpear constantemente a sus familiares, en concreto a Laia, la madre de Soler. Y, de nuevo, existe una transformación profunda del personaje que le lleva desde un extremo hasta otro: Marianne pasa de ser la castigadora física de todo su entorno, a ser una indefensa mujer violada y golpeada por un grupo de salvajes. De nuevo, una negación de la violencia en todas sus posibles representaciones.

En *La fiesta del oso*, la novela que cierra su trilogía, de nuevo se aborda el tema de la violencia no como un fractal estático, sino como un cromatismo dinámico. En un primer momento, el escritor identifica esa violencia con el personaje de Noviembre, concretamente cuando lo ve comer una pieza de carne: "Devoraba su alimento con una violencia que lo hacía verse como un animal, con los antebrazos y el pecho y la barba y la greña llenos de sangre" (*LFDO*, 72). Sin embargo, la historia se va perfilando en una línea muy diferente cuando Soler averigua que fue Noviembre quien salvó la vida de su

[496] Benito Elías García Valero, "La muerte viva: mito y violencia en América Latina", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pág. 360.

tío Oriol, y que fue su tío, el pianista refinado, sangre de su sangre, quien traicionó a Noviembre y se convirtió en un delincuente.

Cabe destacar el símil que establece Soler en *La fiesta del oso*, en el que cuenta cómo su tío intenta propasarse con una niña: "La mancha negra que le había dejado en el muslo blanco le subía por la cadera y le invadía los pechos y la garganta y le tiznaba la cara y la memoria y en general toda la vida y esa niña que era un espíritu del bosque no pararía de huir" (*LFDO*, 110). El escritor equipara esa mancha que ensucia la memoria de la niña con la que a él le perturba su presente: "[…] con una creciente sensación de asco y repugnancia que me subía del estómago a la garganta y de ahí a la memoria como esa mancha negra que le había dejado Oriol a la otra niña en el muslo, una sensación intensa donde campeaba también la pena y la vergüenza de que ese animal, ese depredador y yo, somos de la misma familia" (*LFDO*, 112). El traumático momento en el que aquella niña fue agredida físicamente por Oriol y el hecho de que ese hombre fuera familia del escritor eran dos manchas que ensuciaban la memoria de la niña de Soler, respectivamente. Por lo tanto, la memoria no es estática, no es pura, y no está exenta de dardos envenenados que al escritor, como a muchos otros, les hace replantearse sus orígenes.

"La memoria de mi abuelo es la mía [y] este libro es la reconstrucción de su memoria", afirma Soler en una entrevista, y añade: "Él me dio las claves, pero a medida en que avanzaba, mis abuelos se convirtieron en personajes literarios"[497]. La trayectoria de Arcadi coincide, a grandes rasgos, con la de su abuelo, que en realidad se llamaba Francesc. Este camino común en las memorias de abuelo y nieto se debe, según el autor, a que se mueven "en la misma línea […] genealógica"[498]. De hecho, ni siquiera el complot para asesinar a Franco, por muy irreal que pueda parecer, es fruto de la imaginación del novelista, sino que es un hecho contrastable. No obstante, y a pesar de la minuciosidad del trabajo investigador de Soler, el narrador jamás llega a conocer hasta qué punto Arcadi actuó por propia voluntad, pregunta de difícil respuesta si tenemos en cuenta que Arcadi era, en palabras de Soler, "un hombre bastante hermético" (*LRDU*, 20). El pasado, como tal, es inaccesible en su completa totalidad, y hasta cierto punto es imposible de recrear y reconstruir. No podemos mirar lo de ayer

[497] Jordi Soler "Los rojos de ultramar", *Fundació Catalunya Amèrica,* 23 de octubre de 2009*,* http://catalunya-america.blogspot.fi/2009/10/losrojos-de-ultramar.html
[498] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

con los ojos de hoy y pretender que sea lo mismo. Y eso no quiere decir que la desmemoria sea la mejor opción, todo lo contrario, es necesario encontrar el valor que subyace en esos vestigios fragmentarios que no revelan una realidad objetiva, sino que consiguen algo mucho mejor: una reedificación reflexiva de un pasado que, sin duda, es motivo y causa del presente.

Mónica Quijano Velasco afirma que en *Los rojos de ultramar* "no se propone una relación directa (e ingenua) entre realidad y ficción"[499], por mucho que las estrategias narrativas induzcan al lector a realizar ciertos paralelismos historiográficos. Soler denuncia precisamente la desmemoria, la ignorancia de los jóvenes españoles respecto a la historia reciente de su país. Y no sólo lo hace en su obra narrativa, sino que también fundamenta esta crítica en un artículo periodístico titulado "La ignorancia", donde el autor compara los conocimientos históricos de los alumnos españoles con los de los alumnos franceses, y defiende la necesidad de mejorar en la enseñanza de la historia reciente como fundamento para comprender el presente: "[…] quien ignora la Guerra Civil, no entiende del todo las claves de la España contemporánea, le falta instrumental para comprender los debates en el Parlamento, o las arengas de los obispos o, por tocar una preocupación ciudadana rabiosamente actual, fenómenos como el de la inmigración"[500].

La memoria aparece en la trilogía de Soler como un elemento colectivo, como una pieza fundamental que define al escritor dentro de un conjunto en concreto, o de varios: dentro de su familia, dentro de los exiliados republicanos, dentro de los mexicanos no natos en aquella tierra… De hecho, su abuelo muestra claras reticencias ante la idea de que Soler utilice sus memorias para escribir algo, y eso le provoca una cuestión moral a su nieto: "Durante varios días, después de releer las memorias de Arcadi, estuve dándole vueltas a la idea de hacer algo con estas historias: el material que está ahí escrito es una tentación" (*LRDU*, 171). Sin embargo, llega a una conclusión cuando concluye que se trata también de su propia memoria, de ese constructo del pasado que le define en el presente: "Pero, concluí días después, no son nuestras, […] y en una maniobra parecida a la del embajador Rodríguez, que salvó lo que pudo, a un refugiado de cada diez, o de cada mil, decidí […] que salvaría exclusivamente la

[499] Mónica Quijano Velasco, "Geografías del recuerdo: memoria, literatura y exilio", *Andamios,* 8, núm. 15, 37-61, 2001, pág. 41.
[500] Jordi Soler, "La ignorancia", *El País*, 01 de febrero de 2008.

historia que me define, la que desde que tengo memoria me perturba […] los demás son la historia de otro" (*LRDU*, 171).

El deseo de olvidar el pasado no es sólo algo que atormente a las generaciones actuales, sino que el propio Arcadi padeció en carnes propias. "El repliegue de Arcadi tenía que ver con su capitulación, con su retirada, era la representación de la derrota, en el fondo se parecía al repliegue de los miles de individuos que vivieron la guerra y que, puestos frente a la memoria de aquel horror, decidieron, como él, replegarse, darla la espalda" (*LRDU*, 234), afirma Soler. De hecho, el escritor comprende ese a veces instintivo deseo de olvidar, de dejar de lado todo lo que sucedió, por doloroso que fuera, y que puede ser recordarlo: "Pensar que aquella guerra había sido peleada por otros, en un tiempo y un lugar remotos, tan remotos que en aquella aula de Complutense y en la playa de Argelès-sur-Mer, unas cuantas décadas más tarde, apenas queda memoria de esa guerra. Al final, al maquillaje que puso el general Franco sobre la guerra civil se fue sumando el acuerdo colectivo de olvidar" (*LRDU*, 235).

Dentro del espacio mexicano, para los exiliados españoles también fue fundamental conservar la memoria de su país de origen, como una forma de marcar un territorio propio dentro de aquella selva, construyendo una comunidad propia, la de los exiliados. Tal es así que la familia de Soler se asienta en México en el constante recuerdo de su añorada Barcelona, expresando las pertenencias y las diferencias entre la cultura de origen y la de destino.

En todo caso, la memoria que aparece en las novelas de Jordi Soler no es una memoria que se ajuste sólo a la historia de su familia, sino que muestra sensibilidad con otras tantas historias, convirtiéndose en un relato sobre el destierro y la exclusión, aproximándose al concepto de memoria multidireccional de Michael Rothberg[501]. La memoria multidireccional presta atención a los contactos, los intercambios y los préstamos entre las diferentes memorias colectivas y sus articulaciones. Rothberg aborda una reconceptualización de la memoria colectiva que cuestiona tres ideas. En primer lugar, el autor rechaza los fundamentos que acentúan la competitividad, es decir, la lucha por la preeminencia y el reconocimiento de los diferentes grupos sociales. En segundo, problematiza la idea de que exista una verdadera relación causal entre las memorias del pasado y las identidades colectivas del presente. En ese sentido, Rothberg

[501] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory,* Stanford: Stanford University Press, 2009.

acentúa el carácter dinámico y autoconstructivo de las memorias colectivas, y define la esfera pública como un especio discursivo en el que los grupos sociales se construyen y se redefinen de forma constante mediante el diálogo con los otros grupos. Por lo tanto, no existen las memorias o las identidades puras, aunque sí es cierto, según Rothberg, que nuestra relación con el pasado define, en parte, quiénes somos en el presente.

En tercer lugar, la memoria multidireccional se opone a la retórica de la singularidad que caracteriza una parte de los estudios sobre el Holocausto, y reivindica, al mismo tiempo, la necesidad de establecer un pensamiento comparativo. Para Rothberg, pretender crear singularidades en historias particulares puede llevar a jerarquías de sufrimiento, y puede impedir el reconocimiento de otros casos de violencia u opresión. Salvaguardando las particularidades de cada hecho, es necesario según el autor buscar paralelismos y puntos de conexión en las experiencias históricas.

De este modo, en la obra de Soler, las memorias de los diferentes grupos no aparecen de forma competitiva y excluyente, sino que el autor manifiesta cómo el conocimiento y el reconocimiento de las experiencias ajenas pueden servir para mejorar el carácter solidario de la comunidad. El enfoque, por lo tanto, es transnacional y multicultural.

Esto lo podemos argumentar con un fragmento del tercer capítulo de *Los rojos de ultramar*, en el que el autor puntualiza que en el campo de concentración de Argelès-sur-mer no sólo había exiliados españoles: A los refugiados españoles que seguían prisioneros en Argelès-sur-Mer, se sumaron un millar de gitanos que habían llegado empujados por la Segunda Guerra [Mundial], cientos de croatas, que nadie sabía bien cómo habían llegado hasta allí, ni cuál era el objetivo que se perseguía al encerrarlos. Unas semanas más tarde llegó a engrosar la población un contingente de judíos sefarditas, una oleada de individuos vestidos de civil cuyas ropas pusieron de relieve el menoscabo de los uniformes republicanos" (*LRDU*, 86). A pesar de pertenecer a grupos sociales diferentes, no pasan muchos días hasta que se igualan bajo un mismo territorio hostil, convirtiéndose en "una banda homogénea de hombres barbudos, astrosos y esqueléticos" (*LRDU*, 86).

Otro paralelismo que colabora en el concepto de memoria multidireccional es el que Soler establece entre los republicanos y los sefarditas, de quienes afirma que "no sólo compartían el islote, y la comida, también vislumbraban un destino parecido y, en

el caso de los republicanos y los sefarditas, un pasado semejante, los dos habían sido expulsados, cada quien en su tiempo, de España, una desgracia histórica que ya los venía asociando desde los preámbulos de la Guerra Civil, mediante esa idea de la derecha española y de sus curas y de sus militares, que reducía todo el proyecto republicano a una conspiración judeobolchevique- masónica" (*LRDU*, 87). Y añade, en un tono crítico, que "la iglesia había confundido al demonio con los judíos y cuatrocientos y tantos años después volvía a confundirlo con los rojos" (*LRDU*, 87).

Jordi Soler no sólo se limita a buscar en sus novelas puntos de comunión que permitan empatizar y solidarizar con los grupos más desfavorecidos, sino que en su labor periodística denuncia constantemente la situación de marginación que sufren algunos condenados. De este modo, evocó la convivencia de los republicanos españoles, los judíos y los gitanos, "tribu[s] errante[s] […] sin un país al cual regresar"[502], en los campos de concentración franceses y alemanes. Además, lo hizo en un artículo publicado en *El País* en el año 2009, cuando el conflicto de la Franja de Gaza estaba en pleno apogeo. Así, Soler hace un llamamiento sobre la heterogeneidad de los grupos sociales y culturales y, al mismo tiempo, recuerda la historia y la memoria del exilio republicano para romper una lanza a favor de la diversidad cultural y la solidaridad ante los enfrentamientos provocados por el odio y el desprecio al otro.

Hay que tener en cuenta que la memoria republicana no es la única que se reivindica en la obra de Jordi Soler, sino que el autor también hace una referencia constante a la herencia colonialista de los españoles en territorio mexicano y denuncia las estructuras coloniales que perviven en México a pesar del paso de los años. Cuando Arcadi y sus compañeros llegan a territorio mexicano, son recibidos con desconfianza por los nativos, que veían en ellos la sombra de los conquistadores del siglo XVI. A pesar de la militancia republicana de los exiliados, acaban asumiendo el papel de patrón blanco: "La Portuguesa era una comunidad de blancos rodeada de nativos por los cuatro costados, el típico esquema social latinoamericano donde blancos y morenos viven en santa paz, siempre y cuando los morenos entiendan que los blancos mandan" (*LRDU*, 48).

En su trilogía, Jordi Soler también alude a la emigración como un fenómeno positivo y enriquecedor, como una realidad que gestionar de forma productiva y

[502] Jordi Soler, "Rojos y judíos", *El País*, 15 de febrero de 2009.

solidaria. En un artículo que el autor publicó en el año 2008[503], sostenía que el fenómeno de la emigración debía ser considerado bajo una visión "en palimpsesto", es decir, viendo el pasado debajo del presente, y previendo el futuro en el propio presente, con el fin de comprender que la emigración no es "una invasión creciente e incontrolable", sino un movimiento constante. "Si pudiéramos mirar en cámara rápida […] los flujos migratorios entre España y Latinoamérica en los últimos cien años, veríamos una secuencia perfectamente circular: una multitud que se desplaza hacia el otro lado del mar y al cabo de unos años […] otra multitud que regresa al punto de partida", puntualiza Soler.

Jordi Soler narra en su trilogía la zozobra que le supuso a su abuelo esa no pertenencia, esa reticencia constante a autodefinirse español o mexicano. Se trata de un proceso de construcción de su propia identidad plural, identidad que no acaba de perfilar, y que se pincela en una decepción y una impotencia constante. Sin embargo, mediante este llamamiento literario a la memoria histórica, Soler consigue identificarse dentro de un contexto propio, asumiendo y conciliando positivamente las dos realidades históricas y culturales en su propia identidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[503] Jordi Soler, "Los nuevos españoles", *El País*, 03 de enero de 2008.

V. CONCLUSIONES

Una libreta abierta en dos o en canal
no sé
depende de los dientes de la próxima línea.
Jordi Soler.

Como hemos estudiado a lo largo de este trabajo, la trilogía de Jordi Soler se podría incluir dentro de lo que conocemos como autoficción, puesto que el autor se recrea a sí mismo en una suerte de alter ego que le permite narrar la historia de su familia, no ya como un hecho veraz, sino como verosímil, estableciendo con el lector un pacto previo. La autoficción camina entre la autobiografía y la novela, aunando técnicas de ambos géneros, conformando, a su vez, uno nuevo –o una nueva diégesis, al menos: un nuevo lugar de enunciación– repleto de matices. La trilogía de Jordi Soler aporta datos históricos y fuentes documentales que otorgan veracidad al discurso que transmite. No obstante, no es tan importante si todos los hechos narrados se corresponden con la realidad, sino que el discurso es verosímil y refleja, a través de la historia de su familia, una realidad extensible a toda una época: la del exilio al que se vieron obligados aquellos republicanos que huían del régimen franquista.

Por lo tanto, en la obra de Soler se conjugan armoniosamente técnicas literarias e históricas, reflejo de la compleja relación existente entre ambas disciplinas. El objetivo fundamental de la trilogía es recuperar eso que conocemos por memoria histórica: el autor trata de identificarse a sí mismo como sujeto inserto en el mundo y, para ello, rescata el pasado inmediato de su familia. Del mismo modo, los tres títulos ponen en cuestionamiento la historiografía oficial en tanto que abordan temas como las relaciones de los exiliados españoles con los nativos mexicanos, las precariedades a las que se vieron sometidos los exiliados en los campos de concentración franceses, la diplomacia política entre la España franquista y el resto del mundo.

Los discursos culturales, como los que encontramos en la trilogía de Jordi Soler, colaboran en la constitución de una identidad nacional que no sólo se basa en la historiografía oficial, sino que, y cada vez más, presta atención a la historia de los otros, de los olvidados, de los silenciados. Las memorias marginadas y plurales se recuperan en aras de conseguir una memoria histórica heterogénea que no se limite a la univocidad exigida por esa historiografía oficial. El material testimonial con el que trabaja Soler –

las memorias de su abuelo– da forma a la novela que va reconstruyendo la historia de su familia al mismo tiempo que recupera la de los exiliados españoles.

Por todo ello, la trilogía del autor objeto de este estudio pertenece a la llamada nueva novela histórica, modalidad narrativa que sigue disfrutando de un notorio auge en la actualidad. Soler apela a la memoria de todo un colectivo a través de la historia de su familia y para ello elabora un texto que sirve de punto de unión, instando a la identificación inmediata. El pasado –representado por Arcadi– y el presente –el propio escritor– cohabitan y se focalizan hacia la indeterminación propia del futuro, sin obviar la nostalgia sentida hacia el propio pasado.

Los hechos narrados en la trilogía de Jordi Soler buscan, en última instancia, denunciar la realidad de una época determinada y rescatar la memoria de los grupos silenciados por la historiografía oficial. Los escritores que cultivan la nueva novela histórica se caracterizan, precisamente, por establecer un compromiso con su contexto político y social, evaluando de forma crítica y a través del ejercicio de la escritura los hechos que pasaron desapercibidos o que fueron deliberadamente silenciados y borrados de la memoria social.

La nueva novela histórica, así como sucede con la autoficción, establece un doble compromiso con el lector: histórico y literario. Por un lado, la obra debe ser *literaria*, es decir, debe cumplir con todo lo que se espera de una novela, empezando por el hecho de que sea capaz de "atrapar" al lector en las redes de la ficción. Por otro, debe corresponder a una realidad histórica y funcionar como plataforma de debate ideológico. De ahí la amalgama de recursos ficcionales con otros históricos, historiográficos, que revela la narrativa de Jordi Soler: la imaginación del escritor dota al relato de rasgos irónicos, subjetivos y críticos, mientras que la verosimilitud histórica y la denuncia –a modo de sinécdoque– de todo un colectivo, el de los exiliados, conforman un relato que invita al debate ideológico. Son muchas las novelas que tratan el tema de la Guerra Civil, pero Soler lo hace con un tono único y con la particularidad de que no se limita al territorio español, sino que se adentra en terreno mexicano y desde esa otra mirada renueva la perspectiva. Soler describe un país en el que la convivencia entre los nativos mexicanos y los exiliados españoles es complicada y prácticamente irreconciliable. La Guerra Civil, desde el momento en el que Arcadi emigra a México, adquiere un tono

mexicano, puesto que los hechos que iban ocurriendo en territorio español son vistos desde la otra orilla del océano.

El proceso de documentación que exigen las tres novelas conlleva una supeditación constante del relato a los avances en el proceso de investigación, puesto que Soler va accediendo a materiales y documentos que suponen giros importantes dentro de la historia que está narrando. Esto le invita a reformular la historia de su familia y la de sí mismo como individuo. Por ejemplo, cuando Soler adquiere conciencia, gracias al testimonio de una fuente documental, de que su tío Oriol está vivo, comienza un proceso de investigación que le lleva a seguir los pasos de Oriol hasta dar con él. Sin embargo, su tío no es la persona que él creía, sino que es un delincuente condenado por la ley, hecho que le lleva a replantearse a sí mismo como descendiente de una persona que para él deja mucho que desear. La historia de su tía Marianne, de cómo ésta golpeaba a la madre del escritor y de cómo él la odiaba por ello, también le lleva a replantearse hasta qué punto podía culpar de tales atropellos a su tía, a la que atormentaba una enfermedad mental desde que tenía uso de razón. En definitiva, el relato incita al escritor, no sólo a identificar la historia de su familia, sino a definirse a sí mismo como individuo.

La macroestructura de la obra de Soler es constante, mientras que las microestructuras que ya definimos en este trabajo se van alternando y desordenando en pro de la organización de un sólido relato primario. Las digresiones e interrupciones que el narrador va insertando en el relato responden a los resultados de la investigación del propio Soler que, a menudo, cree conveniente hacer un alto en el camino para especificar una situación, dibujar pertinentemente a un personaje o simplemente retroceder en el tiempo para justificar lo que aún está por narrarse. Este sólo aparente desorden es el que constituye la armonía del relato principal.

Las reflexiones que el autor introduce en muchas ocasiones responden a su necesidad de organizar las ideas, a inferencias que aclaran su opinión o la intención de ofrecer verdaderas pistas para que el lector identifique al narrador con el propio escritor. Este desorden lo percibimos, del mismo modo, al identificar que el autor camina simultáneamente en dos direcciones opuestas: hacia el pasado de su familia (la idea que da origen a las novelas) y hacia el final de dicha historia (el resultado de su investigación).

Las novelas que componen su trilogía, formalmente, presentan un recurso muy interesante: el dialogismo, la intertextualidad. Los tres títulos dialogan entre sí, en tanto que responden a un orden cronológico de los acontecimientos y resulta casi indispensable conocer la historia de *Los rojos de ultramar* para leer los dos títulos posteriores, a pesar de que se trata de textos autónomos que funcionan por sí mismos y que no exigen una lectura en palimpsesto. Los personajes que aparecen en los tres títulos a menudo son recurrentes y la lectura de las tres novelas ayuda a la contextualización de la historia. Es más, el propio autor reconoce, no sólo ese diálogo existente entre las novelas que componen su trilogía, sino un diálogo global extensible a toda su obra narrativa[504].

El narrador, que podemos identificar con el escritor o con una suerte de alter ego del mismo, ejerce una actitud crítica hacia el entorno inmediato que le rodea y no sólo sobre el terror del régimen franquista:también sobre el contexto mexicano o las relaciones de los indios con los exiliados. Jordi Soler condena el régimen franquista, así como a las potencias mundiales que en aquel momento apoyaron o permitieron que Franco continuara con la sangrienta represión contra los republicanos y, en última instancia, critica el silencio consciente y premeditado al que ha sido sometida la historia de los otros.

La crítica del escritor adquiere un tono mexicano que se incrementa cuando narra la vida de su familia en México. Nos encontramos con una jerga latinoamericana que en ocasiones llega a dificultar la lectura, pero que la enriquece y la dota de una particularidad representativa del propio escritor. El espacio en la obra de Soler, por lo tanto, recoge desde una Barcelona bombardeada por las tropas franquistas hasta una selva mexicana infestada de peligros naturales, pasando por una playa francesa convertida en un campo de concentración en condiciones insalubres. El espacio, muy cuidado en la obra de Soler, adquiere rasgos de personaje protagonista y se convierte en un elemento simbólico fundamental para comprender sus novelas.

La mayor carga simbólica recae sobre la selva, un espacio que nos recuerda a *La vorágine* y que, irremediablemente, añade un tono salvaje al relato. La selva de Veracruz aparece en las novelas de Soler como si de un personaje más se tratara,

[504] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

transportándonos a todo el imaginario hispanoamericano acumulado sobre ese espacio natural que analizamos pormenorizadamente en este trabajo.

La trilogía de Soler establece, por otro lado, una distinción entre los personajes que aparecen en el relato y que son fácilmente identificables con los diferentes grupos sociales vigentes en la época. Esto permite al escritor identificar las relaciones entre dichos personajes o grupos sociales, con la consiguiente crítica del autor-narrador-personaje ante las desigualdades sociales.

Los republicanos, como el propio Arcadi, no aparecen, sin embargo, como una suerte de dioses intocables y perfectos en moral y comportamiento, sino que son personas reales, con sus miserias y sus miedos. Esto sirve como muestra de que el escritor pretende, por encima de cualquier ideología, narrar una historia verosímil, donde la distinción entre héroes y villanos va a estar más supeditada a la opinión del lector que a la suya propia.

De hecho, uno de los conflictos que el escritor deja sin resolver es el que atañe a la relación entre exiliados y nativos mexicanos. La convivencia entre los indios y los españoles es complicada, según refleja el escritor, pero en ningún momento hay una evidencia resolutoria, sino que el lector asiste a una serie de sucesos y conflictos entre esos dos colectivos sociales, acompañados de las reflexiones del escritor, que no parecen condenar a ninguna de las partes, sino que son, en última instancia, un lamento por esa relación que incluso a día de hoy parece irreconciliable. Mucho más crítico es el escritor cuando se trata de analizar la figura franquista, no sólo la del propio Franco, sino las de los integrantes de sus tropas, que aparecen en su trilogía como poco menos que animales sedientos de sangre y de destrucción.

La trilogía de Jordi Soler, por lo tanto, se puede insertar dentro de lo que conocemos como nueva novela histórica y llega al lector en clave de autoficción, abanderando la crítica al régimen franquista a través de la historia de la familia del escritor, y confiriendo al relato un marcado carácter hispanoamericano tanto en la forma como en el contenido, que dota a su obra de un carácter único.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VI. UNA VISIÓN ACTUAL

Todo lo que se refiere al pasado
me parece de una belleza tal
como nunca volveré a verla.
Thornton Wilder.

En clave autoficcional y en forma de novela histórica, Jordi Soler promueve a través de su trilogía una mayor concienciación acerca de la importancia que cobra la memoria en la actualidad. La faceta periodística del escritor no hace sino confirmar el postulado que deducimos de la lectura de su obra literaria. De este modo, el escritor denuncia el pensamiento generalizado sobre la inmigración: "Hace unos cuantos años, muy pocos, el principal miedo de los españoles, dentro de una lista de opciones atroces que incluía, por ejemplo, el terrorismo y el paro, era el miedo al inmigrante"[505]. Acusaba, así, a los españoles de ver al inmigrante como "una amenaza"[506] que se cernía sobre la riqueza del país para aprovecharse de ella. Sin embargo, se trata de un "miedo desmemoriado"[507] de un país que no recuerda que los españoles también emigraron en su momento buscando países que les ofrecieran una vida mejor. En definitiva, ésa es la espina dorsal de su trilogía: la historia del exilio de su abuelo quien, como otros tantos españoles, huyeron de la dictadura franquista hacia países latinoamericanos.

Jordi Soler deduce un saldo positivo del exilio de aquellos españoles, puesto que tuvieron la oportunidad de extender el uso del español que, gracias a ello, es una de las lenguas más importantes del mundo. A pesar de que la influencia española sobre territorio latinoamericano se había iniciado en el período colonial del siglo XV, los exiliados del siglo XX no sólo potenciaron la trascendencia del idioma, sino que llevaron a Latinoamérica su forma de vida y sus costumbres, que incluso a día de hoy se conservan en gran parte. Soler se muestra determinante en sus palabras: "Si no fuera por los países latinoamericanos, España, y el español, tendrían hoy la relevancia mundial que tienen Polonia, y el polaco"[508].

[505] Jordi Soler, "La desmemoria", *El País*, 12 de enero de 2013.
[506] Ibídem.
[507] Ibídem.
[508] Ibídem.

A pesar del "afán público por superar las fracturas en el pasado reciente"[509], el recuerdo de la Guerra Civil y de la represión franquista forma parte de la memoria colectiva de gran parte de la población. En ese sentido, Francisco Sevillano acusa a la transición democrática de una falta de claridad, ya que "el proceso de cambio político no se fundamentó sobre el conocimiento oficial de las responsabilidades y sobre la asunción moral de las culpas, pues ni el arrepentimiento ni la reconciliación articularon la memoria social y la reconstrucción de la identidad nacional durante la transición en España"[510]. La memoria colectiva se ha fundamentado durante años en un deseo constante de olvidar el pasado traumático, no se ha priorizado por reconstruir el pasado desde la verdad y el respeto de las memorias sociales existentes, "sino desde la utilidad inmediata del olvido evasivo, que supone el silencio en la vida pública acerca de la guerra civil y, sobre todo, de la dictadura franquista"[511].

El olvido evasivo ha dado lugar a la construcción de una serie de mitos que hacen referencia a la modernización, la europeización y la globalización, de manera que estos mitos funcionan como vía alternativa de la realidad histórica, constituyendo "la pérdida de la cualidad histórica de las cosas, que pierden el recuerdo de su construcción"[512]. En la narrativa de Jordi Soler, el autor focaliza la atención sobre la recuperación de la memoria de su familia y de todos los republicanos que se vieron obligados al exilio, mientras que su abuelo, republicano y exiliado que padeció las consecuencias de la guerra y de la represión en carnes propias, trata de olvidar lo que sucedió. Parece entonces que "la obligación de recordar es de las generaciones posteriores, mientras que el deber de olvidar es de quienes fueron testigos o víctimas de los acontecimientos, de modo que la memoria y el olvido son mutuamente necesarios"[513].

En la actualidad, y tras la crisis que ha sufrido España, se ha producido una segunda oleada de emigrantes que llegan a México y a otros países hispanoamericanos en busca de oportunidades. A pesar de que el origen o la causa de dicha emigración sea completamente diferente, aquellos republicanos y los jóvenes que hoy llegan a Latinoamérica buscan lo mismo: un hogar, un trabajo, una vida. Soler recuerda el exilio

[509] Francisco Sevillano Calero, "La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática", *Ayer*, núm. 52, 2003, pág. 298.
[510] Ibídem, págs. 298 y 299.
[511] Ibídem, pág. 299.
[512] Ibídem.
[513] Ibídem, pág. 301.

de su propia familia, acusando a los gobiernos de los países de aquel momento de no prestar ayuda a los republicanos o, en los casos más drásticos –por ejemplo, Francia y los campos de concentración en los que encerraba a los exiliados españoles–, de apoyar al régimen franquista: "Las democracias del mundo hicieron la vista gorda ante el triunfal golpe de Estado de Franco, decidieron no intervenir, no meterse en ese asunto que consideraban estrictamente doméstico"[514]. México fue uno de los pocos países que dio la espalda al régimen franquista y prestó auxilio a los millones de exiliados que llegaban a sus fronteras. De hecho, Soler rememora "uno de los episodios más conmovedores que recuerda la diplomacia, [cuando México] defendió a la República y al Gobierno de Azaña, una y otra vez, con el único apoyo de la URSS, en Ginebra, ante la Sociedad de Naciones, que era entonces el germen de la ONU"[515].

En 1940, los cien mil españoles ya documentados que esperaban un barco que les llevara a México recuerdan a los jóvenes que, azotados por la actual crisis, buscan empleo fuera de las fronteras españolas provocando lo que conocemos como "fuga de cerebros", y Soler hace mención a ello en su artículo: "Y es probable que hoy esté pasando lo mismo, que los jóvenes mejor preparados se estén yendo de aquí, a buscar oportunidades y, eventualmente, a enriquecer los países a los que lleguen"[516].

Soler recuerda su infancia en Veracruz del siguiente modo: "Ser catalán en Veracruz era precisamente eso: ser un niño exótico que estaba obligado a explicar, con una frecuencia desesperante, la rara filiación de su exotismo"[517]. Su familia no podía regresar a España hasta que no cayera el dictador, por lo que en territorio mexicano se dio cuenta el escritor de que pertenecía a un país "que en aquella selva tenía mucho de imaginario […] y había que explicar todo el tiempo qué demonios era eso de ser catalán"[518]. Por lo tanto, y a pesar de que el escritor ha defendido en numerosas ocasiones tener un concepto justo y solidario sobre los movimientos migratorios, acusa a México de desconocer Cataluña: "Pasé mi infancia y mi juventud explicando que los catalanes veníamos de España, y no de Croacia ni de Bielorrusia, y aclarando que eso que hablábamos era una lengua, y no la manifestación de una patología del habla, y que

[514] Jordi Soler, "La desmemoria", *El País*, 12 de enero de 2013.
[515] Ibídem.
[516] Ibídem.
[517] Jordi Soler, "El relato catalán", *El País*, 31 de octubre de 2010.
[518] Ibídem.

Jordi era el equivalente catalán de Jorge, y no un diminutivo, ni un apodo ni tampoco, como más de alguno aseguraba, un nombre de chica o de travesti"[519].

La gran controversia sobre el independentismo catalán ha llevado al escritor a plantearse qué es en realidad un país: "una lengua, una docena de afectos, tres o cuatro paisajes, unos cuantos sabores y olores, y no mucho más"[520]. Por ello, entre la Cataluña imaginaria donde nació y la Cataluña en la que ahora vive, tan sólo halla como diferencia una Cataluña política, "ese corpus grandilocuente que parece cada vez más divorciado de eso que se denomina pueblo catalán"[521]. Bajo su punto de vista, el independentismo es una industria que depende, paradójicamente, de no alcanzar su objetivo, de mantenerse en clave de lucha. Compara, por último, la Cataluña que imaginaba desde territorio mexicano con la que nos encontramos en la actualidad: "Aquella Cataluña imaginaria donde nací, agarrado a mi ramillete de variables como a un clavo ardiente, era, al final, más real que esa que nos dibujan todos los días los líderes políticos. La mía estaba asentada en Veracruz. La de ellos en la Luna"[522].

No obstante, el escritor concebía Cataluña de forma diferente desde México, pues llevaba en el coche una gran pegatina con la bandera independentista catalana y defendía el derecho de Cataluña a ser un país independiente. Se considera a sí mismo "un independentista de ficción"[523], pues su deseo de independencia no se correspondía con la realidad, del mismo modo que ocurre con la gesta independentista, que "si se fundamentara en la realidad el proyecto no podría tenerse en pie"[524].

El conocimiento del escritor sobre el exilio español de los años de dictadura franquista pone de relieve la necesidad de tratar al emigrante de igual a igual. Sin embargo, los trámites que un mexicano debe cumplir y cumplimentar para acceder a territorio español son desproporcionados: "Se recuerda tan poco, y tan mal, que hoy tenemos aquí situaciones como esta: si un mexicano quiere viajar a España, ya no digamos a instalarse sino como turista, tiene que cumplir con una lista desproporcionada de requisitos que incluye, por ejemplo, que el amigo o pariente que va a hospedarlo tenga que ir a la comisaría de su barrio a presentar los planos de su casa para que un

[519] Jordi Soler, "El relato catalán", *El País*, 31 de octubre de 2010.
[520] Ibídem.
[521] Ibídem.
[522] Ibídem.
[523] Jordi Soler, "Independencia y ficción", *El País*, 13 de octubre de 2013.
[524] Ibídem.

policía vea si tiene espacio suficiente y dé su visto bueno"[525]. Esto al escritor le parece vergonzoso y, precisamente, ése identifica como el precio de la desmemoria, que conlleva que muchos de los que veían al inmigrante como un problema, "hoy, con mucho asombro, y supongo que algo de vergüenza, se encuentran con que son padres de un inmigrante, que trata de ganarse la vida en otro país"[526].

Soler hace referencia en su artículo a las nociones de identidad y de memoria, que están estrechamente vinculadas a la rememoración. En la construcción de la identidad se establece un diálogo entre olvido y recuerdo que en los años cercanos a la transición democrática supuso ignorar el pasado para construir un presente donde reinara el consenso político. No obstante, con el paso de las décadas, cada vez se presta más atención a la memoria histórica y se pretende rescatar del olvido las voces que durante años fueron silenciadas, a fin de construir una memoria colectiva que sea de todos y para todos. De este modo, "la crítica de la desmemoria de la guerra civil y el franquismo ha sido mayor en el contexto político que siguió a la formación del primer gobierno conservador del PP tras las elecciones legislativas de marzo de 1996"[527]. Como bien señala Francisco Sevillano, a pesar de que el olvido se creyera necesario para potenciar el cambio político a un sistema democrático durante los años de la transición, "el reciente discurso político del conservadurismo (que asume la equiparación entre *vencedores* y *vencidos* a modo de un 'nuevo consenso' que reforzaría el compromiso con las instituciones democráticas) es el resultado de la reiterada negativa a asumir el reconocimiento de las responsabilidades morales del pasado reciente"[528]. A esto hay que sumarle la actitud de la Iglesia católica, cuyo episcopado español se ha negado a reconocer su implicación en la dictadura.

De hecho, Jordi Soler destacaba en un artículo de prensa el hecho de que Manuel Valls, el primer ministro francés, inaugurase el Memorial de Rivasaltes, "porque las zonas oscuras, deliberadamente ocultas de la historia, desfiguran el pasado y perturban el horizonte, y sin ese horizonte bien despejado resulta difícil, si no imposible, proyectar un futuro decente, es decir, sin los errores, las torpezas, los abusos que ya se han

[525] Jordi Soler, "La desmemoria", *El País*, 12 de enero de 2013.
[526] Ibídem.
[527] Francisco Sevillano Calero, "La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática", *Ayer*, núm. 52, 2003, pág. 305.
[528] Ibídem.

cometido una o varias veces"[529]. Rivesaltes fue uno de los errores cometidos por Francia, pues sirvió como campo de concentración donde estuvieron prisioneros miles de republicanos españoles que cruzaron la frontera en 1939. No ha ocurrido lo mismo con Argelès-sur-Mer, donde actualmente "hay una importante infraestructura turística, bares, restaurantes, hoteles, camastros donde los ciudadanos franceses, que ignoran que ahí hubo un campo de concentración, exponen durante el verano sus cuerpos al sol"[530]. Parte de la lucha que emprende el escritor en pro de la memoria histórica radica en la importancia de que se conozcan estos episodios de la historia para evitar que puedan repetirse.

Las posturas acerca de buscar una explicación plausible sobre las lagunas históricas existentes en cuanto al tema de la Guerra Civil –por ejemplo las ya citadas sobre el desconocimiento de los campos de concentración– son variadas. Santos Juliá defendió que se dispone de abundante información sobre la memoria histórica y que "roza ya el límite de lo grotesco insistir en un fantasmagórico pacto del olvido como explicación de supuestas lagunas en la historiografía de la guerra civil"[531]. La controversia continuó cuando Reig Tapia manifestó que "hay una contradicción inherente entre recordar olvidando y olvidar recordando [pues] resulta paradójico que haya que recordar y olvidar al mismo tiempo […] Nuestra memoria de la guerra civil, a veces, parece más viva de lo deseable y, otras, más olvidada de lo debido, lo que no deja de ser una paradoja tremendamente humana"[532]. Javier Tusell, por su parte, reincidía sobre la importancia de la memoria histórica: "Reconciliación y juicio histórico al mismo tiempo que moral deben ser compatibles. Quizá en España todo haya sido un poco diferente, aunque no en su momento inicial. Cada vez resulta más evidente que una de las razones más poderosas por las que nuestra transición concluyó bien fue porque sobre ella gravitó el recuerdo de la guerra civil"[533].

Todos los críticos subrayan la importancia de la memoria histórica, pues lo contrario –el olvido– devalúa la identidad del Estado democrático, que se sustenta precisamente sobre la asunción de la propia historia y de la memoria de aquéllos que lucharon por las libertades que hoy disfrutamos. Desde esta perspectiva, en el ámbito

[529] Jordi Soler, "Los campos de concentración", *El País*, 16 de octubre de 2015.
[530] Ibídem.
[531] Santos Juliá, "Saturados de memoria", *El País*, 21 de julio de 1996.
[532] A. Reig Tapia, "Memoria viva y memoria olvidada de la guerra civil", Madrid, *Sistema*, núm. 136, enero de 1997, págs. 40 y 41.
[533] Javier Tusell, "El ocaso de la desmemoria", *El País*, 27 de junio de 1997.

académico se comenzó a asumir el recuerdo de la guerra como sufrimiento y pérdida, enfatizando en el deseo de que no se volviera a dar tal coyuntura. Queda explicado de este modo ese deseo constante por la existencia de un consenso político y una reconciliación de los principales actores del panorama.

La reivindicación de la memoria de los vencidos continúa combatiente y no sólo en el ámbito académico o cultural: la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica –creada en diciembre del año 2000 por el periodista Emilio Silva Fabra y Santiago Macía– comenzó a exhumar los cadáveres de la fosa común de Prioranza y procedió al reconocimiento de los cuerpos mediante las pruebas de ADN. Los responsables de dicha asociación acudieron al Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos con la intención de que exigieran a España buscar a sus desaparecidos. Posteriormente, el 20 de noviembre de 2002, varias iniciativas parlamentarias del PSOE, IU y EA dieron sus frutos y todos los grupos políticos acordaron en la Comisión Constitucional del Congreso de los Diputados que el gobierno popular aceptase el reconocimiento moral de los perdedores de la guerra, así como que prestase ayuda a los exiliados y a los hijos y nietos, reabriendo las fosas comunes que existiesen.

Jordi Soler, a través de la literatura, contribuye del mismo modo a la recuperación de la memoria histórica, no como algo ajeno o distante, sino como algo propio y presente. En palabras del escritor: "la memoria de mi abuelo es la mía"[534], y se trata de una memoria convulsa y fraccionada. Cuando su abuelo regresa a España apenas es capaz de quedarse un par de semanas, porque no reconoce la Cataluña en la que creció: "El discurso de mi abuelo, que también era el mío, es que nos habían echado de España. El discurso de los Soler de Barcelona era simétricamente contrario: qué suerte habían tenido los que se fueron, porque se ahorraron las amarguras de la posguerra. Creo que la guerra partió la vida de los que se fueron y la de los que se quedaron"[535]. Y, a pesar de los esfuerzos del escritor y de otros tantos literatos que se zambullen en el traumático pasado reciente para esclarecer el presente inmediato, aún queda mucho por avanzar en materia de la memoria histórica y de la recuperación de la

[534] Jordi Soler, "Los nietos de la guerra también somos mutilados", *El País*, 10 de junio de 2005.
[535] Ibídem.

historia de los vencidos. En palabras de Soler: “quedan más de cien mil cadáveres en las cunetas. No añado más”[536].

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

[536] Entrevista a Jordi Soler, 21 de mayo de 2016.

VII. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE JORDI SOLER

SOLER, Jordi, *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara, 2004.

_____, "Los nietos de la guerra también somos mutilados", *El País*, 10 de junio de 2005.

_____, "Frontera Schengen", *Letras Libres*, 2006, págs. 82-83.

_____, *La última hora del último día*, Barcelona, RBA, 2007.

_____, "La ignorancia", *El País*, 01 de febrero de 2008.

_____, "Los nuevos españoles", *El País*, 03 de enero de 2008.

_____, en *Revista de Letras*, 2009, http://revistadeletras.net/jordi-soler-utilizo-a-los-personajes-para-limar-las-costuras-de-mis-novelas/

_____, "Rojos y judíos", *El País*, 15 de febrero de 2009.

_____, *La fiesta del oso*, Barcelona, Random House, 2009.

_____,"Los rojos de ultramar", *Fundació Catalunya Amèrica,* 23/10/2009*,* http://catalunya-america.blogspot.fi/2009/10/losrojos-de-ultramar.html

_____, "El relato catalán", *El País*, 31 de octubre de 2010.

_____, "La desmemoria", *El País*, 12 de enero de 2013.

_____, "Independencia y ficción", *El País*, 13 de octubre de 2013.

_____, "Los campos de concentración", *El País*, 16 de octubre de 2015.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACEVEDO, Ramón Luis, "La nueva novela histórica en Guatemala y Honduras", *Letras de Guatemala*, 2010, págs. 1-17.

AÍNSA, Fernando, *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*, San José (Costa Rica), Facultad de Letras, 1995.

_____, "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", 1997, en Karl Kohut (ed.): *La invención del pasado*, Iberoamericana-Vervuet, 1997, págs. 111-121.

_____, *Reescribir el pasado*, Caracas, Celarg, 2003.

AIRA, César, "Cómo me hice monja", en *Cómo me hice monja. La prueba. El llanto*, Barcelona, Mondadori, 1998.

ALBERCA, Manuel, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Oiartzun, Sendoa, 2000.

_____, *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

_____, "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción", *Rapsoda*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, núm. 1, págs. 1-24.

_____, "Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 31-51.

_____, "La autoficción española (1977-2001)", Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (eds.), *Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos*, Göteborgs, University of Gothenburg, 2012, págs. 44-63.

_____, "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2014, págs. 149-169.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ALCARAZ, María José, “Ficción”, en: Francisca Pérez Carreño (ed.), *Estética*, Madrid, Tecnos, 2013, págs. 205-236.

ALCOBA, Laura, “Manèges / La casa de los conejos, o la elección de una postura híbrida”, en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 269-281.

ALEMANY, Carmen, “Configuraciones heterogéneas de los mitos prehispánicos en la narrativa neoindigenista”, en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2013, págs. 403-422.

ALVARADO, Maite, *Paratexto*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994.

ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

ANÓNIMO, *Xicoténcatl*, en *La novela del México colonial*, Aguilar, México, 1965.

_____, *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1994.

APARICIO, Yannelys, *Lo que el tiempo no se llevó: La narrativa histórica de Julio Travieso Serrano*, Granada, Universidad de Granada, 2013.

ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1988.

AZNAR SOLER, Manuel, “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos”, en *Migraciones y Exilios*, Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos, núm. 3, 2002, págs. 9-22.

AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2008.

BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BARRERA, Trinidad, "Introducción" en José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Sevilla, Portada Editorial, 1994.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

BECERRA, David, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

BELLINI, Giuseppe, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

BENDER, Elzbieta, "La intrahistoria de la guerra civil española de 1936 según Arturo Barea", *Roczniki Humanistyczne*, Vol. 62, The Learned Society of KUL & John Paul II Catholic University of Lublin, 2014, págs. 145-154.

BENJAMIN, Walter, *Tesis de filosofía de la Historia*, Barcelona, Edhasa, 1973.

BEORLEGUI, Carlos, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004.

BINNS, Niall, entrevista en http://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/niall.htm

_____, *La llamada de España. Escritores extranjeros en la guerra civil*, Madrid, Intervención Cultural, 2004.

_____, *Ecuador y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2012.

_____, *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2012.

_____, web del proyecto que dirige en http://impactoguerracivil.blogspot.com.es/p/publicaciones.html.

_____, "La Guerra Civil Española e Hispanoamericana", *Guaraguao*, Año 18, núm. 46, 2014, págs. 9-36.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BOOTH, Wayne C., "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristam Shandy", *Publications of the Modern Language Association of America*, 67, 1952, págs. 163-185.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1996.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *Guía triste de París*, Madrid, Alfaguara, 1999.

BURROW, W., *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Crítica, 2001.

CABALLÉ, Anna, "La ilusión biográfica", en Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, págs. 21-34.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2014, págs. 25-45.

CÁRDENAS, Lázaro, *Discurso en el aniversario de la Carta Magna de la República Española*, 14 de abril de 1957, en http://www.centrolazarocardenasyamaliasolorzano.org/general/general/discursos/570414.html

CARPENTIER, Alejo (1932), "Los puntos cardinales de la novela hispanoamericana de hoy", en *Los pasos recobrados. Selección de ensayos*, Caracas, Ayacucho, 1992.

_____, *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Siglo XXI, 1985.

_____, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

CASAS, Ana, "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 193-211.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CERCAS, Javier, "¡Otra bendita novela sobre la Guerra Civil!", *El País*, 10 de enero de 2010.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *Los noventayochistas y la Historia*, Madrid, Porrúa, 1981.

_____, *La novela femenina contemporánea (1970-1985), hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Antrophos, 1987.

_____, "La figura de la mujer como la encarnación de las añoranzas de la autora", *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 1998, núm. 113, págs. 61-78.

COETZEE, J. M. en LÜTGE COULLIE, Judith, *Selves in question interviews on Southern African auto/biography*, Honolulu, Univ. of Hawaii Press, 2006.

COHN, Dorrit, "Signposts of Fictionality: A Narratological perspective", *Poetics Today*, 11, 4, 1990, págs. 775-804.

COMENERO, José, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la modernidad*, Barcelona, Antrophos, 2005.

COLINAS, Antonio, "Literatura de la memoria", *Associazione Ispanisti Italiani*, Salamanca, Andrea Lippolis Editore, 2002, págs. 71-84.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004.

CONTRERAS, Francisco, "El movimiento que triunfa hoy. Manifiesto sobre el Mundonovismo", en *La varillita de virtud*, Santiago de Chile, Minerva, 1919, págs. 101-115.

CORDÓN, José Antonio, "La información biográfica: sobre la memoria y sus representaciones", *Boletín de ANABAD (Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas)*, 1, 1997, págs. 107-126.

CORREDERA GONZÁLEZ, María, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 2010.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

COVARSÍ, Jaime, "Antecedentes socioculturales del relato autoficcional renacentista", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 97-111.

CUÑADO, Isabel, "Despertar tras la amnesia: Guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI", en *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Spring, 3, 2007, págs. 1-11.

DARRIEUSSECQ, Marie, "L'autofiction, un genre pas sérieux", en *Poétique 107*, 1996, págs. 369-380.

DELICADO, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. De Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1994.

DEMITRÓPULOS, Libertad, *Flor de hierro*, Buenos Aires, Castañeda, 1978.

DE CAIRO, Carlos y ROZO PABÓN, Esteban, "El salvaje y la retórica colonial", *Fronteras de la Historia*, 11, 2006, págs. 145-172.

DE CASTRO, Isabel, "El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación", *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, págs. 167-174.

DE LA CRUZ, Gerardo, "Los exiliados españoles que revolucionaron las letras mexicanas", en http://periodismohumano.com/culturas/los-exiliados-espanoles-que-revolucionaron-las-letras-mexicanas.html

DE FOXÁ, Agustín, *Madrid, de corte a checa*, Madrid, Planeta, 1993.

DE MADARIAGA, Salvador, *El corazón de piedra verde*, Madrid, Espasa, 1997.

DÍEZ, Emeterio, "La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)", *Zer*, núm. 24, 2008, págs. 103-124.

DÍEZ, Luis Mateo, "La mano del sueño (algunas consideraciones sobre el arte, la narrativa, la imaginación y la memoria)", Discurso de ingreso en la Real Academia

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Española 20 mayo 2001, http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Luis_Mateo_Diez.pdf

DOBLAS, Paco, "Literatura y memoria histórica", *Página Abierta*, 215, julio-agosto de 2011, pág. 52.

DOCE, Ludovico, *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, París, Gallimard, 1977.

ECHEVERRÍA, Esteban, *El matadero*, Madrid, Cátedra, 2004.

ECHEVARRÍA, Ignacio, "Una novela necesaria" en *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española.* Barcelona, Debate, 2005, págs. 279-282.

ECO, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Milán, Lumen, 1985.

EIROA, Matilde, "Prácticas genocidas en guerra, represión sistémica y reeducación social en posguerra", *Hispania Nova*, núm. 10, 2012.

ESPINAR, Jaime, *Argelès-sur-Mer*, Caracas, Elite, 1940.

EZCURRA MEDRANO, Alberto, *Las otras tablas de sangre*, Buenos Aires, 1952.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003.

FERRAN DE POL, Lluís, *Campo de concentración (1939)*, Arenys de Mar, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1990.

FLORES, Juan de, *Grimalte y Gradissa*, en Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A study in Comparative Literature*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FLUDERNIK, Monika, "Narrative and its development in *Ulysses*", en *Journal of Narrative Technique* 16, 1986, págs. 15-40.

FOGELQUIST, J. D., *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa, 1982.

FORSTER, Edward, *Aspecto de la novela*, Madrid, Debate, 1927.

FUENTES, Carlos, *Tres discursos para dos aldeas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

FUKUYAMA, Francis, "The End of History?", en *National Interest*, julio de 1989, págs. 3-18.

GALINDO, Óscar, "Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 22, 1999, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=402

GALLEGOS, Rómulo, *El Forastero*, Buenos Aires, Peuser, 1948.

GAMERRO, Carlos, *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2005.

GARCÍA, Juan Carlos, *El dictador en la novela hispanoamericana*, Canadá, Nathional Library of Canadá, 1999.

GARCÍA VALERO, Benito Elías, "La muerte viva: mito y violencia en América Latina", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, págs. 349-364.

GARCÍADIEGO, Javier, "La casa en una nuez o historia mínima de la Casa de España", en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, México, Residencia de Estudiantes / El Colegio de México, 2010, págs. 67-97.

GARFIAS, Pedro, *Poesías de la Guerra Española*, México, Ediciones Minerva, 1941.

_____, "Entre España y México", poema en http://www.mgar.net/var/sinaia.htm

GASPARINI, Philippe, *Autofiction: Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

GERGEN, Kenneth J., *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992.

GERÓNIMO, Miriam, "Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar", en *Cuadernos del Cilha 7/8*, 2005-2006, págs. 91-105.

GIRONA FIBLA, Núria, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universitat de València, 1995.

GIRONELLA, José María, *Un millón de muertos*, Barcelona, Planeta, 1961.

_____, *Ha estallado la paz*, Barcelona, Planeta, 1966.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, "La política penitenciaria del franquismo y la consolidación del Nuevo Estado", *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, Tomo 61, 2008, págs. 166-197.

GÓMEZ LÓPEZ QUIÑONES, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006.

GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro, "Memoria y ficción: orígenes teóricos de la novela histórica en Hispanoamérica", *Boletín*, vol. V, núms. 1 y 2, 2000, págs. 39-57.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel, "La autoficción hispánica en el siglo XXI", *Pasavento*, Madrid, vol. III, núm. 1, 2015, págs. 1-9.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y PUPO-WALKER, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II. El siglo XX*, Madrid, Gredos, 2006.

GRABE, Nina, LANG, Sabine y MEYER-MINNEMANN, Klaus, *La narración paradójica*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2006.

GRANDES, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GREPPI, Andrea, "Los límites de la memoria y las limitaciones de la Ley. Antifascismo y equidistancia", en José Antonio Martín Pallín y Rafael Escudero Alday (eds.), *Derecho y memoria histórica*, Madrid, Trotta, 2008, págs. 105-126.

GRILLO, Rosa María, "La otra historia de la conquista de México. *Xicoténcatl* (1826)", *La ruta de la obsidiana. Percorsi mesoramericani*, Salerno, Università degli Studi di Salerno, Collana Scientifica, 2007, págs. 157-177.

_____, *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2010.

GRÜTZMACHER, Lukasz, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, págs. 141-167.

HALBWACHS, Maurice, *Los cuadros sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

_____, "Fragmentos de la memoria colectiva", *Athenea Digital 2*, http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf.

HALL, Stuart, "Etnicidad: identidad y diferencia", en E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión editores, 2010, págs. 339-349.

HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrotu, 1998.

HEGEL, Jorge Guillermo Federico, *Delo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel, "Dialogismo y alteridad en Bajtín", *Contribuciones desde Coatepec*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Nº. 21, julio-diciembre de 2011, págs. 12-32.

HOLLAND, Norman, *Literature and the Brain*, Gainesville, The PysArt Foundation, 2009.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París, Armand Colin, 2003.

HUTCHEON, Linda, en Juan Navarro, Santiago, *Postmodernismo y metaficción historiográfica*, Valencia, Universitat de València, 2002.

HUYSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE Instituto Goethe, 2002.

_____, "Diaspora and the Nation; Migration into Other Pasts", en *New German Critique*, núm. 88, invierno, Ithaca, Nueva York, Departamento de Estudios Alemanes, Universidad de Cornell, 2003, págs. 147-164.

IZQUIERDO, José María, *La narrativa del nieto derrotado. Últimas novelas sobre la Guerra civil española*, HumSam-biblioteket, Universitetet i Oslo, 2012.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

JIMÉNEZ GARCÍA, Iván, "La voz en la ficción histórica", *Desde el jardín de Freud*, núm. 8, Bogotá, 2008, págs. 309-326.

JULIÁ, Santos, "Saturados de memoria", *El País*, 21 de julio de 1996.

_____, "Memorias en lugar de memoria", *El País*, 2 de julio de 2006.

JÜNGER, Ernst, *El autor y la autoría*, Madrid, Gedisa, 2003.

KADIKÖYLU, Neslihan, "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana", *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 2, núm. 140, 2012, págs. 221-238.

KAZMIERCZAK, Marcin, "El recurso del narrador excluido. Una estrategia narrativa de aproximación al choque de dos mundos", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2013, págs. 431-446.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

KOHUT, Karl, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 1997.

KRISTEVA, Julia en Iván Villalobos, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, nº. 103, 2003, págs. 137-146.

KUNZ, Marco, *El final de la novela: Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.

LARREA, María Isabel, "Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Chile, Universidad Austral de Chile, 2003-2004, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=44

LECARME, Jaques, DOUBROVSKY, Serge, et LEJEUNE, Philippe (eds.), *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Université de Paris X, Nanterre, núm. 6, 1993.

LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

_____, *Pour l'autobiographie*, París, Seuil, 1998.

_____, "Culturas", *La Vanguardia*, 28 de abril de 2014.

LETHCOE en Manfred Jahn, "Frames, preferences, and the Reading of thirdperson narratives: towards a cognitive narratology", *Poetics Today* 18.4, 1997, págs. 441-468.

LLOVET, Jordi, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.

LOJO, María Rosa, "La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad", *Cuadernos del CILHA*, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 2013, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_serial&pid=1852-9615&lng=es&nrm=iso

LOUIS, Annick, "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción", en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

literatura española y latinoamericana, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, págs. 73-97.

LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1966.

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'oeuvre littéraire: Enonciation, écrivain, société,* París, Dunod, 1993.

MANDEL, Ernest, *El capitalismo tardío*, México, Era, 1972.

MANSO, Juana Paula, *Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas, escritos en 1846*, Buenos Aires, Stockcero, 2005.

MARÍAS, Javier, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

MÁRMOL, José, *Amalia*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1855.

MARTÍN, Juan Carlos, "Historia y Ficción en *Soldados de Salamina*", en *Ojáncano*, *Revista de literatura Española*, núm. 28, 2005.

MARTÍNEZ RUBIO, José, "Del documento como verdad al documento como mentira; apropiaciones de la ficción en la novela española actual", en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra*, Barcelona, PPU, 2012, págs. 413-422.

_____, "Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen", en Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Peter Lang, 2012, págs. 69-82.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, *Retiro lo escrito*, Barcelona, Anagrama, 1988.

MATA INDURÁIN, Carlos, "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", en Kurt Spang et. al., *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1995, págs. 13-63.

MATAIX, Remedios, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida", *Anales de Literatura Española*, núm. 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2000-2001, págs. 163-176.

_____, "Antídotos del destierro. La escritura como *desexilio* en Juana Paula Manso", en Piero Menarini (ed.), Romanticismo y exilio, Bologna, II Capitello del Sole Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico Ermanno Caldera, 2009, págs. 149-164.

_____, "Las cinturas de América: alegoresis, recurrencias y metamorfosis en la iconología americana", en José María Ferri y José Carlos Rovira (eds.), *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 367-420.

_____, "Mitos sí, indios no", en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, págs. 469-494.

_____, "¿Qué hay de nuevo en la nueva novela histórica? A propósito de Gonzalo Guerrero visto desde las dos orillas" en VV.AA., *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, Zacatecas-Alicante, Universidad de Zacatecas/Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2014, págs. 171-198.

_____, "Estudio preliminar" a su edición crítica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, Madrid, Unión Nacional de Editores Universitarios, en prensa, 2016.

MAY, Georges, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MEIZOZ, Jerôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.

MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

MERINO, José María, *Las lágrimas del Sol*, Madrid, Alfaguara, 1989.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

MOLERO, Alicia, “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, Madrid, 2000, págs. 531-550.

MORENO-NUÑO, Carmen, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa española democrática*, Madrid, Libertarias, 2006.

MORÍNIGO, Mariano, *Estudios sobre nuestra expresión*, Tucumán, Ediciones del Cardón, 1965.

NAVARRO, Santiago Juan, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002.

NORA, Pierre, "Entre mémoire et histoire", en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire,* tomo 1, París, Gallimard, 1984, págs. XV –XLII.

_____, en Luisa Corradini, *La Nación*, 15 de marzo de 2006.

NOVOA PORTELA, María, “Breve historia del exilio literario español en México (1939-1950)”, *Sémata*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, págs. 415-434.

OLIVA BERENGUER, Remedios, *Éxodo. Del campo de Argelès a la maternidad de Elna,* Barcelona, Viena, 2006.

OLIVA, Llucia, en Lluisa Ramírez, “Los planes fracasados para matar a Franco, el miércoles en TVE”, *El País*, 20 de noviembre de 1993.

ONETTI, Juan Carlos en *El Popular / Suplemento Cultural*, Montevideo, 26 de enero de 1962.

ORDÓÑEZ VILA, Montserrat (ed.), *La vorágine: Textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987.

ORTIZ, Omar, *Los espejos del olvido*, Barcelona, Deriva, 2002.

OVIDIO, *Amores. Arte de Amar*, ed. J.A. González Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PARADA, Alejandro, *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina*, Buenos Aires, INIBI, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.

PÉREZ CARREÑO, Francisca, "Memoria, arte contemporáneo e identidad", en *Espíritus sin reino. Éticas de la memoria en la literatura contemporánea. Revista de Filosofía* 33, 2004.

PERKOWSKA-ÁLVAREZ, Magdalena, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2008.

PERÚS, Françoise, *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

PIGLIA, Ricardo y SAER, Juan José, *Diálogo*, (ed. Sergio Delgado), Santa Fe, Universidad del Litoral, 1995.

PLA VALERIA, Grinberg, *La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas,* San Salvador, Quinto Congreso de Historia, Mesa de Historia y Literatura, 2000.

PONS, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.

POYATOS, Fernando, "Antropología literaria: la narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, págs. 367-392.

POZUELO YVANCOS, José María, "Vila-Matas en su red literaria", en Irene Andrés Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 2007, págs. 33-47.

PRATT, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PRESTON, Paul, *La muerte de Guernica*, Madrid, Debate, 2012.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto, "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica", *Signa*, núm. 14, 2005, págs. 299-330.

PULIDO HERRÁEZ, Begoña, "Jicoténcal: Una disputa entre la monarquía y la república", *Cuadernos Americanos*, núm. 137, 2011, págs. 47-66.

QUIJANO VELASCO, Mónica, "Geografías del recuerdo: memoria, literatura y exilio", *Andamios,* 8, núm. 15, 2011, págs. 37-61.

QUIÑONES, Javier en Javier Goñi, "*La gallina ciega* de Max Aub, acta de defunción de una España que no fue", *El País*, 21 de junio de 1995.

QUIROGA, Horacio, "La selva de José Eustasio Rivera", en Montserrat Ordóñez y Fernando Charry Lara (eds.), *La vorágine: Textos críticos*, Bogotá, Alianza, 1987, págs. 77-81.

RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*, Barcelona, Omega, 1995.

RAMBLADO MINERO, María de la Cinta, "¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo de la cultura y los movimientos por la memoria", *Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007.

RAMÍREZ, Sergio, "Literatura e historia", *El Boomeran*, 2007, http://www.elboomeran.com/blog-post/7/2530/sergio-ramirez/literatura-e-historia/

RAMONEDA, Josep, "Memoria, amnesia, perdón", *El País*, 7 de noviembre de 1997.

REIG TAPIA, A., "Memoria viva y memoria olvidada de la guerra civil", Madrid, *Sistema*, nº. 136, enero de 1997, págs. 27-41.

RICO, Francisco, "Introducción", en Francisco Rico (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), Madrid, Cátedra, 1987.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RICO, Manuel, "Mi lectura de *La gallina ciega*, la experiencia del retorno a España de Max Aub", 5 de enero de 2011, http://manuelrico.blogspot.com.es/2011/01/mi-lectura-de-la-gallina-ciega-la.html

RICOEUR, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (trad. Gabriel Aranzueque), Madrid, Arrecife, 1999.

_____ en Iván Villalobos, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, núm. 103, 2003, págs. 137-146.

_____, *Tiempo y narración*. Vol. 1: *Configuración del tiempo en el relato histórico* (trad. Agustín Neira), México, DF, Siblo XXI, 2004.

_____, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

RIFFATERRE, Michael en Gerard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *La mirada del documental*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.

_____, *Nos vemos en Chicote*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo, "Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2014, págs. 169-191.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Siervo Libre de Amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1986.

RODRÍGUEZ LUIS, Julio, *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RODRÍGUEZ SANCHO, Javier, "¿El reino de este mundo en Haití?: historia y literatura según Carpentier", en *Revista Comunicación*, Cartago, ITCR. Vol. 12, núm. 1, año 23, enero-junio, 2002, págs. 83-96.

ROMERA CASTILLO, J., "La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)", en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, págs. 49-54.

ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1994.

_____, "Luces y sombras del romanticismo", *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, IFC, 2010.

ROSA, Isaac, "Prólogo" en David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

ROTHBERG, Michael, *Multidirectional Memory,* Stanford, Stanford University Press, 2009.

RUBIO, Salvador, *Como si lo estuviera viendo. El recuerdo en imágenes*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.

RYAN, Marie-Laure, "When 'Je' Is 'Un Autre': Fiction, Quotation, and the Performative Analysis", *Poetics Today* 2.2, 1981, págs. 127-155.

_____, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

SALINAS DE MARICHAL, Solita en Catherine G. Bellver, "Los exilios y las sombras", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, edición a cargo de Rose Corral, Arturo Souto y James Valender, México, El Colegio de México, 1995, págs. 63-72.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 1993.

SÁNCHEZ MOLINA, Ana, *Alejo Carpentier: cronista mayor de indias de la época contemporánea*, Heredia, EUNA, 1997.

SANZ HERNÁNDEZ, Mª A., "El multiforme prisma de la memoria. Apuntes teóricos y metodológicos para su estudio". *Studium. Revista de Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel*, 5, 1998, págs. 239-256.

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 2008.

SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, París, Gallimard, 1948.

_____, *Las palabras*, trad. Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 2002.

SCHMITT, Arnauld, "La autoficción y la poética cognitiva", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, 2014, págs. 45-65.

SHIELDS, David, *Reality Hunger: A Manifesto*, London, Hamish Hamilton, 2010.

SEARLE, John R., "The logical status of fictional discourse", *New Literary History*, 6, 1975, págs. 319-332.

SENDER, Ramón J., *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1962.

SERRANO, Javier, "Discurso narrativo y construcción autobiográfica", *Revista de Psicología Social Aplicada*, vol. 5, 1995.

SEVILLANO CALERO, Francisco, "La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática", *Ayer*, nº. 52, 2003, págs. 297-320.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.

SILES SALINAS, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, La Paz, Rolando Díez de Medina, 2014.

SISCAR, Majo, *Los exiliados españoles que revolucionaron las letras mexicanas*, 25 de junio de 2010, http://periodismohumano.com/culturas/los-exiliados-espanoles-que-revolucionaron-las-letras-mexicanas.html

SOMMER, Doris, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley-Los Ángeles-London, University of California Press, 1993.

SOUBEYROUX Jacques, "Le corps et 'l'être-dans-le-monde'", *Cahiers du GRIAS*, nº. 10, 2002.

STAROBINSKI, Jean, "The Style of Autobiography", en Seymour Chatman, *Literary Style: A symposium*, New York, Oxford University Press, 1971, págs. 285-294.

STOCKWELL, Peter, *Cognitive Poetics. An Introduction, London*, Routledge, 2002.

TAYLOR, Samuel, en Alexandra Goñi Vindas, *Desarrollo de la creatividad*, Costa Rica, CR: EUNED, 2003.

TERÁN ELIZONDO, María Isabel, "Los entretelones de la escritura de una ¿novela? histórica: La autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi", *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, Cuadernos de América sin nombre, nº. 34, Universidad de Alicante, 2014, págs. 291-312.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la litterature fantastique*, París, Seuil, 1970.

TORO, Vera, SCHLIKERS, Sabine, LUENGO, Ana, "Introducción", *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 7-31.

TUSELL, Javier, "El ocaso de la desmemoria", *El País*, 27 de junio de 1997.

UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____, *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2005.

UNZUETA, Fernando, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Estados Unidos, Latinoamericana Editores, 1996.

ÚZQUIZA, José Ignacio, "La ficción misma del estado: *La vorágine* de José Eustasio Rivera", *Anuario de Estudios Filológicos de la Universidad de Extremadura*, 13, 1990, págs. 379-396.

VALLE ARROYO, Francisco, "Estructuras y procesos en la memoria, en Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, Madrid, Alhambra, 1992, págs. 41-84.

VAN DIJK, Teun A., *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós, 1983.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto D., "Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción)", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, 2014, págs. 79-107.

VATTIMO, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, París, Grasset, 2005.

VILA-MATAS, Enrique, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.

VILLALOBOS, Iván, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, nº. 103, 2003, págs. 137-146.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe-Instituto de España, 1992.

_____, *El comentario de textos narrativos: La novela.* Gijón, Júcar, 1995.

WALTON, Kendal L., *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1990.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

WHITE, Hayden, *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore & Londres, Johns Hopkins University Press, 1978.

WOLLHEIM, Richard, *Sobre las emociones* (trad. Gema Facal Lozano), Madrid, Antonio Machado Libros, 2006.

ZARAGOZA, José, *Discursos leídos en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 12 de abril de 1852.

ZOPPI-FONTANA, Mónica G., "El otro personaje: enunciación, exterioridad y discurso", *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 1997, págs. 243-258.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ENTREVISTA A JORDI SOLER (21 de mayo de 2016)

P: ¿Qué autores le han influido más a la hora de elaborar su obra literaria?

R: Tengo mis autores predilectos pero, en realidad, no sé si me han influido. Me gustan, e inspiran, Juan Carlos Onetti, Balzac, Vladimir Nabokov, Cormac Mc Carthy, James Joyce…

P: Nació en México, pero en la actualidad vive en Barcelona. ¿Se considera un escritor hispanoamericano? ¿Podría enmarcar su obra en un ámbito geográfico concreto?

R: Creo que soy un escritor latinoamericano con vocación atlántica, me gusta que mi prosa esté permanentemente contaminada por las palabras y la sintaxis de los dos españoles, del de aquí y del de allá.

P: ¿Por qué su abuelo le entregó a usted sus memorias?

R: Porque insistí mucho.

P: ¿Existe un camino común entre las memorias de su abuelo y las suyas propias?

R: Me parece que sí, nos movemos en la misma línea, digamos, genealógica.

P: Podemos percibir una evolución en su abuelo a lo largo de su trilogía. ¿Podría decirse que se tornó un tanto conservador?

R: Efectivamente. Lo único que hice con ese flanco del personaje fue copiar a la realidad.

P: ¿Qué recuerdos guarda de La Portuguesa? ¿Sigue usted visitando el que fue el hogar de su familia?

R: Tengo miles de recuerdos, se trata del país de mi infancia, a medida que cumplo años me doy cuenta que todo lo que soy viene de ahí, incluso mi parte catalana. El sitio, por desgracia, ya no existe; mi familia vendió hace unos años los últimos metros cuadrados que teníamos ahí.

P: Cuando decide escribir *Los rojos de ultramar*, ¿pretende recuperar la memoria de su familia, o la memoria de todos aquellos que perdieron la guerra?

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

R: Ninguna de las dos, escribí *Los rojos de ultramar* porque me parecía una buena historia, por pura ambición literaria.

P: Teniendo en cuenta la intencionalidad y la base biográfica de su obra, ¿enmarcaría su trilogía dentro de la autobiografía o de la autoficción?

R: Dentro de la autoficción, porque quien cuenta la historia más que un narrador-personaje es un exégeta.

P: Su obra no es sólo Literatura, también es Historia. ¿Cree que, por lo tanto, establece un doble compromiso con el lector: literario e histórico?

R: Lo que usé de la Historia en esas novelas fue estrictamente lo que me servía para hacer verosímiles a mis personajes.

P: En una obra autoficcional, es importante que lector y autor establezcan un pacto previo en lo referente a qué puede entender el lector como verídico y qué como verosímil. ¿Espera que el lector establezca un pacto con usted previo a la lectura de su obra? Si es así, ¿qué tipo de pacto sería?

R: El pacto de creer que lo que voy contando es verdad, en el entendido de que las novelas no cuentan la verdad sino una historia que parezca verdad.

P: En sus novelas, el narrador no queda explícitamente identificado con el autor, o sea, con usted. ¿Es un mecanismo consciente? ¿Hasta qué punto podemos afirmar dicha identificación?

R: Me gusta esa ambigüedad, me da más libertad; supongo que me pasa lo mismo en términos migratorios, no me gusta ser de un solo lugar, me siento más cómodo siendo un poco extranjero.

P: ¿Cree que existe un diálogo interno entre las tres novelas que componen su trilogía?

R: Absolutamente. Y no sólo en ésas, veo claramente el diálogo entre todas las novelas que he escrito.

P: ¿Cree usted que puede resultar pretencioso o equivocado hablar de nueva novela histórica, o realmente considera que existen una serie de obras que se distinguen del resto de novelas históricas y que merecen el término 'nueva'?

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

R: Yo creo que lo de "nueva" obedece a la actitud que asumen los narradores que se ocupan de la Guerra Civil en el siglo XXI; narran desde la ligereza, quizá desde la desfachatez que otorga el ser nieto del episodio, y no desde la gravedad que naturalmente asumían los hijos o los protagonistas de la guerra.

P: Afirma David Becerra en su libro *La Guerra Civil como moda literaria* lo siguiente: "La novela de temática guerracivilista en la actualidad es la liquidación de la historicidad". ¿Comparte usted esta teoría?

R: No. A mí me queda muy claro que una cosa son las novelas y otra la Historia.

P: Algunas novelas sobre la Guerra Civil hablan de muertos, tanto del bando republicano como del franquista, y lo hacen bajo una misma premisa, sin distinción. ¿Considera que esto puede ayudar a que se establezca cierto paralelismo entre víctimas y verdugos?

R: Para quien confunda las novelas con la Historia, sí.

P: ¿Cree que es necesaria la recuperación de la Historia, llevar a la praxis el concepto de memoria histórica, para comprender el mundo tal y como lo conocemos hoy en día?

R: Desde luego. La única forma de trazar un futuro decente es hacerlo a partir de todos los episodios históricos que nos han traído hasta aquí. Sin la memoria el futuro se desvanece en el éter.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

P: En los últimos años hemos disfrutado de una mayor atención legal a la recuperación de la memoria. ¿Cree que se ha avanzado en esta materia o que aún quedan muchos pasos por delante?

R: Quedan más de cien mil cadáveres en las cunetas. No añado más.

P: ¿Cree que el olvido de este país es fruto del desvanecimiento, o se trata de un olvido premeditado y provocado?

R: Yo creo que se trata de un desvanecimiento fundamentado en un proyecto de Estado, diseñado por el franquismo, para intervenir, a su favor, la Historia.

P: El simbolismo es constante en su obra. La selva. ¿Qué puede decirnos de la selva? ¿Es un espacio literario fundamental?

R: Entiendo perfectamente su pregunta, pero debo decir que, en mi caso, la selva es la selva, no un símbolo. Y no solo es un espacio fundamental en mi literatura, también en mi vida.

P: Habla usted de su iPad como del tótem de modernidad que le recordaba que ya no pertenecía a aquella selva. ¿Le resultó una experiencia complicada volver a La Portuguesa, reencontrarse con Bages y con la chamana?

R: No. El narrador de la novela, como es su obligación, dramatiza el episodio; a mí me basta con poner los pies en esa selva para sentirme inmediatamente integrado, como si nunca me hubiera ido de ahí.

P: En su obra menciona la reticencia de los mexicanos hacia los españoles que se instalaron allí, y afirma que esto en gran parte se debe a la idea que los indígenas tenían de ellos, como si de herederos de Hernán Cortés se tratase. Habla usted de ese "encuentro entre dos mundos que lleva siglos sin poder consolidarse". ¿Cree que hoy en día se sigue teniendo esa visión de los españoles? ¿Españoles e indígenas han podido reconciliarse?

R: No. Y sin el ánimo de generalizar le digo que no solo los mexicanos ven a los españoles como descendientes de Hernán Cortés, también los españoles siguen viendo a los mexicanos, y a los Latinoamericanos, desde una inexplicable superioridad.

P: Se ha hablado mucho sobre los campos de Argelès-sur-Mer. ¿Qué pensó usted cuando, décadas después de que su abuelo fuera un prisionero en aquella playa, visitó aquel lugar?

R: Lo cuento línea por línea en *Los rojos de ultramar*. Sentí rabia y vértigo, un profundo desconcierto.

P: Antonio Colinas sentenció que "en esencia, toda la literatura que se hace es literatura de la memoria". ¿Comparte usted esta idea?

R: De manera matizada. Me parece que la memoria es el músculo de la imaginación.

P: "La literatura confiere al mundo los desenlaces de los que carece", afirmaba Marco Kunz en una ocasión. ¿Es ése el motivo por el que decidió escribir su trilogía?

R: En términos generales diría que la realidad es caótica y caprichosa y que escribir novelas es la forma que tenemos los novelistas de ordenar, de jerarquizar, de domesticar esa realidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante