

TESIS DOCTORAL

2014

Las novelas históricas posmodernas de los ochenta y el problema
de la Historia

Patricia María Riosalido Villar

Licenciada en Filología Alemana

(Magister)

U.N.E.D.

Facultad de Filología

Dpto. Literatura Española y Teoría de la Literatura

Directora: Dra. Dña. Margarita Almela Boix

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

U.N.E.D.

Las novelas históricas posmodernas de los ochenta y el problema de la

Historia

Patricia María Riosalido Villar. Licenciada en Filología Alemana

(Magister)

Directora: Dra. Dña. Margarita Almela Boix

Agradecimientos

Con estas líneas me gustaría expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que me han seguido y apoyado a lo largo de todos estos años en la realización del presente trabajo, en especial a la Dra. Dña. Margarita Almela Boix, directora de investigación, por la orientación, seguimiento, supervisión y revisión del mismo y por el ánimo brindado.

Hago extensiva esta gratitud a mis padres, Jesús Carlos Riosalido Gambotti y M^a Isabel Villar Martínez, así como a mis hermanas Marta Riosalido Villar y Mara Riosalido Villar. También me han brindado su apoyo innumerables amigos entre los que quisiera mencionar a Luis Pacheco, Antonio Custodio, Marisa Yagüe, Ángela y Yolanda Sánchez, a mis compañeros y compañeras de trabajo y un largo etcétera, sin cuyo aliento, comprensión y paciencia hubiera sido mucho más difícil acabar este proyecto.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	9
2 POSMODERNISMO	15
2.1 TEÓRICOS REPRESENTATIVOS	33
2.1.1. JEAN FRANÇOIS LYOTARD	34
2.1.2. IHAB HASSAN	36
2.1.3. JOHN BARTH	39
2.1.4. UMBERTO ECO	40
2.1.5. LINDA HUTCHEON	43
2.1.6. BRIAN MCHALE	48
2.1.7. DOUWE FOKKEMA	50
2.1.8. FREDERIC JAMESON	53
3 NOVELA HISTÓRICA. PROBLEMA ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN	55
3.1 EL PROBLEMA DE LA HISTORIA	61
3.2 LA HISTORIA EN LA ERA DEL POSMODERNISMO	69
3.3 HISTORIA VERSUS FICCIÓN	88
3.4 EL PROBLEMA DEL REFERENTE	99
4 METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA	106
4.1 IRREVERENCIA ANTE LA HISTORIA	111
4.2 EL DECONSTRUCCIONISMO	114
5 INTERTEXTUALIDAD	120
5.1 LA HISTORIA COMO INTERTEXTO	132
5.2 TEORÍAS DE BAKHTIN	134
6 EL POSMODERNISMO EN ESPAÑA	140
7 NOVELAS ESPAÑOLAS	153

7.1 EL ESPACIO SIMBÓLICO	153
7.1.1. LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS DE EDUARDO MENDOZA	155
7.1.1.1 El género	156
7.1.1.2 El espacio	158
7.1.1.3 El humor	162
7.1.1.4 La historia.....	164
7.1.1.5 El uso de la documentación histórica.....	169
7.1.1.6 El narrador.....	172
7.1.2. <i>HERRUMBROSAS LANZAS</i> DE JUAN BENET	175
7.1.2.1 Un espacio laberíntico llamado Región	178
7.1.2.2 El <i>Mapa de Región</i>	182
7.1.2.3 La historia.....	187
7.1.2.4 El tiempo	192
7.1.2.5 El narrador.....	194
7.1.2.6 El héroe	198
7.1.2.7 Intertextualidad.....	199
7.1.2.8 La realidad.....	208
7.2 NOVELAS DE CORTE AUTOBIOGRÁFICO	212
7.2.1. <i>EL JINETE POLACO</i> DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA	215
7.2.1.1 El narrador protagonista	217
7.2.1.2 El espacio	219
7.2.1.3 El tiempo	221
7.2.1.4 El lector	223
7.2.1.5 La historia.....	225
7.2.1.6 La novela en el contexto de la Transición.....	229

7.2.1.7	Los exilios	231
7.2.1.8	La memoria	234
7.3	LA NOVELA FEMENINA.....	237
7.3.1.	<i>URRACA</i> DE LOURDES ORTIZ.....	241
7.3.1.1	El personaje de la reina	242
7.3.1.2	La historia.....	250
7.3.1.3	La reescritura de la historia	255
7.3.1.4	Ficción versus historia.....	264
7.3.2.	<i>ELISABETH, EMPERATRIZ DE AUSTRIA-HUNGRÍA O EL HADA MALDITA</i> DE ÁNGELES CASO	268
7.3.2.1	Elisabeth mujer.....	270
7.3.2.2	Elisabeth emperatriz.....	275
7.3.2.3	Las premoniciones e intuiciones	280
7.3.2.4	Algunas conclusiones sobre <i>Elisabeth</i>	281
7.4	LA CONFESIÓN	284
7.4.1.	<i>EXTRAMUROS</i> DE JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS	284
7.4.1.1	La novela	284
7.4.1.2	Transgresión y sumisión.....	285
7.4.1.3	La confesión	286
7.4.1.4	El poder	292
7.4.1.5	El espacio	293
7.4.1.6	Los personajes	295
7.4.1.7	El lenguaje.....	298
7.4.1.8	La historia.....	301
7.5	RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL.....	305

7.5.1.	<i>AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO</i> DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN..	307
7.5.1.1	Metaficción en <i>Autobiografía del general Franco</i>	308
7.5.1.2	El género	311
7.5.1.3	La re/construcción de la Historia	312
7.5.1.4	El lenguaje.....	315
7.5.1.5	Franco.....	322
7.5.1.6	Fuentes	325
7.5.1.7	Los “ruidos”	326
7.5.2.	<i>MEMORIAS INÉDITAS DE JOSÉ ANTONIO PRIMO DE RIVERA</i> DE CARLOS ROJAS ..	331
7.5.2.1	Historia y metafísica.....	331
7.5.2.2	Los temas de Rojas.....	334
7.5.2.3	Literatura y arte frente a la historia	337
7.6	EL MEDIEVO RECREADO IMAGINATIVAMENTE	347
7.6.1.	<i>EL RAPTO DEL SANTO GRIAL O EL CABALLERO DE LA VERDE OLIVA</i> DE PALOMA DIAZ- MAS	351
7.6.1.1	Intertextualidad.....	354
7.6.1.2	El uso de la ironía y del humor	358
7.6.1.3	Lo femenino	366
7.6.2.	<i>MANSURA</i> DE FÉLIX DE AZÚA	368
7.6.2.1	El texto original.....	368
7.6.2.2	La intención.....	372
7.6.2.3	La historia en la novela	373
7.6.2.4	El humor.....	375
7.6.2.5	Los personajes.....	377
7.7	LA INVENCION DE LA HISTORIA	379

7.7.1.	<i>LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS. CARTA DE AMOR CON INTERPOLACIONES</i>	
	<i>MÁGICAS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER</i>	379
7.7.1.1	Diferentes métodos para llegar a la misma conclusión	383
7.7.1.2	La novela	390
7.7.1.3	Construcción de “mundos”	392
7.7.1.4	La metáfora y la alegoría	393
7.7.1.5	La metaficción	397
7.7.1.6	El espacio y el tiempo	399
7.7.1.7	El narrador	401
7.7.1.8	El mito	406
7.7.1.9	Realidad versus ficción	410
8	CONCLUSIONES	418
9	BIBLIOGRAFIA	436

LAS NOVELAS HISTÓRICAS POSMODERNAS DE LOS OCHENTA Y EL PROBLEMA DE LA HISTORIA

1 INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es estudiar cómo han utilizado el material histórico las novelas posmodernas de los años ochenta. En ese sentido me he planteado las siguientes cuestiones que han ido apareciendo durante el estudio más a fondo de cada una de las novelas: el cuestionamiento de la veracidad de la documentación histórica, la difuminación de la frontera entre realidad y ficción, la reflexión sobre la historia o metaficción historiográfica, el relativismo histórico, el problema del referente y la creación del mito. La mayoría de estos rasgos van encaminados a la deconstrucción de la figura o acontecimiento histórico oficialmente aceptados. Todo ello visto en cada una de las novelas que analizo aquí para ver cómo los trabajan una por una. Me interesaba la polémica idea de Hayden White de equiparar historiador y autor de ficción y qué consecuencias tiene esa idea. Al final concluyo que un autor de ficción a menudo puede ser más importante en cuanto a lo que es «real» porque llega a un plano donde crea mundos sin los límites de la veracidad. Estos mundos ficticios no son menos «importantes» por ser inventados, llegan a una «zona de sombras», vetada al historiador y tocan temas que atañen a toda la humanidad.

La primera parte de esta tesis es teórica. En primer lugar me hago la siguiente pregunta: ¿Qué es el posmodernismo? Al ser una corriente tan *sui géneris*, voy viendo qué es lo que han planteado algunos de los más importantes teóricos. Hay *grosso modo* dos corrientes entre los estudiosos: los que ven en el posmodernismo un período más de la historia de la literatura y los que no creen que el posmodernismo se pueda periodizar.

Después voy ahondado más en las cuestiones de qué es una novela histórica, y la problemática entre historia versus ficción. Dos cuestiones importantes como lo son la metaficción historiográfica y la intertextualidad posmoderna reciben sendos capítulos aparte. Finalmente me pregunto cómo se ha manifestado el posmodernismo en España. Me planteo en también si ha habido o no posmodernismo en España y de qué forma ha llegado o se manifiesta en las novelas estudiadas.

La cantidad de novelas históricas con rasgos posmodernos y escritas más o menos en la década de los ochenta es muy vasta y por ese motivo he tenido que elegir algunas de ellas, once en este caso, para poder profundizar un poco más en cada una de ellas en el marco de este trabajo. Las he dividido en grupos y subgrupos para obtener un cierto orden y para estructurar este trabajo, sin perjuicio de que existan otras posibilidades de categorización.

La estructura sería la siguiente:

- a) Utilización del espacio simbólico: *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza y *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet
- b) La novela de corte autobiográfico, con los subgrupos:
 1. Novelas de memoria¹: *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina
 2. La historia desde el punto de vista de las mujeres: *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría o el hada maldita* (1995) de Ángeles Caso
 3. La confesión: *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos

¹ Me refiero al nombre que recibe la novela en la entrega del Premio Planeta por parte de Manuel Vázquez Montalbán en el artículo de Elsa Fernández-Santos del 19 de noviembre de 1991 en *El País* (1991).

4. Reconstrucción de la historia oficial: *Autobiografía del General Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán y *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977) de Carlos Rojas

- c) El medievo recreado imaginativamente: *El rapto del Santo Grial* (1983) de Paloma Díaz-Mas y *Mansura* (1984) de Félix de Azúa
- d) La invención de la historia: *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester

Abarco un período de dieciocho años de la literatura que se venía produciendo en España desde la novela más antigua (1977) hasta la más nueva (1995), siendo más de la mitad de ellas, seis, de la década de los ochenta. El grueso de la novela posmoderna fue escrita precisamente en esa década.

A continuación explico una a una el porqué he elegido cada una de novelas:

En *La ciudad de los prodigios* se pueden identificar muchos rasgos posmodernos: juego con el género, escritura tipo *collage*, cuestionamiento de la fiabilidad de los documentos históricos, juego con el lector, protagonista marginal u *off-center*, parodia, deconstrucción, reflejo de la realidad en espejo cóncavo y convicción de la imposibilidad de aprehender la realidad. Estos son algunos de estos rasgos que podremos encontrar en mayor o menor medida en de las novelas que aquí se estudian, amén de la importancia del espacio como laberinto. El espejo en el posmodernismo es una imagen ligada a la idea de representación (Calinescu, 1991: 290).

Elegí *Herrumbrosas lanzas* de Benet por la importancia que tiene en la novela el espacio simbólico. Dentro del tema del espacio, encontramos el motivo del laberinto, un motivo muy utilizado por el posmodernismo que Benet utiliza como reflejo de España. Me pareció muy interesante la manera en que pone en duda la veracidad documental con el *Mapa*: este mapa parece uno real, pero no se corresponde con lo que dice el texto,

incluso lo contradice. La novela versa sobre la Guerra Civil, pero por extensión se refiere a todas las guerras y a su absurdidad. Benet habla de la «zona de sombras» una zona en la que no se puede entrar con la razón, accesible solo para un hombre de letras. Niega la posibilidad de progreso, con la idea del estancamiento del tiempo, y la de conocer el pasado.

El posmodernismo gusta mucho de las novelas de género autobiográfico en sus diversas manifestaciones: novelas de memoria, el diario, la confesión o la autobiografía. Son géneros que gustan en el posmodernismo pues manifiestan la estructura no lineal de los recuerdos.

Entre las novelas de memoria está *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina donde el espacio vuelve a tener un componente psicológico que lo convierte en un lugar aislado del resto del mundo. En torno a esta ciudad, el narrador va a emprender un viaje de vuelta a sus raíces, perdidas por culpa de un empeño inicial en la modernidad. Al mismo tiempo Muñoz Molina reivindica la memoria de los perdedores de la guerra. La multitud de historias o «voces» de distintos personajes de la novela, forman un conjunto polifónico que es la base de la obra. Forma parte de un grupo de novelas interesadas en la versión olvidada de los hechos de la guerra: la de los vencidos. Dentro de este grupo están autores como Juan Benet o Vázquez Montalbán que veían en la Transición tal y como se estaba llevando a cabo un proceso de amnesia colectiva de los acontecimientos acaecidos durante la guerra y durante el régimen de Franco.

Las novelas femeninas también prefieren los géneros autobiográficos. Las mujeres forman un colectivo cuya voz ha sido acallada a lo largo de la historia. Han estado buscando su voz y su lenguaje al margen de la norma logocentrista y paternalista. Gracias a la metaficción historiográfica, lo personal se convierte en histórico. Este es el motivo de la elección de las novelas *Urraca* y *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría*. Si

Urraca quiere dejar una crónica suya, versión de los hechos distinta a la oficial, la emperatriz busca una vía de expresión en su diario. Los recuerdos personales cobran una mayor relevancia. Ambas novelas deconstruyen y desmitifican la imagen que tenemos de las dos figuras históricas. La mirada de la mujer, al superar la tradición decimonónica, ha cambiado para ser una que mira de dentro hacia afuera a una mirada en la que la mujer contempla el espacio que va a conquistar (Almela, 2012: 17). La «habitación propia» de Woolf², es entonces un lugar donde poder desarrollarse, aunque su reivindicación ha perdido virulencia (Almela, 2012: 17).

Extramuros de Jesús Fernández Santos es la novela de una confesión, escrita desde el punto de vista de una mujer en la que una monja expresa su versión de los hechos de un engaño envuelto en una relación sexual y de dependencia. El convento es el espacio simbólico de aquello que está ocurriendo extramuros en la España del s. XVII, aunque el tiempo no está determinado: hambrunas, sequía, intrigas y abuso de poder. Esta confesión hay mucha transgresión porque es un yo femenino que reclama su derecho a una sexualidad del todo prohibida. Además esta novela apunta un tema interesante, la creación del mito, al desvelar los procesos mediante los cuales se crea.

El siguiente grupo de novelas que estudio son aquellas que giran en torno a una reinención de la historia oficial: *Autobiografía del general Franco* y *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera*. En la primera uno de sus protagonistas, Franco, cuenta una versión al que se le opone la otra, la del autor ficticio, Marcial Pombo. En la segunda el autor inventa unos diálogos imposibles entre Stalin y José Antonio Primo de Rivera. Elegí estas dos novelas porque ofrecen la posibilidad de una reescritura de la historia para, por una parte, dar voz a una versión silenciada, y, por la otra, tocar temas que afectan al

² Virginia Woolf, si bien reivindicó ese espacio propio para las mujeres, negaba esos derechos a las mujeres que la servían (Almela, 2012: 19)

conjunto de la humanidad. De este modo sin atenerse a los hechos reales, son novelas que considero profundamente históricas.

Después estudio dos novelas que recrean de manera humorística el medievo o su literatura. Por una parte he elegido *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas que se mofa de las leyendas artúricas y es una novela que esta tejida con una fina red de múltiples intertextos. El fin de esta novela es la deconstrucción y desmitificación de los caballeros de la Tabla Redonda, así como del proceso de escritura. Esta autora insiste mucho en el concepto de escritura como un proceso lúdico y lo baja de su tradicional pedestal. Por otra parte he elegido *Mansura* de Félix de Azúa. Esta novela reescribe en tono humorístico una crónica medieval de Jean de Joinville, pero hace lo que quiere con ese texto. Esta obra quiere mofarse y desmitificar las cruzadas.

Por último y en capítulo aparte estudio *La Isla de los Jacintos Cortados* de Torrente Ballester. He puesto esta novela al final porque contiene prácticamente lo más importante de las novelas históricas posmodernas. En esta novela el narrador sostiene que Napoleón nunca existió y que fue un personaje inventado, haciendo al lector testigo de esa invención. Entremezcla realidad, magia y fantasía y mezcla los planos narrativos, rasgos muy posmodernos. Además aboga por la tesis de que el lenguaje crea la realidad. Encontramos novelada precisamente la lucha entre el historiador y el escritor, personificada entre los personajes de Claire y el narrador. Torrente se decanta por la versión del escritor, pues el discurso fictivo tiene el poder que tiene para crear mundos por no estar atada a una prueba de veracidad.

2 POSMODERNISMO

Desgraciadamente, “posmoderno” es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado a comienzos del siglo, y aún más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero. (Eco, 1998: 737)

Con esta cita de las *Apostillas al nombre de la rosa* de Umberto Eco quiero ilustrar la dificultad de precisar el término «posmodernismo». Es un término vago y confuso sobre cuya definición existe una gran diversidad de puntos de vista en la crítica literaria. Es inestable y no está delimitado de manera clara. De todas las teorías existentes sobre el posmodernismo existen otras tantas definiciones, pero ninguna es completa ni definitiva. Ahora bien, para poder trabajar con este término hay que estudiar a los teóricos más importantes, y, a pesar de sus divergencias, podremos obtener una idea general, aunque fragmentada, de lo que se entiende por posmodernismo. En primer lugar pienso que se debe descartar la idea de que no estamos ante un movimiento «al uso», es decir, monolítico y uniforme, sino ante una serie de fenómenos estéticos que se repiten en las distintas manifestaciones del arte y de la arquitectura. Pero es necesario advertir de que hay que tener cuidado con dar por sentada una definición o conocimiento fijo de este movimiento, pues abarca demasiadas cosas y tiene muchas contradicciones. De este modo algunos autores que rechazan ser posmodernistas, sí tienen obras con uno u otro rasgo. Ya lo decía Javier Sádaba (1986: 165): es “un pecado de incomprensión intentar definir la posmodernidad”.

El posmodernismo surge por y tras el fracaso del modernismo como un amplio número de movimientos múltiples y de muy diversa índole, un conjunto de corrientes de difícil clasificación, y es una respuesta a una situación producida por la era del capitalismo tardío o avanzado (Jameson, 1996), la era del consumismo y la información producida a

ritmo vertiginoso por los grandes medios de comunicación. El mundo va demasiado deprisa para el individuo y por ese motivo entra en crisis: la crisis del humanismo en la que se desmorona la idea de individualidad y unicidad del ser humano, base del pensamiento cartesiano. El ser humano ha dejado de ser la medida de todas las cosas. El posmodernismo surge, pues, como consecuencia de la disolución de la hegemonía burguesa en el capitalismo tardío y del desarrollo de la cultura de masas, fenómeno que se produjo después de la Segunda Guerra Mundial cuando la sociedad moderna experimentó un cambio y se convirtió en una sociedad de consumo. Esta sociedad computerizada comenzó a desconfiar de cualquier forma de filosofía universal. Al desmoronarse las ideas de la Ilustración, el mundo entra en un estado de caos que es el estado de la cultura y del sentir general (*Zeitgeist*).

La modernidad, al igual que casi todas las corrientes políticas modernas, se fundaba en la Ilustración. Sin embargo, el posmodernismo deja de creer en la funcionalidad de lo ilustrado, pues va en contra de su afirmación de que nos encontramos en un contexto multicultural. La Ilustración tuvo un carácter etnocéntrico y autoritario basado en la primacía de la cultura europea. Los posmodernistas, por el contrario, defienden la multiculturalidad, alejándose de los ideales establecidos por la modernidad, base de los valores de las sociedades europeas. Este relativismo cultural de los posmodernos viene a sugerir que no hay nada absolutamente bueno ni nada absolutamente malo, lo que les ha valido la acusación de carecer de valores. Pero pienso que esta es una lectura demasiado simplista.

El término «posmodernismo» fue acuñado por el historiador Arnold Toynbee para caracterizar la historia occidental a partir de 1875. Hacia los años sesenta, Leslie Fiedler e Ihab Hassan comenzaron a utilizarlo para designar la ruptura de los escritores de posguerra con los rasgos emancipatorios y vanguardistas del modernismo. Parece ser que

el posmodernismo hizo con fuerza su entrada en la Sorbona durante la revuelta estudiantil de mayo del 68 como un movimiento heterogéneo compuesto por comunistas, anarquistas, ecologistas, feministas, pacifistas e izquierdistas. En término *posmodernismo* apareció en su uso literario en Estados Unidos hacia finales de 1940, donde un grupo de poetas e intelectuales cercanos al espíritu de la contracultura empezaron a distanciarse de escritores modernistas como T.S. Eliot (Calinescu, 1991: 287).

Sin embargo, el término no se estabiliza hasta la aparición de *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard en 1979. En esta obra se designa el posmodernismo como el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, de la Historia y de las artes a partir de finales del siglo XX. A partir de entonces el posmodernismo alcanza una amplitud mayor, extendiéndose a los ámbitos de la arquitectura, la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Se podría considerar también que el posmodernismo es un movimiento de fusión para confundir deliberadamente la idea de integridad.

Entre los posmodernistas, las instituciones están bajo escrutinio. Cuestionan toda normalización, incluso la suya: sus teorías y sus formas de escribir. No hay dogma absoluto, ni siquiera en la escritura, en la que se transgreden los géneros. Hay una firme oposición al sistema analítico-referencial que ha predominado en el pensamiento occidental desde Descartes y la aparición de la ciencia experimental. A partir de la nueva física einsteiniana, el principio de incertidumbre de Heisenberg y la psicología freudiana, este sistema se ha venido desintegrando, lo que ha tenido sus repercusiones en la escritura. Este derrumbe se inició en la modernidad y continuó en la posmodernidad.

En la sociedad posmoderna también se derrumban los mitos de los que se ha venido nutriendo la cultura occidental, se cuestionan los valores del progreso y se ha dejado de creer que el desarrollo de las ciencias y de la tecnología vaya a hacer progresar más a la

humanidad. La categoría de lo nuevo se disuelve y se experimenta como «el fin de la historia». Nietzsche, al que se le considera el primer filósofo posmoderno, y después Heidegger son los que asentaron las bases para construir la imagen de la existencia en unas condiciones de no historicidad o poshistoricidad. Los filósofos nihilistas como Nietzsche y Heidegger o los pragmatistas como Dewey y Wittgenstein nos han mostrado que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable y permanente sino que es relativo a la interpretación o al diálogo. Esa oscilación deontológica del ser, el rechazo a la estabilidad del posmodernismo ofrece a la humanidad la oportunidad de un nuevo modo de ser, quizás más humano.

El posmodernismo, pues, es la marca de distinción de una época tras el ocaso de las vanguardias artísticas y las ideologías políticas. La controversia surge en si el posmodernismo ofrece o no una representación adecuada de la cultura contemporánea. Connor (1996: 12) propone que, para entender lo que es el posmodernismo, es importante entender que lo más significativo de este movimiento es la autorreflexión o la reflexión sobre la cultura contemporánea. Pero esa autorreflexión es un continuo, no se llega a ninguna conclusión, siempre alimentando el espacio de tensión entre todas las posibles explicaciones del mundo moderno y su objetivo no se encuentra ni en el terreno cultural ni en el crítico-institucional solamente.

Los debates críticos sobre la posmodernidad son los que constituyen la posmodernidad propiamente dicha, pues el debate teórico en sí juega un importantísimo papel en el proceso de producción de lo posmoderno y sus diagnósticos pasan a formar parte del terreno que describen. Según Zavala (1991: 221), hay tantos puntos divergentes entre las distintas perspectivas que no es posible una categorización del posmodernismo, pero resume, sin embargo, el término en tres características que obedecen a criterios epistemológicos distintos:

1. La posmodernidad es la fase del proceso que responde a una visión postindustrial de la sociedad y la cultura.
2. La posmodernidad es una postura ante la filosofía y el lenguaje, una actitud ante las formas de los sistemas de símbolos y la fuerza metaforizante del lenguaje.
3. La posmodernidad es una actitud específica de la función que desempeñan la cultura y la literatura en la sociedad.

Ahora bien, las distintas corrientes culturales que componen el posmodernismo tienen ciertos rasgos en común: una sensibilidad unificada o actitud, *Weltanschauung*, y una reflexión sobre la cultura. En los años sesenta el posmodernismo parecía, de hecho, asociado a una contracultura por su anarquismo (Calinescu, 1991: 260).

Otra de las instituciones contra la que se sublevan los autores posmodernistas es la autoridad cultural. Los modelos culturales dominantes de orden faló-logocéntrico ya no se admiten y se da paso a una relectura de los mismos por medio de la parodia, la ironía o el *pastiche*. El posmodernismo considera que ha llegado el momento de dar la posibilidad de expresarse a aquellos colectivos que tradicionalmente han sido acallados a lo largo de la historia. Esta forma de pensar lleva también al reconocimiento de la insuficiencia de la representación femenina en la historia que desemboca en la búsqueda de una escritura alternativa, puramente femenina.

La multitud de perspectivas sobre el posmodernismo se pueden resumir en dos corrientes principales (Holloway, 1999: 41): por una parte tenemos a Jean-François Lyotard, Frederic Jameson e Ihab Hassan que no consideran el posmodernismo periodizable. Lyotard lo considera una reacción subversiva frente a la sociedad occidental moderna (1984) y Hassan (1982) piensa que no se trata de un término periódico, sino de un proceso de constante resistencia a la normalización y sistematización de valores

artísticos. Por la otra parte están John Barth, Umberto Eco, Charles Jencks, Linda Hutcheon y Brian McHale que ven en el posmodernismo una alternativa a la modernidad. Yo pienso que es un proceso que se resiste a la normalización, pero que se inicia tras el fracaso de esa modernidad fundamentada en el pensamiento cartesiano. Y además me adscribo a Lozano cuando dice que el posmodernismo es algo nuevo en tanto en cuanto transforma elementos que habían sido secundarios para el arte modernista en rasgos centrales de la producción cultural posmodernista (Lozano, 2007: 102). Es una evolución propia de nuestra cultura de consumo y de aceleración de las comunicaciones de la que ya no hay vuelta atrás.

La teoría sobre el posmodernismo en sí juega un papel importantísimo en el propio proceso de producción de lo posmoderno, pues ha pasado a formar parte del terreno que describe y una gran parte de las especulaciones giran en torno a su definición. Sin embargo, esta tarea de definir el posmodernismo es tremendamente compleja, puesto que entre los numerosos teóricos que se han ocupado de él no hay consenso sobre sus características. Para poder convertir el término en algo con lo que trabajar y para poder estudiarlo, al menos en el presente trabajo, he intentado en los siguientes capítulos hacer una descripción del término basándome en las diferentes opiniones de los estudiosos. Eso sí, según Holloway, ninguna acepción del posmodernismo se ha entendido de manera uniforme en su aplicación a la literatura española (Holloway, 1999: 41), ni ninguna, según mi opinión, abarca en sí todo lo que significa posmodernismo. Para poder entender el término hay que analizar lo que dicen varios teóricos. De este modo se puede tener una idea multiperspectivista de lo que puede ser el posmodernismo, siendo cada cual, por supuesto, libre de elegir los puntos de vista que más le convenzan.

El posmodernismo no cree en la literatura como institución estructurada según unos criterios universales y desconfía de los grandes relatos o metarrelatos con carácter

totalizador y absolutista tal y como los proponía Hegel. Los ideales de la Revolución Francesa y del Idealismo Alemán son los metarrelatos que han sostenido el progreso de Europa durante siglos, pero estos han dejado de tener validez (Lozano, 2007: 58). En la era del posmodernismo los metarrelatos como el de la emancipación, el progreso o la Historia pierden credibilidad porque ya no se cree posible la explicación unívoca del mundo que arrojan. Dentro del discurso teórico, entre las diversas manifestaciones del posmodernismo se incluyen el marxismo, el feminismo, la filosofía postestructural, la teoría literaria y la sociología.

Los posmodernistas piensan que hay un gran número de sistemas dentro de nuestro mundo y todos los hemos creado nosotros. De todos estos sistemas relativos al arte, la filosofía, la literatura, la Historia, etcétera, no creen que haya ninguno dominante, pues el posmodernismo se mueve hacia la antitotalización. La literatura posmoderna, en su autorreflexividad, afirma su autonomía como arte, pero consigue, al mismo tiempo, indagar y descubrir las relaciones con la sociedad en la que se ha escrito y en la que es leída. Lo que la estética posmoderna comparte con las teorías contemporáneas como el psicoanálisis, la lingüística, la filosofía analítica, la hermenéutica, el postestructuralismo, la historiografía, el discurso analítico y la semiótica (sin ignorar el marxismo, el neo-pragmatismo y las teorías feministas), es un interés por las estrategias interpretativas.

El posmodernismo de los setenta y ochenta genera un relativismo intelectual y moral que hace que se pierda la seguridad en todo aquello que fundamentaba los valores. Se fomenta el libre albedrío para el que no se estaba lo suficientemente preparado. Pero el posmodernismo tampoco es una entelequia filosófica al margen de la realidad, sino que, según Lozano (2007: 45), gracias a Jameson se abre el camino hacia la concepción de la posmodernidad como episteme que ayuda a comprender mejor la historia última de Occidente y sus manifestaciones culturales, pues rechaza el moralismo convencional de

la derecha así como el moralismo progresista de la izquierda y sus simplificaciones binarias, es decir, ofrece la posibilidad de entender la posmodernidad como una posibilidad factible de la izquierda revolucionaria.

En resumen, Lozano dice que la posmodernidad es una nueva visión del mundo, consecuencia de una nueva sociedad basada en la tecnología y en los medios de comunicación de masas. Es el final de la creencia en los postulados de la modernidad. No es una moda pasajera ni exclusiva de un período histórico y cultural, sino que es toda una variación en cuanto a nuestra intuición sobre el mundo. El regalo de libertad que nos ofrece la posmodernidad es que también podemos recuperar respuestas pasadas, respetando la opinión de los otros. Eso sí, la vuelta atrás es imposible, pues sería negar la evidencia de un cambio histórico (Lozano, 2007: 118).

Gianni Vattimo (1990: 9-19) dice sobre el pensamiento posmoderno que lo importante para los posmodernistas no son los hechos, sino las interpretaciones. Si la interpretación depende de la posición relativa del observador, la certeza de un hecho es una verdad relativamente interpretada y, por lo tanto, incierta. El modo determinista de la causalidad está puesto en tela de juicio. Según este filósofo, el posmodernismo para muchos es una moda pasajera, un concepto superado, pero que, según él, sigue teniendo su sentido y este está ligado al hecho de que vivimos en una sociedad de los medios de comunicación, los *mass media*. Esta sociedad de hoy en día, globalizada, en la que el intercambio de información es casi instantáneo, en la que todo ocurre mucho más rápido, la idea de historia se ha ido disolviendo. Estamos en lo que se ha venido en llamar la «sociedad transparente». Vattimo puntualiza que son tres los rasgos característicos de una sociedad posmoderna: a) el papel que juegan los medios de comunicación; b) los medios no convierten en más «transparente» una sociedad, sino en más compleja y caótica; y c) en este «caos» reside la esperanza de emancipación de la humanidad.

La episteme posmodernista se centra pues en la negación de principios y sistemas universales. Sin embargo, esta misma negación origina una aporía dentro de la naturaleza más constitutiva del posmodernismo, pues, al negar absolutamente todo, está generando una sistematización de la negación, lo que se convierte en una contradicción en sí, ya que lo que defienden los posmodernistas es la no aceptación absoluta de ningún sistema (Navajas, 1987: 36). El posmodernismo no consigue encontrar ninguna alternativa ni solución a esta contradicción y la misma institucionalización de la disidencia se ha vuelto predecible (Navajas, 1987: 36).

En relación con el posmodernismo puede hablarse del surgimiento de un nuevo romanticismo, por decirlo de alguna manera, en el cual se vuelve al arte y placer de contar. Hay una vuelta al pasado, pero este se reinventa de manera que, a menudo, no se ajusta nada a los hechos históricos «reales» y se convierte en mero pretexto para dar rienda suelta a la imaginación (Eco, 1998: 774), como ocurre por ejemplo en la novela *Mansura* de Félix de Azúa.

El posmodernismo se centra en lo cotidiano, olvidando las grandes ideas y dejando atrás la protesta y la experimentalidad. Sus obras son antirrealistas, vinculadas al nacimiento del pensamiento mágico, algunas con descripciones de paisajes remotos como lo son *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas o *Mansura* de Félix de Azúa. Los detractores del posmodernismo, sin embargo, le acusan de acoger aquello que no impacta en los problemas cotidianos y de tener una actitud evasiva, de falta de concreción y de negar la Historia. Por ejemplo, Iñaki Urdanibia (1990: 64), sostiene que el posmodernismo es un signo que revela una profunda crisis y que niega los períodos precedentes sin afirmar nada nuevo. Solo existe el caos. Al no funcionar los grandes relatos o metarrelatos que nos interpretan el mundo y nos guían, nos encontramos en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la discontinuidad, la

fragmentación y la crisis. Pero según mi opinión, la incertidumbre en el mundo posmoderno genera una crisis fértil, inicio de una nueva forma de entender el mundo que acepta nuevas formas de pensar y que es más rica por admitir constantemente nuevos puntos de vista.

El arte y la escritura posmodernos ofrecen un modelo nuevo de distinción entre arte y vida, en el que se crea un espacio de tensión entre los dos últimos, pudiendo el escritor moverse entre uno y otro, pero sin estar del todo dentro de ninguno de los dos. El escritor es entonces capaz de criticar lo que quiere escribir con una perspectiva suficiente en un acto de autorreflexión, de mirarse a sí mismo, infringiendo los principios compositivos de la novela. Incluso algunas novelas pretenden llamar la atención precisamente sobre su condición de artefacto. De esta manera la literatura posmoderna puede afirmar su autonomía como arte, indagando y exponiendo las relaciones con la sociedad en la que es leída.

La novela posmoderna es, pues, el resultado de gran variedad de tendencias. Critica el racionalismo y rompe con la linealidad narrativa. Según Tosaus (2000: I, 64) es la única posibilidad que la novela tiene, ahora que se ha perdido la creencia en la capacidad de objetividad de la historia para representar el mundo. Ha dejado de haber una «verdad» única frente a los múltiples posibles mundos verosímiles que ofrecen las novelas, llegándose incluso a postular que solo así se puede llegar a una apreciación objetiva del pasado. Este tipo de novelas descubre posibilidades nuevas sobre la base de un diálogo con la historia, proponiendo lecturas diferentes de los acontecimientos y personajes, contando lo que la historiografía oficial ha callado o poniendo en tela de juicio lo que se ha escrito: véase *Urraca* de Lourdes Ortiz (1982).

La literatura posmodernista es una literatura del no conocimiento. No considera el mundo una realidad existente, sino una construcción artificial. El mundo es indescifrable

y trasciende la razón. Pero la razón tampoco es fiable pues elabora modelos culturales ideales que impone al mundo. La literatura aparece esencialmente como mentira que el posmodernismo no cree poder trascender (y tampoco le interesa), pero tiene una función que es desvelar los mecanismos falsos que ocultan la manifestación de la imposibilidad del conocimiento. No hay meta ni linealidad.

La novela posmoderna tampoco se adhiere a un conjunto de valores éticos convencionales: quiere ser una unidad semiótica al margen de todo sistema de significación, aspira a ser por sí misma, a ser autónoma, y no se someterá a ningún tipo de leyes externas a ella. Es una literatura del no conocimiento, como ya se ha dicho, pero también de la amoralidad. Ya en la modernidad se puede encontrar cierto hastío ante el fracaso de la moralidad occidental, si bien no hubo una protesta contra una posición dominante. En el posmodernismo no solo siente indiferencia hacia esa moralidad, sino que adopta una actitud irreverente. Niega la unificación clásica entre verdad, bien y arte. La negación sirve como método de aproximación a la realidad, en su empeño por deconstruir un mundo institucionalizado.

El orden semiótico de la obra ya no se organiza mediante el orden de la razón y la lógica o mediante una representación fiable del mundo. El posmodernismo, que quiere bajar la literatura del pedestal de lo sublime, se opone también al concepto orgánico de una obra y es el resultado de una variedad de tendencias, critica el racionalismo y rompe con la linealidad narrativa y con la unidad definida del texto. Mar Langa Pizarro (2000: 68- 81) habla de tres subgéneros de la novela posmoderna:

- antinovela: desentraña el género pensándose a sí misma. Infringe los principios compositivos de la novela
- metanovela: llama la atención sobre su condición de artefacto. La novela se vuelve sobre sí misma.

- neonovela o novela que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género.

El discurso narrativo es discontinuo y fragmentado a la vez que heterogéneo y ecléctico. Hay un simulacro de la representación y una descentralización. La utopía ha muerto. El interés se desplaza del «¿Qué pasó?» hacia el «¿Quién?» y «¿Cómo lo contó, lo ve y lo interpreta?». Se rompe con la tradición y se busca lo nuevo, lo nunca dicho. El arte es vivo, relativo y mortal, es imposible fijarlo. Todo difiere del arte anterior que buscaba la obra eterna.

El lenguaje literario se convertirá en objeto de reflexión de la práctica poética, haciendo que el texto se convierta en un objeto autorreferencial. Ya no puede representar el mundo de acuerdo con unas normas socialmente consensuadas y se crea un abismo entre la palabra y la cosa, disolviendo el sentido único del texto (Lozano, 2007: 76). Derrida afirma que fuera del lenguaje no hay significado (Lozano, 2007: p. 83). Hay una separación entre discurso y mundo, siendo así que este mundo no se puede llegar a conocer porque solo existen textos sobre ese mundo. Pero esos textos, tal y como sostiene la teoría de la deconstrucción, no pueden ser ni fijos ni estables. Para Derrida la razón, así como la estructura de pensamiento del discurso logocéntrico se han vuelto insuficientes. Derrida acuña el concepto de *différance* (no *différence*) (Derrida, 2006: 37-63), que es el espacio donde el lenguaje lógico no puede llegar, o el espacio absoluto al que tan solo se llega mediante la escritura creativa (Lozano, 2007: 83). La constitución del significado será entonces la combinación del deseo tanto del autor como del receptor del texto. De manera que el significado deja de ser central, sino que está «diseminado» por toda la cadena de significantes. El significado real para Derrida no reside en el enunciado mismo, sino en los márgenes del enunciado (Lozano, 2007: 83). Yo diría que esos márgenes residen en las “zonas de sombras” de las que habla Benet. Según Lozano (2007: 130), el

arte posmoderno no es entonces un estilo, sino una estrategia cognoscitiva o manera de conocer el mundo a través de un significado que está oculto tras la apariencia de objeto cotidiano. Las herramientas para desvelar ese significado oculto serían: la parodia, la ironía, el pastiche o el cambio de función del objeto.

El sujeto que narra no solo percibe la realidad como fragmentada, sino también su propia subjetividad. En la novela posmoderna encontramos la ironía cínica tanto como la ontología problemática. La pregunta que surge entonces es que, ahora que sabemos que no podemos explicar el mundo, ¿cómo podemos vivir en él? Nuestra relación con la realidad ha perdido su base de referente representable. La realidad se desvanece (Lozano, 2007: 155). La novela posmoderna representa una doble ruptura: la del mundo y la del yo. Mimetiza mundos que son inestables ontológicamente pues obligan al lector a preguntarse qué es la realidad. Esta desestabilización ontológica (deconstrucción de lo histórico, uso de lo fantástico) nunca se resuelve, sino que deshace el concepto de realidad y propone un nuevo mundo posible cuya veracidad vuelve a quedar en suspenso (Lozano, 2007: 158).

Lozano define de este modo la base del nuevo arte y la forma en la que se mueve:

La transformación de la realidad en imágenes que supone el pastiche, junto a la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos impuesta por la esquizofrenia, conforman una sociedad amnésica gobernada por los medios de comunicación, cuya función informativa sería, paradójicamente, la de ayudar a olvidar, haciendo que el presente se convierta rápidamente en pasado, sustituyendo los hechos actuales por hechos históricos y así indefinidamente. (Lozano, 2007: 103)

Según Lozano, (2007: 145), el primer paso o precedente del posmodernismo es la novela experimental, respuesta a la crisis postestructuralista del significado bajo la influencia de Derrida, Paul de Man, Foucault y Barthes. Serían las novelas publicadas entre 1962 y 1976 en el ámbito internacional. Las primeras novelas posmodernistas tienen precedentes claros en Jorge Luis Borges, Samuel Becket y Vladimir Nabokov. El autor

posmoderno se convierte en alguien en busca del ser de las cosas que le rodean. La única forma de realizar esta búsqueda reside en los disfraces múltiples de la polifonía para evitar los sistemas de representación realistas y modernistas (Lozano, 2007: 168).

Una de las principales características del posmodernismo es su heterogeneidad. El texto es híbrido y el lector se ve en la necesidad de buscar un nuevo paradigma para interpretar el texto-*collage* al que se enfrenta. Su papel es desentrañar lo que se oculta tras la confrontación ontológica entre realidad y ficción inherente al texto posmoderno (Lozano, 2007: 179). El escritor posmodernista asume la imposibilidad de escribir una obra que no haya sido escrita previamente, y además, ha dejado de creer en la posibilidad de un arte comprometido, pues vivimos en una sociedad básicamente conformista con el sistema.

En el s. XX se disuelve el principio aristotélico que indicaba que la historia debía reflejar la realidad y la novela imitarla. Se ponen en tela de juicio las presuposiciones implícitas en la historia en cuanto a su objetividad y transparencia. La verdad objetiva queda en entredicho. Esto no significa decir que el pasado no existió, pero sí que se quiera indagar en lo que unos hechos determinados puedan significar para una sociedad. Quién le otorga significado a unos hechos y a otros no: el historiador. En la selección de qué hechos son relevantes en el devenir histórico, ya hay una criba, una interpretación y, por lo tanto, la historia carece de objetividad pues los hechos recogidos en ella han pasado por el filtro de la persona que la escribe. Esta persona ¿para quién escribe? En realidad la historia que se conoce es la escrita por los vencedores.

Nadie puede en realidad entender de forma completa lo que ocurre en el conjunto de la sociedad, por lo que todo conceptualismo teórico, como lo es la historia, necesariamente tiene que ser coercitivo y dogmático. Ese dogmatismo e interpretación de los hechos «desde arriba» es lo que rechaza el posmodernismo. Por ello los

posmodernistas postulan la imposibilidad de aprehender la realidad. Esto, en el contexto de la historiografía, significa que no podemos conocer el pasado y acaba disolviéndose la creencia en la concepción teleológica de la historia. El problema de la historia y su escritura en novela lo trato en un capítulo posterior con mayor detenimiento.

El posmodernismo renuncia a las simplificaciones del arte ideológico y, todo lo contrario que negar la historia, lo que quieren los autores del posmodernismo es darle rasgos humanos. Siguiendo las teorías de Hayden White, los escritores posmodernistas han reconocido la imposibilidad de representar la realidad, dado que tanto la narración histórica como la ficticia son productos humanos que se sirven de un discurso similar. En las novelas históricas se quiere complementar o corregir la historia y, por lo tanto, no se puede hablar de un revisionismo histórico sino de un nuevo acercamiento no ingenuo, en el que se desmitifica tanto la novela como el lenguaje y, sobre todo, la historia. La ruptura con el mito histórico habla de una crisis de la historia como ciencia. Al fin y al cabo no es posible —a menos que alguien invente una máquina del tiempo— demostrar o comprobar empíricamente lo que narran los libros de historia, por lo que el método científico no es aplicable a la historia como materia. La concepción teleológica de la historia se acaba disolviendo y surge una nueva visión del término «histórico». La novela histórica posmoderna no ha supuesto una evasión de la realidad, sino que se ha convertido en una forma de dar sentido al presente (Tosaus, 2000: 46). Rompe con el molde decimonónico al no pretender la reconstrucción de la historia ni tan siquiera su revisión, lo que quiere es completarla y corregirla. Es una de las dificultades de la representación de la historia en la novela hispánica contemporánea.

El posmodernismo implica una forma de pensar sobre la representación y la historia que niega la existencia de una verdad trascendente. Solo existen las distintas interpretaciones. La realidad para el posmodernismo es un referente construido. El

posmodernismo no representa miméticamente la realidad al estilo del arte realista, pero tampoco pretende crear una realidad de la nada como los modernistas, sino que copia imágenes de la realidad (Lozano, 2007: 141) para luego deconstruirla. El salto que realiza el posmodernismo es el de deconstruir el proceso de representar: no suspende el referente, sino que problematiza la mimesis.

En el posmodernismo se baja la escritura de su pedestal y se convierte en un acto placentero y lúdico. Eco dice que escribió *El nombre de la rosa* porque tenía ganas de envenenar a un monje (Eco, 1998: 742). En la novela histórica hay una vuelta al pasado, pero es un pasado que se reinventa sin ajustarse a los acontecimientos históricos reales, un pasado que se visita con ironía y sin ingenuidad, para contarlo de manera distinta. Al mismo tiempo, en la novela histórica posmoderna se vuelve hacia la marginalidad, al lado humano de la historia o, en otras palabras, a la «intrahistoria». Quiere ver a los personajes históricos en su faceta humana, desde otra perspectiva distinta a la exaltación del héroe llevada a cabo por la versión oficial de la historia. No solamente hay un desplazamiento del interés hacia la vida privada o interna de los héroes sino también hacia la historia cultural de las minorías, a las que se les quiere dar su papel en el devenir histórico.

En resumen, las características de la posmodernidad o el posestructuralismo serían: discurso autorreferencial, heterodoxia, eclecticismo, marginalidad, muerte de la utopía, muerte del autor, deformación, disfunción, deformación, deconstrucción, desintegración, desplazamiento, discontinuidad, visión no lineal de la historia, dispersión, fragmentación, diseminación, ruptura, otredad, descentramiento del sujeto, caos, rizoma, rebelión, el sujeto como poder, género/diferencia/poder (revisión del patriarcado), disolución de la semiótica en la energética, autoproliferación de significantes, cibernética, crítica de la razón, procesión de simulacros y representaciones, disolución de las «narrativas»

legitimadoras, hermenéutica, emancipación del proletariado, épica del progreso, dialéctica del espíritu (Zavala, 1991: 220) entre otras cosas.

El posmodernismo presenta tres maneras de entenderlo que obedecen a criterios epistemológicos distintos.

1. La posmodernidad como fase de una tecnología del progreso que responde a una visión posindustrial de las sociedades y las culturas.
2. Una postura ante la filosofía y el lenguaje. Una actitud determinada ante las formas de los diferentes sistemas, así como ante la fuerza metaforizante del lenguaje.
3. Una actitud específica de la función que desempeñan la cultura y la literatura en la sociedad.

En el posmodernismo hay una desconfianza hacia el modo de conocimiento racional y se tiende a la desmitificación de los códigos comúnmente conocidos. Se opone al sistema analítico-referencial del pensamiento occidental moderno y sus antecedentes son: el realismo social y el experimentalismo que se superan al finalizar la década de los setenta. Las novelas, a pesar de que traten de un determinado personaje histórico o acontecimiento, hablan de la humanidad. Hablan al lector de sí mismo, de algo que le atañe a él de alguna manera más o menos sutil: *de te fabula narratur* es el nuevo lema.

Los puntos clave de la novela posmoderna serían:

1. El mundo como problema ontológico.
2. El sujeto débil de la representación: autor, narrador, personajes, lector.
3. Confusión temporal, analepsis, prolepsis, avance de la narración en ciclos o a merced de los recuerdos.
4. Macroestructuras: metaficción, recursividad, pastiche, parodia, apropiación.

5. Microestructuras del antidiscurso posmoderno: metáfora literal, alegoría, polifonía, especialización.
6. Fin de la explicación del mundo por los metarrelatos.
7. Unión de la novela con la vida: cultura de masas y democratización estética.
8. El humor y pérdida de sublimidad de la literatura.

Calinescu califica el posmodernismo como “el mayor cambio del pensamiento contemporáneo desde la epistemología a la hermenéutica” (Calinescu, 1991: 294).

2.1 TEÓRICOS REPRESENTATIVOS

En primer lugar nos ocuparemos de aquellos teóricos que no creen que el posmodernismo sea un término periódico distinto del modernismo, sino que forma parte de él. Tampoco circunscriben el posmodernismo a un espacio de tiempo, si bien entre unos y otros teóricos hay diferencias significativas. La crítica posmoderna es, como he indicado con anterioridad, una parte fundamental del posmodernismo en sí mismo sin la que no es posible llegar a entender esta corriente de pensamiento. Expongo aquí lo que han escrito algunos de los teóricos más importantes³. Lo hago de una manera un tanto esquemática para poder ordenar de alguna manera la diversidad de los puntos de vista a los que uno se enfrenta en cuanto se sumerge en el tema. De esta manera quiero ofrecer un perfil del posmodernismo para tener en mente una serie de líneas o rasgos generales con los que se pueda trabajar.

Hay un punto de inflexión en torno a 1980 que separaría el primer posmodernismo del posmodernismo tardío (Bertens, 1997: vii). En la primera generación de posmodernos en la que “todo vale” (Fokkema, 1997) como posmodernismo estarían, por ejemplo, John Barth, Ihab Hassan, Lyotard y Eco y la segunda la compondrían Jameson, McHale, Linda Hutcheon y Fokkema. Muchos de los teóricos de esta segunda generación provenían de círculos feministas o de izquierdas.

³ Hay otros teóricos no citados en este trabajo como por ejemplo Andreas Huyssen, con varias obras importantes sobre el cambio cultural en el posmodernismo *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986) o *Postmoderne: Zeichen des kulturellen Wandels* (1986). Leslie Fiedler, crítico literario norteamericano, fue uno de los primeros en utilizar el término “posmodernidad” y que lo concibió como movimiento de fusión o confusión de deliberada. Jencks, un arquitecto posmodernista, escribió importantes obras teóricas sobre el paradigma posmoderno tal como *The Post-modern Reader* (1992). Calinescu no recibe un epígrafe aparte, pero sí lo cito: *Cinco caras de la modernidad* (1991) y *Rewriting* (1997).

2.1.1. JEAN FRANÇOIS LYOTARD

Jean-François Lyotard publicó en 1978 una obra fundamental: *La Condition Postmoderne*. Le interesaba sobre todo cómo el saber y el conocimiento adquieren legitimidad. La parte más importante de esta obra es su análisis sobre la condición contemporánea y une el ámbito cultural y estético del movimiento posmoderno con el ámbito socioeconómico de la posmodernidad. Considera lo social como parte de la cultura, siendo para él la desaparición del sentido histórico la clave que une las imágenes fundamentales de la sociedad posmoderna.

En el prefacio a la edición en inglés de 1984 de *La Condition Postmoderne* escribe Frederic Jameson que Lyotard no ha caracterizado el posmodernismo como aquello que sigue al modernismo, sino como un momento cíclico que vuelve siempre antes de que emerjan nuevos modernismos en sentido estricto. El objeto de estudio de *La Condition Postmoderne* es el estado del saber (savoir, knowledge) en las sociedades más avanzadas. La palabra «posmodernismo» es la que designa precisamente esa condición. Es el estado de la cultura tras las transformaciones que desde finales del s. XIX han cambiado las reglas del juego de la ciencia y de las artes. En *La Condition Postmoderne* se estudian las implicaciones de estos cambios en la narrativa. Al final del prefacio, Jameson concluye, simplificando al máximo, que se define el posmodernismo como la incredulidad con respecto a las metanarrativas.

El estado del saber se ha visto alterado en las sociedades modernas a partir de la era posindustrial. La información ha proliferado exponencialmente y, por lo tanto, la naturaleza del saber necesariamente ha tenido que cambiar. Este estado de las cosas ha supuesto que la obtención de conocimiento haya dejado de ser indisociable de la formación (*Bildung*), sino que se haya convertido en un bien de consumo, de

compraventa, con un valor de producción o incluso que haya adquirido valor de entretenimiento. El saber ha dejado de ser un fin en sí mismo y se valora en tanto en cuanto «sirva» para algo.

Con respecto a la problemática del conocimiento científico y la narrativa, Lyotard dice que el saber científico es un tipo de discurso (Lyotard, 1984: 3). El saber no se puede reducir únicamente a la ciencia, pues la narrativa es la forma de conocimiento por excelencia ya que permite a las sociedades definir sus criterios de competencia y evaluar según estos criterios los actos de dicha sociedad. Los cuentos populares narran lo que se viene a denominar aprendizaje positivo y negativo, obtenido mediante los actos del héroe. Este aprendizaje legitima (función del mito) las instituciones. Sin embargo, el científico cuestiona la validez de las afirmaciones en la narrativa, que nunca están sujetas a una verificación o prueba. Son ficción. Ahora bien, el saber científico también es un tipo de discurso. Hayden White en *Metahistoria* postulaba que, la ciencia, y sobre todo la historiografía, se vale precisamente del discurso narrativo (1992), con lo que queda problematizada la noción de que de las afirmaciones en narrativa no son validadas, pues la ciencia, o lo que quiere ser ciencia, se vale de ese mismo discurso. Más adelante admite Lyotard (1984: 28) eso mismo diciendo que no es inconcebible que la ciencia recurra a la narrativa en tanto en cuanto esta desee que sus afirmaciones sean verdad. Pero la ciencia no tiene recursos propios. En la cultura moderna, posindustrial, el problema de la legitimación del conocimiento se formula en términos diferentes. La gran narrativa ha perdido su credibilidad y a los autores les urge liquidar la herencia de las vanguardias:

El término posmodernidad ha disfrutado de una popularidad más obvia en la discusión de la vanguardia en el arte contemporáneo. Típicamente, la vanguardia, como filo experimental de la modernidad, se ha tomado históricamente una doble tarea: destruir e inventar. Pero la negación ciertamente es el momento más significativo en la ambivalente lógica de la innovación radical: es lo viejo, el pasado institucionalizado, la biblioteca y el museo, lo que debe ser efectivamente rechazado, desmitificado, invertido; lo nuevo — inanticipado, radiante, abrupto— aparecerá por sí solo. (Calinescu, 1991: 268)

El posmodernismo, pues, según Lyotard, forma parte del modernismo (Lyotard, 1984: 79). Una obra solo puede ser moderna si antes es posmoderna, según Lyotard. El posmodernismo no es el final de lo moderno, sino su estado inicial y este es constante.

2.1.2. IHAB HASSAN

Ihab Hassan creó a principios de los setenta un vínculo entre el posmodernismo y el postestructuralismo francés en su obra *The Dismemberment of Orpheus* (1ª edición 1971). En uno de sus artículos enumera una serie de puntos que hacen referencia a lo que para este teórico supone la esencia del posmodernismo (Hassan, 1993: 273). Son diez los problemas en torno al término:

1. El nombre es feo, como si quisiera esconder algo, y connota linealidad temporal.
2. Es inestable semánticamente.
3. Es un término escurridizo e inestable históricamente pues se transforma y vuelve a moldear a medida que transcurre el tiempo.
4. El modernismo y el posmodernismo no están separados por una cortina de hierro.
5. Como período debe percibirse en términos de continuidad y discontinuidad.
6. No es un período ni como definición histórica ni teórica, puesto que cuenta con numerosos antecedentes. Las personas han creado en nuestras mentes un modelo de lo que es y lo que no es posmodernismo, y después han redescubierto estos mismos rasgos en autores de momentos históricos anteriores.
7. La definición del posmodernismo se debe basar en cuatro paradigmas: continuidad-discontinuidad; diacronismo-sincronismo.
8. Si la historia de la literatura se concibe como la aprehensión del cambio, entonces la periodización es un problema porque, si el concepto de posmodernismo

requiere una teoría del cambio con respecto a algo, entonces es posible que nos encontremos con que no hay cambios. Habría que preguntarse si esta «teoría del cambio» no es sino algo que se ajusta a las ideologías intolerantes con la ambigüedad, y si no deberíamos dejar el posmodernismo sin conceptualizar en un lugar aparte, una especie de «diferencia» histórico-literaria.

9. Hassan se pregunta también si el posmodernismo es una tendencia literaria o un fenómeno social y cuáles serían los rasgos de este fenómeno.
10. Por último se pregunta si el posmodernismo es un término honorífico u oprobioso.

Ihab Hassan no cree en una ruptura absoluta entre la modernidad y el posmodernismo. El posmodernismo de carácter deconstruccionista está, como el posestructuralismo derrideano, gobernado por la idea de que el lenguaje está condenado a la autorreflexividad y que, por lo tanto, no puede reflejar adecuadamente la realidad. El posmodernismo es, ante todo, una actitud frente a la extrema mercantilización de la vida bajo el capitalismo de finales del s. XX. Mientras que el modernismo cree en un significado universal, el posmodernismo solo cree en significados provisionales, fruto de la interacción social. Este crítico sostiene que no hay una ruptura entre la modernidad y la posmodernidad, pues la primera es un rechazo a la integridad o esencia formal, mientras que la segunda sería una etapa en ese proceso. Sin ser radical, ofrece algunos términos de oposición entre modernidad y posmodernidad (Hassan, 1982: 83). (Tabla 1):

<u>Modernidad</u>	<u>Posmodernidad</u>
Forma (conjuntiva/cerrada)	Antiforma (disyuntiva/abierta)
Jerarquía	Anarquía

Creación/totalización	No creación/deconstrucción
Síntesis	Antítesis
Centrar	Dispersar
Género/límite	Texto/intertexto
Paradigma sintagma	Sintagma
Metáfora	Metonimia
Interpretación/lectura	No-interpretación
Significado	Significante
Narrativo/ <i>grand histoire</i>	Antinarrativo/ <i>petit histoire</i>
Determinación	Indeterminación

Hassan habla de dos tendencias principales: «indeterminación» e «inmanencia» (Hassan, 1982: 261). La indeterminación (*indeterminance*) es la voluntad de deshacer, la descentralización o desaparición total de la ontología. Las connotaciones son la ambigüedad, la discontinuidad, la heterodoxia, el pluralismo, la aleatoriedad, la revuelta y la deformación. La inmanencia (*immanence*) sería la capacidad de la mente humana de apropiarse de la totalidad de la realidad, de generalizar en símbolos y, de este modo, intervenir en la naturaleza, actuar sobre sí misma mediante sus propias abstracciones y convertirse «in-mediatemente» en su propio pensamiento del entorno: sería difusión, diseminación, interrelación, comunicación e interdependencia. Basándose en estas dos tendencias constitutivas del posmodernismo, indeterminación e inmanencia, Hassan inventa la palabra *indeterminence*, fusión de ambas.

En el posmodernismo no hay nada fijo ni concluyente. Ni siquiera la identidad del yo. Hans Bertens dice en un artículo:

The postmodern self is no longer a coherent entity that has the power to impose order upon its environment. It has become decentered, [...]. The radical

indeterminacy of Postmodernism (admittedly subjective) has entered the individual ego and has drastically affected its former (supposed) stability. Identity has become as uncertain as everything else. (Bertens, 1993: 65)⁴

2.1.3. JOHN BARTH

Barth ve en el posmodernismo la superación y asimilación del realismo y del modernismo anglosajón. El modernismo es la literatura del agotamiento (*literature of exhaustion*). Esta literatura ha quedado obsoleta para el hombre moderno que busca otras soluciones. El posmodernismo, por el contrario, es la literatura de la plenitud (*literature of replenishment*) en el sentido de que busca nuevas formas y soluciones que sirvan al lector moderno.

John Barth publicó en 1967 el artículo *Literature of Exhaustion* (Barth, 1984: 62-76) que ha sido reeditado después en numerosas ocasiones, y, como el mismo autor dice, también malinterpretado como el anuncio de la muerte de la novela. Es un artículo en el que el autor manifiesta sentimientos encontrados hacia el vanguardismo de la época. Habla del desgaste de ciertas formas. La auténtica novela quiere imitar acciones de forma más o menos directa, así como sus instrumentos convencionales tales como la relación causa efecto, el discurso lineal, la caracterización y la disposición estructural. Todos estos conceptos se entiende que se han vuelto obsoletos. Nadie puede reclamar originalidad en la literatura, pues todo autor es imitador, traductor o anotador de arquetipos preexistentes⁵. Borges no se atribuye a sí mismo la autoría de *El Quijote*, ni siquiera lo intenta recomponer como Pierre Menard (*Ficciones* 1944), sin embargo, escribe una obra de arte excelente y original en la que el tema principal es la dificultad o la innecesidad de escribir obras de arte originales. Su victoria artística es que toma un callejón sin salida y

⁴ El “yo” posmoderno ha dejado de ser una entidad coherente con el poder de imponer un orden a su entorno. Se ha vuelto descentrado, [...]. La indeterminación radical del posmodernismo (manifiestamente subjetivo) ha penetrado el ego individual y ha afectado drásticamente su anterior (supuesta) estabilidad. La identidad se ha vuelto tan incierta como todo lo demás. (Traducción mía)

⁵ Recuérdese en la obra de Jorge Luis Borges su pensamiento acerca de los arquetipos o ideas de Platón.

lo emplea para crear una nueva obra literaria. Cuando un autor escribe una historia dentro de otra en la que un lector lee una historia o un escritor escribe otra historia; cuando los personajes se convierten en lectores o autores de la ficción en la que están inmersos, al lector real se le recuerda el aspecto pasajero de su propia existencia.

Más adelante, John Barth autor se distanciaría de lo expresado en el artículo de 1967, pero manteniéndose fiel al argumento principal: que lo que los artistas sienten sobre el estado del mundo y el estado de su obra es menos importante que lo que hacen con ese sentimiento. En 1979 Barth (1984: 193-206) publicó otro artículo que quiso que fuera un compañero y correctivo del artículo de 1967. Este segundo artículo, *The Literature of Replenishment*, publicado en *The Atlantic* en enero de 1980, trata de definir el posmodernismo del que se oía hablar en todas partes en aquellos años. Dice en este artículo de 1979 que los autores posmodernos escriben una ficción que es cada vez más ella misma y sus procesos. Esta ficción trata de la realidad objetiva y la vida en el mundo cada vez con menor frecuencia. Según Barth, el programa del posmodernismo no es ni una extensión del programa modernista ni la intensificación de ciertos aspectos del modernismo, ni tan siquiera la subversión del mismo ni del realismo burgués. Los escritores posmodernos ni repudian ni imitan a sus antecedentes modernistas del s. XX, sino que enfatizan la autoconciencia y autorreflexividad del modernismo en un espíritu de subversión cultural y anarquía. Algunos autores como Muñoz Molina negaban ser posmodernos, pero leyendo sus obras con detenimiento, sí se pueden encontrar algunos rasgos. Más adelante lo vemos.

2.1.4. UMBERTO ECO

Eco (1998b: 769) no cree que el posmodernismo pueda circunscribirse cronológicamente, piensa que es ante todo una categoría espiritual, un *Kunstwollen*. Está

cercano a Barth en sus planteamientos, aunque no está muy de acuerdo en su acepción del posmodernismo como término periódico. Escribe en las *Apostillas a El nombre de la rosa* (1998) que el narrador no debe facilitar interpretaciones a su lector. El título debe confundir ideas, no regimentarlas (Eco, 1998b: 737-739). El lector no debe tener ninguna pista de cómo tiene que interpretar la obra, es más, no tiene que interpretar, y uno de los principales obstáculos para no dar pistas es que toda obra debe llevar un título. El título ya es una clave interpretativa. Por lo tanto, *El nombre de la rosa* es un título para desorientar al lector (Eco, 1998b: 738).

Es más, Eco dice que “El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanarle camino al texto.” (Eco, 1998b: 740). Esto, por supuesto, no hay que entenderlo textualmente, pero sí es una manera de decir que el autor se tiene que quitar de en medio para dejar que el lector haga sus propias interpretaciones. De ahí surge la problemática de si en un texto se puede interpretar lo que el lector quiera o no. En cualquier caso, Eco sí le da libertad absoluta al lector, pues gusta de descubrir nuevas lecturas que no se le hubiesen ocurrido (Eco, 1998b: 739) y, de este modo, la lectura se vuelve interactiva y mucho más rica al establecerse un diálogo entre esa obra y el lector. Este diálogo se amplía con cada nueva lectura. Mientras se produce el texto, el diálogo es doble: uno entre el texto y otros escritos anteriores, y otro entre el autor y el lector modelo. El efecto poético consiste en la capacidad que tiene un texto de generar lecturas siempre distintas, sin agotarse jamás del todo (Eco, 1998b: 741). El texto tienen sus propias leyes y al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que lo ha impregnado: el eco de la intertextualidad. Los libros hablan de otros libros, de historias que ya se han contado, pero ahora se genera una nueva, fruto de las anteriores (Eco, 1998b: 745). El lector, cada vez más culto, busca una obra que le entretenga, pero que al mismo tiempo le aporte algo nuevo. Si una novela encuentra consenso, es porque no dice nada nuevo, porque le da al

público lo que este espera (Eco, 1998b: 765). La pregunta entonces es: ¿Puede en el posmodernismo existir una novela consoladora, suficientemente problemática, pero amena, que satisfaga las necesidades tanto intelectuales como lúdicas del lector culto? (Eco, 1998b: 769). El placer por narrar y por leer vuelve a estar presente como motivo fundamental de estas novelas.

Los textos metaficticios dejan al descubierto su estatus de texto, de ficción. Hay una confrontación entre mundos: el mundo ficticio y el mundo real con sus hechos históricos. En este espacio de tensión es donde nos encontramos con la metaficción historiográfica (ver las aportaciones de Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* (1990) y Patricia Waugh en *Metafiction* (1985)). La intención es básicamente distinta: la de la novela histórica clásica busca aliviar la tensión ontológica entre el dato histórico y la invención narrativa, mientras que el posmodernismo busca exacerbar dicha tensión. Esta tensión intencionada entre la «verdad» y la ficción está cargada de significado.

El nombre de la rosa se sitúa entre la poética modernista y la posmodernista: por una parte está estructurada alrededor de una cuestión epistemológica típicamente modernista: ¿Cómo puedo interpretar este mundo?, que aplicado a la novela sería: ¿Quién es el asesino? Pero por otra parte sabotea esta cuestión (se encuentra el asesino por casualidad): sus afinidades son mayores con las estrategias y motivos característicos del posmodernismo (mundo desestabilizado y *mise-en-abyme*, la representación del espacio posmodernista, la temática del apocalipsis, etcétera) que con las del modernismo. Estamos frente a uno de los ejemplos del *double coding* de Jencks que popularizó el término posmodernismo en relación con la arquitectura. Según el *double coding* de Jencks (*The New Paradigm in Architecture*, 1977) una obra de arte se dirige a un público de élite a través de códigos de arte evolucionados y al público de masas a través de

códigos más populares. Fue, de hecho, la arquitectura la que sacó el posmodernismo de las nubes y lo bajó al terreno de lo visible.

Eco, por su parte, no quiere ser tampoco un analista de mercado y escribir lo que guste y venda, sino que pretende ser un filósofo que intuya las tramas del *Zeitgeist*, del espíritu de la época (Eco, 1998: 761). Escribe pensando en el lector. Tampoco cree que el posmodernismo sea una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino que es un término que sirve para todo. Es el deseo de hacer arte de una determinada manera.

En cuanto a la problemática de la historia, Eco nos remite a la *Segunda consideración intempestiva* de Nietzsche, donde habla de los inconvenientes de los estudios históricos. El pasado condiciona, sin embargo, la historiografía: al querer ajustar las cuentas con el pasado, lo desfigura. La respuesta posmoderna es el reconocimiento de que el pasado no puede destruirse, pues su destrucción conduce al silencio. Sin embargo, es necesario volver a visitarlo, pero con ironía, sin ingenuidad (Eco, 1998: 770).

2.1.5. LINDA HUTCHEON

Según Linda Hutcheon (1990: 125) el modernismo tiene repercusiones en el posmodernismo. En su estudio *A Poetics of Postmodernism* (1990) defiende el posmodernismo frente a aquellos que lo consideran anarquismo. Para ella es más bien un cuestionamiento y oposición a todo sistema absoluto. Sin embargo, reconoce que es fundamentalmente contradictorio:

I offer instead, then, a specific, if polemical, start from which to operate: as a cultural activity that can be discerned in most art forms and many currents of thought today, what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. Its contradiction

may well be that of late capitalist society, but whatever the cause, these contradictions are certainly manifest in the important postmodern concept of “the presence of the past” (Hutcheon, 1990: 4).⁶

Hutcheon ahonda a lo largo de su estudio en el carácter fundamentalmente contradictorio del posmodernismo: tanto sus formas artísticas como su teoría establecen convenciones solamente para deshacerlas después mediante la parodia de sí mismas. Las contradicciones del posmodernismo no se verán resueltas, sino que serán mantenidas en una tensión fértil. Las formas artísticas y convenciones son solo provisionales y los posmodernistas son conscientes de ello. El arte posmoderno ofrece un modelo nuevo para explicar la frontera entre el arte y el mundo. Este modelo funciona desde una posición que se encuentra entre ambos, arte y mundo, sin pertenecer a ninguno de ellos enteramente, con lo que es perfectamente válido para criticar aquello que pretende describir. Ha dejado de existir la separación humanista entre arte y vida.

En cuanto a sistemas universales, Hutcheon (1990: 43) destaca un aspecto fundamental del posmodernismo: este no dice de manera absoluta que no se pueda establecer un sistema u orden jerárquico para explicar el mundo, sino que todo tipo de sistema ha sido creado por nosotros y que no existe de manera universal, eterna e independiente. Son artefactos humanos y la historia es uno de ellos. Niega que el posmodernismo relegue la historia a ser un episteme obsoleto diciendo que no existe excepto como texto. La historia no es obsoleta, sino que ha de ser vuelta a pensar como artefacto hecho por el ser humano. No niega el pasado. Tan solo afirma que la accesibilidad está enteramente condicionada por la textualidad. Solo podemos conocerla

⁶ Ofrezco en su lugar entonces un comienzo específico, si bien polémico, a partir del cual operar: como una actividad cultural que se puede descubrir en la mayoría de las formas de arte y en muchas corrientes de pensamiento de hoy en día, eso que quiero llamar posmodernismo es fundamentalmente contradictorio, absolutamente histórico e irremediablemente político. Su contradicción puede muy bien ser la de la sociedad capitalista tardía, pero, cualquiera que sea la causa, estas contradicciones se manifiestan ciertamente en el importante concepto posmoderno de „la presencia del pasado“.

por sus fuentes en forma de documentos del tipo que sean y por sus textos. Hablar de provisionalidad e indeterminismo no es negar el conocimiento histórico. Tanto la historia como la ficción son discursos que constituyen sistemas de significación a través de los cuales damos significado al pasado. El posmodernismo vuelve a dar significado a contextos históricos, mientras problematiza el conocimiento histórico en sí.

El posmodernismo es polémico. El pensamiento posmoderno cuestiona constantemente todo sistema cerrado, centralizado, totalizado y jerarquizado. Es lo que Hutcheon denomina *excentric* u *off-center* (Hutcheon, 1990: 86). Descentrando lo posmoderno, lo ex-céntrico, queda amenazada la continuidad narrativa pues cualquier narración desea un centro, aunque al mismo tiempo lo niegue, lo cual constituye una nueva contradicción. Dentro de lo descentralizado están los colectivos a los que no se les ha dado una "voz" a lo largo de la historia. Las feministas, los grupos étnicos minoritarios y los homosexuales, entre otros, no forman movimientos monolíticos, sin embargo, sí son colectivos en situación de marginación o fuera de centro (*ex-centricity*). Estos grupos marginales se han estado moviendo en un sistema semántico que los alienaba o hacía ser diferentes frente al lenguaje del poder establecido. El centro siempre ha privilegiado, entre dos opuestos binarios, a una de las dos mitades (blanco/negro, hombre/mujer). El posmodernismo se adscribe a una retórica pluralizante en la que se incluye lo diferente. Por este motivo, los héroes de las novelas posmodernistas, en muchas ocasiones, son personas marginales como, por ejemplo, Onofre Bouvila en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza o la reina Urraca en la novela del mismo nombre de Lourdes Ortiz quien habla desde su punto de vista femenino frente a un mundo dominado por el hombre. Estos personajes buscan su centro. Los protagonistas de la metafiction historiográfica, término acuñado por Hutcheon, son figuras ex-céntricas y marginales de la ficción histórica. No son los tipos «adecuados», modelos de una sociedad idealizada, ni

representan la síntesis de lo general y de lo particular, de la que nos habla Lukács (1971). Sin embargo, el posmodernismo tampoco acaba convirtiendo lo ex-céntrico en un nuevo centro. Ahora bien, según Hutcheon (1990: 47), las contradicciones del posmodernismo no se supone que deban resolverse.

El posmodernismo ha sido desarrollado a partir de estrategias modernistas como son la experimentación autorreflexiva, las ambigüedades irónicas o la contestación a la representación clásica realista. Según algunos teóricos, como McHale, lo que diferencia una corriente de la otra es que el modernismo está caracterizado por su seriedad y tiene carácter epistemológico, mientras que el posmodernismo tiene un tono irónico y paródico y es de carácter ontológico. Linda Hutcheon discrepa en este punto con McHale. No está de acuerdo en el tema de las preocupaciones ontológicas de la novela posmoderna puesto que la metaficción historiográfica está obsesionada con las dificultades epistemológicas (método de conocimiento científico) compartidas por el novelista y por el historiador (Hutcheon, 1990). Aunque esto, según Calinescu tampoco es una contradicción, puesto que los posmodernistas pueden ir y volver de un episteme a otro (1991: 297).

Para Hutcheon, al igual que para Eco, la historia es una construcción humana: conocemos los acontecimientos, no de primera mano, sino a través de textos. La novela histórica entonces, usando sus estrategias narrativas, da significado a un pasado inaccesible y difumina la frontera entre historia y novela histórica. Gracias a la intertextualidad posmoderna puede la novela histórica volver a escribir el pasado en un contexto nuevo, mientras cierra el vacío entre el pasado y el presente del lector.

El posmodernismo ironiza sobre la confianza modernista en el poder de la imaginación y las estructuras cerradas y reflexivas del arte, así como sobre la correspondencia asumida entre narración y acontecimiento de la historia (Hutcheon, 1990: 56). Apoya en un primer momento, tanto la autonomía del arte como la

referencialidad de la historia, para luego socavarlas, basándose en una nueva forma de cuestionamiento/compromiso (Hutcheon, 1990: 56). Este modo contradictorio es lo que Hutcheon llama posmodernismo. El modernismo entiende la obra de arte como un objeto cerrado, autosuficiente, autónomo, que deriva su unidad de la interrelación de sus partes. El posmodernismo lo afirma también pero luego cuestiona esto mismo que se ha afirmado. Quiere mantener la autonomía estética, pero devolver el texto al mundo. Los textos posmodernistas, mientras defienden su autonomía como arte, consiguen investigar al mismo tiempo sus intrincadas e íntimas relaciones con el mundo en el que se han escrito y en el que son leídos.

La ficción posmoderna plantea la cuestión sobre el referente. La pregunta ya no es ¿A qué objeto real, empírico del pasado se refiere el lenguaje de la historia? sino ¿A qué textos se refiere? (Hutcheon, 1990: 119). El posmodernismo, pues, considera la historia como intertexto, como texto o artefacto discursivo del que se nutre la ficción con la misma facilidad que de otros textos literarios. En la metaficción historiográfica la historia nunca podrá hacer referencia a un mundo empírico real, sino a otro texto. Ahí tenemos el planteamiento de historia como texto igualado al texto de ficción que postula Hayden White y la escuela francesa de *Annales*, que radicalmente sitúan en el mismo nivel al historiador y al autor de ficción. El conocimiento histórico es problemático desde que han dejado de existir tanto el sujeto coherente de la tradición humanista⁷ como el referente histórico accesible (no es posible el conocimiento histórico directo, solo a través de textos). En el espacio entre el acontecimiento pasado y la práctica en el presente es donde se sitúa una metaficción historiográfica consciente de sí misma. El pasado fue real, pero está perdido o desplazado y puede ser reinstaurado como referente del lenguaje o huella de lo real. La metaficción historiográfica aporta una perspectiva que ofrece la posibilidad

⁷ El historiador es un individuo sujeto a distintas condiciones psicológicas, sociales etc., por lo tanto, no es objetivo.

de ver los referentes como ficticios y al tiempo deshace la noción de una garantía de significado fijo. En capítulos posteriores ahondaré en el problema del referente y la metaficción historiográfica.

Tanto las fuentes históricas como la forma narrativa de historiar se ven analizadas críticamente en este tipo de ficción, como resultado del impacto crítico mutuo de los aspectos historiográficos y metaficticios de los textos mismos. Se ha perdido la fe en el poder de la imaginación (modernismo) y en las estructuras cerradas, así como en la correspondencia entre narración y evento real asumida por la historiografía. Esta ironía crítica mutua es tan paradójica como cualquier otra teoría posmoderna, creando un nuevo compromiso de cuestionamiento de todo. La contradicción tanto en la teoría como en la práctica es para Hutcheon la esencia del posmodernismo (Hutcheon, 1990: 56).

2.1.6. BRIAN MCHALE

Brian McHale defiende que la orientación del posmodernismo es ontológica en vez de epistemológica (McHale, 1989: 3). Las preocupaciones ontológicas de la novela posmoderna son distintas de las obsesiones epistemológicas de la novela moderna. Según McHale, el posmodernismo es revisionista en su actitud frente a la historia.

McHale no cree en la teoría de la periodización, pero sí en un cambio de dominante entre moderno y posmoderno (McHale, 1989: 3). La noción de dominante en McHale es el sistema dominante o primario de normas poéticas de un período (Calinescu, 1991: 295). En la obra de James Joyce hay elementos tanto modernistas como posmodernistas, con lo cual no se puede trazar una línea claramente divisoria entre las dos corrientes. Piensa que hay una historicidad inevitable en todos los fenómenos literarios. La ficción modernista se pregunta cómo podemos interpretar el mundo en el que vivimos y en ella domina lo epistemológico. Por el contrario: el posmodernismo, ontológico en su dominante, se

pregunta qué mundo es este. ¿Qué es un mundo? ¿Qué tipos de mundos hay? ¿Cómo están constituidos y cómo se diferencian? ¿Qué ocurre cuando diferentes tipos de mundo se ven enfrentados o se violan las fronteras entre ambos? ¿En qué modo existe un texto y cuál es el modo de existencia del mundo (o mundos) que proyecta? Estas preguntas que McHale se hace en su trabajo *Postmodernist Fiction* (McHale, 1989: 1) quien cita en preliminares a Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries* (1978). Sobre esas preguntas mencionadas se basa el libro de McHale y son, a mi entender, característica fundamental del posmodernismo, con lo que yo sí creo en un cambio de dominante, si bien los límites son difusos.

Entre los temas ontológicos más antiguos en poética está el de la otredad del mundo ficticio. Los textos literarios proyectan al menos un campo de referencia interno, un universo o un sistema semántico continuo construido por y en el texto. Además, hacen referencia fuera de su campo interno a un campo de referencia externo que puede ser el mundo objetivo, algunos hechos históricos, la ciencia, una ideología u otros textos. De este modo los campos externo e interno son dos planos que se superponen, dado que comparten muchos de sus referentes: una entidad puede «vivir» tanto en el mundo ficticio como en el mundo real. Esto, la idea de que un objeto pueda existir en distintos mundos, es lo que Eco llamaba *transworld identity* (Eco, 2013: 149) Es algo distinto a una simple mimesis o reflejo de la naturaleza. Las fronteras de la ficción son semipermeables y fáciles de traspasar, de hecho, el posmodernismo integra conscientemente lo histórico y lo fantástico de tal manera que los límites entre uno y otro son suficientemente débiles como para poder violar las restricciones de la ficción histórica clásica al contradecirla visiblemente. Existen infinitud de mundos posibles, por lo tanto, el posmodernismo levanta el espejo para reflejar la realidad; sin embargo, esta es múltiple. La forma de ficcionalizar la historia del posmodernismo implica que esta sea a su vez una ficción (o

pensada como tal). Ahora bien, ¿con qué realidad de todas las posibles nos quedamos? Este problema no lo resuelve el posmodernismo, pues deja libertad de elección. El posmodernismo crea mundos insertados en otros creando, así distintos planos narrativos gracias a la utilización de diferentes estrategias: *mise-en-abyme*, *trompe-l'œil* o «cajas chinas».

Según McHale (McHale, 1989: 115) existe un patrón general en los textos posmodernistas con niveles múltiples ya que la complejidad aumenta tanto que colisionan en un único nivel diegético: se trata de una elaborada jerarquía de niveles que acaba descomponiéndose ante los ojos del lector, lo que sugiere una manera de resaltar la dimensión ontológica de este tipo de estructuras. Recursos estilísticos como palabras sueltas o una sintaxis fragmentaria impiden la construcción del mundo proyectado, al tiempo que destacan la diferencia ontológica entre el estrato de las palabras y el estrato de los mundos. La polifonía de discursos (ver heteroglosia de Bakhtin) impide también la composición de un mundo unificado.

2.1.7. DOUWE FOKKEMA

Douwe Fokkema se plantea en su obra *Literary History, Modernism and Postmodernism* (1984) una serie de preguntas sobre la diferencia entre el texto original y el texto recepcionado. Se pregunta si el texto debería ser un punto de referencia en una historia de la literatura orientada hacia el lector, o bien debiera orientarse hacia el procesamiento del texto por parte del lector. ¿Hay una interpretación correcta y otra errónea? (Fokkema, 1984: 2-3). Habla de 5 códigos operativos en textos literarios (Fokkema, 1984: 8):

1. El código lingüístico, que dirige al lector para leer la obra literaria como un texto en un idioma común.
2. El código literario, que predispone al lector a leer la obra literaria como un texto literario con un alto grado de coherencia y consecuencias obvias para la producción y aceptación de connotaciones y metáforas.
3. El código genérico, que insta al lector a que active determinadas expectativas mientras reprime otras, dependiendo del género escogido, condicionando la lectura.
4. El código de período o grupo, que dirige al lector a activar su conocimiento de las convenciones de un período determinado o una comunidad semiótica en concreto.
5. El idiolecto del lector o autor.

Cuantos más códigos use el emisor para codificar el texto, mayor es la información que contendrá, de lo cual se deriva que, cuanto mayor sea el conocimiento que posea el lector, mayor información podrá extraer de ese texto. Si nos fijamos, por ejemplo, en la novela *El nombre de la rosa* de Eco, veremos que el texto está en un principio dirigido a todo tipo de públicos, pero el lector culto o muy culto, casi experto en literatura y filosofía clásica o medieval, extraerá mucha más información de todas las citas e intertextos contenidos en la novela que un lector menos ilustrado.

El texto posmoderno no está completo ni está acabado. No persigue un resultado definitivo. El posmodernismo no cree en la posibilidad de representar el mundo desde la perspectiva de un individuo en particular. Un autor posmodernista, a pesar de tener su punto de vista particular, no cree que esté justificado imponer este a los demás.

Fokkema se plantea una serie de preguntas en torno a la problemática del posmodernismo (Fokkema, 1984: 37). Una sería la cuestión de la continuidad o discontinuidad del posmodernismo en relación con el modernismo: ¿se trata de una ruptura o simplemente de un refuerzo de distintos aspectos del modernismo? Luego plantea la cuestión de dónde se encuentran los límites del posmodernismo. Además está el dilema semiótico de si se debería distinguir entre los diferentes aspectos del código posmodernista o llevarlos a un nivel de abstracción superior. Borges fue uno de los autores que más contribuyó al nuevo código, lo mismo que el *nouveau roman* e Italo Calvino. Fokkema considera este nuevo código del posmodernismo un aspecto de mayor importancia que el problema de la continuidad o no respecto al modernismo (Fokkema, 1984).

Acerca de las diferencias entre el mundo modernista y el posmodernista Fokkema dice que la percepción individual del mundo no puede ser generalizada sino que se mantiene en el ámbito de lo particular. No se debe dar preferencia una percepción del mundo única:

Whereas the Modernist aimed at providing a valid authentic, through strictly personal view of the world in which he lived, the Postmodernist appears to have abandoned the attempt towards a representation of the world that is justified by the convictions and sensibility of an individual. (Fokkema, 1984: 40).⁸

⁸ Mientras que el modernista buscaba dar una estricta visión personal válida y auténtica del mundo en el que vivía, el posmodernista parece haber abandonado el intento de representar el mundo justificado por las convicciones y la sensibilidad de un individuo.

Los posmodernistas pretenden destruir toda idea de conectividad insertando textos que enfatizan la discontinuidad. Muchos textos posmodernos son una colección de fragmentos inconexos que disuelven el código literario de la búsqueda de coherencia por parte del lector. Por ese motivo el papel que juega el lector en el posmodernismo es más destacado que en el modernismo. Es fundamental para la interpretación de los códigos. En el posmodernismo encontramos, pues, uno de los más «democráticos» de los códigos literarios (Fokkema, 1984: 48).

2.1.8. FREDERIC JAMESON

Jameson considera la posmodernidad otra etapa de la modernidad, y añade como elemento constitutivo una nueva superficialidad (Jameson, 1996: 28). En su ensayo *La lógica cultural del capitalismo tardío* sostiene que una de las inquietudes que a menudo suscitan las hipótesis de periodización es que tienden a borrar las diferencias y a proyectar la idea del período histórico como una sólida homogeneidad (Jameson, 1996: 26). La posmodernidad ha de ser concebida no como un estilo, sino como una dominante cultural, permitiendo un abanico de rasgos abarcables dentro de una tendencia que constituiría lo posmoderno (Jameson, 1996: 28). Los rasgos constitutivos de lo posmoderno serían: una nueva superficialidad, el debilitamiento de la historicidad y estructuras «esquizofrénicas» (Lacan) que determinan nuevos tipos de sintaxis. Todo ello dentro de un mundo inmerso en las nuevas tecnologías, reflejo de un nuevo sistema económico mundial. El concepto de «capitalismo tardío» fue acuñado en la escuela de Frankfurt por Horkheimer y Adorno.

La concepción de Jameson de la posmodernidad es histórica, no meramente estilística. Jameson insiste en la diferencia entre la perspectiva que ve en el posmodernismo un estilo más y otra que concibe el posmodernismo como la pauta cultural dominante del capitalismo tardío. Son dos maneras de conceptualizar el

fenómeno: por un lado juicios morales y por otro un intento de pensar dialécticamente dentro de la historia presente. Desde mi punto de vista, el posmodernismo es algo más que un estilo entre otros, dado que abarca demasiadas cosas. Hay obras que tienen ciertos rasgos posmodernos, pero otros no son tan evidentes. Por eso me inclino más por la idea de la dominante cultural.

El individuo de la sociedad capitalista tardía es un sujeto fragmentado (Jameson, 1996: 35). El sujeto individual desaparece y se convierte en un *pastiche*, desapareciendo el estilo personal. El pasado entra en crisis y se convierte en un “conjunto de espectáculos cubiertos de polvo” (Jameson, 1996: 39) del que solo nos quedan textos. El sujeto ya no puede organizar su pasado ni su futuro en una experiencia coherente, pues las expresiones culturales solo pueden producir un “cúmulo de fragmentos” (Jameson, 1996: 46) heterogéneos y aleatorios.

La valoración positiva de la posmodernidad como celebración de un nuevo mundo estético no es aceptable (Jameson, 1996: 64). Pero también se deben rechazar las condenas moralizantes de lo posmoderno por su trivialidad, en oposición a la «seriedad» de los movimientos modernos (Jameson, 1996: 64). Desde mi punto de vista, la trivialidad de la que se acusa al posmodernismo es una manera muy débil de condena, pues esta trivialidad no es tal sino una manera de relativizar de manera inteligente todo aquello que siempre nos ha parecido tan «serio» y «sublime». Veremos en las obras que más adelante se analizan, cómo el humor es un elemento fundamental de muchas novelas, un humor que sirve para deconstruir referentes históricos o ideas fijas y comúnmente aceptadas e institucionalizadas, como ocurre por ejemplo con los relatos artúricos en la novela *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas.

3 NOVELA HISTÓRICA. PROBLEMA ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN

Pasaré ahora a detallar en síntesis lo que se entiende por novela histórica para luego ver cuáles son las diferencias que de la misma se evidencian en el posmodernismo. Aunque sea un tema conocido, hay algunos puntos que es interesante destacar en relación con la novela histórica posmoderna.

Desde siempre la novela histórica ha sido un género problemático, pues dar una definición exacta de novela histórica es tarea complicada: por una parte, estamos hablando de novela y, por lo tanto, de un género de ficción, pero, por otra parte, el material que utiliza no es ficticio, sino un material conocido y real hasta cierto punto que la novela ficcionaliza. Se trata de un tipo de literatura que constituye un subgénero de novela de naturaleza híbrida y que, por lo tanto, plantea un problema al salirse del ámbito estrictamente literario. En la historia de la literatura el conflicto entre realidad y ficción en la novela histórica ha sido una constante. Un exceso de exigencia de verdad puede hacer caer al autor en un abandono de la *poiesis* o carácter poético y convertir su obra en historia novelada; mientras que un exceso de ficción literaria, una inventiva exagerada, en la que se dejan por completo de lado los hechos reales o se «falsean», plantea la cuestión de si la obra puede seguir denominándose histórica. En mi opinión, una novela histórica ha de encontrar el equilibrio justo entre la ficción y la realidad histórica conocida, dejando un margen para la fantasía y la creatividad artística. Al fin y al cabo, no deja de ser una obra poética que no ha de perder su componente estético. En la novela histórica hay un acercamiento al pasado que no ha de perder su relación con el presente.

Veamos más detenidamente lo que dice Domínguez Caparrós (1996: 17-22) sobre la definición del género basándose en lo postulado por Lukács. Son siete los rasgos

fundamentales que encontraremos en una novela histórica clásica (Domínguez Caparrós, 1996: 17-23):

1 *Sentido histórico*

Frente a la novela anterior que integra elementos del pasado, la novela de Walter Scott —y añadiría que toda novela histórica— se distingue por su sentido histórico. Es decir, la particularidad de los personajes se entiende —o se intenta entender— desde la época a la que pertenecen, no desde un presente atemporal e inalterable. [...]

2 *Revitalización profunda del pasado*

La novela histórica es un acercamiento literario al pasado en el que importa la revitalización realista —lo literario para Lukács es fundamentalmente realista— de los aspectos humanos y sentimentales. La autenticidad histórica está en llegar a la calidad de la vida interior. El novelista es entonces un poeta, un imitador un creador de la realidad verosímil de la historia. [...] Es imprescindible, pues, que en la novela histórica sea dominante el carácter poético, en el sentido aristotélico de imitación de la acción. [...]

3 *Carácter popular*

Destacaba Lukács como cualidad de la forma clásica de la novela histórica su carácter popular, en el sentido de reflejo de la realidad social y popular. [...]

4 *Personajes típicos*

En concordancia indudable con la índole popular, social, y con la naturaleza realista de la novela está el carácter medio, típico, que tienen los personajes de la novela histórica de Scott.

5 *Aplicación al presente*

En la novela histórica hay también una relación con el presente. Es decir, si se va al pasado es por un interés, porque el pasado se ofrece como algo vivo para el momento en que se escribe tal novela. [...] El pasado se considera interesante para el presente en algún aspecto. Y esto no tiene más remedio que ser así si seguimos pensando que la reconstrucción del pasado es un acto similar al de toda interpretación, y que el problema hermenéutico integra como uno de los momentos esenciales el de la aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete. [...]

6 *Anacronismo necesario*

Por su carácter relativo —es decir, puesto que toda interpretación es histórica—, la novela forzosamente luce las huellas del momento en el que se produce, y es imposible que no lleve la marca del anacronismo fundamental, el de la separación imprescindible entre pasado interpretado y momento de la interpretación. Pero esta separación, esta distancia es al mismo tiempo esencial en el problema hermenéutico, es decir, el anacronismo es necesario. [...]

7 *La novela histórica: una forma en crisis*

Visto desde otro ángulo, el anacronismo necesario —término de Hegel— no es más que la expresión de la crisis inserta en la misma constitución de la novela histórica. Crisis que Amado Alonso sitúa en el conflicto entre historia y ficción, evidente ya desde su nacimiento. En ese conflicto solo hay dos salidas, pues, si aumentan las exigencias de verdad: primero, solo quien conozca perfectamente una época del pasado puede escribir una novela ambientada en tal época. [...] En segundo lugar, quien no conozca el pasado solo tiene la posibilidad de la ficción realista contemporánea. Si se reduce la parte de anacronismo, se acaba con la parte literaria de la novela histórica.

La definición de Caparrós sobre lo que es la novela histórica clásica en términos

generales sería como sigue:

[...] novela histórica es la que trata del pasado, con verdadero sentido histórico (es decir, respetando las peculiaridades de tal pasado), e intenta revitalizarlo en una creación realista que pone en primer término los acontecimientos que transforman la vida social y los personajes que mejor representan la época; esta recreación histórica se hace desde unas preocupaciones que tienen que ver con la época en que se escribe, y es inevitable que haya anacronismos, pues lo contrario sería hacer historia en su sentido arqueológico. (Domínguez Caparrós, 1996: 24)

Ahora bien, esta definición, a la que me adscribo, se problematiza a la hora de estudiar la novela histórica actual, en concreto la posmoderna, lo que nos llevará a tener que decidir en primer término si es novela histórica o no. Esta decisión muchas veces no será fácil, pues habrá novelas que violen algunos de estos rasgos inherentes al género. No habrá más remedio que hacer concesiones, pero siempre partiendo de esta definición, estudiando la medida en que una determinada novela se ajusta o se aleja de ella.

La dificultad para establecer una definición de novela histórica radica precisamente en que se trata de un subgénero de novela que se nutre de un material no ficticio. Hay novelas que toman la historia como pretexto, sin profundizar mucho en ella y otras novelas que, sin embargo, acumulan tal cantidad de material minuciosamente documentado que la novela deja casi de ser ficción y se convierte en historia novelada (*Doña Isabel de Solís, reina de Granada* de Francisco Martínez de la Rosa) o en novela arqueológica (*Salammbô* de Flaubert) en donde el lector se pierde entre la cantidad de notas a pie de página y otras explicaciones del autor hacen imposible proseguir con una

lectura fluida. En cualquier caso, para que una novela sea histórica, debe haber un equilibrio entre historia y ficción. No se ha de leer literatura como si fuera historia, pues debe haber una dosis de invención y de sentido poético y tampoco ha de faltarle el sentido histórico que marca las diferencias de la historia narrada respecto del presente. Una novela histórica ha de ser ante todo novela.

Amado Alonso (1984) habla de una crisis de la novela histórica casi desde su nacimiento que la sitúa en un conflicto entre historia y ficción. En principio, el historiador lo que hace es intuir relaciones entre acciones y sucesos, mientras que el poeta intuye la esencia del vivir personal:

La historia expone las acciones en sucesión, e induce de ellas, explicativamente, la índole adecuada de sus actores. Inducir de los hechos la índole o carácter de los actores es una operación esencialmente intelectual, y consiste en clasificarla conforme a una red de tipos y categorías: colérico, ambicioso, abnegado, vacilante etc., hasta llegar al retrato. El poeta invierte el orden: su tema es la índole personal, y no la induce con categorización intelectual sino que intuye evidencialmente como un modo de vida interior valedero de por sí, concretísimo, singular, un prototipo, pero no meramente un tipo, y lo presenta no explicativamente sino actuando, desarrollándose, siendo. Los personajes se convierten en personas y el retrato en hombre vivo. (Amado, 1984: 12)

La figura del poeta y su función en el relato histórico de ficción se vuelve importantísima en el posmodernismo. Su papel es volver a narrar la historia, pero con una nueva dimensión, mayor que la que le puede dar el historiador. Veremos esto más adelante.

Según Spang (1998: 65) para que la novela histórica naciera como género autónomo hacía falta la conciencia de la autarquía de la historia y de la literatura que surgió con el romanticismo y el positivismo. Spang toma como base el drama al dividir las novelas históricas en ilusionistas y antiilusionistas. Con ilusionista hace referencia al teatro aristotélico que quiere crear la ilusión de realidad para que el lector o espectador se deje implicar, pierda la conciencia, por decirlo de alguna manera, de que está viendo una obra de ficción. Por el contrario, la obra antiilusionista insiste en el carácter ficticio con el

objeto de «despertar» al espectador mediante recursos de alienación, como lo hace Brecht en su teatro. Mediante la alienación, el lector se ve enfrentado a una realidad mostrada a través de un espejo cóncavo que distorsiona la realidad comúnmente creída y cae en la cuenta de que, verdaderamente, esta realidad tiene muy poca consistencia. Al verla desde esta perspectiva, el lector se cuestiona la veracidad de todo aquello que nos han hecho llegar como real. En el posmodernismo no solo se aliena del lector la obra de arte sino todo, por lo que no hay escapatoria de ese mundo alienado (Calinescu, 1991: 392). Las novelas históricas clásicas suelen ser ilusionistas y no cuestionan, por regla general, el referente histórico, mientras que la novela histórica contemporánea es frecuentemente antiilusionista y propone un contradiscurso al discurso histórico tradicional. Lo interesante de las novelas antiilusionistas es ver en qué medida transgreden la versión oficial de la historia y con qué fin. Las novelas históricas posmodernas son antiilusionistas pues se empeñan a menudo en demostrar el carácter de artificio de la obra y en deconstruir el referente histórico.

La novela histórica ilusionista esconde el hiato entre ficción e historia y está vinculada a la concepción teleológica de la historia y a los procedimientos del historiador documentalista. El autor adopta una postura «desde arriba» frente a los hechos narrados y juzga a los personajes. Además, la estructura de la novela sería la de segmentos ordenados causalmente. El final es cerrado y el conflicto ha llegado a una solución.

En la novela antiilusionista, la actitud adoptada sería la de una concepción contingente de la historia que es la que se considera estar compuesta por una serie de acontecimientos inconexos y que no se dirige hacia un fin. En este caso, la función del historiador sería la de ordenar e interpretar los acontecimientos inconexos, pero su sentido sería provisional. En este tipo de novelas hay un hiato entre historia y ficción que es intencionado e implica un mensaje, pues el objetivo es, como se ha dicho, evitar en el

lector la ilusión de autenticidad, llamando su atención sobre el carácter de artefacto del texto. Vuelvo en este trabajo en repetidas ocasiones en la insistencia de la obra de arte posmoderna en que sea entendida como artefacto. El narrador se mantiene distante y no se implica. Su postura es «desde abajo» y se interesa por la intrahistoria. No hay una historia, sino historias o distintas interpretaciones de los acontecimientos. En la novela posmoderna, surgida en tiempos de capitalismo tardío y aceleración tecnológica, la sensación que se tiene a menudo de la historia es la de que está precisamente constituida por episodios inconexos. La interpretación y la conexión entre dichos episodios corre a cuenta de la historiografía y este hecho deriva en una problemática que comento en el capítulo sobre el problema de la historia. Los recursos para conseguir la alienación serían: subrayar la discontinuidad y la heterogeneidad de los acontecimientos, evitar la linealidad de la narración e intercalar comentarios o metahistorias sobre lo narrado (Spang, 1998: 70).

La crónica histórica no es nunca neutral, puesto que tiende a marginar a los vencidos, ya que la historia siempre es escrita por la parte vencedora. La parodia, por lo tanto, es un medio legítimo para distanciarse tanto de víctimas como de verdugos. La realidad se deforma sistemáticamente mediante la presencia de un contexto histórico-social degradado que actúa como espejo cóncavo. Uno de los autores que revolucionó el género fue Valle-Inclán, quien mediante la técnica del esperpento, es decir, de la descripción de la realidad deformada, vista como a través de un espejo cóncavo y descrita como el reflejo de una realidad, mostró de un modo sarcástico la verdad histórica (véase *El ruedo ibérico*). Esta técnica demostraba de una manera tan fuerte, nada sutil, pero irónica, la diferencia entre realidad y ficción, y el hiato entre realidad y ficción se convirtió en sus novelas y teatro en un poderoso método para el despertar el sentido crítico del lector. Esta es una de las técnicas del esperpento. La degradación de lo humano lleva

a la transformación de los personajes en fantoches, peles con apariencia humana, pero insensibles. La imagen esperpéntica de la realidad obliga a una toma de conciencia: vivimos en una realidad esperpéntica. Algunos de los autores posmodernistas españoles (por ejemplo Eduardo Mendoza) han seguido en la tradición de Valle-Inclán.

La novela histórica posmoderna nos vuelve a narrar el pasado desde una perspectiva nueva. No pretende reconstruirlo ni reproducirlo, sino reinventarlo, ahondando en la vida personal de sus protagonistas (ver *Urraca* de Lourdes Ortiz, *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría o el hada maldita* de Ángeles Caso). La actitud del posmodernismo es radical en este sentido, pues siguiendo a Hayden White y la escuela francesa de *Annales*, el escritor de ficción y el historiador son equiparables. Al posmodernismo le interesa una historia apócrifa que viole la historia oficial y que la contradiga. En capítulos posteriores ampliaré este punto.

3.1 EL PROBLEMA DE LA HISTORIA

La concepción que tengamos de la historia repercute en la forma de concebir la historiografía y, del mismo modo, repercutirá en la forma de concebir y estructurar la novela histórica. Las distintas formas de ver la historia serían la teleológica, la cíclica o la contingente y son características de distintos momentos de la evolución de la filosofía de la historia.

Las distintas concepciones de la historia son:

La concepción teleológica ve la historia como una serie de saltos dialécticos dirigidos hacia una meta (p.ej. Hegel y Marx), ordenados a menudo por una entidad

superior, por ejemplo Dios o la naturaleza (Kant)⁹. La concepción teleológica lleva implícita la idea de progreso hacia un fin determinado.

La concepción cíclica de la historia entiende que el tiempo es reiterativo y ve la historia como una serie de procesos que se repiten cada cierto tiempo y no llevan a ninguna parte. La idea del tiempo reiterativo no permite la idea de progreso o evolución hacia un objetivo.

Para la concepción contingente la historia es una acumulación de acontecimientos inconexos y arbitrarios sin ningún modelo o plan específico. Esta es la concepción más aceptada en el posmodernismo (Spang, 1998: 57).

A lo largo de la historia de la filosofía se han sucedido en tres principios aplicables al devenir histórico: el realismo ontológico, el determinismo ontológico y el determinismo epistemológico. El realismo ontológico acepta como principio la existencia de la realidad investigada fuera de la mente del sujeto cognoscente. El determinismo ontológico acepta como principio solo la existencia mecanicista de un conjunto limitado de leyes generales que rigen los procesos naturales y humanos. Un tercer principio, el determinismo epistemológico, acepta la posibilidad de conocimiento acumulativo de la realidad estudiada por parte de un observador exterior situado en una posición privilegiada. Estos tres principios son importantes para poder entender los distintos modos de historiografía que han surgido a lo largo del tiempo.

Algunos filósofos concebían la historia como un proceso encaminado hacia un fin, regido por una inteligencia superior: Dios, la naturaleza, etcétera. Hegel, por ejemplo, hablaba de la necesidad absoluta de una sabiduría superior que gobernase el proceso histórico: el Espíritu Absoluto, cognoscente de toda la realidad que gobernaba la historia de la humanidad para que se encaminara en saltos dialécticos hacia una meta, un estado

⁹ En la Edad Media, por influencia de *Civitas divina* de San Agustín, se creía que los poderes supranaturales manejaban la historia. Había una diferenciación entre la historia secular y la sagrada.

ideal o utópico, idea recogida más adelante por Carlos Marx cuyo materialismo histórico convirtió la idea de progreso en un principio motor más económico que espiritual, fundado en el desarrollo tecnológico. Quería hacer comprensible la totalidad del pasado humano.

En la metafísica de Hegel la historia está encorsetada en leyes y esto es lo que rechaza el pensamiento del posmodernismo. Hegel pretendía escribir la historia completa de la humanidad y eso se considera que no es posible, puesto que ningún historiador puede conocer todos los acontecimientos a nivel mundial de forma certera, dado que para eso tendría que estar en algún lugar fuera de la historia que le permitiera conocer en retrospectiva todo evento en el devenir histórico y sus consecuencias. Por ese motivo las metanarrativas del estilo hegeliano no resultan hoy adecuadas. También Kant limitaba la idea de progreso a las indeterminaciones de la libertad humana. La situación de la filosofía después de Hegel se caracteriza por un profundo escepticismo, pues Kant ya había visto que no era posible una sistematización de la historia (Schnädelbach, 1980: 9).

Siguiendo a Aurell (2005) vamos a ver ahora cómo ha sido la evolución de la filosofía de la historia desde el positivismo e historicismo hasta el posmodernismo pues creo que es importante a la hora de abordar el análisis de las novelas históricas de los ochenta. Aurell describe en su libro *La escritura de la memoria* (2005) la evolución de la filosofía de la historia desde el positivismo hasta el posmodernismo. En primer lugar se detiene en definir la función de la historiografía: la que el historiador siempre debe tener presente que todo texto histórico, cada lectura del pasado, lleva inserta en sí misma una lectura del presente desde el que se ha construido ese discurso histórico (Aurell, 2005: 16). De ahí que se pueda decir que no hay historia, sino historiadores.

En el s. XIX, Leopold von Ranke, Wilhelm von Humboldt y Barthold Georg Niebuhr marginan la historia social o cultural en favor de una historia de los principales

acontecimientos políticos y diplomáticos. Generan una obsesión por el tratamiento riguroso de los archivos que dará lugar a la corriente denominada *Historismus* o historicismo clásico alemán. Más adelante la historiografía alemana quedaría anclada en esta corriente, siendo casi incapaz de asimilar nuevas tendencias.

El historicismo es una tendencia inspirada en Benedetto Croce y en Leopold von Ranke que consideraba toda realidad producto de un devenir histórico. El ser es entonces un proceso temporal que no es posible captar por medio de la razón. La filosofía es un complemento de la historia y debe generar su teoría. En su praxis lo que hace esta escuela es coleccionar datos dejando de lado la referencia al presente. Leopold von Ranke (1795-1886), historiador alemán de orientación historicista, se basó en Comte para su historiografía. No creía en el determinismo histórico, pues anularía la voluntad humana. Sin embargo, sí creía en un orden divino que solo puede ser intuido en una forma de pensamiento opuesta al sistemático. Consideraba toda la realidad como el producto del devenir histórico. El historicismo no reconocía una sistemática universal en la interpretación científica o filosófica del mundo, pero sí estaba dispuesto a reconocer que los conceptos son algo históricamente dado. Es lo que se llama el relativismo histórico. Es importante tener en cuenta que en aquella época comenzó a perfilarse un pensamiento histórico que enlazaría con las estructuras de pensamiento dentro de las cuales se ha desarrollado la cultura occidental hasta hoy.

A su vez existían también diferentes modos de historiar: la historiografía objetivista y documentalista por una parte y, por otra, la historiografía interpretativa y narrativa. La primera estaba influida por el positivismo del s. XIX. En el positivismo se consideraba a la ciencia como la forma superior de conocimiento racional, sostenido por la experimentación y las matemáticas. Auguste Comte (1789-1857), teórico del positivismo y contemporáneo de Ranke, consideró un deber de la filosofía organizar los resultados

objetivos de las ciencias y clasificar estas últimas siguiendo el orden de la evolución histórica de la civilización (ley de los tres estadios: teológico, metafísico y positivo). En el positivismo se desestimaba la plausibilidad de la búsqueda de causas finales más allá de la propia experiencia, mientras que en la historiografía moderna existe la idea de objetividad, universalidad y unidireccionalidad del pasado humano con la posibilidad de establecer relaciones de causalidad entre los fenómenos estudiados. Se aboga por una visión de conjunto y un sentido global de la experiencia humana. En ese sentido, la historia sería el conjunto del devenir de la humanidad desde los principios, mientras que la historiografía sería su reflejo textual.

Por el contrario, el modo interpretativo y narrativo de historiar surge al producirse la duda sobre la integridad y estabilidad de la historia y, sobre todo, por la duda de la posibilidad de la contemplación objetiva eliminando el «yo» del historiador. Nietzsche se alejó del historicismo y su visión sobre la historiografía e influyó enormemente en los escritores posmodernistas. Cree que la historia es la manifestación del principio irracional del mundo. Para este filósofo alemán la forma suprema del espíritu humano es la conciencia histórica, y los fenómenos históricos han de justificarse precisamente ante esta conciencia histórica como forma de continuidad del espíritu. Los fenómenos culturales son manifestaciones del espíritu humano continuado (Schnädelbach, 1984: 84), siendo en Nietzsche el espíritu la voluntad de vivir. También para Schopenhauer la historia no es más que una manifestación del principio irracional del mundo (Schnädelbach, 1984: 85).

Otros modelos pretendían ser una superación del empirismo, pero no abandonaron algunos de los supuestos ontológicos y epistemológicos del mismo, sobre todo en lo relativo al devenir del tiempo y al significado trascendente de la historia humana. Así, en la escuela francesa de *Annales*, la historiografía cuantitativista se construye sobre un modelo general explicativo de un fenómeno que no tiene otra lectura sino la matemática.

Este tipo de historiografía se basa en el uso de la estadística, la informática y la cuantificación y busca una mejor especificación de las estructuras económicas, sociales o culturales para derivar en explicaciones no cuantitativas. Se trata de una forma de historiar que nació como ciencia y que considera el sujeto cognoscente independiente del objeto de conocimiento. La ciencia histórica surgió en un intento de aplicar a lo social las estructuras de conocimiento científico.

En torno al cambio de siglo entre el s. XIX y el s. XX, Fustel de Coulanges y Mommsen representan el momento que conjuga la duda cartesiana con una aproximación positivista a los acontecimientos históricos. De este modo consiguen que la disciplina histórica se convierta en ciencia y fijan el método crítico histórico. Más adelante la escuela francesa de *Annales* tomó el relevo del liderazgo que había estado en manos del historicismo clásico alemán durante el s. XIX, construyendo un nuevo modelo historiográfico. Los principios de esta escuela parten de la revista histórica fundada en 1929: *Annales d'histoire économique et sociale*. En esta escuela se aglutinan historiadores de procedencia y talante muy diversos que fueron capaces de asimilar los nuevos postulados sociológicos y antropológicos que venían de las otras ciencias sociales. Los fundadores de la escuela de *Annales* fueron Lucien Febvre y Marc Bloch¹⁰.

Bloch y Febvre rechazaban el historicismo y su estéril erudición factual. No estaban de acuerdo en que la indagación del «hecho histórico» fuese el fin último del historiador y tampoco defendían una historiografía estrictamente política. Tres son los aspectos o afirmaciones de esta escuela que tienen importancia para la forma moderna de pensar la historia. En primer lugar, consideraban la historia como ciencia y aceptaban una teoría de la historia con sus métodos y leyes propias. En segundo lugar, Febvre opinaba que el trabajo del historiador consiste en relacionar aspectos de la vida humana sin que importe

¹⁰ Dos de los historiadores más influyentes del s. XX.

demasiado cuáles sean los que se escojan, sea historia política, económica, social u otra. La coherencia viene dada por dos principios: la idea del ser humano como un todo y que todo está relacionado con todo. Por último, establece la necesidad de relacionar la historia con ciencias cercanas a ella y modernizar los métodos concretos de trabajo, rompiendo la limitación que suponía la dedicación exclusiva al documento escrito.

La escuela de *Annales* aspiraba a la «historia total» a través de la pluridisciplinariedad, es decir la convergencia con otras ciencias sociales así como la pluritematicidad a través de una historia socioeconómica globalizante. Basó su escritura de la historia en la explicación y comprensión de los fenómenos históricos, lo que supondría un complemento de la tradición historiográfica alemana que estaba más interesada en un análisis del pasado encaminado hacia una explicación causal de los hechos. *Annales* combinaba el rigor científico del historicismo alemán clásico y del positivismo comtiano, pero, al mismo tiempo, aspiraba a la globalidad a través del diálogo interdisciplinar que había heredado de la sociología.

La Segunda Guerra Mundial supuso una interrupción de la historiografía. En el escenario mundial político surgieron dos grandes polos: el capitalismo liberal y el comunismo como contrapartida. Las ciencias sociales corrían peligro de ser manipuladas y supeditadas a determinados intereses ajenos a la ciencia. De este modo se formularon nuevos modelos en la historiografía que generaron un cambio de paradigma o de categorías generales en las que se movía esta disciplina. La historiografía asumió nuevos modelos provenientes de las prácticas científicas y tuvo que diseñar un nuevo modelo epistemológico partiendo de las ciencias experimentales. El lenguaje histórico se volvió esquemático, ahogando cualquier exposición narrativa de los hechos históricos. De ahí surgieron corrientes historiográficas como la económico-marxista, la ecológico-

demográfica francesa o la cliometría americana¹¹. Otra corriente que surgió después de la Segunda Guerra Mundial fue el estructuralismo histórico francés, basado en las ideas que Roland Barthes había formulado en literatura, Claude Lévi-Strauss en antropología y Fernand Braudel en historia.

Los años sesenta en materia de historiografía fueron muy importantes para la filosofía de la historia del posmodernismo. Durante esta década la historia ha tenido gran confianza en sí misma (Aurell, 2005: 87) así como gran fe en sus posibilidades como disciplina técnica. Los seguidores de *Annales*, los cliometristas y los marxistas se mostraban orgullosos de su lenguaje esquemático, cuantitativo y absolutizador, dando a la historia un lenguaje realmente científico y superando el paradigma historicista. Sin embargo su creencia en el progreso y modernidad se debilitó a partir de los setenta. La época de sostenido progreso se tambaleó y las protestas contra el poder establecido comenzaron a dejarse oír y tuvo sus repercusiones en la visión de la historia, trasladando el interés de los estamentos de poder y las élites a otros segmentos de la población. De esta manera se comenzó a desvanecer la concepción unidireccional y eurocéntrica de la historia. La vida privada comenzó a convertirse en un importante objeto de estudio.

Al mismo tiempo se comenzó a recelar de los métodos cuantitativos. Lo que interesaba es la descripción de cómo experimentan las personas determinadas condiciones de vida cotidiana, interesa la microhistoria o intrahistoria unamuniana. No interesaba tanto la objetividad de los grandes relatos históricos. Pero entonces se requería una metodología diferente, una dirigida a las experiencias y a la subjetividad. Aumentó la necesidad de describir un mundo más tangible, dejando de lado las categorías macrohistóricas, tan importantes para ideologías como por ejemplo el marxismo.

¹¹ Término acuñado en los sesenta por R.T. Hughes y Stanley Reiter designa la metodología de análisis que utiliza la teoría económica, la estadística y la econometría para el estudio de la historia económica.

Hecho este brevísimo e incompleto resumen de la historia de la filosofía de la historia me centraré en la concepción de ella en la era del posmodernismo en epígrafe aparte.

3.2 LA HISTORIA EN LA ERA DEL POSMODERNISMO

Asociado con esta escuela está el pensamiento de Walter Benjamin que en su *Tesis sobre la historia* intenta mostrar que una teoría de la revolución adecuada a la crisis de la modernidad capitalista solo puede cumplir su tarea de reflexión si es capaz de construirse al combinar el utopismo con el mesianismo haciendo que ambos se exijan mutuamente a dar más de sí (Benjamin, 2008: 28). El utopismo para Benjamin busca un mundo perfecto (ver el socialismo revolucionario) y el mesianismo y consiste en una determinada manera de estar en el mundo que es imperfecto (Benjamin, 2008: 25). El mesianismo percibe una lucha permanente entre el bien y el mal. El ser humano es culpable de haber roto el equilibrio perfecto del ser, por lo que el sentido de la marcha histórica es desastroso (Benjamin, 2008: 26). Benjamin está en contra del concepto de historia universal que considera una especie de esperanto (Benjamin: 2008: 77) y atado a la noción de progreso y cultura:

Para que todos los instantes en la historia de la humanidad puedan ser alineados en la cadena del progreso tienen que ser puestos sobre el común denominador de la cultura, de la Ilustración, del Espíritu objetivo o como se lo quiera llamar. (Benjamin: 2008: 74)

Benjamin aboga por una idea de historia que se liberara del esquema de la progresión poniendo en marcha las energías destructivas del materialismo histórico. Con ello tambalearían tres posiciones del historicismo: la idea de historia universal (considera la idea de que la historia del género humano está compuesta por la historia de los pueblos

es pereza de pensamiento), la idea de que la historia es algo que se deja narrar, la necesidad de empatizar con el vencedor (Benjamin, 2008: 90-92).

Javier Sádaba define la relación del posmodernismo con la historia de la siguiente manera:

1) Identificación de razón y poder. O, lo que es lo mismo, en todo lugar —por parte de la Autoridad Poderosa o del combativo revolucionario— se sigue reproduciendo el poder. Al Poder se lo opone semejante poder y a la Razón la misma razón aunque poderes y razones actúen “a la contra”. Combatir, en fin, Poder es reproducirlo y, en consecuencia, reproducir la Razón misma. Es la llamada paradoja de la revolución. 2) El rol grandioso que jugaron la historia y la economía se desplaza, ahora, en favor de categorías supuestamente menos estables y más elementales como es, v.g., la libido. Y, así, en palabras de Deleuze el deseo formaría parte de la infraestructura. 3) La Historia aparece como un mito más y no como la superación de un estado mítico. Su logos será tan mítico como cualquiera de las fábulas que dice suplantar. La Historia, más bien, sería el cuento que nos contamos los hombres blancos para seguir en pie. 4) Si la Historia no da más de sí —“el final de la Historia” es una frase con fortuna de la posmodernidad— habría que utilizar otras categorías, otro vocabulario. No es extraño, por tanto que se hable de esquizofrenia, descodificación, desterritorialización, etc. Por cierto el capitalismo en su perfecta vaciedad sería el responsable próximo del “final de la Historia”: desterritorializa, para reterritorializar en su cárcel invisible. (Sádaba, 1986: 166-167)

Tras el ocaso de las vanguardias artísticas y de las ideologías políticas, surgió pues el posmodernismo con su negación del progreso de la historia por lo que se deja de creer en el desarrollo de las ciencias y de la tecnología para llevar a la humanidad hacia un futuro mejor.

En la era del posmodernismo nos encontramos, como se ha dicho, con el papel determinante de los procesos comunicativos que implican un aumento de los contactos sociales en el tiempo y en el espacio. Esto implica una reducción paulatina de la distancia entre emisor y receptor a escala mundial. También nos encontramos ante una extensión globalizadora del sistema económico multinacional que domina el mundo económicamente así como ante una crisis global de sentido. En consecuencia, han surgido una serie de colectivos con una creciente multiplicidad de identidades inestables, elaboradas según afinidades étnico-lingüísticas, de género, gustos, estilos o modas. Se

cuestiona también, en esta época, el principio funcionalista de la cohesión social entre sistemas normativos dominantes y acción individual. Surgen nuevos modos de control político conectados a nuevas tecnologías. También hay una geopolítica internacional del caos.

Los posmodernistas acaban con la concepción teleológica de la historia. Sin embargo, esta negación del progreso no es negar la historia como se lo han reprochado muchos teóricos, sino lo que pretendía el posmodernismo es dar a la historia rasgos humanos. Se impusieron las teorías de Hayden White y de los nuevos historicistas llevando a la conclusión de que es imposible representar la realidad. Por lo tanto, la opción que queda es volver a la historia para revisarla como decía Eco, desmitificándola y reescribiéndola en nuevas versiones sin llegar nunca a una conclusión de lo que fue en realidad. Para ello se sirven los autores de ficción de su herramienta que es la literatura y que se convierte en el terreno fértil de nuevas y múltiples interpretaciones. Se ha roto pues con el mito histórico, bajando esta disciplina de su pedestal que, además, lleva a una crisis de la historia como ciencia, precisamente por la imposibilidad de captar la realidad histórica. ¿Cómo se escribe entonces la historia? Se escribe sobre la base de una serie de documentos históricos y a partir de ellos el historiador crea un discurso en el que narra los acontecimientos. Este discurso del historiador es muy similar al del escritor de ficción y son productos de la mente de un ser humano.

Si se disuelve la concepción teleológica de la historia, surge una nueva visión del término histórico y es que, al igual que en un holograma, el fragmento más pequeño de la realidad refleja el resto del mundo. Si esto es así, un escritor puede escoger cualquier fragmento de esta realidad, crear una novela, para explicar el resto. Hay una vuelta al pasado para reinventarlo con el placer de volver a contarlos de manera distinta, libre, sin ajustarse necesariamente a los hechos, con el aporte de la fantasía del autor. Lo que

interesa es la marginalidad, el lado humano de la historia que son los conflictos que viven los personajes y que no se encuentran en las versiones oficiales.

Rafael Vidal escribió un artículo *La Historia y la Posmodernidad* (1999) donde afirma que a finales del s. XX muere la idea de progreso como argumento de la historia de la humanidad. No podemos tampoco hablar de una historia específicamente posmodernista, sino de una disolución gradual, generalizada, del pensamiento histórico en su acepción clásica. En otras palabras: en la era posmoderna se vive en el reino de lo fugaz y lo transitorio al tiempo que se pierde la centralidad. En un mundo tan fugaz y caótico, en que la racionalidad se debilita cada vez más, hay una crisis respecto a la comprensión del mundo como producto de la razón. La suspensión fenomenológica de la realidad convierte a esta en mero contenido intersubjetivo de la conciencia. La interpretación se convierte en el catalizador de la realidad. La explicación de un objeto ha dejado de ser una aproximación certera al mismo, puesto que es relativa a la subjetividad del explicador o interpretador. Así ocurre con los objetos de la historia.

La filosofía de la historia de los siglos XIX y XX ha criticado la idea de historia unitaria pues esta forma de pensar sobre ella viene marcada por el carácter ideológico de estas representaciones y por las clases sociales dominantes. Por lo tanto, en el posmodernismo el concepto de historia como discurso unitario ha dejado de existir. Esta forma de pensar tiene varias consecuencias: en primer lugar, la historia ya no es única, sino múltiple y no hay un punto de vista supremo que abarque todos los demás. Si la idea tradicional de historia ha dejado de ser válida, tampoco puede existir una idea de progreso, pues sin discurso unitario no se puede sostener que la humanidad se encamine hacia un fin.

Estamos pues en un mundo disgregado en infinitud de significados sin una meta a la que dirigimos. Esto quiebra los principios mismos de realidad y objetividad (véase el

deconstruccionismo de Derrida). Entonces los textos históricos y literarios son productos subjetivos sometidos a la indeterminación, es decir, la interpretación siempre estará abierta. Todo producto cultural se crea en un proceso de intercambio dialógico. Es una cocreación entre autor y receptor. La crítica posmoderna pretende incluso que lo histórico sea una forma de pensamiento que vaya dejando de tener sentido en nuestro mundo.

La historiografía posmoderna se basa en la microhistoria, renunciando a la predicción y al establecimiento de esquemas teóricos que sometan los hechos «a priori».

Tres podrían ser los fundamentos de esta forma de hacer historia:

1. La escala de observación

El microhistoriador basa su investigación en una expresa reducción metodológica de la misma.

2. La influencia de la historia recogida directamente de la antropología fenomenológica

3. El concepto de contexto adquiere una nueva dimensión. No se percibe ya como estructura social dada, sino como “marco sociohistórico hallado en un juego invariable de conexiones” (Vidal, 1999)

La historiografía posmoderna renuncia a las clásicas visiones de conjunto para centrarse en la contemplación de lo local. Renueva las técnicas del relato colocando a los sujetos anónimos en el papel concreto que desempeñan y desecha las viejas estructuras. No hace como el positivismo que colocaba a sujetos trascendentales dentro del conjunto de un plan superior.

En la posmodernidad, el tiempo es pluridimensional y ambiguo. Es un nuevo modelo de ver la historia basado en la instantaneidad. Esto se debe a las nuevas tecnologías de comunicación que hacen que se aceleren los acontecimientos y determinan

una existencia humana alejada del sentido de la orientación en el tiempo. Este es, según Vidal (1999), el fin de la historia en su concepción clásica. En otras palabras, son dos las diferencias fundamentales del concepto posmodernista de historiografía: rechazo de la idea de progreso en su descripción de lo social en el tiempo y anulación del principio de posibilidad de conocimiento racional absoluto. Eso lleva a que la interpretación, la hermenéutica, se convierta en un nuevo modo de ver el mundo. Este pensamiento no se encuentra solo en la historiografía posmodernista, sino en su arte y, en concreto, en la obra literaria.

Como ejemplo y anticipándome a un análisis posterior de una novela de Mendoza, hay un acercamiento al hecho histórico desde un cuestionamiento o contestación a la versión tradicional de los hechos. Esta actitud la encontramos por ejemplo en *La ciudad de los prodigios* y en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza. Existen en ambas novelas múltiples transgresiones de la versión de la historia que Tosaus analiza con detenimiento en su tesis *La narrativa de Eduardo Mendoza. Paradigma de una transgresión 1975-1996* (Tosaus, 2000). El narrador de ambas novelas es visible y seguro. Sabe más que el lector sobre los hechos que presenta y utiliza ese saber para establecer una jerarquía dentro de la comunicación. De esta manera puede mencionar y potenciar aspectos de la historia que han sido eludidos en la versión oficial.

Lo que le interesa a Mendoza es transmitir a sus lectores la visión de los hechos desde la intrahistoria. Por ese motivo los personajes centrales son antihéroes, personajes a menudo vulgares, representantes de la sociedad que el autor quiere describir, parecen no saber aprovechar las oportunidades que les brindan los grandes momentos históricos. Son individuos desarraigados, como por ejemplo el protagonista, Onofre Bouvila de *La ciudad de los prodigios*, que mantienen con sus extravagancias, una determinada distancia con el lector, pero que acaban consiguiendo su apoyo. Estos personajes son

espectadores de la historia; no se implican ni se comprometen con la realidad; de psicología confusa, buscan constantemente algo que dé sentido a sus vidas.

Como veíamos con anterioridad, la accesibilidad de la historia está limitada a los textos y es una construcción del ser humano alejada de toda universalidad (Hutcheon, 1990: 43). El posmodernismo reinstaura los contextos históricos y les vuelve a otorgar significado, pero al hacerlo problematiza el conocimiento histórico. El posmodernismo se vuelve hacia el pasado resaltando su naturaleza problemática como objeto que nosotros podamos conocer desde nuestro presente. Esto es lo que Linda Hutcheon llama la “metaficción historiográfica” (Hutcheon, 1990: 43, 55), pues refuta los métodos de sentido común para distinguir lo que es el hecho histórico y lo que es ficción y rechaza de plano que la historia sea la única que esté en posesión de la verdad. El posmodernismo, que, por una parte, se nutre del pasado y de su conocimiento, pero que al mismo tiempo lo cuestiona, vuelve a él libre de toda nostalgia. Los referentes históricos cambian de significado con el paso del tiempo.

Los detractores del posmodernismo lo tachan de ahistórico. Si este postula que la historia no existe salvo como texto, que no podemos experimentarla de manera empírica como en otras ciencias, no es que esté negando su existencia, solo está diciendo que los textos (documentos, pruebas, relatos de testigos oculares) son la única manera en la que podemos llegar a conocerla, con los que la historia como ciencia se ha vuelto problemática. Lo que hace el posmodernismo es renunciar a las simplificaciones del arte ideológico y ve en la historia una presencia en blanco a la que hay que humanizar reescribiéndola.

Además, como decía Walter Benjamin:

Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes

culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tiene para él una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no solo a la fatiga de grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. (Benjamin, 2008: 42)

Me cuesta estar del todo de acuerdo con Benjamin, pero sí estoy de acuerdo en reflexionar sobre sus palabras: es importante saber quién o por medio de quienes se ha escrito un determinado documento que ese documento histórico por medio del que “existen” esos acontecimientos del pasado que narra.

Ahora bien, si la historia existe fundamentalmente como texto, entonces tanto esta como la ficción son discursos que constituyen sistemas de significado construidos por el ser humano que dan sentido al pasado y la única manera de reproducirla es la imaginativa. La historia es un intertexto del que se nutre la ficción y tal y como se hace uso de ella en la metaficción historiográfica nunca podrá hacer referencia a un mundo empírico real, sino a otro texto pues el fenómeno histórico es enteramente una construcción. Las entidades históricas pertenecen al pasado, pero no están sometidas a su verificación por observación directa. Los que pueden ser estudiados por observación directa son los documentos que atestiguan la naturaleza del objeto pasado, pero ese estudio requiere interpretación, por lo tanto, el conocimiento histórico siempre es conocimiento de segundo orden, basado en construcciones hipotéticas. Tiene más cosas en común con la literatura que cualquier otra ciencia.

El historiador, aquél que tiene que interpretar los textos históricos y escribir su versión de lo acontecido, es un individuo influenciado por diversos factores: sociales, familiares, psicológicos, emocionales, etcétera. El individuo coherente del humanismo cartesiano ha dejado de existir, como ya se ha dicho, por lo tanto, los textos históricos que escriba siempre habrán de pasar por el filtro de una subjetividad y, por muy objetivo que el historiador quiera ser, su personalidad siempre se verá reflejada de alguna manera en

sus escritos. En este sentido es equiparable al escritor de ficción, pues ha dejado de darse por hecho que el primero esté en absoluta posesión de la verdad. Las novelas históricas posmodernas nacen de la necesidad de llenar los vacíos que los textos historiográficos han dejado abiertos, buscando otras realidades y dejando al descubierto valores antes aceptados comúnmente y que han dejado de tener validez.

Desde mi punto de vista, aquí la novela histórica posmoderna cumple una importante misión que es hacer que el lector se cuestione la validez universal de una serie de valores, mitos y figuras históricas y que comience a verlas desde otra perspectiva. Yo no creo que el escritor de ficción y el historiador sean del todo equiparables. En primer lugar, el novelista tiene mucha más libertad para inventar una realidad que guste imaginar, el segundo siempre tendrá que remitir a los textos que dejó la historia para fundamentar lo que dice. La ficción incluso se puede inventar estos textos (como lo hace Mendoza). En segundo lugar, en la historiografía no necesariamente encontramos el elemento estético que convierte una novela en una obra literaria de ficción. Además un escritor que quiera escribir novela histórica parte desde un punto completamente distinto que un historiador si bien este último se vale de los mismos elementos que el discurso narrativo de ficción, el producto de ambos no son lo mismo. A menudo el escritor de ficción es más libre para tocar temas de mayor calado, extensibles a toda la humanidad, mientras que el historiador está más limitado y no puede penetrar en terrenos como la filosofía, la metafísica u otros temas universales. Por último una novela no se recepciona de la misma manera que un texto historiográfico. Será, generalmente, más fácil que se lea una novela histórica que un texto de no ficción. Ya Aristóteles en su *Poética* (2000: 1451 b 5-6, 158) dice que la “poesía es más filosófica que la historia” pues se refiere a lo universal. De este modo el texto ficticio se le concede una gran relevancia al reconocer la dimensión universal, su capacidad de llegar a estructuras más profundas en el pensamiento, a tocar

la psicología y las emociones de su lector que la historia no puede. Esta nos acerca a lo posible, mientras que la ficción nos lleva más allá. Veremos más adelante cómo mediante una manipulación acertada de la ficción el escritor puede crear mundos independientes, fantásticos, pero creíbles, gracias a la “realidad suficiente” de Torrente (1987b: 67). En cuanto al tema historia *versus* ficción dice Benet:

Existe en la *Retórica* de Aristóteles una frase penetrante ante la que la crítica no ha hecho sino dar vueltas, durante veinticinco siglos, tratando en vano de restarle importancia y reducirla a unos límites más tolerables. Allí se dice que la poesía es, en comparación con la historia, *filosofóteron kai spoudayóteron*, una cosa más veraz y más seria que aquella disciplina. (Benet, 1999: 204)

La filosofía y la seriedad de la poesía son de naturaleza distinta a la historia. No se pueden medir con la misma escala de valores. Aristóteles tenía la vista puesta en Homero y en su forma de «narrar» un acontecimiento histórico. Pero, según Benet, la diferencia no está entre los objetos de discurso sino en el objetivo que pretenden alcanzar cada uno de ellos. Entonces Aristóteles dice que el poeta se esfuerza por buscar un interés distinto al que los hechos encierran en sí mismos, sino que busca la realidad detrás de las cosas (Benet, 1999: 205-206). Como veremos esa «realidad detrás de las cosas» de la que habla Benet tiene que ver con su «zona de sombras» o terreno de lo subconsciente de lo que hablaré más adelante.

La novela y la historia se nutren entonces la una a la otra si bien la transgresión de la nueva novela histórica hace que la historia se vea deformada y al mismo tiempo completada. Tanto la una como la otra crean los objetos en los que se enfocan y deciden qué eventos se vuelven acontecimientos dignos de ser contados.

Alicia García Ruiz estudia textos de LaCapra en su artículo *De la historia a la experiencia: los usos de la historia* (2008) y viene a decir que ningún documento usado por los historiadores puede considerarse una prueba de la reconstrucción de unos acontecimientos y que tuvieran una existencia real fuera de ellos mismos porque el

fenómeno de la representación de los acontecimientos es la apropiación de los textos (García Ruiz, 2008: 179). Una vez apropiados, es decir «canonizados», se vuelven incuestionables. También el testimonio de testigos que hubieran vivido los acontecimientos es de carácter problemático, pues se basa en la experiencia personal. No necesariamente el que estuvo allí, sabe más de lo que pasó. Al recolectar el historiador una serie de experiencias personales, junto con otros documentos, lo que hace es universalizar estas experiencias. No hay que olvidar entonces que el relato final es de carácter polifónico. Es decir que la noción de historia es necesariamente de carácter contingente y transitorio. El documento entonces será un lugar en el que se procesa información y, por lo tanto, signo dentro de una serie de contextos que dependen de instituciones o individuos y que influyen en el conocimiento de la historia (semiótica de la historia). Las representaciones del pasado han sido seleccionadas para significar aquello que pretende el historiador. Es la diferencia entre acontecimientos que de por sí no llevan significado y hechos a los que se les ha dado significado a través de una subjetividad o una ideología en donde se fundamenta una visión de la historia.

Percibimos el pasado a través de la imaginación, por lo tanto esta juega un papel en la génesis de la verdad humana. Barthes dice en *Le discours de l'histoire* (Barthes, 1994: 425) que el discurso de la historia es una elaboración ideológica o, mejor dicho, imaginaria. Este discurso supone una doble operación: en un primer momento tenemos los *res gestae* o los acontecimientos históricos en sí. Así el discurso histórico trata simplemente de la historia *rerum gestarum*. El problema surge cuando el significado se confunde con el referente:

Le discours historique suppose si l'on peut dire, une double opération, fort retorse. Dans un premier temps (cette décomposition n'est évidemment que métaphorique) le référent est détaché du discours, is lui devient extérieur, fondateur il est censé le régler: c'est le temps de *res gestae*, et le discours se donne simplement pour historia *rerum gestarum*: mais, dans un second temps, c'est le signifié lui-même que est repoussé, confondu dans le référent ; le référent

entre en rapport direct avec le signifiant, el le discours, chargé seulement d'*exprimer* le réel, croit faire l'économie du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié. Comme tout discours à prétention «réaliste» celui de l'histoire ne croit ainsi connaître qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant la confusion (illusoire) du référent et du signifié définit, on le sait, les discours *suiréférentiels*, tel le discours performatif ; on peut dire que le discours historique est un discours performatif truqué, dans lequel le constatif (le descriptif) apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme autre acte d'autorité. (Barthes, 1994a: 425)¹²

Dada la confusión ilusoria entre referente y significado, hay que tener en cuenta la representatividad de quien emite el discurso. Si el historiador da cierto significado a lo narrado, entonces está interpretando unos acontecimientos y creando un discurso por lo que entramos en las teorías de White de la equiparación entre historiador y escritor de ficción.

Rafael Vidal enumera 5 puntos o características del posmodernismo que deshacen la concepción decimonónica de la historia (Vidal: 1999):

1º: Papel determinante de la intensificación de los procesos comunicativos que, implicando un aumento de los contactos sociales en el tiempo y en el espacio, representan una reducción paulatina de la distancia entre emisor y receptor a escala planetaria.

12

El discurso histórico supone, por así decirlo, una doble operación, muy retorcida. En un primer momento (esta descomposición evidentemente es solo metafórica), el referente está separado del discurso, se convierte en algo exterior a él, en algo fundador, se supone que es el que lo regula: es el tiempo de las *res gestae*, y el discurso se ofrece simplemente como historia *rerum gestarum*: pero en ningún momento, es el mismo significado el rechazado, el confundido con el referente; el referente entra en relación directa con el significante, y el discurso, encargado simplemente de *expresar* la realidad, cree estar economizando el término fundamental de las estructuras imaginarias, que es el significado. Como todo discurso con pretensión "realista", el de la historia no cree conocer, por tanto, sino un esquema semántico de dos términos, el referente y el significante; la confusión (ilusoria) del referente y el significado define, como sabemos, a los discursos *sui-referenciales*, como el discurso performativo; podría decirse que el discurso histórico es un discurso performativo falseado, en el cual el constatativo (el descriptivo) aparente, no es, de hecho, más que el significante del acto de palabra como acto de autoridad.

2º: Extensión globalizadora de la lógica expansionista, dominadora y explotadora del sistema económico capitalista transnacional.

3º: Crisis global de sentido con la consecuente atomización progresiva de las comunidades en torno a una creciente multiplicidad de identidades inestables, elaboradas según afinidades étnico-lingüísticas, de género, y de gustos, estilos y modas consumistas.

4º: Cuestionamiento del principio funcionalista de la cohesión social entre sistemas normativos dominantes y acción individual, compatible con nuevos modos de control político panóptico conectados a nuevas tecnologías cibernéticas.

5º: Geopolítica internacional del caos. Reino de lo fugaz y transitorio, pérdida de centralidad. Nuevas formas de control social.

Con todo ello la conclusión respecto a nuestros días es que la racionalidad se ha debilitado y que hay una crisis generalizada de la comprensión del mundo como producto de la razón, por lo tanto vivimos en un mundo en el que reina el caos, en el que no es posible encontrar una lógica, una teleología del devenir de los acontecimientos ni de una entidad organizativa y racional detrás de todo. Al no haber una organización definitiva de los acontecimientos, tampoco es posible una representación o narración única.

Joan Oleza (1995: 87) cree que en el posmodernismo la novela histórica es ya incapaz de representar el pasado histórico, sino que tan solo puede representar ideas y estereotipos del pasado y que ya no puede conducir a un mundo supuestamente real. Esta novela en el posmodernismo es fruto de una situación histórica nueva en la que

perseguimos la historia con nuestras imágenes *pop* y mediante los simulacros de esa historia que queda fuera de nuestro alcance.

Según Oleza (1995: 87) para Ricœur la constatación de una cierta diferencia (*différance*), si bien limitada y relativa, entre relato de ficción y relato histórico, basada en la pretensión de verdad de este último, no impide establecer firmemente la identidad estructural de ambos, así como su condición narrativa. Se trata en principio de dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad, y ambas ponen en juego el carácter temporal de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal.

Parece razonable pensar (Oleza, 1995: 88) que el renacimiento de una historia de los acontecimientos y la difusión de las tesis que aproximan entre sí la historia y la ficción, constituyen un entorno idóneo para que la novela redescubra su vieja pasión: la fabulación, notable en España a partir, sobre todo, de 1975, año de la publicación de *La verdad del caso Savolta*, pero también para el despliegue de una nueva novela histórica y, sobre todo, para la atracción de novelistas y lectores hacia las formas híbridas de ficción y de historia, como las autobiografías, las memorias, las crónicas y los diarios, sean más o menos fingidos y, a la vez, más o menos verídicos.

Según Oleza (1995: 11) con las *Investigaciones filosóficas* (1953) del último Wittgenstein se abría una posibilidad de recomponer el mapa de relaciones entre lo real, la imaginación y el lenguaje. El giro decisivo comienza cuando se asocia el significado de las palabras a su uso, y a su uso en un juego que es social la mayor parte de las veces. La lengua no es tanto un sistema de signos como el escenario donde se entrecruzan múltiples usos lingüísticos, múltiples funciones, múltiples juegos con el lenguaje. Wittgenstein expresó con mucha anticipación la idea de que la realidad, y por lo tanto el lenguaje, es el campo de interacción de prácticas heterogéneas y apropiaciones

diversificadas, por lo que la obstinación de someterla a un sistema cerrado y unificado, como los modelos propuestos por la *Linguística General*, está destinada al fracaso.

Ricœur se propone, en un importante artículo de 1980, *Mimesis and representation*, (1991: 137-156) devolver al concepto de representación sus posibilidades de juego, que Lyotard y Barthes habían condenado a la extinción (Oleza, 1995: 93), y lo hace relacionando la capacidad de “representar lo real por medio del discurso literario con el concepto de mimesis, que a él le parece menos castigado por las acusaciones de la filosofía contemporánea” (Oleza, 1995: 93). En consecuencia las fronteras y las relaciones entre historia y ficción se vuelven más fluidas:

A mí me parece que solo desde un pensamiento que devuelva su fluidez al tráfico entre experiencia y literatura, entre ficción y realidad, y por tanto entre Historia y Ficción, la frontera entre esos territorios deja de ser insalvable, cede a la aventura de atravesarla en un sentido y en otro, se convierte en una invitación al juego mucho más que en el signo de una prohibición o de una imposibilidad. Y lo que los tiempos nos traen es precisamente esto, la experiencia jubilosa de la hibridez. (Oleza, 1995: 93)

La novela histórica de los últimos años ha descubierto, en suma, posibilidades inéditas (Oleza, 1995) , pero siempre sobre la base del diálogo con la historia, que asume como desafío para proponernos una lectura diferente de los acontecimientos, para rellenar sus lagunas, para contar lo que los acontecimientos o su crónica oficial callaron.

Según Ricœur:

Modern semiotics offers one type of answer which rests solely on isolating the text. It does so for good reasons. Thanks to writing, and also thanks to emplotment, the narrative text acquires a semantic autonomy that cuts it off in three ways: first, from the presumed intention of its autor; second, from the capacity of its first audience to receive it; third, from the socio-cultural conditions of its génesis. *Mimesis* is the emblem of this triple authonomy. (Ricœur, 1980: 143)¹³

¹³ La semiótica moderna ofrece un tipo de respuesta que reside únicamente en aislar el texto. Lo hace así por dos buenas razones. Gracias a la escritura y gracias al entramado, el texto narrado adquiere una autonomía semántica que lo aísla de tres formas: primero de la presunta intención del autor; segundo, de la capacidad de su primera audiencia para recepcionarlo; y tercero, de las condiciones socioculturales de su génesis. *Mimesis* es el emblema de esta triple autonomía.

Esta autonomía semántica genera una profunda alteración del proceso comunicativo, al como descrito por Jakobson y genera la función poética a costa de la referencial. Es decir que la función poética de este término acentúa el mensaje como fin por sí mismo y que hace que el mundo de ficción se aísle del mundo real generando el universo literario (Ricœur, 1980: 143-144). Más adelante manifiesta que debemos dejar de ver el texto aislado de la vida y la vida como algo externo a él, sino que debemos ver la operación estructural que comienza con la vida, se vierte en el texto y luego vuelve a la vida (Ricœur, 1980: 151).

El libro *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XX* (White, 1992) se ha tomado en buena medida como punto de arranque del posmodernismo historiográfico, pero también han influido planteamientos metanarrativistas como los de Michel de Certeau o Paul Ricœur. Si el posmodernismo rechaza la cultura establecida, basando sus orígenes en la revolución cultural de los setenta, desea también liberar a la historia de la tradición académica. Dentro del conjunto de metodologías y corrientes que conforman el posmodernismo encontramos, por ejemplo, el postestructuralismo foucaultiano, el deconstruccionismo derrideano, la hermenéutica de Ricœur y el «giro lingüístico» que han influido decisivamente en el modo de concebir la historia. Este último es parte de la filosofía del s. XX que se centra en la relación entre filosofía, otras humanidades y el lenguaje y que afirma que el trabajo conceptual de la filosofía no puede hacerse sin un análisis previo del lenguaje. Con la inclusión de la lingüística dentro de las ciencias sociales, se produjo el fenómeno del giro lingüístico.

Durante los años setenta la disciplina histórica y la lingüística estrecharon su relación y esto tuvo su efecto en las nuevas tendencias narrativistas, consecuencia del giro lingüístico (Aurell, 2004: 2). Esta relación entre disciplina histórica y lingüística ha tenido unas consecuencias duraderas al ser algo más que una metodología efímera, pues ha

afectado al modo de escribir historia (Aurell, 2004: 3). Se trataba de un movimiento filosófico impulsado por Gustav Bergman y Richard Rorty, pero que pasó a influir en la disciplina histórica. La consecuencia principal de los postulados del giro lingüístico era la textualidad de la historia, pero de ahí se plantea otra cuestión según Aurell: ¿hasta qué punto existe referencialidad en ese texto? (2004: 5). El giro lingüístico resulta en una fuerte tendencia al relativismo como demuestran los planteamientos de Hayden White y Dominick LaCapra (Aurell: 2004, 5).

Con la conocida obra de Lyotard, *La condition postmoderne* (1979), se anunciaba, además del fin de los metarrelatos, el de las grandes interpretaciones generales como el socialismo o el cristianismo. En el terreno de la historia eso significaba el rechazo de las periodizaciones y de las interpretaciones globales, prefiriéndose los pequeños relatos o el uso de metáforas (ver las teorías de White). El problema era el gran relativismo, para los detractores del posmodernismo posiblemente extremo, que repercutía negativamente en la objetividad histórica. Sin embargo, lo que se pretendía era superar corrientes anteriores como la historia socioeconómica. Los posmodernos pretendían trascender el ámbito intelectual de la historiografía para llegar a una exposición más vivencial, en rechazo a las teorías de la Ilustración.

Según Aurell (2005: 116) se genera un problema cuando las posturas radicales del posmodernismo degeneran en un escepticismo y en un relativismo extremos que nos llevan a un callejón sin salida. El discurso posmoderno tiende a alejarnos de la confrontación con la realidad, desinhibiéndose de todo compromiso. Además, los argumentos sobre la imposibilidad de conocer el auténtico significado del pasado son válidos para negar nuestra capacidad de analizar el presente. Yo quiero romper una lanza a favor de las teorías sobre la historia en el posmodernismo, pues si bien no nos permite llegar a una conclusión sobre el análisis del pasado —o del presente—, nos obliga a

cuestionar todo juicio de valor o conocimiento obtenido, y en ese ejercicio reflexivo relativizar nuestras conclusiones. De ese modo no nos quedamos con un concepto vacío, sino siempre fresco, inconcluso, pero que lo acepta todo. Somos libres de quedarnos con un resultado, pero no será el definitivo, permitiendo a otros y a nosotros llegar posteriormente a conclusiones diferentes a las del primer análisis. Negar lo definitivo o no dar por sentado algo no significa que no se pueda analizar, sino que el análisis será siempre enriquecido por otro posterior.

También dice Aurell (2005: 117) que, aunque las bases del posmodernismo se establecieron en los setenta, la ruptura con los moldes tradicionales no llegaría hasta los ochenta. Se descubrió la primacía del lenguaje que luego se aplicó a las ciencias sociales. Si lo de antes había sido un rígido estructuralismo, ahora se dejó de confiar en los grandes sistemas de pensamiento. Se produjo un intenso diálogo entre las ciencias sociales. Con la lingüística aplicada a las ciencias sociales se ponía más énfasis en el discurso que en la estructura, buscando superar el estructuralismo y el materialismo histórico. Se comenzó a hablar del postestructuralismo. Gracias a la antropología, el papel de la cultura adquirió mayor importancia, reaccionando frente a la historia económica y social. De este modo la historia y la antropología se fueron enriqueciendo mutuamente con influjo de propuestas provenientes del campo de la lingüística: la lógica estructural de Ludwig Wittgenstein, la sociolingüística de Victor Turner, el postestructuralismo de Paul Henry o el nuevo formalismo de Richard Montague (Aurell, 2005: 121). La creencia tradicional de que una investigación histórica racional nos permite llegar a un conocimiento auténtico del pasado, fue revisada.

Cuando en 1916 Ferdinand de Saussure publicó su *Curso de lingüística general* en el que afirma que el lenguaje es un sistema autónomo cerrado en sí mismo, formuló las tesis de lo que vino a denominarse el estructuralismo, que tuvo gran influencia en los

historiadores de *Annales* (Aurell, 2005: 121). Febvre demostró que era posible aproximarse a los razonamientos de una época mediante el análisis de su lenguaje en *El problema de la incredulidad en la época de Rabelais* (1942). El lenguaje nos permite acceder a la cultura del pasado. El planteamiento de que el hombre se mueve dentro de unas estructuras que no son determinadas por él, sino que le determinan, influiría en la disciplina histórica mediante la semiótica, del postestructuralismo y del deconstruccionismo.

La contextualización deja de tener importancia, pues se quiebran los nexos de referencialidad entre texto y contexto. Foucault incluso llegó a plantear la separación del texto de su creador, pues negaba toda intencionalidad humana como creadora de sentido (ver Aurell, 2005; 122). En Saussure aún existía relación entre el signo o el significante y el referente o significado, sin embargo, con Derrida se pierde esta relación de unidad y el lenguaje deja de ser un sistema referencial.

Para algunos historiadores la objetividad histórica había sido un imperativo de la concepción del mundo logocéntrica que era el fundamento de las estructuras de poder. Por ese motivo por ejemplo la historiografía feminista ha pretendido iniciar la deconstrucción de un mundo dominado por formas de pensamiento masculinas.

En los debates teóricos actuales sobre la historiografía se habla cada vez con mayor frecuencia del discurso como forma de comunicación y organización del trabajo histórico. Las palabras, que son signos, han de organizarse en la obra histórica y es importante entonces entender de qué modo están organizadas. En los años setenta se consideraba el discurso narrativo poco riguroso e incompatible con el lenguaje científico, sin embargo, ahora se lo considera fundamental para la trama de la narración histórica (Aurell, 2005: 124). Estos nuevos movimientos dentro de la disciplina histórica se basan en el convencimiento de que el lenguaje es algo anterior a lo narrado. Construye los mundos

que quiere expresar gracias a sus propias reglas de significado. El peligro de esta teoría es que puede caer en un formalismo excesivo y arbitrario, dado que el lenguaje está condicionado por convenciones sociales. Cada vez que se narra algo se genera una nueva construcción lingüística que vuelve a generar un discurso diferente; no puede trascender los límites de su propia realidad. Los signos lingüísticos son construcciones arbitrarias que se han generado por una convención y que permiten crear un discurso. Esta arbitrariedad del signo dificulta el poder encontrar en ellos el grado de objetividad necesario para toda narración histórica. “La convencionalidad de los significantes condena a los significados a su arbitrariedad [...]” (Aurell, 2005: 125).

Esta teoría sería llevada a sus últimas consecuencias por el deconstruccionismo de Derrida: el lenguaje es un sistema arbitrario por lo que hay que descodificar o deconstruir esos códigos y ver cómo funcionan. El deconstruccionismo se centra principalmente en el texto y no en el contexto. La historia pasa a ser una realidad creada por una textualidad, pero no tiene una presencia en sí misma, por lo que se reconoce que el texto no puede representar la realidad (Aurell, 2005: 125). A partir de ese momento, el texto histórico queda asimilado al texto literario y ninguno de los dos tiene el poder de acceder al pasado.

3.3 HISTORIA VERSUS FICCIÓN

Según White (1992) el discurso del texto histórico no se diferencia del relato de ficción. La estructura de los hechos ordenados dentro de un relato histórico con un orden causal, necesaria para una visión global y coherente del relato, se basa en apreciaciones estéticas, de contenido y de estilo que, sin embargo, no son científicas.

And yet we are faced with the ineluctable fact that even in the most chaste discursive prose, texts are intended to represent “things as they are” without

rhetorical adornment or poetic imagery, there is always a failure of intention. (White, 1987: 3)¹⁴

La obra histórica es considerada una estructura verbal en forma de discurso prosa que posee una estructura poética (ver Aurell 2005, 127). Hay elementos tropológicos en todo discurso que no puede ser gobernado solo por la lógica, pues esta no es adecuada para aprehender la esencia del discurso que siempre tenderá a una reflexión metadiscursiva, según White (1987: 4). White percibe una infraestructura metahistórica subyacente a los textos históricos y esta metahistoria es el motivo por el que se puede decir que los historiadores no se basan en conceptos teóricos para conseguir que su narración adquiriera el aspecto de una explicación racional. La narración histórica depende de una estructura de pensamiento a un nivel profundo, inconsciente e irracional, por el que el historiador realiza un acto específicamente poético. Aquí el relativismo subyacente es realmente extremo, pues lo que postula White es que este procedimiento en la interpretación histórica no tiene nada que ver con los métodos científicos; además permite al historiador excluir ciertas cosas como irrelevantes así como incluir especulaciones como si se tratara de hechos verdaderos (Aurell, 2005: 128).

Una aproximación crítica a la historia del texto histórico debería distinguir entre el fenómeno del pasado y sus representaciones en la narrativa histórica. La representación de una cosa no es la cosa en sí. No es del todo cierto que los historiadores quieran contar la verdad acerca del pasado, sino que más bien lo que quieren es dotarlo de significado mediante una explicación hermenéutica. White está interesado en las formas mediante las cuales los historiadores convierten el pasado en objeto de investigación (White, 2003: 52). El fenómeno histórico preexiste antes de convertirse en objeto de estudio y el proceso de convertirlo en tal objeto es en sí mismo un proceso interpretativo, dado que es

¹⁴ Y así nos enfrentamos al ineludible hecho de que incluso en la prosa más casta, los textos quieren representar las cosas “tal y como son” sin adorno retórico o imaginación poética, pero siempre se falla la intención.

necesaria una toma de decisión respecto a los hechos que tienen significado y los que no. La pregunta sería en qué medida el fenómeno histórico influye en el devenir de la historia y repercute en nuestro presente. El problema está en que los acontecimientos o entidades históricas no están sometidos a observación directa, sino mediatizados por documentos de diversa naturaleza. La decisión respecto a qué acontecimientos son significativos para nuestro presente se ve dificultada por el hecho de que en los documentos que dan acceso a la historia ya se ha hecho una criba de acontecimientos.

Pues solo tiene sentido estudiar el pasado como historia si interpretamos la carga de la historia, esto es hacemos comprender que nuestra condición presente es producto de elecciones específicas humanas y que pueden ser cambiadas por nuestras propias acciones humanas. (White, 2003: 20)

La historia es, pues, una construcción, un producto del discurso. Por lo tanto, según White, la imaginación histórica tiene un aspecto literario. Los historiadores se valen de la tropología para dotar a los acontecimientos del pasado de significado. Por ese motivo la teoría tropológica del discurso (Vico, Burke, Frye, Barthes, Perelman, Foucault, Greimas) es central para el pensamiento de White acerca de la historiografía y su relación con el discurso literario y científico, por un lado, y con el mito por el otro. La tropología es el sentido figurado o alegórico de una expresión. Es necesaria para comprender cómo los distintos tropos, por ejemplo la metáfora, la metonimia o la sinécdoque, producen imágenes que pueden ser interpretadas como señales de una realidad tal vez solo imaginada. Comprender es un proceso de convertir lo no familiar en algo familiar y este proceso solo puede ser de naturaleza tropológica. Este proceso de comprender se lleva a cabo mediante los tropos más importantes antes mencionados (White, 1987: 5). La mayor parte de los acontecimientos históricos se pueden ligar de muchas maneras diferentes en una trama para proveerlos de distintas maneras de interpretar los hechos históricos. De esta manera, los acontecimientos históricos pueden ser descodificados de distintas maneras: en modo de ironía, en modo de sinécdoque o en modo de metonimia. En cada

uno de estos casos la interpretación que se hace de los hechos históricos se realiza sobre la base lo que puede reconocerse como un drama de corte satírico, romántico o trágico respectivamente (White, 1987: 97), dependiendo de cómo los interpreta el historiador.

Al estudiar un discurso histórico no se debe ignorar la dimensión tropológica, pues de otro modo se fracasará a la hora de entender el pasado por encima de la información errónea o de las contradicciones que pueda contener el discurso. Un conjunto de acontecimientos del pasado pasa por un proceso en el que primero forma una serie, luego una secuencia, después se convierte en crónica y finalmente en una narración. Este proceso no es lógico-deductivo sino más bien tropológico. Una representación histórica debe explicar los hechos en forma de proceso narrativo, pues no es una simple consideración fáctica del pasado, sino una explicación —según White pseudo-científica (2003: 48) — de por qué los hechos ocurrieron como ocurrieron. El lenguaje mismo no nos proporciona criterios para distinguir entre el uso literal o figurado del lenguaje. Una representación de la realidad histórica debe contener los mismos elementos que un texto narrativo. Los grandes historiadores supieron esto, hasta que la historiografía se comprometió durante el s. XIX con un ideal imposible de claridad, literalidad y consistencia de tipo lógico. La historiografía, si bien es una disciplina, es problemática como ciencia, ya que contiene un componente poético-retórico.

En *Metahistoria*, White (1992: 10) llega a las siguientes conclusiones:

Las conclusiones generales que he extraído de mi estudio de la conciencia histórica del siglo XIX pueden resumirse de la siguiente manera: 1) no puede haber “historia propiamente dicha” que no sea al mismo tiempo “filosofía de la historia”; 2) los modos posibles de la historiografía son los mismos modos posibles de la filosofía especulativa de la historia; 3) esos modos, a su vez, son en realidad formalizaciones de intuiciones poéticas que analíticamente los preceden y que sancionan las teorías particulares utilizadas para dar a los relatos históricos el aspecto de una “explicación”; 4) no hay base teórica apodícticamente cierta para afirmar de manera legítima una autoridad de cualquiera de los modos sobre los demás como más “realista”; 5) como consecuencia de esto, estamos obligados a hacer una elección entre estrategias interpretativas rivales en cualquier esfuerzo por reflexionar acerca de la historia-

en-general; 6) como corolario de esto, la mejor base para elegir una perspectiva de la historia antes que otra es por último estética o moral, antes que epistemológica, y finalmente, 7) la exigencia de cientifización de la historia no representa más que la afirmación de una preferencia por una modalidad específica de conceptualización histórica, cuya base es moral o bien estética, pero cuya justificación epistemológica todavía está por establecerse. (White; 1992: 11)

El retorno a la narrativa es señal del reconocimiento de que la historiografía requiere un discurso más literario que científico. Por este motivo, White (2003: 52) destaca la poética del escrito histórico que apunta a su aspecto artístico, cuyo fin no es la estética del escrito sino la forma en la que la historiografía convierte, mediante el uso del lenguaje, un objeto de estudio en el tema de un discurso. Por lo tanto, la historiografía tiene más cosas en común con la literatura que cualquier otra disciplina. Según White (2003: 124), la narrativa histórica es una metáfora extendida, por lo que no reproduce los acontecimientos, sino que nos muestra en qué dirección pensar acerca de ellos y carga nuestros pensamientos con distintas valencias emocionales. Eso implica que los textos no deben leerse como signos no ambiguos de los acontecimientos, sino como estructuras simbólicas que se parecen a los acontecimientos relatados bajo una forma ya conocida de nuestra cultura literaria. La antigua distinción entre ficción e historia, en la que la ficción se concibe como la representación de lo imaginable y la historia como la representación de lo real, ha dejado de ser válida. Ahora debemos reconocer que solo podemos conocer lo real contrastándolo y asemejándolo a lo imaginable.

Más adelante dice que en toda descripción histórica hay un componente ideológico irreductible, de modo que la historia no puede ser una ciencia, sino una protociencia con elementos específicamente no científicos (White; 1992: 31). En ese sentido, los tropos proporcionan una base para clasificar las formas estructurales profundas de la imaginación histórica (White; 1992: 40) y además son una forma de caracterizar los

modos dominantes del pensamiento histórico que tomaron forma en Europa en el s. XIX (White; 1992: 47).

Según White (2003: 49), se fracasó al querer convertir la historiografía en ciencia y hubo que volver a recurrir a la narrativa, que es lo mismo que reconocer que se requiere para esta disciplina un discurso más literario que científico. En otras palabras: un retorno a la metáfora, a la figuración y a la trama, en lugar de a la literalidad, la conceptualización y el argumento. He aquí la importancia de distinguir entre el fenómeno del pasado y sus representaciones en la narrativa histórica, porque si la historiografía es una construcción, si los hechos del pasado no pueden ser estudiados por verificación directa y solo se puede conocer el pasado a través de los textos que atestiguan estos hechos del pasado, entonces el conocimiento histórico es, como ya se ha dicho, un conocimiento de segundo orden que requiere una interpretación. Según White (2003: 53), los hechos históricos son inventados sobre la base del estudio de los documentos. En consecuencia, se debe adoptar una postura metacientífica para deconstruir las presuposiciones de las ortodoxias autorizadas. La teoría de la historia debe identificar los elementos ideológicos en un escrito histórico tradicional y problematizar sus pretensiones de mensaje intemporal, de realismo y de cientificidad. Un estudio de un determinado escrito histórico debería entonces distinguir entre el hecho histórico y sus representaciones en los textos. El discurso histórico utiliza las estructuras de producción de significado de la literatura. Por lo tanto, la teoría literaria moderna, sobre todo las perspectivas orientadas hacia una concepción tropológica del lenguaje y del discurso, adquieren una relevancia inmediata en relación a una teoría moderna del discurso histórico.

Lo que le interesa a White es conceptualizar una poética del escrito histórico que apunte a su aspecto artístico, no tanto como estética, sino como un modo de uso del lenguaje para convertir un hecho en objeto de estudio. Esto lleva, pues, a ver el

documento histórico como artefacto literario. White (2003: 109) dice que los historiadores sí han reconocido una naturaleza puramente provisional de su caracterización de los acontecimientos o entidades, sin embargo han sido reticentes a considerar las narraciones históricas como “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogos en la literatura que en las ciencias.” (White, 2003: 109). Lo que el discurso histórico produce son interpretaciones del pasado hechas por el historiador. La narrativa continúa siendo el modo predominante de escribir historia. Por lo tanto, el problema principal para cualquier teoría del escrito histórico no reside en la posibilidad o imposibilidad de una aproximación científica al estudio del pasado sino en explicar la persistencia de la narrativa en la historiografía, dado que esta utiliza las mismas estructuras de producción de significado que las ficciones literarias. Por ese motivo son muy importantes la teoría literaria moderna y la tropología en relación con un estudio del escrito histórico. Uno de los debates más importantes de la teoría histórica contemporánea es el estatus epistemológico de la narratividad.

El discurso histórico —que no es lo mismo que la investigación histórica— es un caso particular de discurso que no puede ignorar la teoría del discurso desarrollada por la teoría literaria moderna. Esto tiene como consecuencia que el texto historiográfico haya dejado de ser neutral, no problemático, reflejo de una realidad fuera de él. Es lo que viene a decir Barthes en *El discurso de la historia* (1967. Utilizo edición de 1994). La historiografía ha dejado de preguntarse por lo real a cambio de hacer la historia inteligible.

Barthes en *El discurso de la historia* (1994) desafía la distinción entre discurso histórico y ficticio atacando la supuesta objetividad de la historiografía tradicional. El referente histórico es problemático y eso afecta también a los estudios históricos. El discurso histórico es por esencia una elaboración ideológica, pues su estructura surgió de

la ficción (mitos y épicas), y es paradójico que en la historiografía tradicional se hubiese convertido tanto en signo como en prueba de la realidad. Sin embargo, los que defienden la narrativa como un modo legítimo para la representación histórica destacan su función comunicativa. La forma narrativa del discurso sería entonces el medio de comunicación del mensaje. Como dice White (1992: 63) deberíamos considerar la narrativa histórica como alegórica más que mítica o ideológica, pues dota a conjuntos de acontecimientos reales del tipo de significados que solo se hallan en el mito o en la literatura. Dice una cosa y significa otra. De acuerdo con Käte Hamburger (1986: 36) no tenemos posibilidad de distinguir una expresión literaria de otra no literaria. En ese caso tan solo un examen de las funciones del lenguaje demostrará que no hay una transición entre una novela histórica y un documento histórico «real». El examen demostrará que el enunciado depende exclusivamente del sujeto de la enunciación y que el objeto tan solo estará implícito de manera intencional. Entonces veremos un fenómeno sorprendente: todo enunciado es un enunciado de la realidad y esto nos da una base para determinar con precisión las relaciones de la lengua y, por tanto, de la literatura con la realidad (Hamburger; 1986: 47).

White tiene una visión relativista del conocimiento histórico. Hay una relatividad inexpugnable en toda representación de los fenómenos históricos que es la función del lenguaje usado para describir. Si aceptamos que la narrativa no es una forma discursiva neutra para representar acontecimientos reales, habrá que admitir que hay una relación problemática entre esta y la representación histórica. Según White (1992: 11), el discurso histórico presupone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas, una determinada ideología e incluso orientación política. Es testigo de una concepción mítica de la realidad, dotando a los acontecimientos reales de una coherencia ilusoria. Las teorías actuales del discurso disuelven las distinciones entre discursos reales y ficcionales.

Ambos son sistemas semiológicos que producen significados y la narración es especialmente válida, pues enseña a las personas a vivir una relación con las formaciones sociales en las que están inmersas. Los discursos narrativos son portadores del mito y, por lo tanto, son fenómenos culturales que las clases sociales en el poder quieren controlar dado que son los valores y creencias por los que se mantiene una sociedad. En cuanto se deshace la creencia en estos mitos, se tambalean los cimientos de una sociedad. Solo hay que recordar a modo de ejemplo el mito de la casa de los Austrias en el imperio austro-húngaro y su cimentación en la mitología griega (el toisón de oro). Este país, por cierto, fue rebautizado irónicamente por Robert Musil en *El hombre sin atributos* como «Kakania», el país de las k y k (kaiserlich und königlich (imperial y real)), una estrategia de deconstrucción del mito con una onomatopeya en tono irónico.

La narrativa histórica no habría planteado problemas si no se le hubiese impuesto al historiador la distinción entre acontecimientos reales e imaginarios. Solo se problematiza cuando se quiere dar a los acontecimientos reales la forma de un relato, pues los hechos no nos llegan en forma de discurso, sino de forma desordenada. ¿Cómo ordenarlos, pues, para convertirlos en un relato? Un relato histórico no solo debe narrar los acontecimientos reales en un orden cronológico, debe dotarlos de una estructura, una trama que les dé un significado más allá de la mera secuencia. White sugiere que el valor que se le atribuye a la narración de los acontecimientos históricos se debe al deseo de darles una coherencia que solo puede ser imaginaria. De ahí que surjan una serie de preguntas: ¿Se nos presenta el mundo como un comienzo y un final, algo con coherencia? ¿O se presenta, como sugieren los anales o las crónicas, como una mera secuencia sin comienzo ni fin? ¿El mundo está ya narrativizado? ¿Podemos narrar sin moralizar?

El modo de representación narrativo es consustancial al ser humano, sin embargo, es problemático para cualquier disciplina que aspire a ser una ciencia. En los estudios

históricos la narrativa ha sido considerada como una representación opcional de los acontecimientos históricos. En la teoría de la historia tradicional (a partir de mediados del s. XIX), el historiador representaba la verdad de lo sucedido en forma narrativa, dirigiéndose al lector con su propia voz interpretando los acontecimientos. En la escuela francesa de *Annales*, los historiadores orientados hacia las ciencias sociales (Braudel, Furet, Le Goff etcétera) consideraban la historiografía narrativa como no científica. Sin embargo, algunos teóricos de la literatura y filósofos de orientación semiológica (Barthes, Foucault, Derrida, Todorov, Kristeva, Benveniste, Genette, Eco, etcétera) han estudiado la narrativa y la consideran un código discursivo más, apropiado o no para representar la realidad.

Ricœur (1999) habla de la metafísica de la narratividad, que en relación con la historiografía supondría que si la historia versa sobre las acciones de los hombres del pasado, es necesaria una hermenéutica de las acciones humanas, es decir, representar los acontecimientos de forma tal que se pusieran de manifiesto como un todo significativo. Para él la narrativa sería un medio de simbolizar los acontecimientos e indicar su historicidad. Existe una relación necesaria entre la narrativa, concebida como estructura discursiva simbólica y simbolizante, y la representación de los acontecimientos históricos. Los acontecimientos humanos son producto de acciones humanas que han tenido consecuencias y que poseen la estructura de textos narrativos. La comprensión de estos textos, considerados producto de la acción, depende de que seamos capaces de reproducir los procesos por los que se produjeron. La forma del discurso es por lo tanto la adecuada, según Ricœur.

Ricœur dice en su ensayo *Filosofía y lenguaje* (1999: 48) que el sentido no se encuentra vinculado a palabras separadas, como era lo que predicaba el estructuralismo, sino a una operación compleja que es la que constituye el acto predicativo. El objeto del

discurso es algo real extralingüístico. El signo solo remite a otros signos, sin embargo, el discurso se refiere a las cosas, al mundo.

Ricœur cree que la historia se aproxima mucho más a la ficción de lo que quieren aceptar los partidarios de la concepción positivista (1999: 134). Por otra parte, también piensa que las ficciones narrativas son mucho más miméticas. Entre historia y ficción hay distintas formas de discurso narrativo que convergen aunque las pretensiones referenciales sean distintas. No quiere negar ni ocultar las diferencias que existen entre ambos en cuanto a su pretensión de verdad. Por lo que respecta a la historia, Ricœur cree en una reconstrucción imaginativa vinculada a ella (1999: 136) y la considera un “artefacto literario”. Según Ricœur, el texto histórico, por ficticio que resulte, pretende siempre proporcionar una representación de la realidad, es decir, que es tanto un artefacto como una representación de la realidad (1999: 138), y es que estos términos han dejado de resultar antitéticos.

Tanto la historia como la ficción se refieren a la acción humana, aunque con pretensiones referenciales diferentes, aunque solo la historia puede desarrollar su pretensión de referencia según las leyes de las ciencias (Ricœur, 1999: 143). Solo el conocimiento histórico puede concebir su pretensión referencial como un intento de alcanzar la «verdad»; sin embargo está limitado por las convenciones que regulan nuestra experiencia del mundo. Así los relatos de ficción están más libres, pues utilizan una referencia «desdoblada». Lo que pretende es redescubrir la realidad a partir de las estructuras simbólicas de la ficción. A partir de ahí podría ser defendible que ambos discursos sean «verdaderos», aunque de modo diferente y se complementarían de alguna manera (Ricœur, 1999: 152).

Según Patricia Waugh (1984: 9), la deconstrucción metafictiva no solamente ha proporcionado a los lectores y novelistas un mayor entendimiento de las estructuras sobre

las que se basa la narrativa, sino también modelos para entender la experiencia contemporánea del mundo como artefacto. Para los escritores metafictivos escribir una novela es construir la realidad propia. En metaficción (Waugh; 1984: 29) se entiende que la vida, así como las novelas, está construida mediante marcos y que, finalmente, es imposible saber dónde empieza uno y donde acaba el otro. Para romper o deconstruir estos marcos se utiliza la parodia. Una forma de mostrar la función de convenios literarios y mostrar su naturaleza provisional es hacer evidente lo que ocurre cuando dejan de funcionar. La metaficción pretende demostrar la provisionalidad de las convenciones, como están a menudo atadas a ciertos puntos de vista que solo en apariencia son objetivos (Waugh; 1984: 66). La parodia metaficticia pretende demostrar cómo una serie de contenidos y convenios han sido reconocidos por los lectores como literatura. Explota la indeterminación del texto para forzar al lector a revisar las ideas preconcebidas sobre literatura (Waugh; 1984: 67).

Cito a White:

Es el éxito de la narrativa en la revelación del significado, coherencia o significación de los acontecimientos lo que atestigua la legitimidad de su práctica en la historiografía. Y es el éxito de la historiografía en la narrativización de conjuntos de acontecimientos históricos lo que atestigua el “realismo” de la propia narrativa. En el tipo de simbolización encarnado en la narrativa histórica, los seres humanos tienen un instrumento discursivo por el que afirmar (significativamente) que el mundo de las acciones humanas es a la vez real y misterioso, es decir, es misteriosamente real (lo que no quiere decir que sea un misterio real); aquello que no puede explicarse es en principio susceptible de ser comprendido; y que, por último, esta comprensión no es más que su presentación en la forma de una narrativa. (White, 1992: 71)

3.4 EL PROBLEMA DEL REFERENTE

Una de las características de la historiografía del posmodernismo es la problematización del referente histórico. El posmodernismo también prescinde de la veracidad, la objetividad y la fidelidad y desafía las leyes de la historiografía. Toda esta

combinación de ideas produce una literatura de formas híbridas que no desecha ningún componente de la tradición estética.

Kurt Spang (1998: 84) habla de la transposición como forma de descodificación cuando la confianza en la verdad de la comunicación se ha vuelto problemática. Entre significante y significado se abre una brecha dado que el sentido se ha dejado de constituir a través de la relación inmediata entre significante y significado. Detrás de esto está el problema de la existencia de una verdad y la posibilidad de comunicarla, por lo que tampoco se podrá descodificar correctamente lo comunicado. De este modo la cocreación de sentido entre autor y lector se vuelve más importante. Ha dejado de haber un significado originario, por lo que cada resultado de una transposición se convierte en el punto de partida de otra y se convierte en un sistema abierto.

Antes he apuntado al problema de la relación entre historia y realidad. La historia es, como se ha dicho, una construcción humana que solo existe como texto, es decir, a través de un lenguaje. Escribirla tiene, pues, sus implicaciones ideológicas, políticas y culturales. No es un proceso neutro, pues el historiador es un individuo condicionado por unos factores psicológicos, sociales, políticos, etcétera y que influirán en la historia que escriba. El lector de textos históricos a su vez utilizará sus conocimientos, personalidad y psicología para dar significado al texto que está leyendo, por lo que el sentido que extraiga tampoco será exactamente el buscado por el historiador. El sujeto receptor ha dejado de ser la entidad coherente del humanismo, por lo tanto, no es posible una garantía de significado total sino solo la existencia de significados varios que irán cambiando según cada lector y cada la lectura. Hay una crisis de referencialidad que se corresponde con la crisis o dislocación entre significante y significado que tiene como consecuencia la imposibilidad de conocer la realidad de forma certera. El sentimiento de confusión que

provoca la imposibilidad de aprehender la realidad se pone de manifiesto a cada paso demostrando la falsedad de toda interpretación o de toda representación.

El posmodernismo destruye la base intelectual sobre la que se pueda construir una narración tradicional de la historia. La referencia al mundo histórico es problemática: la historia tiene doble identidad porque, por una parte, es una construcción, un artefacto, y, por otra, su discurso está ontológicamente separado del de un texto ficticio. La relación uno a uno de palabras con un objeto queda en entredicho en la era del posmodernismo y del postestructuralismo. Si, como se ha dicho, en el estructuralismo (Saussure) el lenguaje se consideraba un sistema de signos, significantes y significados convenidos socialmente, ahora esto ha quedado superado. El significado solo se deriva a través de una referencia, de remitirse a algo. Es decir, el significado no es fijo, sino que fluctúa. Esto tiene implicaciones en la metaficción historiográfica y puede cambiar según el contexto.

El concepto lacaniano de la esquizofrenia se basa en la ruptura de la cadena de significantes. Contrariamente a Saussure, entre los postestructuralistas (Lacan, Barthes, Foucault o Kristeva) existe la tesis de que el sentido no es una relación de uno a uno entre el significante y el significado (entre palabra o nombre y su referente). La teoría estructuralista postulaba que un signo es arbitrario, que está compuesto de significado y significante. La relación entre ambos está ligada a un significado y a todo un sistema lingüístico (sistema de significantes) que, a su vez, está fundamentado en un sistema de valores. El signo en nuestra cultura está ligado a los conceptos básicos del logocentrismo, no es independiente. Lo nuevo del posmodernismo es que afirma que el sentido no genera por la correspondencia uno a uno entre el signo y el significante sino por el movimiento o deslizamiento (*glissement*) del sentido de un significante a otro a través de toda una cadena de significantes (ver las teorías del signo de Derrida). El significado es el resultado que la interrelación de los significantes genera y proyecta. Cuando se resquebraja dicha

relación, cuando saltan los eslabones de la cadena de significantes, nos encontramos con la esquizofrenia, un amasijo de significantes diferentes sin relación. La conexión entre este tipo de disfunción lingüística y la psique del esquizofrénico se puede comprender, entonces, con una tesis doble: primero que la identidad personal es efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con nuestro presente, y que la propia unificación temporal activa es una función del lenguaje en su recorrido temporal por el círculo hermenéutico. Cuando se rompe la cadena de significantes, nos volvemos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra experiencia biográfica o vida psíquica. Con la ruptura de la cadena de significantes, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o a una serie de presentes puros sin conexión en el tiempo.

El artista posmoderno es «esquizofrénico» (por supuesto no en el sentido clínico). Esto va a ser importante para ver cómo en las novelas históricas posmodernas se rompe la relación con el referente histórico comúnmente conocido. El nuevo enfoque en el posmodernismo o posestructuralismo viene a decir que el sentido está generado por dicho movimiento de significante a significante. De este modo «lo significado» se genera a partir de la interrelación de los significantes. En el posmodernismo se juega con los significantes y la deconstrucción de los significados es fundamental, ofreciendo a los escritores un campo de mayor libertad de invención.

No se puede pasar por alto que el posmodernismo es un arte autorreflexivo y paródico. El concepto de significado existe solo en relación con un contexto significante. La metaficción historiográfica se encuentra en el punto de inflexión entre el acontecimiento pasado y el presente. En ella la historia no se referirá nunca a un mundo real, sino a otro texto. Entonces ¿es el referente de la historiografía el texto o el acontecimiento? El posmodernismo juega con esta pregunta sin resolverla.

La referencia tiene cinco direcciones:

- a) Intratextual: Se refiere al universo de la ficción
- b) Autorreferencial: La ficción como ficción.
- c) Intertextual: Referencia a otros textos.
- d) Extratextual: La historiografía como presentación de los hechos.
- e) Hermenéutica: Entra el papel del lector.

En el posmodernismo adquiere fuerza la idea de que la realidad está construida por y a través de nuestros lenguajes, discursos y sistemas semióticos (Foucault, Wittgenstein y la filosofía lingüística). ¿Pero, a qué hace referencia el lenguaje de la historiografía? ¿A la historia o a la ficción? Se da por hecho que los referentes de un texto histórico son reales y que los de la ficción no lo son, pero ya hemos visto que no necesariamente es así. Si concluimos que los referentes del texto histórico solo tienen realidad más allá del texto, que los de ficción solo existen en el texto y que el significado ha dejado de ser una relación uno a uno entre el significante y el referente, hemos de concluir que tanto los textos históricos como los ficticios hacen referencia a otros textos.

Si el significado cambia con el paso del tiempo, entonces el posmodernismo se enfrenta a la naturaleza problemática del pasado como objeto de conocimiento en el presente. Cuestiona y explota a la vez el fundamento del conocimiento histórico en el pasado real. Esta explotación fértil del conocimiento histórico es la base de este trabajo de investigación que más adelante sustentaré con ejemplos de novelas del posmodernismo.

Tanto la historiografía como la ficción crean los objetos hacia los que se enfocan y deciden qué acontecimientos son destacables e interesantes de contar. Ningún documento

usado por los historiadores es una prueba objetiva de la reconstrucción de los fenómenos históricos. Como dice LaCapra:

For these documents are themselves historical realities that do not simply represent but also supplement the realities to which they refer, and a critical reading of them may provide insight into cultural processes. (LaCapra, 1985: 62)¹⁵

Y más adelante:

To make these points is not to rule out the task of employing documents in the inferential reconstruction of other events and processes; it is, however, to add another layer of inquiry to that task —one that may render it more cognitively responsible. (LaCapra, 1985: 63)¹⁶

Todo documento procesa información y la manera en que lo hace está condicionada por el contexto histórico en el que se escribió. Esto ha llevado a la semiótica de la historia: los documentos son signos dentro de contextos previamente construidos semióticamente que dependen, a su vez, de instituciones o individuos. El posmodernismo se funda en la diferencia entre los acontecimientos a los que no se les ha dado significado y aquellos a los que sí. En la crisis de referencialidad no se niega la referencia sino que se problematiza su actividad completa

El posmodernismo problematiza el referente histórico. Se niega a proyectar creencias actuales al pasado otorgándole individualidad e independencia a ese acontecimiento histórico. Estamos limitados en nuestra capacidad para conocer el pasado dado que somos tanto espectadores como actores del proceso histórico. Las representaciones del pasado han sido elegidas para significar aquello que el historiador pretende que signifiquen. Por lo tanto la ficción posmoderna no aspira tanto a contar la verdad absoluta como a averiguar la «verdad» de aquel que narra o escribe una obra

¹⁵ Porque estos documentos son en sí realidades históricas que no simplemente representan, sino que complementan las realidades a las que hacen referencia y una lectura crítica de los mismos puede traer conocimiento sobre procesos culturales.

¹⁶ Señalar estos puntos no es eliminar la tarea del empleo de documentos en la reconstrucción de otros acontecimientos y procesos. Es, en cualquier caso, añadir otra capa de búsqueda de conocimiento a esa tarea, una que la haga más responsable cognitivamente.

determinada. Más allá de eso, la ficción posmoderna se plantea nuevas cuestiones sobre el referente: ya no se trata de la pregunta sobre a qué objeto empírico, real del pasado hace referencia el lenguaje de la historia, sino más bien de a qué contexto discursivo pertenece este lenguaje y a qué textualizaciones previas hace referencia la metaficción historiográfica. Por lo tanto, un texto, historiográfico o ficcional, no puede ser original. El significado que el lector extraiga se forma a partir de esos discursos previos.

No se puede llegar a conclusiones o interpretaciones definitivas de un texto, puesto que el texto nunca puede ser fijado o descifrado. No hay, en consecuencia, posibilidad de un significado literal. La pretendida meta final del conocimiento es un sueño de plenitud imposible de cumplir. Nadie puede hacer que los medios (los signos) y su final (significado) se vuelvan idénticos porque un signo siempre llevará a otro signo. Para Derrida, el signo nunca podrá considerarse una unidad homogénea que una un referente con un significado, como pretende hacerlo la semiótica (el estudio de los signos). El lenguaje es un proceso temporal y mucho menos estable que lo que pensaban los estructuralistas. A pesar de que no nos podamos liberar de las limitaciones del lenguaje, este ayuda a crear la realidad en lugar de solo reflejarla solamente (De Peretti, 1989).

4 METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA

En las novelas posmodernas hay una renuncia a las simplificaciones del arte ideológico y la historia se concibe como una presencia en blanco a la que hay que humanizar. Se rompe con el modelo decimonónico de la novela histórica y se quiere completar, mediante textos de ficción, la historia oficial. El traslado a la literatura es lo que Hutcheon llama “metaficción historiográfica” (1990: 92). Ella fue quien instauró el término.

Linda Hutcheon dice:

What historiographic metafiction does is reinstate the signified through its metafictional self-reflexivity about the function and process of meaning generation while at the same time not letting the referent disappear.¹⁷ (Hutcheon, 1990: p. 149)

La realidad también es un artefacto (Waugh; 1984: 53), construido por el lenguaje. El significado reside entonces en las relaciones entre los signos dentro de un texto de ficción, más que en su referencia a objetos extratextuales. De este modo la ficción literaria demuestra la existencia de realidades múltiples (Waugh; 1984: 89). Si en la literatura tradicional la intención era ocultar el hecho de que no hay diferencia entre el nombre y lo nombrado, en la metaficción la intención está precisamente en llamar la atención sobre el problema del referente (Waugh; 1984: 93). Los escritores de metaficción se encuentran frente al problema de que, aunque el texto sea un artefacto lingüístico, no está vinculado con el mundo real, al estar en un nivel de significado secundario. Va más allá del significado corriente conocido por los lectores, por lo que la metaficción revela una «quasi»-referencialidad, una indeterminación del texto y sus significados.

¹⁷ Lo que hace la metaficción historiográfica es volver a instaurar lo significado a través de su autorreflexividad metafictionaria sobre la función y el proceso de la generación de significado, mientras que no deja desaparecer el referente.

Lo que ocurre en las novelas posmodernas es que problematizan la representación narrativa, aunque esto parezca una contradicción. Lo que hacen es confrontar las «verdades» de la realidad y de la ficción, pero no están negando ninguna de las dos. La ficción ha dejado de ser una mimesis de la realidad para convertirse en uno más de los discursos mediante los que construimos una versión nueva de la realidad. Las novelas de este tipo reflexionan constantemente sobre la ficción y la historia —por eso se llama “metaficción historiográfica”— mientras problematizan la noción de representación de la realidad (véanse más adelante los recuerdos fragmentados de Urraca en la novela del mismo nombre). Son novelas que revelan los límites del conocimiento histórico a través de la autorreflexividad, problematizándolo, no negándolo.

En la metaficción historiográfica se mantiene el espacio de tensión entre realidad y ficción. No hay reconciliación, sino tan solo una contradicción no resuelta. Yo creo que el posmodernismo no resuelve dicha contradicción adrede, pues se nutre de ella, juega con ella como con otras tantas cosas en un constante crear para luego descomponer. Le gusta enfrentar las paradojas de las representaciones de ficción con las históricas sin recuperar ni disolver la dicotomía sino más bien explotarla. La metaficción historiográfica defiende y mantiene la continuidad de la oposición realidad/ficción a pesar de ser problemática: le interesa para poder instaurar y luego difuminar en las novelas la línea entre un estrato y otro. Cuando estudiemos por ejemplo la novela de Mendoza, veremos cómo esto ocurre constantemente.

La metaficción historiográfica es un elemento fundamental de la escritura de la novela histórica posmoderna. Se niega que la historia oficial esté en posesión de la verdad, mientras se realiza un ejercicio de reinvención de la misma. Sobre *Los perros del paraíso* de Abel Posse dice Pulgarín:

La re-escritura del pasado a través de esta novela se convierte en invención, búsqueda y profecía. Se despoja a la historia de su autoridad y jerarquía absoluta

y distante, y a través del ejercicio de la novela se nos acerca a un presente que la reescribe. (Pulgarín; 1995: 64)

Hay, pues, una contradicción en la metaficción historiográfica: lo formal y lo histórico viven codo con codo; pero no en una relación dialéctica, sino como complemento el uno del otro. No se relega el pasado extratextual al dominio de la historiografía y el texto de ficción al terreno de lo «inventado» en nombre de la autonomía del arte: el pasado existe antes de convertirse en texto, ya sea ficción o historiografía.

La idea de fondo es que nos resulta imposible conocer los acontecimientos que realmente ocurrieron en el pasado de primera mano: lo único que tenemos son huellas textuales. Necesitamos, pues, de estrategias narrativas e intratextuales para dar significado a ese pasado inaccesible. Cuando se borra la frontera entre lo ficticio y lo real se borra también la frontera entre historia y novela histórica.

La metaficción historiográfica nos conduce en una nueva dirección en la que pensar sobre los acontecimientos: la narración histórica comienza a reflexionar sobre sí misma fuera de la ficción (autorreflexividad metafictional), cuestiona asimismo la existencia de referencias extratextuales. En la metaficción historiográfica la relación entre referente y referencia es más complicada. La pregunta es: ¿el referente de la historiografía es el hecho, el evento, la huella o la experiencia? La novela se convierte en la reveladora de la historia con su discurso desmitificador y paródico. Se trata de revelar la cara oculta de la historia oficial y comúnmente conocida, reescribiendo las crónicas de la época. Lo historiográfico de estas novelas es un intertexto que funciona como texto. Tanto la historia como la ficción utilizan un mismo referente y sus voces se confunden. La función de la ficción es reconstruir libremente y con ayuda de la fantasía los hechos históricos, mientras se construye el texto.

En la metaficción historiográfica se reflexiona tanto sobre la historia como sobre la ficción. Las novelas posmodernas son autorreflexivas. Problematizan la referencia

histórica, pero la utilizan para desvelar los límites del conocimiento histórico. Al reflexionar sobre la historia, no se puede tachar a estas novelas de ahistóricas o deshistorizadas, puesto que este mismo cuestionamiento del conocimiento histórico lleva a una revisión de nuestra perspectiva sobre la historia. Al problematizar la forma en la que conocemos la realidad de nuestro pasado, se pone de manifiesto la diferencia entre los sucesos históricos y la forma en la que tomamos conciencia de este pasado. Se rechazan las visiones mitificadoras y heroizantes de la historiografía, producidas por la distancia histórica; y se lleva a cabo un proceso de desheroización que destruye nuestra idea previa de los acontecimientos y personajes, a la vez que la enriquece ofreciendo nuevos puntos de vista sobre los mismos. El objeto de las novelas históricas ya no es el acontecimiento histórico, sino que este es un producto cultural convertido en texto.

El fin de la metaficción es crear mundos puros y autónomos. Los problemas epistemológicos se refieren a cuestiones que tienen que ver con el conocimiento, con la interpretación y con la pluralidad de técnicas propias de la novela moderna. La metaficción trata de la forma en que podemos llegar a conocer, entender y comunicar el mundo. Según Connor (1996: 93) los intereses dominantes de la novela moderna se relacionan con los límites y posibilidades de la consciencia individual o las difíciles relaciones entre subjetividades diferentes.

Tanto la metaficción como la intertextualidad son elementos que crean la ambigüedad y la indeterminación tan características de los textos posmodernos: la metaficción hace constante referencia al carácter de artificio del texto literario, mientras que la intertextualidad es la incorporación de fragmentos variopintos de otros textos dentro del discurso de un texto en particular. Ambos elementos provocan la reflexión e interrelación de otros elementos aparentemente dispares. Mientras que la primera tiene que ver con la interrelación entre dos planos distintos, la segunda trata de la conexión

entre unidades de texto. Ambos fenómenos llevan a la pregunta sobre el sentido de la ficción y de la realidad y sobre la relación entre ambas y los elementos de la ilusión y la creación. La metaficción tiene el objetivo de dismantelar la dicotomía entre realidad y ficción y se subvierte el privilegio de la realidad, con lo que el significado se desestabiliza y la ilusión de la realidad queda expuesta por lo que es: pura ilusión.

El discurso es lo que convierte en conocimiento un determinado hecho histórico o, mejor dicho, lo que se cree conocer de dicho acontecimiento. Y es dicha traducción del conocimiento a una forma narrativizada lo que obsesiona a la ficción posmoderna. Las convenciones del discurso tanto en la historiografía como en la novela no son tanto limitaciones como posibilidades de generación de sentido.

Ante la crisis de referencialidad, la novela hace ostensible su artificialidad al utilizar la imaginación como forma de transmisión de la discontinuidad de la realidad. Utiliza sus propios recursos para complementar la historia oficial. Si aceptamos que la historia oficial es una construcción imaginaria y textualizada que se ha aceptado como cierta, lo mismo ocurre con los textos que pretenden mostrar la intrahistoria de los personajes: necesitan de ese proceso de imaginación para crear un discurso que servirá de contrarréplica a la oficial. Un claro ejemplo de esto es *Autobiografía del general Franco*, de Manuel Vázquez Montalbán. En consecuencia, el mensaje de las novelas de este tipo es que la única representación posible de la historia es la imaginaria.

Con respecto al héroe, el de las novelas épicas es un modelo a seguir que simboliza una sociedad perfecta. Estos héroes, encumbrados por los valores positivos que representan, están lejos de nosotros. Esta distancia se denomina distancia épica. Por el contrario, la novela posmoderna nos muestra un héroe mucho más humano, más llano, con características incluso negativas, pero, a la vez, más cercano a nosotros.

El lector lee una narración como un proceso dirigido hacia una meta. Sin embargo, en el posmodernismo existen diferentes estrategias para socavar las formas tradicionales del proceso lineal de la narración: estructuras circulares, basadas en la repetición; finales abiertos que se alejan de las reglas aristotélicas; orden aleatorio en la estructura que hace cambiar los hábitos de lectura, etcétera. La discontinuidad de las estructuras narrativas produce una teleología negativa. En ocasiones parece haber un progreso hacia una meta, pero no lo hay. Hay una reacción frente a la evolución. En definitiva, es una narrativa que se vuelve irreverente hacia la Historia.

IRREVERENCIA ANTE LA HISTORIA

Muchos de los novelistas posmodernos españoles conectan con la tradición del esperpento iniciada por Valle-Inclán (por ejemplo Mendoza y Torrente) y con su distanciamiento paródico de la realidad histórica en su intención de reescribir la historia carnavalizándola. Sienten un afán subversivo hacia la versión oficial y quieren recuperar la historia para el presente. En las novelas históricas posmodernas tiene lugar un proceso de reinterpretación de los acontecimientos y de cuestionamiento de las figuras históricas que hasta ahora se hubiesen visto desde su condición de héroes y los somete a un proceso de de-codificación o deconstrucción de la imagen. La figura histórica, por ejemplo la de la reina en *Urraca*, novela de Lourdes Ortiz, deja de ser el personaje de la historia, alejada del resto de los mortales por su condición de monarca, sino que adquiere rasgos comunes al resto de seres humanos, con sus debilidades e incluso vicios. Estas novelas penetran en el mundo privado del personaje y superan los límites de lo que tradicionalmente se había considerado tabú en la historia. Deshacen el mito del héroe. Al final acabamos con dos (o más) versiones de la historia: la oficial y la que refleja la vida íntima de sus protagonistas.

Las novelas utilizan distintos mecanismos para desarticular la historia, como por ejemplo la fragmentación a capricho de los recuerdos. *Urraca*, en la mencionada novela

de Lourdes Ortiz, está dictando su propia crónica basada en sus recuerdos, pero a medida que avanza la novela se da cuenta de que no son fiables, que su propia memoria falla y que, por lo tanto, tampoco esta crónica reflejará los hechos tal y como ocurrieron. Tanto la versión de la reina como la oficial son inexactas, por lo que la conclusión es que no es posible representar la realidad (Pulgarín, 1995: 14).

También hay una crisis de la autoridad cultural resultante de la disolución de la versión oficial generada tradicionalmente por el poder. Estas novelas utilizan elementos de la parodia para deshacer el legado proveniente de modelos culturales de orden falocéntrico heredados y hacer una relectura de los textos históricos. Al poner en práctica esta relectura, el feminismo también exige una revisión de la historia en la que la representación femenina ha sido tradicionalmente insuficiente. Las teorías feministas abogan por superar el discurso literario dominante para crear una escritura femenina que plantee modelos alternativos a la tradición cultural dominante en la historia. Tanto a las mujeres como a otros colectivos de etnia u orientación sexual distinta de la canónica (blanco, masculino y occidental) se les ha negado la palabra a lo largo de la historia. Son colectivos que están alejados del centro, son *off-center*, como los llama Linda Hutcheon (1990: p. 41). Se les ha negado el centro, están en situación de marginalidad y son, por lo tanto, «ex-céntricos». Dado que el lenguaje siempre ha privilegiado a uno de los dos opuestos blanco/negro, masculino/femenino, el «centro» es el punto en torno al cual pivotaban dichos opuestos binarios. Por ese motivo los colectivos en desventaja han querido alejarse del lenguaje alienante y encaminarse hacia uno «descentralizado» que se adecuara a su identidad y a su situación de diferencia.

Lo que ha sido «bueno» o «malo» en literatura ha sido determinado según el criterio de la autoridad cultural dominante y eso explica el canon, la hegemonía de algunos autores sobre otros y por qué la literatura femenina y feminista ha sido marginada en la

historia de la literatura.¹⁸ Según la tesis de Eva Espinar Ruiz (2003: 27), la diferenciación por géneros en la sociedad alude a roles adjudicados a cada sexo. Es una construcción sociocultural que se ha convertido en elemento estructurante de la sociedad. Cada cual aprende su *rol* desde su nacimiento. Son estructuras patriarcales que Espinar Ruiz define como violencia cultural de género (Espinar; 2003: 40). Dentro de esta violencia cultural está enmarcado el silenciamiento de la mujer a lo largo de la historia, así como el silenciamiento de otros colectivos que tampoco han podido encontrar su lugar en la estructura patriarcal de la sociedad.

La tradición literaria canonizada es de orientación masculina, tanto por la ausencia de escritoras como porque la tradición ha estipulado qué temas y estilos son femeninos y cuáles son masculinos. Esto viene dado porque en literatura es donde se forjan determinados estereotipos. La escritura para mujeres se ha circunscrito al ámbito de la esfera íntima y de los sentimientos, de ahí que los géneros preferidos hayan sido los autobiográficos, epistolares, diarios etc. En novela se ha preferido el punto de vista de un personaje en primera persona.

Si bien las mujeres han practicado la escritura en todas las épocas, es de lamentar que a menudo no hayan obtenido el título de escritoras. En el artículo de Mercedes Arriaga (2003) aparecen tres rasgos que califican la literatura escrita por mujeres en Italia y que podemos hacer extensible al resto de las literaturas occidentales sin temor a equivocarnos demasiado. En primer lugar, la crítica no les ha prestado atención suficiente, ha habido una falta de transmisión de los textos femeninos y, por último, las escritoras

¹⁸ La Dra. Mercedes Arriaga Flórez (2003) postula la existencia de una literatura “femenina” y una “literatura masculina” no tanto por ser ese el sexo de los escritores sino por sus contenidos. Lamentablemente la literatura femenina no goza tradicionalmente del mismo prestigio que la masculina por el modelo cultural en el que todos nos vemos inmersos. Las diferencias entre una y otra literatura están relacionadas con la adopción de una determinada postura que puede ser marginal o hegemónica, innovadora o tradicional y con la elección de temas que pueden pertenecer al privado o al público incluso la elección de géneros.

han tenido serias dificultades para afirmarse como tales. Aparte de la mujer, otros colectivos han estado marginados dentro del sistema patriarcal: los de distinta raza, los homosexuales, los perdedores de la historia, los pobres, en definitiva, toda víctima cuya voz haya sido silenciada. Para poder encontrar una voz, primero necesitan encontrar una que deconstruya el discurso falo-logocéntrico y los esquemas de pensamiento heredados por la tradición.

4.2 EL DECONSTRUCCIONISMO

La deconstrucción no es una teoría crítica sino un archipiélago de diferentes actitudes (Eco, 2013: 25). Da mayor énfasis al lector, que tiene un papel centrador del significado. En una lectura deconstructiva se busca la anulación de la filosofía que expresa dicho texto. Consiste en demostrar cómo se ha generado un concepto a lo largo de la historia y cómo ha quedado institucionalizado y comúnmente aceptado. La deconstrucción no pretende destruir aquello que deconstruye, sino comprobar cómo está hecho y cómo se ensamblan sus piezas, sobre todo las fuerzas ocultas, ideas o conceptos firmes sobre los que se basa. Se busca conocer el origen de las ideas que forman parte de la tradición cultural de occidente así como sus códigos y normas, que no son más que formas de pensamiento tan arraigadas que hemos dejado de cuestionar. La deconstrucción no es tanto una crítica como una llamada de atención hacia la procedencia de nuestras creencias comúnmente aceptadas y la posibilidad de cuestionar su validez universal.

Eco habla de la semiosis ilimitada de Peirce en la que todo signo interpreta a otro signo y así hasta el infinito. De este modo crece el significado global de la primera interpretación (Eco, 2013: 333-335), pero es algo distinto a la deriva hermética de la deconstrucción pues, según Derrida, un texto produce un infinito diferimiento (Eco, 2013:

333-335). Lo importante aquí es el desafío de Derrida hacia aquellos textos que apuntan hacia un significado único y definido, pues el lenguaje tiene una capacidad para significar mucho más de lo que significa literalmente ya que cada significante está en relación con otro significante y esta cadena prosigue hasta el infinito (Eco, 2013: 333-335). Ningún texto puede ser interpretado según la utopía de un sentido autorizado y definitivo (Eco, 2013: 4).

Lo que niega el deconstruccionismo es la posibilidad de sentido de un texto y que este pueda ser aprehendido en su totalidad. El significado de una palabra es el que el hablante le dé; por lo tanto, el discurso, el significado y la lectura son fenómenos históricos que varían en el tiempo. El deslizamiento del significado es lo que Derrida denominaba la *différance*. Se pronuncia igual que *différence*, sin embargo, es el término que designa la falta de estabilidad del significado en la filosofía de Derrida¹⁹. Por lo tanto, el significado no puede estar en ningún lugar, pues siempre estará ocupado por la *différance*. La lengua es un sistema de diferencias, no tanto de signos, pues la naturaleza de estos es arbitraria y convencional. Al no haber un significado fijo, tampoco es posible decir si este es el que originariamente pretendía el autor o si se debe a la experiencia creativa del lector.

El significado está determinado por el contexto, pero ¿es este determinable? ¿Cómo se determina el contexto? Si fuera indeterminable, posibilitaría la defensa de la tesis de que el significado tampoco puede ser determinado y que los textos y actos de habla siempre podrían tener nuevas interpretaciones. En este sentido, me parece que la indeterminación del significado ofrece una fuente infinita y fértil de posibilidades de interpretación que la hace más interesante cuantos más significados posibles podamos encontrar dentro de lo que nos diga el sentido común. La deconstrucción tampoco deja

¹⁹ Ver conferencia pronunciada ante la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968. Derrida; 2006: 37-63

que el significado acabe siendo cosa de lo que el lector invente. Benegas (2001: 217) afirma que si se dejaran de lado las convenciones y modos de interpretar el lenguaje común, la comunicación acabaría siendo imposible, pues si no hay limitaciones en la interpretación de textos, se fuerza a abandonar todo significado. Eco (2013: 34) resuelve el problema de la hermenéutica posmoderna de la siguiente manera: la iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la intención de la obra que debe ser probada por el conjunto del texto como un todo orgánico (Eco, 2013: 34). Esta conjetura no es única. Se pueden formular infinitas conjeturas interpretativas, pero todas deben ser probadas sobre la coherencia del texto. Si no hay una interpretación perfecta de un texto, al menos se pueden descartar las inapropiadas.

Una lectura filosófica de una obra es aquella que cuestiona sus conceptos y los fundamentos de su discurso y la considera como literatura, sujeta a una serie de leyes textuales. Lecturas poderosas de los textos literarios son aquellas que los consideran actos filosóficos. La deconstrucción considera las representaciones como signos que se refieren a otros signos que, a su vez, se refieren a otros, con lo que la investigación es un proceso en el que las proposiciones se aducen para apoyar a otras proposiciones.

La deconstrucción está interesada en aquello que se ha excluido, lo que se ha aceptado en consenso como verdad y quiere desvelar la marginalidad o ex-centricidad de las mujeres u otros colectivos frente al sistema del que son marginados. Estas verdades van en contra del consenso general. La autoridad del significado asume y justifica el punto de vista masculino. Frente a esto la diseminación del significado, «repartido» a lo largo de toda una cadena de significantes, está alejada del orden patriarcal. Ha dejado de ser la razón, el *logos*, el fin último del significado del texto. Para el pensamiento tradicional, el significado de una expresión es lo que está presente en la conciencia del hablante en el momento de la expresión.

Es difícil salir de nuestro marco de creencias o instituciones para juzgarlas. La deconstrucción, a pesar de ser escéptica con la posibilidad de romper con el logocentrismo del pensamiento occidental, defiende la necesidad de la reflexión sobre los valores e instituciones que forman la base de nuestra existencia. En este sentido, la deconstrucción me parece una herramienta fundamental para la creación de un pensamiento crítico hacia lo que nos rodea: instituciones, valores, política e incluso los textos. Además, no podemos radicalizar y decir que lo que pretende la deconstrucción es afirmar que toda interpretación necesariamente tiene que ser una malinterpretación y, por lo tanto, no tiene sentido. Bajo mi punto de vista es precisamente la ambigüedad lo que crea la riqueza literaria y aumenta el interés de una obra. El posmodernismo tiene la habilidad de producir ideas siempre nuevas y excitantes, si bien estas nunca serán estables (Calinescu, 1991: 300).

¿Qué consecuencias ha tenido la deconstrucción para la crítica? En primer lugar ha impactado sobre una serie de conceptos, incluido el de la literatura. El concepto literatura está caracterizado por varias oposiciones binarias en las que se ha centrado la deconstrucción: serio/poco serio, literal/metafórico o verdad/ficción. En segundo lugar se hace notar por su identificación de una serie de tópicos importantes como la escritura (o la relación entre habla y escritura), presencia y ausencia, origen y marginalidad, representación e indeterminación. La deconstrucción da lugar a críticas temáticas de tipos diferentes. En tercer lugar la deconstrucción practica un estilo de lectura que estimula a los teóricos a identificar o elaborar ciertos tipos de escritura y, por último, es depósito de sugerencias acerca de la naturaleza y objetivos de la investigación crítica (Culler; 1998: 160-187)

La siguiente cita de Peretti me parece muy interesante y para tener en cuenta:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones

humanas que han sido realizadas extrapoladas y adoradas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto desgastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal. (De Peretti; 1989: 96)

De Peretti se vuelve más radical aún al decir que “La verdad es la mentira por antonomasia de la razón” (1989: 96). Es una mentira colectiva confortable que se realiza a través del “fetichismo grosero” del lenguaje (1989, 96). De Peretti denuncia la caducidad de las llamadas verdades eternas y afirma que los filósofos deberían alejarse de querer encontrar la verdad absoluta: la verdad es subjetiva y está al servicio de la vida. Siguiendo a Nietzsche aboga por lo contrario al carácter uniforme tradicional del conocimiento: un conocimiento plural, dionisiaco, liberador, alejado de juicios de valor, creativo, que tiene mucho en común con la *différance* derrideana. En otras palabras: no dar las cosas por hecho, sino cuestionar aquello que las fundamenta en un proceso constante y en creciente expansión. Solo así habrá un acercamiento a la verdad. La textualidad derridiana es un juego que se llama diseminación en una polisemia universal. El tejido textual es un conglomerado de textos que muchas veces se entrecruzan en lecturas infinitas. Ahí el proceso de significación es siempre plural: un despliegue de sistemas significantes se transforma y se injerta en nuevos significantes en una red de conexiones infinita que se expande con cada nueva lectura.

Ahora que el lenguaje está liberado de las cadenas de representación, se ha convertido en un lenguaje descentrado y múltiple que necesita renovar sus técnicas. Los textos derridianos (y los posmodernos) se caracterizan por la intertextualidad que, según De Peretti (1989: 144), no es sino el sistema de todas las diferencias. Es un tejido compuesto de textos, un entramado de significaciones que se entrecruza con otros textos de forma ininterrumpida e infinita. El texto, entonces, es algo que está vivo y se convierte en un laberinto que deshace los valores de unidad y autonomía que el texto tenía

tradicionalmente. Y es más: si la máxima garantía de significado del texto viene tradicionalmente proporcionada por el autor, poseedor último del sentido del texto, ahora la relación autor/texto se ha vuelto problemática y, por lo tanto, el antes tampoco es garante del significado. Se requiere del lector o lectores para hallar los significados. De Peretti (1989) compara la deconstrucción con la hermenéutica de Gadamer. Sin embargo, la hermenéutica busca la verdad y el sentido último del texto y no es compatible con la práctica de la *différance* derrideana.

5 INTERTEXTUALIDAD

El intertexto es un texto o textos que el lector debería conocer para entender una obra literaria.

No pretendo exponer en este trabajo de manera exhaustiva todas las teorías filosóficas y lingüísticas en torno a la intertextualidad y el pensamiento que lo sustenta porque excedería el propósito de este estudio. Sin embargo, sí me gustaría resaltar que tanto Bakhtin, como Roland Barthes, Julia Kristeva y Jacques Derrida, entre otros, han producido importantes avances en la teoría de la intertextualidad. Estos pensadores han creado presupuestos teóricos complejos basados en teorías literarias provenientes del marxismo, el psicoanálisis, la semiótica y la filosofía. No ven en el texto un fin en sí mismo, sino un intento de analizar el comportamiento humano a través del lenguaje (Onega, 1997: 19). Todos los textos son intertextuales, no solo los modernistas o posmodernistas. Lamentablemente, según Plett, estos estudiosos tienen una orientación básicamente filosófica y nunca han desarrollado un método de análisis textual extensivo y comprensible (Plett, 1991: 4). Además, se les puede imputar haber convertido el término “intertextualidad” en una palabra de moda que se emplea sin haberla entendido en profundidad.

El concepto de intertextualidad lo podemos hallar en la teoría literaria de Mijail Bakhtin en los años treinta del s. XX, aunque el término lo acuñó Julia Kristeva en 1967 tras el análisis de las obras bakhtinianas *Rabelais and his World* y *Problems of Dostoevsky's Poetics* y las teorías lingüísticas de Bakhtin, que quiso combinar con las de Saussure. La intertextualidad es el reflejo textual de una polifonía, como la heterología o heteroglosia o recreación de lenguajes ajenos. La novela es, entre todos los géneros, donde la polifonía se manifiesta con mayor claridad. Según Bakhtin existen en el lenguaje

fuerzas centrífugas y centrípetas que se corresponden con expresiones monológicas y dialógicas. (Bakhtin, 1981: xviii-xix).

Bakhtin, Barthes, Kristeva o Derrida y la deconstrucción en general han producido enormes avances en el tema de la intertextualidad (Onega, 1997: 19). Si bien siempre se han estudiado las influencias o las citas de otros autores en las obras, a partir de estos teóricos se considera que un texto es una intrincada maraña de relaciones y significados, en la que la interpretación definitiva se ha vuelto imposible, pero da paso a interpretaciones siempre nuevas. Para Bakhtin se puede concebir el mundo como un conjunto desordenado de mensajes simultáneos que compiten por manifestarse. A esta forma de concebir el mundo la llama heteroglosia.

En 1967 Julia Kristeva acuñó la palabra “intertextualidad” y John Barth anunció en su ya mencionado artículo *The Literature of Exhaustion* la fase terminal de la originalidad del texto que tan solo sobreviviría gracias a formas como la alusión, la cita, la parodia o el collage (Pfister, 1991: 208). Kristeva utiliza la intertextualidad:

[...] as the linguistic and semiotic lever to unhinge all bourgeois notions of an autonomous subject, and as the most important tool in her deconstruction of subject and text. In the framework of this theory the author of a text, once a creator and a genius, dwindles in importance and his role is reduced to providing the site or space for the interplay of texts. (Pfister, 1991: 212)²⁰

Pero también desaparece la subjetividad del lector, pues tanto el leer como el escribir son actos de intertextualización (Pfister, 1991: 213). Pfister sostiene que la intertextualidad posmoderna es una intertextualidad concebida y llevada a cabo en el marco de una teoría postestructuralista de la intertextualidad, y esto significa que esta última no se utiliza como una herramienta entre otras, sino que se la sitúa en primer plano como un principio constituyente central (Pfister, 1991: 214).

²⁰ [...] como la palanca lingüística y semiótica para trastocar toda noción burguesa de un sujeto autónomo y es la herramienta más importante en su deconstrucción de sujeto y texto. En el contexto de esta teoría el autor de un texto, en el pasado un creador y un genio, disminuye en importancia y su papel se reduce a proveer el lugar o espacio para que se interrelacionen los textos.

Todos los intertextos son textos, pero no todos los textos son necesariamente intertextos. Los textos son una estructura autónoma, delimitada y coherente, mientras que los intertextos no tienen esa delimitación, y sus constituyentes refieren a constituyentes de uno o más textos. Los intertextos presentan una coherencia doble: una intratextual que garantiza la integridad del texto y otra intertextual, que crea relaciones estructurales con otros textos. La intertextualidad puede ser de tipo material (repetición de signos), estructural (repetición de reglas) o una mezcla de ambos, en la que se repiten tanto signos como reglas en dos o más textos (Plett; 1991: 5). Lo que se pueda decir sobre la producción de textos también es aplicable a su recepción. No puede haber un acto hermenéutico que considere un solo texto aislado, puesto que un texto puede ser un intertexto, y, a la vez un pre-texto y un post-texto, por lo que todo texto estará sujeto a un proceso de repetición.

Un texto no existe de manera aislada, sino que siempre está conectado con un universo de textos. En cuanto se crea un nuevo texto, este se pone en relación con textos anteriores y, a su vez, se convierte en precursor de otros textos nuevos. Según Susana Onega (1997: 17), un texto no puede existir como un todo cerrado ni como un sistema autónomo. Su existencia se debe a textos previos que han influido en el escritor que siempre ha sido lector antes que escritor. Ningún acto hermenéutico puede o debe considerar un texto de manera aislada. En consecuencia, todo texto está sujeto a un proceso de repetición. Un texto solo es accesible a través de un proceso de lectura y, en ese proceso de lectura, el lector trae consigo una serie de textos que ha leído previamente y que fertilizan la lectura del primer texto. Como resultado tendremos una comprensión del texto cargada de los conocimientos previos que dicho lector haya traído consigo como bagaje cultural propio. El lector quiere incorporar esos textos o citas a la textualidad homogénea del texto. Es decir, que quiere leer lo «prestado» no por su contexto

semántico, sino por su función tropológica y por su significado. La lectura tropológica de una cita lo convierte en algo distinto de lo que fue en su contexto original y eso la convierte en metáfora. Esta metáfora habla de lo que está ausente y convierte al lector en especulador.

Según Linda Hutcheon (1990: 154) hay cinco direcciones de referencia, puesto que la referencia de la metaficción historiográfica parece ser múltiple:

1. Referencia intratextual en la que el lenguaje ficcional hace referencia en primer lugar al universo de la ficción.
2. Autorreferencia. Aquí el lenguaje no puede conectar directamente con la realidad. Conecta en primera instancia consigo mismo.
3. Referencia intertextual: el lenguaje hace referencia a otros textos.
4. Referencia extratextual textualizada: la historiografía como presentación de los hechos.
5. Referencia hermenéutica: el lector cuestiona la referencia y contribuye a la interpretación del texto.

Sin embargo, todo intertexto o cita distorsiona el mensaje originario al recolocarlo en otro contexto cultural. Genera una tensión centrífuga pues recuerda a algo previo al texto que se está leyendo, pero también centrípeta al concentrar la atención del lector en el funcionamiento del intertexto dentro del texto en un conjunto coherente²¹. Broich (1997: 251) dice que todo texto es intertextual en todas sus partes y una distinción entre textos intertextuales y no intertextuales es irrelevante. Según la teoría de la

²¹ Bakhtin habla de esas fuerzas en *The Dialogic Imagination* (1981).

intertextualidad, una obra literaria ya no es una obra original, sino una mezcla de innumerables ecos de otros textos. Barthes habla de *collages*.

La intertextualidad, según Bengoechea y Sol (1997: 2) es una de las normas estándar de la textualidad que demuestra que hay un interés a la hora de la producción y recepción de los textos hacia los textos anteriores. Leer es participar en un texto. El lector intenta incorporar la cita, el intertexto, a la textualidad unificada que hace del texto una unidad semiótica. Por lo tanto, el lector busca leer el intertexto no solo por su contenido semántico, sino por su función y significado tropológico o metafórico.

Los textos se han dejado de considerar productos originales del pensamiento de un autor para convertirse en un espacio donde se encuentra un gran número de relaciones (Allen, 2000: 12). Por ese motivo la obra literaria solo se puede entender de manera comparativa, en la que el lector se aleja de la estructura aparente de la obra hacia las relaciones que esta posee con otras obras y otras estructuras lingüísticas (Allen, 2000: 12). No hay afirmaciones que existan por sí mismas: todas son dialógicas. El dialogismo es un elemento constituyente del lenguaje (Allen, 2000: 19).

En la intertextualidad se trata de un acto de “interpretación que presupone la escritura de un texto nuevo, sino la lectura simultánea del texto anterior” (Onega, 1997: 22). El texto anterior en su nuevo entorno puede entonces ser interpretado bajo una nueva luz, distinta a la de su contexto original.

El texto es una estructura autónoma, delimitada y coherente, pero el intertexto no es autónomo, pues hace referencia a otro u otros textos. Su coherencia no se reduce a la intratextual, sino que también abarca la intertextual (Galván, 1997: 51). Para Plett un intertexto es una estructura que se caracteriza por su complejidad y riqueza (Plett, 1991: 5). Plett quiere analizar el intertexto como un texto: los signos de los que consta (los considera pertenecientes a uno o varios códigos). Existen varios tipos de intertextualidad:

la material, en la que se repiten los signos; la estructural, donde se repiten las reglas; la material-estructural, donde se repiten los signos y las reglas en dos o más textos. Las citas son los tipos de intertextualidad más comunes (Galván, 1997: 53).

Dice Plett que un intertexto es un signo que debe analizarse desde la triple dimensión semiótica postulada por Morris (Plett, 1991: 7): la sintáctica, basada en las relaciones entre textos; la pragmática, que se basa en las relaciones entre emisor, receptor e intertexto; y la semántica, que es la referencialidad del intertexto. No se trata de una única perspectiva semiótica, sino de la combinación de varias que constituyen el intertexto como un todo. En este sentido el intertexto no difiere de ningún otro signo, lingüístico o no lingüístico (Plett, 1991: 6). Plett reconoce que es imposible estudiar todos los aspectos semióticos del intertexto (Plett, 1991: 6).

El fenómeno de la intertextualidad puede describirse como un fenómeno fundamentalmente semiótico: el signo en relación con otro signo. Todo signo puede convertirse en un elemento dentro de o para otro signo en virtud de la relación funcional de los elementos de dicho signo entre sí.

El concepto de intertextualidad requiere que entendamos el concepto de texto no como estructura autocontenida, sino como una estructura histórica. Los textos son huellas de otras cosas, pues adquieren su forma mediante la repetición y la transformación de otras estructuras textuales.

John Frow plantea unos puntos interesantes respecto a la intertextualidad (Frow, 1990: 45-46):

1. El concepto de intertextualidad exige que entendamos el concepto de texto no como estructura autocontenida, sino como una diferenciada e histórica.

2. Los textos no son, por lo tanto, estructuras de presencia, sino huellas de una otredad. La repetición y la transformación de otras estructuras textuales les dan forma.
3. Las estructuras textuales ausentes a la vez restringen el texto como son representadas en y por él: son, al mismo tiempo, condiciones previas y momentos del texto.
4. La forma de representación de estructuras intertextuales va de lo explícito a lo implícito. Además estas estructuras pueden ser muy particulares o muy generales. Los textos están hechos de normas culturales, estilos, formas de habla, connotaciones, clichés, fórmulas, proverbios y, sobre todo, de otros textos.
5. Frow cita a Laurent Jenny que se pregunta sobre la disparidad de formas de representación intertextual y si podemos hablar de una relación intertextual con un género. Los diferentes géneros seguirán siendo estructuras textuales y las referencias a un determinado texto evocarán implícitamente referencias a un conjunto de significados implícitos en el código del género.
6. El proceso de referencia intertextual está gobernado por las reglas de la forma de discurso en la que tiene lugar. En el caso de textos literarios la relación con el discurso general está mediado por la estructura literaria y por la autoridad del canon literario.
7. El efecto de esta mediación es generar una reducción metonímica del discurso a las normas literarias. Como la intertextualidad puede funcionar como huella o como representación, esta tematización no necesita depender de una intención autorial consciente.
8. La identificación de un intertexto es un acto interpretativo. El intertexto no es una fuente real ni causativa, sino una construcción teórica que sirve a la lectura.

9. Lo que es relevante para la interpretación textual no es la identificación de una fuente intertextual en particular, sino la estructura de discurso general (género, forma de discurso, ideología) a la que pertenece. Esto tiene sus consecuencias respecto al tipo de conocimiento necesario para la lectura de textos. Sugiere que una información académica es menos importante que la capacidad de poder reconstruir los códigos culturales que se manifiestan en los textos.
10. Los intertextos están hechos de signos, que a la vez son parte de códigos. Los códigos tienen dos componentes: los signos y sus reglas. Los signos son lo material, las reglas la parte estructural del código. Dado que una total semiosis del intertexto es imposible para poder mantener la claridad y la precisión de la teoría intertextual, se deben tomar decisiones metodológicas para delimitar el campo de investigación (Plett, 1991: 7). Plett se queda con dos de las dimensiones: la sintáctica y la pragmática, que se pueden equiparar a los conceptos saussureanos de *langue* y *parole* o a los chomskianos de *competence* y *performance*.
11. Ahora bien, en el posmodernismo se crea una actitud relativista ante la intertextualidad que se manifiesta en el *collage* y en el *pastiche*. Se cuestiona todo. Aquí se utiliza la intertextualidad permutando los textos, descomponiendo el pretexto en fragmentos para reordenarlos en un orden diferente, por lo que su significado final será totalmente distinto (Galván, 1997: 66). Un ejemplo de este *collage* de textos lo veremos en *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas y en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza. La intertextualidad es, por lo tanto, una de las herramientas que emplea el posmodernismo en su empeño deconstructivista, para dejar en evidencia las fisuras que se producen en el concepto tradicional del arte.

Se produce ironía cuando un enunciado tiene un sentido figurado opuesto a su sentido literal. Esta ironía también se produce en la intertextualidad cuando un intertexto se utiliza con sentido distinto del original. Según Matei Calinescu (1997: 243-248) la intertextualidad puede manifestarse como imitación, parodia, burla, transposición, pastiche, adaptación, traducción, comentario crítico, descripción, resumen o citas seleccionadas. Hay varias posibilidades para esta reescritura:

- a) La reescritura ha sido intencionada por parte del autor y también es reconocida por los lectores.
- b) La reescritura ha sido intencionada por parte del autor, pero los lectores no la han reconocido.
- c) La reescritura no había sido intencionada por parte del autor, pero algún lector puede leer el texto reescrito en el nuevo texto.
- d) La reescritura no había sido intencionada, pero tampoco detectada.

La intertextualidad es un fenómeno que se produce cuando un texto hace referencia a otro texto o a su relación con otros textos. La novela es una red de referencias intra e intertextuales. Según Isabel de Castro y Lucía Montejo: “La intertextualidad es el conjunto de relaciones que mantiene un texto tanto con los de otros autores (intertextualidad general o externa), como con sus propios textos (intertextualidad restringida o interna).” (De Castro y Montejo, 1990: 92). Es decir, es la irrupción relevante de un texto en otro. La novela es entonces un cruce de varios lenguajes, una heteroglosia. Los autores emplean distintos procedimientos para la intertextualidad (la cita (explícita o implícita), la alusión, la recurrencia o la repercusión de un texto ajeno y la parodia) (De Castro y Montejo, 1990: 94-104):

a) La cita:

Se trata de una inclusión, que puede ser explícita o disfrazada, de un texto de otro autor en un determinado. Esta cita puede encabezar la novela o un capítulo, o aparecer como epígrafe. Esta cita sugerirá el contenido o sentido del texto o el espíritu que lo haya inspirado, además de establecer un nexo con el autor citado. Estas citas crean pues en el lector unas expectativas que pueden o no ser defraudadas, y requieren que el lector muchas veces tenga que tener un elevado grado de cultura.

b) La cita insertada en el texto.

El que cita puede querer adherirse a una tradición ideológica-cultural o bien invertir el significado, rechazar o denunciar situaciones o actitudes pasadas o presentes, o compartir determinadas posturas éticas o estéticas. En el nuevo texto, estas citas pueden, al variar el contexto en el que se sitúa ahora, adquirir un nuevo valor respecto al significado original. Son características de una narrativa de carácter erudito.

c) Alusión, recurrencia o referencia a contenidos de nuestra cultura

Pueden ser contenidos mitológicos, bíblicos, filosóficos, literarios, etcétera. Este tipo de alusiones pueden dificultar la lectura y exigen un lector atento, culto, que sea capaz de reconocer lo aludido. El autor, por su parte, deberá luchar con un lento período de gestación y producción de la obra.

d) La autocita

El autor pretende subrayar relaciones de fijación de una situación pasada, señalar el cambio que se ha operado en su cosmovisión, así como asegurarse la «propiedad» de sus personajes.

e) Parodia o esperpento

El autor recurre a la parodia de determinadas formas narrativas, de la historia, de la política, de algún personaje o de los valores tradicionales. La motivación puede ser, por ejemplo, la denuncia o crítica de una situación absurda actual o de lo ridículo de algunos sistemas de creencias anticuados.

En torno a la cita existen tres textos: T1 o el texto en el que ocurre esta cita, T2 o texto del que se extrae la cita y el tercero: la cita en sí (Q) (Plett; 1991: 8). En un análisis detallado de las citas de un texto podemos estudiar la cantidad (número de citas en un texto x), la calidad, la distribución, la frecuencia, su interferencia y si son citas explícitas o implícitas. Los principios por los que se pueden analizar estos elementos serían: cantidad, calidad, distribución, frecuencia e interferencia y los marcadores de las citas. Una particularidad de la cita es que no suele estar reproducida en su totalidad, sino tan solo parcialmente, por lo que nunca es autosuficiente, ya que solo representa un segmento textual, y tampoco constituye una parte orgánica del texto en el que está inserta (Plett, 1991: 9). Las citas, en general, suelen reproducirse literalmente, salvo en textos literarios en los que se pueden encontrar citas alteradas cuyo fin sirve al mensaje del texto. Su significado puede estar asimismo alterado.

La cita tiene una existencia doble: por una parte es un segmento del pre-texto T2 (=Q2) y por otra es segmento del texto en el que ocurre la cita T1 (=Q1). Si $Q1 = Q2$, hay una identidad intertextual, pero si $Q1 \neq Q2$, entonces ocurre una desviación intratextual. Estos dos niveles se pueden denominar estructura en superficie y estructura profunda según la terminología de la gramática generativa transformacional. La estructura de superficie de las desviaciones se puede describir en términos de

transformaciones idénticas a las empleadas por la gramática generativa transformacional, solo que se definen en términos de intertextualidad. Estas transformaciones serían: adición, sustracción, sustitución, permutación y repetición (Plett, 1991: 9). La investigación sobre los aspectos de la estructura profunda intertextual de las citas permite también una comparación con la retórica y el estudio de los aspectos tropológicos de las citas para la interpretación de sus sentidos literales y no literales. Como regla general, Plett establece (1991: 10) que una cita no incluye un único sentido, sino que juega con varios niveles de significado que el lector tiene que desentrañar.

El concepto de obra de arte cerrada, unitaria y autónoma ha quedado problematizado en el posmodernismo: por una parte se reclama la autonomía del arte, por otra se disuelve al postular que no existe obra original, sino que toda obra es un compendio de discursos anteriores. Por lo tanto, un texto no puede ser leído fuera de la experiencia que posee el lector de otros textos. Se le exige al lector no solo el reconocimiento de estas huellas textuales, sino también el conocimiento de qué ha ocurrido con dichas huellas: si un determinado intertexto se emplea con ironía o en serio, incluso si un intertexto es real o inventado por el autor. Cuando lleguemos al estudio de las obras de Mendoza se verá claramente cómo utiliza los intertextos con ironía, incluso los inventa para confundir al lector. Esto implica que los papeles que juegan tanto autor como lector cobran mayor importancia. Ambos hacen que el intertexto sea visible y comunicable (Plett, 1991: 5).

La autonomía del arte se mantiene en una autorreflexión metaficcional. Sin embargo, se le añade una nueva dimensión al usar la parodia y la ironía: la relación crítica del arte con respecto al mundo del discurso, la sociedad y la política. Tanto la historia como la literatura proveen los intertextos en las novelas sin que haya una organización

jerárquica. Son parte de los sistemas de significantes de nuestra cultura y de ahí viene su valor.

5.1 LA HISTORIA COMO INTERTEXTO

En relación con la historia y su problemática, si en la era del posmodernismo la pregunta sobre el referente ha dejado de ser ¿a qué objeto real, empírico del pasado se refiere el lenguaje de la historiografía?, para convertirse en ¿a qué textos previos se refiere?, la historia para el posmodernismo y, por lo tanto, para la metaficción historiográfica, es un intertexto, un texto o artefacto del que se nutre la ficción tanto como de otros textos literarios. En otras palabras: la historia es un producto cultural convertido en texto.

Según Mai (1991: 38) Kristeva no concibe la sociedad ni la historia como algo que exista fuera del texto, sino como algo que participa de la misma textualidad que la literatura. Por otra parte, Allen se pregunta si la intertextualidad es un término histórico o esencialmente ahistórico (2000: 59). Además si la intertextualidad abre el texto a la historia o hacia otros textos, se plantean las siguientes preguntas: ¿Será la intertextualidad un fenómeno poco manejable por abarcar tal cantidad de dimensiones de significado? ¿La intertextualidad nos provee de una cierta forma de conocimiento, o destruye lo que antes se ha considerado conocimiento? ¿El centro de la intertextualidad está en el autor, en el lector o en el texto mismo? ¿La intertextualidad ayuda a la interpretación o se resiste a ella? Estas son las reflexiones que conviene hacerse a la hora de estudiar la intertextualidad y en qué medida esta afecta a la interpretación de los acontecimientos históricos.

En relación con el sentido histórico de un texto Kristeva dice:

El texto no es un conjunto de enunciados gramaticales o agramaticales; es lo que se deja leer a través de la particularidad de esa reunión de diferentes estratos de la significancia aquí presente en la lengua cuyo recuerdo evoca: la historia. (Kristeva, 2001: 92)

El sentido cambia con el tiempo. Kristeva habla de *ideologema*, que es una “función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto dándole coordenadas históricas y sociales” (Kristeva, 2001: 147). Kristeva habla también de dos dimensiones. “Las funciones definidas en el conjunto textual extra-novelesco T_e toman un valor en el conjunto textual de la novela T_n . El ideologema de la novela es justamente esa función *intertextual* definida sobre T_e y con valor en T_n .” (Kristeva, 2001: 150). La palabra, la unidad mínima del texto es un mediador que vincula el modelo estructural al entorno histórico. Regula la mutación de la diacronía en sincronía. La palabra funciona en tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto) como un conjunto de elementos sémicos en diálogo o como un conjunto de elementos ambivalentes. (Kristeva, 2001: 190). En el dialogismo bakhtiniano la escritura es al mismo tiempo subjetividad y comunicatividad, es decir intertextualidad. En ese dialogismo, la noción de persona-sujeto cede su lugar a la “ambivalencia de la escritura” (Kristeva, 2001: 195). La ambivalencia implica la inserción de la historia en el texto y del texto en la historia. Son dos vías que se abren en el relato y que Bakhtin tiene presentes cuando considera la escritura como lectura del corpus literario anterior, es decir, que un texto absorbe y replica a otro texto. El texto, visto así, no puede ser aprehendido por la lingüística, por lo que Bakhtin postula la necesidad de una ciencia llamada “translingüística” que comprenda las relaciones intertextuales partiendo del dialogismo (Kristeva, 2001: 195).

Una de las herramientas más poderosas para crear sentido son los nombres personales que unen un personaje con otro generando una relación entre dos figuras

literarias (Müller; 1991: 103). En la novela histórica relaciona el referente real histórico con el personaje que representa en un texto en particular. Al entrar el personaje del pretexto o del texto histórico dentro de un nuevo contexto, es peligroso dar por supuesto una identidad entre ambos. Este recurso es uno de los más destacados a la hora de generar significado en literatura. Al dar nombre a un personaje, relacionándolo con el nombre de una figura literaria anterior, el autor da al lector una pista para una lectura o interpretación del texto en el que aparece esa figura. No es una figura autónoma, nueva, sino llena de connotaciones y recuerdos de la figura literaria previa de la que ha adoptado el nombre.

También puede darse el caso de la reutilización de personajes. En estos casos las figuras son sacadas de sus contextos ficticios originales e «insertadas» en un nuevo contexto. No se debe dar tampoco por hecho una identidad entre el personaje del texto original con el del texto nuevo.

5.2 TEORÍAS DE BAKHTIN

Mijail Bakhtin (1895-1975) se dio a conocer en los años sesenta a través de Ehrlich, Kristeva y Tzvetan Todorov y está asociado con el formalismo y con el estructuralismo. Sus reflexiones concurren en el marco de la llamada crisis del significado. Según este teórico ruso, la forma no puede tener significación estética puesto que no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido. La estética material no es capaz de fundamentar la forma artística. A la palabra se le puede atribuir todo aquello que es propio de la cultura, todos los significados culturales, de modo que la palabra no es otra cosa más que un fenómeno lingüístico. Trabajó los siguientes conceptos: la intertextualidad, la dialogía y la socialización del lenguaje (en lo que fue bastante antisaussureano). Realizó importantes estudios sobre Dostoievski y Rabelais y comenzó

sus reflexiones teóricas durante la Primera Guerra Mundial y la revolución rusa. Formuló dos teorías esenciales: una del sujeto y otra del lenguaje.

La tesis de Bakhtin era que todo conocimiento está enraizado en un individuo, una sociedad y en un lenguaje que tienen una historia. El punto de arranque es el contenido conceptual y el complejo espiritual de la dialogía mediante la cual se genera una nueva imagen del ser humano. La conciencia y la vida son de naturaleza dialógica (alteridad y pluralidad). El lenguaje tiene un profundo significado de sociabilidad. Desde este terreno de relaciones dialógicas se plantea el discurso poético. No conviene fragmentar un texto en sus diferentes componentes, pues un texto tiene un único enfoque totalizador. Todo en él forma parte de un mismo fenómeno.

La dialogía es una noción dinámica y establece una relación entre enunciados individuales o colectivos. Conciernen ante todo a la interacción entre los sujetos parlantes (locutor = voz hablada o activa; emisor = voz del circuito comunicativo escrito) y los cambios de sujetos discursivos; es decir, la dialogía incorpora voces del pasado, la cultura y la comunidad, revelando la orientación social del enunciado. Pretende captar la diglosia, poliglosia y la heteroglosia. Es un desafío a un lenguaje único. El concepto de dialogía es importante para la teoría bakhtiniana de la novela. Se le opone la noción de monología para designar aquellos textos que reducen el potencial de sus voces a una sola voz de autoridad, aquella que el posmodernismo estaba tan empeñado en desmontar. Si el dialogismo implica la heterofonía o multiplicidad de voces, hay otros conceptos como la heterología, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales y la heteroglosia o presencia de distintos tipos de lengua. Todo ello va encaminado a la coloración múltiple de las instancias y voces textuales, deshaciendo la voz única autorial.

La ficción posmoderna utiliza la heteroglosia como un medio para romper la unidad del mundo proyectado en una polifonía de mundos. Se denomina heteroglosia o pluralidad de discurso al entretreído de diferentes registros en el texto de la novela. Es una recreación o apropiación de lenguajes ajenos y tiene como resultado esa polifonía de voces. Bakhtin y Kristeva se interesaban por el texto a partir de la reflexión sobre el autor y/o lector que como sujeto da sentido a su experiencia vital construyendo su vida en relación a los textos (Onega, 1997: 21). Eso implica que hay tantas lecturas de un texto como lectores haya del mismo, y dependiendo de las veces que un solo individuo lea un texto. La heteroglosia tiene que ver con la naturaleza ambigua de la palabra y la versatilidad del lenguaje en su proyección histórica.

El germen de la intertextualidad lo hallamos en las teorías bakhtinianas que concibe la novela como polifonías textuales. Dice:

A common unitary language is a system of linguistic norms. But these norms do not constitute an abstract imperative, they are rather the generative forces of linguistic life, forces that struggle to overcome the heteroglossia of language, forces that unite and centralize verbal-ideological thought, creating within a heteroglot national language the firm, stable linguistic nucleus of an officially recognized literary language, or else defending an already formed language from the pressure of growing heteroglossia²². (Bakhtin, 1981: 270-271)

Aboga por un entendimiento más activo del lenguaje, de manera distinta al de la lingüística y de la filosofía (Bakhtin, 1981: 281<). Niega para la novela la concepción unitaria del lenguaje (Bakhtin, 1981: 366). Por ello un análisis en profundidad de la novela no puede existir sin entender la heteroglosia o el diálogo entre lenguajes de una determinada era (Bakhtin, 1981: 417).

²² Un lenguaje común unitario es un sistema de normas lingüísticas. Sin embargo, estas normas no constituyen un imperativo abstracto sino que son más bien las fuerzas generadoras de vida lingüística, fuerzas que luchan por superar la heteroglosia del lenguaje, fuerzas que unen y centralizan el pensamiento verbal e ideológico, creando dentro de un lenguaje nacional heterogloso el firme y estable núcleo lingüístico de un lenguaje literario reconocido oficialmente o defendiendo un lenguaje ya formado de la presión de una heteroglosia creciente.

La carnavalización, la parodia y la risa son otros puntos importantes en la teoría de la novela de Bakhtin. La parodia puede desmontar el mundo, puesto que está asentada en la ambivalencia y es totalmente diferente a otras producciones culturales que asientan el orden. Toda novela es un intento de estructurar la realidad, de explicarla, de adaptarse a ella.

La novela polifónica que Bakhtin analiza en sus estudios sobre la obra de Dostoievski (1984b), es una en la que ningún discurso puede prevalecer sobre otro, pues todo discurso es una interpretación del mundo que, a su vez, apela a otro discurso (Allen, 2000: 23). Por ese motivo tampoco prevalece ningún punto de vista «oficial» frente a otros. Este dialogismo o discurso a dos voces es muy importante para la teoría de la intertextualidad. En la novela polifónica, el lenguaje de los personajes siempre tiene una doble voz pues sirve a dos al mismo tiempo: al personaje y al autor (Allen, 2000: 29). En consecuencia, los aspectos dialógicos y la heteroglosia del lenguaje amenazan toda concepción unificada de la vida o del arte. Esta teoría contradice los intentos del estructuralismo de explicar el lenguaje o el arte mediante un sistema abstracto y generalizador.

También en su obra *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Bakhtin: 1984b) habla el formalista ruso de la polifonía de la novela. Consideró a Dostoievsky el creador de este tipo de novela en la que los personajes cobran una independencia no vista antes:

Dostoevsky, like Goethe's Prometheus, creates not voiceless slaves (as does Zeus), but *free* people, capable of standing *alongside* their creator, capable of not agreeing with him and even of rebelling against him. (Bakhtin, 1984b: 6)²³

Los personajes de Dostoievsky no son sujetos únicamente del discurso autorial, sino de su propio discurso y no sirven al punto de vista ideológico del autor. Según

²³ Dostoievsky, como el Prometeo de Goethe no crea esclavos sin voz (como Zeus), sino personas *libres*, capaces de estar *junto* a su creador, capaces de no estar de acuerdo con él e incluso rebelarse contra él.

Bakhtin (1984b: 7), en la novela tradicional monológica los personajes son objetos: no hay una conciencia plural, sino que cada uno habita su mundo. En el universo literario de Dostoievsky se percibe y se representa cada pensamiento, pero todos están conectados por un tejido de relaciones y elementos de una conciencia integral. Cada uno de estos elementos, aun pertenecientes a conciencias distintas, no se representan en un campo único de visión, sino en varios autónomos del mismo valor. Estos campos de visión o puntos de vista forman la unidad de la novela polifónica (Bakhtin, 1984b: 16).

La novela es el género más polifónico por dar mayor cabida a las innumerables voces que quieren hacerse oír. El discurso narrativo es un discurso polifónico. Es una realidad pluriestilística, plurilingüe y plurivocal, en cuyo interior conviven elementos de diversa índole: literarios y no literarios, orales y escritos. El autor y su punto de vista no solo se expresan a través del narrador, de su discurso o de su lenguaje, sino a través del objeto de la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato. Son dos planos: el del narrador y el del autor. No ver el segundo plano significa no entender la obra.

La filosofía del lenguaje de Bakhtin está asentada en la comunicación verbal, en la dimensión social de la comunicación. En una comunicación así se produce la aceptación del «otro», de aquel que es diferente. Esta teoría del lenguaje, basada en el intercambio, es parte constitutiva del discurso literario. La narrativa es particularmente polifónica y dialógica, puesto que refracta las orientaciones sociales del enunciado (discurso literario). Para Bakhtin el discurso literario (enunciado) se orienta hacia el receptor. Bakhtin rechazaba el “yo” individualista, pues el individuo es irremediabilmente social. Cada individuo es un colectivo de “yos” que ha ido asimilando a lo largo de toda su vida. Este conjunto de “yos” conforma nuestra ideología y nunca podremos vivir fuera de ella. Lo mismo ocurre con los autores que como sujetos compuestos por un conjunto de “yos”

producen un texto que es el espacio de cruce entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico. Por este motivo el análisis de la lengua en su totalidad conduce al análisis translingüístico o a la polifonía, al conjunto de “voces”. De esta manera aparecen las relaciones lógicas que son necesarias para las relaciones dialógicas o discurso de dos voces. Veremos la importancia de la alternancia de las “voces” en las novelas analizadas sobre todo en *El jinete polaco* y en *Autobiografía del general Franco*.

La dialogía y el carnaval proponen la liberación de lo simbólico, introducen la pluralidad de discursos y manifiestan y representan la humanidad deformada y desfigurada por las estructuras de dominio en su nivel profundo, sacan a la luz la forma desnuda de la historicidad humana, y el hecho de que el individuo, en cuanto tal, está expuesto al acontecimiento de la sátira y la parodia, desmitifica, deconstruye, opera una inversión de la imagen oficial del mundo. La parodia desmonta los ritos y las imágenes monoestilísticas de cuanto se convierte en estático y se erige en autoridad. Linda Hutcheon en su artículo *The Politics of Postmodern Parody* (1991: 226) dice que la parodia posmoderna es una forma de volver a leer el pasado que confirma tanto como subvierte el poder de las representaciones de la historia. La parodia posmoderna es tan crítica y reconstructiva como creativa y constructora para que nos volvamos conscientes tanto de los límites como del poder de la representación.

6 EL POSMODERNISMO EN ESPAÑA

La sociedad literaria de después de la guerra civil de 1936 está mutilada por la muerte o el exilio de los mejores escritores. La función crítica de la intelectualidad contraria a la ideología franquista está silenciada y tiene que luchar contra la crítica literaria fuertemente ideologizada que fomenta la estética inculcada por el régimen. Además el lector está obligado a leer lo que le imponen. Pero desde el final de la guerra hasta la muerte de Franco se va constituyendo una nueva sociedad lectora que lucha contra el prohibicionismo y que sufre muchas dificultades para leer, publicar y editar) como escribe Vázquez Montalbán en uno de los artículos más esclarecedores sobre la novela española después de 1975, *La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo* (Vázquez, 1991b: 15).

A finales de los cincuenta España experimenta cierta modernización cultural gracias a algunas corrientes que llegan de fuera. Esto desemboca en el experimentalismo de los sesenta y setenta que se disuelve a mediados de los setenta para generar una literatura que vuelve a la narrativa. Entre gran parte de la intelectualidad española se vive en los ochenta un profundo desencanto frente a la Transición, mientras que, por otra parte, la economía española está en auge y el país se abre a la CEE. Con la entrada de nuevas corrientes culturales y una nueva libertad de creación llega también cierta obsesión por «ser moderno». Con el comienzo de la modernización cultural española hay mayor permisividad, pero se genera una dificultad en la asimilación o metabolización de nuevo material llegado a España.

Entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta en el terreno de la novela española se mezclan cuatro conceptos que convulsionan el género: la teoría de la muerte

de la novela, la teoría de la necesidad de la vanguardia, provocado por el *Nouveau Roman*, el realismo social de la literatura de denuncia y, finalmente, el realismo mágico de la literatura latino-americana (Vázquez, 1991b: 16).

Después de haber superado el experimentalismo de los sesenta y comienzos de los setenta, se vuelve al placer de contar, al interés por la historia y decrece el interés por la innovación formal, sin detrimento de una preocupación por el lenguaje. Se abandonan tanto el compromiso ideológico como el didactismo, adoptando una actitud escéptica y una mirada irónica sobre la realidad presente. Se recuperan algunos de los géneros tradicionales de novela, como pueden ser la novela histórica o la de intriga. El héroe de estas novelas suele ser un personaje inseguro, mediocre o marginal, pero mucho más cercano a nosotros que los grandes héroes épicos.

En los años setenta algunos autores como Juan Goytisolo, Benet, Torrente Ballester, José María Guelbenzu y Vázquez Montalbán utilizan el comentario autorreflexivo fusionándolo con una historia de ficción que no presenta una estructura organizada. Estos autores tienen en menor o mayor medida una relación con el pensamiento posmodernista. Retoman el cuestionamiento del conocimiento racional y la burla epistemológica. En los años setenta se agota el realismo social. Aparecen algunos escritores y novelas que fundamentan la base para la metaficción o reflexión sobre la génesis y proceso de escritura.

Al establecerse la democracia en España, desaparece la censura. Los escritores, cuando se acaban las dificultades para escribir y desaparece de alguna manera la necesidad de una literatura comprometida, tienen que buscarse otras fuentes para su escritura. Desaparecida la censura desapareció también, en buena medida, el compromiso ideológico y el síndrome de libertad desembocó a veces en un cierto desencanto social y literario. Los autores se vuelven más individualistas y escriben por el placer de contar.

A partir de 1976 se produce una vuelta a las pautas tradicionales al tiempo que aumenta el cultivo de la metaficción, es decir, la reflexión sobre el proceso narrativo. Se atenúan los aspectos más hiperbólicos del experimentalismo de los años setenta y retorna la primacía de la fábula. En los años ochenta se acentúa la diversidad de estilos, temas y formas que se insinuaban durante la transición.

El bienio 1974 a 1975 da paso a un cambio en el planteamiento de la novela española. Había habido una esperanza de un estallido cultural por haber estado la cultura oprimida bajo la dictadura, pero dicha explosión no se produjo ni hubo novelas maravillosas que vieron la luz nada más morir Franco, como se hubiera esperado o deseado. Durante la Transición española se pacta una alianza de silencio entre las fuerzas políticas para olvidar los viejos enfrentamientos porque gran parte del poder en España seguía estando en manos de los antiguos franquistas. Lo que se quería era una Transición fácil, manteniendo un consenso y un equilibrio en política. Esta Transición, comprometida con ese pacto de silencio, causa un sentimiento de desencanto en gran parte de la sociedad española.

De ahí que los escritores reaccionaran cada uno a su manera ante esta falta de compromiso de la Transición con la memoria: algunos con desencanto, otros buscaron cobijo en la escritura para evadirse, otros escribieron haciendo memoria particular. Había dejado de haber algo contra lo que luchar en política, sin embargo, contra la falta de compromiso en política y con la memoria histórica no se podía luchar. Como decía Vázquez Montalbán: “Contra Franco estábamos mejor” (1985: 152).

Tanto Vázquez Montalbán como Muñoz Molina o Mendoza escriben en esta época reivindicando el pasado y contra la amnesia histórica que se produce durante la Transición. Vázquez Montalbán quiere provocar ruidos o interferencias en esta desmemoria del colectivo político; Muñoz Molina justifica la novela de memoria contra

esta misma amnesia y Mendoza ironiza sobre la forma en que nos llegó el pasado a través de la documentación cuya veracidad cuestiona. En cualquier caso, sí adquiere la literatura española nuevas formas, alejándose del experimentalismo y de la novela social, y retomando un nuevo gusto por narrar, pero aceptando el abanico de nuevas posibilidades que con la libertad artística se abre frente al antiguo academicismo. De este modo se van creando nuevas posibilidades para un género tan popular en aquella época como la novela, que experimenta un auge del género histórico, detectivesco o de memoria.

El grupo de intelectuales desencantados con la forma en la que se estaba llevando a cabo la Transición hubiera deseado un compromiso mayor, por lo que tras asumir que esto no iba a ser así, caen en un profundo desencanto que se refleja en el amargor lúcido de la episteme posmoderna (Lozano, 2007: 251). El desencanto aumenta como reacción a los acontecimientos tras el golpe de estado del 23 de febrero de 1981 y la victoria socialista en 1983, lo que se refleja en un retorno a la narratividad. Son novelas que tienen un sabor amargo, a pesar de su aparente humor debido a esa decepción ante la realidad política de la democracia española y la amnesia histórica ante la realidad de la Guerra Civil (Lozano, 2007: 217).

El 1 de enero de 1986, entra España en la CEE, formando parte definitivamente de las sociedades europeas y de una política a nivel internacional. Se ha acabado el aislacionismo. Se fomenta la libertad artística y su expresión, que da lugar, entre otros movimientos, a la «movida» madrileña, expresión clara de la episteme posmoderna (Lozano, 2007: 214). Vázquez Montalbán habla de una reacción a esta situación de confusión en la que la literatura pasa de tener como hegemónica una estética del compromiso, con un compromiso crítico hacia la sociedad, a una literatura desconectada de todo compromiso ideológico. Es lo que este autor denominó la “literatura ensimismada” (Vázquez, 1991b: 18). Además, con posterioridad al franquismo, el lector

cualificado es el que impone la diversidad del gusto y es lo Vázquez Montalbán llama “eclecticismo vinculado a la idea de posmodernidad” (Vázquez, 1991b: p. 21). Se acaba la novela experimental y comienza el interés por la metaficción. La primera novela que podemos identificar como posmoderna es la de Torrente Ballester (Lozano, 2007: 215), cuya novela *La Isla de los Jacintos Cortados* analizo más adelante.

En la España de los ochenta se pasa de una visión del mundo unívoca y unos valores homogéneos y centralizados a otra descentralizada y plural. El desencanto viene cuando se cae en la cuenta de que estos nuevos valores tampoco parecen satisfacer. El posmodernismo emerge como una forma de pensar que preconiza la diversidad y las culturas locales.

Según Jameson, como hemos visto antes, la perspectiva posmodernista tiene unas bases que se fundamentan en la economía. Las condiciones económicas que predica el posmodernismo en España comienzan a configurarse a partir de los años sesenta. Hay una apertura de las estructuras económicas franquistas y se desarrolla el turismo. A finales de los setenta y en los ochenta hay un mayor despliegue económico en el país. Los escritores, cansados de las posturas combativas, buscan una forma de expresión cada vez menos ideologizada.

Según Holloway (1999: 40), la alegada vitalidad del posmodernismo es una forma de expresión claramente española. En el panorama narrativo de la década de los ochenta en España proliferan novelas de todas clases: históricas, psicológicas, realistas, culturalistas, policíacas, etcétera. Sin embargo, no hay géneros puros (De Castro, Montejo, 1990: 7) y este espectro se vuelve cada vez más complejo. Uno de los núcleos temáticos es la reflexión sobre el proceso de la escritura. Esta pervive en la novela actual como una forma de mostrar al lector la génesis de la obra literaria. En los últimos veinticinco años del s. XX no ha habido en España una tendencia dominante en la

literatura. Los escritores parecen estar desorientados, pues no existe un proyecto colectivo como en épocas anteriores (Villodre, 2007: 15). Al no haber un programa —pues el posmodernismo es todo menos un programa—se hace una literatura más de individualidades que de tendencias. Más que una ruptura con lo que se escribía antes de 1975 lo que caracteriza desde mi punto de vista la literatura de después es el desencanto con el cambio político, no tanto los cambios formales en la manera de escribir.

La imposibilidad de colocar las novelas españolas publicadas después de 1975 bajo un denominador común hizo que se adscribieran sin más al término posmodernismo. Lo que dominaba era la transgresión de los géneros, una nueva interpretación de la historia y la utilización de parodia y humor. Los rasgos característicos de la narrativa española desde la Transición han sido: multiplicidad de tendencias, reconstrucciones históricas y uso de la ironía.

Se tiende a transgredir el realismo de lo cotidiano al introducir elementos tradicionalmente desechados por fantásticos. El lirismo, la fantasía, la ironía, la parodia, el absurdo y la incongruencia pasan a formar parte de la realidad, cuestionando la posibilidad de explicarla. Asimismo se recurre a subgéneros como el gótico, el policíaco, el erótico y la ciencia ficción. Por otra parte las nuevas interconexiones entre los géneros llevan a un cuestionamiento del concepto de género en sí.

La cultura de la posmodernidad había llegado a España a finales de la década de los setenta con la traducción de las principales obras extranjeras sobre el tema. Enseguida ocasionó un fuerte debate en lo que a la significación del término se refiere. Maginn (1995) considera algunos aspectos de la recepción del posmodernismo en la España posfranquista y propone una filosofía del “nomadismo” como *modus operandi* para el sujeto posmoderno de la España actual. Define provisionalmente la posmodernidad como fuerza transgresiva de la cultura capitalista contemporánea (Maginn, 1995: 151). Algunos

hispanistas, como Rico, prefieren el término “posmodernidad” al de “posmodernismo”, pero yo no voy a entrar en ese nivel de detalle.

Lozano Mijares (2007) defiende la existencia de una novela española posmoderna, cuya diferencia con respecto al resto de las culturas occidentales es básicamente temporal, pues las circunstancias históricas de España desde el final de la Guerra Civil marcan un retraso de unos diez años en la evolución de las formas artísticas y las primeras manifestaciones del posmodernismo en la literatura se encuentran en la poesía de los novísimos y en la novela mendociana *La verdad sobre el caso Savolta* (Lozano, 2007: 200). Sin embargo, casi no se habla de novela posmoderna. Desde 1985 el panorama crítico es disperso y contradictorio, así como las posturas ante la posmodernidad, que van desde la celebración absoluta hasta el rechazo (Lozano, 2007: 206).

Ciertamente no todas las novelas publicadas en España durante los últimos veinte años se pueden considerar posmodernas, ni siquiera un autor tiene por qué ser necesariamente siempre posmodernista, pues no existe una única novela posmoderna, dado que no existe un único posmodernismo. Lo que sí hay son múltiples estrategias temáticas y formales que impregnan la novela española última. En la novela española posmoderna no hay que dejarse engañar por el supuesto tradicionalismo de sus fórmulas, pues esta tradición ha dejado de manifestarse en su estado puro para ser parodiado y deconstruido (Lozano, 2007: 197).

Hubo entonces una serie de escritores, a los que menciono en otros capítulos de este estudio, que quisieron hacer un ejercicio de recuperación del pasado mediante la escritura de novela histórica. Querían escribir una novela de memoria. Pero no querían que fuera histórica en el sentido contemporáneo de la expresión (Vázquez, 1991b: 22), que no historificara lo actual, pero sí querían prestar oídos a versiones marginadas de los acontecimientos históricos.

¿Qué ocurrió entonces en los años 80 en España con la novela histórica? Surgió un nuevo interés por ella. Este interés se incrementa por la publicación en este país de tres obras fundamentales: *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, publicada en 1951, pero que no conoció su tremenda repercusión en el público hasta su reedición en 1982; *Yo Claudio* de Robert Graves (1934), popular gracias a la serie de televisión (emitida por RTVE en episodios dominicales a partir del 22 de octubre de 1978 y reemitida a partir del 20 de agosto de 1980); y *El nombre de la Rosa* (1980) de Umberto Eco, también con un éxito rotundo entre el público lector. Además de esta última novela, tuvo mucha influencia las *Apostillas al nombre de la Rosa* de Umberto Eco, en las que el autor postula una nueva forma de ver la historia. Estas tres obras influyeron en los autores a la hora de novelar la historia.

En España la novela histórica va a experimentar un gran éxito en la década de los ochenta, siendo de aquella época algunas de las novelas históricas más importantes como *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977) e *Ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca* (1980) de Carlos Rojas, *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, *Cabrera* (1981), *Extramuros* (1979) de Jesús Fernández Santos, *Sixto VI* de Raúl Ruiz (1981), *Octubre, octubre* de José Luis Sampedro (1981), *Las naves quemadas* de J.J. Armas Marcelo (1982), *El caballero de Sajonia* de Juan Benet (1991) y *El día de hoy* de Jesús Torbado (1976), por poner algunos ejemplos. El auge de la novela histórica superó cualquier previsión: ofrecía distintas posibilidades de conjugar la historia y la ficción, pero, en términos generales, pretendía ofrecer al discurso histórico oficial un contradiscurso novelesco.

Sin embargo, también motivos extraliterarios influyeron en el aumento del interés por la historia: la democracia despertó un deseo de recuperar la memoria perdida y saber lo que éramos y habíamos sido. A mediados de los ochenta se tomó conciencia de que

España había pasado del franquismo a la posmodernidad. La novela histórica española, que empezó durante la Transición narrando la era franquista, se ocupa también de otros períodos anteriores a la Guerra Civil para acercarlos al lector. De este modo las novelas históricas cobran un fuerte auge en la España de los ochenta que dura hasta hoy, y muchas de ellas fueron galardonadas con alguno de los múltiples premios literarios que surgieron. Como ejemplo podemos citar *En busca del unicornio* (1987) de Juan Eslava Galán: Premio Planeta 1987 y la finalista ese mismo año, *El mal amor* de Fernando Fernán Gómez; *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina: Premio Planeta 1991; *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza fue Premio Ciudad de Barcelona 1987, *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet fue Premio de la Crítica en 1984 o *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos Premio Nacional de Literatura en 1979. La novela histórica se convirtió en el género preferido por los jóvenes. También surgió un nuevo interés entre el público lector por conocer su historia, sobre todo durante el período de la Transición. Su auge está ligado también a que el género facilite al escritor la vuelta al placer de contar.

La novela histórica en general y la posmoderna en particular, se pueden dividir en diferentes tipos, dependiendo de la forma en que se haya utilizado el material histórico. Para Holloway (1999: 131), que as su vez se basa en Darío Villanueva serían²⁴:

1. Recreación verosímil de un tiempo pasado.
2. Fabulación elaborada con trasfondo histórico.
3. Recreación del pasado como metáfora del presente o la proyección del pasado sobre el presente.

²⁴ Darío Villanueva divide la novela histórica en cuatro variantes: la reconstrucción del pasado histórico, la fabulación, la proyección trascendente del pasado sobre nosotros y el aprovechamiento de la distancia temporal de lo narrado como motivo para ejercicios de estilo. (Villanueva, 1987: 36)

4. Uso del pasado como contexto de una elaboración retórica, fantástica o mítica.

Vance Holloway adscribe a cada una de estas categorías algunas novelas españolas a modo de ejemplo:

Ad 1.: *El bobo ilustrado* de José Antonio Gabriel y Galán (1986)
Cambio de bandera de Félix de Azúa (1991)

Galíndez de Manuel Vázquez Montalbán (1990)

Las estaciones provinciales de Luis Mateo Díez (1982)

Ad 2.: *Mansura* de Félix de Azúa (1984)

Ad 3.: *Urraca* de Lourdes Ortíz (1982)

Ad 4 *Viva el pueblo* (1981)

La reliquia de Germán Sánchez Espeso (1983)

Estos grupos no están fijos ni muy delimitado o definidos, además existen muchos subgrupos y mezclas. Durante la elaboración del presente trabajo he encontrado novelas que no podían adscribirse a estos tipos y he establecido otras categorías. La división que he hecho tiene el propósito de servir fundamentalmente a la estructura y la organización del presente trabajo, sin perjuicio de que existan muchas otras posibilidades de categorización dentro de la totalidad de novelas pertenecientes a esa época. Dada la imposibilidad de analizarlas todas, sirva pues la siguiente estructura solo al presente estudio:

a) Utilización del espacio simbólico: *La ciudad de los prodigios* y *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet.

b) La novela de corte autobiográfico, con los subgrupos:

1. Novelas de memoria: *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina.

2. La historia desde el punto de vista de las mujeres: *Urraca* de Lourdes Ortiz y *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría o el hada maldita* de Ángeles Caso.
 3. La confesión: *Extramuros* de Jesús Fernández Santos.
 4. Reconstrucción de la historia oficial: *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* de Carlos Rojas y *Autobiografía del General Franco* Manuel Vázquez Montalbán.
- e) Recreación imaginativa del medievo: *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas y *Mansura* de Félix de Azúa.
- f) La invención de la historia: *La Isla de los Jacintos Cortados* Gonzalo Torrente Ballester.

La utilización del género novela histórica se debe a razones muy dispares que habría que estudiar en cada uno de los casos: en *La ciudad de los prodigios* Eduardo Mendoza se mofa de la veracidad de los documentos históricos; en *Urraca* de Lourdes Ortiz se recurre a la historia para investigar la naturaleza humana; en *Mansura* de Félix de Azúa y en *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas se recrea imaginativamente el medievo y el mito literario; en *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet se niega el progreso; en *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* se crea una imagen completamente distinta a la imagen oficial de la emperatriz; en *Extramuros* de Jesús Fernández Santos se narra un amor prohibido; en *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* de Carlos Rojas leemos conversaciones imposibles entre Stalin y el fundador de la Falange; en *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán el autor crea una autobiografía ficticia del general; en *La isla de los Jacintos Cortados* de Gonzalo Torrente Ballester el autor muestra cómo se crea un mito. Pero otras novelas que no analizo en este

trabajo tratan otras cosas: *El insomnio de una noche de invierno* Eduardo Alonso analiza críticamente el pasado del Siglo de Oro; y en *El manuscrito carmesí* de Antonio Gala se cuestiona la historia oficial y se propone otra distinta. Leopoldo Azancot fabula sobre el pasado en *La novia judía* y *Fátima*, como lo hace Raúl Ruiz aunque de manera completamente distinta, reflexionando sobre la naturaleza del poder, en *El tirano de Taormina* y todo el ciclo, en *Parábola de Carmen la reina* se cuenta en tono jocosos la historia de España concentrada en el microcosmos que es el pueblo de Artefa, y un largo etcétera.

Con los ejemplos mencionados podemos hacernos una idea de la disparidad y variedad de tipos de novela histórica que se dan en España en la década de los ochenta. Algunas de ellas están en el límite de lo que podemos llamar novela histórica y habrá opiniones dispares sobre si alguna de ellas pertenece o no a dicho género. Sin embargo, las novelas citadas —y me refiero a la definición dada anteriormente en este trabajo— nos recrean, cada una a su manera, un determinado pasado histórico para que nosotros podamos verlo e interpretarlo de una manera distinta a lo habitual y comúnmente aceptado. Esta nueva perspectiva sobre la historia que nos quiere ofrecer la novela histórica posmoderna, esta nueva construcción e interpretación, este nuevo mensaje es uno de los aspectos más interesantes de estas novelas.

El género de memoria histórica permite al escritor exponer sus vivencias vividas durante el franquismo. También hay que tener en cuenta que muchas de estas novelas tratan de períodos históricos que los escritores ya no vivieron. Sin embargo, algunos de estos períodos como la Guerra Civil, sí los han conocido por lo que les contaron sus padres o abuelos y de alguna manera marcaron su infancia, como ocurre, por ejemplo con Antonio Muñoz Molina.

La posmodernidad no ha terminado, según Lozano (2007: 230), pero ha crecido y limado sus errores. A modo de resumen de este capítulo, podemos concluir, según Lozano, lo siguiente (Lozano, 2007: 232):

1. España es una sociedad posmoderna desde, al menos, la Transición democrática, y gran parte de su novela, expresión de esta sociedad, comparte los rasgos posmodernistas.
2. La novela experimental es el final de la episteme moderna inserta. Es el precedente de la novela española posmoderna, pero no es la novela española posmoderna.
3. No toda la novela española posterior a 1975 es posmoderna.
4. La novela española posmoderna se ha desarrollado, hasta hoy, en dos fases: el inicio, con los nuevos narradores (la novela del desencanto), y la plentitud, con la novela de los noventa (la narrativa de la aserción parcial).
5. No existe *una* novela española posmoderna, sino una serie de *estrategias narrativas* que son consecuencia de la episteme posmoderna española.

7 NOVELAS ESPAÑOLAS²⁵

A partir de aquí voy a analizar once novelas que he seleccionado entre cientos de novelas históricas de la década de los ochenta para señalar rasgos posmodernos de los que he hablado en los capítulos anteriores. He seguido para esta selección de novelas el criterio siguiente: buscar en cada una de ellas algún rasgo diferenciador correspondiente al posmodernismo, relacionado con la historia. No presentan todas ellas la totalidad de las características del posmodernismo, pero sí una o varias destacables. Como escribí más arriba, el posmodernismo no es una corriente al uso, por lo que es difícil decir si una novela es posmoderna o no. Sin embargo, estas novelas sí adoptan un rasgo u otro para acabar formando un mosaico en el que cada una aporta su tesela, sin seguir las directrices de una estética en particular. En conjunto, considero que sí pueden ser representativas de ese posmodernismo español.

7.1 EL ESPACIO SIMBÓLICO

En el realismo del s. XIX, la ciudad se convierte a veces en el lugar natural y en el escenario que sustituye a la naturaleza y al paisaje de siglos anteriores (Tosaus, 2001a). Esta sustitución, propia de la evolución histórica en literatura, llevó a reconceptualizar el pensamiento occidental en relación con el progreso y la clase social asociada a él: la

²⁵Es posible discrepar en la elección de las once novelas en el contexto de este trabajo. *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* es una novela que presenta pocos rasgos posmodernos, pero su nueva imagen de la emperatriz, la historia desde el punto de vista de una mujer, supone una posibilidad perfecta para su comparativa con *Urraca* de Lourdes Ortiz. El porqué no he incluido otras novelas que posiblemente vinieran mejor al caso como por ejemplo *Parábola de Carmen la reina* de Manuel Talens o *Tirano de Taormina* de Raúl Ruíz es debido a que me autoimpuse acotar el número de novelas a estudiar para no exceder el tamaño de este trabajo. Dejo ahora el campo abierto para nuevos estudios de otras novelas.

burguesía. El triángulo ciudad-progreso-burguesía ha aportado vertientes innovadoras en los últimos siglos.

El posmodernismo también recoge muchas veces la ciudad como espacio para desarrollar la trama, como ocurre por ejemplo con *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza. La ciudad se convierte en el fondo estético ideal para desarrollar el polifonismo y la diversidad de puntos de vista. Además, queda favorecida la subsunción de todos los enunciados a la voluntad distante y neutra del narrador.

Por una parte la Barcelona de Mendoza es laberíntica, oscura, esperpéntica y tétrica. Al recrear la historia de la ciudad, se basa en la realidad y luego la va determinando, exagerando hasta llegar al nivel de lo fantástico y lo cómico. Aplica la perspectiva desfigurante al paisaje urbano de su historia. El narrador de la novela de Mendoza hace de su ciudad un espacio que es tanto realidad como producto de su invención. En Barcelona, cada barrio se amolda a un tipo de personaje, pero en ninguno se encuentra la felicidad. Allí coloca a una multitud de personajes que vagan sin rumbo y buscan que la ciudad les oriente. En *La ciudad de los prodigios* la historia de la ciudad y la del personaje del protagonista Onofre van íntimamente unidas, sin embargo, la de Barcelona se yuxtapone a la del personaje. La ciudad es el terreno ideal para que florezcan tanto el anarquismo como la picaresca, pero fracasan.

Por otra parte en *Herrumbrosas lanzas* (1983) de Benet tenemos la transformación mítica de la realidad en un espacio concreto. Ficcionaliza el espacio real de León y lo convierte en el espacio ficticio de Región. Mezcla nombres geográficos reales con ficticios y describe minuciosamente el ambiente con muchos detalles para convencernos de que Región existe. Se convierte en un lugar mítico al modo de la Yoknapatwpha de Faulkner o el Macondo de García Márquez. Es un espacio de ruina, abandono, estancamiento y decadencia.

El espacio es, en cierta manera, el soporte de la acción de estas novelas. En cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos (personaje, acción y tiempo). Hay que tener en cuenta que el espacio ficticio tiende a crear ilusión de realidad puesto que el espacio y el tiempo dependen el uno del otro. El espacio es también un propulsor de la acción así como un poderoso factor de coherencia y cohesión textuales. En numerosas ocasiones, el espacio tiene una elevada capacidad simbolizadora y explicativa de la psicología y conducta de los personajes. Juega un importante papel en la organización de la estructura narrativa, pues contribuye a la articulación de la misma, crea memoria activa de vital importancia para el desarrollo de la acción e influye en la estructura del relato. Ejemplos de la importancia del espacio en la estructura narrativa son las novelas *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet y *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza.

En estas dos novelas nos encontramos ante dos tipos de espacio: uno real y otro inventado. Lo que tienen en común es que funcionan como microcosmos y reflejo del macrocosmos de la sociedad española. Veremos también más adelante como el tono de estas dos novelas es distinto en cuanto a su relación con el espacio psicológico: si en *La ciudad de los prodigios* el tono es humorístico y paródico, en *Herrumbrosas lanzas* es angustioso y opresivo. Hay otras novelas donde también el espacio es un elemento esencial para la trama, pues en torno a él se estructura la novela: lo veremos en *Urraca*, donde el encierro es “la habitación propia” de Virginia Woolf para poder desarrollar la escritura. En *El jinete polaco* el espacio es el símbolo de la vuelta a las raíces y en *Extramuros*, el microcosmos de la sociedad española; en *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría*, esta «habitación» es el diario, y en *La Isla de los Jacintos Cortados* Torrente Ballester, una isla imaginaria..

7.1.1. LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS DE EDUARDO MENDOZA

Esta novela fue publicada en 1986. En ella se describe la ciudad de Barcelona entre las dos exposiciones universales de 1888 y 1929. Eduardo Mendoza advierte en el prólogo que no es una novela histórica al uso, sino un retrato de la memoria colectiva de una generación de barceloneses, en la que pretende mostrar la evolución de la ciudad hacia el desarrollo y la modernidad, pero también hacia la decadencia. En 1999 fue adaptada al cine por Mario Camus. La novela ha sido traducida a muchos idiomas incluidos el japonés (Koshuko Kanko Kai) y el islandés (Forlagid).

Mendoza publica su primera novela *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975 que fue considerada por muchos como la primera novela de la Transición. En su narrativa Mendoza utiliza diferentes discursos y estilos narrativos así como distintos registros idiomáticos, saltando de uno a otro en el mismo texto. A la pregunta si se considera un escritor clásico posmoderno contesta que no lo sabe, que supone que sí. Heredero de todo y rebelde contra nada, signo de la posmodernidad, su formación ha sido la lectura y los idiomas.

El humor mendocino desenmascara lo más ruin de la sociedad, pero sin conducir a lamentaciones vacuas, pues el narrador prefiere observar el comportamiento humano como farsa y no como tragedia (Tosaus, 2002: 87).

7.1.1.1 El género

Esta es, según Tosaus (2002), una novela histórica peculiar pues el texto es asombrosamente equívoco. Es un retrato realista de la sociedad barcelonesa, pero no sigue las pautas del realismo; tampoco es una comedia de costumbres, porque no es una comedia.

La novela adopta la forma de crónica y se presenta como un texto que pretende instruir sobre los acontecimientos (Tosaus, 2000: II, 81), atendiendo a ciertas influencias

de la tradición literaria como Cervantes, la narrativa realista, la picaresca y Borges. Como influencia cervantina y platoniana tendríamos el sistema de la doble verdad: las cosas que vemos son interpretables de distintas formas, según las contemplemos (Tosaus, 2000: I, 84). Mendoza no pretende plasmar la realidad fielmente, sino recrear ambientes característicos, sin un desarrollo linear. Mendoza rodea la novela de una supuesta credibilidad, abrumando al lector con datos aparentemente fiables. Sin embargo, lo que pretende es colocar esos datos fuera de su lugar histórico auténtico para despistar o jugar con el lector. Lo que debe hacer este lector entonces es desentrañar la verdad pues el ser humano no solo puede manipular la realidad sino que debe asumir que no hay una única «realidad» posible. Si los acontecimientos solo son medias verdades y eso es lo que nos transmiten, entonces vivimos en la mayor de las mentiras. La mejor manera para entender nuestro presente es verlo reflejado en el pasado.

Distintos géneros literarios se interfecundan en esta novela y producen una literatura de *collage* (Tosaus, 2000: I, 212). Estos géneros serían la novela picaresca, la novela histórica, la crónica y la novela de educación. Esta mezcla de géneros es otra característica posmoderna que podemos encontrar en esta novela. En primer lugar esta novela de Mendoza parece tener la intención de parodiar la novela histórica tradicional pero al introducir datos inverosímiles o inventados, queda desclasificada como tal (Tosaus, 2000: I, 214). Hay una interpenetración constante de los textos históricos y de la literatura (Pulgarín, 1995: 35).

Pudiera parecer también una novela de educación (*Bildungsroman*), pero no lo es, o mejor dicho, a nivel formal es una novela de educación en negativo, puesto que Onofre ni tiene necesidad de aprender ni aprende de las lecciones de la vida. De este modo en *La ciudad de los prodigios* se rehúye toda lección moral, característica de este tipo de novela (Spitzmesser, 1999: 32). Onofre no evoluciona como persona, pues sigue siendo

ambicioso y egoísta hasta el final. Tras el éxito social viene la decadencia y el desmoronamiento de su familia:

Onofre Bouvila vio disolverse su familia con la misma indiferencia con que la había visto formarse después de la muerte de su segundo hijo: una familia hecha de residuos y desencantos. Su esposa pasaba el día entero y parte de la noche en la capilla del primer piso: allí se hacía llevar las cajas de trufas heladas y de bombones de licor que consumía compulsivamente a todas horas (Mendoza; 1986: 333).

En *La ciudad de los prodigios* hay un juego entre la alta y la baja cultura literaria y entre los géneros y subgéneros literarios (Pulgarín, 1995: 155): nos encontramos, pues, ante el doble código del posmodernismo señalado por Jencks. En el posmodernismo los géneros literarios se vuelven porosos y se entremezclan. En esta misma línea está la recuperación de subgéneros literarios, desprestigiados hasta el momento por los escritores de élite, como la novela policíaca, y se adoptan características de estos subgéneros, como lo folletinesco o el sentimentalismo de la novela rosa. De este modo la literatura de primera línea se mezcla con lo que se considera «subliteratura» y se hace más popular, dando a la vez un valor añadido, cultural, a estos subgéneros. Un ejemplo clave donde se recuperan para la literatura «culta» estos registros narrativos es su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), como también ocurre en *La cripta embrujada* (1978) o *La ciudad de los prodigios* (1986), donde se ven elementos de la novela negra, la policíaca y la picaresca.

7.1.1.2 El espacio

La ciudad en esta novela de Mendoza está dentro de la tradición novelística en la que el lugar de la naturaleza y el paisaje de siglos anteriores viene a ser tomado por la urbe. Desde el realismo decimonónico la ciudad se convierte en el eje de algunas novelas debido al interés por la alteración psicológica que padece el individuo a las puertas del s.

XIX (Tosaus, 2001). El medio urbano es un medio arbitrario, cargado de accidentes que transforman la vida del individuo y, además, la ciudad se convierte en una metáfora del laberinto y en una interesante herramienta de la narrativa. Gracias a las posibilidades que ofrece la ironía, el polifonismo y la diversidad de puntos de vista, la ciudad es la estructura social óptima para que se despliegue una novela. La ciudad es un espacio ambiguo, ambivalente y laberíntico, que puede ser tanto refugio como elemento hostil y provocar tranquilidad o angustia (Almela, 2012: 26). La Barcelona de *La ciudad de los prodigios* es hostil: no se encuentra la felicidad en ninguno de sus barrios que corresponden a las clases sociales por donde se va moviendo el protagonista. De cada uno de estos barrios, Mendoza nos ofrece una imagen esperpéntica.

En *La ciudad de los prodigios* la historia de la ciudad y la del personaje de Onofre van íntimamente unidos, sin embargo, la de Barcelona se yuxtapone a la del personaje. Lo que hace Mendoza es utilizar el personaje de Onofre Bouvila como excusa para explicarnos en tono irónico la historia de Barcelona entre los años 1888 y 1929. (Tosaus, 2000: II, 15). De la mano del personaje vamos siguiendo su ascenso social, recorriendo distintos barrios de la Ciudad Condal y nos acabamos haciendo una imagen de ella y de sus habitantes.

Schwarzbürger habla de dos niveles que a veces corren paralelamente: el nivel de acción y el nivel de demostración. En el nivel de acción el protagonista es Onofre Bouvila, ya que es la historia de su vida la que se cuenta; en el nivel de demostración está Barcelona (Schwarzbürger, 2002: 215). Ambos son, como hemos dicho, protagonistas y tienen rasgos en común: los dos quieren progresar. Bouvila aspira a un ascenso social, mientras que Barcelona desea equipararse a otras metrópolis europeas. El éxito financiero no ayuda a Onofre a salir de la marginación. Tampoco Barcelona progresa en ese sentido, pues sigue estando por detrás de otras grandes ciudades. Ambos protagonistas comparten un trauma

del pasado: la desilusión que causó el padre de Bouvila en su hijo y la falta de apoyos a Barcelona por parte de Madrid, así como la denegación de ayudas económicas. Finalmente ambos se comportan de manera conformista, porque esto les aporta ventajas, a pesar de su rebelión contra el sistema (Schwarzbürger, 2002: p. 216).

Otro de los rasgos posmodernos de esta novela es que hay un movimiento por el cual los márgenes son llevados al centro. Onofre, personaje marginado, se convierte en el protagonista de la novela, protagonismo que comparte, como se ha dicho, con Barcelona que, a su vez es marginada por la política centralista y que margina a los que la habitan. Pero los marginados no adquieren un nuevo centro, siguen estando *off-center*, (Hutcheon, 1990: 86). De este modo el movimiento centrípeto inicial se convierte en un segundo movimiento centrífugo posterior, pero no para dar razón a la situación inicial, a lo central, patriarcal, sino para dar a entender con ironía que todo marginado puede llegar a ser marginador. La importancia del marginado podremos volver a verla en otras novelas que se estudian en este trabajo, como por ejemplo en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina.

A lo largo del relato se van sucediendo una serie de cronotopos que crean la trama textual y un determinado efecto. Comienza la obra en la pensión del Carreró del Xup cuando llega Onofre Bouvila de su pueblo a la ciudad. A partir de ahí comienza su ascenso social que coincide con cambios de ubicación en la ciudad. El comienzo sería al nivel del mar, en los bajos fondos, y el final acabaría en la parte alta, en la casa de Bonanova, de mayor nivel social. De este modo el ascenso social y el local van en paralelo y se convierten en representaciones simbólicas de la ubicación sociocultural que el personaje adopta en cada fase de su ascenso. Del mismo modo, su precipitación al mar con el helicóptero al final de la novela iría en paralelo con su debacle social y económica y posible muerte —se rumorea que en realidad no ha muerto, sino que el accidente ha sido

una puesta en escena y que en realidad se ha retirado con María Belltall (Mendoza, 1986: 393). De ese modo, la supuesta muerte de Onofre es a su vez el desastre económico de la ciudad (Calatrava, 1999: 87).

A Mendoza le interesa la Barcelona de múltiples caras. Es el espíritu colectivo y su evolución entre las dos fechas que enmarcan la novela lo que se narra en paralelo con la historia de Onofre Bouvila. La ciudad adquiere incluso rasgos animalescos, una amenaza para el ser humano que la habita:

Ahora Barcelona, como la hembra de una especie rara que acaba de parir una camada numerosa, yacía exangüe y desventrada; de las grietas manaban flujos pestilentes, efluvios apestosos hacían irrespirable el aire en las calles y en las viviendas (Mendoza, 1986: 17).

Por lo dicho, la Barcelona de Mendoza, el espacio, no es simplemente la necesaria ubicación para dar verosimilitud a su novela, sino la representación de una época con claras similitudes con el presente desde el que escribe el novelista. La mayoría de los personajes (Onofre; Delfina, que se enamora de Onofre y que acaba siendo una artista de cine llamada Honesta Labroux; Humbert Figa i Morera, abogado de la delincuencia; Efrén Castells y Odón Mostaza, compañeros delincuentes de Onofre; el Don Braulio, padre de Delfina y travestido oculto) están desarraigados, carentes de valores, y eso parece que lo provoca el espíritu mismo de la ciudad:

Pero el concepto de anarquía que denuncia Mendoza (como el de Baroja) es esencialmente una sensación íntima de desamparo, de desarraigo que experimenta todo individuo ante la carencia de cualquier sistema de valores. (Tosaus, 2000: 290)

Esta es también una novela de búsqueda de identidad, no solo de una ciudad, sino de un país, por lo que Onofre es tanto producto como símbolo de Barcelona (Schwarzbürger, 2002: 214). En el momento en el que Mendoza estaba inmerso en la

redacción de *La ciudad de los prodigios*, Barcelona aspiraba a ser elegida ciudad olímpica. De este modo se pretendía atraer la atención del mundo hacia Cataluña. Así, los hechos que narra en la novela son un reflejo del momento en el que escribe el autor en el sentido de que la historia se repite. Los paralelismos entre el tiempo histórico de la novela y la época en la que Mendoza la estaba escribiendo los percibimos en la esperanza de nuevos impulsos económicos y la mejora urbanística dentro del marco de los juegos. También se repiten en la novela los motivos de la crueldad del progreso, los problemas de Barcelona con Madrid, la ciudad cosmopolita versus el catalanismo o la especulación inmobiliaria (Schwarzbürger, 2002: 214).

7.1.1.3 El humor

Mendoza utiliza mucho el humor, la parodia, la ironía o la burla, pues, como Valle-Inclán, los considera instrumentos útiles para desenmascarar lo ruín de la sociedad. Mediante el humor y la parodia deconstruye los referentes históricos ejerciendo una irreverencia ante la historia. La consecuencia del comportamiento humano no es una tragedia, sino una farsa. Por lo tanto, este autor obliga a sus lectores a cuestionar la posibilidad de averiguar la realidad histórica ya que existen distintas versiones sobre ella. En la novela, el autor exagera la historia para convertirla en leyenda que conjuga lo verosímil, lo veraz y lo absurdo.

A menudo el narrador dota de carácter histórico lo que es pura fantasía. El autor cita lo que según él ha sacado de una crónica de sucesos de 1926: “Niño muerto al tirar de la cadena del wáter el vecino del piso de arriba.” (Mendoza, 1986: 357). Esta noticia inverosímil sirve al autor para, mediante el humor, y disfrazada de suceso aparecido en un periódico de la época, ilustrar las paupérrimas condiciones sociales en las que habitaban muchos ciudadanos de la Barcelona de aquella época. Con este tipo de

estrategias lo que Mendoza consigue además es que el lector vaya descubriendo su juego con las fuentes, con las noticias de prensa, viniendo a decir que la prensa escrita no es fidedigna. Puede ser inventada. Veamos, pues, lo que dice de la historia de la ciudad:

A los fenicios siguieron griegos y layetanos. Los primeros dejaron de su paso residuos artesanales; a los segundos debemos dos rasgos distintivos de la raza, según los etnólogos la tendencia de los catalanes a ladear la cabeza hacia la criar pelos largos en los orificios nasales (Mendoza, 1986: 9).

A veces se funden dos o más acontecimientos históricos con el discurso ficticio de la novela. Hay una escena en la que un anciano quiere derribar una avioneta de un sopapo y Mendoza la explica así:

El protagonista de esta escena pintoresca (que había de inspirar años después una escena parecida, hoy ya clásica de la película *King Kong*) no era otro que Antoni Gaudí i Cornet, a la sazón en los últimos meses de su vida, y aquel enfrentamiento desigual tenía algo alegórico: al modernismo que el arquitecto celeberrimo representaba había sucedido en aquellas fechas un movimiento de signo radicalmente distinto en Cataluña denominado *noucentisme* [...] (Mendoza, 1986: 348).

Algunos de los elementos propios del carnaval bakhtiniano se encuentran también en las novelas de Eduardo Mendoza: el disfraz, la inversión de los papeles, la exageración y la deformación o el tono burlón. La parodia y el carnaval son para Bakhtin una actitud respecto a la realidad y hacia la tradición que se expresa como sátira menipea. Aplicado a *La ciudad de los prodigios* conduce a la destrucción épica de la historia oficial de España (Tosaus, 2002). Mendoza recoge la tradición del esperpento iniciada por Valle-Inclán para mostrar la realidad social retorciéndola como en un espejo cóncavo y así cuestionar el sistema de valores y creencias asumido por la sociedad. La diferencia con Valle-Inclán es que Mendoza no pretende crear una estética basada en la deformación, pero sí utilizar la técnica para mostrar la degradación esperpéntica del ser humano que ha llevado a un estado de cosas absurdo (Tosaus, 2002). Tosaus ve en esta obra un parecido a *Luces de bohemia* en cuanto a la indignación del autor ante la política nacional y la corrupción de

las clases políticas, así como ante la desidia de la sociedad, y ello bajo la aparente superficialidad de una novela de entretenimiento (Tosaus, 2002).

En el humor mendocino, la parodia y la ironía tienen como función desenmascarar lo más ruin de la sociedad. No conduce a lamentaciones, pues el narrador es una entidad que contempla el comportamiento humano como farsa y no como tragedia (Tosaus, 2000: 87).

7.1.1.4 La historia

La historia oficial no es nunca neutra y siempre se escribe desde la parte ganadora y dominante. Gracias a la ironía, Mendoza se puede alejar tanto de víctimas como de verdugos con el fin de relativizar e ironizar la historia heredada con la intención de encontrar una tercera vía de representación que no protagonicen ni vencedores ni vencidos. De este modo el relativismo histórico es más fuerte si cabe.

Según Herráez (1995), la visión del mundo de Eduardo Mendoza recusa la realidad desde la parodia. Incluso utiliza anacronismos de forma paródica. De este modo tanto la historia, la realidad, así como la ficción, son conceptos abiertos que se quiebran: nada es absolutamente verdad ni nada absolutamente mentira. Y en consecuencia, al borrarse la frontera entre realidad y ficción, la literatura no puede ser sino autorreferencial (Tosaus, 2000: I, 180).

Lo que hace aquí Mendoza es una lectura deconstructiva de la historia de la ciudad para romper el mito de la versión oficial a la vez que la novela reflexiona constantemente sobre la ficción y la historia, enfrentando realidad y ficción ante el lector, que es al que le toca interpretar ese texto *collage*. Esta confrontación ontológica es típica del posmodernismo (Spitzmesser, 1999: 35). Para Mendoza no hay diferencia entre realidad y ficción, por eso los entremezcla: Efrén Castells deja embarazada a la doncella de

Humbert, y el niño que nace más adelante acabará jugando en el Barça, equipo fundado en el año en que fue concebido (Mendoza, 1986: 207).

Al situar la trama de *La ciudad de los prodigios* entre dos fechas: 1888 y 1929, fechas en las que tuvieron lugar las dos exposiciones universales en la ciudad de Barcelona, Mendoza pretende dar unos parámetros reconocibles de credibilidad a la novela, marco en el que luego mezclará realidad y ficción. El referente histórico es Barcelona, pero la ciudad de la novela es ontológicamente distinta a la Barcelona real, pues Mendoza juega constantemente con este referente, lo manipula utilizando anacronismos, elipsis, invenciones, etc. La siguiente cita lo dicen los libros históricos oficiales, pero aquí el escritor lo expresa con ironía:

Aunque es discutida por unos y por otros, la opinión dominante atribuye la fundación primera y segunda de Barcelona a los fenicios. Al menos sabemos que entra en la Historia como colonia de Cartago, a su vez aliada de Sidón y Tiro. Está probado que los elefantes de Aníbal se detuvieron a beber y triscar en las orillas del Besós o del Llobregat camino de los Alpes, donde el frío y el terreno accidentado los diezmarían. Los primeros barceloneses quedaron maravillados a la vista de aquellos animales. Hay que ver qué colmillos, qué orejas, qué trompa o proboscis, se decían. Este asombro compartido y los comentarios ulteriores, que duraron muchos años, hicieron germinar la identidad de Barcelona como núcleo urbano; extraviada luego, los barceloneses del siglo XIX se afanarían por recobrar esa identidad. (Mendoza; 1986: 9)

Mendoza se acerca al pasado desde la ironía, pero sin ingenuidad, como sugirió Umberto Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa*. Transgrede el pasado histórico para sus propios fines y esta trasgresión se extiende al escepticismo frente a los géneros establecidos y recurre al pastiche, la parodia y el humor. Simula e inventa lo que quiere ofrecer como realidad, ya que esta es inaprehensible. Y hay un nuevo concepto: la selección de la realidad como falseamiento de esta. Es la concepción de la realidad histórica como una «verdad a medias», más cercana a la leyenda que.

En *La ciudad de los prodigios* el recurso a la novela histórica no es un mero pretexto para reflexionar sobre la condición humana, sino que el autor nos quiere ofrecer una

reconstrucción de la época. Las herramientas que utiliza son tanto la prensa real como artículos inventados. De este modo reconstruye la intrahistoria de la ciudad. Mediante el juego entre realidad y ficción, el autor consigue que la novela histórica se convierta en una parodia de sí misma, una creación ambigua que no pretende reflejar la realidad, sino su imagen múltiple y fraccionada, todo ello envuelto en una sutil ironía que impide la identificación con la materia tratada. Además, la historia se convierte en espejo del presente desde el que escribe el autor, y, por extensión, el presente del lector.

No solo se parodia la historia, sino también la literatura. La parodia de la novela se sustenta en la incorporación de múltiples textos con intención paródica. Según Tosaus la referencialidad es el mayor logro de la novela: se cuestiona la realidad y se reafirma el papel de la ficción para mostrar la verdad de los acontecimientos narrados. La realidad tiene apariencia engañosa, pues los personajes históricos tienen una función de personajes ficticios (Tosaus, 2002: II, 118). La imposibilidad de llegar a conocer la realidad con precisión nos lleva a la conclusión de que toda interpretación, así como toda representación de la realidad, ha de ser falsa. Y es el componente irónico-humorístico el que produce el efecto desestabilizador. La afirmación final encierra una moraleja existencial: el gusto por las pequeñas cosas de la vida, por asuntos y personas que nunca aparecerán en los libros de historia.

Mendoza, uno de nuestros principales escritores posmodernos españoles, sigue la concepción de la historia de este movimiento bajo los axiomas de la imposibilidad de captar la realidad y la disolución de la historia como discurso unitario y mitificado que va encaminada hacia un fin. La nueva visión creada ante el hecho histórico es la certidumbre de que el fragmento más pequeño de la realidad observada refleja el resto del mundo. Este concepto de la historia es la base para las novelas *La verdad sobre el caso Savolta*, *La*

ciudad de los prodigios y *Una comedia ligera*. Para Mendoza, la historia opera como “maestra de la vida”, pero sin llegar a tener una finalidad pedagógica (Tosaus, 2000: 66).

Ahora bien, el autor desea dejar reflejada la realidad social de Barcelona en el espejo cóncavo. En casi todas sus novelas, Mendoza trata de deformar la realidad social e histórica para poner en entredicho un sistema de valores y creencias asumidos, pero en muchos casos absurdo. Lo que pretende es presentar ciertos momentos históricos como resultado de un proceso de degradación del ser humano que le conduce a aceptar un estado de cosas ridículo (Tosaus, 2000: 130).

La dialogía y el carnaval proponen la liberación de lo simbólico, introducen la pluralidad de discursos y manifiestan y representan la humanidad deformada y desfigurada por las estructuras de dominio, en su nivel profundo, saca a la luz la forma desnuda de la historicidad humana, y el hecho de que el individuo en cuanto tal, está expuesto al acontecimiento que lo transforma. El lenguaje monológico, unitario y de autoridad se erosiona, se desmorona por el poder de la risa; la risa, instrumento de la sátira y la parodia, desmitifica, desconstruye, opera una inversión de la imagen oficial del mundo. La parodia desmonta los ritos y las imágenes monoestilísticas de cuanto se convierte en estático y se erige en autoridad (Tosaus, 2000: 133).

Juan Benet en su reseña sobre *La ciudad de los prodigios* (Benet; 1987: 4) comentaba que a Mendoza le gusta presentar al lector la historia “por detrás” para ofrecer el revés de los estereotipos.

Según Amalia Pulgarín (1995: 48), en esta novela Mendoza utiliza con mayor profundidad las características elaboradas en novelas anteriores y lo vincula a lo que él considera de vital importancia, en torno a lo cual giran aquí sus estrategias narrativas: el cuestionamiento de la historia. Si los personajes históricos coexisten con los ficticios, es porque lo que rigen son las reglas de la ficción bajo las que estos personajes se ven sometidos a un proceso de desmitificación mediante el recurso de la ironía. Si toda interpretación o representación es falsa, es porque hay una crisis de referencialidad que se corresponde con la crisis entre significante y significado. Se crea confusión pues no es posible atrapar la realidad. Ante esta crisis de referencialidad la novela se vale de su

carácter de artificio para dar continuidad de manera imaginativa a lo que podría ser una versión de la realidad. Este es el efecto de la metafiction histórica que no pretende reproducir los hechos sino hacernos pensar en nuevas reacciones acerca de los mismos.

No hay respeto por la versión oficial de la historia (Pulgarín, 1995: 54). La crisis de referencialidad del posmodernismo problematiza su actividad. Gracias a la metafiction historiográfica podemos ver sus referentes como ficticios. (Pulgarín, 1995: 47). Los personajes históricos entran en el juego de la ficción: Gaudí, Mata Hari, Primo de Rivera son personajes ficticios dentro del marco de la novela (Pulgarín, 1995: 48). Estos personajes históricos se unen a los secundarios y nunca están en primer plano. Sirven para aumentar la hilaridad de la historia (Pulgarín, 1995: 48) y para desmitificar los referentes. El carácter ficticio del texto se pone de manifiesto a todos los niveles no solo por el carácter ficticio de los personajes y los acontecimientos, sino también por la irrealidad misma del hecho de contar: relatar y mezclar acontecimientos reales e inventados, describir personajes ficticios e históricos y nombrar lugares (Pulgarín, 1995: 53).

La ciudad de los prodigios puede considerarse plenamente dentro de la órbita ontológica posmodernista (Spitzmesser, 1999: 20) puesto que Mendoza no trata ahora de encontrar «verdad» alguna, sino solo de dismantelar los mitos históricos. El historicismo tiende a marginar a los vencidos, pero la parodia ofrece a Mendoza la posibilidad de separarse por igual de ganadores y vencidos. Como hemos apuntado, lo que pretende Mendoza es encontrar una “tercera vía”: a) ideológica en el combate entre anarquismo y burguesía; b) formal como novela de educación negativa; c) discursiva como contraposición y disposición jerárquica de los diferentes enunciados que se entremezclan en la novela (Spitzmesser, 1999: 20-21). Al terminar la novela de Mendoza, no se tiene tampoco una visión más clara de los hechos, sino una versión tragicómica.

La ciudad de los prodigios demuestra que, si la historia no puede cambiarse, el hecho histórico en cambio sí es susceptible de manipulación ideológica y artística (Spitzmesser, 1999: 21). Barcelona es entonces un espacio en el cual Mendoza realiza el proceso descrito por Bakhtin como *cronotopo* o “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are expressed in literature”²⁶ (Bakhtin, 2011: 84). Este enclave es un espejo de la sociedad española (Spitzmesser, 1999: 21). El «prodigio» de la ciudad no es solo lo maravilloso, sino también lo monstruoso y anormal que se aleja de la visión de la historiografía oficial. Mendoza reconceptualiza, pues, la historia siguiendo el postulado posmoderno, admitiendo la imposibilidad de captar la realidad y reconociendo que la historia ha pasado por un proceso de desmitificación mientras niega la idea de progreso (Tosaus, 2000: I., 68).

Según la opinión de McHale (1989: 74), la ficción posmoderna es muy afín a los géneros fantásticos y a la ciencia ficción. Lo fantástico se convierte en algo banal o cotidiano y ambos planos se confunden: lo fantástico parece ser banal y lo banal fantástico. Un ejemplo claro del juego de confusión entre los dos mundos son las novelas de Eduardo Mendoza en las que las figuras de los santos cobran vida y abandonan sus nichos. La manera en que el autor describe esto es tan natural que el lector no siente que sea algo extraordinario. Esto asemejaría su discurso al de la hagiografía medieval: en los *Milagros de nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo no sorprende que los santos o la virgen hagan lo mismo. Este elemento mágico o sobrenatural que recuerda también al realismo mágico de García Márquez tiene como función explicar ciertos episodios históricos.

7.1.1.5 El uso de la documentación histórica

²⁶ la conectividad intrínseca de relaciones temporales y espaciales expresadas en literatura

Mendoza toma como fuentes para construir la trama una amalgama de textos dispares: rumores, noticias de periódicos, anécdotas, estadísticas, crónicas de la época, profecías, prodigios, leyendas, datos históricos y pseudohistóricos y citas bíblicas. Además juega con el material histórico para confundir al lector con las siguientes estrategias: enumeraciones caóticas, burla intencionada de la historia, libre interpretación de la realidad y ambigüedad de los datos expuestos. El juego del narrador, que se podría calificar de cronista cervantino, da carácter histórico a algo que es inventado (Tosaus, 2002: II, 92). La pretendida intención es la de recrear una historia verdadera, pero algo no funciona: por ejemplo se pierden documentos. Véase también esta supuesta noticia de un diario en el invierno de 1887/1888 durante las obras de la primera exposición:

Un diario publicó al respecto una noticia chocante; en un hoyo de dicha plaza habían sido encontrados varios huevos de gran tamaño. Analizados en un laboratorio, habían resultado ser huevos de pingüino. Es casi seguro que esta noticia era falsa, que el periódico en cuestión se proponía publicarla el día de los Inocentes, y que se traspapeló y salió a destiempo. (Mendoza, 1986: 88)

Si el documento utilizado por el historiador es la garantía de una reconstrucción verídica del pasado, Mendoza utiliza este principio con el fin de que, una vez creada la impresión de realidad, se inicie el juego con el lector. El lector, una vez que ha asumido que puede fiarse de la información del narrador, mucho más documentado que él, confía en la veracidad de las fuentes. Sin embargo, algunas de esos documentos son inventados y otros no. Y el lector no sabe cuáles. Este juego entre los dos planos, realidad histórica y ficción, surge de la intención de Mendoza en demostrar que la realidad puede ser entendida de muy diversas formas.

En la novela, la historia está integrada en la ficción, es un componente del discurso novelesco. Dado que es imposible para el lector verificar todos los datos dados en la novela, no le queda más remedio que dar por válido lo que en ella se narra. En *La ciudad de los prodigios* la verdad histórica y la fabulación se funden buscando la confusión del

lector. La información tiene un carácter muy riguroso por lo que el lector abandona finalmente su posible resistencia a la veracidad documental, dando al narrador todo el poder, pues le llega a considerar omnisciente y mucho más instruido. El conocimiento del narrador se vuelve incontestable, hasta que investigamos y descubrimos que estas fuentes no son ciertas y caemos en la cuenta de que el narrador está jugando con el lector. Es el juego del narrador que, a su vez, cuestiona y quiere que cuestionemos la visión de la historia que se nos da de modo convencional (Tosaus, 2000:70).

Mendoza juega con la veracidad de las fuentes históricas que aceptamos como ciertas, pero la fiabilidad de la documentación histórica en el posmodernismo quedó en entredicho. Cito aquí un pasaje de la novela en la que se documenta la invención del helicóptero. Es un pasaje que parece verídico y que un lector que no se haya molestado en investigar la historia de dicho aparato, no se atrevería a contradecir:

Con ellos se había venido experimentando en los últimos años, bien que con resultados poco alentadores hasta el momento. El 18 de abril de 1924 el marqués de Pescara había conseguido despegar y aterrizar verticalmente en Issy-les Moulineaux, pero la distancia recorrida había sido escasa: tan solo 136 metros. Por su parte, el ingeniero español Juan de la Cierva había inventado el año anterior, es decir en 1923, un aparato menos ambicioso, pero más eficaz. (Mendoza, 1986: 386)

Este pasaje, aparentemente verídico, no lo es del todo. Si se investiga la realidad de este primer vuelo de Pescara, que, siendo correcta la fecha que nos proporciona el autor, no es del todo correcto lo que dice que ocurrió: de hecho este vuelo fue todo un récord en su época y no fueron 136m los recorridos, sino 736m. Tampoco es cierto que el autogiro de Juan de la Cierva fuera más eficaz que el helicóptero. Esto nos da a entender que para no ser «engañados» por el autor deberíamos verificar todos sus datos, labor prácticamente imposible, y demuestra una vez más el juego constante entre datos reales e inventados a lo largo de la obra. Es interesante que Mendoza utilice un narrador visible que pretende instruir, un narrador por lo demás ya superado dentro de la literatura contemporánea, pero

que sirve al propósito de Mendoza de que no es otro que despistar al lector que lo acepta como narrador convencional. Sin embargo, el lector menos ingenuo, sospecha que se está jugando con él, pero para confirmarlo debería verificar todas las fuentes, labor demasiado ardua.

La novela nos señala la problemática del conocimiento histórico y la falta de credibilidad de las fuentes históricas. A medida que avanza la novela, el lector acaba cayendo en la cuenta de que están jugando con él y desconfía de la realidad aceptada (Tosaus, 2002: II, 92). Además, los documentos intercalados no aumentan el verismo de la narración, sino que acentúan la duda (Pulgarín; 1995: 50), dada la constante parodia del discurso histórico. En cuanto a la ambigüedad, la transgresión y el conflicto entre la verdad «oficial» y la ficción, Tosaus ve influencias shakespearianas y cervantinas (Tosaus, 2000: 80).

7.1.1.6 El narrador.

En la novela posmoderna queda eliminado el narrador omnisciente con el objeto de dar paso a una multiplicidad de perspectivas. Esta función permite mezclar lo poético con la función de reflexionar sobre el texto o sobre la posibilidad de narrar la propia experiencia lo más ajustado posible a la verdad. Si la reina Urraca, como veremos, cae, durante el proceso de relatar los hechos, en la cuenta de la imposibilidad de la veracidad completa del relato histórico, en la novela de Mendoza el narrador juega un importante papel en la metaficción historiográfica. En *La ciudad de los prodigios*, el narrador tiene la función de despistar al lector insertando en el discurso tanto textos históricos auténticos como falsos y juega al escondite con la realidad y la ficción. Su función consiste en que el lector cuestione las fuentes históricas, al menos con relación a la novela y durante el proceso de su lectura.

Cabe destacar la figura del narrador heterodiegético, un narrador que cuenta la historia desde fuera de la narración, pero desde diferentes planos. Esta tendencia ayuda a la reflexión sobre el texto, o lo que se denomina la metaficción. El narrador parece aunar las funciones de creador y de crítico. Es consciente de su escritura y del proceso de la misma, concentrándose en la reflexión sobre aspectos teóricos de la novela.

El narrador es el elemento central del relato. Todos los demás elementos experimentan de un modo u otro su influencia y la manipulación a la que somete el material histórico. Es el centro organizador del mensaje. En los tiempos modernos ha experimentado un enorme auge en comparación con las narrativas de la Edad Media y del Renacimiento. Se convierte en juez riguroso e «imparcial» y la narración se convierte en el resultado de una minuciosa investigación. En el s. XX el narrador continúa desarrollándose y convive con una modalidad de relato en la que se borra la huella del narrador en beneficio del personaje. El narrador se vuelve cada vez más invisible y deja actuar a los personajes. El narrador puede funcionar, y normalmente lo hace, como preceptor del texto, dado que los hechos se narran desde su punto de vista. El papel configurador del narrador se pone de manifiesto en los permanentes cambios de perspectiva que se operan en el texto. Es el responsable del carácter polifónico de la novela. El narrador heterodiegético de las novelas del s. XX no está tan interesado en dar una imagen completa desde el principio, sino que disemina sus rasgos a lo largo de todo el relato.

El narrador en esta novela de Mendoza se visualiza como fuente documental y de información para el lector, al que se juzga menos informado. Así, la novela adopta una forma de crónica de un momento en el tiempo sobre el que el narrador posee un dominio mayor que el lector. Es un narrador visible que pretende instruir (Tosaus 2000: 69) pero acaba despistando. La credibilidad textual es grande, pues los lectores carecen de

conocimientos suficientes y acaban abandonando la resistencia frente a la veracidad. Es un narrador omnisciente que cuestiona la visión de la historia que se nos da de modo convencional (Tosaus, 2000: 69). El juego del narrador es que, como cronista de tipo cervantino, da carácter histórico a algo que es pura fantasía (Tosaus, 2000: 108).

En esta novela se lleva, por lo tanto, a cabo un proceso de deconstrucción de mitos culturales y políticos de la historia en voz de un narrador que relata el pasado en tono humorístico, pero que, a la vez anticipa el futuro:

Quando los narradores vuelven su mirada hacia acontecimientos pasados, la interpretación que nos ofrecen es una visión llena de futuro. Se huye de lo que se ha quedado fosilizado por la Historia y se anticipa una visión del porvenir. (Tosaus, 2000: 272)

7.1.2. HERRUMBROSAS LANZAS DE JUAN BENET

Herrumbrosas lanzas forma parte de un conjunto de obras de Benet denominado «novelas regionatas», de una enorme riqueza material y temática, que se ven enriquecidas mutuamente por una fina telaraña de interrelaciones y alusiones mutuas. Dentro de este conjunto de novelas se encuentran, además de *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970), *Un viaje de invierno* (1972), *La otra casa de Mazón* (1973), *En el Estado* (1977), *Saúl ante Samuel* (1980), *El aire de un crimen* (1980) y *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986). Ya había aparecido la mítica Región en una colección de cuentos que el autor publicó en 1961: *Nunca llegarás a nada*.

En este estudio me limito a esbozar algunos de los rasgos característicos de *Herrumbrosas lanzas* relacionados con la temática de este trabajo —rasgos del posmodernismo y la problemática de la Historia—, dejando el resto para otros análisis.

Benet fue un autor de estilo muy depurado y su estética estaba en sintonía con la literatura extranjera más vanguardista. No obstante, Benet no se puede enmarcar en ningún grupo o generación: él tampoco deseaba escribir novela de acuerdo con los cánones. Sin embargo, es un autor fundamental para el desarrollo de la novela posmoderna en España (Margenot, 1991: 13) y ejerce por su carácter independiente una actitud de oposición a la tradición española (Molina, 2007: 12). Una característica de Benet es su deseo de encontrar una voz personal, más cercana a los grandes innovadores de la novela del s. XX, inquietud que le aparta de la tradición española, convirtiéndolo en un autor más enraizado en la literatura europea y norteamericana. (Margenot, 1991: 12).

Herrumbrosas lanzas (Premio de la Crítica 1984) apareció en tres volúmenes en 1983, 1985 y 1986 junto con *Mapa de Región* que se entregó con el primer libro en 1983. Es una serie inacabada, pero el escritor falleció antes de concluirla. Su intención era dar a cada una de los volúmenes, incluido el mapa, una autonomía formal y de contenido. La

obra fue el resultado de un proyecto desechado de escribir la historia militar de la Guerra Civil (Molina, 2007: 17). La novela buscaba una recepción algo más amplia que *Saúl ante Samuel*, lo que se manifiesta en un estilo más sencillo aunque no necesariamente con un menor hermetismo (Molina, 2007: 18).

Benet es un autor con necesidad de limar y pulir lo escrito hasta alcanzar un estilo depurado, pero difícil de leer. Sin embargo, en *Herrumbrosas lanzas* decide poner en marcha un nuevo procedimiento que le impidiera querer volver al comienzo de la novela una y otra vez, por lo que decide publicarla en volúmenes separados y distanciados en el tiempo (Molina, 2007: 23). En la edición de 1999 (Alfaguara) se publican los tres volúmenes y el mapa juntos.

Benet, nacido en Madrid en 1927, pertenece por edad a la llamada Generación 50 formada por Goytisolo, Fernández Santos y Martín Gaité entre otros. Esta generación de neorrealistas defendía una actitud comprometida con la literatura, sin embargo, Benet es la antítesis del canon literario de esta generación, pues se distancia de la estética neorrealista y se vuelve más hacia un deseo de innovación del estilo, muy personal y complejo, que utiliza como negación del realismo posterior a la Guerra Civil, tan popular en las dos décadas siguientes a la contienda (Herzberger, 1976: 2).

Tras el realismo inicial de la literatura de posguerra, llegaron nuevas influencias de Latinoamérica con Vargas Llosa, Fuentes o Cabrera Infante, así como del *Nouveau roman* francés, y la novela realista perdió popularidad. Las novelas de Benet coinciden con la definición de *Nouveau roman* (Herzberger, 1976: 19). Este tipo de novela no se puede definir como escuela ni como grupo, sino que engloba a autores que buscan nuevas formas novelísticas que expresen relaciones entre el hombre y el mundo. Benet es un autor que presenta influencias de Faulkner, de Proust y de la nueva novela latinoamericana.

Benet rechaza para su narrativa la representación mimética de la realidad. Es más, no le impone respeto un autor que se atenga a la realidad tal y como es, pues, para él, la realidad es inaprehensible, por lo que tampoco se puede imitar. Rechaza el realismo así como la novela de posguerra por no estar movidos por estímulos estéticos sino sociopolíticos (Molina, 2007: p. 19).

Ricardo Gullón, gran comentarista de Benet, en un artículo titulado *Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España* (1973) no solamente alude a la equiparación del territorio llamado “Región” de muchas de sus novelas (*Volverás a Región*, *Herrumbrosas lanzas*, *Una meditación*, etcétera) con España sino también a la enorme complejidad que presentan estas novelas. En esta novela encontramos nuevamente el elemento del laberinto: si en *La ciudad de los prodigios* el laberinto era la ciudad, ahora, en *Herrumbrosas lanzas*, el laberinto es una región montañosa. Este elemento, símbolo del mundo como laberinto, no es gratuito y lo encontramos frecuentemente en novelas posmodernas como por ejemplo *El nombre de la rosa* o el cuento borgiano *El jardín de los senderos que se bifurcan*. La complejidad laberíntica de las novelas de Región de Benet se manifiesta en varios niveles del discurso: uno meramente espacial, ya que hay lugares oscuros en la geografía regionata en que los personajes se pierden y, por otro lado, en el plano lingüístico y estructural presenta una gramática y un léxico muy complicados, aunque es algo menos en las novelas que nos ocupan. En tercera instancia la complejidad estructural se manifiesta en la temática a través de la gran cantidad de asuntos intrincados y entrelazados que se tratan. El universo creado por Benet está constituido por un conglomerado de personajes y acontecimientos que reflejan la España en tiempos de la Guerra Civil y con distintos niveles de complejidad (Herzberger, 1976: 44).

Benet se opone a los cánones literarios decimonónicos y al positivismo, por lo que no puede haber una interpretación completa y definitiva de su obra ni una conceptualización sistemática ni explicación empírica de Región ni, por extensión, de su novela. El cosmos es algo inexplicable y desconcertante y con esta idea en mente hemos de leer su novela.

7.1.2.1 Un espacio laberíntico llamado Región En la novela *Herrumbrosas lanzas* encontramos, como dicho, al igual que en otras novelas regionatas del mismo autor, un espacio simbólico, inventado, llamado Región en el que se desarrollan los hechos que tratan sobre la guerra civil española.

En un primer nivel, Benet describe Región como un área que consiste en un desierto poco poblado (*Volverás a Región*):

Para llegar al desierto desde Región se necesita casi un día de coche. [...] El desierto está constituido por un escudo primario de 1.400 metros de altitud media, adosado por el norte a los terrenos más jóvenes de la cordillera, que con forma de vientre de violín originan el nacimiento y la divisoria de los ríos Torce y Formigoso. (Benet, 2001: 11)

En un primer nivel narrativo Benet describe con exactitud los ríos, las montañas, los valles de Región, pero luego va a unos niveles inferiores, puesto que en un segundo nivel está describiendo una situación de decadencia de una región o sociedad y en un tercer nivel, la descripción enfatiza los elementos misteriosos y enigmáticos de la novela (Herzberger, 1976: 45-46). Al igual que ocurre en la novela *El jinete polaco* de Muñoz Molina con Maqueda, Región es un lugar de difícil acceso para el viajero, y se encuentra con un camino laberíntico por cualquiera de las dos carreteras de acceso: “el primer itinerario es penoso y laberíntico, a menudo impracticable y en algunas estaciones del año fatal”. (Benet, 2001: 46-47).

Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real —[...] Segado al oeste por los contrafuertes dinantienses da lugar a esas depresiones monstruosas en cuyos fondos canta el Torce, después de haber serrado esos acantilados de color de elefante que formaron hasta el siglo

pasado una muralla inexpugnable a la curiosidad ribereña; por el contrario, en la frontera meridional que mira al este el altiplano se resuelve en una serie de pliegues irregulares de enrevesada topografía que transforman toda la cabecera en un laberinto de pequeñas cuencas y que solo a la altura de Ferrellan se resuelven en un valle primario de corte tradicional, el Fromigoso. (Benet, 2001: 11-12)

Una descripción del valle en *Herrumbrosas lanzas I*:

Incluso se llegó a pensar —en el segundo año de la guerra— en una operación militar de pequeña escala lanzada (con el pretexto de intentar la liberación del valle y sus heroicos defensores, imposible de conseguir a través de aquel dédalo de cordilleras, sierras y desiertos que los separaban de las más cercanas líneas republicanas) [...] (Benet, 1999a: 41).

En *Volverás a Región*, Benet rompe las barreras impuestas por la percepción normal de la realidad, creando un clima de misterio y ambigüedad. Yuxtapone elementos antitéticos en su descripción del campo como, por ejemplo, describir meticulosamente la formación geológica de un valle de manera científica y luego utilizar la personificación de ese mismo elemento. Utiliza también el realismo mágico, capturando los elementos misteriosos que se encuentran bajo la superficie de la realidad (Herzberger, 1976: 47-48).

El motivo del laberinto ocupa además un lugar destacado en el tratamiento del mito de la narrativa benetiana, conectando con figuras como el Minotauro, Teseo y Ariadna. Este mito aparece también en *La Isla de los Jacintos Cortados* de Torrente Ballester. Región cuenta con una cosmogonía propia, inspirada en diferentes códigos y arquetipos del mundo clásico, pero planteada desde un escepticismo y una desmitificación posmodernos.

Carrera maneja cuatro ideas básicas del laberinto en la obra de Benet, identificadas con distintos planos del discurso: por una parte están la complejidad y plurisignificación del discurso benetiano; por otro lado, el laberinto está relacionado con un viaje o una realización personal siempre frustrada; en tercer lugar se nos presenta a los lectores como fortaleza del inconsciente; y, por último, lo consideramos uno de los arquetipos del orbe regionato en el que se aglutinan el misterio y la desorientación (Carrera, 2009: 25).

El país regionato se encuentra en algún punto determinado del norte de León, cerca de la Cordillera Cantábrica. Sin embargo, la situación geográfica no importa, cualquier localización real sería ociosa, pues Región la trascendería tanto espacial como temporalmente. Región es mucho más que la localización simbólica de la Guerra Civil. Al igual que la Yoknapatawpha de Faulkner (escritor con quien Benet se sentía muy afín) o el Macondo de Márquez, incluso el Wessex de Thomas Hardy (Arana, 2000: 76), se proyecta hacia un plano universal en el que cualquier ser humano se puede sentir identificado. Por ese motivo Región no tiene existencia física y Benet tardó hasta la publicación de *Herrumbrosas lanzas I* en trazar el mapa de la zona, que si bien es muy detallado y minucioso, también está lleno de contradicciones.

Región es un espacio connotativo concebido según patrones subjetivos. Existe en él un alto componente autorreferencial, lo cual le concede independencia y lo carga de simbolismo, lo que da lugar a un gran número de interpretaciones (Carrera, 2009: 26). Región parece un lugar determinado dentro del mapa de España, pero no es así. Tiene aspectos que están en el límite entre realidad y fantasía. Región es caos, ruina, un espacio que no concede a sus residentes nada más que aislamiento y dolor. Tiene ciertas conexiones con el mundo exterior, pero que se vuelve extensible a la imagen de España en sentido atemporal.

La condición laberíntica de Región se asienta en que no hay correspondencias claras con la realidad, en que existe ambigüedad lingüística y referencial desde la geografía hasta los propios personajes. Según Carrera el laberinto es un símbolo de la pérdida o falta de la razón (Carrera, 2009: 29) en oposición a la linealidad.

Con Región Benet nos ofrece un mundo en el que todas las pautas que le daban sentido se han visto deshechas, pues incluso los mitos nacionales y religiosos se descomponen en un escepticismo característico del posmodernismo, siendo la única

verdad posible la verdad del laberinto: el caos y el desconcierto. Región es una comarca ficticia dentro de España, de la que Región es un microcosmos. Forman parte de ese microcosmos una serie de poblaciones aisladas caracterizadas por la ruina y el abandono.

Para llegar a Región el viajero deberá superar las dificultades que le supone la orografía de la zona en un viaje que está relacionado con la búsqueda de identidad (Molina, 2007: 151), similar a los «viajes» que inician Onofre Bouvila por Barcelona, que va ascendiendo desde el barrio más humilde al más lujoso y el protagonista de *El jinete polaco*, Manuel, que sale de Mágina para huir de la ruralidad, pero acaba volviendo para retornar a sus raíces. El paisaje afecta las costumbres de la gente y dificulta la relación con el exterior. Si el exterior en la novela es España y Región es un microcosmos de España, el paisaje es, a su vez, un símbolo del aislamiento de España frente al resto del mundo. Este aislamiento impide la llegada del progreso y la condena a la decadencia y la ruina. El hecho que traería la ruina definitiva sería la Guerra Civil y la posguerra.

Región es una ficción autónoma. Recibe ecos de la realidad, pero como ficción se abre y se cierra en sí misma en un intento de crear una cosmogonía en la que se desarrollan los conflictos del hombre con el espacio que habita y con otros hombres (Molina; 2007: 239), por lo que también se convierte en un espacio psicológico, escenario de las miserias humanas.

El término «región» que da nombre a la zona es de carácter genérico y subraya la indeterminación de la zona, pero es referencia, al mismo tiempo, de algo real que es España. Región sería su microcosmos metafórico. La historia de Región va en paralelo con la historia de España: hay referencias a los visigodos, los romanos, los árabes, las guerras carlistas y la Guerra Civil —como veremos más adelante. Hay una lejana referencia realista, pero es una sucesión de desgracias: ese es el concepto que Benet tiene de la historia. El pasado tiene una influencia maléfica en el presente y anula todo progreso

o esperanza. Lo que gobierna en Región es la decadencia, siendo la Guerra Civil, la culminación de dicho proceso decadente y la posguerra la ruina total.

El espacio es uno con los personajes y ambos son la proyección del narrador y su mundo interior en su lucha por lograr la obra literaria. Al adentrarse en la sierra, se adentra en el mundo de la fábula para desentrañar sus misterios. Esta prueba será importante para deshacerse de la razón y adentrarse en lo que llamaría Benet la «zona de sombras», antítesis de la razón (Molina, 2007: 39).

7.1.2.2 *El mapa de Región*

El mapa de Región (1983) se publicó por separado, pero más tarde se incorporó a *Herrumbrosas Lanzas*. Se trata de un detallado modelo topográfico imitando los mapas militares. No pretende demostrar una tangibilidad del mundo ficticio, sino representar las preocupaciones estilísticas y temáticas de las novelas regionatas como lo sugieren las formaciones geográficas cartografiadas en dicho mapa (Margenot, 1991: 23-24). Hay otros cinco mapas más en la tercera parte de la novela de los cuales, tres son fragmentos a una escala mayor de *El Mapa*. La impresión del lector es que el autor pretende sugerir la existencia real de Región. Sin embargo, al hacer un estudio más detenido de *El Mapa*, esta impresión se revela como falsa. El rasgo más sobresaliente de *El Mapa* reside en la representación física que sugiere un cosmos laberíntico que atrapa a los seres humanos (un sistema de carreteras laberíntico, curvas, proliferación de núcleos urbanos, ríos, arroyos y montañas) e insinúa un mundo caótico en movimiento (Margenot, 1991: 27). Este mundo laberíntico del mapa apunta a una manifestación del miedo y de la represión que se ve aumentado por la localización central del bosque, laberinto dentro de un laberinto, (Margenot, 1991: 28). A su vez, el lenguaje se vuelve hacia sí mismo para hacerse opaco y convertir el texto en un laberinto textual, por lo que el discurso de las novelas y *El Mapa* están relacionados (Margenot, 1991: 29-30).

En la novela y el mapa tenemos, por lo tanto, dos tipos de discurso: el aparentemente científico del mapa y el discurso ficticio de la novela. Ahora bien, el mapa contradice el discurso de la novela (en *Volverás a Región* (Benet, 2001: 11) se dice que el Formigoso confluye con el Torce, pero según el mapa esto no es así; o el puerto de San Cosme de *Herrumbrosas Lanzas III* (Benet, 1999a: 417) no aparece en el mapa. ¿Qué valor científico tiene, pues, un mapa contradictorio? No debería existir en ese tipo de documento posibilidad de contradicción, pero donde acaba el discurso científico comienza la «zona de sombras» del poeta. Si *El Mapa* parodia los mapas militares, es claramente autorreferencial y la autorreferencialidad es uno de los principales elementos de la parodia. En este caso descubrimos que el mapa de Región funciona solo superficialmente como discurso científico (Margenot, 1991: 35). Es decir, la representación benetiana de la realidad no se corresponde con la mimesis de la realidad. Además, las contradicciones entre novelas y mapa generan un cosmos literario misterioso y una deconstrucción paródica del discurso científico que apunta a la convicción benetiana de la inaprehensibilidad de la realidad y la índole contradictoria del espacio mítico (Margenot, 1991: 38-39).

Si un mapa, por regla general, facilita la representación del proceso histórico, conviene averiguar qué tipo de representación pretende Benet en su obra. El autor utiliza el mapa como imagen de España durante la Guerra Civil, representando los conflictos ideológicos de manera gráfica. En el mapa hay una representación gráfica de la polarización política mediante las montañas que dividen el espacio cartográfico en dos partes de igual tamaño. Los republicanos ocupan el lado izquierdo del mapa y los nacionales el derecho. Este mapa que tiene apariencia de mapa militar revela el papel del autor como cronista de la guerra, pero esto es engañoso, pues los errores del mismo, sus contradicciones llevan a dificultar en vez de facilitar la conquista del territorio.

Pero es que además por ser local la guerra en Región era muy distinta a como la pensaban y consideraban los responsables y dirigentes. Salvo muy pocas excepciones —salvo las revueltas campesinas, en último término—, la guerra en una comarca apartada y atrasada viene siempre de fuera, es un regalo más del gobierno y la capital, una irrupción en el reino de la anacronía. (*Herrumbrosas Lanzas I*, 1999a: 70)

Al estudiar *El mapa*, caemos en la cuenta de que tiene un aspecto lúdico: en *Herrumbrosas lanzas III*, los oficiales republicanos se asemejan a un grupo de niños absortos en juegos bélicos mientras se intuye la parodia en *El mapa* (Margenot, 1991: 34): “[...] hasta entonces la República en armas no había sabido montar otro espectáculo que el del entierro de la sardina, con fusiles y granadas en lugar de escobas y calabazas.” (Benet, 1999a: 395).

La cartografía cumple un propósito dual (Margenot, 1991: 170): sugiere la unidad referencial de Región que aparece en varias obras, y apunta al carácter autorreferencial del discurso narrativo. Los fallos del mapa fundamentan el carácter mítico-literario del cosmos regionata.

Los mapas de Benet son diseños históricos de su mundo narrativo. *El mapa* confunde la frontera entre historia y ficción. La cartografía se revela en esta obra como un sistema de comunicación inadecuado. Lo mismo ocurre con el lenguaje del discurso en la novela. Benet confía en el lenguaje como sistema de comunicación, pero le preocupa encauzar una interpretación personal e irónica de la historia con un estilo rico en metáforas y digresiones (Margenot, 1991: 49). Este entendimiento particular de la realidad desemboca en una visión abstracta de la Guerra Civil, expresada en el mapa (Margenot, 1991: 49). *El mapa* convierte al hombre en una pieza de la maquinaria militar.

Tanto el mapa como el lenguaje son sistemas de comunicación, la cartografía como lenguaje se revela como ineficiente. El mapa, como entidad que confiere valor histórico al espacio, tiene errores lo que lleva a cuestionar su capacidad para orientar. Pero tampoco rechaza Benet la validez del lenguaje como sistema de comunicación, aunque sí le

preocupa la interpretación individual de la historia mediante un lenguaje rico en tropos. Aboga por la interpretación irónica de los acontecimientos, no solamente los más conocidos, sino teniendo en cuenta los entresijos de la realidad, lo que no se suele contar (Margenot, 1991: 49).

El uso del mapa es significativo, pues presta mayor unidad espacial y coherencia estética al mundo ficticio del autor. Actúa como un paratexto. Al aparecer como un documento aparte afirma su importancia y autonomía como obra literaria que enlaza todas las novelas regionatas (Margenot, 1991: 38). Además, la relación que *El mapa* tiene con el tiempo es que un mapa sugiere la detención del tiempo: la cronología es inmutable, si no ausente.

Esta forma de cartografiar una región no real es un medio visual que se ha utilizado con frecuencia para destacar la tangibilidad de un mundo ficticio (*Moby Dick* de Melville, *Gravity's Rainbow* de Pynchon o el mapa de Dublin en el *Ulysses* de Joyce). Los escritores crean mapas de sus mundos para orientar en un mundo en cambio perpetuo (Tally, 2012). El individuo intenta entender el mundo por una cierta actividad cartográfica o mapa cognitivo, como lo ha venido a llamar Jameson, que permite una cierta representación de la irrepresentabilidad de la totalidad de la sociedad (Jameson, 1996: 69). Eso mismo ocurre con Región. Además un mapa ayuda al sujeto a pensar sobre sí mismo (Tally, 2012). Si las narrativas sirven para dar sentido o forma al mundo, entonces las obras literarias “tienen una función cartográfica de crear figurativa o alegóricamente una representación del espacio social, en un sentido amplio. A esto es lo que yo llamo cartografía literaria” (Tally, 2012).

El proyecto cartográfico de la novela se parece al mencionado mapa cognitivo de Jameson (Tally, 2012) para situar al lector dentro de una totalidad social de imposible representación. Por ello la narrativa en sí es una forma de trazar un mapa, un acto

espacialmente simbólico (Tally, 2012). A esto hay que añadir que, la cartografía mimética es ingenua pues no pueden existir mapas verdaderos, según Jameson, pues no puede haber transferencia de espacios curvos a gráficos planos (Jameson, 1996: 70). Jameson cita la obra *The Image of the City* de Kevin Lynch (1960) para decir que un espacio o ciudad alienada es un lugar donde las personas son incapaces de cartografiar su posición en la totalidad urbana en la que se encuentran (Jameson, 1996: 69). Si, como se ha dicho, *El mapa de Región* no sirve al individuo para orientarse, lo que implica la idea de la desalienación del individuo de su espacio, tampoco la novela ayuda en esa orientación.

Según Margenot (1991: 39), el uso del mapa es importante pues confiere mayor unidad al texto y al mundo ficticio de la novela. Además, crea una visión histórica en torno a los sucesos bélicos de la Guerra Civil en Región. Si un mapa ha de legitimizar un espacio dentro de un marco político y conferir mayor verosimilitud histórica al proceso ficticio, la función de un mapa en este caso queda deslegitimizada, pues a la vez que construye esta visión histórica y pseudocientífica la deshace al estar llena de errores y contradicciones. El lector no puede fiarse de las fuentes, ni siquiera de los mapas. Hay pues en estas novelas un cuestionamiento de las fuentes históricas similar a la de *La ciudad de los prodigios* y un juego parecido con el lector, y solo uno atento caerá en la cuenta de este engaño. Es otra forma de deconstrucción: crear algo, un mundo, un mapa para luego contradecirse en una dinámica autorreferencial.

Margenot concluye en su estudio *El mapa de Región* que la comprensión de la realidad benetiana está en contradicción con el costumbrismo decimonónico y el modelo positivista. Por eso la realidad benetiana no permite una exégesis completa. Región no puede ser conceptualizada empíricamente ni siquiera mediante una cartografía, pues el autor prefiere y pretende una visión enigmática del cosmos. La novelística benetiana socava, pues, el concepto del realismo (Margenot, 1991: 170).

7.1.2.3 La historia

Benet perdió a su padre en la guerra por lo que esta supuso una experiencia especialmente traumática para él. La utiliza como herramienta para expresar un universo que le es propio. El propósito de Benet no es la reconstrucción de los hechos históricos, sino la representación de la tragedia humana que encierra.

La Guerra Civil es el tema fundamental de estas novelas de Benet (*Herrumbrosas lanzas*, *Saúl ante Samuel* o *Volverás a Región*). La guerra provoca la ruina perpetua, la ausencia de esperanza, o la imposibilidad de cambio y de futuro. Los acontecimientos siempre están aislados del futuro. La tragedia radica en que el hombre no maneja bien el tiempo ni puede por tanto determinar su propio destino por lo que la sensación es la de una guerra sin fin (Margenot, 1991: 53).

Es una guerra extraña en la que las razones ideológicas son inexistentes. No se decanta por ningún bando, ni hay «buenos» ni «malos». Sí hay dos bandos en la novela: los regionatos (Región es también una ciudad), que serían el bando republicano y los maceratos, los rebeldes. Pero ambos bandos están desorganizados y no trazan planes estratégicos (Molina, 2007: 178).

Mueren 115 legionarios por fallo propio en la Casa del Perdón:

En efecto, la casa había sido minada pero la voladura falló —según testimonios posteriores— a causa de una mecha, por el fallo de un detonador o por la defeción de uno de los mineros encargados de encenderla (Benet, 1999: 164)

Los republicanos no tienen ni siquiera un uniforme homogéneo:

y detrás de los escuadrones, una infantería encorvada que a fuerza de probar todas las prendas de ordenanza que han llegado a nuestras manos ha logrado perder la paisana uniformidad de la pana para adquirir el peregrino abigarramiento del patchwork: morriones de lana y pasamontañas, entre cascos españoles y franceses, boinas y gorras de plato —de cualquier color— que lo mismo pertenecieron en su día a un teniente, un cartero o un tranviario; polainas,

alguna media bota enteriza; leggings, alpargatas y abarcas hechas de viejas cubiertas; monos, casacas, zamarras y mantas envueltas al cuerpo, bastantes capotes y un chaquetón de cuero. (Benet, 1999a: 471)

La falta de juicio de valor sobre un bando u otro la encontramos también en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina. Son dos bandos equiparables, casi intercambiables. Los que creen en supuestos ideales, confían su éxito a la munición, los que no creen en valores divinos, acaban creyendo en nuevas deidades:

Aquellos que solo hablaban de valores eternos, de la civilización cristiana, de la defensa de la tradición sagrada, de inaccesibles ideales, se cuidarán de confiar su causa a la munición más que a la Divina Providencia, mientras que quienes a sí mismos se definirán como rabiosos materialistas, que han acertado a desterrar a los poderes sobrenaturales de los centros de decisión de toda la sociedad, avalarán el triunfo de la suya con la buena voluntad de las nuevas deidades —el progreso, la marcha inexorable de la historia, la victoria final del proletariado—, tan presentes y activas en el campo de batalla como lo fuera el caballo de Santiago (Benet, 1999a: 38).

La guerra es una imposición que viene de fuera y que solo aparentemente es la lucha real entre republicanos y nacionales, en el fondo es la pelea por diferencias entre maceratos y regionatos que viene de tiempo atrás y de cuyas causas ya nadie realmente se acuerda. Del conflicto externo no llegan pues más que leves ecos que responden a una realidad extraliteraria que el lector debe diferenciar del conflicto interno. El conflicto externo, según Molina (2007: 181) pierde veracidad. Yo creo que más que perder veracidad adquiere otra dimensión. Considero que si traducimos el mundo literario de la novela al mundo real, el autor parece querernos decir que el motivo del conflicto en la Guerra Civil no correspondió en un nivel profundo a motivos ideológicos, sino a motivos que subyacen desde tiempos ancestrales en la memoria colectiva del español y, si vamos más allá, y traducimos el conflicto de la Guerra Civil a todos los conflictos y guerras habidos a nivel mundial, el autor nos está negando una relevancia ideológica real de cualquier contienda. Esto se correspondería con la convicción benetiana de que las

guerras no sirven para nada y que tan solo pueden llevar a la ruina personal, social y humana.

Hay una particular manera de entender la Guerra Civil que encuentra expresión en el mapa militar. Los libros sobre la guerra están llenos de estrategias y armas, pero pocos hablan de muertos o mutilados para convertir su visión sobre la misma en algo abstracto y deshumanizado. También Vázquez Montalbán denuncia la cruel asepsia de los libros de historia en *Autobiografía del general Franco* (1992) cuando se trata de narrar el sufrimiento de un pueblo.

Según Ángeles Solana-Lara (1990: 29), una constante de las novelas de Benet sobre la Guerra Civil es la crítica a ambos bandos, la amarga visión sobre la victoria que acaba en una paz ruin. Los personajes viven una tragedia en la que acaban predominando la soledad y el horror. El destino es más fuerte que la voluntad y los héroes están solos.

Benet permanece dentro de los confines de la ficción para crear su visión de la historia. Utiliza un lenguaje lleno de tropos como la metáfora, la metonimia o la sinécdoque, así como la ironía, siguiendo a White (1987: 5)²⁷. En esta línea, el discurso literario de Benet sigue la naturaleza problemática del lenguaje, un lenguaje autorreferencial que se emplea para representar los acontecimientos del mundo ficticio que inserta en el entorno de la Guerra Civil y de la posguerra (Margenot, 1991: 46).

Si bien la Guerra Civil es el tema central de muchas de las novelas de Juan Benet, lo que le interesa al autor no es contar los hechos sino describir la desolación y la desesperanza que son el resultado del impacto social de la guerra. Al narrar la Guerra

²⁷ Por ejemplo, el pueblo semiabandonado de El Salvador —nombre por lo demás irónico—, es una metáfora del estancamiento del tiempo y el aislamiento del mundo “Las últimas noticias que en Región habían recibido de ese pueblo eran muy confusas; según unos, estaba en poder de los falangistas; según otros, por allí habían pasado un par de días para llevarse todas las existencias alimenticias y un par de paisanos cogidos como rehenes; según unos terceros, en El Salvador —aquel pueblo semiabandonado y en ruinas— no había asomado la guerra ni se habían escuchado otros disparos que los delatados por el despertar primaveral del Numa” (Benet, 1998 :81).

Civil como él lo hace, se convierte en inventor de los hechos, en cronista histórico que se saca una historia de la manga, pero no pierde credibilidad. Y no la pierde porque esta verdad suya, inventada, la aceptamos, no por los hechos, sino por la sensación que nos deja que recuerda al experimentado amargor tras la contienda. Es más, esta forma de contar la Guerra Civil crea la sensación de que podría estar relatando cualquier otra contienda, pues las guerras son todas iguales, llevan al mismo resultado desastroso para ambos bandos. Lo que le da a la novela un carácter atemporal, que convierte a Benet en algo más que un historiador, en alguien que va más allá de los hechos, en alguien que con gran capacidad de análisis y habilidad literaria puede convertir la contienda civil en algo que trasciende el tiempo. Este es el punto en el que difiere de White en cuanto a la equiparación entre historiador y autor de ficción: un autor de ficción puede dar a su obra una dimensión universal que el historiador no puede dar. El papel del autor de ficción cobra por lo tanto mayor trascendencia que el del historiador, va más allá de una mimesis de la realidad, incluso de la interpretación de unos hechos concretos.

Benet desliga la historia de la realidad para hacer una reflexión acerca del destino del hombre. Este destino al que el hombre se ve abocado forma parte de la «zona de sombras», donde no puede acceder el historiador, sino el poeta. Sin embargo, Benet se acerca así a un realismo más profundo que va más allá de la descripción de hechos y cosas, que llega a la esencia de las cosas y de los hombres para abarcar una universalidad donde se esconden los sueños, las nostalgias y las necesidades metafísicas del ser humano. Región es el umbral donde el hombre se despoja de la cobertura racional para entrar en el reino de lo inventado (Molina, 2007: 240).

Benet hace una reflexión de las conductas que controlan la historia. Hay que acercarse al carácter histórico de la guerra en Región solo conociendo y teniendo en

cuenta la perspectiva de la que parte Benet. Su intención no es reconstruir los hechos, sino la tragedia humana que se desliga de los hechos.

La historia pierde su carácter teleológico y adquiere uno cíclico. Se desintegra mediante el escepticismo, la ironía y la ambigüedad o la desmitificación de personajes históricos (Franco) con distintas estrategias como el humor o la ironía. Los personajes son inventados. Los nombres de los comandantes no tienen referencia real, pero sí es interesante la figura de Franco que recuerda la de la novela *Autobiografía del general Franco* de Vázquez Montalbán por sus tintes irónicos y, al igual que aquella, es una deconstrucción de la imagen del referente histórico:

Cuando en un barracón provisional, dentro de las dependencias de un pequeño aeródromo provinciano, fue elegido por sus compañeros de armas para personificar aquella unidad de Mando por la que abogaban unos cuantos imprudentes, ansiosos de dar una solución a ciertas contingencias militares e incapaces de vislumbrar la terrible sombra que tal figura arrojaría sobre el futuro de todos ellos, es probable que en su cabeza solo bullera de forma imprecisa e insinuante el omnímodo papel que más tarde se había de atribuir. [...] Era un hombre menudo, atiplado, que se pirraba por los honores; se había casado con una mujer más alta y de mejor rango que el suyo, que se pirraba por las joyas; y de ella había salido una hija, bastante agraciada, que con el tiempo se pirraría por los títulos; o sea, que entre los tres cubrían todo el mercado de la gloria. [...] Era un hombre receloso, nada sobrado de luces, sobre quien nunca nadie logró depositar su confianza. De tal manera reunía en su persona todos los caracteres del traidor que solo sabía apreciar la fidelidad hacia él, aun cuando estuviera unida a la más obtusa inteligencia. [...] No estaba nada sobrado de luces, no era culto, no tenía el don de la palabra; no tenía buena planta y su presencia era incómoda como la del gato callejero, pero su ambición, su desconfianza hacia los suyos y su ruindad actuando de consuno podían producir los mismos efectos que una gran visión del porvenir —tanto bélico como político— y una incólume prudencia. (Benet, 1999a: 33-35)

Benet rechaza la historia oficial que falsifica la verdad mitificándola y por eso es necesaria una desmitificación.

7.1.2.4 El tiempo

La memoria es esencial en la producción narrativa de Benet. Todas las narraciones de Benet, estén contadas o no en primera persona, miran a la historia desde un desolador presente que busca justificarse a través de un pasado (Molina, 2007: 228). Región está desolada por la guerra y los límites entre vida y muerte, pasado y presente se neutralizan. El futuro no existe. Sin embargo, el pasado es más fuerte; de hecho, todo es pasado, pues ya nadie queda para revitalizar el presente (Molina, 2007: 230).

Los rasgos más definatorios del tiempo son el estancamiento y la destrucción. El pasado no se percibe como diferente del presente en una fusión de períodos temporales (Solana-Lara, 1990: 183). El conflicto en Región es una “campana local perdida de antemano” (Benet, 1999a: 30). Benet instala así la ficción en el contexto histórico y hace que el lector acepte la narración como algo real dentro del mundo creado por la novela. El novelista asume la función de historiador al rescatar un capítulo de la historia (Solana-Lara, 1990: p. 223). La comarca de Región, que había caído en el olvido desde que se construyó el ferrocarril, es un lugar donde se ha estancado el tiempo si dar oportunidad a que haya un progreso. De hecho, a Región nunca llega el ferrocarril, obligando a Don Tertuliano y a sus amigos, entusiastas de los trenes, a desplazarse a Macerta para ver de vez en cuando cómo llegan los trenes:

Medio siglo después de trazada la red ferroviaria del país, los ilustrados de Región (y para tal ceremonia se reunían en el despacho de don Tertuliano o en el hall del Cuatro Naciones, para preparar entre aspidistras el viaje de peregrinación) seguían lamentando su suerte, menos instantánea pero más cruel que la de Cartago, divorciada paulatina pero progresivamente del curso de la historia por el gesto imprevisor y desatento de un técnico o un político que, sin pensarlo dos veces, decidió de un plumazo apartarla del progreso y mantenerla alejada del sonido vivificante del silbato de vapor. (Benet, 1999a: 105)

La guerra parece brindar la oportunidad para volver al presente, pero la contienda no va a aportar evolución, tan solo destrucción.

También *El mapa de Región*, como hemos visto, es una forma de detener el tiempo, puesto que en un mapa no hay ni movimiento ni progreso: es una forma estática de ver el espacio. Paralelamente la narración se desarrolla con parsimonia, creando ese mismo efecto de tiempo estático. Estas estrategias apuntan hacia la atemporalidad en la que se sume la región y sus personajes tras la guerra. Queda anulada toda evolución cronológica o idea de progreso.

De este modo los acontecimientos están aislados y desgajados del futuro, lo que señala la imposibilidad del hombre para manejar el tiempo y determinar su propio destino. El tono de desesperanza y desolación, junto con la estaticidad del tiempo, crean un ambiente en el que la guerra parece no tener fin. Las ruinas que aparecen en la novela destacan este ambiente y sirven para subrayar ese momento interminable. Según Margenot (1991: 55) la detención del tiempo es causa de la falta de acción humana. Si recordamos, esta idea está también en *La ciudad de los prodigios*, pues al preguntarnos al final de la novela si ha habido progreso en la historia hemos de llegar a la conclusión de que apenas la ha habido. Ni Barcelona ni el personaje de Onofre parecen haber evolucionado a pesar del transcurso del tiempo. En *Herrumbrosas lanzas* es la guerra el único período en el que los hombres intentan manejar el tiempo, pero fracasan.

El clima también está despojado de su carácter realista. Es un elemento contagiado por la crudeza y asola la tierra con primaveras torrenciales e inviernos inclementes. Tiene voluntad propia y no se somete a las leyes naturales para así traicionar al viajero. Región desde la Guerra Civil tiende a una indiferenciación climática. Los relojes de Región han dejado de funcionar y las estaciones no se comportan de la manera esperada, ambos se rebelan contra el orden impuesto por la razón, para luego manifestarse la «zona de sombras» (Molina, 2007: 242).

La Guerra Civil funciona como contexto y pretexto para la novela que leemos, de modo que podamos aceptar la narración como algo real dentro del mundo creado por la novela. En cuanto a la datación interna hay que destacar que las fechas que aparecen en el mapa de Región están en relación con la Guerra Civil que es el único período de la historia que parece tener cronología. El novelista asume la función de historiador al rescatar un capítulo perdido de la historia al que le da vida por el hecho de narrarlo. Región, olvidada por la historia, está sumida en la atemporalidad sin fin. Con la Guerra Civil parece volver al presente, donde los relojes se vuelven a poner en marcha:

Una parte de ella —una parte exigua, aunque la más lujosa, por falta de tiempo para llevar un saqueo concienzudo— había sido expoliada por los asturianos; pero a pesar de tratarse de un pueblo pobre aún quedaban un par de relojerías (que hasta las de portal parecen de manera muy especial despertar, y en ocasiones satisfacer, el instinto predatorio de la masa alborotada, ansiosa de saldar con relojes la larga deuda del tiempo perdido en la miseria). (Benet, 1999a: 113)

Sin embargo, nada hay de evolución y progreso. Tras la guerra, el tiempo vuelve a detenerse, solo que ahora se han presentado el rencor y el miedo, en lugar de la monotonía.

7.1.2.5 El narrador

En *Herrumbrosas lanzas*, el narrador se desdobra para resaltar las distintas funciones que desempeña: narrador de historia y narrador de ficción, pues ambas se integran. Es un narrador plurivalente.

Molina Ortega (2007: 230) dice que este narrador no puede ser sino el propio autor que vuelve a Región una y otra vez como viajero. No estuvo ahí cuando sucedieron los hechos, sino un tiempo después para investigarlos y suplir con imaginación las lagunas de aquello que ignora. Es tanto historiador como novelista y narra los hechos unos cincuenta años después de los sucesos, de modo que narra desde un presente en torno a

1988 (Benet, 1999a: 417). Media un tiempo entre los hechos y su recopilación y entre los hechos y su narración. El narrador en *Herrumbrosas lanzas I* es un narrador extradiegético, pero no omnisciente, aunque a veces se intercambia con el narrador homodiegético que no es ni testigo ni protagonista, pero que sirve para añadir reflexiones del autor implícito.

Al narrador de *Herrumbrosas lanzas* lo definen varios rasgos: la ironía, la inseguridad, el uso de las citas y de la digresión. Lo ve todo como posible o probable, aludiendo nuevamente a esa constante inseguridad. Al presentar la narración como algo que pudo haber sido o que posiblemente haya ocurrido de determinada manera, hace que todo hecho aparezca bajo la óptica de lo contingente, algo que ocurre en la imaginación del narrador. Este se sirve de unos datos para fabular la historia, inventándola. Al inventar, puede conjeturar las situaciones y contar la historia de tantas maneras como quiera. Los lectores ven este proceso de narración, pues no oculta la inventiva (Molina, 2007: 201).

El narrador tiene algunos datos en su cabeza y se lanza a narrar. Todo ocurre en su imaginación, de modo que lo que relata se basa en conjeturas que se sustentan en posibilidades. Todo se pone en duda porque pertenece al reino de la fabulación: lo que pudo haber sido y de cuántas maneras pudo haber sido. El narrador se hace preguntas:

¿Sería aquello suficiente para que por la cabeza de Juan Tomé pasase aquella idea y se decidiese a aceptar los riesgos que traería consigo el primer y más tímido intento de iniciar tales tratos? ¿O tal idea solo tomó cuerpo de intención cuando averiguó el paradero de Marré Gamallo y se convirtió en su tutor primero, más tarde en su protector y por último en su perseguidor? (Benet, 1999a: 69)

¿No es esta la concepción de la historia del posmodernismo? Aquí se está negando toda posibilidad de conocimiento.

La vacilación conduce al caos. El narrador cambia de perspectiva: a veces se atiene a hechos, otras conjeturas y otras veces se refiere a rumores o a lo que él piensa que la

gente decía, o a lo que él cree que pudo haber sido. La única voz es la del narrador y lo que se imagina fueron los hechos. Es una narración imaginada donde el narrador lo abarca todo, pero sin la prepotencia del narrador omnisciente. En la voz del narrador omnisciente tradicional no existen «zonas de sombras», no duda de su conocimiento (Molina, 2007: 202), en la de Benet sí y nos recuerda al narrador de *El jinete polaco* y de *Urraca*, donde la invención de los hechos basados en la memoria es un elemento fundamental de la construcción de la trama histórica. Un ejemplo del uso de rumores para conjeturar sería:

Dos días después del incidente tuvo la osadía de enviar a su criado Mariano¹, al almacén de La Forestal, provisto con un oficio sellado por el Comité y una carta propia, exigiendo a Agulló la entrega de la relación requerida.

¹ Alguno con mala sombra, vendría a decir que fue el penúltimo intento de don Tertuliano para deshacerse de su criado a quien no podía sufrir. (Benet, 1999a: 111)

La conjetura basada en rumores e inserta en una nota al pie deshace la función normal aclaratoria de las notas al pie y sirve para confundir al lector.

Otro ejemplo de la mencionada duda del narrador se manifiesta en otra nota al pie donde se refiere a uno de los rumores que corre entre la gente, utilizado con sarcasmo o humor. Se trata de la descripción de cómo murió el camarada-señor [sic] Pou tan sádica que todo lo que pudiera tener de heroica esta muerte convierte en ridícula (Molina, 2007: 204):

Nota a pie:

¹ Alberto Pou Sintés, agricultor y ganadero, cayó en uno de los últimos encuentros de la lucha en torno a Feltre. Casi simultáneamente una granada le segó una pierna y una bala se alojó cerca de su columna vertebral, dejándole poco menos que inmóvil. Medio cubierto con una manta y detenida la hemorragia con un tosco torniquete obligó a los suyos a que le dejaran bajo un roble donde él mismo se dio muerte con una pequeña navaja de bolsillo. A causa de su obesidad tuvo que hacer numerosos intentos. Lo encontraron con la navaja clavada en el corazón, hundida hasta el mango, rodeada de no menos de ocho incisiones anteriores. (Benet, 1999a: 149)

La conjetura es uno de los muchos modos en los que puede basarse un suceso, creando una realidad entre la pluralidad de posibilidades de lo que pudo haber sido. El mundo inventado crea una realidad mucho más rica que la proveniente de un

conocimiento preciso de las circunstancias que rodean los hechos. La ignorancia del narrador rellena los lapsos con las distintas posibilidades que rodean su mente (Solana-Lara, 1990: 104). La conjetura como historia es una alternativa novelesca que nace del deseo de ir más allá que una mera crónica: el historiador aporta los hechos que conforman la estructura narrativa, mientras que el novelista reflexiona sobre ellos buscando sus causas y los complementa con un «alma» que le da vida narrativa. (Solana-Lara, 1990: 116). La conjetura, además, distancia el relato de lo que se vendría a llamar una narración histórica para convertirlo en una narración novelesca.

El narrador benetiano establece una comunicación entre el lector y el mundo ficticio, emulando al narrador oral o juglar que se vuelve a su público para explicar los hechos y asegurarse su compenetración con la historia (Solana-Lara, 1990: 79). Como el narrador duda y, además, el mapa está lleno de inexactitudes, el lector se ve obligado a volver sobre las páginas para cerciorarse de la validez de los datos, aunque solo el lector atento se dará cuenta de los fallos e inexactitudes que frustran además las expectativas de coherencia pretendidas por el historiador y que abren la puerta a un mundo más conflictivo por lo inexacto, pero más rico (Solana-Lara, 1990: 102-103).

Cuando desempeña su papel de historiador, el narrador alude a las fuentes de las que procede su información. Sin embargo, la información transmitida está llena de inexactitudes que hacen que el lector dude de las fuentes que el historiador utiliza. El narrador duda, cambia nombres y datos. Sin embargo, los datos confusos o inventados acaban haciendo que el lector acepte el otro mundo del narrador novelista. Los errores en los datos anulan la objetividad del narrador cuya omnipresencia queda demostrada. De este modo, a la vez que provocan una actitud activa en el lector, generan esa confusión típica de los textos posmodernos.

Solana-Lara hace una escueta, pero espléndida definición del narrador benetiano:

Herrumbrosas lanzas representa una magnífica integración de la historia y de la ficción y en ella se alternan las figuras del historiador y del novelista en un narrador que se desdobra, alternando su estilo para dar cabida en el discurso a los diferentes intereses que, según nos decía en "La inspiración y el estilo", ocupaba a cada uno de ellos. (Solana-Lara, 1990: 66)

7.1.2.6 El héroe

Benet no confía en el carácter heroico de los héroes clásicos, pues llevan a sus pueblos a la guerra y a la destrucción y son culpables de la tragedia histórica. Por eso el héroe contemporáneo está abocado a la duda y a la inacción. Trae la destrucción de la sociedad. En la novela que nos ocupa, el héroe, Mazón, cree firmemente en la Fortuna. Pero el oráculo al que consulta está anclado en el fatalismo y el héroe lo desoír para cumplir su misión, aunque no podrá escapar de su destino trágico (Molina, 2007: 117). El pasado es una suerte de oráculo al que no se le presta atención, es una sucesión de catástrofes en las que el hombre incurre reiteradamente sin que el recuerdo de la pasada sirva de lección. Traen consigo la destrucción de la sociedad. En la época contemporánea el héroe ha sido desenmascarado. El culto a él es el germen de movimientos totalitaristas de carácter destructivo (Molina, 2007: 117). El fracaso individual conlleva el familiar y social. La guerra supone el hundimiento de la sociedad regionata sin que el héroe pueda hacer nada al respecto.

En la guerra de *Herrumbrosas lanzas* no hay héroes. Ejemplo de ello es el capitán Arderíus, "músico de profesión" (Benet, 1999a: 29), no "era militar de carrera ni tampoco de mentalidad" (Benet, 1999a: 30), que "no podía dejar de delatar su buena educación" (Benet, 1999a: 30) y que parece que se hubiera enrolado en el ejército como si de otro pasatiempo de su clase se tratara:

Aquellos zapatos en punta, de tafílete negro, que apenas asomaban bajo las anchas bocas de unos pantalones con la raya bien trazada y cuidada ¿acaso no

respondían al tratamiento que su clase y generación habían concedido a las diversiones a cielo abierto? (Benet, 1999a: 30)

Tras la batalla, solo quedan ruinas, polvo y desolación. Así se muestra lo absurdo de toda contienda tras la que no hay vencedores posibles:

Hasta el botín adquirido durante el avance se fragmenta y desvanece en el aire para sumarse al polvo del combate, arrumbado en cunetas y encrucijadas, mucho más presente y reiterativo en la hora de su muerte que en los móviles instantes de su actividad: los elegantes SPA caídos de costado y afectados de bizquera; el cañón falto de una rueda o con el alma apuntada hacia el suelo; el caballo tumbado con las patas tiesas hacia arriba, como si se tratara de un hipertrofiado juguete de cartón, que aun después de muerto conservara un exangüe destello concentrado en sus ojos para tratar de comprender lo que en vida a fuerza de obedecer le había resultado tan enigmático. (Benet, 1999a: 591)

7.1.2.7 Intertextualidad

El entramado intertextual de *Herrumbrosas lanzas* es, como en otras novelas de Benet, muy complejo y merecería un estudio más en profundidad que un capítulo de una tesis. Me limito, pues, a apuntar unos puntos e intento ver cómo utiliza Benet los intertextos.

En el prólogo a *Herrumbrosas lanzas* de la edición 1999, Francisco García Pérez insertó un poema de Miguel Hernández, *Elegía primera* del libro *Viento del pueblo* (1937), dedicada a Federico García Lorca como uno de los intertextos de la novela. Dice así: “Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas, / y en traje de cañón, las parameras / donde cultiva el hombre raíces y esperanzas, / y llueve sal, y esparce calaveras” (Hernández, 2005: 141). Este poema es muy próximo a *Herrumbrosas lanzas*, pues la asociación de la muerte con lanzas herrumbrosas continúa en la novela y en su discurso. No es solo la muerte en el campo de batalla, sino el fin de los sueños y de la historia del hombre.

La imaginería demoníaca constituye un factor crucial en las novelas regionatas. Según Margenot el bosque impenetrable de Mantua recuerda al infierno de Dante

(Margenot, 1991: 61). Ese infierno es un espacio que ocupa el eje cartográfico al ocupar el centro de *El mapa de Región*, y que constituye una fuente de destrucción y caos (Margenot, 1991: 61). Mantua está guardada por un demonio llamado Numa. La presencia de Numa, cual Cerbero, guardián del Hades mitológico, es un tirano despiadado que aterroriza a los habitantes de Región:

y, con mucha más frecuencia —y casi siempre en los arranques del verano o en las más glaucas madrugadas del otoño—, los disparos del Numa, para avisar de su presencia y anunciar a quien sepa escuchar que no cesa en su empeño de guardar Mantua libre de todo intruso. (Benet, 1999a: 81)

En *Herrumbrosas lanzas III* el mecanismo intertextual es aún más complejo. En la novela el narrador describe la caballería republicana de Región con una alusión al famoso cuadro de Velázquez *La rendición de Breda* o *Las lanzas*, si bien en el cuadro se representa un éxito militar de España, y en la novela de Benet se anticipa una derrota:

Giró hacia su izquierda, se echó al otro lado de la calzada y se detuvo para en compañía del gitano presenciar (desprovisto de toda marcialidad, las cabezas caídas y las barbillas hundidas en los pechos, las riendas apenas sujetas por manos indolentemente caídas en los borrenes y las botas mecidas por el somnífero balanceo de los estribos, los cañones de los mosquetones apuntados al cielo, velazqueñamente cruzados sobre el fondo de la sierra) el paso del destacamento, como un boceto previo de la apoteosis de la derrota (Benet, 1999a: 432)

Según de Arana (1996) la intertextualidad refuerza la postura irónica del narrador, pues en este cuadro se celebra una victoria militar, la imagen de una España imperial y grandiosa. En la novela lo que leeremos será la imagen de la derrota militar e histórica de los republicanos.

Sin duda, la Guerra Civil es un elemento intertextual muy importante en la novela. De Arana (1995: 294) ve relaciones intertextuales entre la novela y el ensayo de Benet sobre la Guerra Civil *¿Qué fue la Guerra Civil?* (1979), la reseña *La marcha sobre Madrid* (1968) y *Tres fechas: sobre la estrategia en la guerra civil española* (1990). Benet fue un escritor muy erudito e interesado en temas bélicos entre otras cosas.

Pero el elemento intertextual más importante es la historia en sí que en esta novela funciona como intertexto y la Guerra Civil española no es la única contienda representada en *Herrumbrosas lanzas*. En el primer volumen el narrador menciona las pobres cualidades estratégicas del oficial nacional, comparándolas con Napoleón: “No era aquél teniente un Bonaparte. Una vez en posesión del puente y habiendo desplegado su compañía en una semielipse en torno a su estribo derecho, se quedó sin objetivo.” (Benet, 1999a: 160). Benet compara negativamente la conquista del Puente de Doña Cautiva con la batalla del puente de Arcola (1796) que Napoleón ganó a los austríacos, mientras que aquí se pierde el puente (Arana, 1996). También compara el narrador el modo en que el protagonista, Mazón, se mueve ante el enemigo siguiendo las tácticas de Kutuzov, el general ruso que defendió Rusia contra la invasión napoleónica. El ruso fue derrotado ante los franceses en Austerlitz en 1805 (Arana, 1995: 305). La comparación de Mazón con Kutuzov no le resulta favorable al personaje, dado que Kutuzov no pasó a la historia como militar ejemplar (Arana, 1995: 305). En la novela, la batalla de Austerlitz es mencionada con motivo del ataque de Mazón contra Latonar.

Una niebla vespertina había cubierto toda la vega y solamente la parte alta de su caserío —del que sobresalía la torre de la iglesia—, el cementerio y una ermita blanca elevada sobre un pequeño cerro y al que conducía un camino flanqueado de cipreses, se habían salvado de aquella ascendente y cenicienta inundación que atraída por las sombras del falso crepúsculo no tardaría en llegar hasta ellos. Aquella circunstancia se juzgó muy favorable (en todo opuesta al sol providencial que brilló sobre Austerlitz) [...] (*Herrumbrosas lanzas III*, 1999a: 485)

El sol hace referencia a una fase decisiva de la batalla de Austerlitz y es que, cuando el astro despejó la densa niebla que envolvía el ejército antes de la batalla, justo antes de lanzar el ataque contra los aliados, Napoleón lo tomó como augurio favorable. Finalmente, como se sabe, logró una victoria aplastante (Arana, 1995: 306). Lo irónico es que la victoria de Mazón en Latonar solo es relativa. Según de Arana:

La repetida referencia a Austerlitz es un guiño culturalista al lector que enriquece la perspectiva sobre Mazón y permite que el suceso narrado —la batalla de Latonar— adquiera una suerte de universalidad que trasciende los límites temporales y espaciales de esa “provincia de provincia” que es Región. (Arana, 1995: 306-307)

La referencia más importante a las guerras napoleónicas es la batalla de Waterloo (Arana, 1995: 307). La estrategia de Waterloo se reproduce en los campos de batalla de Región. Macerta se convierte para Mazón lo que Waterloo fue para Napoleón. “El fracaso de la misión encomendada a Baldur —que jugaría un papel parecido al de la famosa *note à crayon* de la jornada de Waterloo, [...]” (Benet, 1999a: 461). La nota hace referencia a una anécdota en torno a una nota a lápiz que Napoleón mandó a Ney, mariscal del ejército de Francia, dando instrucciones sobre en qué dirección se debía dirigir. El mensajero no ve a Ney ni lee la nota bien y se hace lo contrario a lo que decían las instrucciones de Napoleón. También en *Herrumbrosas lanzas* hay problemas con los mensajeros: Mazón envía a Baldur para que lleve un mensaje a Constantino. Pero Benet hace otra cosa con esta anécdota: “Mazón despachó a Baldur justamente para que fracasara.” (Benet, 1999a: 462). Posiblemente para echar la culpa de la derrota a otros (Benet, 1999a: 462).

Otro paralelismo entre Mazón y Napoleón es que, al igual que para Napoleón, el final de Mazón es el exilio (Arana, 1996). O un ejemplo más de alusión a una guerra napoleónica “y para cerrar la formación una fila de treinta carros como en los días de la Grande Armée.” (Benet, 1999a: 471). De Arana ve un juego irónico en estas referencias a la batalla de Waterloo. La comparativa con Napoleón deja ver un contraste burlesco, de modo que la historia se reescribe en un nuevo contexto paródico (Arana, 1995: 315).

Pero no todas las referencias bélicas son a guerras napoleónicas. Hay referencias a la Guerra de Sucesión:

Es muy posible que le recordara la liberación de esta plaza por la espalda de sus sitiadores, en septiembre de 1706, y la resonante victoria del príncipe sobre los ejércitos de Orleáns, Marson y La Feuillade, uno de esos modelos [...]. (Benet, 2001: 526)

Asimismo hay una alusión a la batalla de Balaclava de la Guerra de Crimea (1854), momento que los británicos opusieron firme resistencia a los rusos que obligaron a retirarse. De Arana menciona otra alusión a Balaclava que aparece en una nota al pie de página y que se refieren a un poema de Tennyson (1854) *The Charge of the Light Brigade* cuando una brigada inglesa se lanzó en ataque suicida contra la artillería rusa. Benet:

Sin el menor parecido con los nobles *six hundred*; nadie años más tarde tomará la pluma para recordar esa *half a league onward*, acaso porque en contraste con sus precursores teniendo una *reason why* se desvaneció para siempre con un resoplido y un chaparrón que alejaron la historia de aquel lugar. (Benet, 1999a: 537)

Tennyson *The Charge of the Light Brigade*:

Half a league, half a league,
Half a league onward,
All in the valley of Death
Rode the six hundred.
'Forward the light Brigade!
Charge for the guns!' he said;
Into the Valley of Death

Rode the six hundred. (Tennyson, 1985: 96)

Sin embargo, sigue de Arana, en Región no tiene el ataque el aura de proeza del ataque inglés (Arana, 1995: 319).

Allí giraron para cargar sobre un destacamento que encabezado por su teniente en correcta formación avanzaba al paso gimnástico y que al ver como la caballería se venía encima, rompió la formación, arrojó las armas al suelo y echó a correr, cada cual por su lado. (Benet, 1999a: 537)

La diferencia entre un texto y otro es, según de Arana (1995: 320) que Tennyson glorifica en un poema un despropósito militar y Benet reproduce la hazaña en una guerra desprovista de idealismo. Es un nuevo ejemplo de cómo un autor utiliza un intertexto, moldeándolo para sus propios fines en el nuevo texto.

Otra batalla que menciona Benet es la de Beda Fomm, campaña al norte de África durante la Segunda Guerra Mundial (Arana, 1995: 320) que describe en una larga nota a

pie de página (Benet, 1999a: 508). Al aludir a todas estas batallas de diferentes guerras que han tenido lugar en diferentes épocas, Benet, según de Arana, está internacionalizando el conflicto de Región (1995: 321). De este modo los planos ficticios y real se funden en un solo plano de manera que “El mundo de ficción y el real se integran a través de la inclusión, sobre todo al comienzo de la novela, de datos históricos verificables, y nombres reales” (Solana-Lara, 1990: 92-93). Un ejemplo sería la entrada en el ejército del capitán Arderius:

En los primeros meses del año siguiente fue trasladado, a petición propia, al Ejército de Llano de la Encomienda, necesitado de gente fogueada y políticamente segura que pudiera aguantar en todos los terrenos la inminente ofensiva sobre Vizcaya que preparaba el Ejército del general Mola. (Benet, 1999a: 30)

También se nombra a Almanzor y El Cid “El más septentrional de los puertos es (a pesar de su porte heráldico, pues se dice que por él pasó Ruy Díaz de ida y Almanzor de vuelta).” (Benet, 1999: 248). O compara a Mazón con Aníbal:

de existir un camino que le permitiera situar sus tropas en la ribera del Lerma sin haber alertado al enemigo lo habría elegido, sin lugar a dudas, a la manera de Aníbal, desdeñoso de cualquier otro más fácil (Benet, 1999a: 250)

Según de Arana, la intertextualidad da proporción a un marco historiográfico comparable y validez al discurso ficticio, pero, al mismo tiempo subvierte este proceso cuando a veces da información falsa o falseada. De este modo la intertextualidad muestra la inestabilidad del referente (Arana 1995: 322). Al mencionar Dinant (Benet, 1999a: 468), que fue el centro del ataque relámpago del ejército alemán contra Francia en mayo de 1940 (Arana, 2000: 77), Benet comete, intencionadamente, un error cronológico, dado que están hablando de un presente en la novela que tiene lugar en 1938 (Arana, 1995: 324).

La Guerra Civil en *Herrumbrosas lanzas* no podría entenderse fuera del marco de la historia nacional española y de las guerras carlistas (Arana, 2000: 74). Los textos que

refieren a las guerras carlistas se ubican en el Libro VII que coincide con la segunda parte o la historia de la saga de los Mazón (Serrano López, 2010: 124).

Además de las citas bélicas, Benet gustaba mucho de los clásicos. De este modo cita a Tácito (56 a.C. – 120 d.C.) dos veces: una nota a pie de página (Benet, 1999a: 470): “Omnium consensu capax imperii nisi imperasset”²⁸ y “Tanta torpedo inuaserat animum ut, si principem cum [por eum] fuisse ceteri non meminissent, ipse obicisceretur [por obliuisceretur]”²⁹ (Benet, 1999a: 581): 292 n° 6 hay dos supuestos errores tipográficos (Arana, 2000: 77). La primera cita es un epigrama sobre el emperador Galba que sirve para caracterizar el personaje del comandante Ubaldo: personaje incómodo desde el punto de vista político, pues no acababa de dar la talla para su cargo (Arana, 1995: 326). Estanis y Ubaldo inician un ascenso a una ladera para ordenar el repliegue de sus compañeros antes de la caída de la noche. Se creen a cubierto de fuego enemigo, pero Estanis resulta alcanzado y herido en la frente por unas granadas. Estanis siente la sangre corriendo por su cara y se produce el siguiente diálogo después de despertar a Ubaldo de un desmayo:

«¿Quién eres?», preguntó Ubaldo desde un punto cercano al delirio y sin abrir los ojos. «Soy Estanis, tu compañero, ¿te encuentras muy mal?» «No, no me encuentro mal; un poco cansado, pero ¿seguro que eres Estanis?» «Soy Estanis, tu compañero.» Con mucha cautela Ubaldo entreabrió los ojos y repitió el mismo sonido gutural. «¿Qué te ocurre?» «No me ocurre nada, te aseguro que no me ocurre nada; solamente lo que te ocurre a ti...» «Yo estoy bien», dijo Estanis, «a mí no me ocurre nada». «¿Estás seguro de que no te ocurre nada?» «Nada», dijo Estanis con la cara bañada de sangre, «un rasguño de nada... Únicamente que cierro los ojos y sigo viendo». (Benet, 1999: 154)

La segunda cita introduce el encuentro entre Baldur, el mensajero que fracasa, y Constantino, mando viejo e incapacitado³⁰. Si Tácito expone en sus *Historias* la

²⁸ Tácito habla de Galba, emperador romano que acaba de morir, que resultó ser un gobernante nefasto por su desidia, aun cosechando éxitos militares en Germania y un gobierno moderado en África y Hispania Citerior. La traducción sería “y todo el mundo le habría considerado un emperador idóneo si no hubiese llegado a serlo” (Tácito, 2006: 83).

²⁹ La traducción del texto original sin los dos supuestos errores sería: “Tal ofuscación nublaba su mente que si los demás no le recordaran que había sido emperador, él mismo lo habría olvidado.” (Tácito, 2006: 214)

³⁰ El nombre de emperador parece elegido con ironía.

inestabilidad política reinante a la muerte de Nerón, Benet compara caracteres en *Herrumbrosas lanzas*, referencia a un mundo en conflicto (Arana, 1995: 327) y que Benet quiere ver también en el entorno de Región. A Benet no le interesa una profunda comparación psicológica de los personajes, sino que usa la cita para sugerir un mundo en conflicto y hundido en crisis social (Arana, 2000: 78).

Además de todas estas citas, de Arana menciona en su tesis la quijotesca imagen de Don Tertuliano, rodeado de libros y armas de combate en la que quiere ver un guiño a la cueva de Montesinos, aunque en *Herrumbrosas lanzas* no se cuenta un sueño. (Arana, 1995: 236).

Su despacho en la planta baja era la mejor expresión de un caos que se puede conseguir tan sólo con papel. Cubiertas las paredes con estanterías donde se alineaban los Espasas, los Aranzadi, los Alcubilla, los Anales y los Manresa — en la más anárquica y lujuriosa miscenegación, en las más heterodoxas posturas—, todo lo demás estaba tapizado de papeles. Los folletos, los expedientes, los recortes, los escritos, oficios y sentencias cubrían todo el suelo, las dos mesas, un sofá *chester* con numerosas erosiones, los dos asientos de rejilla para los clientes y hasta su propio sillón, pues don Tertuliano, para mantener un punto del orden de las prioridades, acostumbraba a sentarse sobre sus papeles más urgentes y no era raro que estando despachando tuviera que levantarse para rebuscar bajo sus posaderas el escrito —arrugado por su peso— que un propio venía a requerirle, tal como estaba anunciado. (Benet, 1999: 109)

Javier Marías, con quien Benet mantuvo conversaciones sobre *Herrumbrosas lanzas*, menciona en unas palabras introductorias a la edición de 1999, algunos clásicos a quienes Benet admiraba, y que hubieran influido en la novela, sobre todo en los otros libros que tenía planeados después de concluir la tercera parte. Marías menciona *Rerum Gestarum* de Amiano Marcelino como influencia para los libros XIV o XV, y la *Ab Urbe Condita* de Tito Livio para algunos libros nunca encontrados (Benet, 1999: 18). También menciona Javier Marías que Benet había decidido inspirarse en la Guerra de la Independencia más que en la Guerra Civil para las descripciones bélicas de *Herrumbrosas lanzas* para lo que Benet le había encargado bibliografía al respecto (Benet, 1999: 18).

Según Javier Marías (Benet, 1999: 21) Benet lanza guiños a algunos autores con los que se sentía afin en la toponimia de Región y que aparecen en *El mapa de Región*: la Cueva de la Mansura, un guiño a Félix de Azúa por su novela *Mansura*; Vicenbusto un guiño a Vicente Molina Foix por su novela *Busto* y Casaldáliga, a Javier Marías mismo por a su novela *El siglo* cuyo protagonista atiende a ese apellido.

Arana (2000: 75) señala el tema benetiano de la identificación del carácter del individuo con su destino, tema que se ha visto en las novelas *Volverás a Región* (1967) y *Saúl ante Samuel* (1980), de hecho en *Volverás a Región* inserta una cita de Jakob Wassermann (1873-1934) y que ya había utilizado Jesús Fernández Santos en *Los bravos* (1954) al inicio de la novela “El destino de un pueblo es como el destino de un hombre. Su carácter es su destino” (Fernández Santos, 2008).

En general, predomina la intertextualidad como una reescritura de ideas afirmadas con anterioridad por el escritor (Arana, 1995: 303). Sin embargo:

Es una estrategia discursiva que, sin embargo, no invoca un criterio de autoridad, pues la cita intercalada es siempre indirecta, implícita y, algunas veces, reformada de acuerdo a las necesidades de la trama; más bien expone la movilidad del referente (la guerra civil), el cual está sujeto tanto al análisis ensayístico como al discurso narrativo. (Arana, 1995: 304)

La intertextualidad interviene para afirmarse como una vía de reflexión histórico-literaria por la cual el lector debe asumir su propia responsabilidad cultural en cuanto a las posibilidades de interpretación (Arana, 2000: 75). La lectura intertextual ayuda a caracterizar mejor la poética general del autor. Y, como se ha visto, el distinto tono que le da Benet al intertexto en su novela respecto a su lugar original, donde cambia lo heroico por lo ridículo, el genio (Napoleón) por el comandante mediocre (Mazón) provoca que ese intertexto adquiera una nueva lectura en el contexto de la novela. Me remito a las tesis de Linda Hutcheon ya mencionadas en capítulos anteriores sobre el juego de los autores con los intertextos.

7.1.2.8 La realidad

Benet niega sistemáticamente cualquier relación entre el significante y el significado (Spires, 1984: 2-3), de modo que más que guiar al lector desde la palabra hacia el objeto real, Benet le fuerza hacia el espacio abierto detrás de las palabras y de los objetos, hacia el lugar donde se almacenan las experiencias preconscientes, el espacio abierto que llama la «zona de sombras» (Spires, 1984: 2-3). La razón de este proceder es el escepticismo del autor hacia el conocimiento científico y el rechazo explícito de lo que considera la demanda pseudocientífica de la lingüística, del estructuralismo y de la semiótica. Esto va en paralelo con el rechazo que hacen los postestructuralistas de la visión logocéntrica del universo de los semióticos o de la idea de que un significado absoluto parta de una fuente central o incluso divina. Según Benet, todas las palabras están en constante batalla contra los objetos que quieren designar precisamente por no existir una fuente central del lenguaje. (Spires, 1984: 4). “El lenguaje jamás ha pretendido localizar ni por supuesto, intenta reproducir mediante signos.” (Benet, 2004: 62).

En el proceso de lectura y escritura, Benet se vale de la contradicción, herramienta que considera fuente de inspiración del artista. El uso más palpable de las contradicciones reside en la trama. Ya sea el caso de un narrador que se contradice o de varios narradores contradiciéndose los unos a los otros, parece imposible llegar a una conclusión clara de lo que pasó. (Spires, 1984: 5) A medida que se va contando la historia, la versión inicial parece volverse inadecuada, y una nueva versión se hace necesaria. Así continuamente. Como el autor siembra una serie de falsas escrituras, el lector se ve ante una serie de falsas lecturas sin llegar jamás a una correcta (Spires, 1984: 5). De esta forma se hace imposible cerrar el espacio abierto entre las versiones contradictorias y debemos conformarnos con las lecturas bajo sus propios términos polisémicos. Las contradicciones, a su vez,

funcionan como signos que señalan hacia los temas del caos, desesperación, decadencia, atemporalidad y muerte (Spires, 1984: 5).

Por lo tanto, no es sorprendente que la labor del historiador se vea sabotada en la narrativa de Benet que se opone al mundo de la precisión. Como hemos visto, este autor utiliza a menudo la conjetura como método para la interpretación o exposición de la realidad, de una posible realidad (Solana-Lara, 1990: 104). Esta para Benet es contradictoria e inasible. Si la conjetura representa uno de los modos en los que pudo desarrollarse un suceso, se está creando una posible realidad sin que sea la única, sino que hay una pluralidad de posibilidades de cómo tuvieron lugar los hechos. Se levanta un mundo en el que la realidad es mucho más rica y profunda que si esta fuera el resultado de un conocimiento exacto de los datos. No se trata de vaguedad o inexactitud del discurso en el relato de los hechos, pues si la fuente de los datos no es fiable, tampoco lo es la realidad que deviene de los mismos. Si la conjetura es posible para narrar una realidad, esta ofrece un abanico de posibilidades mayor, es más rica, menos rígida. El narrador a veces ignora hechos y para rellenar estas lagunas de conocimiento, en lugar de presentar una realidad posible, evoca todas las posibilidades que cruzan su mente. Benet busca el enigma, la ambigüedad, la insolubilidad. El novelista, más completo por naturaleza que el historiador, hace unas aportaciones trascendentes a la narrativa:

La historia como conjetura representa una alternativa novelesca que nace del deseo de trascender los meros hechos de la crónica, si el historiador aporta los hechos que forman el armazón narrativo, el novelista (storyteller) reflexiona sobre ellos buscando las causas que los originan y completando este "cuerpo" con un alma que lo dota de la vida narrativa y novelística (Solana-Lara, 1990: 116).

Según Asmahane (2004: 8), en las novelas de Benet se crean mundos misteriosos en los que se intercalan el mito y la leyenda en la historia. De este modo se crea una síntesis de dichos elementos mientras que la realidad se ve recreada en la ficción y la ficción convertida en realidad. Benet duda de la veracidad del suceso histórico, incluidos

los documentos de la historia oficial. En los mundos de Benet se yuxtaponen mito e historia, poniendo en tela de juicio la veracidad y objetividad del enunciado histórico y sacando a la luz su relatividad.

Cuando la expresión científica se vuelve contradictoria y ambigua, se socava todo valor empírico, lo cual produce nuevas posibilidades para la creación artística. En la escritura de Benet se ve reflejado el escepticismo hacia la capacidad de la razón como único instrumento para explicar el mundo. Por eso en sus ficciones hay caos y pluralidad de enunciados, ambigüedad y contradicción. El principio racional queda desacreditado y se convierte en una «lucha de contrarios». Para leer su obra el autor recomienda limitarse a disfrutar del texto sin tratar de desentrañar su significado último (Carrera, 2009: 30).

El escepticismo, junto con su propuesta de acercarse a la lectura desde un gusto personal, y la imaginación, junto con su postulado de que la tarea del escritor no es reflejar la verdad, ni ilustrar, ni tan siquiera contar historias, sino captar lo vulgar para expresarlo de manera estilísticamente trabajada, en lo que el misterio juega una parte fundamental, son, desde mi punto de vista, rasgos característicos del posmodernismo. Es más, el hombre de letras, a diferencia del científico, se debe interesar por aquello para lo que la ciencia no tiene explicación y que se encuentra en la ya mencionada «zona de sombras». Por ese motivo su escritura rehúye la claridad de conceptos, las referencias uno a uno, impidiendo una concepción unitaria y unívoca del universo. Como ya sabemos, la crisis del determinismo fue sistematizada por Lyotard en *La condición posmoderna*. No es seguro de Benet hubiera leído a Lyotard, pero sí considero que comulga con sus ideas. Critica la ciencia positivista y postula que los lingüistas ya han abandonado la idea de una lengua originaria y perfecta, en la que la expresión verbal obedece a leyes de validez universal (Benet, 1976: p. 72).

Al final de la guerra todos son culpables, nacionales y republicanos. Pero los vencedores no serán juzgados:

No le voy a negar que mi causa es la de sus enemigos y es posible —aunque lo dudo— que entre ellos haya alguno tan responsable de esta tragedia como el que más. Pero tenga usted presente que responsabilidad y culpa no son nada si no son juzgadas y castigadas y ellos, los vencedores, no lo serán. (Benet, 1999a: 550)

Tras estas palabras que dirige el marido de Aurora a Mazón y sus hombres se oculta el amargor del escritor que sabe que no se hará justicia. Y los republicanos son de la misma opinión:

Qué más quisiéramos que corresponder a la imagen que tratamos de dar de nosotros mismos: amantes de la libertad, enemigos del tirano y hasta un poco heroicos. Bah. Ellos tampoco son lo que dicen ser, por supuesto, pero al menos cuentan con el recurso de la hipocresía y, por consiguiente, para muchos el disfraz resulta más acertado, más convincente. Pero somos todos de la misma calaña y bajo los estandartes de los grandes principios luchan dos clases diferentes de matones. (Benet, 1999a: 552-553).

Pero haber perdido la guerra también tiene sus ventajas: no hay que responsabilizarse de esa paz ficticia, por lo hipócrita, donde se mantiene el *status quo* gracias a que los poderes fácticos reciben su parte del botín. De eso no se les podrá acusar a los republicanos: “Por fortuna hemos perdido esta guerra, así no seremos responsables de la paz canalla que vendrá a continuación, obra de nuestros enemigos, y más indeseable, si cabe, que la guerra.” (Benet, 1999a: 553). Esto sitúa a Benet dentro del grupo de intelectuales decepcionados con la Transición al igual que Vázquez Montalbán o Muñoz Molina.

7.2 NOVELAS DE CORTE AUTOBIOGRÁFICO

Las novelas históricas posmodernas que mayor repercusión tuvieron, *Memorias de Adriano*, *Yo, Claudio* y *El nombre de la rosa*, son todas de género biográfico con un narrador en primera persona. Eso demuestra que la forma de la autobiografía y sus subgéneros son de las preferidas por el posmodernismo. Es un género que sirve a su objetivo de crear novelas autorreflexivas. Por otra parte el hibridismo de las novelas de este género, la manera que tienen de fluctuar entre el mundo real y el de ficción sirve al programa posmoderno. Por ese motivo hay que analizar estas novelas desde los dos planos del discurso narrativo: el diegético y el extradiegético.

En la biografía con un narrador en primera persona ocurre que la novela deconstruye el referente histórico desmitificando al personaje para volver a construir uno nuevo como ocurre en *Elisabeth de Austria-Hungría o el hada maldita* de Ángeles Caso, *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* de Carlos Rojas, en *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán o en *Urraca* de Lourdes Ortiz. En el género autobiográfico utilizado en la novela histórica posmoderna hay también una destrucción de la idea de individualidad, proponiendo a menudo elementos subversivos en clara crítica al logocentrismo tradicional. La autobiografía ficticia en la posmodernidad desmonta el sistema ideológico de la sociedad para poder evadirse de los arquetipos establecidos. Critica la estructura e ideología del logocentrismo y propone elementos subversivos y descentralizadores.

Sin embargo, ya nos ha dicho Umberto Eco que el lector ha dejado de ser ingenuo, que es más culto y sabe entender estos juegos de los autores posmodernos (Eco, 1998b: 770). El lenguaje ambiguo provoca un lector implícito mucho más activo que debe seguir y descifrar las pautas del autor implícito que está jugando con la realidad dentro de la obra de ficción. Hoy en día el lector sabe qué es un texto autobiográfico y no va a validar

como tal cualquier texto por mucho que en su título diga que lo es. El lector entiende en *Memorias de Adriano* que el emperador Adriano no ha escrito la obra, sino que son memorias inventadas por la autora. No lo recepciona, por lo tanto, como enunciado histórico, sino como obra de ficción y, por lo tanto, la lee así. Se comprende como obra de un narrador que quiere mostrar la figura de un sujeto histórico, interpretando los hechos e imaginando la vida interior del personaje. El autor quiere «crear» un lector implícito que descodifique las claves de su discurso. Hay zonas de ambigüedad destinadas a dicha interpretación, pero el lector implícito en el texto no necesariamente se comportará como quiere el autor, de manera que el lector implícito responde a su pretensión como el lector modelo de Eco (Molero, 1999: 323).

Este tipo de escritura experimentó un importante auge a partir de 1975 y es el género preferido por la escritura femenina. Las formas autobiográficas, por su carácter reflexivo, han sido tradicionalmente preferidas por las mujeres escritoras (Ballesteros, 1994: 30). Según Isolina Ballesteros (1994: 4), dentro del contexto posmodernista los estudios críticos ponen de relieve la especificidad del discurso femenino. La escritura de la mujer es el medio de expresión que propone un discurso distinto al masculino.

En esta literatura se encuentra el fenómeno de la autorreflexividad discursiva, encaminada a desvelar los fundamentos de la naturaleza ficticia que requiere la intervención del lector. El autor cuenta con el funcionamiento de estos mecanismos que se encuentran en el texto y está preocupado por que se desvele la naturaleza ficticia del discurso. Este no puede ser otra cosa que ficticio, pues se hace a menudo referencia a la naturaleza engañosa del recuerdo y a la inaprehensibilidad de la realidad histórica. Véase en *Urraca* de Lourdes Ortiz cómo la reina comienza la novela queriendo reconstruir la realidad dando su versión, pero cae en la cuenta de que no es posible dar una versión que se ajuste del todo a la realidad y que su memoria no es fiable. Tiene que recurrir, para

poder llenar los espacios en blanco que el recuerdo no puede reconstruir, a la invención con la subsecuente inseguridad respecto a lo relatado.

También se juega en estas novelas con distintos planos narrativos entre los que se incluye el metatextual en el que el narrador reflexiona sobre lo narrado comentándolo, a veces incluso dejando paso a la voz del autor. Es otro de los elementos que refleja la indefinición de la barrera entre historia y ficción y donde el autobiógrafo prolonga la ambigüedad vida/ficción. En la novela autobiográfica los hechos históricos y los inventados se mezclan, por lo que se crea un mundo autosuficiente cuyas referencias al contexto no tienen un estricto valor referencial. Por ese motivo estas novelas están al margen de las leyes del discurso histórico.

Una importante cantidad de novelas del período posmodernista entre finales de los setenta y principios de los noventa recurre a alguna forma autobiográfica. Las formas pueden ser: el diario, la confesión, la memoria, la autobiografía, etcétera. En el posmodernismo interesa la intrahistoria, la vida íntima de los protagonistas y sus conflictos, más que las hazañas históricas, por lo que las formas autobiográficas sirven muy bien a este propósito. No es solo el nuevo interés por la intrahistoria de la figura histórica, sino que además se trata de deconstruir el referente histórico y arrojar una imagen nueva, si bien no definitiva del personaje.

Son importantes las apelaciones a la condición engañosa del recuerdo. Esto se verá también en Urraca cuando la reina quiere narrar su propia crónica, pero cae en la cuenta que está narrando «otra» crónica, aunque no necesariamente la «real». La idea que hay detrás es la inaprehensibilidad de la realidad, la imposibilidad de llegar a conocer a ciencia cierta los acontecimientos del pasado.

Se recurre a la metanarración para comentar el texto y explicar su naturaleza. En la escritura autobiográfica no está definida la barrera entre historia y ficción o vida y ficción,

considerándose el autor personaje de interés novelesco. En el relato autobiográfico el personaje se enfrenta a una adhesión ideológica o a una actividad política que en el transcurso de la novela recibe un baño de ironía que acaba por deconstruir al personaje.

7.2.1. *EL JINETE POLACO* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA NOVELA DE MEMORIA

Esta novela de Antonio Muñoz Molina recibió el premio Planeta en 1991 y en 1992 el Premio Nacional. Según Molero la confrontación de texto y paratexto son la llave para el camino de la lectura autonovelesca. Estos referentes establecen una identidad entre vida y ficción del autor y se entienden como intención autobiográfica (Molero, 1999: 530). Entiende esta novela como una de autoficción (Molero, 1999: 522) Sin embargo, y siguiendo la definición de Alberca sobre autoficción (2007), no creo que se pueda definir *El jinete polaco* como novela de autoficción. Primero dice Alberca siguiendo a Foucault “la identificación del autor, su reconocimiento textual, no garantiza que el autor sea el sujeto” (Alberca, 2007: 327). Además, las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato (Alberca, 2007: 31). En la autoficción hay una intención de confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando que ese personaje es y no es el autor. Es una ambigüedad que no provoca exégesis autobiográfica pues lo real se presenta “como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios” (Alberca, 2007: 33). En la autoficción hay plena consciencia del carácter ficticio del yo “en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real. La norma es provocar la vacilación interpretativa del lector” (Alberca, 2007: 33). Yo veo en la novela, a pesar de tener elementos autobiográficos, una clara diferenciación entre autor

real y personaje, Manuel, sin intención de confundirlos ni de provocar la mencionada vacilación interpretativa.

Se podría enmarcar dentro de esa tendencia del posmodernismo a preferir, en numerosas ocasiones, las formas autobiográficas que son más adecuadas al modelo de novela autorreflexiva. Aun sin ser autobiografía, pues el narrador no es igual al autor en esta novela, tiene muchos rasgos en común con la realidad de Muñoz Molina. Es otra de sus novelas que se desarrollan en el entorno de Mágina o Úbeda que es la ciudad natal del autor real. Aquí el narrador es Manuel, que a través de unos elementos como el baúl de Ramiro Retratista y las fotos que en él guarda, el diario y la biblia del Dr. Mercurio, va a reconstruir el pasado de los habitantes de la ciudad. Poco a poco va surgiendo, como en un mosaico, la imagen global de la ciudad a través de sus gentes. Se pone en marcha el mecanismo de la memoria.

El jinete polaco está escrita para comprender la realidad presente a través de la reconstrucción de un pasado. Manuel, de hecho, admite utilizar la imaginación y la invención para esta reconstrucción, en línea con el postulado posmoderno sobre la imposibilidad de representar el pasado ni de aprehender la realidad.

En esta novela encontramos la negación y la desconfianza ideológica propias del posmodernismo. Las ideologías se ven despojadas de sus fundamentos y ridiculizadas a través de distintos personajes, como el teniente Chamorro o el Praxis. Uno es muy ingenuo; en el otro la ideología oculta la auténtica motivación de sus actos. Esta desmitificación y deconstrucción de las ideologías tanto de izquierdas como de derechas es auténticamente posmoderna. El texto de la historia queda también desmitificado y circunscrito al ámbito humano. El enigma de la momia, que además de proporcionar la trama detectivesca y ser un guiño a las novelas de este género —no olvidemos el gusto del posmodernismo por los subgéneros literarios pertenecientes a la denominada literatura

«no culta»—, es una construcción del tipo *mise-en-abyme* en este proceso de desocultación de la historia. Si despojamos de forma similar la historia de España de su ropaje ideológico, veremos revelarse pasiones y defectos humanos: ansia de poder, avaricia, hipocresía, etcétera.

Entre los elementos posmodernos de esta novela podemos destacar la multiplicidad de historias y de voces que forman un conjunto polifónico. Abundan las referencias intertextuales de historia, literatura y pintura, de las que destaca la referencia al cuadro atribuido a Rembrandt que da nombre a la novela. En este cuadro que se encuentra en la Fritz collection de Nueva York un jinete viaja por un lugar indeterminado y sin referencia a un tiempo o lugar concretos y la imagen de este jinete se ha interpretado como la representación de la libertad que es imposible alcanzar: aunque el individuo no quiera, el pasado vuelve en cualquier momento inesperado (Juliá, 2006: p. 176). En cuanto a la música, la segunda parte, “Jinete en la tormenta”, hace referencia a la famosa canción de Jim Morrison de los Doors *Rider in the Storm*.

7.2.1.1 El narrador protagonista

Manuel, el protagonista narrador de esta novela, ha visto cumplido el deseo de escapar de la mediocridad de su ciudad, sin embargo, se ha convertido en una persona sin patria y sin domicilio definido. Vive viajando entre organismos oficiales y no acaba de establecer una relación afectiva con una mujer. Esta vida errante no le acaba de aportar felicidad, pues le ha obligado a renunciar y sus raíces y, por lo tanto, a su identidad.

En la segunda parte de la novela, “Jinete en la tormenta”, Manuel intenta reconstruir el pasado, sin embargo, al fallarle la memoria, se vale de la fantasía para llenar las lagunas de la memoria. Dice:

Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero verosímiles, no más arbitrarios, solo ahora lo sé, que los que de verdad me pertenecen. (Muñoz Molina, 2002: 201)

Un segundo personaje, Nadia, que se convierte en la amante de Manuel y es la hija del comandante Galaz, héroe que reprimió la sublevación militar en Mágina en 1936, le ayudará a recordar o recrear ese pasado mediante una larga conversación que mantienen en un apartamento en Nueva York. El contenido de los objetos del baúl de Ramiro Retratista (La Biblia de Don Mercurio, las fotos, el grabado de El jinete polaco), que le han legado a Nadia ponen en marcha la imaginación y los recuerdos.

Deja a Nadia dormida y sale al comedor para abrir el baúl de Ramiro Retratista, busca, entre tantas caras de desconocidos, las fotos de sus abuelos y de sus padres, intenta agruparlas según un orden cronológico, y es como subir de niño a las habitaciones prohibidas de la casa en la plaza de San Lorenzo y buscar en los cajones, debajo de la ropa recién doblada, en el fondo de los armarios, donde estaba el uniforme de la Guardia de Asalto y la caja de lata llena de billetes con el escudo almenado de la República, como mirar de nuevo las fotos de los bisabuelos con sus caras de difuntos etruscos y los uniformes y los trajes de novia, procurando que no sonaran sus pasos en las baldosas sueltas y que su abuela Leonor no sorprendiera su búsqueda, ajeno a la vida obligatoria del trabajo y de los juegos en la calle (Muñoz Molina, 2002: 520)

Manuel mira las fotografías del baúl y la Biblia protestante de Don Mercurio se convierte en detective que quiere descubrir el misterio de la momia de una mujer emparedada que había sido descubierta años después (Begines, 2006: 70), pero finalmente, Manuel, para poder ser feliz, ha de recuperar su pasado a través de Nadia, que está vinculada con él, y su travesía acabará precisamente en la ciudad, Mágina, que anteriormente había rechazado.

Manuel vive inicialmente el entorno rural como un estigma que le separa del mundo deseado, aislándole y generándole un sentimiento de marginalidad, sobre todo de niño y de adolescente. El Manuel narrador está desarraigado: vive en un mundo moderno, aséptico, pero con pocas posibilidades de echar raíces. Así vive sin pena ni gloria entre

un organismo oficial y otro hasta que al morir su abuela Leonor entra en una crisis que le provoca su deseo de volver al lugar de origen, a sus raíces para recuperar su identidad.

Manuel pertenece a una generación que parece haber llegado cuando la fiesta se ha acabado: no ha vivido lo que sus abuelos, la guerra y la posguerra, pero tampoco es de los más jóvenes. Pertenece a una generación de jóvenes que se convierten en personas desarraigadas, muchos de ellos a caballo entre la tradición y la modernidad. Quieren huir de las tradiciones que les alejan del progreso, pero este tampoco les aportará felicidad, pues los aleja de sus raíces.

7.2.1.2 El espacio

Pero veamos qué es Mágina en la novela. Es un microcosmos mítico con un valor arquetípico (Quesada, 2006: 87). No es solamente una ciudad ficticia o real sino el reflejo de la vida española desde principios del s. XX, con sus guerras y sus conflictos sociales. En ese espacio, el tiempo se comporta de forma particular, pues no es cronológico y no puede ser medido. Las fronteras entre el presente y el pasado se difuminan, pues ambas están en muy estrecha relación. Tiempo y espacio se condicionan. Esta ciudad es un espacio mítico recuerda a la Vetusta de “Clarín”, a la Yoknapatawpha de Faulkner, al Macondo de García Márquez o al espacio de Región en las novelas de Juan Benet.

Muñoz Molina recurre al recuerdo para crear ese espacio mítico. A la memoria le vienen conversaciones e imágenes de cuando era niño. Mágina se parece a una maqueta de ciudad (Quesada, 2006: 90), a un modelo a escala del mundo. En él los personajes se mueven como figuras del ajedrez. Mágina, como Yoknapatawpha, son sociedades rurales donde aún no se ha desarrollado la sociedad moderna (Quesada, 2006: 91). Aún existen formas sociales antiguas, como el señoritismo.

Como en el Macondo de García Márquez, prevalece en Mágina una conciencia mítica que hace más difícil el acceso desde fuera. Además abundan mitos particulares que dan sentido a la vida cotidiana y conforman los valores de la sociedad local. Son creencias arraigadas en el pueblo, características sobre todo del entorno rural. Por todo ello, este espacio mítico, al igual que otros lugares literarios, adquiere un cierto carácter insular. Este carácter insular hace que los que no pertenecen a este espacio encuentren dificultades para acceder a él y que Mágina sea un espacio aislado del resto del mundo. Por ejemplo, el médico joven que llega a Mágina de Madrid, Don Mercurio, tiene que franquear murallas literales o figuradas para acceder a la ciudad.

Había pasado una noche de mal sueño y de frío en el vagón de tercera de un tren que solo llegaba hasta las primeras quebradas de Despeñaperros, y desde allí vino a la ciudad en un carretón más incómodo y lento que la peor diligencia y al cabo de casi otro día de viaje por desfiladeros y cañadas abiertas entre roquedales fantásticos y luego por un paisaje inhóspito de monte bajo, dehesas baldías y laderas de pizarra que poco a poco se convirtió en una extensión ilimitada de tierra roja y dunas de olivares que se volvían azules al atardecer (Muñoz Molina, 2002: 35).

Con la llegada de la modernidad, se produce en Mágina un cambio social: se oye música extranjera (Rolling Stones, Jim Morrison), cambia la manera de vestirse de los jóvenes, hay mayor libertad sexual, y de consumo de alcohol y drogas. Esto contrasta con la tradición y el conservadurismo de los mayores (los padres de Manuel esperaron años antes de quedarse solos por primera vez). Mágina es un reflejo de la sociedad española por eso la transformación de Mágina va en paralelo con la transformación de España. Si Mágina está aislada, también España lo estuvo durante el tiempo del franquismo. De este modo la evolución de la ciudad literaria corre en paralelo a la evolución de la España real.

7.2.1.3 El tiempo

El tiempo en *El jinete polaco* es extraño; la barrera entre la vida y la muerte queda difuminada: Ramiro Retratista llega a confundir las fotos de los vivos con las de los muertos, y se enamora de la emparedada que lleva sesenta años muerta:

Devastado por la resaca, cegado por las lágrimas, gimiendo como un becerro, Ramiro Retratista comprendió sin condición ni esperanza que el gran amor de su vida era una mujer que había muerto emparedada treinta años antes de que él naciera. (Muñoz Molina, 2002: 108)

En Mágina no sirven ni relojes ni calendarios para medir el tiempo: los años se recuerdan por la calidad de las cosechas y no avanza en un progreso lineal, sino que es circular. Los periódicos llegan con retraso. La circularidad en la concepción del tiempo está vinculada a la Mágina ancestral (Quesada, 2006: 96), la que existía antes de la llegada de la modernidad:

En Madrid, si uno se ponía malo, le pagaba las medicinas el seguro, y seguía cobrando el jornal hasta que se curaba, y había grifos de agua corriente en todas las casas y cocinas de gas y los cuartos de baño tenían azulejos hasta el techo. En el mundo, muy lejos de Mágina, estaban ocurriendo cosas extraordinarias: había aviones a chorro, cuyo rastro en el cielo se volvía rosado en los atardeceres, máquinas de cavar, de segar el trigo y hasta de recoger la aceituna sin que cientos de hombres tuvieran que partirse la columna vertebral a cambio de una paga miserable, nada más que dándole a un botón, había satélites que daban la vuelta al mundo en día y muy pronto ir a la Luna sería más cómodo y rápido que ir de Mágina a la capital de la provincia en coche de línea. (Muñoz Molina, 2002: 163)

El entorno es mítico, anclado en el pasado y desligado de la evolución de los tiempos. No llega la modernidad y el cómputo del tiempo está vinculado al ciclo natural de las cosechas. En Mágina el tiempo se mide de distintas maneras: abundancia o escasez de las cosechas, las condiciones meteorológicas de algún año en particular, hambruna o cosechas abundantes. Manuel había decidido huir de esta ruralidad, pero después de un tiempo había caído en el desarraigo. El tiempo circular mantiene a Mágina alejada del progreso que Manuel, inicialmente, tanto deseaba:

De nuevo soy un proscrito y un vagabundo sin raíces ni vínculos con nadie, ceno en silencio, mirando la televisión, sin hacer caso de mi abuelo Manuel, que se queja de la poca aceituna que hay esta temporada y recuerda con las mismas palabras de todos los años cosechas antiguas de una abundancia mitológica, el año de las cosecha grande, dice, cuando las ramas de los olivos se quebraban y la aceituna duró hasta Semana Santa, los años feroces de la guerra, cuando llovía de verdad, no como ahora, que de tanto ir a la luna y trastear el cielo con cohetes habían estropeado el mecanismo de las estaciones. Siempre la desesperante repetición de los mismos embustes y los mismos recuerdos, como si vivieran uncidos a una memoria circular en la que el tiempo no progresaba y en la que yo también sería atrapado si no huía cuanto antes. (Muñoz Molina, 2002: 329)

Los habitantes viven en una memoria circular o cíclica. Manuel siente que necesita escapar de esta circularidad para poder avanzar y alejarse del entorno rural. De hecho, en cuanto Manuel abandona Mágina, el tiempo transcurre de manera lineal y progresiva.

El tiempo mítico también se manifiesta en la simultaneidad o anulación del tiempo (Quesada, 2006: 97). *El jinete polaco* está plagada de imprecisiones cronológicas: no hay narración lineal, sino multitud de saltos temporales en los que se mezclan el pasado y el presente, con lo que el transcurso natural y lineal del tiempo se ve saboteado. Un ejemplo de analepsis es el momento en el que llega el comandante Galaz a Mágina con su hija de vuelta del exilio:

Lo había cuidado desde mucho antes de que muriera su madre, lo había esperado por las noches y le había preparado la cena y la ropa limpia para el día siguiente mientras su madre bebía cócteles y fumaba cigarrillos sentada frente al televisor o permanecía encerrada con llave en su dormitorio, le ordenaba los libros y los papeles en su despacho, iba a buscarlo algunas tardes a la biblioteca universitaria donde trabajaba y volvía con él tomada de su brazo. (Muñoz Molina, 2002: 226)

El tiempo en Mágina posee sus propias leyes, distintas a las de los de fuera y a los extranjeros. No se usan relojes digitales ni calendarios automáticos —aunque el reloj de pared del abuelo Expósito sí parece regir el curso del tiempo—, sino que el tiempo lo marca el poder de la memoria:

Y añadía luego, cuando ya iba a acostarse, después de haberle dado cuerda al reloj de pared con una llave que guardaba en el bolsillo del chaleco con la que yo estaba seguro de que regía el curso del tiempo. (Muñoz Molina, 2002: 122)

La novela misma es un laberinto de pasados, donde el presente e incluso el futuro ocurren a veces de manera simultánea. Todo aquello que suscite la memoria es clave: las fotos de Ramiro, la música, el cuadro de Rembrandt.

7.2.1.4 El lector

La narración en esta novela estaría dirigida a Nadia (Begines, 2006: 81). El efecto que causa la mujer en Manuel es múltiple: no solo recupera con ella el pasado y la estabilidad emocional, sino que hace que al narrar deje de ser un mero transmisor de palabras que no entiende, por su trabajo como intérprete, y se convierta en creador de las mismas en un proceso de rememoración durante el cual acaba adueñándose y reconciliándose con ese pasado del que en un principio había deseado huir a toda costa. Al final de la novela, cuando vuelve a su ciudad, Manuel vuelve a participar de la tradición oral y popular de Mágina.

Una de las características fundamentales de la narrativa de Muñoz Molina es la oralidad. Hay personajes con la necesidad de contar, por lo que requieren de otros que escuchen (Begines, 2006: 68). Estos últimos tienen a menudo la función, como Nadia, de rellenar las lagunas de lo que está narrando el que cuenta. Manuel, hasta ahora receptor de palabras por su trabajo como intérprete o aquel niño que escuchaba los cuentos del abuelo, se convierte en recreador de la tradición oral de su familia. Al iniciar la relación con Nadia cambia su papel de receptor a emisor; del que escucha al que relata y eso se convierte en un proceso terapéutico que forma parte de su búsqueda de identidad. Primero es una rebelión y luego se convierte el relato en una aportación personal a la historia colectiva de la familia (Begines, 2006: p. 82). Al examinar las fotos, Nadia le pide a Manuel datos sobre las personas fotografiadas:

Pero yo he visto sus fotografías escondidas en los cajones y duplicadas ahora en el baúl que Nadia examina a mi lado pidiéndome que asigne nombres a las caras que vemos, que calcule fechas y vínculos y le cuente historias que pueblen únicamente para nosotros dos el espacio vacío de nuestro pasado común (Muñoz Molina, 2002: 85)

Poco a poco Manuel relata lo que recuerda con mayor ansia, pues siente que los recuerdos le remiten de vuelta a sus raíces perdidas:

Le habla a Nadia de su vida y le cuenta lo que le han contado los abuelos y sus padres y en el asombro y la atención de ella reconoce sus propias ganas de saber, el ansia antigua de escuchar a otros y descubrir en ellos su más oculta identidad. (Muñoz Molina, 2002: 520)

Mientras, el lector real se va introduciendo en la historia y trata de completar los datos que no quedan claros en la narración. El autor espera del lector que recuerde y el lector espera que no queden cabos sueltos. Este último tiene que ser paciente para ver cómo se van llenando las lagunas de significado. Para poder seguir con la lectura mientras no se hayan llenado estas lagunas, ha de crear hipótesis que más adelante se pueden ver confirmadas o desmentidas. Lo más probable es que al lector le falten datos para rellenar estas lagunas en la manera en que el autor pretende. La descripción de Manuel muy al inicio de la novela:

él venido al mundo en una noche tempestuosa de invierno y a la luz de una vela, crecido en la huertas y en los olivares de Mágina, destinado a dejar la escuela a los catorce o a los quince años y a trabajar en la tierra al lado de su padre y de sus abuelos y llegada a cierta edad a buscarse una novia a quien sin duda habría conocido en la infancia y llevarla al altar vestida de blanco después de un noviazgo extenuador de siete u ocho años, él torpe, enconado, silencioso, rebelde, escribiendo diarios de furiosa desdicha en cuadernos de apuntes y odiando la ciudad de donde vivía y la única clase de vida que había conocido (Muñoz Molina, 2002: 13)

A partir de aquí el lector espera que le expliquen el porqué de esa rabia y si se soluciona la situación de Manuel. O, en la página 12 (Muñoz Molina, 2002) se nombra por primera vez la momia emparedada. El lector espera a partir de aquí que le expliquen quién es y cómo fue emparedada.

En la novela, la función de Nadia es ir rellenando las lagunas de la narración de Manuel gracias a sus propios recuerdos. Por lo tanto, Nadia es fundamental para que el lector real acabe comprendiendo algunos puntos de la trama. Además, es el personaje que provoca en Manuel los deseos de contarle sus emociones y su intimidad, como vimos en las dos citas anteriores, y así el lector va a tener acceso también a esta parte de la historia.

De este modo la novela, cuya estructura se basa en los recuerdos, y estos son de naturaleza no lineal, avanza a saltos mediante analepsis y prolepsis en una progresión semejante a la de la memoria. Esto, junto al uso de un lenguaje ambiguo, requiere que el lector implícito se vuelva mucho más activo ya que debe seguir y descifrar las pautas del autor implícito que está jugando con la realidad en la obra de ficción.

7.2.1.5 La historia

Según Erdal “la referencia a estos acontecimientos es indirecta, se expresa a través del exilio de los personajes, por lo que cabría hablar de un ‘enmascaramiento genérico’, en el sentido de que la obra no se presenta ni se autodefine como novela histórica” (2000: 561). Sin embargo, el modo en el que el texto representa la historia se adecúa a las premisas posmodernistas en el sentido de que la versión oficial no es la única realidad posible, sino también otras versiones, aunque estas se basen en recuerdos y objetos personales.

La novela abarca un período de tiempo comprendido entre los años noventa del s. XX. No se mencionan muchas fechas históricas en el transcurso de la misma. En el momento en que el protagonista comienza a narrar la novela tiene unos 35 años que son los años que tenía Muñoz Molina en el momento de escribir esta novela.

El jinete polaco pertenece a un grupo de novelas interesadas por la historia, en especial en el episodio de la Guerra Civil. Es numeroso el grupo de escritores entre los

años ochenta y noventa que se interesaron por ese período como por ejemplo, Vázquez Montalbán o Juan Benet. Este grupo de autores sigue los postulados de Hayden White y de los historiadores posmodernistas. De este modo se repasan la Guerra Civil y la posguerra haciendo hincapié en la tensión entre los hechos históricos y el mundo de la intrahistoria, lo que narran los personajes son sus vivencias personales y, así, dar su punto de vista ante los acontecimientos. En la presente obra, lo que en bando vencedor denominó “cruzada” de 1936 (Ibáñez, 2002: 191) es necesario para la trama, pero no hay lucha ideológica. La Guerra Civil se ha acabado convirtiendo en un mito que ha dejado de funcionar en la nueva narrativa. No son los acontecimientos ocurridos «realmente» los que interesan, sino el conflicto en sí. La guerra se ha convertido en una palabra despolitizada (Ibáñez, 2002: 191).

La primera noticia sobre el alzamiento en esta novela nos llega transmitida de forma oral. Es el momento en que el comandante Galaz desbarató la conspiración al levantar su pistola en medio de un patio y delante de todo el regimiento le disparó un tiro en el pecho al teniente Mestalla. De este modo el acontecimiento histórico queda reducido a un solo personaje que se ve engrandecido:

En la huerta de mi padre el tío Rafael, el tío Pepe y el teniente Chamorro hablaban muchas veces de él, me impresionaba ese nombre tan rotundo y tan raro que solo era posible atribuir a un hombre imaginario, a un héroe tan inexistente como el Cosaco Verde o Miguel Strogoff o el general Miaja, el comandante Galaz, que desbarató él solo la conspiración de los facciosos, contaba el tío Rafael, mirándonos con sus pequeños ojos húmedos, que levantó la pistola en medio del patio, delante de todo el regimiento formado en la noche irrespirable de julio, y le disparó un tiro en el centro del pecho al teniente Mestalla y luego dijo, sin gritar, porque nunca levantaba la voz: “Si queda algún otro traidor que dé un paso al frente”. (Muñoz Molina, 2002: 26)

El momento heroico en el que el comandante Galaz disparó al teniente Mestalla y lo mató quedó inmortalizado casi por azar ya que Ramiro Retratista había salido a la calle para documentar fotográficamente el levantamiento. Fue también el momento en el que comenzó la paradoja de la vida del comandante: héroe hacia el exterior, pero un fracasado

en su vida personal. La paradoja de la vida del comandante Galaz, de la que el lector tiene conocimiento gracias a los recuerdos personales narrados en la novela, es la que nos muestra la otra cara de la verdad desde el punto de vista del mundo interior del personaje y arroja una luz completamente distinta a nuestro conocimiento acerca de él. Los héroes no son tales, sino imaginarios como Miguel Strogoff, correo del zar.

Este personaje, el supuesto héroe, no puede escapar de su destino trágico. Sigue saludando al estilo militar muchos años después del levantamiento, cuando vuelve como hombre roto de su exilio político:

Se da cuenta de que se ha detenido por un impulso automático de su juventud, que ha estado a punto de ponerse firmes y de llevarse la mano derecha a la sien, como si no hubieran pasado treinta y siete años desde entonces, como si no hiciera media vida que no viste un uniforme y que no tiene una patria y una República a las que mantenerse leal, y cuando vuelve a caminar ya no sigue avanzando, por miedo no a la abstracta melancolía sino al llanto sin explicación ni consuelo, se da la vuelta y el viento frío le golpea la cara y le hace saber que tenía humedecidos los ojos, [...]. (Muñoz Molina, 2002: 26-27)

Y más adelante se añade “Nadie sabía su secreto: carecía tan absolutamente de vocación militar como de cualquier otra vocación imaginable.” (Muñoz, 2002: 248).

Muñoz Molina no solo desmitifica al héroe de guerra, sino toda la contienda sin escatimar descripciones duras, no exentas de ironía:

De eso hablaban a veces, del sentimiento del absurdo, de su incapacidad de comprender: les decían, “hay que tomar esa colina”, y pensaban que aunque desalojaran al enemigo de ella no iban a tomarla, porque la colina seguiría exactamente en el mismo sitio, más pelada, estéril por las bombas, manchada de sangre, poblada de cadáveres sin rostro con las piernas abiertas y las vísceras derramadas sobre los calzoncillos sucios, pero en el mismo lugar [...] tenían hambre, cuentan, les picaban los piojos y las chinches, se morían de frío bajo los capotes o los mareaba el calor bajo los cascos de acero, les hacían daño las botas militares, los martirizaban los sabañones, se acordaban de la cosecha que no podrían recoger ese año por culpa de la guerra y escribían a la luz de un candil cartas difíciles y ceremoniosas a sus mujeres o a sus padres, o se las dictaban a otros, [...]. (Muñoz Molina, 2002: 110-111)

En el ámbito de la literatura existe la posibilidad de comprender a los seres humanos gracias a la imaginación. De este modo el héroe de los republicanos de Mágina antes

descrito, el militar orgulloso, era en el fondo de su alma un hombre desesperado, desgraciado en sus relaciones amorosas y que no descubre su capacidad de amar hasta tener a su hija, Nadia. Después de que el comandante matara a Metalla surge su mito como héroe de guerra. Sin embargo, este mito se deshace casi inmediatamente, pues el lector conoce el verdadero carácter trágico del militar ensalzado. Es el tema de la creación del mito que se repite en las novelas *La Isla de los Jacintos Cortados* de Torrente Ballester y *Extramuros* de Jesús Fernández Santos. Volveremos a hablar de este tema con el análisis de esas novelas.

En realidad, *El jinete polaco* es en gran parte una novela donde la Guerra Civil no es el tema central, sino las vidas y los conflictos de los personajes, de héroes creados artificialmente, pero condicionados por sus tragedias. No vemos el frente ni a soldados luchar. No hay documentos sobre la guerra, pues el archivo ha sido trasladado a Madrid. Las referencias son orales y no hay un bando preferido sobre otro.

Ibáñez Ehrlich cree que *El jinete polaco* es una novela histórica por su captación mítica de la guerra y la función que esta tiene en la novela: la guerra influye bien directamente o bien a través de las historias que los personajes han escuchado de sus ascendientes (Ibáñez, 2002: 196). Además el tono general de la narración es épico. Los hechos históricos se cuentan en voz alta, es el mundo de las voces de los personajes ya muertos, que nos introducen en la vida de cuatro generaciones de españoles dentro de lo que es su microhistoria. La novela tiene el aspecto de memoria fabulada en la que los recuerdos de los personajes y los hechos del pasado, así como sus experiencias tienen un papel fundamental.

Las narraciones históricas de la novela pertenecen en gran parte a la tradición de la Úbeda real. La fantasía y los relatos de los antepasados, junto a los datos autobiográficos,

forman parte de la constitución del personaje, por ello, lo que pudiera tener categoría real, aparece en el discurso como novelado.

Es interesante también la percepción que tiene el narrador Manuel de la historia. Lo que interesa son las vidas de los personajes y lo que les hace actuar como actúan: el acto heroico de Galaz no es consciente, sino reflejo; y el representante del bando nacional en la novela, el inspector Florencio Pérez, es un policía sin autoridad apenas y aficionado a la poesía que nunca ha resuelto ningún caso policial (Muñoz Molina, 2002: 62) que se ve obligado a detener a su amigo, el teniente Chamorro, por motivos ideológicos. Es decir, Muñoz Molina describe a los personajes desde un interés por la personalidad y los procesos psicológicos en un sentido humanista. Y además: el autor quiere desmitificar la historia en cuanto al enfrentamiento entre republicanos y nacionales (Molero, 1999: 71) y así recuperar la memoria y la conciencia crítica, libre de toda atadura ideológica.

En *El jinete polaco* se desenmascaran las motivaciones personales con lo que se desmitifica el texto de la historia y se la circunscribe al ámbito humano: la emparedada no resulta ser una santa, sino una adúltera. De este modo la historia de España se ve despojada de sus ideologías para desenmascarse como entresijo de pasiones humanas.

Villodre López (2007: 100) destaca un punto interesante y es que el baúl de Ramiro Retratista, con su bagaje histórico, se encuentra en Nueva York y no en España, porque la historia no interesa a los españoles. De esta manera el autor nos está mostrando de manera simbólica el desinterés de su generación por los hechos ocurridos durante la Guerra Civil.

7.2.1.6 La novela en el contexto de la Transición

Antonio Muñoz Molina sentía que la Transición Española había resultado ser un proceso de amnesia histórica y social, donde lo más fácil fue dejar de hablar del pasado.

El autor critica la política del silencio, en la que los medios de comunicación tuvieron mucha responsabilidad. Muñoz Molina se adscribe a este punto de vista en una crítica a la política del silencio en la que los medios de comunicación tuvieron mucha responsabilidad, pues respondían a una “orden”.

Ahora bien, la segunda generación de autores tras la guerra sentía la necesidad de hacer memoria de algo que no había vivido directamente, por ser hechos ocurridos antes de que nacieran. Esta forma de memoria se ha denominado “posmemoria” (Hirsch, 2012). Antonio Muñoz Molina emplea esta forma de memoria en su novelística, es decir, parte del conocimiento histórico proviene de recuerdos de su infancia, *flashes* de memoria de lo que le contaban o había oído de sus padres y abuelos, o de datos históricos sobre los que tuviera conocimiento. Por lo tanto, la relación que tiene con el presente del narrador es muy fuerte, siendo la Guerra Civil tanto un acontecimiento del pasado, como el principio del presente. Las novelas de la posmemoria lo que hacen es utilizar el pasado para comprender el presente.

La simetría de estas novelas entre el pasado y el presente tiene como objetivo mantener vivo el recuerdo de la historia (Villodre; 2007: 30) en un proceso contrario a lo que ocurría en política, donde lo que se pretendía era precisamente silenciar el pasado para lograr una transición pacífica pero falta de memoria, lo que produjo un profundo desencanto en gran parte de la sociedad española intelectual. Ya se verá en un capítulo posterior sobre la novela de Vázquez Montalbán *Autobiografía del general Franco* (1992) que la Transición Española resultó ser un proceso de amnesia histórica y social donde lo más fácil fue dejar de hablar del pasado.

Para Villodre la momia es una metáfora de la República (2007: 96) y representaría los ideales republicanos, momificados y emparedados. Y así, los republicanos de las fotografías, ya desaparecidos, solo vuelven al recuerdo gracias a las voces del pasado y

al archivo fotográfico. Posiblemente estas personas hubieran desaparecido de la memoria como si nunca hubiesen existido, al igual que la mujer muerta y momificada si no llega a ser por las fotografías de Ramiro Retratista.

7.2.1.7 Los exilios

El exilio en su función de referente histórico es un modo de representar la historia que es, a su vez, el rasgo posmodernista más sobresaliente del texto (Erdal, 2000: 560). Erdal ve en la obra similitudes notorias con la novela de formación (*Bildungsroman*) (Erdal, 2000: 560), narración encaminada a consolidar la identidad del protagonista. Es algo similar a lo que ocurre en *La ciudad de los prodigios*, salvo que en Manuel se produce un proceso de cambio al recuperar su pasado, mientras que en Onofre no se produce en el fondo ningún cambio.

En la novela encontramos exilios de varios tipos: políticos, sociales y existenciales que están en correlación con los acontecimientos históricos. Todo exilio, cualquiera que sea su causa, implica un viaje del personaje que lo aleja de una condición existencial, viaje en el que se desvincula de su identidad. El título del libro mismo simboliza este viaje a lo desconocido. Ejemplos de exilios diferentes en la novela son los de Don Mercurio, que se ha de volver a exiliar en Filipinas después de que se hayan descubierto sus relaciones ilícitas con Águeda, esposa de Márquez, quien, en castigo por la relación adúltera mandaría emparedar a su mujer. Otro exilio, esta vez social, lo vive Pedro Expósito Expósito que es entregado a un orfanato al nacer de la relación de Don Mercurio y Águeda. Más adelante Pedro Expósito Expósito, bisabuelo de Manuel se exiliaría en Cuba, ex colonia de España, por lo que España, al deshacerse definitivamente su imperio, quedó marginada en el tablero del poder mundial. También son exiliados Otto Zenner, fotógrafo alemán que tras la Primera Guerra Mundial se refugia en Mágina, el comandante Galaz, exiliado político de la Guerra Civil, el Praxis, que se ha de exiliar por

motivos políticos durante la dictadura de Franco, Ramiro Retratista que de alguna manera también es un exiliado y finalmente el propio narrador, Manuel. Este sale de Mágina en 1973, dos años antes de la muerte de Franco y vuelve en 1991, año de la primera Guerra del Golfo.

El exilio de Manuel es voluntario. Se produce por un deseo de escapar del entorno rural y encontrar la felicidad fuera de ese lugar. El protagonista forma parte de una generación, que es producto del alejamiento y pérdida de orientación cultural. Manuel se convierte entonces en un exiliado por motivos existenciales.

Según Molero de la Iglesia (1999: 249), el proceso de indagación en la memoria de esta novela describe una elipse característica de los viajes místicos. Este viaje está dividido en tres partes que se corresponden con las tres partes de la novela, cada una de ellas relativa a un estadio del personaje: la primera parte, que se llama “El reino de las voces” remite a la infancia de Manuel, “Jinete en la tormenta” sería la salida de Mágina, la etapa de estudios y la búsqueda de su identidad; por último “El jinete polaco” es la vuelta a sus raíces. Este reencuentro con las raíces se produce mediante el recuerdo, la imaginación y la invención de aquellos episodios que en el recuerdo han quedado borrosos. Gracias al baúl de Ramiro Retratista se estimula en el personaje la evocación de voces del pasado.

Manuel vive la ruralidad como un estigma que le separa del mundo deseado, le crea un aislamiento y un sentimiento de marginalidad sobre todo durante la infancia y adolescencia. Es un personaje desarraigado que busca su salvación personal en la verdad de su individualidad. Es también un personaje marginado tanto en su infancia y juventud como en la adultez, cuando tampoco encuentra la felicidad que ha buscado. Su vida profesional como intérprete le produce un conflicto paralelo al del sujeto actual que ha naufragando en un mundo de abundancia en el que no le es posible asirse a nada sin

renunciar a sus señas de identidad. La salvación del individuo de la sociedad postindustrial está en la recuperación de las raíces y de una serie de valores. El exilio de Manuel, como dice Erdal Jordan (Erdal, 2000: 563), sería producto de la *gap generation* y de los cambios socio-económicos que alejaron a su generación de la tradición campesina. Los jóvenes desdeñan lo rural y pobre, pues no han vivido las penurias de la posguerra, y los mayores se lo echan en cara, pues no entienden a las generaciones nuevas:

“¡Casas de veinte pisos!”, declamaba mi abuelo Manuel, “¡Cintas magnetofónicas! ¡Máquinas de varear los olivos!” Platos de duralex, muebles de formica que relegaron como una vergüenza a los pajares de las pesadas mesas y aparadores y las sillas de anea en las que anidaban las chinches, neveras que enfriaban las cosas sin necesidad de cargarlas de hielo, estufas de butano, braseros eléctricos...Pero todo, en el fondo, era falso: la carne de los pollos gigantes sabía a paja, los huevos de las gallinas condenadas al insomnio en las granjas modernas tenían las yemas pálidas y no alimentaban, la leche de botella debilitaba a los niños, el butano era más venenoso que el humo de un brasero mal apagado y podía estallar como una bomba derrumbando casas enteras, la luz de los televisores podía dejarlo ciego a uno, los cantantes de la televisión en realidad no cantaban, solo movían los labios y agitaban las caderas, la mitad de las noticias que daban en los telediarios eran mentiras, los americanos no habían llegado a la Luna, si se continuaba abandonando la tierra a aquel simulacro de prosperidad se hundiría para devolvernos al año cuarenta y cinco, a los tiempos más negros del hambre. (Muñoz Molina, 2002: 259-260)

La modernidad tampoco es el mundo ideal, pues enajena a las personas de sus raíces y deshumaniza la existencia, basada ahora en el consumo y la artificiosidad. Incluso las canciones que escuchan Manuel y los jóvenes de su entorno provienen de cantantes ya muertos cuando ellos conocieron estas canciones: Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin u Otis Redding. Es una imagen metafórica fuerte: cantantes muertos que influyen en la personalidad del protagonista, como lo han hecho los hechos históricos, los retratos, etcétera. Manuel pertenece a una generación que no es ni antigua ni moderna. Por una parte quiere escapar de la ruralidad de Mágina, pero tampoco pertenece a la generación más joven. Las canciones de los Beatles que más le gustaban habían estado en las listas de éxitos mucho antes del tiempo en que le había tocado vivir la juventud, y otros cantantes de moda estaban casi muertos en vida por el consumo de drogas y alcohol.

Manuel y los de su generación sienten que estaban asistiendo a una fiesta que ya había terminado.

El exilio es rasgo identificativo de personajes marginales, no adecuados a lo «correcto». Uno de los rasgos posmodernistas de esta novela es que sus personajes son descentralizados, marginados, de acuerdo con la idea de «ex-centricidad» de la que habla Linda Hutcheon (1990). Al triunfar el alzamiento, los personajes republicanos se ven desplazados a la marginación: el comandante Galaz, el teniente Chamorro, el abuelo expósito por partida doble, el mismo Manuel que se margina de la sociedad rural ya marginal de por sí y un largo etcétera. Incluso el comandante Galaz, marginado de la felicidad personal, exiliado de su familia que le acusa de haberles llevado a la ruina, al volver a Mágina, se siente de nuevo un exiliado, pues vivía en un anacronismo. Al volver Galaz se siente perdido pues ya no es la ciudad ni el entorno que conocía.

7.2.1.8 La memoria

Lo inexplicado y lo que permanece oculto no es inocuo, sino que sigue actuando de alguna manera como agua que se estanca y se pudre; es importante desocultar los acontecimientos ocurridos. Sin embargo, la memoria va degenerando. El testigo ocular recuerda, pero su memoria va debilitándose y poco a poco se va perdiendo, porque los que vienen después recuerdan aún menos. Al pasar el tiempo ya no queda nadie a cuyo testimonio se pueda recurrir para corroborar los hechos por lo que en los vivos quedará solo aquello que los muertos hayan decidido dejarles como herencia en el recuerdo. (Muñoz Molina, 2002: 34). Pero Manuel y Nadia necesitan de esa herencia mucho más que palabras y fechas: una tradición y unas raíces que forma parte del fundamento de sus vidas.

Para Muñoz Molina la memoria es un elemento constituyente importantísimo de su narrativa. En *Memoria y Ficción* (1998: 175) el escritor sostiene que la literatura está hecha de memoria y su función es la reconstrucción del pasado. Dado que este pasado está reconstruido a través de recuerdos, hay cosas reales y otras inventadas y todas son posibles en literatura. Se inclina por la recuperación del pasado desde la realidad social sin que por ello esté escribiendo novela social. Lo que le interesa es la vida interior del personaje con sus emociones y conflictos internos que, al narrarlos, reconstruyen la imagen que se tiene del mismo. Los períodos históricos que le interesan son la Segunda República, la Guerra Civil, la posguerra, la Transición y la España en democracia. La recuperación del pasado que reivindica Muñoz Molina se hace mediante la memoria, pero siempre en estrecha relación con el presente. El pasado y el presente están en simetría.

Villodre López señala también que Muñoz Molina tiene especial interés por el tema de las apariencias engañosas y es una constante en su novelística (Villodre, 2007: p. 31). Para conocer la verdad no basta una simple mirada porque las cosas no son nunca lo que parecen. Esta preocupación por desenmascarar la verdad no solo afecta al pasado, sino también al presente. Muñoz Molina se siente un escritor comprometido que no va a callar y que se implica moralmente. Cuestiona la ética de algunos periodistas y políticos, incluso los de izquierdas. Por ello desmitifica al héroe republicano en la figura del comandante Galaz, como también ocurre en *Beatus Ille*.

En *El jinete polaco* Manuel averigua la realidad del pasado a través de las fotografías del baúl de Ramiro Retratista e indaga para descubrir la realidad que hay detrás de la historia de la momia emparedada. Gracias a la ironía, y a veces del humor, el escritor muestra el lado oscuro e hipócrita de la sociedad negándose a encubrir lo infame.

Como se dijo más arriba, Muñoz Molina analiza la realidad minuciosamente para rescatar la memoria histórica, reivindicar el pasado para rendir homenaje a las víctimas.

Lo que le importa es oponerse a los desmemoriados que pretenden olvidar todo el pasado histórico de España. En *El jinete polaco* la reconstrucción del pasado ocurre mediante los recuerdos personales, fotos, una biblia o un diario no a través de la documentación oficial. Esto sirve a la reconstrucción de la intrahistoria y al propósito de ensalzar los valores democráticos frente a los totalitarismos republicanos y fascistas.

Ramiro Retratista se convierte a menudo en el único testigo y depositario de muchas vidas que más adelante ya nadie recordaría. Solo al rescatar sus fotografías del baúl resucitan en la memoria los muertos de los que provienen las voces del pasado y ayudan a forjar la imagen de la dramática situación que se vivió en la guerra y en la posguerra. Las fotografías tienen un gran significado político, pero hay algo más detrás que simple política: son las vivencias de un niño que le vienen a la mente a Manuel adulto y detrás hay una emoción, una nostalgia por esos años vividos en casa de sus abuelos. Es esa nostalgia y las emociones que pone en marcha lo que hace que Manuel finalmente decida regresar a sus raíces. De ahí que esas fotografías le hagan reflexionar sobre su vida y su trayectoria. Lo mismo ocurre con Nadia. En el baúl han encontrado la raíz de su desarraigo, pero también, al fin, la raíz de su mutuo entendimiento. La herencia recibida no es entonces tan solo unas cuantas fotografías de gente ya desaparecida, sino algo mucho más importante: es aquello que les hace llegar a una toma de conciencia de cuáles son sus raíces.

Manuel, que recupera su identidad gracias a la acción de recordar, parece querer señalar el papel de la memoria en la sociedad española. Es posible que simbolice los dos estados de España respecto a la memoria colectiva: la amnesia durante la dictadura y la recuperación de la memoria tras su muerte. De este modo el retorno a las raíces se presenta como la salvación a la falta de orientación de la que adolece.

7.3 LA NOVELA FEMENINA.

La retórica pluralizante del posmodernismo da voz a aquellos colectivos que se han visto acallados a lo largo de la historia. Entre esas voces se encuentra la de las mujeres. Los protagonistas de la metaficción historiográfica son personajes “ex-céntricos” (Hutcheon, 1990), marginales o periféricos a los que el logocentrismo no solamente les ha dejado sin un canal por el que expresarse, sino que se han quedado fuera del lenguaje en el que de dos opuestos siempre se le ha dado prevalencia a uno: negro/blanco, hombre/mujer, etcétera. Ya hemos visto personajes marginales en las novelas anteriores, pero ahora vamos a ver algunos ejemplos del colectivo de mujeres. La metaficción historiográfica sirve de marco a las preocupaciones estéticas de algunas novelas femeninas y hace posible que lo personal se convierta en histórico y se cuestionen los límites entre ficción e historia personal, biografía y autobiografía, lo político y lo personal.

La novela femenina prefiere formas personales de escritura tales como la autobiografía o la forma de diario. El interés de las autoras contemporáneas no es solo contar o contarse sino hablar como mujeres, analizándose y planteando preguntas. Es un esfuerzo que necesita un lenguaje adecuado, es decir, la utilización de la primera persona ya que es la que se ajusta más a la indagación psicológica, renunciando al lenguaje y a las normas de composición utilizados mayoritariamente por los hombres (Ciplijauskaité, 1988: 17). El lenguaje de las mujeres es también más espontáneo, menos rígido. Se alejan del logocentrismo, la tendencia de situar en el centro de un texto el logos, utilizada en la mayor parte del pensamiento occidental. Las mujeres escritoras también se suelen distanciar de un procedimiento ordenado o lineal, decantándose por estructuras cíclicas. Se prefiere el monólogo interior y las vivencias subjetivas. La historia está filtrada por la conciencia individual, pero importa sobre todo la esencia de mujer atemporal. Es una

innovación importante la de transmitir la historia desde esta perspectiva femenina, no tomada en cuenta anteriormente, y prestando más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos. Se pone mayor énfasis en la posibilidad de una interpretación nueva. Al mismo tiempo, evitan sentimentalismos a través de un enfoque irónico y una autoobservación crítica. Este especial uso del yo permite una gran cantidad de enfoques, además de una visión inmediata de lo que está ocurriendo. El yo actúa extradiegéticamente, permitiendo las formas dialógicas y el soliloquio (Ciplijauskaitė, 1988: 19). Este yo facilita la búsqueda reflexión metanarrativa y la metaficción historiográfica. El problema reside en catalogar precisamente el estilo femenino, pues las autoras se resisten a catalogar su forma de escribir, pero están de acuerdo en rechazar los procedimientos heredados (Ciplijauskaitė, 1988: 29).

En cuanto a la novela histórica, la novela de este género escrita por mujeres arroja nuevas perspectivas sobre la historia. Con *Memorias de Adriano* (1951) se inicia un auge de la novela histórica escrita por mujeres. Las autoras insisten en escribir con las emociones, dan menos importancia a la figura masculina —en *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* el emperador Francisco José parece una figura puramente circunstancial— y ponen en tela de juicio la concepción misma de «protagonista», pues prefieren prescindir de jerarquías, se inclinan por las estructuras polifónicas que llevan a la descentralización y al desarrollo no lineal (Ciplijauskaitė, 1988: 39). Algunas autoras, como la alemana Christa Wolf con *Kassandra* (1983) y tantas otras han recurrido al mito para elaborar su reinterpretación de la historia y de las figuras clásicas³¹.

Las mujeres han estado históricamente marginadas por el discurso hegemónico, siempre objetos, nunca sujetos de la enunciación y utilizadas como monedas en el sistema

³¹ Otras obras en las que escritoras reescriben un mito son los relatos *Penélope* (1982) y *Los motivos de Circe* (1988) de Lourdes Ortiz, la novela *Truismes* de Marie Darrieussecq, donde la autora deconstruye clichés utilizando el mito de la metamorfosis, *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra, *Electra o la caída de las máscaras* (1954) de Marguerite Yourcenar y muchas más.

capitalista patriarcal (Nichols, 1992: 11). Nichols parte de conceptos psicoanalíticos y deconstruccionistas para plantear que el sistema de representación de la lengua, con el discurso falocéntrico, no es el más adecuado para las mujeres. Estas necesitan para expresarse otro lenguaje y otra lógica fuera de la normatividad establecida. Para deconstruir el logocentrismo firmemente arraigado, necesita la mujer deconstruir los esquemas de pensamiento y el discurso masculino y necesita crear otra lengua y una lógica distinta.

Desde 1975 hay en la novela española un mayor interés por el discurso autorreflexivo. Aparece el gusto por la forma autobiográfica en distintas modalidades, para afirmar mejor el «yo», que denota una indeterminación entre literatura y vida y muestra un cierto exhibicionismo que coloca al lector en posición de *voyeur*, estableciendo un nuevo pacto entre este y el lector (Ballesteros, 1994: 3). En el contexto del posmodernismo, los estudios críticos resaltan la especificidad del discurso femenino. Tanto Hélène Cixous como Luce Irigaray y Julia Kristeva han definido la escritura como espacio privilegiado para la articulación de la voz femenina. La mujer tiene una especial relación con su cuerpo en la que se basa a la hora de expresarse (Vivero, 2008: 57), como podemos ver en las novelas *Urraca y Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría*.

Pero podemos ir más allá, pues que una obra esté firmada por un hombre, no la excluye de la feminidad y un texto firmado por una mujer no le garantiza la inclusión en el espacio femenino (Ballesteros, 1994: 4). En *Extramuros*, novela firmada por Jesús Fernández Santos, vemos una novela con características similares a la novela escrita por mujeres, donde el género utilizado es la confesión (forma autobiográfica) para narrar los sentimientos y la historia de las monjas. En esta novela las monjas protagonistas también se enfrentan al orden patriarcal.

La escritura femenina es a menudo un símbolo de subversión que cuestiona las estructuras del discurso masculino tradicional. La escritura femenina reproduce el discurso de la mujer que se caracteriza por no ser lineal, objetivo ni generalizable (Ballesteros, 1994: 17). Rompe con el «yo» unívoco de la cultura patriarcal y busca un espacio femenino, pero son rasgos abiertos a mujeres y a hombres que quieran escribir como mujeres (Ballesteros, 1994: 20). En los escritos de las mujeres a menudo hay silencios que insinúan lo reprimido, o también se emplea la asociación libre y el flujo de conciencia. A veces es la propia protagonista la que se va describiendo tal cual es. Cuando ocurre este tipo de desdoblamiento, implica una introspección o autoexamen (Sánchez, 2013: 38-39).

La escritura femenina o en femenino prefiere los géneros autobiográficos por su carácter reflexivo. Es una forma que se adecua al deseo de dar expresión a su discurso, no solo al de las mujeres, sino al de grupos oprimidos que deseen resolver problemas de identidad cultural. Cuando la protagonista de la novela se convierte en la narradora de su propia vida, adquiere el control sobre su identidad y la conquista de esta se realiza mediante la escritura (Ballesteros, 1994: 30). Como dice Sánchez Villadangos:

En suma, ser mujer y querer serlo y, por lo tanto, querer expresarse como tal, implica un largo proceso de concienciación que necesita ser contado por haber tenido pocas oportunidades de hacerlo a lo largo de la tradición patriarcal. (Sánchez, 2013: 26)

En el posmodernismo se considera que el autor no determina su obra, sino que esta nace a medida que el escritor avanza con el texto (Ballesteros, 1994: 24). Al otorgar la primacía al texto por encima de su autor, se invierte la convención de interpretación literaria en búsqueda del significado: no hay un significado ni intención política en el texto que preceda a la lectura (Ballesteros, 1994: 25). La autobiografía se constituye como interpretación de un pasado y siempre está en relación con el presente: la experiencia pasada determina el presente que ordena y modifica los recuerdos (Ballesteros, 1994: 26).

En definitiva, a menudo las mujeres no se reconocen en las imágenes de la representación tradicional y desarrollan una conciencia dual: no pueden deshacerse de su yo social, pero buscan dar expresión a través de la escritura, lejos de las prescripciones culturales. Son participantes de un grupo minoritario sin voz. Su discurso es doble y habla el lenguaje del grupo dominante y también el de los que no tienen voz (Ballesteros, 1994: 32). En *Urraca, Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* y también en *Extramuros*, las protagonistas reclaman o afirman la voz de la autoridad, pero sin renunciar a la sexualidad femenina ni al deseo. Buscan afirmar su sexualidad e identidad aunque se encuentre fuera de las «normas» establecidas: homosexualidad en *Extramuros*, andrógina en *Urraca*, trasgresora y avanzada para la época en *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría*.

7.3.1. URRACA DE LOURDES ORTIZ

Urraca, publicada en 1982, es una novela histórica sobre la reina Urraca de Castilla y León (1109-1126) y madre de Alfonso VII. La reina, encarcelada por su hijo, le dicta a un monje su versión de la historia en forma de crónica. El discurso es de carácter monológico y destaca las emociones y vida interior de la reina. A través de sus recuerdos va reflexionando sobre ellos y dialogando consigo misma para reconstruir esta versión no oficial como un contradiscurso propio. En esta crónica, la reina, como narradora autodiegética (Sánchez, 2013: 79), no solo habla de los hechos históricos desde su punto de vista, sino de su matrimonio fallido, de sus amantes, de premoniciones, de su soledad en el poder y de cómo tiene que conciliar su condición de mujer con ser reina de Castilla y defender sus derechos dinásticos.

7.3.1.1 El personaje de la reina

El personaje histórico de Urraca I de León (1081-1126) fue hija de Alfonso VI y reina de Castilla y León en el siglo XII. Cuando muere Alfonso VI en 1109, deja el reino en manos de su hija, pues es la única descendiente legítima tras la muerte de Sancho, hijo bastardo de Alfonso con la mora Zaida. Que una mujer se convirtiera en reina fue un acontecimiento extraordinario en la Edad Media. En su lucha por mantener el poder se crea muchos enemigos, entre los que se encuentran los cronistas, fuente de los historiadores que a menudo escribieron lo que querían escuchar los hombres poderosos de la corte y de la Iglesia. Su primer marido había sido Raimundo de Borgoña que murió. A instancias de su padre, Urraca se casó con Alfonso I de Aragón el Batallador con lo que amplió sus dominios hasta el reino taifa de Zaragoza. Los reyes se separaron y el matrimonio fue anulado por Roma, teniendo Urraca que afrontar los ataques de Alfonso por los territorios, así como rebeliones de sus súbditos, como el obispo Gelmírez que la ponen en contra de su hijo (Fernández, 2006: 242). Según los documentos históricos, Urraca muere en Saldaña en 1126, probablemente de parto (Palleres, 2006: 52).

El personaje literario de Urraca está obligado a moverse en un mundo de hombres para poder sobrevivir, por lo que a menudo tiene que acallar su lado femenino. Debe ser fuerte, y lo es. Solo cuando está en soledad o con el monje se permite el lujo de dejar aflorar su aspecto más emocional:

Una reina no puede dejarse consumir por la melancolía, me recuerda el hermano Roberto, y se oculta para que yo no pueda percibir este destello, que es, entre otras cosas, piedad, compasión que humilla. Nadie debe, ni puede compadecer a Urraca. Todavía no estoy vencida [...] (Ortiz, 1998: 9)

La reina en la novela ha sido encerrada en el monasterio de Valcavado, cercano a Saldaña, por su propio hijo, con el beneplácito de otros, un obispo ambicioso y un grupo de nobles, por cuya ambición la quisieron apartar de la vida política por ser molesta para sus planes. Urraca necesita un cronista que la ayude a poner sobre papel no solo los hechos

históricos, sino también “sus amores y sus desventuras” (Ortiz, 1998: 10) en un interés manifiesto por exponer su vida interior, posiblemente no tanto para un público como para ella misma en calidad, más que de reina, de mujer. En su intento por ofrecernos su versión de la historia, esta queda fragmentada al capricho de sus recuerdos, se desarticula y pierde su linealidad. Urraca vuelve periódicamente al pasado motivada por la nostalgia. Estas vueltas al pasado actualizan ese tiempo pasado, funden el flujo del tiempo y lo homogeneizan. Crean la sensación de estar viviendo un presente eterno. A menudo parece perderse en sus recuerdos, recreándose en el relato de la vivencia que está teniendo lugar en su mente. La reescritura de la historia se hace desde un punto de vista muy personal e íntimo, manifestando la necesidad de arrojar su propia versión de los hechos: “A veces pienso que escribo esta historia para mí misma; que nadie, ni juglares ni poetas, la repetirán por los pueblos y las cortes. Pero, cada vez más necesito contar.” (Ortiz, 1998: 153).

La reina es mujer que siente como mujer, pero profundamente rebelde, no quiere dejarse manipular y a menudo se ve abocada a actuar como hombre en contra de lo que se esperaría de ella. No es una figura pasiva:

Porque yo no quería ser oso, tirado de un cordel, porque me aburrían las lágrimas de Constanza y sus suspiros de mujer insatisfecha, elegí el Imperio y me preparé para que todas las tierras reunidas por mi padre pasaran a mí cuando su muerte llegara a producirse. (Ortiz, 1998: 19)

Utiliza la única arma de la que dispone, la escritura, para reubicar su papel en ella e iniciar un proceso de autoconocimiento. Ofrece una crónica alternativa al conjunto historiográfico. Quiere defender sus derechos dinásticos frente a las intrigas palaciegas y la presión de la Iglesia. Es una mujer aislada y sola en la lucha por su poder. Sin embargo, la escritura de Urraca, basada en sus propios recuerdos tiene limitaciones (“quizá invento” (Ortiz, 1998: 13)), lo que demuestra la imposibilidad de la representación narrativizada de los acontecimientos.

Inicialmente el personaje literario de Urraca pretendía imitar o adecuar modelos masculinos como reina y como cronista. Describe una cabalgata regia en la que ella participa montando un potro “de pelo rojo, pardo, como de fuego” (Ortiz, 1998: 11). “Yo era hija del rey, Urraca, y aquellos también eran mis dominios” (Ortiz, 1998: 11). Describe esta entrada en Toledo de forma épica como lo hubieran hecho los grandes cronistas de reyes. Ella es uno de ellos.

En un principio la crónica debía narrar tan solo hechos y callar lo íntimo:

Podría contarte los complicados juegos, los celos de Bermudo, el monje afeminado que compartía nuestras noches. Podría contarte...pero no voy a hacerlo, ya que tú sabes, como yo sé, que mi crónica debe ser contenida, respetuosa y atenerse tan solo a sucesos y batallas. (Ortiz, 1998: 77)

Sin embargo, más adelante se opone a los esquemas de los hombres, exponiendo su propio punto de vista, sus particularidades y contando intimidades. Habla a veces incluso en tono irónico narra como si estuviese contando un cuento:

Verás, Roberto. Érase una reina que quiso casar con el monarca de un país vecino. Ella era viuda y todavía joven; él un mozo de treinta y seis años.

¿Te divierte más así? Ese príncipe soltero y grande era el segundo hijo de un matrimonio segundón y no tenía ningún derecho a la corona; pero algún duende o hada se complació en despejar los obstáculos para que aquel príncipe, destinado a jugar con sotanas y rosarios, heredase un trono. (Ortiz, 1998: 65)

Finalmente, hay una fase de autodescubrimiento que coincide con el descubrimiento de la escritura y el reconocimiento de las contradicciones de las imágenes de la mujer en su historia. En resumen: a lo largo de la novela y de la escritura de la crónica de Urraca podemos distinguir tres fases que coinciden con 1) la etapa de imitación y adecuación de los modelos masculinos como reina y como cronista; 2) la etapa de oposición y protesta contra los esquemas masculinos y crítica a esos modelos; y 3) la fase del autodescubrimiento y descubrimiento de la escritura con el reconocimiento de las contradicciones de las distintas imágenes de la mujer a lo largo de su historia (Pulgarín, 1995: 172).

El estilo de Urraca se aleja del falo-logocéntrico porque no se deja llevar por las normas que dictan un orden. Por medio de la palabra reinventa su lugar dentro de los acontecimientos y la historia misma cuya reconstrucción es el objetivo de su crónica.

La reina acaba hablando de sus encuentros sexuales como parte de la crónica íntima que quiere narrar. Habla de encuentros no satisfactorios con su marido, Alfonso I el Batallador, que ella llamaba “el sanguinario” por las formas poco caballerescas que tuvo de desolar las tierras gallegas (Ortiz, 1998: 94). Así recuerda, dirigiéndose en pensamientos a Alfonso:

—Sucia. Eres sucia como todas las hembras; más sucia que ninguna, y yo, por acercarme a ti, el más repulsivo de los hombres.

El más repulsivo de los hombres, pero no cuando tú creías; no cuando tu lengua me buscaba para beber en la caja de los horrores, como tú la llamabas; no cuando, para castigarme y castigarte al tiempo, vertías sobre mí esa semilla que no iba a dar fruto. Pero sí después, cuando todo concluía y eras de nuevo el rey y yo la reina. El más cruel de los hombres, el más injusto (Ortiz, 1998: 93).

La boda fue breve y más parecida a un mero trámite burocrático que a unos esponsales. El rey, con treinta y seis años, no había conocido mujer, pues “aborrecía a las mujeres y sentía debilidad por los jovencitos” (Ortiz, 1998: 42). La reina intuye la orientación sexual de su marido y, movida por la urgencia de consumar el matrimonio para que ni Bernardo de Salvatat ni Gelmírez pudieran declarar nulo el matrimonio, la reina decide actuar ante los testigos:

Y así fue. Del sexo no se habla. Alfonso se resistía a dirigir aquella contienda y los testigos comenzaban a desanimarse. Fue entonces cuando tuve un presentimiento y ofrecí mi espalda y fue entonces cuando, ante la sorpresa de Ansúrez y la rabia de Esteban, mi esposo comenzó a ser tal, aunque no resultara fácil que de aquella unión viniera descendencia alguna. (Ortiz, 1998: 67)

Al cabo de los años, este matrimonio se deshizo.

El papel que juega la reina es ambivalente a lo largo de toda la novela, incluso en la forma que quiere dar a la narración: tradicional, política, íntima, etcétera. Esta

ambivalencia se refleja en su persona y le crea un conflicto interno que finalmente resuelve. Urraca recurre a la escritura como forma de catarsis para dotar de sentido su existencia. Lourdes Ortiz quiso hacer de Urraca una mujer viva que busca y reivindica el placer sexual y que entiende las debilidades humanas. De este modo no es solo la historia de una reina, sino la historia de una mujer (Fernández, 2006: 244).

Mediante la crónica, Urraca quiere descubrirse a sí misma: ¿es la reina guerrera o la madre y amante? Ella lucha por separar su parte privada de su rol de reina (Gurski, 1999: 172). Ser prisionera de su hijo le depara un conflicto que lucha por resolver al buscar sentido a su cautiverio, símbolo de la falta de libertad de la mujer. Al convertirse en sujeto de su propio discurso y ofrecer su propia versión de los hechos, Urraca se rebela contra esa falta de libertad, no solo frente a su hijo, sino frente a toda la tradición patriarcal.

La protagonista se mueve constantemente entre sus dos roles: el de reina y el de mujer. Deja ver su parte femenina cuando evoca la memoria de su amado González, conde de Candespina, cuando deja que el aire de su recuerdo “penetre dentro, que me golpee, que me azote para ver si en la brisa vuelve algo de su suavidad, de su dulzura.” (Ortiz, 1998: 42). Mientras narra la crónica a Roberto, al que acaba seduciendo, sus recuerdos se escapan del presente en volandas del recuerdo de González y de su otro amante: Pedro de Lara. En ocasiones se dirige en un soliloquio al fallecido González, añorando su presencia y lamentando su muerte. Pero, en su dualidad, como muestra del conflicto interior, estos recuerdos le molestan y los aparta: “dejemos eso ahora” “no puedo distraerme” (Ortiz, 1998: 44), pues le impele la obligación de seguir con su crónica. Aún no puede contar intimidades. Está metida en la crónica política. De esta manera, la historia, paradójicamente, le ayuda a escapar de los aspectos más oscuros y ocultos de su ser

(Gurski, 1999: 175) con los que al comienzo de la crónica todavía no osa o no quiere ponerse en contacto.

El conflicto se vuelve más complejo cuando la reina reflexiona sobre el origen corrupto de su propio poder: primero tuvo que morir su hermanastro Sancho para que ella pudiera ocupar el trono; las bases de su poder están asentadas sobre un matrimonio que no es tal; e intentó apartar a su propio hijo del poder, por lo que el personaje no es enteramente positivo, sino, como todo ser humano, lleno de conflictos interiores, deseos y debilidades. Engañó a Pedro Fróilaz, conde de Traba, para arrebatarle la custodia de su hijo, aparentemente por salvarle, como buena madre, del viejo malvado (“es así como debería escribir mi crónica” (Ortiz, 1998: 74)). Sin embargo, los auténticos propósitos son controlar al hijo, encerrarle y quitarle su poder. El hijo, Alfonso Raimúndez, fue proclamado rey de Galicia en 1111 ayudado por Diego Gelmírez, obispo de Santiago, cuyo objetivo era mantener y ampliar sus prerrogativas. Urraca quiso apartar a su hijo de la influencia de su tutor. La ambición por subir al trono gallego conllevaría a futuros conflictos con Urraca. Esta había firmado en sus capitulaciones matrimoniales con su segundo esposo, el rey Alfonso I de Aragón, que un hijo nacido de ese matrimonio sería el heredero al trono. Alfonso Raimúndez, fruto del primer matrimonio de Urraca con Raimundo de Borgoña, perdería así todo derecho dinástico. Al proclamarse Alfonso Raimúndez rey de Galicia, despertó la ira de Alfonso I y comenzaron los enfrentamientos con Urraca que acabaría repudiada.

Es posible, entonces, que el malvado conde Pedro Fróilaz no se diferencie en el fondo demasiado de la reina —ambos intrigan para conseguir lo que quieren—, por lo que ella necesita reinventar la historia y lavar su imagen. Pero la duda sobre el cariz ético de su actuación se mantiene. La realidad es que:

Entonces, gracias a las tropas de Alfonso, me apoderé del niño. Así de simple. A ti te gusta más de este modo, y esa es la historia que cuento para ti, porque tú

no tienes por qué saber que antes yo había hecho promesas, que yo, para evitar el proceso de excomunión, prometí y luego quebranté mis juramentos. En realidad ese viejo comilón y lujurioso protegía los intereses de mi hijo, porque esos intereses amparaban los suyos y yo, en cambio, quería dominar al niño, quitarle de en medio, porque era un contrincante serio y peligroso, un arma que podía destruirme, bien utilizada por Gelmírez o el de Traba. (Ortiz, 1998: 75)

La novela somete la figura de la reina Urraca a un proceso de descodificación de la imagen que tenemos de ella en la historiografía oficial. La historia suele mitificar a sus personajes de manera positiva o negativa, creando una imagen de ellos comúnmente creída y aceptada. En el posmodernismo esta imagen suele deconstruirse y los referentes adquieren rasgos más humanos o comunes. De este modo la protagonista no es un ser fuera de lo común, sino igualado al resto de personajes, con sus debilidades morales y emociones corrientes del ser humano. Vemos esto al entrar en el espacio de lo privado (Pulgarín, 1995: 129).

En los momentos de quietud, cuando se conecta con sus emociones, aflora la relación de Urraca con su madre de la que inicialmente se siente distante, pero con la que acaba sintiendo una profunda conexión, comprendiendo la profunda soledad que debía sentir en ese matrimonio amañado y ese marido que abiertamente llevaba amantes a su lecho:

Los ojos de mi padre se detenían con expresión de catador experto en las cinturas y en los cuellos, en las manos que se doblaban con la cadencia de las víboras. Mi padre, Alfonso, tasaba y elegía, mientras mi madre compartía sus horrores con el abad Bernardo. Aquella noche yo también, como en tantas otras, compartiría el aposento de mi padre y desde mi rincón, junto al brasero de bronce —donde lucían las brasas rojas hasta muy entrada la madrugada—, escucharía sus jadeos, presentiría el resbalar de su baba sobre la espalda tostada de la mora... todas las moras del harén para un rey guerrero y cruzado que amaba la carne y el goce... (Ortiz, 1998: 14)

En un principio Urraca quiere conquistar el poder como los hombres de los que vive rodeada y entre los que le toca sobrevivir. Admira de alguna manera a su padre por ese poder y autoridad. Al mismo tiempo se aleja de su madre pues refleja el resentimiento que tiene por ser excluida de los privilegios reservados al hombre, cosa en lo que su madre

parece consentir, habiendo aceptado el rol que le ha tocado en la sociedad. Sin embargo, a medida que avanza la narración, se da cuenta de que solo con las armas de los hombres, no le va a ser posible mantener el poder y comienza a entender las razones de su madre (Ballesteros, 1994: 68). Solo al unir la autoridad masculina, el aspecto masculino con las armas de la mujer, el aspecto femenino puede hacer que se tambalee el sistema patriarcal. El encierro es entonces el símbolo del miedo que siente el poder establecido hacia el poder desarrollado por una Urraca, consciente ahora de su aspecto femenino. Pero Urraca asume su papel como reina y se siente un guerrero, aunque poco a poco vaya viviendo su parte femenina y su sexualidad que comparte con numerosos amantes.

La realidad representada en Urraca no es un microcosmos de la Edad Media, pues la mujer no figuraba a la luz de la tradición literaria. Por ese motivo la reina es una figura marginal, miembro de un colectivo silenciado, las mujeres, de acuerdo con la definición de Linda Hutcheon de lo “ex –céntrico” (McGovern, 1994: 197).

Urraca cuando habla tiene unos silencios que insinúan lo reprimido o el empleo de la asociación libre. Es un desdoblamiento del “yo” que implica un autoexamen (Ciplijauskaitė, 1988: 216-217) pues la mujer aún no ha encontrado la palabra adecuada.

Urraca, que tiene rasgos de ser andrógino, se convierte ella misma en su peor enemiga, pues asume los postulados del patriarcado y justifica las acciones que la han traicionado por ser mujer (Villadangos, 2013: 82). Porque, a fin de cuentas, Urraca no es solo una reina, sino una astuta estratega que se adelanta a futuras conspiraciones lamenta la escasa consideración de la mujer porque el Obispo de Santiago no discute con ella sino con su marido (Arredondo; 2006: 252).

Urraca vive en simbiosis entre orgullo maternal y condición real que es lo que precipita el desenlace: Urraca en la novela se suicida con unas hierbas para dejar el camino libre a su hijo.

Descansa ahora, duerme tranquilo. Yo todavía tengo que terminar algunas cosas, pero no te impacientes, porque Urraca en seguida va a dormir a tu lado. Poncia fue cuidadosa y me enseñó la hierba adecuada, la que no hace daño y permite trasladarse, sin apenas esfuerzo, a ese lugar donde, según tú, hay una luz que ofusca a todo el que llega y le hace postrarse, y esa luz se propaga a través de los ojos y a través de la inteligencia, de modo que cada uno de los bienaventurados es todo él ojos y oídos y entonces se descorren los velos. (Ortiz, 1998: 196)

La muerte es un lugar donde todos somos iguales, hombres y mujeres, ricos o pobres, y donde se desvela la verdad.

7.3.1.2 La historia

Urraca no es tanto una revisión de la historia como una excusa para desarrollar la ficción (González, 2008: 198). De hecho, el término novela histórica no le gusta nada a la autora porque lo que según González quiere Ortiz es separar su obra de la concepción de documento histórico o texto anclado en el pasado (González, 2008: 198).

La novela de Lourdes Ortiz de 1982, influenciada por la revisión feminista de la historia y la novela histórica escrita en primera persona, presenta una nueva versión del reinado de Urraca. El nivel metatextual tiene gran importancia desde el principio, puesto que la novela se presenta como la crónica que se dispone a escribir la reina desde su encierro. Aparecen muchas reflexiones sobre el género literario de la crónica y el proceso de escritura:

Una reina necesita un cronista, un escriba capaz de transmitir sus hazañas, sus amores y sus desventuras, y ya aquí, encerrada en este monasterio, en este año de 1123, voy a convertirme en ese cronista para exponer las razones de cada uno de mis pasos, para dejar constancia —si es que me espera— de que mi voluntad se vio frustrada por la traición y tozudez de un obispo ambicioso y unos nobles incapaces de comprender la magnitud de mi empresa. (Ortiz, 1998: 10)

Los hechos que narra van llegando de la memoria según el orden que le dicta su mente, que es una fuerza desestabilizadora, y necesita de Roberto para ordenarlos.

La intuición, la creencia en un destino, las premoniciones son frecuentes en las novelas históricas femeninas. Las encontramos tanto en *Urraca* como en *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría*. Urraca narra a Roberto al comienzo de la novela la historia de su predestinación para ser reina. Poncia, la bruja, “Ella me ayudó siempre.” (Ortiz, 1998: 55). Poncia anuncia a Urraca: “Tú serás reina” (Ortiz, 1998: 57). Urraca narra a Roberto la historia de su predestinación pues la bruja llevó a la reina, aún niña, a un lugar donde se erigía algo similar a un altar y la ungió:

Ara blanca que no fue de sacrificio, lugar santo donde Poncia me ungiera como única sucesora en la tierra de la gran reina madre, la inmortal, aquella que a través de las aguas desembarcó en Muxía, navegando sobre la losa inmensa en la que yo creía columpiarme. (Ortiz, 1998: p. 56)

Este pasaje parece un rito iniciático (Talbot, 1991). El aspecto misterioso, femenino, oculto y alejado de la razón asusta al monje Roberto, pues es algo que no puede entender: piensa que es un delirio de la reina o que lo está inventando o quizás tenga algo de bruja. Para la reina parece algo natural y la sitúa en una línea de poder matriarcal (Talbot, 1991). Además hay fuertes vínculos entre la brujería y la tradición oral para la transmisión de conocimientos con lo que Urraca entra dentro de esta tradición de influencia femenina. Urraca también es una bruja: “También tu reina es bruja, Roberto. Yo, la ungida, conozco como Poncia los ungüentos adecuados y las hierbas precisas.”

La creencia en poderes sobrenaturales que rigen la historia, de alguna manera resta poder a los actantes reales para cambiar los designios, el personaje está por así decirlo indefenso frente a los caprichos del destino. El elemento sobrenatural muy a menudo está asociado con la parte femenina del ser humano, más cercana a la naturaleza.

La historia en *Urraca* queda fragmentada por el capricho de los recuerdos (Pulgarín, 1995: 141). La reina vive en un presente desde el que vuelve al pasado a menudo motivada por la nostalgia. Mediante ese avance a saltos y las repeticiones, el tiempo pasado se actualiza para que el flujo del tiempo se funda en un todo (Pulgarín, 1995: 146).

Urraca quiere ser una representación del sujeto femenino en la historia para ofrecer una contrarréplica al discurso patriarcal y demostrar que no existe una única versión de los hechos. Por medio de la palabra la reina reinventa su lugar en la historia (Pulgarín, 1995: 191). De esta manera se difuminan los límites entre lo inventado y lo «real». De este modo tanto la historia «oficial» como la que nos presenta Urraca nos parecen igualmente falsas e igualmente convincentes (Pulgarín, 1995: 147).

En realidad no se conoce mucho de la figura histórica de la reina Urraca, tan solo lo que aparece en los documentos oficiales de los actos públicos (Ordóñez, 1991: 140). Precisamente esta falta de documentación abre la puerta a la invención de aquella parte de la historia que no está documentada para recrear los procesos psicológicos ocultos en las versiones oficiales. De este modo una excelente manera para reconstruir la figura histórica de Urraca es precisamente inventar lo que pudo haber sido, compensando lo omitido por las crónicas anteriores en una nueva versión (Ordóñez, 1991: 141).

El mundo en el que vive la reina es un mundo de alianzas políticas que van cambiando según los intereses de cada momento, un mundo en el que los amantes se aman por el interés, en el que, si fuera necesario, asesinan; en el que las personas se mueven por pasiones eróticas y religiosas tanto como por la ambición de poder; un mundo en el que la cama se convierte en un campo de batalla. En ese mundo de hombres, y de mujeres que se amoldan a la forma de pensar de los hombres, tiene que sobrevivir Urraca. Pero la reina no es una mujer corriente: es tanto víctima como héroe de su tiempo y lucha por su idea de imperio. Es, en definitiva, una mujer muy adelantada a su tiempo (Ordóñez, 1991: 142).

Urraca incluso se opone la versión oficial de la historia deshaciendo la imagen heroica de Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid, héroe nacional español por excelencia. Con

esta deconstrucción del personaje, Ortiz pone en tela de juicio los móviles de la heroicidad y el mito del héroe (Ordoñez, 1991: 142).

No fue como Rodrigo Díaz, un mercenario sin escrúpulos, dispuesto siempre a valerse de la justicia y la palabra divina para aumentar sus bienes y para compensar la frustración que le producía estar alejado de la corte.
Rodrigo era un guerrero sin espíritu, de esos que provocan desdicha y tiranía; un soldado metido a gobernante. (Ortiz, 1998: 129)

En esta novela, el tiempo que Ortiz deconstruye el mito de El Cid, surge una nueva imagen de Jimena, su esposa, que apoya la sabiduría y mayor inteligencia de la mujer que decide el destino del reino al montar a su esposo muerto sobre un caballo, mientras él queda convertido en un espantapájaros (González, 2008: p. 199). El Cid, figura histórica muy reverenciada en tiempos de Franco a pesar de su avaricia (en el primer Cantar es acusado de haberse guardado parte de los tributos de los reyes moros de Andalucía y es desterrado por el rey Alfonso), no sale bien parado en esta novela. Ortiz utiliza la crítica explícita, pero también la ironía en un discurso de doble código para deconstruir la imagen de este héroe nacional en una clara oposición a la tradición masculina. (McGovern, 1994: 198).

El sexo se utiliza a menudo en la novela como instrumento de poder. De hecho el cambio frecuente de amante es un rasgo que el pueblo admira en un rey. Cuando Urraca comprende eso, lo utiliza en beneficio propio. Su madre, Constanza, también utilizaba el sexo y la seducción para mantener por encima de todas las cosas un matrimonio que hacía aguas, mientras mantenía su dignidad ante un esposo poco sensible y patán.

La sutileza de la controversia y la práctica de la conspiración de alcoba... Entre mohines y arrebatos religiosos, Constanza había conseguido domar la voluntad de mi padre; en la corte de León había introducido modales y costumbres importadas, como importado era el rito que venía a suplantar al que hasta entonces venía utilizándose en nuestras iglesias. Mientras el padre compartía su lecho con barraganas, ella discutía con el abad Gerardo y desplegaba una languidez que desconcertaba a mi padre y le obligaba a respetarla... la sonrisa que sabía ser oferta aplazada, el lecho abierto cuando conviene, la mano

levantada a tiempo y esa dulzura no agresiva que a todos tranquiliza. (Ortiz, 1998: 18)

Urraca aprende pronto a combinar su ideal de monarca andrógino con el sexo. De hecho la mayoría de los encuentros sexuales de Urraca tienen una intención política:

No tenía imaginación el Obispo en la cama. Tal vez porque vivó su poca potencia como falta, y él no podía ni quería, sentirse disminuido en ningún campo. Por eso procuraba evitar las ocasiones, y cuando se producían acudía a ellas como si se dejara hacer. (Ortiz, 1987: 120)

Incluso en la última relación, la que tiene con el monje, salen a la superficie sus dos caras: la de mujer y la de reina. Por una parte expresa una atracción sincera y por otra también manipula mediante el sexo. Mediante el sexo ella pretende controlarle no solo como carcelero suyo que es, sino también como cronista para que describa en el tono que ella quiere. Pero aquí hay un cambio, pues Urraca descubre que los motivos de sus encuentros sexuales han dejado de ser por intrigas políticas, ni siquiera por el goce sexual y da paso a la ternura “como si el deseo se hubiera alejado ya de Urraca y fuera solo la ternura lo que esperaba de este encuentro, el dar el goce” (Ortiz, 1998: 118).

A lo largo de toda la novela hay muchas actuaciones políticas en las que se utiliza el sexo y en las que están involucrados nobles y personajes del clero, de manera que queda patente que la política y el sexo están muy relacionados (McGovern, 1994: 201). La tía de Urraca, que lleva el mismo nombre, se alió con Ansúrez y el padre de Urraca, Alfonso, en contra del tío Sancho de Urraca. En la novela se sugiere una historia de incesto entre la tía Urraca y Alfonso padre “cuando la niña que era yo escuchó por primera vez cosas que no deben ser repetidas” (Ortiz, 1998:48) y una canción popular dice: *Urraca y Alfonso se van a casar/y dice mi madre/que es pecao mortal* (Ortiz, 1998: 48).

7.3.1.3 La reescritura de la historia

La escritura juega un importante papel en la reconstrucción del pasado y en la toma de contacto con las emociones. También pone a la persona en contacto con su ser. La recomendación viene de Cidellus, el médico judío, consejero del padre de Urraca:

Era una sencilla receta la que me daba el médico judío; siéntate a la luz de un buen candil, apártate del exterior, cierra las puertas y ventanas y delante del papel vacío juega con las letras, mézclalas, permútalas, trastócalas, hasta que tu corazón se exalte y, cuando te des cuenta de que de esa combinación surgen cosas nunca antes dichas ni sabidas, cosas que jamás hubieras podido conocer gracias a la tradición, concentra tu mente y permite que fluya la imaginación. Y muchas cosas entrarán en ti gracias a las letras combinadas. (Ortiz, 1998: 155)

A Urraca le habían enseñado que las crónicas se escriben para resaltar las hazañas en el campo de batalla, pero que no debían incluir la vida privada de los héroes. Su propósito inicial de centrar su crónica en los hechos públicos, siguiendo el modelo masculino, se contradice a medida que avanza la escritura, que sigue una forma no lineal al ritmo de las emociones y los recuerdos. El discurso que se genera entonces es típicamente femenino (Ballesteros, 1994: 65). Urraca se está confesando ante Roberto y ante los lectores para mitigar su angustia existencial y para descubrir quién es (Villadangos, 2013: 101):

Yo, Roberto, quizá también ahora vendería mi derecho al trono por no quedarme sin esta compañía que me brindas. Algún mal bebedizo me roe las entrañas y me provoca imágenes que nunca antes había soportado; el ángel de la muerte, ¿cómo es posible que una reina se confunda en ensoñaciones y remordimientos? (Ortiz, 1998: 98)

Desde su encierro, Urraca decide escribir la crónica de su versión de la historia al narrársela al monje Roberto. La escritura se convierte en una necesidad que la lleva al autodescubrimiento. De alguna manera la reescritura de la historia es un viaje, similar al de las novelas analizadas anteriormente, solo que es un viaje psicológico y terapéutico³².

³² Ya se ha visto la idea de toma de conciencia a través de la narración del pasado como forma de terapia psicológica en la novela *El jinete polaco*.

Es un viaje en el que la protagonista no se mueve del sitio en el que está encerrada, pero desde el que recorre el tiempo y hace dialogar a sus dos roles: el de mujer y el de reina.

Ortiz utiliza la metaficción para retar tanto a la historiografía como a la novela histórica en su empeño por deshacer los arquetipos y los mitos en la mente del lector (McGovern, 1994: 197). La metaficción historiográfica de Linda Hutcheon es un rasgo que diferencia la novela histórica tradicional de la nueva novela histórica, en el que convergen múltiples puntos de vista sobre los acontecimientos a la vez que se produce un diálogo entre historia y ficción. En esta novela, por su carácter fragmentario, se destruye el concepto de autoridad (Janzón, 1995: 266) y la linealidad de la narración cuyo flujo se interrumpe por el reconocimiento de la reina de la imposibilidad de representar la realidad. Historia y ficción tendrán que seguir dialogando y arrojando nuevos puntos de vista, pues nunca se llegará a aprehender la realidad.

A lo largo de la crónica vemos diferentes figuras históricas de las que la reina nos da su particular descripción distinta a la dada por historiografía oficial y los cánticos de los trovadores. Estos, así como los contadores de historias de la corte durante la infancia de la reina, eran los cronistas «oficiales» y relataban las luchas de reyes y reinas por el poder. Sin embargo, por muy populares que fueran, no eran crónicas exactas ni contrastadas, y a menudo se entremezclaban con las opiniones y puntos de vista de los trovadores. Por ese motivo Urraca necesita poner las cosas en claro o al menos problematizar estas versiones y crear una nueva que los trovadores también deberán cantar: “Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino.” (Ortiz, 1987: 10)

Al deconstruir a héroes como Alfonso el Batallador o El Cid, como veremos más adelante, sus hazañas se vuelven menos heroicas. A medida que avanza la novela, el lector se vuelve cada vez más sensible a la noción de la relatividad de la verdad (McGovern,

1994: 198). El lector cae en la cuenta de que Urraca no busca ni venganza ni verdad, sino el poder que otorga la escritura, por lo que necesita que se escuche o se lea su versión de los hechos y que esta quede como legado para futuras generaciones (McGovern, 1994: 199). En su versión de los hechos Urraca sería tan hermosa como Zaida, la concubina de su padre, con el sentido común de su madre, la habilidad política de su padre, una buena madre al mismo tiempo que una buena reina. Urraca siente celos de Zaida por saber utilizar su feminidad con el padre de Urraca:

Elegí ser reina y no cabían Zaidas dentro de mi piel, porque yo no podía ni sabía ser Zaida sumisa, reposo del guerrero, cojín dorado donde reposar la cabeza, ya que yo, por mi parte, tenía la mía que en ningún momento dejaba de funcionar. (Ortiz, 1987: 184)

O sobre su madre:

Y a partir de aquel día comprendí que si yo era capaz de aunar el rigor de mi padre con el «saber hacer» de Constanza, no habría nadie que pudiera interponerse en mi camino hacia el Imperio. (Ortiz, 1987: 19)

Pero esas no son cualidades que ella posea, sino las que ella desearía, por lo que pronto cae en la cuenta de que escribir una nueva crónica de manera objetiva no es posible y de que también necesita inventar. A medida que avanza la crónica, Urraca se vuelve más y más consciente del poder de la palabra (McGovern, 1994: 199).

Una de las características de la metaficción historiográfica es la convicción acerca de la imposibilidad de conocer la verdad, por lo que al final de la novela se problematiza el conocimiento histórico, pues la historia siempre se ha escrito para alguien. Urraca siente que la presencia de su interlocutor, si bien necesaria para seguir con la crónica, restringe su discurso. Urraca cae en la cuenta de cómo puede manipular mediante la palabra (McGovern, 1994: 204) y descubre el poder de la escritura y su intención es usarla del mismo modo que utilizó el sexo para adquirir poder:

Yo no quise ser Zaida, y cuando lo fui durante aquellos meses también resultaba peligrosa. Los que rodeaban a mi marido no podían entender de zalemas y

repentinos apasionamientos; yo le robaba la voluntad, le distraía de su tarea, le impedía concentrarse en movimientos de tropas, en pactos, en tratados. (Ortiz, 1987: 182)

La escritura se convierte entonces en el arma más poderosa de la reina (McGovern, 1994: 205).

Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino.

El hermano Roberto me ha proporcionado todo lo necesario para que lleve a cabo mi escritura. Como en aquellos versos que aprendí cuando era niña y jugaba en los arrabales de la ciudad de Toledo:

*Aunque el papel queméis
no quemaréis lo que el papel encierra
que en mi interior
y a pesar de vosotros se guarda
y conmigo camina
vayan mis pies donde vayan* (Ortiz, 1987: 10)

Destacaría de esta novela la conclusión a la que llega la reina, que tiene repercusiones para nuestra concepción de la historia y es que la representación narrativizada de los acontecimientos es imposible. Si lo que quiere la novela histórica posmoderna es llenar los vacíos que los textos historiográficos han dejado abiertos, si lo que se busca es delatar la fragilidad de las verdades históricas comúnmente creídas, que han sostenido unos principios que han dejado de tener validez, ahora nos vemos frente a la problemática de qué contradiscurso se ofrece a la realidad de los hechos históricos.

Lo que experimenta Urraca mientras dicta su crónica es la forma en que nuestro cerebro rescata recuerdos. Nuestro cerebro no funciona a base de bits como un ordenador, sino que funciona rescatando un recuerdo a partir de un dato real o inventado para luego completarlo con nuestra inventiva. Porque el hecho real no se mantiene intacto en nuestra mente, sino que pasa por una interpretación particular nuestra de la vivencia, y esta interpretación va cambiando a lo largo de los años. La sensación de nitidez es causada por la capacidad creativa de nuestras neuronas. ¿Cuántas veces estamos seguros de recordar algún hecho, que, de ser comprobado, resultaría ser inexacto o falso? La

memoria biológica no coincide entonces con los hechos históricos, pues nuestro cerebro tiende a elucubrar. ¿Qué consecuencias tiene la particular forma del cerebro de recordar acontecimientos pasados en relación con la novela en cuestión? Pues que Urraca se va dando cuenta de que su intención de completar la crónica desde su punto de vista particular se vuelve problemática en cuanto a la exactitud de lo relatado se refiere. El recuerdo personal no es exacto y por extensión problematiza todo relato procedente de un testigo ocular de los hechos.

En cuanto a la metaficción historiográfica en *Urraca*, Ortiz se cuestiona tanto la historia como su escritura, y no solo la del s. XII, sino la falta de representación de la mujer en toda la historia. Urraca se cuestiona constantemente el valor de la escritura, reflexiona sobre ella en un acto de introspección y búsqueda de su propia identidad: “Yo me refugio en mi crónica y continúo.” (Ortiz, 1998: 96) o “No me hagas caso, monje; no era Urraca la que hablaba, sino de nuevo la reina. Es un mecanismo poderoso, implacable, un gusanillo contra el que apenas se puede luchar” (Ortiz, 1998: 189-190). Sin embargo, el escrito no puede escaparse de la artificialidad, ya que, sin duda, elementos externos influyen sobre ella, con lo que la veracidad absoluta del nuevo texto queda nuevamente socavada. Solo es una nueva versión de la realidad. Eso sí, no deja de ser un arma con la que el personaje combate las injusticias de la historiografía, y, por lo tanto, es una necesidad vital. No pretende la reina corregir textos anteriores, sino construir su propio texto en el que narra su versión de los hechos, su testimonio:

Mientras hablo para el monje pienso en la escritura, sueño con mi crónica. Escuché un día que las historias deben reconstruirse, y yo recompongo mi origen para el monje entre el rumor de aquellas olas, la blandura de aquél acantilado. (Ortiz, 1998: 57)

Por otra parte, y ya puestos a crear nuevas versiones de la historia, Urraca pide a Roberto que complete la crónica con su creatividad (Ortiz, 1998: 193). En este punto vemos que el historiador y el escritor son considerados equiparables. Urraca ya había

concluido anteriormente que “No hay una sola verdad, Roberto, sino muchas verdades [...]” (Ortiz, 1998: 183).

Con la escritura de la crónica comienzan los encuentros íntimos entre reina y monje, encuentros que hacen a la reina revivir momentos vividos con anteriores amantes. La crónica se vuelve más real que la realidad, como si crónica y realidad se confundieran: “Y ahora aquello se convierte en escritura. Hasta el hermano Roberto, que duerme complacido, es ya parte del texto que tengo que contar; ya no vivo su carne, sino en tanto que crónica.” (Ortiz, 1998: 119).

Urraca es consciente del poder de invención del narrador y de lo que puede o no ser contado a un público determinado en un momento determinado. Ella misma, al nombrar a Roberto cronista para que continúe con la historia no le concede la libertad de la que ella también se sentía privada, sino que termina dictándole una serie de normas, de manera que la escritura de Roberto queda mediatizada por los deseos de Urraca —“Cerrarías los ojos para no contradecirme” (Ortiz, 1998: 130) —, y así el nuevo texto se sumará a la larga serie de textos engañosos. Urraca quiere transmitir una cierta imagen suya:

Suena bien, suena a historia para viejas que hilan al anochecer; cuento para narrar cuando los trasgos y las brujas rondan tras las ventanas. Eso es, Roberto, lo que yo quisiera transmitir a mi pueblo: una buena madre dolorida que salva a su hijo...es así como debiera escribir mi crónica. ¿Quién iba a hacer caso de cualquier otra versión, de aquella que presenta a una madre que pretende controlar al hijo, encerrarle, quitarle su posible fuerza? Si te contara esta última, empezarías a intuir que el conde malvado no se diferenciaba demasiado de tu reina, y por eso bajo los ojos con modestia y reinvento para ti aquella jornada. (Ortiz, 1998: 75)

Gurski examina la estructura de la narración de Urraca para desvelar los paradigmas metahistóricos subyacentes: cómo organiza la narradora los acontecimientos, qué estrategias narrativas emplea y qué tropos utiliza para narrar. Las reflexiones metahistóricas funcionan formal y temáticamente como metáfora de su búsqueda de

identidad y arrojan luz sobre su personalidad ambivalente de reina guerrera/mujer madre (Gurski, 1999: 171).

Si en *The Tropics of Discourse* Hayden White distinguía cuatro tipos de estrategias en el discurso de los historiadores, dependiendo del tono que se le quisiera dar al relato: metáfora, metonimia, sinécdoque o ironía (White, 1987: 5), el tono que escoge Urraca en su crónica es el de la ironía (Gurski, 1999: 172). De ese modo, la forma en la que organiza los acontecimientos, el tropo principal que utiliza para contar su vida, así como los paradigmas metahistóricos subyacentes a esta obra funcionan como metáfora de su autodescubrimiento y de su naturaleza dual: siempre está vacilando entre la Urraca guerrera o la Urraca mujer y madre (Gurski, 1999: 171 y 174). La ironía aparece a menudo en el pensamiento metahistórico de Urraca, pues tiene que ver su incertidumbre de cómo enfocar su narración y su escepticismo hacia la posibilidad de descubrir alguna verdad en la historia (Gurski, 1999: 173).

A medida que avanza la narración, Urraca comienza a dudar de la veracidad de sus afirmaciones.

Pero mi historia es menos excitante que la suya. Si quieres, yo puedo cantarla para ti, cantar su historia, como la cantaría un trovador, poniendo énfasis en los momentos culminantes. Un incesto y un crimen: Érase una infanta que se enamoró de su hermano y le incitó para que todos los reinos fueran suyos. (Ortiz, 1998: 49)

Con ese «érase» con el que comienzan habitualmente los cuentos la reina se está mofando de lo escrito en los libros de historia que no son más que cuentos inventados, ficción en consonancia con las teorías de White.

La novela está dividida en tres partes en las que narra su historia, que a menudo interrumpe para dar paso a reflexiones sobre la naturaleza de la historia y a sus emociones. Según la hipótesis de Gurski, el aspecto metahistórico funciona como metáfora de la naturaleza dual de la reina (Gurski, 1999: 174). Las discusiones con Roberto sobre los

acontecimientos conforman un borrador en el que experimenta con las estructuras y cronologías (Gurski, 1999: 174). La estructura de la narración misma está llena de saltos hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, pues en ocasiones quiere contar algo a Roberto, pero luego se arrepiente y no termina lo que estaba contando: “No te preocupes, monje, que tu reina no va a seguir por ahí; no iba a contarte mis noches con Raimundo, ni te iba a hablar de su obsesión por las doncellas.” (Ortiz, 1987: 24).

Esta falta de linealidad en la estructura del discurso es muestra del conflicto o torbellino interno de la reina en su intento por aclararse. A medida que escribe la crónica hace constantes referencias a sus reflexiones metahistóricas, manteniendo su postura irónica y su falta de confianza en la veracidad y realismo de la historia. También reconoce que la escritura distorsiona y a la vez cae en la cuenta de que su personalidad como reina Urraca no es tan ambigua como pensaba: comienza a cuestionarse la legitimidad de su propio poder así como su empresa en la historia.

A partir del capítulo XI hay un cambio significativo en el tono, pasando de la nostalgia a la angustia y el lamento a medida que se vuelve más consciente de su cautiverio (Gurski, 1999: 177). La narración se enfoca más hacia el presente. En esta parte comienza a entender tanto la actuación de su madre, Constanza, como la de Zaida, y descubre que hay una parte suya que se parece a estas mujeres. En cierto momento percibe lo que ha perdido por el camino: el amor de su amante (lamenta haber provocado su muerte) y el de su hijo, y la escritura es el único refugio. De esta manera la narración de la reina ha ido progresando de lo externo a lo íntimo: la reina vive una metamorfosis en la que se descubre a sí misma (Gurski, 1999: 177): descubre su aspecto de madre, mujer y amante sin por ello renunciar al poder, y finalmente, acepta su aspecto dual, es decir la fusión de los aspectos femenino y masculino: “Yo, Urraca, emperatriz, mujer y hombre” (Ortiz, 1998: 163).

La novela está dividida en tres partes: la primera comienza con Urraca, ya encerrada en su celda, afirma su intención de dictar una crónica al monje Roberto que la irá escribiendo a medida que ella, la reina, narre los hechos desde su punto de vista y esta parte abarca, principalmente, la infancia de Urraca hasta la muerte de su padre. En esta primera parte crecen las preocupaciones metahistóricas y los conflictos emocionales que pone en marcha el proceso de narrar. La segunda parte comienza con la celebración del segundo matrimonio de Urraca y acaba con el recuento de la Urraca, ya separada de Alfonso, y las campañas de León. En esta segunda parte narra ya cosas de su vida personal que inicialmente hubiese querido dejar fuera de la narración: “No voy a hablarte de ellos todavía.” (Ortiz, 1998: 43), aunque continúa su obsesión por la estructura y contenido de la historia (Gurski, 1999: 175). En la tercera parte, que comienza después de haber seducido al monje: “Bien; por fin ha sucedido. No ha sido demasiado gratificante, pero me ha traído la calma. La carne blanca y sin vello de mi monje me ha traído la huella de otros cuerpos...” (Ortiz, 1987: 117), cambia el tono de la narración a uno más íntimo.

Poco a poco, a lo largo del capítulo XVI, se vuelve evidente que la reina va a morir y el lector entiende el verdadero motivo de su escritura: es una catarsis y a la vez una conciliación con las personas que la han rodeado. La escritura se convierte en un proceso mediante el cual insufla vida a estas sombras y da sentido a un pasado a través de un proceso de toma de conciencia:

La escritura me devuelve sombras, pero si voy a morir quisiera tenerles a todos a mi lado, aunque puede ser que nunca estuvieran tan próximos como ahora, cuando soy yo la que les da vida, la que les concede el don de la palabra. Sin mí son muecas, rostros vacíos y quizá sea esa mi tarea: dar sentido, a pesar de que mi propósito así quede burlado, ya que mi venganza es solo rescate y memoria, perduración, tiempo recobrado. Mi hijo y Gelmírez, mi padre y Alfonso me deberán el ser y ni siquiera las manchas y la sangre pueden contra la persistencia. (Ortiz, 1998: 166)

Finalmente Urraca se da cuenta de que toda crónica es inventada. Su crónica no es más que otra versión de las muchas posibles. Es el escritor el que crea la historia y las historias mediante su discurso:

De este modo, quisiera yo, Roberto, que tú completaras mi crónica, introduciendo la metáfora, jugando con las palabras. Una derrota puede ser gloriosa si se sabe emplear el adjetivo adecuado, si se comunica la acción, gracias al sucederse ritmado los verbos. Escucha, Roberto, observa qué bien suena: “entonces se entremezclaron las lanzas de uno y otro bando y se oscureció la noche; se agarraron entre sí los de a caballo y se quebraron las lanzas entre nubes de polvo y se hizo estrecho el campo para los grandes ejércitos [...]. (Ortiz, 1998: 193)

La intención de Urraca, como se ha dicho antes, es ofrecer su versión de los acontecimientos. La historia a menudo manipula los hechos para conveniencia de los que están en el poder. Así será también cuando ella haya muerto: “Ellos escribirán la historia a su modo; hablarán de mi locura y mentirán para justificar mi despojamiento y mi encierro” (Ortiz, 1998: 10). Cuestiona pues la autoridad de la versión oficial y defiende la existencia de otras versiones, igualmente válidas. De este modo el lector puede decidir con qué versión de los hechos se queda.

7.3.1.4 Ficción versus historia

La otredad del mundo ficticio es uno de los temas clásicos de la poética. Ahora bien, la supuesta veracidad del mundo de la historia «real» y el mundo ficticio queda problematizada en esta novela, pues la conclusión es, como se ha dicho, que la realidad es inaprehensible. Los referentes de la narración de Urraca se deconstruyen frente a la narración de la versión oficial y la de la tradición oral de los trovadores. Al quedar desacreditado estos referentes, la versión de Urraca se vuelve autorreferencial, pues acaba admitiendo el hecho de que otras versiones son posibles. Ahí vemos la duda ontológica típica del posmodernismo que conduce la novela a la inmersión en la metaficción

(Lozano, 2007: 173), pues genera inseguridad respecto a la veracidad de una versión u otra.

Una de las estrategias que utiliza el posmodernismo para complicar el horizonte ontológico es la autocontradicción y autoeliminación, es decir, crear un sistema de valores para luego destruirlo, lo que se observa en Urraca en la oscilación entre el sistema de valores masculino y femenino, que finalmente se resuelve en la suma de los dos.

Si las reflexiones sobre su pasado son la metáfora de una búsqueda de identidad, entonces la narradora está dibujando un nuevo mundo basado sobre estas reflexiones. De este modo se forman dos estatus en la novela: el «real» y el creado por las palabras de Urraca, palabras que parecen más reales que el mundo que proyectan y más reales que la historia oficial. Este nuevo aspecto queda sin embargo en entredicho en cuanto se admiten versiones distintas de los hechos, pues no deja de ser un mundo proyectado subjetivamente por el personaje de Urraca, que es primero un personaje ficticio, construido por la imaginación de la autora, y en segundo lugar, una ficción dentro de la ficción, filtrada por los recuerdos de la reina. Se pone en marcha un mecanismo que deconstruye un mundo para crear otro que es igualmente ficticio. La narración de la reina estaría entonces en un nivel diegético inferior a la narración principal (el acto de narrar al monje) y los dos planos narrativos estarían creando una estructura de «cajas chinas». Si seguimos con esta línea de pensamiento, la autora real, Lourdes Ortiz, nos está narrando una historia en la que se narra una historia y, en consecuencia, si todas las historias están inventadas por un individuo, al final de la novela tampoco la nueva imagen de Urraca es la definitiva y no es más que otra inventada. No existe, en definitiva, una autobiografía real de la reina Urraca.

La novela es un género polifónico y en la novela Urraca podemos oír no solo la voz de la reina y del monje, sino también las voces de la bruja, de su madre Constanza y de

Zaida. Voces de mujeres que se dejan oír desde el pasado mediatizadas por la perspectiva de Urraca, que ayuda a que nosotros, los lectores, podamos escuchar a estas otras mujeres y los motivos que fundamentaron sus formas de actuar en mundo regido por hombres. De este modo no oímos solo la voz de la reina, sino las de otras mujeres que, a su vez, representan a otras mujeres cuyas voces han sido acalladas a lo largo de la historia. Y como se ha dicho, Urraca acepta este aspecto femenino como parte de ella y se ve heredera de una tradición matriarcal.

La reina es consciente de que está manipulando el material histórico tal y como lo han manipulado a su vez la historiografía oficial y los trovadores. Lo que hace es narrar su experiencia lo más ajustado a la verdad o a lo que a ella le parece verdad. Sin embargo, en cuanto comienza a omitir datos, ya está manipulando. Una dificultad para el análisis del discurso de la novela es que no se distingue tipográficamente lo que escribe Urraca de lo que dice o piensa. Surge una duda: ¿dice la reina de verdad todo lo que piensa? Por lo tanto, lo que tenemos ante todo es una obra literaria con dos niveles de ficción: uno, el nivel del libro que estamos leyendo y otro el nivel de la historia que está inventando Urraca.

En *Urraca* hay una indagación psicológica en la que se alternan el consciente y el subconsciente en forma de sueños y recuerdos y de esta forma se da sentido al presente, además de crear un mundo autónomo y personal, cuyo principal punto de referencia se sitúa en la propia interioridad. El personaje es un reflejo de la condición humana y la psicología ayuda a justificar el comportamiento a la luz de los patrones de conducta del ser humano. La Urraca que emerge al final de la novela resulta ser un ser humano mucho más complejo que la Urraca de los textos históricos. En la estructura profunda de la narración se crea una imagen más creíble y más psicológica de la reina, si bien no una definitiva, pero sí posible.

Según Juliá, el éxito de esta novela se debe principalmente a que la autora ha sabido compaginar los elementos de la novela histórica femenina moderna con una riqueza interpretativa que, unida a la ironía en los diálogos, añaden esa dimensión absurda que es típica de la posmodernidad (Juliá, 2006: 106). A Ortiz le interesa la figura de la reina que puede ser interpretada desde cualquiera de las propuestas históricas existentes y ofrece esa versión más compleja de Urraca (Juliá, 2006: 110). De este modo la crónica se convierte en una confesión en forma de examen psicológico de angustia existencial, derivado del hecho de que Urraca es mujer (Juliá, 2006: 114). El conflicto principal de la reina es uno con el que la mujer moderna se identifica y es que Urraca debe aprender a compaginar lo que hay dentro de ella de características que pertenecen a los dos sexos, por lo que ella acaba convirtiéndose en un ser andrógino, mezcla de mujer fuerte y femenina al mismo tiempo (Juliá, 2006: 116).

Para Urraca, el poder estriba principalmente en la autoafirmación y conocimiento de uno mismo y necesita ser consciente de sus flaquezas tanto o más que dejar escrito para la historia unos hechos con la intención de que los demás la respeten, logrando así un poder más importante que es el poder sobre una misma (Juliá, 2006: 119). La escritura es, en definitiva, una invitación al autoconocimiento y a la paz (Juliá, 2006: 119). A través del mundo interior expresado poéticamente la crónica se convierte en la historia de una mujer ejemplar (Juliá, 2006: 120).

La forma oral del texto apunta a una posibilidad distinta a los textos de conocer los datos. La oralidad es una forma de transmitir los datos más típicamente femenino (Juliá, 2006: 122). En las novelas en las que la oralidad es parte fundamental, se establecen dos marcos referenciales contradictorios, uno asociado a la oralidad y al acercamiento cíclico a la historia, el otro asociado a la textualidad y a la cultura oficial. Así la crónica de Urraca

se mueve entre estos dos marcos referenciales, insistiendo en el acercamiento cíclico (Juliá, 2006: 123).

El poder de la escritura histórica queda parodiado a cada paso (Pulgarín, 1995: 180). Es una novela que se puede catalogar como metaficticia porque reflexiona sobre su propia escritura (Villadangos, 2013: 93). Hay una cierta circularidad en la novela que remite a la concepción cíclica del tiempo y del eterno retorno (Ciplijauskaitė, 1988: 151-152). Esta circularidad se encuentra en cada una de las tres partes de la novela (Villadangos, 2013: 82). El avance circular del tiempo no debe dar idea de un eterno retorno en el que Urraca se vea imposibilitada de avanzar. Es la escritura la que la hace transitar de un estado a otro (Villadangos, 2013: 83).

Una crónica no ha de ser un recuerdo aséptico de batallas y momentos gloriosos o intrigas, sino que debe contener cualquier información que el escritor considere necesaria para entender los motivos y pequeñas decisiones diarias (Juliá, 2006: 113). Los deseos, debilidades y temores son los que explican esas decisiones que cambian el curso de la historia (Juliá, 2006: 102).

7.3.2. *ELISABETH, EMPERATRIZ DE AUSTRIA-HUNGRÍA O EL HADA MALDITA* DE ÁNGELES CASO

En la nota preliminar a la novela, la autora informa de que la emperatriz Elisabeth llevó un diario que fue quemado después por su amiga Ida Ferenczy y ahora la autora decide rescatar del silencio el alma de la emperatriz, contraviniendo la voluntad de Elisabeth. En este diario inventado, la escritora pone en marcha la imaginación para crear una nueva imagen de la emperatriz, distinta a la de los libros de historia.

Elisabeth, en la realidad, como muchas mujeres de su época, había llevado un diario poético, inspirado en gran medida por Heinrich Heine, cuyo valor reside principalmente en ser un documento histórico en el que utiliza sus anotaciones poéticas como válvula de escape de todas las frustraciones vividas en la corte. La historiadora vienesa y biógrafa de la emperatriz, Brigitte Hamann, fue la primera en obtener el permiso para ver estos documentos sobre los que Elisabeth había dispuesto que permaneciesen bajo custodia de la Confederación Helvética (no en Austria, donde corrían el riesgo de ser destruidos). Asimismo dispuso que no se publicara este diario hasta el s. XX para que las generaciones futuras pudieran saber lo que ocurría en la corte tras las bambalinas (Elisabeth, 2008).

La novela, en la que Ángeles Caso utiliza la forma de diario, fue publicada en 1995. Esta forma, a diferencia de la crónica que pretende hacer Urraca, no está pensada para que la lea el público en general, sino que es una forma de escritura pensada para la intimidad. No solo eso, es que la el personaje de la emperatriz quiso que se quemara para preservar la imagen de su personaje —y por extensión la del emperador y la de la corte— comúnmente aceptados. No quería que se conociera esta nueva versión de su persona, posiblemente por contener ideas demasiado «avanzadas» para su época. Eso sí, la escritura del diario es vital para Elisabeth como forma de escape y canal de expresión dado que de otra manera se veía coartada por su entorno. La emperatriz busca su voz, imposible de ser escuchada más allá de la intimidad de su diario.

Ángeles Caso devuelve esta voz a Elisabeth a través de este diario inventado y será ella quien haga conocer su «verdadera» personalidad al mundo, o, al menos su versión. Es una novela falsamente autobiográfica. Nos encontramos entonces ante un problema de género pues un diario no puede ser ficticio, como ocurre en *Autobiografía del general Franco*, pero sirve a la autora como herramienta de deconstrucción del mito del personaje histórico.

Si la escritura femenina es un gesto de subversión (Ballesteros, (1974: 16), esto es especialmente patente en esta novela, donde la protagonista está buscando su propio espacio lejos de la cultura patriarcal en la que vive. El texto en forma de diario parece independiente de su autora, sobre todo de la autora real, que no parece identificarse ni con el personaje ni con el narrador. La autora real se mantiene al margen y deja hablar al personaje y darle la posibilidad de tener un espacio donde ser ella misma y eso es posible gracias a la escritura de este diario íntimo. El «yo» auténtico de la emperatriz tiene que permanecer oculto cuando le toca ejercer de emperatriz frente a la corte y su familia política. Elisabeth no se puede desprender de su rol público.

7.3.2.1 Elisabeth mujer

El diario comienza el 10 de septiembre de 1853 en Possenhoffen, poco antes de convertirse Elisabeth en emperatriz contra su voluntad y acaba el 9 de septiembre de 1898 en Ginebra, poco antes de ser asesinada por el anarquista Luigi Luccheni. Cuando inicia el diario es una adolescente que siente miedo ante la boda con el emperador. Este le sonríe, pero ella no deja de sentir recelo. Es un miedo premonitorio, no hay alegría: “el mundo es negro y frío” (Caso, 1995: 14). Cabría esperar que una persona que se fuera a casar con un hombre tan poderoso y deseado como el emperador austro-húngaro estuviera llena de alegría, pero no es así. El destino de Elisabeth se había sellado cuando su madre le ordenó ir a Bad Ischl donde conoció a Francisco José. En un principio, la que había sido elegida para casarse con Francisco José había sido su hermana Helena, por orden de la archiduquesa Sofía, la madre del Francisco José, a cuyos deseos se había plegado enseguida el emperador. Sin embargo, finalmente elige a Elisabeth, que no se siente feliz al recibir la noticia. Pero “una princesa no le da calabazas al emperador de Austria. Aunque le cueste la vida” (Caso, 1995: 16). Es, sin embargo, consciente de su deber.

Sabe, aleccionada por su madre, que entrará en una nueva etapa de su vida en la que recaerán sobre sus hombros las responsabilidades de una emperatriz y esposa:

¡No lo olvides nunca, Elisabeth! Tú vas a ser ahora una Habsburgo, porque Dios así lo ha querido, tenlo presente. Sobre ti recaerán el peso y la gloria de un Imperio de siglos. Mantenerlo unido y vivo, ocupando con piadosa humildad tu privilegiado lugar, engendrando hijos sanos y virtuosos que prolonguen nuestra sangre en los tiempos venideros, es tu principal obligación, tu único deber en la vida. [...] Tú serás el espejo en el que todas las mujeres deberán mirarse, el ideal al que todos los hombres han de adorar. (Caso, 1998:17)

A pesar de su compromiso con el emperador, Sissí, como la llaman familiarmente, sigue siendo una niña de dieciséis años que busca jugar y dar rienda suelta a su fantasía: recorre el palacio “rebuscando tesoros olvidados, el anillo regalo de los elfos que abre las puertas del mundo subterráneo, y que siempre he soñado encontrar” (Caso, 1995: 23). Sin embargo, hay señales de una madurez poco común que la hace reflexionar sobre el modo de vida mediocre de la mayoría de la gente que la rodea, una vida: “La idea de la estrechez de nuestras vidas me resultó tan penosa, que corrí de nuevo las cortinas y seguí recorriendo la casa, sin alegría ya, como una sombra.” (Caso, 1995: 23).

Elisabeth en la novela aprende a ser emperatriz de la mano de su marido que ostenta cuarenta y siete títulos que se habrá de aprender de memoria y de su suegra. Es una mujer importante, pero al contrario que Urraca, no quiere el poder, pues siente abrumada por el peso de su responsabilidad. La escritora nos quiere dar a entender que la especial sensibilidad de Elisabeth la hubiera convertido en una monarca mucho más justa y democrática que su marido, pero poco pudo hacer debido a su condición de mujer. La política no es cosa de mujeres, pero ella siente el peso de la responsabilidad hacia el pueblo y hacia los más débiles y esto la causa un conflicto interior y pesadillas:

Esa noche —la de ayer—, tuve una horrible pesadilla. Había estado viendo caer la nieve desde mi ventana, antes de acostarme, y cuando logré dormirme, en mi sueño empezó a nevar. Al principio eran hermosos copos blancos, llenos de alegría y de silencio, pero luego se transformaron en rostros humanos, espantosas caras de moribundos, lastimeros ojos de niños hambrientos, caras pintarrajeadas de ramerías, sangrientas cabezas de heridos...Caían sobre mí sin cesar,

salpicándome, golpeándome, y gritaban: “¡Auxilio, Majestad! ¡Salvadnos! ¡Ayuda, ayuda...! (Caso, 1995: 27)

El diario sirve en muchos momentos de desahogo a Elisabeth mujer por ejemplo al recordar el primer encuentro sexual que tuvo de recién casada:

Fue primero el dolor: ¿es eso ser una mujer, esa brutal invasión de las entrañas, el peso insoportable de su cuerpo, su agitación, mi sangre...? Quería gritar, pedir ayuda, echar de mi lado a aquel ser que me hería de esa manera... Pero soporté en silencio, ahogadas las náuseas en la garganta, lo que me habían enseñado a soportar. Aguanté durante horas el dolor y el asco, mientras oía a mi lado la respiración de la bestia satisfecha que me había ensuciado, roto por dentro, invadiendo mi vientre, estableciendo en mi vientre un reino nauseabundo...(Caso, 1995: 34)

Al principio de su matrimonio, Elisabeth aún intenta agradar a su esposo y hacer que su convivencia funcione, pero él está muy ocupado en cosas demasiado importantes para, según su parecer, el entendimiento de su mujer. El emperador y toda la gente que la rodea en la corte le habla en un tono paternalista diciéndola lo que tiene que hacer y cómo comportarse: “No te enfades, Sissí. No todo puede ser como tú deseas. Has de acostumbrarte a eso, ahora que ya no eres una niña.” (Caso, 1998: 29) o refiriéndose el emperador a la archiduquesa: “Haz caso de todo lo que te diga. ¡No existe mujer en el mundo más sensata que ella, Sissí! Es tu mejor ejemplo a seguir para llegar a ser una buena emperatriz.” (Caso, 1998: 40). Los mensajes son: “el emperador te prohíbe terminantemente” (Caso, 1998: 46), “sumisa” (Caso, 1998: 51), “no es propio de una joven madre dedicarse a esos menesteres” (Caso, 1998: 53), o “querida Sissí, todo es por tu bien” (Caso, 1998: 53) con una clara intención aleccionadora.

En la corte no hay lugar para la expresión de los sentimientos y las emociones han de ser reprimidas. Elisabeth se siente sola. Desea ser como exigen que sea y no tener esas emociones tan fuertes que le causan dolor, pero eso va en contra de lo más profundo de su ser:

No tengo fuerzas para luchar contra todos yo sola, no tengo fuerzas para someterme si siento en el corazón una tempestad de ira que un día acabará por

arrasarlo... ¡Daría cualquier cosa por ser como quieren que sea, sumisa y obediente, una mujer como las otras...! ¡Daría mi propia salvación a cambio de no tener corazón...! (Caso, 1995: 51)

Su matrimonio acaba haciendo aguas, pero Elisabeth está presa en él hasta que llegan a separarla de sus hijas casi desde recién nacidas y se acaba por desengañar y darse cuenta de la relación que tiene con su marido. Este siempre está de parte de su madre, la archiduquesa, y entre los dos tratan a Elisabeth de inmadura e incapaz de criar a sus hijos:

No puedo mirar a otro lugar... Mis ojos se dirigen sin cesar a los pies de mi cama, donde estaba su cuna, y solo encuentran el vacío... Gisela no está conmigo. Durante una semana, desde el día que nació, la dejaron a mi lado. Creí entonces que Francisco había cambiado de opinión, que había cedido a mis constantes súplicas y lágrimas, a las que siempre respondía con las mismas palabras, cansados el gesto y la voz, como si su paciencia estuviera llegando al límite: “Nadie quiere quitarte a tus hijos, Sissí. Sin embargo, tu estado de ánimo y tu preparación no son los mejores para hacerte cargo de la educación de unos pequeños archiduques, a los que Dios ha destinado a una vida de privilegios pero también de pesados deberes. Tú misma estás aún aprendiendo. ¡Sé paciente! Cuando llegue el momento, te aseguro que todo se arreglará.” (Caso, 1998: 58)

Elisabeth vive en una jaula de oro de la que no tiene escapatoria.

El personaje de Elisabeth es en realidad una mujer valiente, más que su esposo, que simplemente se ha tenido que volver sumisa por necesidad y por creer que era lo mejor para poder sobrevivir en palacio.

El punto en el que la novela cambia radicalmente es el día en el que Elisabeth manda a Francisco José un ultimátum sobre la educación de sus hijos, de la que decide hacerse responsable después de enterarse de la educación militar que estaba recibiendo su hijo Rodolfo. Ahí el emperador, un hombre cobarde incapaz de enfrentarse a su madre, acaba cediendo ante la presión de su esposa:

Bajé la voz y hablé despacio, serenamente. Quería que entendiese bien lo que iba a decirle, y que supiera que era cierto:
—Ahora mismo, en este instante, abandonaré para siempre Austria. No quiero ser testigo de cómo mi hijo enloquece o muere por la cobardía de su padre. Me fui del despacho sin darle tiempo a contestarme, sabiendo que no le quedaba más remedio que ceder. (Caso, 1998: 146)

La sensibilidad y lucidez de la emperatriz la hacen sentirse enferma. No parece que esta enfermedad tuviera una causa física, sino provocada por la aversión que le provocan la falsedad de la forma de vida de los Habsburgo, que se llenan las barrigas mientras sus pueblos sufren, pero tampoco dejan de quejarse de la traición de los pueblos:

Allí estaban, alrededor de la mesa, los archiduques y archiduquesas de rostros retorcidos por la ociosidad, con las miradas vacuas y los corazones llenos de rencor y soberbia, lamentando la traición de esos pueblos que tanto les deben, dicen, y que, al fin, han decidido prescindir de ellos y unirse al reino de Piamonte. Yo los escuchaba recitar, como cada noche, su rosario de quejas y profecías de catástrofes, mientras se llenaban a toda velocidad las barrigas, y pensaba en la necesidad de esas gentes que se han liberado de las cadenas de estos despiadados para entregarse a las de otros iguales. (Caso, 1995: 103)

Al transcurrir los años y madurar, es ante todo una mujer que acaba entendiendo a otras mujeres, incluida su suegra, pues esta estaba “obligada a comportarse como un hombre para no ser asfixiada” (Caso, 1995: 196). Con respecto a su familia, la imagen idealizada que tiene de ella se deshace cuando encuentra a su madre llorando a causa de los engaños de su marido y esta explica a su hija el rol que la ha tocado adoptar durante los años de «feliz» matrimonio:

—Tu padre y yo nunca nos amamos. Pero eso, ya lo sabes, no fue una sorpresa. Tu abuelo, el rey Maximiliano, decidió nuestro matrimonio, y los dos aceptamos porque teníamos que aceptar. Nos habían educado así, tal y como yo os educo a vosotras. ‘Las princesas no deben enamorarse’, decía siempre mi madre. Lo que no me dijo, Sissí, es que el pecado de infidelidad, del que tan a menudo me hablaban, solo era pecado en las mujeres, y que los hombres, aun casados, buscan siempre consuelo a su insatisfacción en otros lechos. (Caso, 1998: 94)

Francisco José también tiene una amante, la condesa P., y Elisabeth cae en la cuenta de que el destino de una mujer, y sobre todo el de una emperatriz, no es enamorarse de su marido, sino sufrir en silencio la insatisfacción y los desengaños. Se da cuenta del rol que a las mujeres se les ha impuesto, tanto en el plano privado como en el público, y al que necesitan someterse para poder sobrevivir. No es que se resigne, pero sí comienza a entender a las otras mujeres y a asumir, aunque en rebeldía, el papel que la ha tocado en

la vida. Es esa toma de conciencia sobre la esencia femenina en la historia, de manera similar a la conclusión a la que llega Urraca.

7.3.2.2 Elisabeth emperatriz

Para Elisabeth hay una diferencia fundamental entre cultura y civilización, entendiendo por cultura algo más cercano a la naturaleza. La cultura nos hace libres, la civilización³³ esclavos, siendo aquí la cultura equivalente a la naturaleza primigenia, lo femenino, con el que la emperatriz se siente identificada, mientras que la civilización es lo masculino, la razón:

—Pero, Elisabeth, la cultura nos hace mejores seres humanos...

—Sí, la cultura, no lo que aquí algunos llaman así y es tan solo civilización, algo que nos desvía de los fines naturales de la existencia y a la vez ahoga la cultura. La civilización son los tranvías; la cultura los hermosos bosques vírgenes. La civilización es la erudición; la cultura, el pensamiento. El objetivo de la civilización es atraer hacia sí a los individuos y encerrarlos en una jaula. La cultura, en cambio, es algo que toda persona lleva en su seno, como herencia de todas las existencias que la precedieron, y a menudo, cultura y civilización entorchocan, como las nubes poderosas que se enfrentan al cielo y derraman la desolación. (Caso, 1995: 273)

La emperatriz, espíritu libre donde los haya, acaba siendo republicana por la influencia de Majlath y posicionándose a favor de Hungría, tierra maltratada históricamente por los Habsburgo:

Estoy segura de que no ven en mí a una hermosa soberana de porcelana, sino a una mujer que trabaja e intenta poner su inteligencia al servicio de una causa que cree justa, la de la restauración de su antigua Constitución y el reconocimiento de sus privilegios como nación dentro del Imperio. (Caso, 1998: 154)

¿Cabe mayor contradicción que una emperatriz republicana? El espíritu de Elisabeth, de naturaleza rebelde, le hace sentir mayor afinidad con el pueblo húngaro que con el austríaco y con las ideas de su esposo. Elisabeth, aun siendo emperatriz, es otro

³³ Entiéndase la civilización tradicional de orden patriarcal.

personaje de los marginados o «ex-céntricos» de los que habla Linda Hutcheon (1990), representante de ese colectivo marginado históricamente que es el de las mujeres.

El personaje que se nos muestra en esta novela no tiene nada que ver con el referente histórico conocido. Es una mujer de convicciones firmes, a menudo más fuerte que su marido. Es revolucionaria. Poco a poco va adquiriendo entendimiento de la política de su marido, Francisco José, que no es consciente de la clara visión de futuro de Elisabeth, capaz de intuir las consecuencias de la política del emperador. La emperatriz está a favor de unas formas menos agresivas contra los pueblos que viven en el imperio, pero en la corte no la escuchan:

—Dicen que el mariscal Radetzky es intransigente, que sus medidas resultan vejatorias para el pueblo italiano, demasiado duras... Dicen que es hora de que muestres tu generosidad, que deberías devolver sus bienes a los fugitivos políticos y a sus familias, promulgar una amnistía para los acusados de los delitos políticos, nombrar nuevos gobernadores... Creen que así te ganarás el afecto de los italianos, y que el peligro que se unan al reino de Piamonte, en busca de la unidad de la península, será salvado. (Caso, 1995: 65)

Su condición de mujer impide a la emperatriz tomar cartas en la política, incluso cuando intuye posibles traiciones en el Parlamento aunque el emperador mismo no lo vea:

¡El conde Taaffe, Dios mío! ¡Ese aprovechado y mentiroso, que solo pretendo utilizar sin escrúpulos al emperador! Me temo que las consecuencias de este acto sean irreparables: Francisco, que hasta ahora era intocable, y se alzaba por encima de todo en esa dignidad que forma parte de su persona, se convertirá sin duda en un instrumento en manos de ese irreflexivo acróbata que quiere mantenerse arriba a toda costa y le hará servir de balancín... Si yo fuera hombre, si no supiera que me lapidarían si abriese la boca, le habría dicho toda la verdad al emperador (Caso, 1995: 243)

Finalmente los piamonteses habrían de traicionar a Austria al aliarse con Napoleón contra el imperio. Francisco, en mi opinión demasiado ingenuo, siempre confía en el sentido del honor en aquellos que carecen de él. Además confía en el apoyo de Prusia y de la Confederación Germánica, que sin embargo se niega a enviar refuerzos, pues no considera esta guerra un asunto suyo:

¡Nos destrozarán, para luego repartirse entre ellos dos el botín italiano...! Una extraña intuición de derrota me persigue desde el comienzo de la guerra, aunque Francisco se muestra muy confiado: afirma que nuestras tropas son superiores, y está seguro además del apoyo de Prusia y de la Confederación Germánica, por más que el rey Federico le haya recordado hace una semanas que no está obligado a defender un territorio que no es alemán... (Caso, 1998: 85)

Elisabeth en la novela acaba por tener razón. La emperatriz, en una lúcida reflexión sobre las consecuencias de la guerra y de lo que esta supone de sufrimiento para el pueblo que desconoce sus motivos, se pregunta sobre qué dirán las víctimas ante el despropósito de esta guerra y las decisiones de los políticos hipócritas e ineptos:

Los soberanos vuelven a ser amigos, se sonríen educadamente y se aprietan las manos con fuerza, sin dejar traslucir sus verdaderos sentimientos. Detrás de ellos, quedan miles de familias deshechas, hombres mutilados que mendigarán por los caminos, seguidos de una prole de niños hambrientos, madres que nunca podrán rezar ante la tumba de sus hijos caídos demasiado lejos. (Caso, 1998: 90)

Al fin y al cabo, la responsabilidad de llevar a un pueblo a la guerra recae en aquellos que gobiernan, y, por lo tanto, son responsables de las consecuencias que esta trae consigo. Francisco comete error tras error en esta guerra, aconsejado por los soberbios e ignorantes Alberto, el archiduque, el ministro Buol y la propia archiduquesa. Ellos están conduciendo a Austria al fracaso. No lo ven, pero Elisabeth sí (Caso, 1998: 89). En esta novela la narradora, Elisabeth, realiza pues un ejercicio de reflexión metaficticia sobre la historia desde su posición como redactora de un diario. Detrás de estos pensamientos reflejados en el diario, hay una reflexión sobre lo absurdo de las guerras.

La lectura que hace el personaje de la emperatriz de la historia y del destino al que se encamina la humanidad es pesimista. Según ella, el ser humano está abocado al sufrimiento desde que fue expulsado del paraíso. No existe la esperanza:

Qué bellas palabras, ingenuas utopías alejadas de una realidad infinitamente más vulgar y terrible, hecha de hambres de siglos, de rabias que retumban como truenos de tempestad, pero también de sumisiones ciegas, de miedos

insuperables, de deseos siempre frustrados...Inútiles sueños edénicos de los seres humanos que fuimos expulsados del Paraíso y vagabundeamos condenados a una existencia de sombras buscando sin consuelo la tierra añorada, aquella donde todo era luz, cuyo paso está cerrado por el ángel del Señor, enhiesta la espada...Estúpidas ansias de comunión para estas pobres criaturas desdichadas, abandonadas y solas, completamente solas en un mundo que nunca dejará de ser feo y banal [...]. (Caso, 1995: 138)

La emperatriz en la novela está a favor de que a los húngaros se les restaure su antigua constitución además de reconocer sus privilegios como nación dentro del imperio. Ahí la imagen que tenemos de la dulce y timorata emperatriz, interesada solo por su físico queda definitivamente deconstruida. No es tal, sino una mujer que pone su inteligencia al servicio de las causas que cree justas. Sin embargo, esta simpatía por Hungría le costaría muchos quebraderos de cabeza en la corte en Viena. Todo el *Hofburg* la critica y le echa en cara haber caído en brazos del disidente húngaro Andrásy. No creen a una mujer capaz de involucrarse ni de interesarse seriamente en política salvo por una causa de amoríos, de hecho, en la corte sospechan que la cuarta hija de Elisabeth, María Valeria, es fruto de su relación con Andrásy. Queda patente en una conversación con su cuñado Luis:

—Lo comprendo. Al fin y al cabo, esta ha nacido del amor.
No entendí sus palabras. Me quedé quieta, sorprendida por esa afirmación cuyo significado se me escapaba.
— ¿Qué quieres decir, Luis?
— ¡Vamos, Sissí! Conmigo no es preciso que mantengas el disimulo. Siempre nos hemos confesado todo el uno al otro, ¿no es así? La corte entera está convencida de que esa niña es hija del conde Gyula Andrásy... (Caso, 1998: 177)

El personaje de Elisabeth tiene sus propias convicciones y lee a escondidas obras prohibidas por su esposo: “¿Ve usted? No soy una timorata. Me atrevo a guardar cosas como esta en mi escritorio. Si en la corte lo supieran, me temo que acabaríamos en la cárcel usted y yo misma.” (Caso, 1995: 166).

Rodolfo, su hijo varón y príncipe heredero, según el personaje de Elisabeth, tampoco la había entendido. Este sueña con una política de mayores libertades, y cree que

su madre es una mujer frívola y superficial. Él es demasiado romántico en sus ideas sobre política:

Hace años, Rudi creía que yo era un hada. Ahora leo en sus ojos cierto desprecio por una madre a la que sin duda considera demasiado ligera, en exceso frívola, una insulsa mujer que dedica su tiempo a los caballos y las cacerías, al cuidado de sí misma y de sus placeres mientras él sueña con alianzas y estrategias, con gobiernos y pactos, con justas mejoras para la vida de sus súbditos y conquistas de libertad... (Caso, 1995: 225)

Elisabeth en la novela considera que el emperador no tiene visión de futuro ni de presente. Vive en el pasado, en un tiempo en el que la palabra dada valía más que los botines de guerra. Pero él no es capaz de verlo: lo que cuenta es el honor y el deber que se deben cumplir hasta el final. Elisabeth permanece en Hungría porque el emperador no comprende que la salvación de la dinastía y del imperio están allí, es decir, es necesario que el emperador comprenda lo importante que sería cambiar la forma tradicional de pensar e ir con los tiempos actuales, nombrando por ejemplo a Andrassy ministro de Asuntos Exteriores. El imperio tal y como está planteado se ha vuelto obsoleto. La emperatriz, que comprende que los tiempos han cambiado, quiere prevenir futuros problemas a su hijo Rodolfo, el heredero de Francisco Javier.

La emperatriz de la novela intuye el fin del imperio. Como su hijo Rodolfo, Cree que Austria-Hungría se precipita al vacío. Esa sensación viene dada por los tiempos que corren: se proclama la República en París, las monarquías en Europa se desmoronan y los políticos en el poder son corruptos y astutos, los monarcas faltos de conciencia y violentos. La emperatriz reflexiona sobre la situación política actual:

Todo cambia. Los tiempos van de prisa, demasiado de prisa para mí, que desde mi refugio en el campo, lejos de las disputas del poder, hasta de las guerras, observo esos hechos como si nada tuvieran que ver con mi propia vida. Detesto la política, tan llena de engaños, ese combate en el que el más astuto se lleva la mejor parte, en perjuicio de quien vacila en actuar en contra de su conciencia. Y ya nada me sorprende ni me altera, ni siquiera la noticia de la proclamación de la República en París. Lo único que me asombra es que no se haya producido antes. Al fin y al cabo, las monarquías no son más que el esqueleto de un pasado esplendor... No sé qué ocurrirá con nosotros. Puede que aún vegetemos algunos

años antes de que nos llegue el turno. Después, emperadores sin Imperio, seríamos tal vez libres... (Caso, 1995: 188)

7.3.2.3 Las premoniciones e intuiciones

A lo largo de toda la novela el personaje de Elisabeth tiene una serie de premoniciones. La narradora admite pues el elemento sobrenatural como forma de conocimiento. Pero yo creo que estas premoniciones no son tanto mensajes sobrenaturales sino que parten de la mayor claridad, visión de conjunto, sensibilidad e intuición de Elisabeth sobre el devenir de la historia, mayores que las que tiene el emperador. Su clarividencia le da miedo: “Pero cada vez tengo más miedo de mis raras intuiciones” (Caso, 1995: 168). Desde pequeña la superstición está presente en su vida: nació en domingo y, por lo tanto, se considera hija del sol. Ha visto danzar a las hadas y su hijo, de pequeño, la considera una. Lo que intuye sobre el futuro a menudo lo ve en forma de pesadilla o sensaciones extrañas. Es una visionaria:

La sensación de que algo horrible va a ocurrir no me abandona desde mi regreso a Viena. El aire se ha vuelto espeso y agobiante, las nubes dibujan en el cielo formas de dragones escupiendo fuego, águilas de dos cabezas que se truncan y se deshacen, dejando tras ellas un rastro que se me antoja sanguinolento, y en la noche oigo extraños crujidos, susurros de voces del más allá que intentan avisarme de algún dolor que no podré evitar... (Caso, 1995: 296)

Como se ha visto en *La ciudad de los prodigios* y en *Urraca*, lo sobrenatural aparece a menudo en novelas posmodernas³⁴. Al igual que *Urraca*, Elisabeth tiene intuiciones sobre el futuro. Por ejemplo, al nacer su hijo Rodolfo, el heredero, siente que el nombre que le ponen traerá desgracias: “Rodolfo, el emperador quiere que le llame Rodolfo, y yo apenas puedo pronunciar ese nombre, que despierta en mí horribles presagios...” (Caso,

³⁴ Recordamos aquí lo sobrenatural de la novela de Mendoza cuando p.ej. las estatuas de los santos cobran vida y salen de sus nichos. O la superstición en *Urraca* cuando dice al recordar su boda con Alfonso: “Y los presagios dieron razón a Poncia. Aquel día de septiembre en que por fin pudo llevarse a cabo el matrimonio, la helada asoló los campos de Burgos: helada temprana y hostil que hizo agriar el vino y descompuso los cuerpos.” (Ortiz, 1998: 61)

1995: 77). El incidente de la araña de cristal que se precipita al suelo el día que han decidido el nombre del sucesor es para Elisabeth una señal de malos augurios. El primer Habsburgo se llamó Rodolfo y el último se llamará Rodolfo (Caso, 1998: 77).

También intuye el fracaso de la aventura imperialista de su cuñado Maximiliano, impulsado por la ambición desmedida de su mujer Carlota Amalia de Bélgica. Maximiliano se convirtió en Maximiliano I, emperador de México y fue fusilado tras un juicio ante los Tribunales Militares de los revolucionarios (Caso, 1998: 170). Es una muerte que Elisabeth también había intuido:

Mi cuñado Max, que lo tenía todo para vivir en paz —su hermoso palacio de Miramar en Trieste, un corazón lleno de bondad, libertad para vivir a su antojo y viajar por el mundo sin otra obligación que la de procurarse el gozo—, navega ahora camino de un imperio fantasma, el de México, cuya corona inexistente han ceñido en sus sienes el traidor Napoleón, la ambiciosa Carlota y su propio y vano anhelo de poder... (Caso, 1998: 134)

En materia bélica y política también intuye, gracias a un sexto sentido, lo que va a ocurrir, al contrario que Francisco José, ingenuo y con poca capacidad para prever acontecimientos. Cuando Italia ataca a Austria y Francia se une contra su país, Elisabeth intuye la derrota. Incluso cuando Francisco se alía con Prusia en la guerra contra Dinamarca por el territorio de Schleswig-Holstein, ve la emperatriz en Bismarck un demonio que finalmente acabará traicionando al ingenuo de su marido (Caso, 1995: 158).

7.3.2.4 Algunas conclusiones sobre *Elisabeth*

Al final de la novela, el mundo idealizado se desmorona y Elisabeth solo puede lograr alguna felicidad escapando hacia Madeira. Hubiese deseado el amor, pero no lo tiene. Odia el destino de emperatriz que le ha tocado. Dice: “Tal vez me quede aquí para siempre. Tal vez me convierta en roca, en alga o en cagarruta de cabra. Cualquier cosa

con tal de no ser emperatriz.” (Caso, 1995: 222). Ser una mujer poderosa, pero sin poder ejercer el poder como ella quisiera, es para ella la mayor de las impotencias.

Los gobernantes parecen haberse vuelto locos, no hay orden ni estabilidad y las decisiones se toman al margen del beneficio de los pueblos:

¿Qué ocurre en este siglo, que los políticos están empeñados en hacer y rehacer los mapas, en colocar fronteras, crear tronos, formar y disolver gobiernos sin tener jamás en cuenta la opinión de los pueblos? (Caso, 1995: 235).

La falta de responsabilidad de los gobernantes, su arbitrariedad a la hora de tomar decisiones parece un mal extensible a nuestros tiempos. Esto es lo que parece querer la autora: marcar el paralelismo con el presente.

La autora plantea a través del personaje lo distintas hubieran sido las cosas en la corte austriaca, y por extensión en el resto de la historia, si las mujeres hubiesen tenido más voz y voto. Elisabeth, a pesar de sus esfuerzos, acaba tirando la toalla ante la más que probable caída del Imperio y su disolución en distintos estados. La novela es una reflexión sobre la historia hecha por los hombres y la sociedad patriarcal cuyo empeño por excluir a las mujeres les lleva al peor de los desastres: la caída del imperio.

Ángeles Caso da a la figura histórica de Elisabeth emperatriz una dimensión nueva que va más allá de la mera relación de su biografía en forma de diario ficticio. Convierte a la emperatriz en una persona muy avanzada en su tiempo, con unos valores que adquieren validez universal y una trascendencia imposibles para los tiempos en los que vive. Eso confiere a la labor de la escritora una de mayor importancia que la de los historiadores, pues esta dimensión nueva solo es posible en literatura de ficción. El mensaje trasciende la figura de la emperatriz y deconstruye la vieja y denostada imagen de la misma.

No puedo evitar encontrar ciertos paralelismos entre Elisabeth y Urraca, ambas son mujeres poderosas, pero sin un acceso real al poder, una porque vive a la sombra de su

marido, la otra porque lucha contra las instituciones para no perderlo; ambas son clarividentes sobre los asuntos de la historia e inteligentes; ambas desean en algún momento ser hombres (Urraca es una mujer guerrera y Elisabeth desearía tener voz en los asuntos políticos); ambas reflexionan sobre el devenir de la historia y lo que hubieran hecho de manera diferente, si hubieran podido; ambas utilizan un canal íntimo de expresión: Urraca una crónica dictada a un monje, Elisabeth un diario. En cualquier caso, en estas novelas se da voz a dos figuras históricas femeninas, deshaciendo la idea heredada que teníamos de ellas —Urraca olvidada, Elisabeth poco comprendida— para darles una imagen completamente nueva.

Para Elisabeth las mujeres están más cercanas a la naturaleza y el aprendizaje y la cultura, creada por el hombre, de carácter falocéntrico y paternalista que las encarcela y no les permite ser ellas mismas:

—Son cultas, muy cultas, y su inteligencia brilla sobre la de los hombres que les sirven de compañeros, esposos o amigos. Algunas de ellas creen que, en el futuro, las mujeres serán igual de activas y poderosas que los hombres, y a todos parecerá normal que se entreguen como ellos a la política, la ingeniería o los negocios... ¡Ése es el tiempo que nosotras deberíamos haber vivido! Creo que nos hemos adelantado en exceso.

—Sí, es probable —respondí—. Nos habríamos evitado mucho dolor. También yo creo que las mujeres han de ser libres, y que a menudo son más dignas de serlo que los hombres. Sin embargo, estoy en contra de que aprendan muchas cosas. La gramática y la lógica solo nos sirven para renunciar a una parte esencial de nuestro ser. Cuanto menos aprendamos, más sabremos sobre nosotras mismas, más profundas seremos, más nos pareceremos a los árboles: firmes nuestras raíces, y libres de toda atadura bajo el cielo abierto. (Caso, 1995: 272)

7.4 LA CONFESIÓN

7.4.1. *EXTRAMUROS* DE JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS

7.4.1.1 La novela

Esta novela fue publicada en 1978 y galardonada con el Premio Nacional de Literatura³⁵. En ella se narra a modo de confesión y en primera persona la creación del mito de santidad de una de las hermanas y su juicio llevado a cabo por la Inquisición, enmarcado en una relación sexual entre la supuesta santa y la hermana sujeto de la narración. En esta relación lésbica la santa ejerce poder mediante la manipulación sobre su compañera, mientras que la narradora la vive como una relación de amor auténtico.

El poder es uno de los temas básicos de la novela, cuya acción está situada en los siglos XVI o XVII³⁶, aunque no se dan muchos datos temporales, en una España desolada por la sequía y la hambruna. Puede ser que se trate más bien del s. XVI, siglo devastado por las crisis económicas y hambrunas y con una enorme presión fiscal sobre todo a Castilla por la deuda de la corte. Luego, el rey aunque no se le nombre, podría ser Felipe II: “Tiene dos manos, dos pies, dos brazos y, según dicen, tantas tierras y dominios que cuando el sol se pone en unos ya está en los otros asomando la cabeza.” (Fernández Santos, 2003: 155). Pero eso parece ser puramente circunstancial: “La situación política, social, económica y religiosa de España permite hacer cábalas de cualquier tiempo histórico.” (Jiménez, 1991: 182).

Los hechos se desarrollan fundamentalmente en un convento, microcosmos de las estructuras de poder de la realidad extramuros y narran la falsa estigmatización de una monja.

³⁵ Manuel Picazo dirigió una película basada en la novela en 1985.

³⁶ La cronología es imprecisa. Véase el artículo de Manuel Cerezales en ABC, 14 de diciembre de 1978.

Los aires de la nueva democracia española de 1978 posibilitaron la elección del tema antes prohibido, así como el punto de vista que es determinante para las intenciones del autor (Jiménez, 1991: 188). A pesar de haber obtenido numerosos premios no es un autor habitual en los estudios sobre novela histórica y la razón puede ser que no acomodara su narrativa a las modas literarias (Maillard, 1995: 293).

Según Concha Alborg (1984: 187) el título de la obra tiene un significado irónico, pues la historia narrada es lo que ocurre dentro del convento, pero depende de lo que viene de fuera. La tragedia de las monjas no tiene lugar porque fingieran la estigmatización, sino porque la huésped quería gobernar el convento y las delata a la Inquisición. La crítica es pues hacia los favoritismos y tejemanejes políticos que llevan al pueblo al sufrimiento. En esta novela coexisten dos elementos: el mundo exterior lo hostil, el hambre la guerra etcétera y el mundo interior: el amor intenso (Suñén, 1979: p. 17).

La acción tiene lugar en un pasado distante que se narra desde el presente. “La utilización perfecta de todas las posibilidades de la estructura novelesca clásica, procura la posibilidad de un encuentro definitivo con ese lector implícito o ideal definido por Wolfgang Iser” (Suñén, 1979: 18).

7.4.1.2 Transgresión y sumisión

La hermana narradora habla abiertamente de su relación homosexual, de la que no parece sentirse culpable. Su relación con la santa parece representar las dos caras de la oposición tradicional activo/pasivo que alude a la oposición masculino/femenino (Ballesteros, 1994: 48). Esta relación no está exenta del mecanismo de poder en la que el elemento más fuerte es la santa y la narradora es la débil y dominada, aunque ambas tienen una dependencia mutua.

Si bien se produce una situación de dominación a través del sexo, este es también lo que “permite la deconstrucción de las dicotomías que favorecen esta dominación” (Ballesteros, 1994: 50), pues la narradora está en todo momento rebelándose contra la autoridad a través de esta relación (Ballesteros, 1994: 50). Es una sexualidad que se reafirma mediante la confesión: no se arrepiente ni se avergüenza de ella. Según Ballesteros, la elección del discurso autobiográfico sirve para elevar la voz ante el sistema patriarcal (Ballesteros, 1994: 50). La relación de las dos hermanas se desarrolla como oposición a la ley que impide su relación. El problema del juicio no viene dado por la violación de la regla de la castidad —no parece que este asunto trascienda—, sino que el problema es atentar contra el orden jerárquico (Ballesteros, 1994: 55).

Gonzalo Navajas dice que la confesión es algo parecido a la terapia psicoanalítica y que es ante todo una toma de conciencia íntima (Navajas, 1985: 246). En ningún momento tiene la narradora miedo a ser condenada por lesbianismo por la Santa Inquisición y no se esfuerza por esconder su amor (Herzberger, 1983: 80). No olvidemos que una relación homosexual entre dos hermanas de clausura se está incurriendo en un pecado de incesto, pues si bien no están en consanguinidad, sí están vinculadas como hermanas mediante unos votos (Navajas, 1987: 117). Estaba castigado con la pena máxima, la hoguera.

7.4.1.3 La confesión

La estructura de la obra depende del hecho de que la protagonista es la narradora (Alborg, 1984: 79). Es una narración de progresión lineal con un orden cronológico en la que se narran unos acontecimientos pasados desde un presente desde el que se narra. No se nombra a ningún confesor al que dirigir el discurso. La confesión, escrita en primera persona, dota de verosimilitud al relato (Galán, 1999: 191) en el que la narradora realiza

un autoanálisis mediante la escritura que le sirve de espejo y así la figura del autor se oculta y parece que el relato avanza solo, sin intermediario (Galán, 1999: 192-193).

Según Isolina Ballesteros, el texto se presenta como producto del poder. Es una confesión que busca la absolución y que va posiblemente dirigida al Padre. Además, como acto de lenguaje, está inmerso en un sistema patriarcal (Ballesteros, 1994: 50). Sin embargo, no es tan solo una confesión: es el lugar donde se mantiene viva la hermana amada y representa una expresión del amor que la narradora siente (Ballesteros, 1994: 58). Esta expresión de amor, que es precisamente la base del proceso de terapia psicológica por la que pasa la narradora para alcanzar no solo la liberación del pecado, sino conocerse y encontrarse a sí misma mediante la expresión de su identidad sexual (Navajas, 1985: 243).

La confesión, como discurso, está habitualmente dirigida a un confesor y se basa sobre una relación de poder: el que confiesa pasa a depender del sujeto interlocutor. Si el que confiesa obtiene el perdón, alcanza su objetivo; si no lo obtiene, quedará en una situación de mayor debilidad frente al confesor. La confesión es un instrumento de control en un sistema patriarcal. La monja narradora entonces se pone a sí misma en esta relación de debilidad ante la perspectiva del final de sus días y de su encuentro con Dios. La narradora sufre bajo un sentimiento de culpa por su complicidad en el asunto de las llagas y desea confesar ese pecado. El hecho de que el libro adopte la forma de una confesión confirma la relación amo-esclavo porque la confesión crea una relación de desigualdad entre los participantes: el que confiesa y el confesor. Este último interpreta y la valora la confesión. El confesor adquiere un papel de clara superioridad sobre el que confiesa, pues tiene información privilegiada sobre el yo personal del que se confiesa (Navajas, 1985a: 246), que suele hacerlo por una angustia o una culpa y espera una palabra liberadora del confesor. Eso crea una expectativa de esperanza y subordinación, así como un temor de

que esa expectativa no se cumpla. Entonces la confesión será una revelación del yo (Navajas, 1985a: 248).

El texto muestra la lucha interna de la narradora que ha establecido una relación contradictoria hacia el sistema masculino del que depende. Hay una doble intención en el texto: preservar el espacio femenino, su identidad y su sexualidad, y una rebeldía hacia el sistema masculino que lo impide y prohíbe. El espacio íntimo y aislado del convento está condicionado por el sistema de poder que prevalece extramuros (Ballesteros, 1994: 62). La narradora intenta mantener la estabilidad de su relación en un intento por sobrevivir independientemente del sistema de jerarquías bajo el que viven en el convento. Pero ese juego le lleva al fracaso porque un sistema femenino no puede regirse por las mismas leyes que el masculino. Ir contra las normas lleva al fracaso que implica el fin del convento. Ahora solo le queda a la narradora la escritura como medio para alzar la voz. Es, por lo tanto, una confesión que reafirma el yo femenino, condena el sistema jerárquico patriarcal y reclama el derecho a la propia sexualidad. Por ello la novela se “constituye en un texto múltiple, in-definido, contradictorio, en constante flujo que subvierte la norma al tiempo que la acata, transgrede y se arrepiente” (Ballesteros, 1994: 62).

Nada en la novela nos hace pensar que no se deba confiar en el papel de narradora de la monja. Es un personaje cuyo relato merece confianza pues lo que narra, tanto de los hechos externos como de los conflictos internos que ve y experimenta, resulta creíble y coherente. No es un personaje contradictorio (Herzberger, 1983: 77) y otorga credibilidad a su versión de los hechos.

La narración desde el presente de la protagonista crea una tensión en el lector que anticipa la inminente tragedia (Herzberger, 1983: 78). Está narrado desde un punto de vista único y limitado que hace que no conozcamos los procesos mentales de la santa, lo que convierte a esta en un personaje de psicología ambigua (Herzberger, 1983: 78). La

narradora siente un amor sincero y elevado hacia su amiga por lo que nunca sufre un conflicto moral, al tiempo que busca ennoblecer ese amor y expresar sus emociones en un lenguaje místico que recuerda a Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (Herzberger, 1983: 78). La narradora busca elevar esta pasión hacia un plano divino, pero se ve abandonada y perdida cuando se manifiestan el orgullo y la ambición de la santa (Herzberger, 1983: 79).

La santa manipula psicológicamente y mediante el sexo. En un momento de duda sobre la moralidad de lo que están haciendo, la santa aplaca las dudas de la monja narradora con una noche de amor. Primero manipula con las emociones:

—Así pues ¿piensa que nos separarán?

—A buen seguro; si el informe del visitador es tal como me temo, dividirán a la comunidad en otras que puedan acogernos.

—Quizás vayamos a la misma.

—Solo el Señor lo sabe.

—O tal vez nos separen.

Miré el cuchillo por primera vez, tan pequeño y pulido. Me pregunté cómo podía defender nuestra unión de algo tan leve y ruin y probándolo en mi carne exclamé:

—De todos modos yo no la abandonaré.

—Entonces, presto, empecemos cuanto antes. (Fernández Santos, 2003: p. 53)

Y también mediante el sexo, cuando tras la herida que debía simular los estigmas, comienza a sentir remordimientos, la santa la calma con una provocación sexual:

De pronto sentí sus labios sobre mí desde la nuca al cuello camino de mis labios y a medida que su boca me cercaba, no crecía la alegría en mí como solía, sino un gran desasosiego, no sentido ni en mis tiempos peores. Era como si en aquel negocio común yo llevara la parte de los pobres que ni pierden ni ganan, a los que sólo toca obedecer si pueden. (Fernández Santos, 2003: 54)

Sin embargo, las dudas de la narradora van surgiendo y aumentando a medida que la obra avanza (Herzberger, 1983: 80) sin llegar a una toma de conciencia, pues no llega a un nuevo entendimiento de su psicología ni de la de la santa (Herzberger, 1983: 80).

La sencillez está presente en todo el relato: marcha frontalmente y no hay cambios técnicos. Es siempre la misma perspectiva y hay un único protagonista gracias al tema

amoroso que es central (Jiménez, 1991: 184). Este amor es de las pocas cosas que dan sentido a la vida de la narradora. Es la isla o tabla de salvación de las dos mujeres dentro de la ruina material y moral del convento. Este amor es de verdad (Jiménez, 1991: 189), al menos para la monja narradora.

En esta novela hay continuos contrastes y una dialéctica entre el bien y el mal, sin embargo, la protagonista es un ser que siempre juzga positiva su relación amorosa, incluso en los momentos de duda (Jiménez, 1991: 191):

Tampoco hay nuevas de ella. Se diría que ya no es mi hermana, aquella que tanto me buscaba tiempo atrás. Su reino ya no es mi reino, su corazón es solo de sí misma, sus manos no se funden con mis manos. ¿Por ventura terminará nuestro amor ahora, a causa de este doble pecado, urdido, preparado, llevado a cabo por ese amor precisamente? A veces siento un deseo profundo de abandonarlo todo, confesarlo al capellán. Si esta aparente santidad, si sus falsos estigmas vienen a separarnos, mejor quedar como antes aunque humilladas, lejos una de la otra para siempre. ¡Válgame Dios, qué trabajos y pleitos acomete amor, qué de aventuras, cuánta honra nos reclama! ¡Quién supiera guardarse de su envite! (Fernández Santos, 2003: 63)

El discurso de la confesión de la narradora está influido por la hermana amada, incluso después de la muerte de esta última, por lo que la narradora nunca se puede mostrar independiente psicológicamente. Aunque al final de la novela hayan desaparecido todos los elementos que pudieren influir en el discurso de la narradora: ha muerto la santa, la Inquisición ha dejado de perseguirla y las otras hermanas del convento ya no están ahí para someterla a presiones diversas y, por lo tanto, se podría pensar que ya estaría en disposición de narrar libre de restricciones, dueña de su discurso por completo, sin embargo, en su discurso sigue confirmando su subordinación a la hermana muerta (Navajas, 1987: 121). La narradora se siente unida de manera permanente a la santa a pesar de lo que ha sufrido por su imprudencia y ambición y esta sumisión ha condicionado toda la confesión. No obstante, en esa confesión la hermana se acaba comprendiendo mejor a sí misma por lo que cumple una función hermenéutica de

reelaboración y definición de la verdad, (Navajas, 1987: 122) y la verdad tiene una función terapéutica (Navajas, 1987: 124).

Navajas destaca un aspecto interesante: si *Extramuros* hubiera sido escrita desde una perspectiva ideológica, el hipotético texto hubiera sido notablemente diferente. La condenación habría contaminado el texto y la historia de pasión entre las hermanas habría sido reducida a una narración unilateral de moral. Sin embargo, la visión ética verbalizada por la narradora es deconstruida por la práctica de su sexualidad y por la disidencia moral de la santa (Navajas, 1987: 126).

El sexo a partir de Freud se considera un elemento fundamental del crecimiento del individuo, antes que una manifestación de un instinto puramente animal. En esta confesión, semejante al psicoanálisis, hay una toma de conciencia de ese aspecto, sin que haya arrepentimiento. Por ello y por la prohibición de la homosexualidad, esta confesión no hubiera sido posible en un contexto real del s. XVII. Con el psicoanálisis, la confesión se convierte no solo “en vehículo de revelación de la psique sino de formación del yo analizado”. (Navajas, 1987: 110). En el psicoanálisis, el instrumento fundamental es la confesión, la revelación sin restricciones de la interioridad del sujeto. A partir de Freud el sexo deja de ser un impulso oscuro que hay que reprimir, sino algo que completa al ser humano y le proporciona dicha. En el texto ocurre, pues, una transferencia a una época anterior de un concepto moderno de la sexualidad, pero sin ser una transferencia arbitraria o forzada (Navajas, 1987: 112). Por eso, la confesión de la hermana cumple una doble función: la sexualidad moderna, que extiende su validez a otro momento de la historia; y la presentación un conflicto edípico de rebelión contra el Padre, actualizado en las figuras de poder (Navajas, 1987: 112).

7.4.1.4 El poder

La circunstancia de que la base de la narración sea la relación homosexual entre dos hermanas, incrementa la peculiaridad de la situación. Así es aún más fuerte la fuerza de la sexualidad cuando se opone a las restricciones que vienen de «arriba». La relación con la santa es tan fuerte que la narradora, a la muerte de esta, pierde la capacidad de tener un contacto fiable con el mundo real (Navajas, 1987: 113-114), tal es el poder que la santa llega a alcanzar sobre la narradora. Y, como he dicho antes, ahora tampoco es libre su discurso.

El deseo de poder o su ejecución es un tema importante dentro de la novela y se manifiesta de múltiples maneras. No solamente se manifiesta este desempeño o deseo de poder en la relación entre las dos monjas, sino en las figuras de la priora, de la huéspeda, del duque o de la estructura social extramuros. La figura de la priora es identificable con el sistema de dominio masculino, puesto que esta aspira a un puesto en la escala de poder establecido por el sistema patriarcal (Ballesteros, 1994: 60). La huéspeda llega al convento con la intención de ser elegida priora. Es una persona soberbia que evalúa a las monjas en el ejercicio de un poder del que está segura: “Viéndola así tasarnos, medirnos, a mi hermana sobre todo, se diría que era ella la priora y no la santa.” (Fernández, 2003: 174). La huéspeda presiona al convento con amenazas para que se proceda a una votación para elegir nueva priora al estar la santa en el calabozo de la Inquisición:

Si este [el dolor] no cede y seguimos sin gobierno, será preciso acordar nuevas votaciones pues como dice el libro, no es bueno que ande el rebaño solo, sin pastor, no sea que se separe y se pierda.

Yo nada respondí, pero ella, a punto de salir, añadió:
—Incluso esas mismas llagas pueden llegar a malograrse y aun volverse en su contra si el Santo Tribunal se fija en ellas. (Fernández Santos, 2003: 174).

No olvidemos que la acusación a la Santa Inquisición parte de la huéspeda y no tiene intención de ocultar esa ambición: en una conversación con la anciana priora dice:

—Y su merced será priora al fin— concluyó la anciana.

— ¿Y qué hay de malo en ello? Mi padre me enseñó que el mundo solo se mueve por dos razones poderosas. La una, el deseo de poder, la otra el afán de gloria, y que las más de las veces, ambas se confunden. (Fernández Santos, 2003: 212).

Finalmente llega el protector, el duque, al convento para influir en la elección de su hija como priora. Al no haber sentencia sobre la santa, las monjas objetan, pero el protector amenaza con influir en la decisión del Santo Tribunal.

Sobre las circunstancias sociales que reflejan las estructuras de poder dice el hortelano cuando lleva a la narradora y a la motilona a la aldea del padre de la narradora:

El que labra —decía—, tiene que sustentarse a sí mismo y al señor de la heredad y al señor de la renta y al que recauda el diezmo, porque preladados, grandes y señores, los que recogen el pan en grano que los demás sembramos, no pagan cosa alguna; solo reciben lo que los otros trabajamos. No pagan las alcabalas porque las cargan sobre nuestras espaldas. (Fernández, 2003: 134).

Vemos pues cómo hay una estructura de poder cuyas ramificaciones que se entrelazan e interrelacionan tanto dentro del convento como extramuros, siendo este último el espacio psicológico donde se reflejan las mismas estructuras que vemos fuera. Es también el laberinto de pasiones humanas el que sustenta esa ambición de poder.

Como he dicho antes, la santa sabe ejercer el poder sobre la narradora mediante el amor y el sexo para conseguir su colaboración en el fraude de las llagas:

En el amor ella siempre me ganaba. Bien lo sabía yo de tantos días y noches juntas en la penumbra de su celda hasta romper el día. Su aliento cálido, sus manos temerosas, sus ojos a la altura de mi boca, me ganaban siempre, suplían en mí todo cuanto en el día me hostigaba o recordaba, escuchaba o gozaba, la brisa suave de la madrugada acariciándome, el rumor de los pájaros cantando, el suave roce de su carne en mi carne. (Fernández Santos, 2003: 50)

7.4.1.5 El espacio

En esta novela encontramos un microcosmos: el convento es un lugar de dimensiones reducidas, casi claustrofóbico, que refleja como hemos dicho las estructuras de poder típicas del mundo extramuros. Es también un lugar desagradable, en estado desastroso, que parece un laberinto, entre cuyas encrucijadas y rincones habían tenido las

dos amantes antaño sus encuentros (Fernández Santos, 2003: 249). Recordemos la predilección del laberinto en la novelística posmoderna de Borges y la biblioteca de *El nombre de la Rosa*. Concha Alborg (1984: 64) piensa que Fernández Santos expresa así la influencia agobiante que la religión y las instituciones pueden tener sobre los hombres. Yo pienso que también es una expresión del mundo como laberinto de pasiones: amor, sexo y poder.

El convento se encuentra en una localización indeterminada. Pero lo esencial no es el espacio físico, sino el mental, el político y el religioso, dentro del contexto de una España con corrientes heréticas durante los s. XVI y XVII (Galán, 1999: 166-167). Es un espacio a fin de cuentas ruinoso por las guerras, las plagas, las sequías (Galán, 1999: 167), pero también es una ruina en cuanto a los valores. Es reflejo de la ruina de España a nivel social y a nivel ético. A la narradora su culpa le parece tan grande que el castigo debe incluso llegar al lugar donde se cometió el pecado. El convento ha de ser destruido para materializar la justicia (Navajas, 1985: 249).

Casi toda la novela se desarrolla en espacios cerrados y marcados por la ruina: el convento, la celda de la Inquisición. Pero hay algo que se escapa y trasciende de estos lugares: el amor. La historia de amor no sería posible extramuros. Fuera está el espacio de la desesperación de la población y de las intrigas palaciegas (Maillard, 1995: 295). El espacio extramuros abre el espacio cerrado del convento que protege la intimidad (Maillard, 1995: 296), pero estará abocado al final de la obra al abandono y destrucción. Con la llegada de la muerte no parece haber final feliz de la historia de amor. Sin embargo, a pesar de todo lo ocurrido, la narradora sigue amando a la santa tras la muerte de esta por lo que, de alguna manera, triunfa el amor. Pero para ello ha sido necesaria la ruina: la del convento y la del cuerpo gangrenado de la santa (Maillard, 1995: 298).

En cuanto a los espacios externos, los fenómenos naturales tienen un lugar importante en la narrativa de Jesús Fernández Santos. La sequía tiene un valor estructural en los dos primeros capítulos pues es la causa de la hambruna y esta a su vez causa de la idea de las monjas de fingir una estigmatización (Alborg, 1984: 127). En la novela el elemento simbólico juega un importante papel: la sequía, el sudor, etcétera, son símbolos de la fatalidad de la naturaleza (Maillard, 1995: 295). La naturaleza es un elemento que crea un ambiente de amenaza y estancamiento:

Todo se había congelado, detenido, muerto bajo el manto de aquella luz tan fría, a los pies de las nubes heladas como husos blancos de una rueca invisible, como rebaños fantasmales, empujados, amenazados, divididos por los veloces canes del viento (Fernández Santos, 2003: 17).

7.4.1.6 Los personajes

La novela tiene tres subfábulas interconectadas: una es la historia de la santa, la segunda la de la motilona y la tercera la de la huésped. (Galán, 1999: 175). Ningún personaje recibe un nombre en esta novela: solo tenemos sustantivos que las califican: la santa, la motilona, la anciana, etcétera. Esta inconcreción es una estratagema del autor para crear la impresión de que han existido casos similares a lo largo de la historia.

La narradora no se siente pecadora por su amor clandestino (Alborg, 1984: 81), pero sí en lo referente a la mentira de las llagas. El amor es el sustento y el sentido de su vida. Sin embargo, la vida, la cárcel, la imposibilidad de poder vivir el amor libremente y la muerte de la amada, llevan a la monja narradora al silencio. Es en la muerte en la que van a encontrar finalmente la unión las dos mujeres y la espera por la reunificación tras la muerte es un estado de pureza absoluta (Suñén, 1979: 17). La narradora contempla el mundo exterior y el interior, al tiempo que hace un autoanálisis (Suñén, 1979: 18). Es un proceso de crecimiento que se desarrolla a lo largo del relato y que acaba con el fin físico de su vista. La ceguera y la muerte del ser amado coinciden y con su decisión de entrar

en el silencio: “las líneas de lo exterior se diluyen y la vida se sostiene tan solo por la identificación total, por la disolución en la muerte.” (Suñén, 1979: 18).

Al final del libro, en los últimos párrafos, hay un cambio súbito del tiempo de la narración: había estado narrando en pasado, pero pasa al presente. Esto ocurre después de la muerte de la santa. La razón de este cambio súbito lo explica Gonzalo Navajas como “falta de fiabilidad del propio yo” (Navajas, 1985: 244). Hasta el momento de la muerte de la santa, la confesión se realiza de modo lúcido. Su relato es la conquista de su mundo y de su yo. Como en una terapia psicoanalítica, la hermana realiza una toma de consciencia de su vida (Navajas, 1985: 244). Ahora bien, la narradora es incapaz de sobrepasar el momento de la muerte de su amada. Su facultad de comprensión termina con esa muerte. Con ello, el amor le sirve para esclarecer el pasado, pero no para situarse en el presente. El cuerpo amado, antes origen de su energía, ahora la paraliza. Es una relación todopoderosa que le da la vida (y se la quita) (Navajas, 1985: 244).

Existen diferentes niveles narrativos. A nivel extradiegético o fuera de la narración está la historia marco que es la situación de confesión de la narradora. Pero ella es también uno de los personajes de la historia (nivel homodiegético): actúa y juzga sobre los personajes de la historia y los acontecimientos que se narran. En este caso, el narrador solo puede aportar información desde su propio punto de vista de los hechos. Este narrador es el que más se diferencia del autor pues es otro más de los personajes de la obra y tiene que cumplir con las exigencias de ese personaje. Solo puede tener conocimiento de los hechos a través de su propia experiencia, o de la narración de algún otro personaje. Solo conoce sus propios pensamientos y sentimientos.

La santa, sin embargo, es terriblemente ambiciosa. La narradora parece darse cuenta poco a poco, como si lo fuera intuyendo, pero sin quererlo saber hasta que ya es demasiado evidente:

Allí, en su celda estaba, sentada ante el espejo de plata, vestida con su traje de raso, con la cabeza caída sobre el pecho.

Y cosa extraña, no tembló la luz en mi mano. Era como si de antemano yo supiera que allí debía estar, rodeada de todo aquello que su enemiga dejó para pasto del tiempo, singular heredera de una vida que debió ambicionar tanto (Fernández Santos, 2003: 252-253).

La narradora intuye esta ambición, pero no pierde ese amor que siente por la hermana a lo largo de toda la novela. En retrospectiva entiende que la santa guardaba sus favores para los más ricos:

Seguramente se guarda su favor para mejores peregrinos, para labriegos ricos, hidalgos y señores, mas cuando pienso que con ellos, a poco que el tiempo escampe, puede llegar también nuestro padre visitador, ya me siento morir ante tan duro trance. (Fernández Santos, 2003: 102)

La información nos llega dosificada, a medida que la narradora va contando lo sucedido y, al igual que en psicoterapia, va “descubriendo” lo que no quería saber. De este modo el lector va teniendo poco a poco conocimiento de la personalidad de la santa, mediatizada por la narración de la hermana. En un principio aparece la santa como un ser desvalido y débil por la falta de alimento causado por la sequía. Se desmaya en el coro:

Era como los pájaros que derriban en invierno las heladas, tan desvalida y pobre, respirando apenas, luchando aún por volar, por revolverse, por alzarse de nuevo hasta las ramas. (Fernández Santos, 2003: 20)

Una vez la santa llega a priora muestra en ocasiones su verdadero ser:

Debía pensar que el tiempo solo contaba para ella, pero sus llagas no solo habían cambiado aquellas manos suaves, sino su cuerpo todo desde los pies a su semblante, su mirada ya no hermana de la mía, su misma voz mucho más dura ahora, no vencida en el trance del dolor, en las horas en que el amor nos fatigaba. (Fernández Santos, 2003: 145)

Más adelante, este orgullo parece convertirse en locura:

Yo, frontera a mi hermana, mirando más allá de las cortinas, me asustaba viendo cómo a la mentira se añadía el escándalo, preguntándome si su espíritu pertenecía todavía a la carne mortal o arrebatado por la enfermedad, caminaba por la senda de la eterna locura. (Fernández Santos, 2003: 184).

Sin embargo, la santa es más ambigua: ambiciona el poder y la posición social que proporciona la corte. Se rebela contra el hecho de que las circunstancias les priven de todo eso (Maillard, 1995: 297).

Ya antes de convertirse en santa o en priora desafía a la priora anciana. Le echa en cara la mala administración del convento y el abuso de poder. El desafío por parte de la santa es tan inaudito, pues ella está rompiendo con la estricta jerarquía que existe entre ella y la priora. Sin embargo, es una señal clara de la desmesurada ambición de la futura santa y de su soberbia. Esto no hace sino enfurecer a la priora, pero a la santa parece no importarle. La santa es, en definitiva, un ser complejo, una creación singular, uno de los tipos humanos más logrados de la novela moderna según Cerezales (1978: 40). Cerezales en este artículo no define lo que entiende por novela moderna.

Además de la de la santa y la narradora hay una segunda relación lésbica, si bien no tan explícita: la de la huésped y su doncella. En esta relación no hay sacrificio ni dependencia emocional (Galán, 1999: 183). Otra historia de sexo es la aventura que la motilona³⁷. inicia con el cura iluminado, relación de la que sale escaldada y regresa al convento.

7.4.1.7 El lenguaje

El lenguaje de esta novela es hasta cierto punto una recreación del Siglo de Oro (Alborg, 1984: 162). Jiménez (1991: 197) y Manuel Cerezales (1978: 40) coinciden en que son las prosas teresianas y cervantinas el modelo del estilo de esta novela. Darío Villanueva relaciona la prosa de *Extramuros* con *Libro de la vida*, *Camino de perfección* y algunos capítulos de *Libro de las fundaciones* (el VII y el VIII) de Teresa de Ávila

³⁷ La motilona se embarca en una aventura sentimental con un cura iluminista y se marcha del convento. Esta aventura acaba mal y la motilona acaba regresando.

(Villanueva, 1979: 68). También Suñén cree que la prosa de Fernández Santos demuestra un profundo conocimiento de la literatura mística y ascética española: Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz (Suñén, 1979: 17).

Concha Alborg (1984: 794) habla de expresividad, sencillez o espontaneidad como rasgos de la prosa de Fernández Santos parecidos a los de Santa Teresa:

Como ejemplo de expresividad:

En un instante ante el lecho de mi hermana, ante su rostro tan gastado y mezquino, debió de recordar qué tiempos eran aquellos que corrían a la vez ruines y recios, qué años de soledad para el alma y el cuerpo miserable. Así enmudeció en tanto yo corría el embozo de la sábana sobre los labios de mi hermana, cubriendo su respirar tan hondo, la blanca nubecilla que nacía en el aire cada vez que su aliento se animaba. (Fernández Santos, 2003: 20)

Vemos un hipérbaton en “la blanca nubecilla”, que da un tono arcaizante y poético al lenguaje, lo mismo que la utilización de la forma del infinitivo como sustantivo “su respirar”. Lo mismo ocurre con el polisíndeton “qué tiempos eran aquellos [...], qué años de soledad para el alma”.

O:

Me contó que desde tiempo atrás, desde que era voz común el asunto de las llagas, el alma le vacilaba en dulces arrebatos. Quedaba como ausente y tan ajena a todo, que apenas distinguía en torno ni los rostros de las demás hermanas, ni otra cosa que sus propias manos. Así pasaba días enteros, como perdida la razón, en medio de una gran soledad, con el alma sin volver en sí, presa de dulces arrebatos. (Fernández Santos, 2003: 115)

Aquí se repiten tanto “alma” como “dulces arrebatos” en un solo párrafo. Otro ejemplo: “Era una dulce espina, amarga a ratos, que allá en el coro llegaba a rezumar melancolía. Viéndola en su sitial vecino al facistol tan seria y grave” (Fernández Santos, 2003: 104). Aquí se utiliza el oxímoron “dulce espina” y un vocabulario arcaizante con palabras como ‘sitial’ y ‘facistol’, palabras relacionadas con iglesia. También utiliza las imágenes graciosas. Por ejemplo, cuando se encuentran al fraile iluminado cuenta la narradora: “Tenía huida la color, la nariz descolgada, a punto de tropezarle con los labios

y la estameña tan ruin y zurcida que mal cubría aquel manajo de huesos mal dispuestos y rancios.” (Fernández Santos, 2003: 75). Todo ello le da la prosa de Fernández Santos el tono emotivo, típico del lenguaje de Santa Teresa (Alborg, 1984: 794). Aunque, a pesar de utilizar fórmulas sintácticas de la prosa teresiana, no pierde el sentido moderno (Alborg, 1984: 797).

Fernández Santos no trata de imitar o reproducir el lenguaje clásico, pero sí su ritmo porque así está creando un ambiente y lo incorpora a un lenguaje contemporáneo (Alborg, 1984: 798). En *Extramuros* el esfuerzo por recrear el ambiente del pasado a través del lenguaje alcanza su evidencia más clara (Suñén, 1979: 17). En esta novela el lenguaje crea tiempo y espacio y en él se encuentra toda referencia a lo que ocurre en el texto. El lenguaje se basta a sí mismo sin imitar a los clásicos (Suñén, 1979: 17).

En su artículo de 1987, Darío Villanueva dice que en *Extramuros* no falta la intención de hacer un ejercicio de estilo con el lenguaje que el autor elige para esta novela (1987: 36), si bien pienso que, además de un ejercicio de estilo, este lenguaje clásico adaptado al moderno ayuda a que el lector se meta más en el entorno histórico de la novela y crear mayor verosimilitud del relato.

Aunque el núcleo semántico de la novela son el incesto y la prohibición, ni el lenguaje ni la textura del libro se corresponden con la naturaleza anticonvencional de lo presentado (Navajas, 1985: 250). El léxico y la sintaxis tienen una lógica clásica con una ordenación lineal del discurso. Es un estilo formalmente sencillo que no tiene por objeto demostrar erudición. Parece haber una contradicción entre la semántica y la semiótica del texto: es semánticamente moderno, pero sómicamente anacrónico (Navajas, 1985: p. 250). El lector espera una correspondencia entre idea y discurso pensando que lo incestuoso fuera a contaminar todos los aspectos del texto. Pero no es así, pues prima el

relato del fraude de las llagas y la relación amorosa, si bien importante, al lector le llega narrador con naturalidad y así lo asume.

Manuel Vázquez Montalbán dice en la introducción a la edición de la novela en 1985 en Círculo de lectores:

A partir de *Extramuros* proliferaron, y aún proliferan, las novelas, novelitas y relatos de pretendida naturaleza histórica que tratan de hallar seguridad estética recreando el idioma vivo en el XVI o el XVII. Este tipo de experimentos más parecen ejercicio de laboratorio tan universitario como retórico, sobre todo si los comparamos con el equilibrio idiomático que el padre de la criatura Fernández Santos consigue en *Extramuros*. El crecimiento de la novela, las actitudes morales, el idioma, “suena” a clasicismo sin mimesis: asistimos de hecho a la reinención de una novela clásica que no puede serlo (Fernández Santos, 1985: VI).

7.4.1.8 La historia

Fernández Santos reflexiona en esta novela sobre el pasado de España (Jiménez; 1991: 28). Cabe pensar que el escritor ya no se plantea problemas sociales al evadirse a épocas pasadas, pero no es así, pues esa evasión al pasado también le sirve para metaforizar el presente (Jiménez; 1991: 29). Y también hay crítica social (véanse las mencionadas quejas del hortelano). Fernández Santos escarba en el pasado, pero sin deseo de reproducirlo en su totalidad (Jiménez, 1991: 179). El escritor muestra los problemas sociales de la España de la época y los desastres de la pobreza. En *Extramuros* describe un mundo en ruina, en decadencia, los desastres de la guerra, la bancarrota del reino de España después de la pérdida de los Países Bajos y de la Armada Invencible. La catástrofe de la guerra nos acerca a un mundo de sentimiento cainita mientras el escritor escribe para mostrar las lacras que asolan el país. En *Extramuros* se contempla el pasado español a través de la religión (Jiménez; 1991: 177), pero también a través de las circunstancias sociales y políticas. No solo conoce Fernández Santos la mística del s. XVI, sino también las teorías iluministas que en esta novela toman forma en la trama de la motilona. El autor

maneja documentación histórica, pero no quiere recrearla fielmente. Le gusta la vaguedad y la indeterminación (Jiménez, 1991: 181). Con ello da la impresión de que está describiendo circunstancias atemporales.

En esta novela Fernández Santos extrae de la historia el material novelable y la construye con sucesos de los primeros y segundos Austrias, siempre dejando cierta incertidumbre. La incertidumbre temporal y geográfica prevalece a lo largo de toda la novela, lo que hace pensar que Fernández Santos no desea recrear el momento histórico, tan solo verosimilitud histórica. La novela ofrece un retrato de una sociedad en crisis (Herzberger, 1983: 76). La mirada del escritor sobre el pasado de España es de dolor y desilusión. Refleja la ruina moral, política y social española. Es una visión desengañada que entra en contacto con un pasado lleno de falsedades e hipocresía (Jiménez, 1991: 195). Al escarbar en el pasado, el autor desvela los males derivados de la religión, la guerra y la confusión que engendra la lectura de las visiones oficiales de la historia (Jiménez, 1991: 195). A menudo el tono de la novela es el de desamparo, como ocurre con el guardián de la cárcel de la Inquisición que admite que lo peor le puede ocurrir a una persona es ser llamada a este mundo (Suñén, 1979: 17):

— ¿Qué más da este lugar que otro? A mi edad ya todos son iguales. Solo queda esperar que el Señor me llame. Dentro y fuera de aquí, el mundo se parece tanto que se diría que nuestro tribunal gasta en balde abogados y notarios. Todos; santos y herejes habremos de acabar igual, en brazos de la muerte que al fin y al cabo no es el estado peor.

— ¿Qué es lo peor entonces? ¿El fuego eterno?

—El fuego eterno no es más duro que el palo de la hoguera. Lo peor de este mundo es ser llamado a él, venir a él con la esperanza de ser felices. Hasta aquí se nos trae y aquí se nos abandona y aquí danzamos hasta el día del Juicio Final según el son que nos viene de lo alto. (Fernández Santos, 2003: 225)

La narradora contempla el mundo en su contradictoria diversidad (Suñén, 1979: 17). Al narrar los hechos desde su punto de vista, nos narra también cómo es la situación histórica: a través de historias de amor extramuros, como la de la motilona con el cura “alumbrado”, nos da Fernández Santos pistas del ambiente de la época. En este caso del

ambiente herético de esta secta. Así mismo ocurre con las guerras. El ambiente religioso de la época es de herejía, de Apocalipsis, sin olvidar la ubicua amenaza del Santo Tribunal de la Inquisición:

Allí venían con sus llagas y sus cánticos intentando espantar la seca a fuerza de fervor y maldiciones. Maldecían al sol, al cielo tan terso y limpio, al viento empecinado en no empujar las nubes, al polvo, a las espigas agostadas quedando de improviso en oración, quién sabe si rogando a Dios o al agua que tan esquivamente se mostraba.

Ya más cerca, al cruzar entre las celosías, pudimos verlos con la carne pegada a la piel y sus cilicios más duros que los nuestros. Algunos con la cruz sobre los hombros, otros con las espaldas flageladas, brotando sangre de los pies que el polvo de los surcos convertía en costras de barro. Nadie, ni la hermana portera los conocía por sus rostros, ninguna de nosotras los recordaba. Eran como una mala grey, una ruin cofradía del demonio a pesar de sus cruces y sus cantos, avanzada del Juicio Universal que viniera a borrarlos de la tierra (Fernández Santos, 2003: 48).

La historia de la santa que refiere esta novela no se ha repetido pocas veces en la historia de España. Una de ellas fue la de Sor Magdalena de la Cruz (s. XV) del convento de Santa Isabel de los Ángeles en Córdoba, a la que se le atribuían muchos milagros, tantos que hasta el rey mandaba sus reliquias para que las bendijera, pero fue denunciada al tribunal de la Inquisición y acabó confesando bajo tortura tratos con el diablo.

Asistimos, pues, aquí, a la creación de un mito de manera algo distinta a la que veremos en la creación del mito de Napoleón en *La Isla de los Jacintos Cortados*. En la novela de Fernández Santos la creación del mito de la santa surge para sacar el convento de la pobreza, en la de Torrente el mito se crea como un juego de salón para unos intereses políticos. La mentira de las llagas, no solo aceptada y extendida por el fervor popular sino aumentada gracias a la invención y a la fantasía, ayuda a extender la fama de la santa:

Según tales avisos, la virgen y los santos a menudo la visitaban. Hasta el mismo niño Jesús bajó una noche para confortarla, dejándole como recuerdo de su paso una espina clavada en la sien arrancada de su corona en el Monte Calvario. Afirmaban muy rotundamente que no tomaba alimento alguno, salvo la Santa Eucaristía, que era capaz de sacar del infierno infinidad de almas, salvando más de cien de un solo golpe. Y aún más, se remontaban a los días lejanos de su infancia, asegurando que ya de niña, con solo poner las manos sobre los

enfermos, les hacía recobrar la salud como nuevos lázaros arrancados de la tumba (Fernández Santos, 2003: 179)

El retorno al pasado en la novela ocurre de manera incompleta. Es más una estrategia para conseguir la revalorización de una semántica sexual que un intento de recreación histórica (Navajas, 1985: 243), aunque lo importante en esta novela es que crea un mundo en el que una monja sufre una crisis, tiene pasiones y luego sufre de soledad (Son-Ung, 2006: 65).

No parece que los personajes de esta novela sean correlato de personas reales (Cerezales, 1978: p. 40). El lector no necesita descripciones más precisas, pues siente que lo que le cuentan está basado en un conocimiento histórico profundo (Cerezales, 1978: 40) y tan solo son necesarias unas pinceladas para que el lector pueda percibir el conjunto.

En resumen, Fernández Santos utiliza la historia lésbica entre dos monjas para mostrarnos la España del s. XVI. Narrar esta relación lésbica en el s. XVI real no hubiese sido posible por lo que al trasladar el conflicto moderno al pasado ha creado un anacronismo fértil que no molesta a un lector del s.XX, consciente de que una relación lésbica entre monjas es probable que ocurriera en el s. XVI. Este anacronismo fértil ayuda a entender la creación y el fomento de un mito.

7.5 RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL

En este capítulo veremos dos ejemplos de un uso distinto del género autobiográfico al de las novelas antes comentadas. En este caso se utiliza este género no para recrear la vida interior del personaje, sino para reconstruir la historia. La tergiversación de los hechos por parte del general Franco en *Autobiografía del general Franco* (1992) de Vázquez Montalbán quedará al descubierto por el contradiscurso de Marcial Pombo y lo mismo ocurre en el diálogo ficticio entre José Antonio Primo de Rivera y Stalin en *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977) de Carlos Rojas. Lo que Vázquez Montalbán y Carlos Rojas quieren demostrar es cómo los mecanismos de poder crean la realidad reflejada en las versiones oficiales de la historia.

Vázquez Montalbán pretende deconstruir el lenguaje dominante del franquismo. El autor multiplica citas, fragmentos de discursos y diarios, tanto de partidarios de Franco como de sus adversarios. La novela describe el tiempo desde la infancia del general hasta su última enfermedad, en una autobiografía ficticia de un general ya moribundo. Marcial Pombo, escritor de orientación comunista y enemigo político de Franco, la escribe con relativa corrección, pero ahí es donde se efectúa la subversión (Bertrand, 1995: 26), pues el personaje de Franco en la novela, que pretende justificar su actuación ante la historia, resalta en el discurso de esta obra sus defectos, sus limitaciones, su concepto autoritario del Estado, su poca cultura y sus contradicciones interiores. El contradiscurso del autor por boca de Marcial Pombo tiene la función de enfatizar estas contradicciones. El proceso descodificador de la realidad es capital hasta el punto en que esta aparece como no válida. Vázquez Montalbán construye un hipertexto sobre un hipotexto conocido por el lector contemporáneo culto. Presenta los aspectos más repelentes del referente histórico y los estereotipos del franquismo de forma tan exagerada que surge por sí misma la paradoja,

minando el discurso oficial. Da la vuelta al discurso político dominante de modo que la lectura intertextual deja captar el carácter dialogante de los textos (Bertrand, 1995: 27).

En el contexto de la historia de la literatura estas novelas entran dentro de aquellas que, tras la decepción de la Transición, quisieron alzar su voz nacida de la consciencia de una España vencida y sin voz, para prestársela a aquellos que quisieron denunciar con mayor radicalidad lo que se venía haciendo en política. La literatura que pretendía recuperar la memoria no estaba bien vista. Vázquez Montalbán denunció esta forma de hacer una Transición comprometida que pretendía acallar las voces marginadas de la historia. En el proceso de construcción de la España democrática tras la muerte de Franco hubo muchos que cambiaron aparentemente su color político para adaptarse a los nuevos tiempos. A estos “chaqueteros” la memoria histórica no les convenía y la convirtieron en enemigo público por ser un elemento comprometedor que incomodaba al nuevo proyecto nacional. (Balibrea, 1999: 112). Para convertir España en un país europeizable lo más rápido posible, interesaba olvidar odios así como reducir el franquismo, período histórico que duró casi cuarenta años, a un episodio más de la historia nacional, una entrada en las enciclopedias.

Si bien durante el franquismo la ciencia histórica fue amordazada políticamente para legitimación de la parte vencedora, tampoco hubo una clara ruptura con la dictadura una vez instaurada la democracia. Esto ha arrojado una sombra sobre la memoria del pasado. La Transición fue un “pacto de honor” (Bernecker, 2010: 73) para compensar a los franquistas por desalojar el poder y se practicó una especie de amnesia colectiva, aplicable tanto a los gobiernos conservadores como a los del PSOE, que renunció a la memoria en su esfuerzo por aplacar los ánimos de los agentes del poder y llevar una Transición pacífica, pero poco comprometida. La represión de la memoria histórica, pues, sirvió para perpetuar las estructuras de poder vigentes.

Si en Portugal la democracia fue el resultado de un golpe de estado, en España fue producto de una estrategia política interesada en crear la amnesia histórica en todo lo relacionado con la guerra civil y el franquismo. Había un cierto interés por mantener una actitud pasiva en el español medio, que debía orientarse hacia el consumo y los valores materiales, mientras que dejaba en manos del Estado todo lo relacionado con intereses colectivos. Durante la transición a la democracia los políticos de uno y otro bando establecieron un pacto para hacer borrón y cuenta nueva de lo que había pasado en España.

7.5.1. *AUTOBIOGRAFÍA DEL GENERAL FRANCO* DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN³⁸

En la novela se narra cómo el editor ficticio Amescua propone a Pombo, un escritor fracasado con problemas económicos, escribir una autobiografía inventada de Franco. Pombo acepta entonces escribir la autobiografía de su enemigo político (Bertrand, 1995: 26), al mismo tiempo que subvierte su imagen, pues en el discurso de Pombo aparecen los defectos del dictador, su concepto autoritario de Estado y su falta de cultura. La tarea de escribir solo desde el punto de vista del general, encargo original del editor, sobrepasa al escritor ficticio porque se ponen en marcha muchas emociones. Mientras habla Franco, Pombo no puede sino contrastar su versión de los hechos con la del general, creando una autobiografía apócrifa. La novela, publicada en 1992, año en que se cumplía el centenario del nacimiento del dictador, recibió en 1994 el *Premio Internacional de Literatura Ennio Flaiano*.

La voz principal que rige el discurso es la voz ficticia de Francisco Franco —detrás de la cual se oculta Marcial Pombo—, que narra hechos y anécdotas que tuvieron

³⁸ Al quedar superada la modernidad se genera una nueva alianza entre historia y novela generada por una nueva sensibilidad (Oleza, 1995: 81). Oleza, precisamente, nombra *Autobiografía del general Franco* como uno de los ejemplos de posmodernidad en la literatura española (Oleza, 1995: 83).

repercusiones en la Historia de España y en su historia personal desde el nacimiento del general en El Ferrol en diciembre de 1892 hasta unos días antes del 20 de noviembre de 1975. A la impresionante cantidad de datos, informaciones, curiosidades que amontona el monólogo de Franco, se contraponen los comentarios mordaces de Marcial, que muestra así su faceta más antifascista. La extenuante lucha interior entre el caudillo y el escritor antifranquista puede leerse también como un choque entre la “macrohistoria” — protagonizada por los héroes y los vencedores— y la “microhistoria” o “intrahistoria”, la de los vencidos.

La preocupación por la memoria de los vencidos justifica la aceptación del encargo editorial por parte de Pombo y determina su perspectiva comprometida, contraria a la política del silencio. El narrador siente cómo el olvido arrastra consigo no solo el recuerdo de los perdedores de la Guerra Civil, sino también la memoria de la oposición a la dictadura y modera la ilusión por la Transición. Pombo reflexiona sobre ello al ver el desinterés de sus hijos hacia la reciente historia de España y prestar su voz al caudillo tiene mucho que ver con esa lucha contra el olvido (Fernández, 2008: 177).

7.5.1.1 Metaficción en *Autobiografía del general Franco*

En *Autobiografía del general Franco* Marcial Pombo es un autor autoconsciente. Esta autoconsciencia es uno de los aspectos más característicos de la literatura de metaficción o autoconsciencia. A lo largo de toda la obra hay una constante reflexión sobre el acto de generar el discurso narrativo y, por tanto sobre la reconstrucción de los hechos. El autor ficticio interviene constantemente para corregir o contradecir la narración de Franco que es en sí misma fruto de su propia escritura. Pero no se trata solamente de correcciones o enmiendas, sino de que las voces en el relato se alternan y

permiten conocer las dos biografías. Si una voz estaba en un principio subordinada a la otra, el criterio de subordinación se invierte para poder conocer la vida de Franco y también del escritor fracasado, víctima tanto él como su familia del franquismo (Orejas, 2003: 370-373). La novela tiene una estructura en “abismo” o *mise-en-abyme*, muy común en el posmodernismo.

El narrador ficticio se desdobra en dos narradores. Al discurso fictivamente autobiográfico del general, Pombo contrapone el discurso desde su punto de vista, que inserta como comentarios, reflexiones o alternativas al otro discurso. Pombo está constantemente enmendando, corrigiendo y contradiciendo la versión del general que él mismo ha construido. Uno de las más importantes características de la literatura de metaficción es la autoconsciencia, que en esta novela juega un importante papel en el desenlace de la obra (Orejas, 2003: 374). Pombo es un autor consciente de sí mismo que construye una biografía completamente distinta a la que construye Franco, de manera que el lector acaba conociendo dos biografías.

La realidad histórica, que en la novela pasa por la subjetividad de Pombo, constituye la historia-marco que tiene su reflejo la versión apócrifa del general. Es un reflejo deformado pues el personaje de Franco manipula y maquilla la realidad mientras narra (Orejas, 2003: 374). El hilo conductor del relato está constituido por esos hechos narrados por el personaje de Franco que se ven reflejados en los comentarios del autor-narrador (Orejas, 2003: 374).

Me vi obligado a asumir el mando factual, y bien sabéis que me resistí hasta el último momento, que escribí a Casares Quiroga en demanda de sensatez y que solo salté a la palestra, nunca mejor dicho, tras el asesinato de Calvo Sotelo, el protomártir.

Y dale con la señal de la muerte de Calvo Sotelo. Ya que usted no lo cuenta, tendré que ser yo quien refiera cuando de lejos venía la conspiración previa al golpe de julio y el papel de levantador del ejército de África que usted tenía con o sin Calvo Sotelo de cuerpo presente. (Vázquez Montalbán, 1992: 266)

Son entonces dos los relatos que el lector encuentra en esta obra. Los comentarios del autor ficticio invierten el punto de vista de la narración de Franco apócrifo:

La alternancia entre dos relatos narrados en primera persona y que tienen como asunto la misma historia, aunque la focalización varíe, y las interferencias y contradicciones entre esos dos relatos, de desarrollo simultáneo, constituye el eje estructural de la *Autobiografía...* y la evidencia de su condición de texto, además de autoconsciente, autorreflexivo. (Orejas, 2003: 375)

El lector, al que se le presupone un conocimiento suficiente de la historia, sabe que el personaje de Franco maquilla los hechos según le convenga por lo que la versión de Pombo resulta ser más creíble. Las interferencias y contradicciones entre los dos relatos son el eje estructural de la novela, consciente de su condición de texto (Orejas, 2003: 374).

Además, en esta novela, Vázquez Montalbán recurre a uno de los procedimientos más característicos de la metaficción: la “novela de la novela”. Porque quien escribe no es el autor real, sino un autor ficticio. Este recurso está vinculado a uno de los aspectos más característicos de la metaficción, la autoconsciencia (Orejas, 2003: 372).

En el epílogo, en el que Pombo se dirige al general, narra la muerte de Franco ya sin la voz del general. El escritor ficticio parece sentir necesidad de acabar su obra a pesar de rechazo de la biografía tal y como él la plantea por parte de la editorial. “Le he dejado el 18 de octubre de 1975 redactando su testamento y coqueteando otra vez con sus tics ante la historia, sus tics de anciano por encima del bien y del mal” (Vázquez Montalbán, 1992: 654).

Marcial Pombo es un filtro de la ideología de Vázquez Montalbán. El autor real se oculta detrás de él, aunque mantiene las distancias. Vázquez Montalbán elude así el riesgo de caer en la retórica personal que habría ido en detrimento de la obra y establece sus propias reglas de juego, convencido de que los lectores participarán en él. Aunque el autor

aporte datos para no renunciar a la veracidad, la obra es una novela y no se le puede exigir esta veracidad (Quevedo, 1994: 484).

Quevedo (1994: 494) insiste en la relevancia que tienen los datos históricos seleccionados para la novela: el autor trata la figura de Franco con rigurosidad y para ello presenta datos históricos reveladores, contrayendo una deuda con la historia. Sin embargo, no podemos olvidar que no deja de ser una obra de ficción y que los medios utilizados participan en la creación de un personaje mediante un proceso metaliterario.

En esta novela se nos revelan tanto las implicaciones de los hechos históricos como el valor de los documentos y todo en contraste con la historia aséptica que pretenden los historiadores enciclopédicos. La novela es un libro complejo que ofrece múltiples interpretaciones, pero para comprenderlas hay que enfrentarse a sus contradicciones.

7.5.1.2 El género

Autobiografía del general Franco es también un ejemplo transparente de ficcionalidad (Orejas, 2003: 375). El paratexto se advierte al lector de este carácter ficcional: “Una novela que recupera del olvido toda la crueldad de una época”. Por lo tanto, estamos ante una falsa autobiografía en la que la identidad entre autor, narrador y personaje no se produce. Tampoco es una novela autobiográfica pues el narrador personaje no es el autor real (Orejas, 2003: 375). Es una novela de ficción a pesar de fundamentarse en hechos reales y recurrir frecuentemente a fuentes documentales (Orejas, 2003: 376).

Esta novela plantea un problema de género: en la portada aparece la palabra “novela”, sin embargo, no lo es del todo. Tampoco se puede decir que sea una autobiografía, dado que su autor no es Franco. ¿Podría considerarse una biografía? Pero es difícil imaginarse a Vázquez Montalbán como biógrafo de Franco. Además siendo así,

se pondrían al mismo nivel el autor real y Marcial Pombo, el autor ficticio, que es un personaje de novela.

El texto de la novela es un *pastiche* de discursos, documentos y fuentes de carácter histórico, que incluye también un índice onomástico con todos los personajes no ficticios. Parece tener cierto método historiográfico riguroso, sin embargo, no incluye una bibliografía ni cita sus fuentes y esto es intencionado para crear ambigüedad y que el lector no pueda distinguir entre realidad y ficción (Cattaneo, 2010: 105).

La novela mantiene un juego constante entre la realidad histórica y la invención donde el paratexto advierte al lector del carácter ficcional (Orejas, 2003: p. 375) y entra en contradicción con la naturaleza autobiográfica del texto con lo que produce cierta extrañeza en cuanto a lo que se refiere al género autobiográfico pues el lector esperaría un relato verídico. Ahí tenemos una ruptura con la esencia del género autobiográfico: Vázquez Montalbán no es ni el sujeto de la narración ni el narrador, pues un autor de ficción le sustituye en esta tarea. Hay una dialéctica interna entre historia-marco e historia enmarcada, en la que el lector advierte que no se trata de un texto autobiográfico, sino de un texto de ficción, aunque fundamentado en fuentes documentales (Orejas, 2003: 375). Vázquez Montalbán transcribe párrafos enteros de libros históricos, biográficos o hagiográficos, dedicados al general Franco o a su familia. Al utilizar estos documentos para construir un texto de ficción, el autor, implícitamente, está creando una duda respecto a estos documentos.

7.5.1.3 La re/construcción de la Historia

Autobiografía del general Franco no es una simple revisión histórica del franquismo (Cattaneo, 2010: 108), pero sí quiere ofrecer una visión histórica renovadora con una perspectiva distinta, proponiendo un análisis despiadado del franquismo sin la

hipocresía de cierto tipo de revisionismo y sin caer en la trampa del victimismo. En todo ello, el intelectual Vázquez Montalbán asume un claro papel de crítica y señala con el dedo la moderna historiografía que busca la objetividad a toda costa y que olvida que debería tener un compromiso mayor con la veracidad histórica. Hay una obligación moral de no callar la mezquindad de un régimen y esto es lo que denuncia la novela. Cada uno debe asumir sus propias responsabilidades ante la historia.

En *Autobiografía del general Franco*, lo innovador es que Vázquez Montalbán no basa su propuesta política en el hallazgo de datos ocultos sobre la realidad, susceptibles de ser revelados (Balibrea, 1999: 164), lo que interesa es la (re)construcción de la historia, su reescritura. La labor del autor no es la de completar un cuadro ni la de recuperar piezas perdidas, como podría esperar el lector en un primer momento. Si no ha de caer en la cuenta a este de que tan “construida” está la historia oficial como la no oficial. Toda versión de la historia se mueve en el terreno de la representación, pero es necesario saber que existe una jerarquía de “historias” establecida por el poder: hay ciertas representaciones de la historia que gozan de todos los medios para convertirse en las únicas representaciones posibles. En esta novela no solo tiene cabida otra versión de la historia del franquismo, la de sus víctimas, sino que se muestra la lucha entre ambas versiones. Las novelas de Vázquez Montalbán textualizan la presencia de los mecanismos de poder como agentes constructores de la realidad y de la historia (Balibrea, 1999: 164), pero lo innovador de la reconstrucción de la historia en la presente novela es que no basa su reconstrucción en datos ocultos, sino en devolver la voz a la versión silenciada, aunque no menos “construida”.

Marcial Pombo teme que los historiadores que estén reescribiendo la historia lo hagan de manera tan objetiva que se vuelva aséptica, evitando el olor a sangre. El objetivismo es cruel con los vencidos porque ser fáctico es ser impasible, es no empatizar

con el sufrimiento y olvidarlo, convirtiéndolo en un dato. Los historiadores, en su objetividad, olvidarán que la culpa inicial fue del general, que empezó el tiroteo y se mantuvo totalitario hasta el final. Y esa es la tragedia, que se le está olvidando y, por lo tanto, se está olvidando a los que lucharon contra él o perdieron la vida o la libertad por ello.

El narrador nos recuerda que en torno a la figura del general se crearon distintas versiones entre las que se encuentra la hagiografía, que es otra versión caricaturizada de la historia:

La memoria de la guerra de África desde que usted participó en ella en 1910 ha sido construida por sus aduladores, fueran historiadores o hagiógrafos en general que han dado una versión cercana a la caricatura: ¡usted fue el único combatiente y el único vencedor! (Vázquez Montalbán, 1992: 157)

En esta novela hay dos episodios en los que se enfrentan la cultura y el culto a la muerte: uno es el fusilamiento de García Lorca, símbolo de la muerte de la cultura y de la palabra para Vázquez Montalbán y el otro es el enfrentamiento entre Millán Astray y Unamuno. En las palabras de enfrentamiento de Unamuno se aprecia uno de los temas fundamentales de la novela: la crítica al estamento militar que originó el levantamiento (Quevedo, 1994: 492). Así se recuerdan las palabras de Unamuno:

Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir. Y para persuadir necesitaríais algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil el pedir os que penséis en España. (Vázquez Montalbán, 1992: 312).

En esta reproducción de las palabras de Unamuno vemos primero el enfrentamiento entre la fuerza bruta y la razón y las dos concepciones de España de uno y otro bando.

Vázquez Montalbán presenta en esta novela una visión parcial, los aspectos más repelentes del referente histórico, de forma tan exagerada que la paradoja que mina el discurso oficial surge sola. Hace referencia al discurso político dominante dándole la vuelta (Bertrand, 1995: 27). La historia, que sirve como intertexto, hace que se revelen

las mentiras del discurso franquista. En *Autobiografía del general Franco* hay un uso posmodernista del material histórico, en el sentido de que hay una revisión y deconstrucción del personaje, así como una reflexión metaliteraria sobre el material histórico utilizado.

Finalmente, la historia que Marcial Pombo opone a la de Franco es desestimada y desechada por el editor que la califica de “ruidos”. No interesa tampoco en la España democrática que se tire de la manta para despertar una nueva versión de los hechos. Es preferible seguir con una Transición templada.

Pues bien, cuando Franco habla, se explica, aunque está cohibido por ti, por tu vigilancia...sí, sí, no te sorprendas, ese defecto se produce constantemente, Franco habla presionado por ti, incluso si no tuviéramos en cuenta tus interrupciones constantes, a eso iremos luego, Franco seguro que hubiera dicho cosas diferentes sin tu *pressing*. Pero bueno, este riesgo ya lo asumía y pensaba que iba a fortalecer la musculatura de la obra, sabiendo que eras lo suficientemente inteligente como para no caer en la parodia. Una parodia no te la hubiera aceptado. Bien pues lo de Franco...Nada tengo que decir. Pero ¡esos ruidos! (Vázquez Montalbán, 1992: 650)

Lo que quiere es estrictamente la memoria de Franco y no una versión crítica desde el punto de vista de una víctima del franquismo:

—Pero me estás diciendo que Franco es el único dueño de su imagen. De que yo no tengo derecho a desenmascararle.
 —Eso es cosa de historiadores.
 —Los historiadores del futuro, incluso los del presente, no habrán tenido la vivencia de la crueldad, la desfachatez, la mediocridad del franquismo. (Vázquez Montalbán, 1992: 651)

7.5.1.4 El lenguaje

El lenguaje del discurso de Franco representa el discurso del poder del régimen. De este modo pone Vázquez Montalbán en evidencia los mecanismos de manipulación. El discurso puesto en boca del general ficticio está cargado de palabras con fuerte carga emocional y connotativa. El mundo parece dividido en un sistema bipolar de coloración en blanco y negro: nosotros/ellos, buenos/malos, correcto/rojo. El discurso es fuertemente

logocéntrico, dejando al bando contrario sin posibilidad de un lenguaje distinto y sin posibilidad de réplica. El mundo que dibuja el lenguaje de Franco no deja lugar a otras posibilidades de entender la verdad histórica. Es un mundo dividido en dos, con la sede central de los “malos” en Moscú, amenaza para el resto de la civilización cristiana o “buena”, la franquista. “Moscú como centro de emisión de consignas desintegradoras de la civilización cristiana.” (Vázquez, 1992: 94).

No era nuevo para mí contestar a las preguntas de los periodistas, pero sí desde la altura representativa que asumía y tuve que acostumbrarme a medir las palabras, especialmente porque la prensa en manos del comunismo, la masonería y las agencias judías favorecía el retrato fascista de nuestra causa y me describía como militar ignorante, bárbaro y sin escrúpulos. Con el tiempo di la vuelta a esta imagen, pero recuerdo con especial indignación las veces que tuve que salir al paso de la desinformación que acompañaba a nuestros supuestos actos bárbaros, especialmente de los tres más aireados por la propaganda antiespañola internacional: la matanza de la plaza de toros de Badajoz, el bombardeo de Guernica y el ajusticiamiento del poeta granadino filomarxista Federico García Lorca. Los hechos fueron así y en ninguno de los tres tuve intervención directa. (Vázquez Montalbán, 1992: 275)

En la novela en el discurso del general se utilizan palabras como “patria” (Vázquez Montalbán, 1992: 222), “masones y judíos” (Vázquez Montalbán, 1992: 625), “causa” (Vázquez Montalbán, 1992: 275), “cruzada” (Vázquez Montalbán, 1992: 221), etcétera que tienen connotaciones ideológicas nacionalistas y forman parte de un vocabulario tendencioso que no admite otras formas de pensamiento. La manipulación del discurso es una estrategia del poder (Llera, 2001).

Todo el que no fuera del bando del general adquiriría en la España de Franco rasgos demoníacos, deshumanizados o perversos:

[...] Nikita Krushev era un hijo de escarabajo apestoso, según la agencia Zardoya; Jacques Maritain, un judío converso; Roosevelt, un masón convicto; Bertrand Russell, un pacifista notorio y apóstol de la demagogia; Harry Truman, un farolero del póker, y ya no le busco carnes propicias para el ácido nítrico como comunistas, judíos y demás ralea, pero no olvide usted, general que la Pasionaria fue tratada de musa tenebrosa, ramera, poseída por el furor uterino, caníbal que mató a un sacerdote a mordiscos (según Radio Nacional) y según usted, usted en persona, general, Dolores Ibarruri *La Pasionaria* era “[...] una bestia inhumana sin sentimientos.” (Vázquez Montalbán, 1992: 296)

En este lenguaje de Franco y su aparato la intención es manipular las masas mediante el miedo, para luego establecerse como “salvador frente al mal”, legitimar la insurrección y la anular los derechos en aras de un poder que todo lo controla. El Estado se convierte en “el padre” y si el Estado es Franco, Franco es el “padre” de todos los españoles. La mitificación de un personaje histórico, “padre” de un pueblo, es un mecanismo común a todos los sistemas totalitarios: las masas no son “mayores de edad” y, por lo tanto, necesitan una guía paternalista en la dirección correcta.

Otra estrategia es la simplificación hiperbólica en la que, por ejemplo, en la palabra “comunista” se genera una hipercodificación mediante la que se produce un subcódigo connotativo que hace que comunista sea igual a traidor, sin posibilidad de significación alternativa. (Llera, 2001).

La creación de eufemismos es otro de los aspectos de esta retórica ideológica. El régimen franquista se autodenomina eufemísticamente “democracia orgánica”:

No quiero adelantar conclusiones, pero no me resisto a señalar que los dos períodos más prósperos de la moderna historia española se han conseguido bajo una dictadura militar, la de Primo de Rivera (1923-1929) o durante el orden que bajo mi mando instauró el Glorioso Ejército Español tras la cruzada de 1936-1939 y que sería necesario definir como Democracia Orgánica. (Vázquez Montalbán, 1992: 85)

Dentro del contexto del franquismo, la palabra democracia era equivalente a libertinaje, siendo la democracia española, la orgánica, la “buena” frente a la otra, la inorgánica o no española (Llera, 2001).

Dentro del bando de los “otros” se encontraba en el discurso franquista incluso el Club de Roma³⁹ al que calificaba de “club de cerebros en el que no escaseaban marxistas, masones y judíos” (Vázquez, 1992: 625). Incluso la cultura puede ser “buena” o “mala”

³⁹ El Club de Roma es una ONG fundada en 1968 en Roma y sede en Suiza cuyos miembros, entre los que se encuentran políticos y científicos, están preocupados por mejorar el futuro del mundo. Sus preocupaciones son el límite del crecimiento, la crisis de las instituciones, la violencia entre otras.

en un sistema de significación binario típico de sistemas totalitarios, y con arreglo a esta división hay que leer unos libros u otros:

Nadie respeta tanto la cultura como yo que viajé a todas partes con maletas llenas de libros, he leído a todos los clásicos que se merecen y he sabido discernir lo que eran lecturas buenas o malas según se correspondieran con el sentido de nuestra historia o su contrario. (Vázquez, 1992: 410)

Para justificar la toma ilegal del poder, se habla por parte de Franco de la inutilidad del poder civil o de la monarquía frente al poder militar, justificando sus actos siempre como “salvadores de la patria”:

Quede a salvo el rey, pero a la vista de cómo fue la Historia de España desde el desastre de 1898 hasta la cruzada de 1936, los militares teníamos todo el derecho a la intervención desde el papel de salvaguardadores no solo de la patria en su sentido más abstracto sino también de la razón civil. (Vázquez, 1992: 221)

El objetivo del Movimiento Nacional era agrandar la amenaza revolucionaria para legitimar su “cruzada”. Por ese motivo se daba al ejército en la historia de España un papel providencial, papel ratificado por los sesenta y ocho años que han pasado desde que entró Francisco Franco en la Academia de Toledo. Nótese que la palabra “cruzada” viene cargada de connotaciones y se entiende como “guerra contra el mal”, por lo tanto, los que entran a luchar en esa “cruzada” serán salvadores contra el mal.

La historia viene marcada por señales o símbolos que indican hacia dónde se encamina el destino de España: “¿No había intervenido yo en la simbología del nuevo orden, porque los símbolos emblemáticos son el resultado del conocimiento de la Historia, son señales de la Historia?” (Vázquez Montalbán, 1992: 401). Los regímenes totalitarios tienen habitualmente una concepción teleológica de la historia de acuerdo con la idea de que va encaminada hacia un fin en el que el pueblo o el Estado es el elegido por los dioses o Dios y sus dirigentes son personas con una misión encomendada por ese o esos dioses. El poder del general viene dado por Dios que le ha encomendado la misión de llevar a España por el “buen” camino. “Dios guiaba mi pulso firme porque quería guiar

a España después de siglos de mala gestión de los hombres.” (Vázquez Montalbán, 1992: 399). Fernández García analiza las estrategias empleadas en la construcción de la temporalidad diegética en varias novelas portuguesas y españolas, entre ellas *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán, que giran en torno a los dictadores Franco y Salazar, los dos dictadores con los regímenes más largos de Europa.

Estas novelas escogen como materia diegética la figura del dictador y el tiempo de la dictadura antes de su fin y lo que interesa a Fernández son las estrategias compositivas que escoge cada uno de los autores para resolver la conexión entre el pasado de la diégesis y el presente del lector, pues hay una manipulación literaria de la distancia temporal por la que se alcanzan significados semántico-ideológicos particulares así como una complementariedad con el discurso historiográfico (Fernández, 2008: 163). En lo que respecta a *Autobiografía del general Franco*, el pasado se diluye con el presente y la voz del anciano dictador repasando su vida sirve sobre todo a la construcción psicológica del personaje, según Fernández (2008:167). La manipulación de la distancia temporal es, en definitiva, una de las formas de la metaficción historiográfica.

Así pues, para Fernández García, la estructura compleja de la novela radica en que nos encontramos ante dos autobiografías: la del dictador y la del autor narrador. Esto permite una crítica profunda de la sociedad de los noventa cuando, al final de la novela, el editor decide publicar la novela sin los “ruidos” provenientes de las intervenciones del biógrafo. Eso trae como consecuencia que la injusticia se prorogue en el tiempo con el silencio impuesto sobre Marcial Pombo y, por extensión, sobre España. No solamente triunfa el discurso de Franco, sino también el concepto de historia en grande frente a la intrahistoria del hombre común, simbolizada por el biógrafo-narrador (Fernández, 2008: 171).

Al mediar una distancia temporal y no tener que temer represalias, Pombo, en su discurso se siente libre para responder al general de la novela. Deshace el sistema de significación bipolar del discurso del régimen, logrando un lenguaje con el que, al fin, poder responder. Aunque esta respuesta ocurra a nivel suyo particular, no cambia nada de la política del silencio, y su voz, al fin y al cabo, se verá acallada porque no figurará en la edición final. En el discurso de Pombo cambia el campo semántico del discurso y el personaje del editor ficticio corrige con palabras duras el discurso del general ofreciendo ese contradiscurso diametralmente opuesto al discurso del régimen. Donde los hagiógrafos hablan de la heroicidad de Franco, Pombo habla de cobardía. Los historiadores no son sino aduladores del general:

La memoria de la guerra de África desde que usted participó en ella en 1910 ha sido construida por sus aduladores, fueran historiadores o hagiógrafos en general que han dado una versión cercana a la caricatura: ¡usted fue el único combatiente y el único vencedor! (Vázquez Montalbán, 1992: 157)

Contrapone Marcial Pombo, personaje “ex – céntrico”, a las palabras de Franco:

En efecto, ofreció usted abundantes perlas de desfachatez negando lo evidente:

“Los rojos destruyeron Guernica premeditadamente y con fines de propaganda. Un ejército como el nuestro que conquista ciudades como Bilbao sin disparar sobre ellas un solo cañonazo, es lo bastante para poner coto a la difamación.”
Declaraciones a la United Press, julio de 1937.

“Los rojos la incendiaron como a Oviedo en 1934 y 1936 y lo mismo que a Irún, Durango, Amorebieta, Munguía, y muchas ciudades durante la campaña.”
Declaraciones al *Liverpool Daily Post*, julio de 1937. (Vázquez Montalbán, 1992: 276)

Como vemos, el personaje del escritor ficticio emplea palabras sin doble sentido, nombrando las cosas por su nombre, como “desfachatez”. Así el contradiscurso de Pombo expone como mentiras la carga connotativa del lenguaje de Franco con lo que se produce la subversión.

La subversión es un proceso de descodificación que está presente en esta novela. El autor real quiere invertir por boca de Pombo los códigos propuestos en la era del

franquismo para deconstruir el discurso dominante (Bertrand, 1995: 22). La diferencia entre el discurso de esta novela y las comentadas anteriormente es que el discurso patriarcal de Franco es más evidente para el lector. Sea por la cercanía en el tiempo o porque el lector haya vivido la época franquista, este es consciente de las artimañas del lenguaje del régimen y de sus estructuras de pensamiento y, en consecuencia, el efecto irónico que produce el contraste entre una y otra versión de los hechos es tan grande que queda al descubierto la mentira.

Por otra parte, la versión de Marcial Pombo le resultará más verosímil al lector por los conocimientos históricos que le presuponemos mientras que tiene que hacerse consciente de las estructuras que subyacen a los discursos oficiales de los tiempos de *Urraca* de Lourdes Ortiz o de *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* de Ángeles Caso, novelas que llevan a cabo un proceso de deconstrucción de la historia “oficial”. Pero el lector que ya conoce la trayectoria del autor entiende el tono irónico. Por otra parte, los contradiscursos de estas dos últimas novelas arrojan versiones “inventadas”, pero no menos posibles, de los hechos. Si el status quo de la era franquista admitía una única verdad de lo hechos, las palabras de Franco quedan anuladas por el empleo del contradiscurso, por el uso de la ironía y por los conocimientos que posee el lector. De este modo esa verdad deja de ser creíble como “bondad” absoluta y se traslucen las contradicciones y la falsedad. Determinados valores quedan anulados: palabras como ‘patria’, ‘colectividad’, ‘virtud’ le chirrían al lector atento que detecta su contrasentido (Bertrand, 1995: 23). En *Autobiografía del general Franco* la distancia entre el tiempo diegético y la escritura es corto y, además, el autor ha estado viviendo en ese pasado que revive, proximidad que alcanza a los lectores también. Eso implica que ni autor ni lector pueden tener un estado emocional neutro respecto a ese pasado que se está narrando y que ha repercutido directa o indirectamente en sus vidas (Fernández, 2008: 163).

7.5.1.5 Franco

El personaje de Franco insiste a lo largo de toda la novela en que es un elegido de la historia y de Dios por el bien de España: nace en el cuarto centenario del descubrimiento de América y de la Reconquista lo que le convierte en ese elegido desde el momento de su nacimiento.

Nací pues marcado por un linaje, a la vez marinero y militar, al servicio de España y de su bien común, tanto por parte de padre como de madre y desde niño fui poseedor de un mandato moral previo a mi existencia, que emanaba de la conducta y del papel social de mis mayores en el marco de una ciudad hecha a su medida. Un linaje sin mancha, que debía asumir y traspasar a mis descendientes, si era posible enaltecido por mi obra. (Vázquez Montalbán, 1992: 32)

Dios le protege en todo momento para que vea cumplido su destino. No solamente es que cree estar predestinado a salvar España, sino que siente que su vida y el destino de España están intrínsecamente conectados: “Hasta aquellos biógrafos miserables que han tratado de falsificar el sentido de mi vida porque en el fondo querían falsificar el de España [...]” (Vázquez Montalbán, 1992: 45). O bien: “¿Quién se ha metido en las entrañas de España como Franco, hasta el punto de no saber ya si Franco es España o España es Franco?” (Vázquez Montalbán, 1992: 399). Sobre sus hombros recae la entera responsabilidad de la guía “correcta” de España. En cierto momento se cita un discurso televisado en relación con el referéndum de diciembre de 1966 mediante el que se aprobó la Ley Orgánica del Estado. En este texto, documento real, queda patente la personalidad del dictador, pero por el contexto en el que inserta esta cita, se ve la intención irónica del autor Vázquez Montalbán:

Quiero que meditéis —le dije al pueblo español a través de la televisión— sobre lo que fuimos y lo que somos. Nunca me movió la ambición de mando. Desde muy joven echaron sobre mis hombros responsabilidades muy superiores a mi edad y empleo. Hubiera deseado disfrutar de la vida como tantos españoles; pero

el servicio de la patria embargó mis horas y ocupó mi vida. Llevo treinta años dirigiendo la nave del estado, liberando a la nación de los temporales del mundo actual, pero pese a todo, aquí permanezco al pie del cañón, con el mismo espíritu de servicio que en mis años mozos, empleando lo que me queda de vida útil en vuestro servicio. (Vázquez Montalbán, 1992: 582)

Franco incluso se siente capacitado para ponerse a la altura, incluso mejorar a los filósofos más prestigiosos, aunque no los haya entendido:

y el filósofo falangista Fueyo me dijo en cierta ocasión que yo había corregido y aumentado a Hegel, un pensador alemán que según mis datos fue un filósofo idealista en abierto choque con el pensamiento cristiano, un metafísico enmarañado. (Vázquez Montalbán, 1992: 502)

Franco utilizó para su campaña propagandística un seudónimo, Jakim Boor, bajo el que publicó una serie de artículos antimasónicos y antisemitas en el diario *Arriba*, órgano de la Falange. Así daba una vuelta de tuerca más a la división del mundo entre judeomasónicos y cristianos:

Uno de los expertos internacionales en masonería, quizá de los más reputados, es Jokin Boor, danés según creo, habitual colaborador en nuestra prensa nacional desde el final de la Cruzada y al que quise conocer personalmente por lo que le concedí una audiencia en El Pardo. Tal vez no me dijo nada que yo no supiera ya, pero ratificó varios puntos que han sido caballos de batalla de mi teoría política. La masonería es un instrumento del capitalismo que utiliza en nuestro tiempo el comunismo para debilitar la resistencia de las naciones, del conjunto del espíritu nacional, para luego poder medrar sobre tierra calcinada. (Vázquez, 1992: 410)

Se sentía el dueño de la historia y de su finalidad. Y este es el motivo de esta autobiografía que ha de quedar a modo de testamento:

Quería dejar cerrada la argumentación de esta autobiografía, a manera de testamento que, dirigido a todos los españoles, fijara en ellos para siempre la memoria de mis razones, frente a cualquier intento de reducirlas al narcisismo de un militar que practicó una apropiación indebida de la Historia de España. No fue así. Yo fui la Historia de España sin buscarlo, pero sí es cierto que hice de la salvación de España la causa de toda mi vida. (Vázquez, 1992: 645)

Tanto Vázquez Montalbán como el autor interpuesto Marcial Pombo van a saldar su compromiso con la sociedad en la que se insertan por medio de la novela: entonces ¿es la novela un litigio personal entre las dos posturas enfrentadas? Francisco Juan Quevedo

creo que sí y que es un recurso narrativo mediante el cual el autor quiere introducir al lector en la novela. (1994: 483). Al lector se le presupone conocedor de la historia de España y de la época franquista, de modo que Vázquez Montalbán puede establecer sus propias reglas del juego. La novela no nos proporciona claridad en torno al personaje de Franco por razón de su condición de ficción, pero el autor quería presentar una determinada imagen del general (Quevedo, 1994: 485).

En alguna ocasión Franco se ridiculiza a sí mismo utilizando los calificativos de “Paco Rana”, por la cantidad de pantanos que inauguraba, y de “el galán del NO-DO” (Vázquez Montalbán, 1992: 440). El autor utiliza esos calificativos para desmitificar la imagen del caudillo y, en boca de este último, la ironía parece aumentar al no darse cuenta el general de la connotación negativa de estos nombres (Quevedo, 1994: 494).

El pasado se diluye en el presente. El dictador anciano repasa su vida y que supone está reconstruyendo el pasado. Mediante esta reconstrucción y el conocimiento que el lector tiene de él, además de la mediatización de Pombo, se resuelve la construcción psicológica del personaje. En *Autobiografía del general Franco* el narrador es complejo al desdoblarse en esas dos voces. Aunque es Marcial Pombo, el autor ficticio, el que crea la narración inventada que pone en boca de Franco anciano. La temporalidad también es compleja: el Franco ficticio habla desde su último año de vida, 1975, pero el narrador-autor escribe desde un tiempo próximo a la publicación (1992). Los dos narradores hablan en primera persona de modo que se identifica el tiempo de la enunciación con el de la lectura para asegurar la implicación emocional de un lector implícito. La distancia temporal entre los narradores hace que la memoria aparezca como tema de fondo de la obra manteniendo los discursos enfrentados en un ejercicio dialéctico (Fernández García, 2008: 171).

Para Vázquez Montalbán Franco no solo fue un dictador sino un político nefasto que mantuvo a España fuera del desarrollo hacia la modernización durante cuarenta años. Marcial Pombo utiliza desde la ironía hasta el enfrentamiento directo para subvertir las palabras del dictador (Bertrand, 1995: 26). Además para Pombo, y por lo tanto, también para Vázquez Montalbán, Franco es un enfermo mental, un psicópata del poder en cuyas manos ha caído el destino de una nación. Hubo ya un intento de explicar esta psicopatología en un libro escrito por Luciano Rincón que firmó con el seudónimo Luis Ramírez titulado *Francisco Franco: Historia de un mesianismo* y cuyo autor fue procesado en 1970 (Vázquez Montalbán, 1992: 636).

Al discurso de Franco y a su versión, el autor-narrador arroja ese reflejo del contradiscurso en un diálogo entre ambas versiones:

La misma secuencia heroica de su impasibilidad ante el dolor y la exhibición de pistola para que le atendiera un médico, ha sufrido diferentes tratamientos hagiográficos. En las versiones oficiales aparece como herido desarmado, sufriente y responsable. En la versión que casi cincuenta años después usted relató al doctor Soriano, recogida en *La mano izquierda de Franco*, es donde confiesa su instinto de vida que le llevó a exclusivizar a un médico, pistola en mano. (Vázquez Montalbán, 1992: 114).

Son las contradicciones entre la versión del personaje de Franco y la de los hagiógrafos, que pretenden exaltar la figura del dictador, y la de Pombo las que convierten a Franco en una caricatura.

7.5.1.6 Fuentes

Vázquez Montalbán multiplica las citas y los documentos, tanto de partidarios de Franco como de adversarios, según Bertrand ciento setenta y cuatro sin el “introyto” ni el epílogo (Bertrand, 1995: 25).

Una de las fuentes es un libro de Francisco Franco Salgado Araujo, primo del general, que se titula *Mis conversaciones privadas con Franco* (Planeta, 1976) que recoge las conversaciones mantenidas entre los dos primos entre 1954 y 1971. Este libro es un interesante documento para todo aquél que desee estudiar más a fondo la persona del general Franco. El primo de Franco “supo ver el montaje que había detrás de la construcción del mito del César visionario” (Vázquez Montalbán, 1992: 401). Otra de las fuentes es *Historia de una disidencia* (Planeta, 1981) en la que la sobrina “roja” del caudillo”, Pilar Jaraiz Franco, interpreta la España de los últimos años y proporciona testimonios que hablan sobre las circunstancias personales que rodean las actuaciones de su tío en forma de memorias. Pilar Jaraiz describe a su tío como un personaje que vivía y se creía un papel que escribieron para él su hermano Nicolás y su cuñado Ramón Súañer. Otras dos fuentes para la novela son la película *Raza* y el libro *Diario de una bandera*, dos obras que exaltan la personalidad de Franco y sus ideales.

La novela es un texto-mosaico por la cantidad de citas que contiene, con la transcripción de párrafos enteros de libros históricos, biográficos o hagiográficos como *Nosotros los Franco* de Pilar de Franco, *Villaverde, Fortuna y caída de la casa Franco* de Mariano Sánchez Soler, *Mi vida con Ramón Franco* de Carmen Díaz, *Centinela de Occidente* de Luis de Galinsoga, *Tras el águila del César* de Luis Santamarina, *Yo, Jimmy* de J. Giménez Arnau, testimonios de la época. También hay citas implícitas, pues se mencionan numerosos escritores, como Unamuno o Wenceslao Fernández Flórez (Orejas, 2003: 377).

7.5.1.7 Los “ruidos”

Todas estas voces de personas reales y los documentos que subvierten el discurso del general, son, sin embargo, solo “ruidos” para el editor ficticio —a quien le importa el

beneficio económico de su editorial más que la calidad intelectual de las obras que publica— el cual recalca a Pombo su parcialidad, revelando la estructura profunda de su texto (Bertrand, 1995: 26). Pero Pombo tampoco se escapa: otra de sus motivaciones para escribir esta autobiografía es simple y llanamente la económica y, a pesar de sentirse decepcionado por la eliminación de su voz, acepta el cheque que le ofrece el editor y la novela se publica sin los “ruidos” provenientes de las interrupciones de Pombo que resultan poco más que molestas. Este cheque lo invertirá en la desintoxicación de su hija Ángela: “porque mientras mis labios trataban de oponer algún ruido al mensaje del cheque, mis dedos lo habían doblado casi sin que yo me diera cuenta” (Vázquez Montalbán, 1992: 653). De este mismo modo, el autor real nos está diciendo que es difícil escapar a lo que dicta el presente y que él a su vez tiene que transigir con ciertos compromisos, por mucho que le pesen. Por eso Rodríguez de Arce no cree que la novela sea un antídoto contra la amnesia colectiva (2009).

En boca del editor ficticio Ernesto Amescua, ser demasiado fiel a la historia es algo poco deseable, sobre todo cuando a la historia se le da un sentido moral. La historia solo debe tener un sentido aséptico, solo valen los datos y cualquier juicio moral se irá olvidando. Este personaje es una manifestación del sentir del tiempo desde el que escribe el autor, en el que se fomenta la asepsia histórica que evita “el olor a sangre y a carroña” (Vázquez Montalbán, 1992: 652). Lo que Vázquez Montalbán denuncia aquí con un profundo amargor es que con esta actitud, quien realmente vuelve a ganar es Franco, pues los historiadores modernos olvidan que fue él quien inició el tiroteo. Ser “objetivo” es ser consentidor de los crímenes de la historia. Olvidar el franquismo es olvidar el antifranquismo, por lo que la escritura, como la presente novela, es la única posibilidad de devolver algo de memoria a los muchos muertos aunque a las nuevas generaciones no

les interese saber cómo fue la Guerra Civil y el régimen franquista. Ni el editor ficticio ni el hijo de Pombo están interesados en la verdad acallada de la historia.

—Mi padre y tú habéis sido demasiado...históricos, pero dando al adjetivo un sentido moral. La Historia solo puede tener un sentido fáctico, lo que está hecho, hecho está y solo interesa resaltar lo curioso de su causalidad, no la moral de su causalidad. ¿Cómo puedes sancionar una causalidad de algo que ya se ha producido? En definitiva, Franco es el que hizo la Historia y vosotros la sufristeis. Mala suerte. Eso es todo. Dentro de cien años vuestras sensaciones de odio, impotencia, fracaso, miedo no estarán en parte alguna y Franco al menos estará para siempre, para siempre una voz de diccionario enciclopédico, unas líneas en los manuales o en los vídeos o en los disquets, en cualquier soporte de memoria seleccionada para el futuro. Y en esas pocas líneas no cabrá vuestro sufrimiento, vuestra rabia, vuestro resentimiento. (Vázquez Montalbán, 1992: 652)

El olvido histórico interesado que se establece en la España en proceso de democratización es flagrante: sirve a los intereses de los grupos con poder político y económico, además de asentarse sobre las políticas de reconciliación de los grupos antifranquistas, incluido el PCE. Se hacía necesario, pues, dar la espalda a la Guerra Civil para desmontar una ideología que dividía España en vencedores, nacionales, y vencidos, republicanos, y que ocultaba la división de clases de la sociedad española durante la dictadura. Para superar el trauma de la Guerra Civil y el estado y régimen franquistas como parte de un proyecto modernizador para lo que hacía falta olvidar. (Balibrea, 1999: 115).

Vázquez Montalbán, militante del PSUC como su padre, condenado a tres años de prisión por sus ideas antifranquistas, quiere hacer oír su voz política y estética en democracia como resistencia al discurso dominante. Para Vázquez Montalbán el pasado importaba y no se consideraba un escritor posmoderno en tanto en cuanto entendía esta forma de pensar como una a la que no le importa el pasado. Pero, como se ha dicho, al posmodernismo sí le importaba el pasado: nuevamente pienso que es necesario tener cuidado con la acepción del posmodernismo como simple cultura de masas, pues no es que rechace el pasado, sino que afirma que solo tenemos acceso a él a través de textos

(Hutcheon, 1990: 128) y por ello lo quiere volver a narrar. Por ello pienso que Vázquez Montalbán sí utiliza técnicas que forman parte de este posmodernismo. Tanto en *Autobiografía del general Franco* como en *Galíndez*, el autor alude a la imposibilidad de acceder al pasado y a la intervención ineludible del historiador o escritor en la reconstrucción de ese pasado, así como a la dificultad de distinguir entre historia y ficción. En este sentido sigue las teorías de White y del posmodernismo.

Manuel Vázquez Montalbán se sentía comprometido con la memoria histórica y esto es palpable en su obra. Fue uno de los primeros escritores que dio forma desde la cultura popular a la memoria histórica del franquismo y del antifranquismo. Su trabajo y su empeño fueron documentar testimonialmente la historia de las personas que no la tenían, porque se la habían quitado, creando una forma de memoria viva de los perdedores y marginados (Colmeiro, 2007: xi). Veía en la escritura una forma de resistencia cultural frente al poder. Pensaba que historia y memoria están entrelazadas, creando un vínculo entre pasado y presente, considerando el ejercicio de la memoria una forma de resistencia (Colmeiro, 2007: 9). Yo diría que una resistencia no solo frente al franquismo, sino también frente a la Transición desmemoriada, en clara oposición al pensamiento dominante y “políticamente correcto”.

En otra de sus novelas, *Galíndez* (1991), escribe Montalbán sobre un escritor y militante del PNV en el exilio que fue raptado y asesinado por orden de Trujillo, dictador dominicano. Pronto cayó en el olvido como muestra del ahistoricismo que lo invadía todo. Montalbán, sospechando de la posmodernidad como final de la ideología de los metadiscursos, se enfrenta a la paradoja que el posmodernismo propone como insoluble: recordar todo u olvidar todo es igualmente inútil o efectivo dado que ambas prácticas se convierten en juegos discursivos que no llevan a ninguna verdad histórica. Al no haber metanarrativas, tampoco hay verdades históricas, solo juegos discursivos sobre textos

históricos. En *Galíndez* demuestra Montalbán que esta paradoja de la posmodernidad es excesiva, pues afirma y niega simultáneamente la historia (Gabilondo, 2007: 179). En esta novela: Montalbán “encuentra una estrategia política y discursiva para enfrentarse a la violencia que la ideología postmoderna ejerce en la cultura al producir su verdad no-metanarrativa pero excesiva” en un “destierro de la historia que postula la postmodernidad” (Gabilondo, 2007: 179). Según Gabilondo la dicotomía posmoderna se supera al escribir una historia que ya se conoce o revelar una historia no descubierta (Gabilondo, 2007: 179). Pero con ello no estamos haciendo más que confirmar lo que dice el posmodernismo: hay distintas versiones de la verdad que son posibles, pero no hay una definitiva. Y eso es lo que hace Vázquez Montalbán en *Autobiografía del general Franco*: enfrentar una versión (la oficial y hegemónica) a otra revisada, en un alegato contra la impunidad del poder y contra el olvido que el autor estaba viviendo a principios de los noventa, pues diecisiete años después de la muerte del dictador aún no se había hecho en España justicia con la memoria de los vencidos.

Por otra parte, el narrador de *Autobiografía del general Franco* denuncia explícitamente la memoria aséptica de las enciclopedias, la que convierte la contienda y la dictadura en simples entradas en diccionarios:

No quiero hacer un inventario de mártires, ni de laceraciones, ni de tiempo perdido. Me temo que dentro de cincuenta años los diccionarios enciclopédicos audiovisuales, irán reduciendo el capítulo dedicado a usted: cuatro imágenes, cuatro gestos, cuatro situaciones y una voz en *off* obligada al resumen y a la objetividad histórica [...] (Vázquez Montalbán, 1992: 662)

De este modo el autor no solamente dirige su crítica hacia Franco, la guerra y la dictadura, sino hacia el presente desde el que escribe y hacia la sociedad desmemoriada, dispuesta a olvidar a sus víctimas (Fernández García, 2008: 178). Denuncia que, de esta manera, Franco vuelve a ganar.

7.5.2. MEMORIAS INÉDITAS DE JOSÉ ANTONIO PRIMO DE RIVERA DE CARLOS ROJAS

En esta novela, con la que Carlos Rojas Vila ganó el premio Ateneo de Sevilla en 1977, aparecen los principales temas de la narrativa de Rojas: la guerra, el mal, el poder o la condición humana. El mundo novelístico de Carlos Rojas hay que leerlo como conjunto unificado (Soler, 1980: 205) donde ciertos temas son una constante.

En una cárcel de Moscú está preso José Antonio Primo de Rivera que, en lugar de haber sido fusilado en Alicante, ha sido llevado a la URSS. Otro hombre muere en su lugar y José Antonio se convierte en un “nadie” al ser llevado ante Stalin (Zatlin, 1998: 167). En Moscú sostiene largas conversaciones con Stalin sobre el poder, la soledad o la guerra. El período en el que se desarrolla la acción de la novela se extiende desde la Guerra Civil española hasta la muerte del dictador ruso.

Como el descamisado de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, José Antonio aguarda eternamente su ejecución (Zatlin, 1998: 169), mientras ambos personajes históricos, José Antonio y Stalin, se ven involucrados en discusiones sobre la vida, la muerte y los acontecimientos históricos que les ha tocado protagonizar. Lo que se analizan aquí son los móviles más profundos de la conducta humana en dos personajes que representan dos ideologías políticas contrapuestas, pero que reflejo el uno del otro, convirtiendo el escritor la historia en plataforma de los grandes temas que mueven la humanidad. Los dos personajes históricos se vuelven entes de ficción, ocupando un nuevo espacio dentro del universo cerrado de la novela.

7.5.2.1 Historia y metafísica

El tema de la historia en la novela de Rojas es complejo pues abarca las bases de su filosofía. No le interesa la novela histórica al uso, aquella que simplemente narra los hechos acontecidos, sino la historia como escenario de los problemas existenciales y

metafísicos. Carlos Rojas es un escritor preocupado por la humanidad y los problemas en los que está sumida. Está fuera de toda ideología o color político como gran humanista culto que es. Para Rojas no hay ideología defendible, pues en nombre de todas se asesina, y los historiadores son los responsables de tergiversar los hechos para convertir los crímenes en algo aceptable y escriben según los intereses a los que sirven. Ninguna ideología merece la sangre que se hubiera derramado por ella. En las guerras se mata y se encuentran los odios, para luego olvidarse de ellos. En cualquier caso, los crímenes legales son inútiles lo mismo que el sufrimiento que provocan porque no hay un hombre que sea mejor que otro: aún no se ha estudiado en economía el precio de la muerte de un hombre en nombre de algún ideal.

La historia es, pues, algo inaprehensible y fugaz. Nunca es verdadera pues está sujeta a intereses y a la memoria de unos cuantos: “Dije antes que el ayer nunca es verdadero y la historia, por lo tanto, no resulta jamás críticamente segura.” (Rojas, 1977: 14). Ni siquiera los poderosos ni los que persiguieron el poder prevalecerán y están abocados al olvido. Tanto Primo de Rivera como Stalin no interesan como seres humanos —al fin y al cabo acabarán siendo unos simples cadáveres— y una u otra ideología prevalecerá, no por su valor intrínseco para la humanidad, sino dependiendo de qué bando salga vencedor. Así es como se hace la historia. Son luego los historiadores los encargados de escribir cómo se quieren recordar los hechos.

Uno de los aciertos en esta novela de Carlos Rojas es concebir la historia como un espejismo. El espejo es uno de los *leitmotifs* de la novela: personajes históricos que se ven reflejados en la historia. Esta es una fatamorgana o espejismo. La historia es, pues, para Rojas la consecuencia de lo que hacen los hombres al enfrentarse con su propia imagen en un espejo (Castro, 1987: ix).

La historia es siempre un espejismo en el tiempo para quienes creen escribirla y sobre todo para quienes se imaginan hacerla. No cabe imagen más ilusoria

acerca de la guerra de España o de la España republicana en guerra, por mejor decirlo, que la forjada por León Trotski a la medida de sus propias convicciones. (Rojas, 1977: 90)

En la novela, según Kessel Schwartz (1987: 72), Rojas suscribe la teoría de la historia como espejo del tiempo y de los que la escriben con un idealismo quijotesco sobre la posibilidad de un mundo mejor. Schwartz postula que Cervantes fue una gran influencia en Rojas (1987: 70-84). La historia es una ilusión óptica que conjura un pasado recurrente en el que se mezclan memoria clara y apego a un pasado. Y con ese pasado glorioso que no existe más que en la memoria confusa, es con lo que creamos el futuro. Por ese motivo dice sobre el Quijote que:

Quizá las visiones de don Quijote, los molinos convertidos en gigantes, las ventas vueltas palacios, y los rebaños transformados en ejércitos, no sean sino el recuerdo transfigurado de otros espejismos del propio Cervantes en las llanuras de La Mancha. Tal vez el libro entero sea solo una vasta alegoría de la mayor fatamorgana: la propia historia. (Rojas, 1977: 89-90)

La única certeza que tenemos es la muerte, como se sugiere en el segundo volumen de *El Quijote* en el que se plasma la naturaleza engañosa de la realidad.

La historia no evoluciona de forma gradual, sino de forma dialéctica según las leyes de Marx: un sistema nuevo nace de otro anterior, para luego destruir el primero. El mundo y su historia están llenos de contradicciones y el hombre no ha evolucionado en los últimos dos mil años desde Cristo:

Por esto precisamente la historia no evoluciona de forma gradual sino procede entre catástrofes. Ya lo anunció Marx con toda claridad en la primera de sus leyes dialécticas. En consecuencia todo sistema nacido de otro se revuelve contra éste y lo destruye. El mundo está hecho de acuerdos y contradicciones, objetivos entre elementos opuestos, como lo estaba antes de Cristo, y el hombre sigue siendo tan vil y tan débil como era entonces, cuando los esclavos fundían y remachaban las cadenas de otros siervos. (Rojas, 1977: 58)

Se puede cuestionar si esta novela es en realidad una novela histórica, dado que son dos personajes históricos reales los que dialogan sobre la historia y las debilidades de la humanidad. No son hechos históricos los que se relatan, sino diálogos ficticios entre los

dos personajes. Sin embargo, he elegido esta novela para este trabajo porque me parece interesante la problemática con la que se enfrenta a la historiografía y el tratamiento de los referentes históricos de José Antonio y Stalin, muy distintos a la historiografía oficial. En ese sentido, el escritor crea dos personajes nuevos para servir a su fin: debatir los problemas de la humanidad. Hay una reflexión sobre la historia, refundiéndola, volviendo a visitarla sin ingenuidad, como postulan los posmodernos, una constante en muchas de las novelas de Rojas.

Según Cecilia Castro Lee y C. Christopher Soufas, Jr. en la introducción que hacen a un compendio de artículos sobre novelas de Rojas titulado *En torno al hombre y a los monstruos* (Castro, 1987: viii) la novela está basada en la filosofía de Ortega “yo soy yo y mi circunstancia” y retoma el concepto de la intrahistoria y su representación grotesca en la realidad española.

7.5.2.2 Los temas de Rojas

La obra de Rojas es muy personal y de difícil clasificación (Soler, 1980: 198), pero de una gran cultura humanista en la tradición de Unamuno y Cervantes. Rojas entiende la novelística como un esfuerzo por interpretar el misterio del hombre y de la historia desde una perspectiva de síntesis con carácter totalizante. Lo que le preocupa es el destino de la especie humana, por lo que sus personajes son simples medios y nunca fines en sí mismos. (Saña, 1987: 173).

Según Ángel A. Borrás (1987: 95) los problemas que trata Rojas son eternos y no tienen solución. Los temas principales son: la vida y la muerte, el ser humano, el porqué de las cosas, temas metafísicos, teológicos, sociales, políticos e históricos. Parte mayoritariamente de la historia de España, pero para penetrar las acciones de la humanidad en general.

Uno de los principales temas de la novelística de Rojas es el carácter ilusorio del poder. “¿Qué quedará de quienes obtuvieron el poder y de quienes lo persiguen en vano? ¿Nos sobrevivirán nuestros nombres o los habrá borrado para entonces la sangre derramada en nuestro tiempo?” (Rojas, 1977: 18). Una idea importante de Rojas es el conflicto entre poder y libertad, ya que los poderosos acaban convirtiéndose en víctimas de su propio poder. Algunos personajes tuvieron poder y lo han perdido, otros se enfrentan a un examen de conciencia. En este sentido, en las conversaciones imaginarias entre José Antonio y Stalin, Rojas hace un análisis del poder mediante el estudio del carácter de Stalin, que se siente el “salvador de Rusia”. En la lucha por el poder entra también el elemento del cansancio y de la soledad del poderoso (Soler, 1980: 82). En el poder hay un elemento trágico que se hace evidente tras la ejecución del hijo de Stalin, Yasha, en un campo de prisioneros alemán (Rojas, 1977: 121).

El hombre corrompe el poder por su incapacidad para ostentarlo, pues carece de la aceptación de los límites de ese poder basados en el respeto por la libertad y dignidad del hombre y de la aceptación del poder como medio para conseguir un fin (Soler, 1980: 201). En este sentido, la historia es un juego de asesinos que ha sido creada, y deformada, por los historiadores:

—La historia entera es un juego de asesinos, ignorantes de sus propios crímenes, que luego relatan cronistas ciegos. No obstante, debe de tener sentido completo, desde alguna perspectiva que aún no podemos comprender. Precisamente por eso, a mi modo y manera, me esforcé siempre por ser consecuente. ¿Me presta atención?

—Se la presto; pero no sé lo que me espero.

—Eso poco importa ahora. Su suerte personal, o para el caso la mía, son humo de pajas en el tiempo. Vamos a dejarlas a los historiadores, que mañana se encargarán de deformarlas. (Rojas, 1977: 42)

José Antonio reprocha a Stalin la trayectoria que ha llevado: la de haber pasado de revolucionario a tirano. No es cierto que haya liberado nunca a nadie, ni hombres ni pueblos. Sin embargo, un dictador es también el mayor de los esclavos por creerse

indestructible. Si un revolucionario puede convertirse en un tirano en aras de la libertad de un pueblo, entonces toda ideología es vulnerable por el mal uso que se pueda hacer de ella. Más adelante dice en la novela:

Los crímenes cometidos en nombre de la justicia social no son menos atroces que los perpetrados en nombre de la ley y el orden, esos sagrados valores del fascismo y de todas las derechas. Stalin quería forjar unas masas a la medida de unos ideales, para que el socialismo pudiese sobrevivir. No le importaba sacrificar cuantas generaciones fuesen necesarias, a mayor gloria del porvenir. Un déspota de derechas las inmolaría igualmente, a mayor gloria del pasado. (Rojas, 1977: 95)

Y más adelante: “En un mundo moralmente enfermo, como el nuestro, ser mártir o verdugo depende de quién tire o reciba las bombas” (Rojas, 1977: 172).

Otro de los temas de la novela es la guerra. La crueldad de una guerra alude a la reflejada en el cuadro de Goya *Saturno devorando a su hijo* —ahí la influencia del pintor en el escritor. Esta imagen de Saturno es un reflejo del problema de la España dividida, siguiendo las ideas unamunianas sobre la intrahistoria y el cainismo: la guerra devora al débil en una contienda donde un hermano mata al otro solo por pertenecer al otro bando. En España el problema se ha ido repitiendo a lo largo de su historia debido a la falta de diálogo y al exceso de orgullo (Soler, 1980: 202).

La verdadera Historia no es la que se escribe, sino la que se vive, la intrahistoria de Unamuno, la de aquellos hombres y mujeres que no pasarán a los libros. En lo que respecta a España, han fracasado por igual obreros y soldados, tanto en la Guerra Civil como en el levantamiento del dos de mayo de 1808. Cuando se ha perdido la Historia, permanece la intrahistoria que sobrevive tanto a obreros como a soldados. Carlos Rojas no ve solución para la humanidad en su demencia monstruosa por la destrucción, devorando a sus propios hijos. Con la bomba atómica se ha coronado la autodestrucción: “Una historia transcurrida a través de milenios y de civilizaciones, que se corona a sí misma con el descubrimiento de una forma perfecta de autodestrucción, es la historia de una especie suicida.” (Rojas, 1977: 265).

De la mano del tema de la guerra y del poder viene el problema del mal, que es, en parte, de carácter metafísico. La tierra es el infierno de otro planeta y en cada individuo

existe un infierno (Soler, 1980: 203) porque el hombre es en esencia un monstruo (Soler, 1980: 206).

—Con solo dos bombas los americanos han destruido dos ciudades en Japón, en el espacio de tres días —dijo al fin—. Según me informan, cada una de aquellas armas equivale a más de 20.000 toneladas de explosivos ordinarios. [...]
—Continúe. Si estas atrocidades son ciertas, supongo que todos los supervivientes somos culpables de semejante delito, por el solo hecho de pertenecer a la especie humana. Debemos saber lo que hicimos aunque no sepamos por qué. (Rojas, 1977: 269)

El mal es parte de la condición humana. Esta idea de raíz existencialista parte del convencimiento de que el ser humano está abocado a vivir una vida carente de sentido y solo encontrará su dirección si se enfrenta a sí mismo. Por ese motivo la obra de Rojas está llena de personajes solitarios o alienados (Soler, 1980: 201) o “ex-céntricos”.

Pero todo es pasajero, solo hay un tiempo limitado para encontrar y dar sentido a la existencia. La naturaleza humana es una y el tiempo es de carácter ilusorio: “mañana seremos solo nombres de muertos” (Rojas, 1977: 43). Pedro Campa trata este tema de la muerte y su iconografía en su artículo “*Yo no soy nadie*”: *la inmortalidad y la iconografía de la muerte en la obra de Carlos Rojas* (Campa, 1987: 30-44), donde concluye que el mensaje más sublime de Rojas es que el arte, la historia y la palabra nos quieren persuadir de que la única inmortalidad a nuestro alcance es convencernos de nuestra propia humanidad. Por ello Rojas es un agónico, como Kierkegaard o como Unamuno (Saña, 1987: 170). Es un autor que sufre por la consciencia dormida de sus coetáneos y por extensión la de todo ser humano. En un profundo sentimiento de rebeldía quiere despertarles del abotargamiento y conformismo.

7.5.2.3 Literatura y arte frente a la historia

Frente a la irracionalidad de la historia está el arte. Nuestra capacidad de retención de los acontecimientos históricos es muy escasa: a menudo no pasa una semana antes de

que nos olvidemos de las noticias de los diarios. (Rojas, 1977: 135), por eso nuestro interés por un pasado más lejano está también restringido. ¿De qué lado está la verdad? ¿Interesa en realidad?

El “sueño de la razón produce monstruos —declara Goya” (Rojas, 1977: 185). Este «sueño de la razón» es la sinrazón. Ya lo pintó Goya en su cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo*. También dice José Antonio casi al final de la novela con unas palabras duras y amargas:

Casi siglo y medio antes de que matasen a aquel hombre en mi lugar, sin que ninguno de los dos supiese qué pretendían hacer con nosotros, Goya había pintado aquel alarido donde confluían el dolor y la denuncia de cualquier crimen y de toda injusticia. Era su grito y el de todos los sacrificados: de tantos muertos como en la España de la guerra y en la España de la posguerra. El grito secreto, en el fondo de las confesiones de los procesos de Moscú, donde los inquisidores terminarían por compartir el banquillo con sus acusados. El grito de los cadáveres incinerados en los campos de exterminio, donde el trabajo debía dar la libertad. El grito de los 300.000 seres humanos, exterminados en Dresde por un solo bombardeo, mientras Churchill lamentaba la suerte de los caballos blancos de la carroza real. El grito de las estatuas de ceniza de Hiroshima y Nagasaki, o de las sombras sin cuerpo, estampadas en las calles. Era inclusive el grito de los horrores aún no sucedidos: el de los pueblos abrasados con lanzallamas, precisamente para liberarlos. El grito de los 20 millones de seres, que a estas horas mueren de hambre en el mundo, mientras los americanos alimentan sus gatos, sus perros y su presupuesto de Defensa. (Rojas, 1977: 291)

La novela de Rojas tiene una evidente tendencia metaficticia (Zatlin, 1998: 155), típica de la novela autorreflexiva. Los personajes saben que son entes de ficción, creados por la mente de un autor. Por extensión, si su mundo es ficticio, el nuestro también lo es. El autor deconstruye los personajes reales y los refunde en personajes de ficción para ocupar un nuevo tiempo y espacio (Zatlin, 1988: 155).

La obra de Rojas pertenece a la corriente posmoderna que Linda Hutcheon llamó la metaficción historiográfica (Zatlin, 1988: 156). También están dentro de la corriente vinculada al cuestionamiento de la validez del discurso historiográfico de Hayden White (Zatlin, 1988: 158). Hutcheon habla de autobiografías metaficticias que subvierten la

historia del patriarcado y la psicología freudiana, pero la obra de Rojas es en este sentido más atrevida (Zatlin, 1988: 159), pues al inventar diálogos imposibles entre dos figuras clave de la historia tan contradictorias, la novela adquiere una dimensión universal sobre temas que atañen a toda la humanidad. Además Hutcheon, como sabemos, habla de los marginados y “ex-céntricos”, personajes periféricos de la historia. En este caso, en la novela de Rojas ocurre que son precisamente figuras centrales de la historia las que se convierten en marginados (Zatlin, 1988: 159).

En *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* volvemos a encontrar un juego de género: no son unas memorias escritas por el personaje real, sino unas memorias ficticias que salen de la mente del autor de la novela. Tiene rasgos de memorias verdaderas, pero son inventadas aunque sus personajes sean reales. Por ese motivo el impacto es igual al de la metaficción en general: la línea entre realidad y ficción se vuelve borrosa (Zatlin, 1988: 160). Rojas se esfuerza por desmitificar a los personajes y con ellos el poder y a quienes lo sustentan.

Porque es la literatura la que puede explicar la irracionalidad de la historia:

Como quiera que sea, parece que volvemos a encontrarnos con aquella realidad, simétricamente ordenada, de la cual habla Borges en su ceguera. Nos tienta su homología porque acaso sea la literatura la única explicación de la irracionalidad de la historia. (Rojas, 1977: 94)

De ahí la importancia del arte, pues no se limita a retratar la historia, sino que la analiza, incluso la predice y la sobrevive, por ser mayor su alcance. El arte sobrevive al hombre que se verá sumido en el olvido de los tiempos, lo mismo que sus crímenes, pues la historia es “solo la crónica de nuestra desmemoria” (Rojas, 1977: 236). Pero “Miguel Ángel afirmaba al término de su vida que los hombres pasan y solo su arte permanece” (Rojas, 1977: 236). El arte, tanto la literatura como la pintura, son fundamentales para la historia, porque la predicen, la interpretan y la universalizan.: “¿Qué tiene que ver el arte

con la historia? —Tal vez a veces la profetice, excelencia, como creo que Goya augura a principios del siglo pasado nuestro destino en estos tiempos.” (Rojas, 1977: 158). Por este motivo, el arte es más perdurable en el tiempo que la historia, y por lo tanto, tiene mayor trascendencia. Nuestros destinos están entretnejidos en la tela de araña de nuestros tiempos y no tenemos escapatoria. Lo que ha ocurrido en el pasado, los crímenes cometidos, tienen repercusiones en nuestros días. El arte juzga, augura y sobrevive a la historia.

Muchos escritores han sido los que han escrito sobre la naturaleza y el destino del ser humano. Y muchos han acabado de manera trágica debido, quizá, a ese poder visionario que no les hacía augurar nada bueno para la humanidad:

El mismo Miller dice escrito en los títulos de los libros capitales el destino del siglo pasado. En realidad predicen a la vez nuestra tragedia, cien años más tarde. Piense, como lo decía Henry Miller, en nombre de obras como *La enfermedad en la muerte*, de Kierkegaard; *La casa de los muertos* de Dostoievski; *El infierno* de Strindberg; *Al revés*, de Huysmans; *El origen de la tragedia* de Nietzsche; *La bestia humana*, de Zola; *Hambre*, de Hamsun; *Las almas muertas*, de Gogol; *Los paraísos artificiales*, de Baudelaire; *Día de difuntos*, de Larra; *La serpiente en el Edén*, de Sacher-Masoch; *Noches lúgubres* de Cadalso; *El diablo mundo*, de Espronceda. Van Gogh, Larra, Ganivet, Nerval, Kleist, Siva se matan, Strindberg, Nietzsche, Hoelderlin se vuelven locos. Shelley se ahoga. Cadalso muere inútilmente en el asedio a Gibraltar. Poe acaba alcoholizado, pidiendo a gritos el camino y el secreto del Polo Sur. Byron se extingue en Grecia, adonde fue en vano a luchar por la libertad. Detrás de todos ellos, anticipándolos y precediéndonos, se levanta la sombra del *Saturno*, de Goya, devorando a su hijo que acaso no consiga nunca dejar de amar. (Rojas, 1977: 171)

Lo que ven estos grandes artistas es que en la historia un capítulo no está separado de otro, sino que forman un todo, un proceso unificado, quizás con distintos escenarios, pero una unidad, como las distintas partes de un libro:

Por más extraordinarios que nos parezcan nuestros destinos individuales están entretnejidos en la trama de la tela de araña de nuestros tiempos. Son medios, no fines, para la expresión de un capítulo laberíntico de la historia, cuya clave adivina y expresa Goya en *Los fusilamientos del 3 de mayo* y en el *Saturno*. En nombre de todas las víctimas, las tuyas, las mías, las de cada dirigente que vertió sangre humana en nombre de la historia cien años antes de todos nosotros, el ajusticiado de Goya nos grita y repite que es un hombre a nuestra imagen y semejanza, no un monstruo de otra especie a quien creemos destruir precisamente en nombre de la humanidad.

— ¿Y Saturno?

— Saturno es cada uno de los soldados del piquete. Si pudiésemos verles los rostros, ocultos en el cuadro, quizá nos reflejáramos como en un espejo. (Rojas, 1977: 158)

Con el símil del espejo, el arte es un reflejo de nuestras conciencias, como lo es el cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo*. El pelotón de fusilamiento no tiene rostro, con lo que cada soldado podemos ser uno cualquiera de nosotros. Tampoco el *Guernica* tiene un verdugo visible. Las víctimas son monstruos a ojos de sus verdugos para justificar ante la historia su exterminio. Y es que el sueño de la razón produce esos monstruos y monstruosidades que se racionalizan para justificarlos.

Si el sueño de la razón, según Rojas y Goya, produce monstruos, también los produce la desmemoria y la conversión de los episodios trágicos de las guerras en simples entradas en diccionarios, como lo vimos en *El jinete polaco* o en *Autobiografía del general Franco*. Coinciden los tres autores en el peligro que esconde dar demasiado poder a la razón.

Rojas se llama a sí mismo demente, porque solo un demente puede concebir un diálogo entre José Antonio y Stalin (Rojas, 1977: 307). Escribir es para él el único medio que tiene para conocerse y para tomar conciencia de la historia. Si para Vázquez Montalbán, la escritura era una forma de subversión, Rojas da un paso más y universaliza la literatura como instrumento fundamental del conocimiento de la humanidad. El escribir le lleva a la conclusión de que no puede haber un conocimiento absoluto, pero que las luchas forman parte del gran drama que es el escenario de la historia. Esta es para el autor la consecuencia de lo que hacen los hombres al enfrentarse con su imagen en un espejo. No hay frontera entre uno mismo y lo que hay fuera. Tampoco la hay entre Rojas y lo que censura.

La obra de Rojas no alcanzó reconocimiento suficiente por parte de la crítica ni del público (Castro, 1987: xi). En sus novelas este autor propone un examen de las ideas y

presupuestos comúnmente aceptados sobre la historia y una visión de España y a la vez del resto del mundo con una conciencia renovada, con la esperanza de continuar buscando y escribiendo. Porque no hay solución fácil. La naturaleza humana es terrible y monstruosa y la historia se repite. Rojas se preocupa por el hombre en sentido trascendental, no solo como un monstruo, sino con sus problemas ontológicos y existenciales.

Según Cecile West-Settle (West-Settle, 1987: 22), la historia para Rojas reduce al hombre a sus circunstancias temporales y espaciales, por lo que esta pierde la posibilidad de superar lo particular. La literatura la trasciende por ofrecer una explicación mítica y, por lo tanto, racional del hombre y de su mundo. En la historiografía, la verdad se reduce a un producto de la razón, por lo tanto, parcial. Si la razón ha sido el santo grial que ha regido la historiografía, el arte sustituye la razón por el autoconocimiento y su lenguaje inductivo, que será el que nos lleve a una verdad más plena. La importancia del arte, del poder de la palabra frente a la razón, lo volveremos a ver en *La Isla de los Jacintos Cortados*. Pero, y esto lo añado yo, esta no será nunca concluyente o definitiva. En la novela de Rojas el motivo histórico es menos importante que el metafísico, le interesa el centro del ser humano, y la historia es tan solo un elemento en el que se mueve.

Hay cuatro postulados que predominan en el mundo de la novela de Carlos Rojas: uno, que el mundo es la creación de un dios demente y el segundo que el mundo es un escenario. Tercero que la historia de España es un acontecer grotesco, como en los disparates de Goya y, por último, la naturaleza humana consiste en una dualidad entre espiritualidad y monstruosidad (Badessich, 1987: 56). En las novelas de Rojas hay personajes en busca de la razón que rige los hilos del mundo, cosa que ocurre en esta también con Stalin y con José Antonio, pero no la acaban encontrando, sino que

concluyen que la historia no está regida por la razón, sino por el bando vencedor que es el que impone su razón.

El hombre es un monstruo que no se puede ver a sí mismo como tal, sino a través del otro. De este modo José Antonio se refleja en Stalin y Stalin en José Antonio (Badessich, 1987: 67). Ambos caracteres, tan antagónicos aparentemente, pero tan iguales en el fondo, encarnan las debilidades del ser humano que reflejan al mismo tiempo la humanidad de quien los crea. Rojas cree que no es posible inventar personajes sin verse afectado por la desesperación de que las creaciones son, sobre todo, encarnaciones de aspectos humanos. El espejo existente entre ambos personajes se vuelve hacia el autor y, por extensión, hacia el lector.

Cervantes influyó en Rojas, que se identifica con ciertas posturas políticas, filosóficas y éticas cervantinas, preguntándose si la tolerancia moral puede existir en un mundo moderno como justificación de la debilidad humana. (Schwartz, 1987: 72). Rojas sigue el idealismo quijotesco respecto a la posibilidad de un mundo mejor. En *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* Rojas, como dije, recoge la idea de que la historia se concibe como espejo del tiempo, por lo tanto, es una ilusión óptica. Hay, como en el *Quijote*, una mezcla de memoria clara y difusa a la vez que hace que convirtamos molinos en gigantes y posadas en castillos, un apego por un pasado perdido que, junto a la memoria distorsionada, recrea un futuro para España como un eterno ayer que se repite constantemente. Por ese motivo la historia es un espejismo, un engaño o distorsión de la realidad.

Los personajes de Rojas buscan su verdadero ser. En esta novela parecen buscarlo en el otro, en el contrincante aparentemente opuesto. Se intenta buscar las diferencias entre el personaje real y el irreal, entre el histórico y el literario. Rojas trata el problema de la existencia planteado por la relación entre un autor, real o imaginario, el lector, los

protagonistas y el texto. Al proyectar el problema de la autoría y enfatizar la intertextualidad, imita y se burla de las normas tanto estructuralistas como postestructuralistas, dado que este autor siempre se aproxima a la creación literaria partiendo de la condición humana y no como un discurso literario aislado. Su postura en la vida y en el arte queda clara. Crea tensión entre los personajes, el lector y el autor, a menudo en tono de ironía. Para Rojas, tanto la realidad como la no realidad existen en el mismo plano, de modo que sus personajes reales tienen también una existencia literaria. Tanto los personajes como el autor existen como parte del mismo discurso literario y el mundo literario se mezcla con el mundo real. En las novelas de Rojas es a menudo difícil separar lo ficticio de lo real, por lo que surgen múltiples planos en el discurso y en los mundos de la novela.

La literatura debería ser independiente de la historia (Rojas, 1977: 190), pero en un movimiento dialéctico se fusionan para abrazar la totalidad de la experiencia humana de manera analítica. Son, o a mí me parece que son, mayoritariamente los escritores más que los teóricos los que postulan esta independencia y valor añadido que tiene la literatura y el arte frente a los hechos llamados «reales» de la historia.

El tiempo lo iguala todo, fundiendo el pasado con el presente. La España que honra a Franco a su muerte es la misma que apoyaba a Fernando VII. Las diferencias solo son aparentes, porque España es tan solo un capricho goyesco (Borrás, 1987: 98). De ahí que Saturno —Saturno acaba devorando a su hijo— se convierta en un importante símbolo del monstruo escondido en todo ser humano. Todo hombre, víctima o verdugo, lleva dentro de sí una estupidez monstruosa que acaba comiéndose a sus propios hijos por miedo a que le quiten el poder. En el arte de Goya, y también de Picasso —en el arte en general—, se esconde una “mentira que revela la otra verdad” que ayuda a escapar de las simplificaciones de la historia (Torre: 1987 107).

No es posible una reconstrucción de la historia que establezca un sistema de causa y efecto sobre el que se puedan postular principios inviolables para la explicación de nuestro comportamiento, un destino de la historia hacia una meta. La única constante de la reconstrucción histórica es la discontinuidad (Campa, 1987: 31). Por ese motivo el escritor está empeñado en la veracidad de la intrahistoria y proclama su fe en la virtud profética del arte y de la literatura.

La historia oficial está llena de falsedades, de modo que Rojas crea otra historia que une los hechos sin guiarse por la cronología o las apariencias (Campa, 1987: 31). Ahí el poder de la palabra y la lucidez de su visión tratan de darnos una perspectiva más amplia y quizás coherente en la que queda abolida la barrera del tiempo. Dice así Pedro Campa:

La revelación profética del arte en función de la literatura y de la Historia es sin duda más reveladora que la historia de la crisis de la Razón, como nos muestra la iconografía de la muerte en la novela de Rojas. Aquí el novelista no trata de utilizar un pretexto para armar *tableaux vivants* que ilustren la Historia, sino de presentar detalles pictóricos que poco a poco van reconstruyéndose y fragmentándose para que su ambigüedad se convierta en una realidad alucinante al conjuro del subconsciente del autor. La pintura, descubre Rojas, es más que un testigo mudo de la vida que glosa la Historia. (Campa, 1987: 37)

Es difícil encasillar a Rojas, porque detrás de lo que escribe hay un universo humano y rico, un deseo de provocar algo que trasciende la clasificación estética (Saña, 1987: 171). Rojas es, ante todo, un gran humanista que busca explicaciones a través de figuras individuales, de tipo totalizante e integral, para el destino total de la especie humana. Los personajes son medios para llegar a esa explicación universal. Rojas está por encima de las ideologías y no acepta la dialéctica simplista entre “buenos y malos” (Saña, 1987: 173). Huye de los esquemas en un intento de revelar la contradicción como característica del ser humano y de la historia. Por ese motivo trasciende la historia “real” y se inventa una posible (Saña, 1987: 173).

El escribir es el único medio que tienen los personajes de conocerse y tomar consciencia de su momento histórico. Si bien esta escritura les lleva a concluir que no

puede haber un conocimiento absoluto, les permite ver que sus luchas y esfuerzos forman parte del drama de la historia (Castro, 1987: ix). Los personajes en la obra de Rojas están siendo pensados por el autor, por lo que su intención es evidenciar que la obra literaria es una creación y que los personajes solo existen en tanto en cuanto están siendo soñados por su autor, incluidos los personajes históricos. (Soler, 1980: 49). En este sentido, entiendo, hay una diferencia entre los personajes históricos reales de Stalin y José Antonio y los ficticios creados por Rojas. No son idénticos y el autor insiste en la no identidad entre ambos. En la novela aparecen más humanos que el referente histórico que nos ha llegado a través de los libros de historia y son seres humanos con conflictos humanos. Este recurso forma parte del proceso de descodificación de lo histórico. El escritor ha abandonado la idea de una realidad ficticia y autónoma.

7.6 EL MEDIEVO RECREADO IMAGINATIVAMENTE

Gracias en parte a la novela de Eco, *El nombre de la rosa*, el medieval es en muchas novelas históricas posmodernas materia bastante popular. Algunos escritores han utilizado la Edad Media para reescribir la historia de manera humorística y señalar constantes en el comportamiento humano, aunque parece que prevalece sobre todo la intención humorística con el objeto de restar sublimidad y seriedad al proceso creativo. Dos ejemplos de lo mencionado son las novelas: *El rapto del Santo Grial* (1951) de Paloma Díaz-Mas y *Mansura* (1984) de Félix de Azúa. Llevan el juego de la intertextualidad posmoderna hasta el extremo de rozar el plagio. Este cuasi plagio, sin embargo, no es una copia de los originales, sino una manera de recrear los originales haciendo algo nuevo, mientras el autor se divierte.

Raymond Federman acuñó el término *pla(y)giarism*, juego de palabras en lengua inglesa entre *play* y *plagiarism* (juego y plagio) (1976: 565), con el cual se refiere a la reutilización intencional y lúdica de un material ya existente. No se debe confundir con el plagio o copia. La idea del *pla(y)giarism* postula que es absurdo que se pueda poseer el lenguaje, demuestra que toda obra es una mezcla nueva de obras anteriores y que estas mezclas son necesarias para mantener vivo un proceso de constante renovación de la literatura.

Querramos o no estamos siempre rodeados de discursos que nos influyen y determinan nuestras acciones. Federman defiende la necesidad de cuestionar siempre todo discurso, no tanto para saber lo que quieren decirnos, sino para entender cómo funcionan, cómo están constituidos y cómo son posibles en la complejidad de nuestro mundo moderno (Federman, 1976: 563). El cuestionamiento sería cómo se ha escrito, cuáles son sus reglas y cómo se debe leer, no tanto quién lo ha escrito. (Federman, 1976: 563). Un texto se piensa mediante la imaginación, pero también mediante el «plagio»

lúdico en el sentido de incluir fragmentos de otros textos dentro del texto nuevo y darles otro sentido, tal y como lo entiende la intertextualidad.

Si antaño se pensaba que escribir era un acto de transmitir un mensaje anterior al discurso, el autor era entonces un intérprete de un sentido universal y absoluto. Es decir que el sentido era anterior a la escritura y esta, simplemente, lo revelaba, por lo que el significado y el significante eran uno (Federman, 1976: 564). Hoy en día se piensa que lo que da significado al texto es el acto de leer, por lo que escribir sería producir un sentido y no reproducirlo. Pero no hay nunca un sentido único y correcto, como se pensaba antes. La escritura entonces sería el “pre-texto”, anterior a la lectura y al significado dado por el lector (Federman, 1976: 564). El escritor puede entonces jugar con ese material que aún no tiene significado, para que después el lector le pueda dar uno.

Federman postula que la imaginación y el pensamiento no inventan algo nuevo, pero imitan, copian y «plagian» otras obras, y este tipo de «plagio» es la base de toda obra de arte. El autor no tiene claro cuándo empezaron sus propios pensamientos ni en qué momento se comenzaron a mezclar con los de otros autores. Las fuentes se pierden porque no hay ya fuentes «sagradas» (Federman, 1976: 566). Escribir es reescribir, pero esta reescritura no significa que se refiera a una forma de escritura anterior ni a un significado anterior. Reescribir es plagiar y este en el proceso de reescritura se inicia un diálogo con la obra anterior que está de acuerdo con el sentido dialógico del pensamiento de Bakhtin en el que se entiende la historia literaria como un eterno diálogo.

La ficción ya no es un espejo del mundo sino que lo complementa al crear una realidad independiente que antes no existía. La ficción es un artificio, pero no es artificial:

Rather than serving as a mirror or redoubling on itself, fiction adds itself to the world, creating a meaningful reality that did not previously exist. Fiction is artifice but not artificial. It seems as pointless to call the creative powers of the mind fraudulent as it would to call the procreative powers of the body such. What we bring into the world is per se beyond language, and at that point language is of course left behind-but it is the function of creative language to be left behind,

to leave itself behind, in just that way. The word is unnecessary once it is spoken, but it has to be spoken. Meaning does not preexist creation, and afterward it may be superfluous. (Federman, 1976: 569).⁴⁰

De este modo se rompen dos mitos que han estado presentes desde hace mucho tiempo en el arte: uno de los mitos es la fuente sagrada o conciencia superior como originaria de la obra y, segundo, el mito de la originalidad (Federman, 1976: 569-570). Federman celebra la ruptura de estos dos mitos en la literatura a partir de que está se vuelve autorreflexiva y se mofa incluso de sí misma:

Well, I propose that both these MYTHS—that of the sacred creator, and that of originality—in much of recent art and literature have reached their end, at last. And indeed, the day ART in general (and LITERATURE in particular) began to reflect upon itself, to turn inward so to speak, and even to mock itself, in order to question, examine, undermine, challenge, and even, at times, demolish its purpose, its intentionality, and its own means of production and communication, it began to abolish these two myths. It cut itself away from its sacred source (from the authority of its creator and his precious imagination), and it began to evacuate from itself (from its center) the false notion of originality. In other words, it stepped out of its frame. (Federman, 1976: 570).⁴¹

Parece que Federman siente alivio al liberarse de la idea del arte como algo sublime. Ahora los autores, al reflexionar sobre su obra y sobre los mecanismos del arte, descubren que ha dejado de ser supremo y omnipotente, algo parecido a un profeta, para pasar a ser alguien que juega con la imaginación y con las palabras.

⁴⁰ Más que servir como espejo o reforzarse, la ficción complementa el mundo, creando una realidad llena de significado que no ha existido previamente. La ficción es un artificio, pero no artificial. No parece tener sentido llamar fraudulentos a los poderes de la mente como tampoco lo tiene llamarlo a los poderes procreadores del cuerpo. Lo que traemos a ese mundo está de por sí más allá del lenguaje y este se deja atrás. Es la función creadora del lenguaje, lo que hay que dejar atrás, lo que se tiene que quedar atrás. La palabra se vuelve innecesaria una vez pronunciada. El significado no existe antes de la creación y después puede volverse superfluo. (Federman, 1976: 569).

⁴¹ Bien, supongo que ambos MITOS —tanto el del creador sagrado, como el de la originalidad— han llegado a su fin en la mayor parte del arte y de la literatura más reciente. Y, en verdad, el día que el ARTE en general (y la LITERATURA en particular) comenzó a reflexionar sobre sí mismo, a volverse de alguna manera hacia dentro e incluso a reírse de sí mismo, para cuestionar, examinar, socavar, retar e incluso, a veces, destruir su propósito, su intencionalidad, y sus propios medios de producción y comunicación, comenzó a abolir estos dos mitos. Se desligó a sí mismo de su fuente sagrada (de la autoridad de su creador y su preciosa imaginación) y comenzó a deshacerse (desde su centro) de la falsa noción de originalidad. En otras palabras: se salió de su marco.

El descubrimiento nuevo consiste en que no hay propietarios individuales del lenguaje, por lo que el plagio es materia literaria y no solo admisible, sino aconsejable (Federman, 1976: 571). La literatura se plagia a sí misma lo mismo que el arte. En este sentido el plagio tiene el objeto de hacer algo nuevo, diferente del original. La literatura contemporánea (y el arte en general) pretende y desea que el lector forme parte activa de la creación de su obra. Tanto el lector como el escritor son dos centros que determinan una obra de arte en una relación interactiva. En este proceso, la imaginación se ríe de sí misma porque el proceso creativo es un juego, un lugar donde reír (Federman, 1976: 576) no donde sufrir. Describe la absurdidad de concebir el proceso de escribir como una actividad tediosa y angustiada en la que se alinean palabras hasta componer una obra literaria. Para poder escapar de esta angustia, el escritor puede utilizar el humor y la risa para reírse de su propia actividad y evitar saltar por la ventana de desesperación o abandonar esta actividad absurda que es escribir. Esta risa esencial para el arte pues impregna la obra hasta adquirir en ocasiones una dimensión crítica al reflexionar el escritor sobre sí mismo (Federman, 1976: 577).

La admisión de plagio o robo de otros textos no necesariamente es señal de falta de capacidad creativa sino una estrategia de escritura en la que la intertextualidad es un proceso constante de autoconsciencia (Kopcewicz, 60). Pero, entiéndaseme bien, no estoy defendiendo el plagio como tal, sino solo el «tomar prestada» de manera inteligente una obra de arte o un fragmento de la misma para una nueva creación. Vemos entonces cómo «juegan» Paloma Díaz-Mas con la materia artúrica y Félix de Azúa con un texto medieval concreto para crear algo nuevo.

El autor es una entidad que se está leyendo a sí misma, que adopta una pose de «yo». Es el lector de su propia ficción y tanto la lectura como la escritura tienen implicaciones en su propia vida. Este proceso de leerse a sí mismo es la base de la

escritura posmoderna. Es una forma de imaginación dialógica que se traslada al lector, el cual está invitado a continuar el proceso interpretativo que el autor ha puesto en marcha y hacer su propia aportación a la generación de sentido de la obra literaria. Esto tiene que ver con la idea de que no es posible alcanzar la interpretación exhaustiva de un texto. Por este motivo, el autor nunca debe dar pistas para facilitar la interpretación de su obra, debe dejar vía libre al texto para que llegue al lector sin mediaciones. Para Eco en *Apostillas a "El nombre de la rosa"* el motivo para escribir es algo divertido (Eco, 1998b: 764), natural y parte de una apetencia: no hay motivos sociales, económicos, morales, etcétera. Claro que como suele ocurrir con el posmodernismo, no podemos creernos lo que se nos dice sin cuestionar la afirmación hecha, pero sí me parece interesante quedarse con la idea de no querer complicar más de lo necesario el proceso y el fin de la escritura al establecer que la novela se ha escrito sin un determinado fin. El lector ya sacará sus propias conclusiones. Incluso ahí se le da la libertad máxima.

El autor implícito, que no se corresponde ni con el autor real ni con el narrador, sino con la imagen que el autor real proyecta de sí mismo en el texto, es una realidad intratextual cuya misión consiste en hacer partícipe al lector implícito de su sistema de valores. El autor adopta una actitud hacia el objeto de la narración y hacia el héroe que permite al lector ver la visión del mundo del autor.

7.6.1. *EL RAPTO DEL SANTO GRIAL O EL CABALLERO DE LA VERDE OLIVA* DE PALOMA DÍAZ-MAS

Esta novela fue finalista en el I Premio Heralde de Novela 1983 y se publicó al año siguiente en la editorial Anagrama. Es una recreación en clave de humor de las leyendas artúricas y de caballería de la Edad Media con ciertos rasgos posmodernos. En esta novela

el ideal de nobleza caballeresca, pero también el legado literario del medievo relativo al material de Bretaña, las leyendas artúricas referentes al Santo Grial, los libros de caballerías y los viejos romances. *El rapto del Santo Grial* es la primera novela publicada de Paloma Díaz-Mas.

Se trata de una novela corta sin tramas complicadas, ni evolución psicológica de los personajes, largas descripciones ni otros rasgos propios de las obras del género de novela. Más bien podemos hablar de una serie de viñetas que emulan ciertas técnicas medievales de escritura.

Comienza la novela con la descripción de una congregación de caballeros en torno de la Tabla Redonda que dista mucho de ser la conocida imagen heroica de las leyendas artúricas: se han vuelto viejos y conversan sobre las aventuras de antaño, de cuyos recuerdos viven. Ya no son capaces de subirse al caballo de un salto, sino con alguna dificultad (Díaz-Mas, 1995: 11). En su juventud habían ansiado recuperar el Grial para lograr un hipotético reino de paz en el mundo, sin embargo, una vez obtenido el Grial, sus vidas dejaron de tener sentido y se han convertido en unos individuos decadentes que viven de los sueños del pasado. Ahora bien, Arturo les anuncia que el Grial ha vuelto a desaparecer y se lo han llevado al castillo de Pésima Aventura, custodiado por cien tejedoras cuya capitana se llama Blancaniña (Díaz-Mas, 1995: 10). Así pues el rey encomienda a los caballeros de la Tabla Redonda su recuperación para que la paz y la justicia vuelvan al reino. De entre los caballeros presentes elegiría a tres que debían ponerse de camino —uno por el bosque, otro por mar y el tercero por el camino (Díaz-Mas, 1995: 12) — para recuperar el Grial. Elige a Lanzarote para ir a través del bosque y a Perceval para ir por mar. El tercer caballero elegido será una doncella, hija de uno de los caballeros más viejos que obtiene el honor de ser uno de los tres caballeros tras un encuentro sexual con el rey.

Los caballeros se encuentran ahora ante un problema: el rey les ha encomendado una nueva misión de recuperación del Santo Grial, sin embargo no desean recuperarlo, puesto que de hacerlo volverán a tener la vida aburrida de la que están hartos. En este cuento irónico todos los caballeros encontrarán una trágica muerte. Solo gana el villano, aquel rústico que, movido por la avaricia de tener el Santo Grial, no por su valor simbólico sino por ser un plato valioso, y por lujuria (se casa con las cien doncellas) acaba teniendo un final feliz.

¿Qué estimula a Díaz-Mas para escribir esta obra? No parece el deseo de recrear una época pasada, sino “el contacto con el material: un lugar o un objeto”, según dice ella misma (Díaz-Mas, 2006: 40).

Mérida-Jiménez (2001: 128) indica que la autora pertenece a un grupo de escritoras que empezaron a publicar en una democracia recién estrenada y que han creado una serie de “heroínas” incorporando una perspectiva que incluye éticas y estéticas plurales. Dentro de este grupo de autoras se encuentran Rosa Montero, Soledad Puértolas, Cristina Fernández Cubas, Almudena Grandes, Marina Mayoral o Laura Freixas. Pero Paloma Díaz-Mas no es una escritora amoldable a los patrones femeninos al uso (Mérida-Jiménez, 2001: 128). Una de las singularidades más destacadas de la obra narrativa de Díaz-Mas es la descomposición de la “autoridad masculina” a partir de sutiles mecanismos retóricos y la representación de la fragilidad de su dominación.

A mí me fastidia que me consideren una chica que escribe y que por tanto está determinada. Lógicamente, el hecho de ser mujer determina, como el hecho de ser española, ser profesora de literatura, vivir en Vitoria... pero no me gusta que lo consideren el elemento dominante, ni me gusta que consideren mi obra como la de una mujer que escribe y que por tanto la cubran de una manera distinta que juzgarían la obra de un hombre. Hay una especie de relación allí de amor-odio hacia esa crítica feminista. Por una parte es cierto que está prestando una atención preferente a la literatura que hacemos las mujeres. Pero a veces a mí esa atención no me gusta, si está orientada hacia ver lo que hay de femenino en nuestra literatura y no lo que hay de literatura. (Ferrán, 1997: 339).

En definitiva: a Paloma Díaz-Mas no le gusta tener que adoptar una determinada actitud, impuesta por la literatura feminista ni por nadie. Quiere poder escribir lo que quiera (Ferrán, 1997: 339).

7.6.1.1 Intertextualidad

En la novela hay una mezcla de referencias intertextuales de las leyendas artúricas, novelas de caballería y romances españoles, en definitiva un *collage* de diferentes textos medievales. Hay, por ejemplo, alusiones al poema anónimo inglés del siglo XIV titulado *Sir Gawain y el caballero Verde* (Barron, 1979), o al *Romance de la doncella guerrera* (Macklin, 2010: 179) perteneciente a la tradición oral ibérica del que se conservan muchas versiones una de las cuales comienza así:

Pregonadas son las guerras
de Francia con Aragón,
¡Cómo las haré yo, triste,
viejo y cano, pecador!
No reventarás, condesa,
por medio del corazón,
que me diste siete hijas
¡y entre ellas ningún varón!
Allí habló la más chiquita,
en razones la mayor:

— No maldigáis a mi madre,
que a la guerra me iré yo;
me daréis las vuestras armas,
vuestro caballo trotón. (Anónimo, s XIV)

La leyenda del rey Arturo era uno de los temas predilectos de la Edad Media, época en la que es muy difícil separar los textos literarios de los históricos. Los romances fueron transmitidos por vía oral:

Por eso, la leyenda del rey Arturo era un tema predilecto de los poetas y cronistas medievales. Los textos históricos de la Edad Media son también literarios y Díaz-Mas reconoce el vínculo estrecho que existe entre la historia y la ficción,

de modo que su novela histórica resulta ser “un ejercicio de continua reflexión sobre la literatura”. Entre las muchas versiones las más destacadas son: la de Layamon, que escribió la primera versión en inglés (c.1200), la de Geoffrey de Monmouth, a quien nos hemos referido ya, y la de Malory, que en *Le Morte de Arthur* emplea las versiones existentes como marco de su nueva obra, cuyo manuscrito data de 1475, y que contiene la mayor parte de la leyenda. (Macklin, 2010: 182)

La versión de Wace, escritor normando que posiblemente haya inspirado a Chrétien de Troyes y otros poetas, introduce la Tabla Redonda en la historia (1150) (Macklin, 2010: 183). La leyenda del Santo Grial es fundamental para la novela de Paloma Díaz-Mas. La primera aparición escrita data del s. XII y no tarda en ser ligada a la tradición artúrica. Hay un texto francés *La mort le Roi Artu* (1230-1235) que es la última parte de un conjunto llamado *Ciclo Vulgata* y que consta de tres romances (Macklin, 2010: 183). Es a partir de esos años cuando comienza el declive de la materia artúrica. No es improbable que la imagen patética de Arturo en *El rapto del Santo Grial* esté influida por la decadencia de la figura literaria (Macklin, 2010: 184). En definitiva, con este material literario Díaz-Mas quiere crear un ambiente medieval, para luego subvertirlo.

De hecho toda la novela es un mosaico de multitud de alusiones a textos medievales que llevaron a algunos a acusar a la autora de plagio, por lo que tuvo algunas dificultades para la publicación de la novela. Cuando le devolvieron el manuscrito de la novela lleno de tachaduras rojas por los pasajes, que según la editorial, eran plagio, la escritora se rió porque resulta que a la editorial se le habían pasado otros tantos. Muchos pasajes, según la autora en la entrevista de Diéguez (1987), son prosificaciones de romances, siguiendo un poco el procedimiento medieval de la prosificación de poemas épicos, pero hay que conocer la literatura del medievo muy bien para poder descubrirlos todos (Diéguez, 1987: 79). Incluso, dice la autora, hay alguna cita de *El Lazarillo* (Diéguez, 1987: 80).

El rapto del Santo Grial hace alarde de esta intertextualidad e indirectamente reflexiona sobre la naturaleza de la ficción. La metaficción llama la atención sobre la

naturaleza de artificio de la novela y, de este modo, sugiere que el mundo real a su vez también es un mundo artificial. La intertextualidad puede intensificar este proceso subversivo al asimilar elementos que demuestran su carácter irónico (Bellver, 1996: 146). La intertextualidad se convierte, pues, en un instrumento mediante el cual recalibramos nuestro punto de vista sobre una realidad en particular, reajustando nuestra visión sobre diferentes realidades, pero sin integrarlas a una «visión total». La intertextualidad establece por tanto en la novela de Díaz-Mas las expectativas literarias de la novela, pero distanciando al lector de la ficción. A Díaz-Mas no le preocupa que el lector no pueda identificar alguno de los intertextos. Para ella es parte de un juego: el lector no necesita tener un “manual” para leer sus novelas (Ferrán, 1997: 345). La novela, al interrelacionarse con otros textos más que con la realidad social, hace ostentación de su intertextualidad y reflexiona de manera indirecta sobre la naturaleza de la ficción y llama la atención sobre la naturaleza artificiosa de la novela.

La escritora resta trascendencia al proceso de escritura cuando admite que el escritor no sabe qué hace ni por qué, pues hay una parte muy importante de trabajo inconsciente (Díaz-Mas, 2006: 38). La prueba está en que el lector sagaz descubre cosas de las que el autor no era consciente que se pudieran leer en la novela. La metaficción puede ser subversiva pues al descubrir la artificialidad de la ficción sugiere que el mundo real también es una construcción falsa e inconsecuente. La intertextualidad puede intensificar su proceso subversivo al asimilar elementos que son más bien irónicos. Usualmente estos son esfuerzos por desmitificar la realidad social o una reflexión sobre el proceso creativo, pero en *El rapto del Santo Grial* la desestabilización de la polaridad entre realidad y ficción contradice tanto las expectativas literarias como las empíricas del lector. Los textos incorporados a la novela subvierten y son subvertidos, creando una ambivalencia de propósito que frustra cualquier interpretación concluyente. El intertexto artúrico es

subvertido mediante la inversión irónica, pero sirve a la desacreditación del discurso moderno (Bellver, 1996: 148).

La desestabilización paródica de la novela de las tradiciones subvierte sus fuentes mediante una mezcla de ironía externa o intertextual e interna o estructural. (Ordóñez, 1991: 150). *El rapto del Santo Grial* forma parte entonces de un intertexto histórico-crítico que subvierte la imagen mítica de los caballeros artúricos como seres ideales y elevados. Las leyendas artúricas son un material tan familiar que la novela, al darles la vuelta, no solo señala la violencia que subyace a dichos textos, sino que

it also interrogates through irony the more generalized patriarchal discourse of blood and violence that has, for centuries, underwritten textual and cultural legitimacy in the West. If we chuckle at Arthur's distorted values and bewilderment, we find ourselves laughing subversively at the perversity of our own culture's dominant values.⁴² (Ordóñez, 1991: 152)

En *El rapto del Santo Grial* encontramos también elementos de indeterminación, falta de cierre, autorreferencialidad e intertextualidad típicos de las novelas posmodernas.

La escritora tiene varias novelas históricas en su haber, en las que reflexiona sobre un tiempo pasado. Ella dice, riéndose del academicismo, que “en algún caso me han dicho que se llama *metaficción historiográfica*” (Díaz-Mas, 2006: 38).

⁴² También cuestiona mediante la ironía el discurso patriarcal más generalizado de sangre y violencia que durante siglos ha subyacido la legitimidad textual y cultural de Occidente. Si nos sonreímos por los valores distorsionados de Arturo y de su desconcierto, nos veremos a nosotros mismos riéndonos subversivamente de la perversidad de los valores dominantes de nuestra propia cultura.

7.6.1.2 El uso de la ironía y del humor

En el posmodernismo de los años ochenta con la desmitificación del discurso masculino los escritores recurrieron al humor, a la parodia y a la ironía para deconstruir el discurso patriarcal así como la forma de pensar que le acompañaba y bajar viejas estructuras de su pedestal de sublimidad. El tono de estas novelas es a menudo el de la irreverencia o el chiste que reconstruye tradiciones veneradas y textos respetados.

Paloma Díaz-Mas se ha movido en el campo de la historia y es una autoridad en cultura sefardí por lo que conoce perfectamente el material con el que «juega» en esta novela. Está experimentando con él y, siguiendo la entrevista concedida a María Luz Diéguez, ese experimentalismo tiene un carácter lúdico (Diéguez, 1987: 77) cuyo juego consiste en que Díaz-Mas realiza una deconstrucción de las leyendas artúricas y los valores caballerescos medievales.

En la entrevista, le preguntan a la autora sobre su actitud irreverente hacia la literatura y la cultura en general y ella concede que una de las constantes de la literatura actual es la ironía y la visión humorística de la realidad. A la autora le encanta jugar con algún motivo literario, darle todas las vueltas posibles y observarlo y contarlo desde todos los ángulos posibles. No pretende con la ironía desmitificar la literatura, la cultura ni sus bases, pues no considera que sea tan ambiciosa su labor. Su actitud ante la literatura es sencilla: escribir porque le gusta y se lo pasa bien. Y con ello desmitifica su propia escritura que no considera algo sublime, superando así el concepto romántico del poeta trascendental. Eso sí, en la cultura hay una vía de escape de la sordidez de la vida cotidiana, una evasión de una realidad puramente material. En la literatura la escritora pretende crear una realidad puramente ficticia. En este caso la fabulación y la recreación fantástica de la realidad son método y fin (Diéguez, 1987: 80).

Díaz-Mas quiere desmitificar su propia labor como escritora por lo que declara en la entrevista ofrecida a Diéguez:

La verdad es que yo la literatura la veo como una cosa bastante humorística y bastante, odio la palabra porque se ha desvirtuado mucho, pero bastante lúdica, lo cual me ha valido a veces las iras de los que plantean la literatura como sufrimiento. (Diéguez, 1987: 80).

La novela un ejemplo de la preferencia posmoderna por la intertextualidad, pero, en este caso, los fines son paródicos. Por definición, en la parodia se imita el objeto a ridiculizar hasta distorsionarlo con el fin de llamar la atención sobre esta imagen distorsionada, espejo convexo de la realidad. Sin embargo, esta distorsión de la realidad no pretende crear ningún tipo de trascendencia de la obra de ficción, trascendencia que la autora niega (Diéguez, 1987: 80), sino que toda manifestación de humor forma parte de la creatividad unida a un espíritu lúdico. La parodia subvierte toda posibilidad de un significado profundo y duradero.

Los recursos de la parodia y el humor son elementos que dan mayor énfasis al elemento metaliterario del que habla Díaz-Mas en la entrevista (Diéguez, 1987) y que está más fundido en esta obra que en otras anteriores. *El rapto del Santo Grial* demuestra que los elementos de subversión en la intertextualidad y otras formas de expresión típicas del posmodernismo tienen un considerable potencial para el humor (Bellver, 1996: 145). Más que simple humor nacen en la disensión que tanto caracteriza los textos de signo posmoderno como señales de una actitud de rebeldía contra el discurso establecido.

En la novela *El rapto del Santo Grial*, se desestabiliza la polaridad entre ficción y realidad, contradiciendo tanto las expectativas empíricas como literarias del lector. Los textos incorporados a la novela crean una ambivalencia que imposibilitan cualquier interpretación cerrada: los textos artúricos están transformados mediante la ironía, pero a la vez el discurso moderno queda desacreditado y lleva a la sátira, con el objeto a satirizar tanto el mundo medieval como el mundo actual (Bellver, 1996: 149). Un ejemplo de la sátira es el ridículo de las ventajas políticas de la guerra:

Fértil se ha hecho la tierra con tan buen abono y gran parte de los frutos que en los amenos campos se recogen han sido regados con sangre. ¿De qué valle, cañada o desfiladero podrá afirmarse: aquí no hubo nunca una batalla? ¿Qué ciudad existe que no haya sido sitiada alguna vez y sus habitantes pasados a cuchillo? ¿Qué mar es tan pacífico que en sus olas no se hayan deshecho jamás las quillas de naves enemigas? Es la costumbre de matar a sus semejantes el más noble hábito del hombre, pues por él se distingue de los brutos animales (Díaz-Mas, 1995:21)

Paloma Díaz-Mas, al ridiculizar esta situación en el medievo, está haciendo un comentario sobre el presente.

La búsqueda del Grial ha dejado de ser la tarea más noble y honrosa para un caballero. La nobleza debe surgir de la batalla, no de un reino de paz. Ahí radica el sentido de la construcción de las catedrales y ciudades, prospera la economía y se vuelven poderosos los reyes. La guerra es el motor del mundo. La recuperación del Santo Grial hará que todo eso desaparezca pues toda la sociedad se basa en la lucha y la guerra constantes. Lo que importa es tener un ideal del todo inalcanzable para perpetuar ese estado de batalla eterna^{oo}.

La tarea de Pelinor, será, por lo tanto, impedir que lleguen al castillo de Acabarás los otros caballeros para que puedan seguir luchando en sus vidas por alcanzar tan “noble” objetivo —por muy absurdo e inalcanzable que sea— y sus vidas cobren sentido. Aun así se acerca a Arturo “sorbiéndose las lágrimas de despecho y humillación” (Díaz-Mas, 1984: 18), pues él deseaba haber sido uno de los caballeros elegidos para la recuperación del Santo Grial. Pelinor, que aún no ha perdido su ingenuidad, protesta:

—Muy dura es la misión que me encomendáis, señor —gimió el joven caballero—, pues desde el fondo de mi corazón deseo vivamente que el Grial sea hallado y comience pronto la feliz Nueva Edad. Y en cuanto a los hombres, yo bien creo que pronto se habituarían a vivir sin el honor de verter la sangre de sus semejantes y, cuando les faltase la busca del Grial, encontrarían otro bello ideal por el que vivir. (Díaz-Mas, 1984: 23).

Lamentablemente, la recuperación del Santo Grial no entraña ningún tipo de peligro que tanto ansían los caballeros: al castillo de Acabarás lleva “un sendero

desesperadamente seguro y sin enemigos, bordeado de laureles en cuyas ramas frondosas cantaba la alondra como signo de buen agüero” (Díaz-Mas, 1984: 12). Los caballeros viven con horror la llegada de la felicidad.

La subversión del código de caballería que defendía valores como la lealtad, el valor, la cortesía, la protección de los indefensos, etcétera es una constante en la novela. Para deconstruir estos valores, la escritora utiliza el humor. Este humor se produce por la exageración consciente de dicho código caballeresco. Por ejemplo, cuando lo lleva la autora hasta el extremo y convierte el reino del Caballero de Hierro en un reino devastado al ser gobernado por un muerto. Pelinor había ganado a este Caballero después de muerto al hacer el convite mayor y ganar de este modo la batalla (Bellver, 1996: 149):

—¡Ah, valiente Pelinor! ¡Qué mal te entendí cuando me dijiste que habías de vencerme aunque fuera después de muerto! Verdaderamente me has vencido, pues tu convite fúnebre ha superado con mucho a la comida que yo te ofrecí. [...] ¡Triste destino el de mi reino, antes próspero y feliz, y que desde hoy será regido por un muerto! (Díaz-Mas, 1995: 86)

El efecto humorístico es consecuencia también de la comunicación errada que se produce porque los personajes que se quieren comunicar utilizan distintos códigos y no consiguen entenderse. El lector, que es capaz de descifrar ambos códigos, percibe esta comunicación errada y entiende el efecto humorístico que produce.

En el episodio de la lucha entre Pelinor y el Caballero de Morado —este último es la Doncella y amante de Pelinor, pero él lo ignora— los dos amantes entablan conversaciones cruzadas sin llegar a entenderse: ella canta una canción sobre el rey moro de Aragón y su hija (canción que cuenta su propia historia) en un intento vano por identificarse, sin faltar a su promesa de no revelar su identidad, y Pelinor responde que es una historia para viejas (Díaz-Mas, 1995: 62). Ella habla en metáforas, pero él interpreta lo que dice de forma literal con lo que no hay posibilidad de comunicación:

“¡Reventada seas, Alda, por mitad del corazón, que pariste siete hijas y ningún varón!” Allí saltó la más chiquita de sus hijas para decir: “No maldigas tú, mi

padre, que a la guerra me iré en hábitos de varón.” Respondió el anciano caballero: “¿Y qué harás con tus tetas redonditas? No parecen de varón y algún caballero enemigo ha de sospechar.” Y dijo la niña: “Cota de mallas dobles me ha de cubrir las teticas.” (Díaz-Mas, 1995: 61)

Si ambos constituyen en un principio el ideal de la pareja, del amor cortés, también son víctimas de un juego de intereses del poder instaurado. Pelinor, estandarte del amor caballeresco, el rol que le han inculcado, y de la obediencia ciega, ha de matar al Caballero de Morado, la mujer que ha trasgredido las normas sociales, y luego morir él. De este modo tanto el varón como la mujer son víctimas de sus respectivos roles y códigos de conducta. Al mismo tiempo, el amor como valor positivo, queda ironizado, pues Pelinor mata a su amada a la que niega incluso su último deseo (quitarle la cofia) y este queda en la ignorancia de quién es a quien ha dado muerte. La dama, o “El Caballero de Morado”, lleva ese color por ser el símbolo del feminismo, así como la imagen del espejo de Venus. De este modo tanto el amor como el feminismo fracasan como valores para la Doncella (Bellver, 1996: 150).

Hay otro lugar en el que se entrecruzan registros idiomáticos: cuando Lancelot se encuentra con el leñador talando un olivo. La falta de comunicación se establece aquí por registros pertenecientes a distintas clases sociales. La clase social a la que pertenece el caballero se mueve en un lenguaje figurativo, mientras que el lenguaje del leñador es simple y literal: el trapo es para él una forma de conocer la dirección de donde sopla el viento más que una insignia. La llaneza del hombre rudo expone la banalidad de los símbolos caballerescos (Bellver, 1996: 151).

Dime, caballero, y no te pongas tonto si no quieres probar el filo de mi hacha: ¿qué es esa larga vara que llevas tan sujeta? Un poco gruesa me parece para varear aceitunas y un poco larga como espeto para asar.

—Hombre, tus palabras no me enfadan sino que me causan risa. Esto es una lanza y con ella suelen pelear los caballeros cuando van montados.

—Sin duda eres un poco tonto para ir por el mundo con semejante cachivache. Pero dime: ¿qué diablos es eso tan brillante que llevas en el otro brazo?

—Escudo es su nombre y tú eres el hombre más ignorante que he visto en mi vida.

—Eso será dicho sin ánimo de ofender, ¿no? —dijo la bestia en tono amenazador; y prosiguió—: Ea, cuéntame; ese trapo que ondea en la punta del palo que tú llamas lanza, ¿sirve acaso para indicarte la dirección del viento? (Díaz-Mas, 1995: 32-33)

Perceval, el tercero de los caballeros encomendados con la tarea de retornar el Grial, tiene orden de Arturo de llegar al castillo de Acabarás por mar, sin embargo, este castillo está a cien millas de la costa. Aun así ordena al marinero de su barco navegar tierra adentro para llegar al castillo. Los marineros y Perceval perecen en el naufragio en plena tierra de Gran Bretaña, pues se abre en el barco una vía de tierra —un *reductio ad absurdum* literario— hasta que se acaba hundiendo el barco tierra adentro (Díaz-Mas, 2001: 57). De este modo la escritora ridiculiza las órdenes imposibles de las novelas de caballeros en una deconstrucción del género.

Díaz-Mas utiliza también el sexo en clave de humor. Esto se ve en la escena en la que el rey, algo disgustado por haberse presentado una de las hijas de un viejo caballero para ser uno de los que partieran para conseguir recuperar el Santo Grial, le pone como prueba que para poder armarla caballero, sea imprescindible que el rey “meta su espada en su vaina” (Díaz-Mas, 1984: 15) como he mencionado más arriba. El símil entre espada y falo o entre violencia machista y sexo es interesante en esta novela. Es curioso que precisamente la mujer que quiere igualarse al hombre, la dama que quiere ser nombrada caballero, acepte este tipo de sexo violento y más viniendo de su rey. De este modo, por una parte, es una defensora de la igualdad de sus derechos y, por la otra, consiente este tipo de trato, cuando repercute en beneficio suyo. Aquí la escritora está ridiculizando ambas posturas: la feminista y la machista. (Bellver, 1996: 151)

Al contrario que en las novelas de caballería, el que gana es el villano que se traslada con el Grial y las cien doncellas a las que ha dejado embarazadas a vivir a Turquía donde le permiten tener muchas mujeres. Al llegar al castillo de Acabarás, este Caballero de la Verde Oliva se encuentra con las cien doncellas. Hay nuevas alusiones sexuales en una

comparativa entre la lanza del caballero y el falo, ahora un sexo elegido y libre, incluso por las doncellas: “[...] otras, más inocentes, preguntaban a sus compañeras qué era aquella reluciente y enorme verga que llevaba el caballero desconocido, pues nunca habían visto otra igual ni sabían cuál era su utilidad” (Díaz-Mas, 1984: 72).

O más adelante:

Tu presencia alegre y conforta a damas tan desvalidas y solas como nosotras, que tanto tiempo llevamos sin catar la benefactora presencia de un varón que nos proteja. Mucho nos holgamos de la llegada de un caballero tan bizarro y de tan esforzadas armas y a fe que me llena de alegría la visión de una lanza tan inhiesta como la tuya, que me parece de las mejores y más robustas que he visto; si bien es verdad que, como doncella que soy y poco avezada en las artes de la lucha, no he tenido ocasión de comprobar la fortaleza y el valor de arma ninguna. Pero paréceme que tu lanza ha de cumplir bien su cometido y que ninguna dama a cuyo servicio la pusieres quedaría enojada o poco satisfecha. (Díaz-Mas, 1984: 72)

Díaz-Mas enfoca la novela en elementos que parodian los textos de las leyendas artúricas y de caballería hace que las partes sean más interesantes que el conjunto de la novela. Este proceso de abstracción hace que sus materias primas se conformen en una especie de yuxtaposición incongruente, en la que se mofa del tan venerado y sublime proceso de escritura de novela: crea una novela con principio, desarrollo y final, con conflictos, pero lo hace mostrando que esto es posible al juntar un conglomerado de textos que existen previamente (Bellver, 1996: 153). Al subvertir la seriedad y trascendencia de dicho proceso de creación literaria, mostrando la simplicidad con la que es posible hacerlo, la autora juega con el lector y crea un proceso desmitificador en el que se ríe de sí misma y del lector ingenuo. No aspira a reconocimiento literario, ni busca un desarrollo psicológico de los personajes, ni tan siquiera pretende hacer un ejercicio de estilo, sino tan solo a divertirse (Bellver, 1996: 153). En esta novela no hay lugar para complicaciones de la trama ni para un desarrollo psicológico de sus caracteres. Está deconstruyendo su empresa de escritura, desmitificando el proceso en un acto irreverente y riéndose de sí misma y del lector ingenuo.

El hecho de que esta autora sea una profesora de literatura experta en textos medievales solo intensifica el elemento paródico y su postura irreverente ante el canon literario. La concepción de la literatura como un juego se contradice con la tradición occidental de la crítica literaria. Bajo la capa de pretensión de trascendencia, la literatura no es más que un conjunto de motivos que, separados de su contexto original, pueden ser redistribuidos para formar nuevas obras. Díaz-Mas se distancia de todo propósito “serio”.

El rapto del Santo Grial es un ejemplo de la desmitificación y subversión de los textos tradicionales, en este caso de las leyendas artúricas. Mediante la ironía la autora subvierte dicha tradición para deshacer valores y formas de pensamiento que ya no sirven en el mundo en que vivimos y menos a la mujer, a la vez que destruye la imagen mítica de los caballeros de la Tabla Redonda como figuras ideales. La autora elimina el velo y muestra el lado oscuro del concepto caballeresco de heroísmo y honor, como por ejemplo el deseo del rey Arturo de violencia y sangre: la guerra es lo que mueve el mundo. Con esta nueva imagen de un rey Arturo, sediento de violencia, queda rota la idealización tradicional del mundo artúrico. Y la deconstrucción de este ideal, nos damos cuenta de la violencia inherente en estos textos caballerescos, violencia que aún sigue vigente en los valores actuales en torno a las guerras y acontecimientos bélicos en el que queda patente que en el discurso patriarcal se enfatizan el derramamiento de sangre y la violencia y que desde hace siglos forman parte de la cultura occidental.

Al final de la novela cuando Arturo preside las exequias de Pelinor, el orden de siempre se ha restablecido gracias a que el Grial se ha perdido. Arturo sigue presidiendo el mundo de antes por el que han muerto sus caballeros sacrificados por este mundo ficticio de poder y ha vencido el rústico, que ha logrado cien mujeres y el tesoro del Grial.

7.6.1.3 Lo femenino

Uno de los rasgos distintivos de la narrativa de Paloma Díaz-Mas es la aparente irrelevancia de los personajes femeninos. Carece de un punto de vista femenino como el que suelen tener la gran mayoría de las escritoras en democracia que crearon un nuevo diálogo “en femenino” hasta entonces inexistente (Mérida-Jiménez, 2001). No es su novela un espacio donde privilegie la voz de la mujer ni es la autora una exponente de patrones femeninos, ni tampoco seguidora de una ideología feminista, puesto que, analizando sus personajes femeninos, parece que constantemente están rozando los límites fluctuando entre la subversión y la convención. De este modo la novela no hay que leerla ni como feminista ni como antifeminista, sino algo así como posfeminista, pues se mueve entre ambos extremos, pero indiferente a los dos.

Paloma Díaz-Mas se niega a que se haga una lectura puramente feminista de su novela. No cree que por ser mujer necesariamente tenga que escribir en reivindicación femenina:

Me parece perfectamente lícito que algunas escritoras elijan como tema la condición de la mujer, pero que no sea obligatorio porque eso me parece paternalismo por parte de las mujeres hacia las mujeres. Ya hemos estado bastante tuteladas durante siglos para que ahora nos vengan a tutelar los movimientos de liberación de la mujer. (Diéguez, 1987: 88)

En cuanto a la igualdad de derechos hay un terreno ganado, pero hay que señalar que algo sigue yendo mal. Aún hoy por hoy, y eso es lo que señala con el personaje de la Doncella Guerrero, la mujer que se quiere incorporar al mundo de los hombres sale trasquilada. Sin embargo, no quiere la autora, y eso lo deja muy claro, polarizar el tema de la novela hacia una temática de tono feminista.

Elisabeth J. Ordóñez hace un buen análisis de esta novela en su artículo *Parody and Defiance. Subversive Challenges in the Texts of Díaz-Mas and Gómez Ojea* sobre la narrativa española contemporánea escrita por mujeres (Ordóñez, 1991: 149-173). En este

artículo dice que a mediados de los ochenta la literatura escrita por mujeres experimenta una nueva vuelta de tuerca y el tono narrativo de muchas mujeres escritoras se convierte en el de una chistosa deconstructora irreverente de las antiguas y veneradas tradiciones así como de los textos más respetados. Las escritoras se afanan por desmontar las estructuras y esquemas mentales paternalistas en lo que escriben, pero han adquirido un arma nueva: el humor. Este pasa a formar parte de la voz propia de la mujer que tanto había buscado. Mediante el humor, las tramas o textos de corte paternalista se invierten, se subvierten, se les da la vuelta y son sustituidos por otro discurso femenino alternativo.

En lo referente a la sexualidad femenina, también se invierten los valores caballerescos de su intertexto histórico: ya no es la mujer la que agradece al caballero sus servicios con favores, sino que la mujer es la que recibe estos favores y disfruta de ellos sin celos y compartiendo al caballero con sus compañeras⁴³. Además, en agradecimiento a los favores sexuales, las muchachas premian al caballero con el Santo Grial que además —y siguiendo algunas tradiciones— es símbolo de los genitales femeninos y de la vida. De este modo la violencia masculina queda desplazada mediante el deseo y el placer femenino. La autora da la vuelta al simbolismo artúrico, a menudo inevitablemente sexual, para convertir el falo, simbolizado entre otros elementos por la lanza de los caballeros, en una fuente de placer para la mujer en lugar de un símbolo de dominio sobre ella. Mediante el humor se deshacen los antiguos símbolos de autoridad patriarcal en una actitud irreverente que los desviste de cualquier poder sobre el sexo opuesto. Desarma y subvierte con el ridículo la tradición patriarcal, de manera que lo que antes parecía sólido y poderoso ahora se vuelve inocuo e incluso tonto. Pero lo que no quiere la autora es que esta novela se lea o se convierta en una fábula con moraleja (Diéguez, 1987: 86). Quiere

⁴³ Véase al Caballero de la Verde Oliva y cómo conquista a las cien muchachas en una manifestación de amor libre.

mantener la ligereza y el espíritu de juego que caracterizan la obra y disfruta de la ambigüedad que posibilita la obra literaria con sus múltiples lecturas.

7.6.2. *MANSURA* DE FÉLIX DE AZÚA

La novela relata en tono humorístico una cruzada de catalanes a Tierra Santa. Se publicó en 1984 por la editorial Anagrama⁴⁴.

7.6.2.1 El texto original

Esta novela es una versión libre de una célebre, aunque poco leída crónica medieval francesa llamada *Livre des Saintes Paroles et des Bon Faits de Notre Saint Roi Louis*, obra de Jean de Joinville (1225-1377). El autor empieza la novela admitiendo esta reescritura de manera explícita. Esta referencia a un texto anterior es un juego en el que, por una parte, se excusa, de alguna manera, toda responsabilidad sobre la narración de los hechos históricos, pero, por otro lado, nos está avisando de que se trata de una versión libre —en otras palabras, de que va a hacer lo que le plazca con el texto original que, además, por poco conocido, no muchos lectores van a poder verificar lo que aquí se dice, salvo que se trate de un lector muy culto. En cualquier caso Félix de Azúa se apropia de esta obra para hacer algo completamente nuevo y deja caer, siguiendo su juego, que cualquier duda sobre la veracidad de lo narrado será cosa del lector: “Resulta muy arriesgado suponer que tal o cual rareza no pudo suceder en el s. XIII, pero tal otra sí.

⁴⁴ Leopoldo Azancot criticó duramente la novela de Azúa en un artículo aparecido en ABC el 15 de septiembre de 1984. Dice en este artículo que hay páginas en las que el autor se refiere explícitamente a su intencionalidad, sin lo cual el lector no la descubriría. Esto para Azancot es una “tara insalvable” (Azancot, 1984: 50) y tacha toda la obra de “pastiche de crónica medieval”, donde se suman los episodios que se agotan en sí mismos y en los que no evolucionan los personajes. Además critica a Félix de Azúa de tener una “escasa capacidad fabuladora” (Azancot, 1984: 50) y afirma que su humor es burdo y repetitivo. Pero hay que tener en cuenta que esa falta de capacidad fabuladora de la que habla Azancot como los otros fallos que le encuentra son más bien manifestaciones de una intención basada en lo nuevo que estaba ocurriendo en literatura desde finales de los setenta: el posmodernismo.

“Quien, llevado por su curiosidad, lea la crónica de Joinville, comprobará cuántas veces lo increíble es más verdadero que lo posible.” (Azúa, 1987: 7). Ahí, sutilmente, está insinuando que el historiador, el autor de crónicas, es un inventor.

Es poco probable que un rey catalán iniciara una cruzada. Barcelona era un condado unido al Reino de Aragón tras la boda de Ramón Berenguer con Petronila de Aragón. Esta duda sobre la posibilidad misma de que hubieran ocurrido los hechos hace que sea problemático calificar esta novela como histórica. Pero en este juego constante del autor lo interesante es el cuestionamiento posmoderno de todo. Se inventa una crónica nueva en tono de humor basada en una ya existente.

Hay que resaltar también que el reclamo editorial ponía en relación lo aventurado de la expedición con la actitud de los jóvenes de la generación del 68 (Díez, 1993: 74).

En la contracubierta lo dice explícitamente:

Algo de las ilusiones y decepciones de su propia generación pervive irónicamente en estos cruzados, a los que el autor trata con ironía y con distancia. Algo de aquella terquedad, todavía presente en ciertos fósiles del 68, y algo también de aquella mística. [...] Al centrarse con cierta minuciosidad en los acontecimientos reales que narra Joinville, Félix de Azúa ha querido despojar su texto de todo artificio pasado y dejarlo en cueros vivos. Todo lo más, con alguna cota de malla oxidada y un yelmo abollado. Así, desnuda y modestamente, se cuenta la historia de un fracaso. (Azúa, 1987: contraportada).

La novela es una deconstrucción del texto original, al que le devuelve un vigor renovado. El texto de Joinville pretende reconstruir narrativamente unos hechos, mientras que el texto de Azúa se aleja de esta representación «objetiva» para mostrar otra realidad. Ambos textos son representaciones basadas en distintas convenciones de veracidad (Silvestri, 1995: 265). La novela de Azúa es la manipulación del texto francés mencionado, pero transferido a un ambiente catalán.

Para comparar ambos textos cito primero el del siglo XIII:

106. Après ces choses dessus dites il advint, ainsi que Dieu le voulut, qu'une grande maladie prit le roi à Paris, dont il fut à telle éxtremité, ainsi qu'on le disoit, que l'une des dames qui le gardait lui vouloit traire le drap sur le visaige, et disoit que il estoit mors. Et une autre dame, qui estoit à l'autre part dou lit, ne li souffri mie; ainçois disoit que il avoit encore l'ame au cors.

107. Et comme il oyt le descort de ces dous dames, Nostre Sires ouvra en li et li envoia santei tantos; car il estoit esmuyz et ne pouoit parler. Et si tost qu'il fu en estat pour parler, il requist que on li donnast la croiz, et si fist-on. Lors la royne sa mere oy dire que la parole li estoit revenue, et elle en fist si grant joie comme elle pot plus. Et quant elle sot que il fu croisiez, ainsi comme il meismes le contoit, elle mena aussi grant duel comme se elle le veist mort. (Joinville, 1874: p. 61)

Véase ahora este pasaje retomado en la novela de Azúa:

Ese día se festejó mucho en Barcelona, y yo no sé si como resultado del trajín, el rey cayó enfermo y comenzó a desecar y a fallecerle la fuerza. Su estado llegó a ser tan grave que una de las doncellas cuidadoras creyó verle muerto y extendió la sábana para cubrirle la cara, pero su compañera dijo que no había sentido salir el alma del cuerpo y volvió a descubrir al rey, el cual quizás por causa del gran susto, pues todo lo había oído, se incorporó temblando y requirió la cruz. Todos nos alegramos mucho de su restablecimiento tan supino, pero al saber que se había cruzado nos quedamos un tanto mohínos (Azúa, 1987: 22)

La solemnidad del primer texto se ha perdido en la recreación de Azúa, dando lugar a otro más ágil, humorístico e irreverente: el rey cae enfermo por festejar demasiado, mientras que en el texto original, simplemente es “une grande maladie”; en el texto original, es la reina madre la que se alegra de volver a escucharle, pero se apena de que se vaya a las cruzadas, mientras que en el texto de Azúa, son los caballeros, los que se quedan “mohínos” al saber que se había cruzado, tristeza que indica no tanto preocupación sino falta de ánimos para embarcarse en la aventura. Con esto el autor le da la vuelta al texto original.

Azúa reduce la crónica original (unas setecientas páginas) a una nueva versión de aproximadamente 172 páginas. Lo interesante es que la novela de Azúa, a pesar de tener como base el texto de Joinville, viene dictada por nuevas intenciones (Silvestri, 1995: 268). En cuanto se toma consciencia de que la literatura no puede traspasar el metalenguaje que la constituye, el autor no es el que explora la realidad ni la imaginación

en busca de nuevas cosas que decir, sino que se limita a volver a decir lo ya dicho desde otro punto de vista. Por ello Azúa puede ser considerado el autor de un relato diferente, puesto que, si bien trae abundante material del texto original, elige lo que necesita, según su propio criterio, creando una obra nueva (Silvestri, 1995: 268).

Mansura se basa en un doble nivel de significado ya que el autor va a manipular el texto de Joinville hasta convertirlo en ese texto completamente diferente. No se nos ocurre pensar en el plagio porque realmente Azúa está creando otra cosa que no tiene nada que ver ni en su forma, ni en el contenido, ni en la intención con el texto del que parte. La intención de la crónica de Joinville es testimonial; la intención de Félix de Azúa es paródica. Azúa rompe con la historia tradicional que condenaba a los perdedores al olvido haciendo que surja otra versión de los hechos. Con las palabras pronunciadas por el rey antes de morir: “podrías (...) contar a las gentes de nuestra tierra lo que batallamos entonces, y que no siempre una derrota es un fracaso y un perdón. Cuéntales, cuéntales, lo que son los años de juventud y de guerra.” (Azúa, 1984: 172), la parodia se convierte en autoparodia (Silvestri, 1995: 269).

Azúa no pretende reproducir una época ni unas costumbres, sino darnos una versión nueva de la historia. El relato de la novela viene precedido por un marco externo o primer nivel de una estructura tipo caja china en el que el escritor avisa de que el relato será una versión de la crónica medieval francesa antes citada. Señala que los sucesos que narra en la novela son los mismos que relata el autor francés y hace unas reflexiones muy interesantes sobre la novela histórica, sobre la verdad o la mentira:

Para nosotros, atrofiados por la información, es casi imposible concebir la aventura como algo más que una forma primitiva del expolio, o la sobredosis de disfraz, que precisa toda empresa codiciosa. Pero si la aventura solo fuera negocio y latrocinio, no perviviría. La imaginación es la hermana eterna de la memoria mortal; es el recuerdo de lo que nunca sucedió, porque nada sucede como es debido. Ojala este relato renueve la vida de un cruzado que peregrinó a Tierra Santa movido por la codicia, sin duda, pero también por la imaginación. (Azúa, 1987: 9)

Con la última frase nuevamente nos está diciendo que la imaginación o la ficción y la memoria van mano a mano. Si la imaginación es el recuerdo de lo que nunca sucedió, es porque ese recuerdo es inventado y se inventa a conveniencia.

Según Laura Silvestri (1995: 263), *Mansura* es una reescritura que tiene forma tanto de *pastiche* como de parodia en la que, para cumplir su función, se conservan algunos elementos del original y se abandonan o se transforman otros. No estamos ante la imitación de un estilo obsoleto, sino ante la actualización del texto original. En *Mansura*, el autor manipula el texto hasta hacerle cambiar de género para pasar del testimonio histórico a la ficción novelesca y poner en marcha la antigua controversia entre realidad y ficción (Silvestri, 1995: 264). De Azúa hace una propuesta nueva de la historia. La crisis que ha sufrido el discurso historiográfico viene dada por un mundo que se renueva constantemente, por lo que no es posible dar referentes estables al discurso.

7.6.2.2 La intención

Félix de Azúa, al que Leopoldo Azancot califica en su artículo aparecido en ABC el 15 de septiembre de 1984 como uno de los portavoces más conocidos de la generación del 68, se sirve de su novela para exteriorizar su postura ante lo que algunos calificarían de fracaso de su grupo (Azancot, 1984: 50), fracaso que consistiría en haberse propuesto metas demasiado altas, como cambiar el orden social. Los componentes de esta generación se vieron abocados a arrinconar sus sueños y aceptar lo dado, pero también es posible que, por ser tan jóvenes en 1968, claudicaran demasiado pronto de sus ideales. La narración de la cruzada en el texto de Joinville es, pues, la excusa de Azúa para una nueva novela que reflejaría el fracaso de su generación.

Es propio del posmodernismo presentarse, narrarse y reconocerse en el fragmento, en la deformación, en el reconocimiento de que la realidad es inaprehensible. Por ese motivo los capítulos son fragmentados y ese agotamiento “en ellos mismos” que critica

Azancot (Azancot, 1984: 50)⁴⁵ no es un indicativo de debilidad narrativa, sino un rasgo posmoderno.

Como escribió Félix de Azúa en la introducción a la novela, el autor habla de que los recuerdos perduran gracias a la imaginación, en realidad muchas cosas no sucedieron tal y como se cuentan o, simplemente, no sucedieron, por lo que la invención del pasado es equiparable al recuerdo. Tanto el cronista medieval como el autor contemporáneo están en el origen de la realidad histórica (Díez, 1993: 76). Todo lo relatado es fantástico aunque los lugares visitados por los cruzados sean reales. La cruzada de esta novela es un imposible.

7.6.2.3 La historia en la novela

En una novela anterior, *Las lecciones de Jena*, a De Azúa se le planteó un dilema: ¿ser un poeta filósofo o un poeta escritor? ¿Ser el escritor que es fiel a una palabra (la de la poesía) y a un solo pensamiento (el idealismo)? ¿O ser un escritor que inserta su discurso en el de otros para dialogar con el pasado, para dar un nuevo sentido a la historia? (Silvestri, 1995: 271). La respuesta a este dilema la encontramos en *Mansura*. Al reelaborar la crónica de Joinville, se funden en la novela pensamiento y acción. Es un lugar en el que la vida y no la metafísica dan lugar a una sabiduría propia que se hace visible cuando los cruzados llegan a casa derrotados y viejos (Silvestri, 1995: 271). Para Azúa, la recuperación de la historia, entendida como narración de toda acción humana, es el antídoto contra la decadencia de los valores de la época contemporánea (Silvestri, 1995: 272). Mediante la parodia y la autoparodia en la reescritura De Azúa quiere dar luz al pensamiento contemporáneo.

⁴⁵ Los capítulos de la novela son muy cortos —algunos solo ocupan dos páginas—, y parecen a menudo fragmentos desconectados del resto de la novela con lo que dan la impresión de ese “agotamiento en sí mismos”.

El cronista medieval quiere poner por escrito los hechos de los que ha sido testigo antes de que se olviden, pues sin la escritura el hecho pasado deja de existir. Solo los pueblos con grandes cronistas tienen una historia gloriosa. Así pues, los que crean la historia son los historiadores:

Sin embargo, como dice el señor Salustio, los griegos no lucharon mejor que nosotros, pero tuvieron grandes cronistas. Y, ¿qué queda de la batalla si la memoria muere con el vencedor o con el vencido? Por esta tercera y mejor razón he querido poner por escrito los hechos y palabras de mi rey, no fueran a desaparecer con el último crujido de mis huesos, cuando la tierra los devuelva al lodazal en el que se formaron (Azúa, 1987: 16)

Dado que es imposible llegar a la verdad ni a través del discurso de la historia, ni del de la novela, el autor mezcla aquí los dos discursos deformando y reescribiendo de forma paródica el texto inicial. El primer texto, el de Joinville, pretendía enaltecer a un rey, pero ya no vivimos en la época de los héroes. Aun así, Azúa homenajea a Joinville de un modo nostálgico, en cuanto a que es consciente de vivir en un tiempo en el que definitivamente se ha perdido la inocencia. El autor señala la crisis de sentido que padece el mundo actual en el que todo cambia incesantemente. En un mundo así no es posible dar referentes estables al discurso y ahí radica la crisis del discurso historiográfico.

Díez de Revenga (1993: 70) afirma que el autor se preocupa por que el lector pueda creer lo sucedido. Todo es inventado, pero posible. Yo creo que es más su insistencia en la parodia y en la autoparodia, típicas de los posmodernos, lo que importa, pues los hechos que narra no parecen creíbles ni verosímiles. Es más, el autor parece querer precisamente aumentar la tensión en esa falta de verosimilitud. Díez de Revenga ve también una relación entre la fracasada expedición de los cruzados y la actitud de los jóvenes de la generación de mayo del 68 a la que pertenecía Félix de Azúa, una mezcla entre el idealismo y el resultado de su empeño en fracaso (Díez, 1993: 74).

Además de la crónica de Joinville, Félix de Azúa describe a los tártaros de manera que nos recuerda la descripción de Herodoto de los pueblos de las estepas en el libro IV de sus Historias:

Los guerreros tártaros no comen pan ni beben agua, solo comen carne de caballo en salmuera y beben leche de yegua macerada con yerbas. Viven con los caballos más que con las mujeres e hijos y también hablan con los caballos antes de comenzar la campaña. En la batalla luchan las mujeres sin hijos igual que los hombres y reciben la misma paga. Por la noche, en el campamento, hombres y mujeres duermen juntos, pero nunca revueltos. Después de la batalla los guerreros descuartizan los caballos muertos y guardan pedazos de carne bajo la silla de montar. Cuando han perdido la sangre comienzan a comer los trozos y guardan en un saco lo que les sobra. Luego siguen comiendo, empezando siempre por el trozo más viejo. Esta costumbre hace que hiedan de un modo espantoso; cada vez que abrían sus sacos, los frailes vomitaban sin remedio. (Azúa, 1987: 131)⁴⁶

7.6.2.4 El humor

Algunas de las reflexiones del narrador están llenas de una ingenuidad propia de un narrador del siglo XIII, pero que en una novela contemporánea provocan la sonrisa: tenemos por ejemplo la manera de entender la reencarnación:

Y este despego les viene de que no siguen la ley de Mahoma, sino de un tío suyo llamado Alí, una de cuyas enseñanzas es que el hombre que muere obedeciendo órdenes de su señor recibe como premio un cuerpo mejor y más nuevo para su alma, de modo que todos buscan morir en empresas guerreras para ir mejorando el cuerpo. (Azúa, 1987: 121)

Las descripciones medio ingenuas medio inventadas de este cronista de hechos históricos o de costumbres de otros pueblos hacen que el lector contemporáneo, más culto y leído, se sonría ante lo que está leyendo. Al mismo tiempo, el escritor está

⁴⁶ LXI

Siendo la Escitia una región sumamente falta de leña, han hallado un medio para cocer las carnes de sus sacrificios. Desollada la víctima, mondan de carne y huesos [...] echan la carne mezclada con agua dentro del vientre de la res, en la cual cabe toda fácilmente una vez mondada, y encienden debajo los huesos [...]. Y no solo sacrifican los ganados ordinarios, sino muy especialmente los caballos.

O CXVI sobre las mujeres de los Sármatas: “Desde entonces las mujeres de los Sármatas han seguido en vivir al uso antiguo, en ir a caballo a la caza con sus maridos y también sin ellos, y en vestir el mismo traje que los hombres.”

deconstruyendo el mito y el heroísmo de las crónicas medievales sobre las cruzadas y sus ideales de virtud. Mediante el humor desdramatiza el autor toda gesta heroica y toda hazaña:

Cuando el rey oyó que la oriflama de Sant Jordi ondeaba en tierra, no quiso esperar más y saltó al agua, que le cubrió hasta los sobacos. Así, con el escudo colgando del tiracol, el yelmo en la cabeza y lanza en mano, se unió a las fuerzas de tierra. Cuando le avisté me dio miedo pues tenía los ojos enrojecidos de la salpicadura del mar, lo que le daba un porte de extrema fiereza. (Azúa, 1987: 36)

Al ver los ojos enrojecidos por la sal del mar, los infieles huyen y no es necesario librar batalla. Los cristianos no entienden primero por qué y piensan en una intervención divina. "El rey miraba hacia el cielo, pero no se veía ni rastro de Sant Yago." (Azúa, 1987: 37).

El humor tiene la función de ridiculizar el heroísmo en la batalla: "Me juré no regresar sin una herida al menos del mismo tamaño que la de Sant Jordi, y me puse a medirla mentalmente." (Azúa, 1987: 68).

Es curioso cómo describe de Azúa el método que utilizan para el reconocimiento de cadáveres tras la batalla. Así es como reconocen los restos de cristianos caídos en el río:

Fue el obispo Jaume Sarroca quien dio con la solución y el mismo se encargó del asunto como hombre de Iglesia, y es ello que a cada cuerpo le miraba las vergüenzas y solo dejaba ir río abajo a los circuncisos. Es de mucha curiosidad saber que el miembro, por ser en parte como la carne y en parte como el hueso, es correoso y tarda más en pudrirse, por lo que el obispo no encontró grandes dificultades para su inspección y selección. (Azúa, 1987: 76)

El cronista, narrador de la novela, parece conocer la historia, pero solo a medias. Lo que no sabe lo inventa o lo exagera: "El río trae tantas riquezas que el mismo emperador Julio Cesar casó con una egipcia muy rica, de nombre Cleopatra, la cual murió comida por un dragón." (Azúa, 1987: 45).

7.6.2.5 Los personajes

Nada más comenzar la novela, el narrador presenta a su rey:

Me anima a escribir el buen recuerdo que conservo del Rey, quien, siendo hombre nacido de mujer y tan flaco de carácter como cualquiera otro, tan sujeto a la tentación y a la indignidad, a la soberbia, al mal juicio, al abuso y la crueldad, y teniendo como pocos capacidad para dañar a gran número de gentes, pues en eso consiste la máquina del poder, siendo, como digo, hombre igual a todos, nunca le vi cometer error grave que no reparase en lo posible la reflexión y el propósito de enmienda. (Azúa, 1987: 9)

El segundo capítulo de la novela está dedicado a la descripción del carácter del rey.

El narrador, Simón, considera la relación que tiene con el rey ser una de amistad cuyo carácter era “afable y bondadoso” (Azúa, 1987: 15), según el narrador.

El rey no se presenta siempre como un ejemplo de virtudes a seguir. Un día que el barco en el que viajaban el rey y Simón estuvo a punto de zozobrar frente a las costas de Salou parece que el monarca pasó cierto miedo aunque la dignidad le impedía reconocer que estaba asustado. Quiso blandir su espada contra la naturaleza:

Andábamos embarcados y a punto de avistar el puerto de Salou cuando un viento Garbí pequeño y despreciable nos dio tal golpe que a punto estuvimos de irnos a pique. Yo vi en el rey una expresión de asombro. Luego le oí musitar para sí mismo que si un viento tan pequeño acababa con un rey tan grande y con toda su gente, es que el mayor de los hombres no es nada enfrentado a una bestezuela imbécil o un viento sin pena ni gloria. En aquel momento sentí que todo era amenaza y que un gran silencio o luz nos envolvía. Cuando me pasó el miedo vi que tenía la mano en la espada, como dispuesto a blandirla contra la naturaleza. (Azúa, 1987: 15)

El día en que sangró la hostia sagrada de Olot no fue a verla porque estaba ganando en un juego de pelota y no le interesaba interrumpir su buena racha. Alega que se lo cree sin necesidad de verlo, y dándole la vuelta afirma que está fortaleciendo la fe porque no necesita ver ese milagro (Azúa, 1987: 16). Es pues un rey interesado y egoísta.

El texto de Azúa nos da a entender que lo que pretende el rey al ir a la cruzada es acabar con el aburrimiento, no actúa por devoción, al menos la segunda vez: “Al cabo de quince años el rey ya no sabía en qué emplear su tiempo. Todo lo había hecho y todo lo

había hecho bien, menos una cosa, una sola cosa que le atormentaba el ánimo. Así que decidió cruzarse de nuevo y así lo anunció cuando nadie lo esperaba.” (Azúa, 1987: 169)

Tampoco la reina, su madre, de nombre Aurembiaix y “dama ante la que temblaban muchos caballeros” (Azúa, 1987: 23), es muy virtuosa. Con humor Félix de Azúa explica que:

A la reina la servía un alemán de unos diecisiete años a quien se daba como hijo de Santa Isabel de Hungría. La reina besaba al joven alemán cuantas veces lo tenía a corta distancia, pues en aquella boca, decía habían descansado mil veces los labios de una Santa. Estos son los recuerdos más antiguos del rey. (Azúa, 1987: 19)

De este modo las imágenes de rey y reina quedan deconstruídas gracias al humor.

Mansura es una novela corta y sencilla que como en un juego reconstruye una crónica de forma parecida a como lo que hace Paloma Díaz-Mas en *El rapto del Santo Grial*. Denuncia, siempre en tono humorístico, la falta de valores de entonces y de ahora, lo grotesco del poder y lo absurdo de la guerra, pero sin el amargor de las novelas de Vázquez Montalbán. La risa aquí es una forma de terapia.

7.7 LA INVENCION DE LA HISTORIA

Algunas novelas quieren inventar la Historia de manera explícita. Como ejemplo de esas novelas, analizaré a continuación *La Isla de los Jacintos Cortados* de Gonzalo Torrente Ballester en la que la magia y la fantasía se consideran fenómenos naturales e intrínsecamente conectados con el devenir histórico. Base de esta novela es la invención del mito como instrumento del poder en la historia. Se aboga por la tesis de que el lenguaje crea la realidad. Resumido por Villar, la novela sería en esencia:

La isla es una de las más significativas novelas culturalistas de Torrente, ambiciosa y con un intento de totalidad en el que se mezclan presente y pasado, realidad y ficción, imaginación y fantasía. En el texto se entrecruzan una historia de amor construida sobre el esquema mítico de Ariadna-Teseo-Dionisos y las investigaciones de un escritor inglés que descubre que Napoleón no ha existido. Tres personajes históricos reunidos en la isla de la Gorgona alrededor de 1800: Chateaubriand, Nelson y Metternich, en el mejor estilo ucrónico de Torrente, reflexionan sobre lo que ocurre en el mundo y las consecuencias de una Revolución Francesa sin norte, lo que les lleva a inventar a Napoleón. (Villar, 2001: 49)

7.7.1. LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS. CARTA DE AMOR CON INTERPOLACIONES MÁGICAS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Esta novela se publicó en 1980 y recibió el Premio Nacional de Narrativa en 1981. Es cuestionable clasificarla como novela histórica, pero es muy interesante la reflexión que hace Torrente Ballester sobre la escritura de la historia ya que plantea la posibilidad de que Napoleón fuera un personaje inventado. El autor juega con los mitos y con la historia. Ariadna, estudiante de doctorado de una universidad americana, está enamorada de Claire, profesor de Historia, pero no es correspondida. Él defiende la teoría de que Napoleón nunca existió y que fue una creación para servir a ciertos intereses. Otro

profesor, el narrador de la historia, inventa esta creación del personaje histórico para seducir a la estudiante de la que está enamorado. El marco es un triángulo amoroso entre dos profesores y una estudiante. Si la novela es una novela de amor, también es una reflexión revolucionaria acerca de la historia y de la construcción del mito y del proceso creativo.

La estrategia del narrador para conseguir el amor de Ariadna es emular a su rival. Este acaba de publicar un libro donde demuestra que Napoleón fue inventado y utiliza para ello el método científico o pseudocientífico. El narrador quiere hacer esto mismo, pero mediante un relato de ficción. Quiere convencer a Ariadna de que su visión teórica de la historia es superior a la presentada por Claire (Guasch, 1995: 137), por lo que se convierten en rivales también en lo que respecta a las respectivas teorías sobre la historia: Claire es positivista, mientras que el narrador defiende la dimensión poética del discurso histórico (Guasch, 1995: 137). El narrador cuestiona los reclamos de veracidad de la historiografía positivista, porque pretende presentar como verdad el producto de la fantasía (Guasch, 1995: 139).

El contenido metaficcional de la novela es el siguiente: Claire, un profesor de Historia, publica un libro en el que sostiene que Napoleón nunca existió, sino que fue un personaje inventado para servir a ciertos intereses. Ariadna, una estudiante, está enamorada de Claire y, a su vez, otro profesor de literatura de la misma universidad, el narrador sin nombre, está enamorado de Ariadna. Este profesor quiere conquistar a la joven y para ello inventa una historia en la que demuestra, esta vez por medio de un relato de ficción, que Claire está en lo cierto. Eso sí, con ello el personaje narrador, no quiere solo dar la razón a Claire, sino que su fin último es conquistar a Ariadna por medio de su destreza poética, y demostrar la superioridad de la poesía sobre la historia como fuente de conocimiento (Gil, 2001: 268).

Torrente elige en esta novela, como es frecuente en el posmodernismo, el estilo íntimo y personal. Tiene forma de una carta de amor clandestina en la que Torrente Ballester vierte su potencial poético y obliga a una lectura y posible relectura pausada. La riqueza verbal eleva el sentido poético de la obra y enmarca la narración de los sucesos en un lugar inventado llamado la Isla de La Gorgona.

Carmen Becerra (2005: 33) sostiene que la casi obligada posición a favor de la ideología fascista en 1936 y su posterior toma de conciencia de ese error le originó a Torrente Ballester un interés por el seguimiento del acontecer histórico de su tiempo, pero que le va decepcionando hasta concluir que la historia es fundamentalmente una construcción. Por ese motivo la manipulación de la historia por parte de este autor es una constante desde las primeras hasta las últimas de sus obras. Torrente se había interesado desde siempre por temas históricos y se licenció en Historia por la Universidad de Santiago de Compostela y vivió la época de mitificación de José Antonio y de Franco. Estaba convencido de que solo conocemos una parte de la historia pues está siempre escrita por los vencedores, por eso los hechos históricos siempre estarán filtrados por el prisma de la parte vencedora.

Torrente es un escritor que siempre está reflexionando sobre los problemas literarios (Loureiro, 1990: 15) y no lo hace menos en la presente novela, en la que se ocupa del proceso creativo, la libertad del lenguaje y la problemática entre realidad y ficción.

Las principales influencias sobre las que se asienta la narrativa de Torrente son Cervantes, el romanticismo y la vanguardia posmoderna, siendo Cervantes el modelo que le permite superar la modernidad y convertirse en representante de la posmodernidad (Loureiro, 2001: 17). El elemento fantástico en la obra de Torrente es la consecuencia de

la libertad del lenguaje y viene a demostrar cómo este último crea la realidad (Loureiro, 2001: 22).

Los críticos de Torrente han analizado los siguientes puntos en su narrativa: el tema del poder, la relación entre mito e historia, cómo utiliza la literatura fantástica, así como aspectos de su estética (Guasch, 1995: ii). Guasch en su tesis dice del lenguaje del poder:

I show in my study that the narrative work of Torrente Ballester formulates and puts into practice this questioning of the metaphysics of presence and that this serves as a basis for his treatment of power at the textual level. This treatment has an ideological character. It isn't deconstructionist in the sense that it highlights the impossibility of access to any source of authority, but it concentrates on the necessity of identifying the ideological implications of authoritarian discourse, of exposing the falseness of its presumption to impose a single possible metaphor that corresponds to reality. (Guasch, 1995: x-xi)⁴⁷

En este sentido la metafísica de la presencia es una cuestión importante de la filosofía de la deconstrucción. En la historia de la filosofía occidental, su lenguaje y tradiciones, han puesto el énfasis en el acceso inmediato al significado por lo que Occidente ha contruido una metafísica en torno a la noción de presencia, asociada a la presencia de un dios o leyes de la ciencia. La metafísica de la presencia reconoce una ley única y un lenguaje heredado que no permite «conocer» de manera distinta. Derrida y los deconstruccionistas critican esta tendencia y abogan por la deconstrucción de esos esquemas de pensamiento.

Torrente tiene una concepción metafórica del conocimiento: el sujeto tiene que metaforizar la realidad para poder comprender el mundo, creando “modelos que expliquen y ordenen coherentemente nuestra experiencia del universo” (Guasch, 1995: 26). Es una concepción metafórica del conocimiento que es muy importante en la filosofía

⁴⁷ En mi estudio muestro que la obra narrativa de Torrente Ballester formula y pone en práctica el cuestionamiento de la metafísica de la presencia y que sirve como base para la manera ideológica en que trata el poder a un nivel textual. No es deconstruccionista en el sentido en que destaca la imposibilidad de acceder a ninguna fuente de autoridad, pero el trato se concentra en la necesidad de identificar las consecuencias del discurso autoritario y de exponer la falsedad de su presunción de imponer una única metáfora posible que se corresponda con la realidad.

de Nietzsche, que concibe la vida como un proceso continuo de metaforización (Guasch, 1995: 27). Nuestro conocimiento del mundo es considerado una interpretación del mundo y llega a formar parte inconsciente de nuestra forma de pensar (Guasch, 1995: 29). Pero:

Entender el conocimiento como metáfora implica afirmar que el acceso a la realidad es lingüístico, y el lenguaje no ofrece un acceso directo ya que no es un reflejo fiel de la realidad sino una interpretación: no refleja la realidad sino que crea realidades (Guasch, 1995: 30)

Cuando una metáfora o explicación del mundo pierde vigencia, tiene que buscar otra para volver a explicarlo de una nueva manera. Esto deriva de una concepción filosófica nietzscheana que concibe la vida como una constante interpretación (Guasch, 1995: 27). Esta constante interpretación de la realidad no lleva a Torrente a un escepticismo nihilista, sino a cuestionar la neutralidad de los discursos sociales, políticos, religiosos, filosóficos, históricos, etcétera (Guasch, 1995: 32).

7.7.1.1 Diferentes métodos para llegar a la misma conclusión

Claire habría querido sustentar su tesis de la inexistencia de Napoleón utilizando el discurso científico, pero no parece conseguirlo pues su obra se acaba recepcionando como ficción.

el texto definitivo se había filtrado de la imprenta, había llegado a Harvard, y la gente insinuaba que Claire, reputado historiador y profesor excelente, había alcanzado por caminos irreprochables la condición de verdadero novelista, por cuanto del manejo escrupuloso de documentaciones y fuentes fidedignas extraía conclusiones fantásticas y, sobre todo, divertidas (Torrente, 1987a: 29)

El narrador, profesor de literatura, quiere enamorar a Ariadna por medio de la ficción, pero, a diferencia de Claire, se vale de la ficción conscientemente. El mundo narrado se va configurando en las llamas de la chimenea. Parece realmente el escenario

de una sala de cine, tomando distancia de sus propias palabras que se van organizando por inercia (López, 1992: 297).

El profesor Alain Sidney parte de una historia macrocósmica y, mediante un estudio lingüístico del estilo narrativo, determina la manera en que Chateaubriand describe a Napoleón. De esta manera demuestra que el cónsul general es una invención. Irónicamente, el narrador comienza su discurso con una ficción microcósmica y usa un estilo histórico fingido para llegar a la misma conclusión (Overesch-Maister, 1989: 132). De este modo demuestra Torrente que historia y literatura están inextricablemente unidas (Overesch-Maister, 1989: 134). La fantasía y el artificio son las herramientas del novelista para llevar al lector a un universo paralelo donde vuelve a combinar los elementos que conforman el discurso y crear una nueva realidad (Overesch-Maister, 1989: 137).

Mediante la ironía, Torrente rompe con la tradicional separación entre historia y ficción cuando insiste en que es verdad lo que en partes de la novela se ha descrito como invención, mientras que otras veces se oculta el aspecto creativo que interviene en el texto histórico (Guasch, 1995: 151). Incluso el conocimiento científico es también cambiante y Torrente ironiza sobre ello. Una teoría se asienta sobre unas bases que, al llegar una nueva teoría, queda subvertida y superada por la segunda. Sin embargo, la nueva teoría se asienta sobre unas bases tan inestables como la anterior y se verá pronto superada por otra (Guasch, 1995: 154):

toda la investigación del profesor Alain Sidney se apoya en las teorías lingüísticas y hermenéuticas de Casius Blay cuyo sistema conmovió los cimientos de varias disciplinas teóricas y especulativas, singularmente la metafísica y la teología (no digamos la historia); ahora bien, Norman Leeds acaba de demostrar que todas las hipótesis de Blay son falsas, así como sus doctrinas, aunque no enteramente; son falsas en alguna medida, también en cierto modo, pero sobre todo en determinado matiz, lo cual, como Norman Leeds proclama, las invalida en cuanto base epistemológica y, por supuesto, metodológica. (Torrente, 1987a: 91)

Además Claire intenta apoyar su teoría científica en la utilización de métodos poco comunes, como la hipnosis para meter al personaje de Agnesse en Ariadna:

Después me refirió que en una de las cartas de Agnesse ya publicadas (por quién y cuándo no viene al caso), figura una frase reveladora e que *sabía* cómo, cuándo y por quién había sido inventado Napoleón, lo cual la trasmuta, de amante duradera y en cierto modo cargante del gran poeta autor de las *Erotic melodies*, en testigo inapreciable de un hecho histórico que, gracias a Claire, el mundo entero habrá de considerar ahora a luz de ciertos descubrimientos incalculados; por último, y eso fue lo chocante, me comunicó su convicción de que sembrando en tu memoria cuanto se sabe de Agnesse, de modo que con todo ello se formase una especie de molde o vaciado de su personalidad, *ella acudiría a habitarlo*, más o menos como las almas de los egipcios habitaban las efigies. Reconozco que semejante invención no es más que un ardid relativamente ingenioso y bastante culturalista para enmascarar su propósito de utilizarte como una médium cualquiera, aunque no cualquiera, sino tú, y que todo eso del personaje sembrado o injertado en tu interior no es más que una manera de designar la preparación técnica a que te tiene sometida, que incluye lógicamente una información completa acerca de la persona que va a ocuparte, que va a sustituir tu alma y hablar con tu lengua. Evidentemente, así se entiende mejor, pero no por eso me convence. Pues él espera, o al menos eso me dijo, que por ese procedimiento, y con tu mediación, averiguará un día lo que por los caminos naturales, quiero decir, científicos, no puede descubrir: quién inventó Napoleón, cuándo, por qué. (Torrente, 1987a: 27)

El narrador se burla de este intento pseudocientífico para demostrar la superioridad de la fantasía. (Gil, 2001: 274).

En la novela compiten, pues, dos formas de ver el mundo, la de Claire y la del profesor narrador, que coinciden con dos modos opuestos de alcanzar la verdad. La oposición de las dos actitudes, razón e imaginación, une los dos relatos. Esta unión viene por la forma en que, de dos puntos de partida opuestos llegan a la conclusión de la no existencia de Napoleón, además de estar unidos por el amor a Ariadna.

La estructura *mise-en-abyme* es una estructura que implica la existencia de un relato dentro de otro con distintos niveles narrativos en los que hay un narrador para la diégesis así como un narrador para la metadiégesis, siendo la relación que tiene el narrador de un plano narrativo con su relato homólogo a la relación entre el narrador del segundo nivel con este otro relato. Esta estructura *mise-en-abyme* es el resultado de la reflexión realizada

en el interior del discurso narrativo tanto sobre el proceso de producción como sobre el proceso de recepción (Lertora, 1990: 33-34). Al narrador le interesa mantener en la consciencia del lector/narratario la naturaleza ficticia del relato. El relato/marco tiene carácter especulativo y tanto él como Ariadna participan de esta reflexión. Este carácter reflexivo constituye la poética interna que sostiene el relato pues se presenta como un procedimiento de autointerpretación (Lertora, 1990: 34). Véase un ejemplo de esta reflexión:

ese capítulo en el que se cotejan, no tanto en su contenido como en su escritura, ciertas páginas de Chateaubriand, de Metternich y de Vigny. En las primeras se narra y califica la muerte del duque de Enghien; por las segundas conocemos la entrevista de Dresde; en cuanto a las del poeta romántico, se imagina en ellas lo acontecido entre el Corso y el papa prisionero: son estas, precisamente, las que sirven a Claire de fundamento para la exposición de su punto de vista metodológico, es a saber, que, con los mismos medios lingüísticos, *la narración, la descripción de lo ficticio, se lleva a cabo por procedimientos sustancialmente distintos de los usados cuando se narra, cuando se describe la verdad de un suceso*. Es así que Chateaubriand y Metternich describen o narran por los mismos procedimientos, con los mismos instrumentos que Vigny; luego el contenido de sus relatos es igualmente imaginario. Con ese metro riguroso, reducido a media docena de principios, mide Claire varios cientos de obras históricas concernientes a Bonaparte, y de modo deslumbrante por su peso y su lógica, va mostrando la verdad y la mentira de lo que se relata hasta dejar bien clara la falsedad de todas las referencias a Napoleón examinadas (Torrente, 1995, 32)

En *La Isla de los Jacintos Cortados* de Torrente se plantea una alternativa fantástica y desmitificadora de la verdad histórica (Ruiz, 1997: 42). Lo interesante es que dentro de la lógica interna de la novela la inexistencia planteada de Napoleón parece verosímil, dejando prevalecer lo inventado. La fantasía es el punto de partida creativo de Torrente (Ruiz, 1997: 48).

Dos elementos juegan un papel fundamental: la metaficción y la historia, esta última entendida como contra-historia o invención. Estamos ante el concepto de historia como narración con potencia creativa (Loureiro, 1997: 61). En la presente novela la metaficción historiográfica adquiere una función desmitificadora que muestra cómo se genera un

mito. La desmitificación es un elemento, junto con la alegoría, que se puede denominar intelectualista y va a crear por encima del nivel narrativo un segundo nivel con un cariz abiertamente metaficcional en el sentido en el que lo entiende Linda Hutcheon (Loureiro, 1997: 62). Sin embargo, la relación entre historia y metaficción es mucho más compleja en Torrente de lo que Hutcheon propone para la novela posmoderna (Loureiro, 1997: 63). Si en Hutcheon la temática histórica y el desvelamiento de su naturaleza textual son fundamentales, en las novelas de Torrente se señala una dirección diferente gracias al triunfo de lo fantástico o de la narración (Loureiro, 1997: 70). Frente a lo sublime de la nostalgia, la posmodernidad pone el acento sobre el acrecentamiento del ser y la invención de nuevas reglas de juego. Torrente reivindica el ludismo y la capacidad creativa, mientras que Hutcheon, que insiste en la historia como fabricación semiótica, impone al posmodernismo una estética de lo sublime como nostalgia (Loureiro, 1997: 72).

Para Torrente la historia y la ficción coinciden en su naturaleza narrativa, pero la historia es más que una construcción humana o un conjunto de signos: es un texto figurativo, siguiendo el pensamiento de White en *Metahistory*. En esta novela el narrador del relato marco “ve” los acontecimientos históricos en el fuego de la chimenea y narra la historia de La Gorgona, así como la invención de Napoleón. En ese fuego es donde tiene lugar el proceso metaficcional (Loureiro, 1997: 70).

Loureiro critica el punto de vista de Hutcheon sobre la historia al considerar que el hecho de que no haya verdades absolutas no lo convierte todo en histórico, en el sentido en que Hutcheon entiende la historia como un sistema de signos o construcción arbitraria y, por lo tanto, modificable (Loureiro, 1997: 72). Loureiro piensa que la semiótica es “la tecnologización del sentido heideggeriano de lenguaje” (1997: 73) y se disfraza, en un teórico como Hutcheon, con una máscara supuestamente liberadora que no es más que la

manifestación de “una voluntad de poder” (Loureiro, 1997: 73). En Torrente hay mucho más que eso: la reconstrucción de la historia a través de una narración es algo religioso o mágico:

en todo caso, y como habrás advertido, entre las llamas y mis palabras existe una relación de naturaleza más bien desconocida que me hace recordar, y pensar en consecuencia, que estamos llevando a cabo con relativa tranquilidad, o al menos sin temor ni temblor, un acto religioso que en otros tiempos requería la presencia de los druidas y de las hoces de oro, la reconditez de una caverna o por lo menos la proximidad del cielo, y al que solo podían asistir los iniciados o las estirpes reales, si no querían morir.
(Torrente, 1987a: 108)

El método del narrador es:

De modo que te expliqué las particularidades de mi método, tan exquisitamente anticientífico, tan rigurosamente poético, de averiguar los hechos por la contemplación del fuego, procedimiento de oscura cuanto arcaica reputación, propio del tiempo de los reyes por derecho propio y de los magos llamados sabios, los todopoderosos. (Torrente, 1987a: 94)

Becerra, que estudia la relación entre narrativa e historia en las novelas de Torrente (Becerra, 2005: 38), establece siete premisas en su análisis de la obra de Torrente, sin que por ello quiera decir que Torrente haya escrito sobre todo novelas históricas:

1. La presencia de la historia en el discurso literario no circunscribe este al campo del realismo.
2. Carmen Becerra no comparte las tesis de Hamburger (que en algunos de sus resultados —la muerte del autor— coinciden con Foucault o Barthes) quien distingue claramente entre los enunciados de realidad, producidas por un sujeto real, y los enunciados de ficción, originados por un yo ficcional. El texto de ficción es autosuficiente, y por ello liberado de toda referencia. Los datos históricos que aparecen en una novela carecen de valor referencial.
3. Conviene con Ricœur cuando redefine el concepto de *mímesis*. De acuerdo con las teorías de Ricœur, la frontera creada entre una narración histórica y una narración ficcional se resolvería con la tercera fase de la *mímesis*: la

transfiguración por el lector, la operación de lectura, por medio de la cual se instaure un puente entre la realidad real y la contenida en el texto literario. La lectura establece la conexión entre la ficción y la realidad, entre la historia y la ficción.

4. Tanto el discurso literario como el ficcional son construcciones culturales entre las que se da una relación dialéctica permeable.
5. Los narradores de ficciones componen sus discursos apoyándose en su experiencia de la realidad y, en consecuencia, estos discursos —como construcciones humanas— se convierten en una parte de la misma, de tal manera que la separación tajante entre historia y ficción es discutible.
6. En toda ficción está presente la historia. Sin embargo, la percepción de dicha presencia por parte del destinatario es más sencilla en unos textos que en otros.
7. En las novelas de Torrente la historia es una constante y componente fundamental.

En sus novelas Torrente reinventa la historia, pero en *La Isla de los Jacintos Cortados* el lector se convierte en un testigo privilegiado de dicha invención. El relato del narrador a Ariadna genera una metanovela en la que el mundo creado está regido explícitamente por la invención y la fantasía (Becerra, 2005: 50).

En cuanto a la historia y cómo escribirla reflexiona el narrador de manera que, siguiendo las ideas posmodernas sobre la historiografía que admiten que para poder escribir una historia legible y entendible, primero hay que seleccionar los hechos que se van a narrar y, en segundo lugar, admitir que el discurso historiográfico necesariamente tiene que ser una construcción:

Los grandes acontecimientos no son más que menudencias sumadas. Conocemos la historia por el teatro, pero la historia carece de protagonistas y de unidades. La enumeración de todo cuanto acontece en los Tres Reinos de la Realidad y en sus abundantes territorios adyacentes sería el modo legítimo de escribir la historia. Un modo interminable, ¿verdad?, un método imposible. Pues todo lo que no sea eso, es construcción y artificio. (Torrente, 1987a: 180)

Torrente no pretende escribir novela histórica (clásica), sino producir una reflexión sobre los hechos del pasado y sobre cómo se construye la narración, y, por lo tanto, el pasado. En este proceso de reflexión, la novela se mira a sí misma como en un espejo (Loureiro, 2001: 18). La historia no viene dada por los hechos ocurridos, sino que es siempre una construcción ligada al poder porque, si bien los acontecimientos son los que son, los relatos que se hagan de ellos pueden ser muy diferentes (Loureiro, 2001: 19). Estos relatos diferentes los producen los historiadores que crean el discurso sobre los acontecimientos, el cual no podrá nunca ser objetivo.

En las narraciones de metaficción historiográfica, la historia se construye a partir de discursos. Hay muchas “historias” posibles y ninguna agota la realidad, pero siempre hay un exceso de realidad que subvierte o cuestiona toda historia y este exceso de realidad es el terreno de lo sublime, de la parodia y de la ironía (Loureiro, 2001: 23). Entiendo por «exceso de realidad» todo aquello que hace que nos acerquemos a un texto histórico o ficticio con un pensamiento crítico. Lo fantástico en Torrente es:

Frente al realismo, en el cual la realidad impone al lenguaje lo que éste puede decir, marcándole así límites al lenguaje, lo sublime crea un espacio en el que puede florecer, por ejemplo, lo fantástico torrentino, lo cual no es un fantástico gratuito, desconectado de la realidad, sino que en Torrente lo fantástico significa ni más ni menos que la capacidad creativa del lenguaje asumida por una concepción del lenguaje en la que éste excede a la realidad. (Loureiro, 2001: 21)

7.7.1.2 La novela

En el prólogo cuenta Torrente cómo en una fiesta una mujer le pide que escriba una historia de amor y eso es lo que el escritor gallego pretende hacer en esta novela. Pero la novela no es tanto una historia de amor (este no es correspondido) como una historia por amor cuyo fondo es histórico (la invención de la figura de Napoleón) (Gil, 2001: p. 271).

De las tres novelas que componen la llamada “trilogía fantástica”⁴⁸, *La Isla de los Jacintos Cortados* es la que presenta una estructura de duplicación interior más nítida (Gil, 2001: 267). Hay una separación entre la narración de la invención y la narración inventada que se percibe con claridad, por lo que el narrador no forma parte del mundo que crea y tiene una función de autor extradiegético. La novela está orientada hacia la reflexión sobre la literatura como fuente de conocimiento. Reflexiona sobre el lenguaje y sobre los recursos literarios del lenguaje (Gil, 2001: 267). En cuanto a su duplicidad interior, por una parte está la realidad en la que vive el narrador y por otra está la ficción que está inventando. Son dos realidades o dos diégesis que se corresponden con el plano del relato y con el de la narración (Gil, 2001: 268). Hay dos “Islas de los jacintos cortados”: una es el lugar donde alquilan una cabaña el profesor y Ariadna y la otra es la Isla de la Gorgona o el escenario de la narración inventada.

En *La Isla de los Jacintos Cortados*, Torrente sigue con su trayectoria experimental, pero más sutil y sofisticada (Pérez, 1983: 433). En el subtítulo alude a dos aspectos fundamentales: por una parte la forma epistolar y, por otra, la transposición espacial, temporal, histórica y mítica del narrador a un pasado totalmente diferente al de los libros de historia (Pérez, 1983: 433).

La trama de *La Isla de los Jacintos Cortados* es compleja: parte de la proyección autorial de Torrente y se desdobra en varias voces narrativas que no comparten entre ellas ni perspectiva ni distancia con lo narrado (Gil, 2001: 273). Al mismo tiempo, la novela demuestra una fuerte autoconsciencia literaria y el uso literario del lenguaje no es ajeno a esa autoconsciencia (Gil, 2001: 296). La estructura metaficcional de la novela: la narración del plano del relato da paso al plano imaginario de la narración. Entre los dos planos, y como elemento que da paso de un plano al otro, está el fuego como frontera

⁴⁸ La “trilogía fantástica” de Torrente Ballester está compuesta por las novelas *La saga/fuga de JB*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*.

entre ambos planos diegéticos y, además, como recordatorio del carácter ficcional de la narración (Gil, 2001: 269). El fuego sirve para recordar la situación enunciativa: se trata de una historia que está siendo inventada.

La narrativa de Torrente es reflexiva, se concentra en su ser y en la esencia de la literatura y de la ficción. El origen de ese camino de autorreconocimiento es el mito, la tradición cultural y literaria y la intertextualidad (Gil, 2001: 191). En esta novela el trabajo del escritor se tematiza y se reflexiona sobre él (Gil, 2001: 191).

7.7.1.3 Construcción de “mundos”

Los dos planos narrativos de la novela se corresponden con dos “mundos” o zonas. La construcción de esos “mundos” es una herramienta importante de la estética posmoderna y veremos qué estrategias se emplean para su construcción.

La presencia de un relato en el interior de otro o de diferentes planos o niveles narrativos en la ya mencionada estructura de *mise-en-abyme*. Existen varios niveles narrativos cuando hay un relato enmarcado (diégesis) por un relato marco (metadiégesis) (Lertora, 1990: 33-34). McHale (1989: 45) habla de zonas, es decir, mundos que pertenecen al espacio proyectado del universo ficticio. McHale habla también de mundos de cajas chinas (*Chinese box-worlds*) o de muñecas babuska (1989: 109). Al igual que una de estas muñecas babuska lleva dentro de sí otra muñeca similar, solo que más pequeña, y esta a su vez otra, los mundos de la ficción posmoderna pueden tener una estructura similar. Tienen el efecto de interrumpir o complicar el horizonte ontológico de la ficción, multiplicando los mundos y exponiendo el proceso de construcción de los mismos. La zona no se construye en el texto sino que se deconstruye (Lozano, 2007: 171) o bien se construye y se deconstruye al mismo tiempo, yuxtaponiendo, superponiendo o interpolando distintos espacios. De este modo el espacio, lo mismo que el tiempo, se convierte en un no-espacio y el tiempo en un no-tiempo.

Nos encontramos pues con la desestabilización ontológica de la novela posmoderna, que, como ya se ha dicho, deconstruye lo histórico y usa lo fantástico para crear en la novela un nuevo mundo posible. Según Lozano (2007: 173), la duda ontológica sistemática conduce a la novela posmoderna a la inmersión total en la metaficción. La historia se desvanece como realidad firme para llegar a la indeterminación ontológica del mundo. Esta indeterminación genera inseguridad en relación con los hechos narrados, llegando incluso a su deconstrucción. La indeterminación ontológica está también presente en la estructura de la narración: los mundos narrativos se multiplican y dejan al aire el proceso de construcción del propio mundo. Se crean varios niveles de diégesis, siguiendo la terminología de Genette (ver Lozano, 2007: 176), produciendo una estructura de múltiples niveles en la que no existe o no se sabe cuál es la diégesis principal, al no poderse discernir cuál es la jerárquicamente superior. En *La Isla de los Jacintos Cortados* la jerarquía parece estar clara: el marco es el nivel metadieético, mientras que la narración de la isla es el nivel dieético. Sin embargo, esta distinción queda rota cuando, por ejemplo, aparecen las Parcas en la narración marco, se rompen las reglas que separan los dos niveles: “Hubiera sido un error el habernos besado aquella noche, el habernos dejado arrastrar...Lo impidieron, ¿recuerdas? La Hermanas Sinistras” (Torrente, 1987a: 288).

7.7.1.4 La metáfora y la alegoría

La escritura posmoderna busca resaltar la dualidad ontológica de la metáfora: su participación en dos marcos de referencia con dos estatus ontológicos distintos. Esto se logra aumentando la tensión ontológica inherente a la metáfora. Toda metáfora oscila entre su significado literal y el figurado. Los textos posmodernos prolongan esta oscilación para resaltar la estructura ontológica y a veces despliegan su metaforicidad de tal manera que el marco de referencia de la metáfora llega a alcanzar un mundo ficticio

propio, una realidad imaginaria autónoma o casi autónoma. De este modo los mundos de la ficción posmoderna adquieren una consistencia y una vida propias.

La metáfora no instituye una relación de similitud entre referentes, sino de identidad sémica entre los contenidos de las expresiones (Eco, 2013: 145). Las metáforas crean perspectivas de cómo ver un determinado mundo, para verlo de manera distinta. De este modo entenderemos por qué el autor ha elegido esa metáfora. “El mundo interior del autor es una construcción del acto de interpretación metafórica, no una realidad psicológica (inasible, fuera del texto) que motiva la interpretación misma.” (Eco, 2013: 154). La interpretación metafórica nace del intérprete de ese texto, pero el resultado no parte solo de la naturaleza del texto sino del conjunto de conocimientos sobre una cultura determinada, por lo que el lector tiene que tener una cultura suficiente para poder interpretarla. La metáfora hace que el texto se vuelva multiinterpretable, por lo que el destinatario se tiene que concentrar en la polisemia (Eco, 2013: 161-163)

Por otra parte, la alegoría tiene una tendencia a deslizarse entre el significado literal y el metafórico de las palabras. Esto produce una tensión ontológica: la alegoría proyecta mundos y los elimina con un mismo gesto. Este parpadeo entre ser y no ser de un mundo, entre la realidad tropológica y la realidad literal —tan literal que ha de entenderse incluso en el sentido de «palabras en una página»— pretende resaltar sobre todo la textualidad de un texto. Los mundos alegóricos del posmodernismo colapsan para convertirse en textos literales induciendo una sensación de vértigo en el lector. Sin embargo, el objetivo de un texto posmoderno no es impedir la reconstrucción de un mundo —pues proyectan uno, por muy fragmentado o incoherente que sea— sino lo que pretende es crear obstáculos para el proceso de reconstrucción.

Los jacintos cortados en la novela de Torrente simbolizan la unión de la narración sobre La Gorgona con su marco. Como muestra de ello, la isla en que el narrador y

Ariadna están pasando unos días se llama “The Isle of the Cut Hyacints”. La isla de La Gorgona hace referencia a la isla del marco porque el general Della Porta había mandado cortar todos los jacintos de la isla como demostración absurda de poder. De este modo quedan vinculadas ambas historias en unas narraciones de represión y de desventura (represión sexual y castración) de ambos mundos: tanto la impotencia de Sidney (Claire) como la imposibilidad del narrador de alcanzar su objetivo se resumen en esta imagen de la decapitación de la belleza (Loureiro, 1990: 254).

La isla como metáfora hace referencia a su vez a la concepción de la obra de arte de Ortega y Gasset como isla: “Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital [...] Hace falta un aislador. Esto es el marco.” (Ortega y Gasset, 1966: 36). La isla como metáfora del arte —o La Gorgona— resuelve su existencia mediante su alejamiento estético de la realidad y esta, al convertirse en barco, pasa por un proceso de metamorfosis. La fantasía en Torrente se ha convertido en lírica (Ruiz, 1992: 133).

En *La Isla de los Jacintos Cortados* viene a ser el juego de las llamas de la chimenea lo que provoca la metamorfosis y, como se ha dicho, el paso de un plano narrativo a otro. El profesor adapta mientras narra las enseñanzas, en un complicado juego con la realidad que no es más que una manera de introducir al lector en el universo narrativo (Gil, 2001: 278). El sustento de la narración está pues fundado en las palabras y estas van creando las imágenes o sacándolas de las llamas del hogar. La imaginación va creando un universo coherente, donde la fantasía no tiene límites, con lo que queda proclamado el poder de la imaginación (Gil, 2001: 281).

La imaginación causa que se manifiesten las imágenes que aparecen en el fuego. Este fuego es el canal a través del cual aparecen las imágenes de la narración fantástica

mientras que el narrador no es más que el testigo que las convierte en palabra. Así tiene el narrador una excusa que legitima su objetividad: las imágenes aparecen sin su mediación y él no es responsable de ellas (Loureiro, 1990: 260).

Torrente aboga por la capacidad del lenguaje para construir la realidad y crear nuevos significados. Cagliostro resalta este poder de las palabras cuando dice que “¡Todo lo importante del mundo se resume en palabras, abren o cierran, atan o libran!” (Torrente, 1987a: 56), afirmación que se centra en el aspecto verbal y narrativo del discurso histórico y que ilustra la posición de Torrente acerca del conocimiento y de la capacidad del lenguaje de construir nuestra realidad (Guasch, 1995: 144). En un primer momento, cuando quiere crear el relato de ficción, el narrador fracasa con el espejo, metáfora de la mimesis de la realidad en el discurso de ficción:

Te reservaba una sorpresa, y no era esa proclamación de la palabra prepotente, ese júbilo de quien posee el sésamo, con que te recibí, sino un cuento más largo, que te debo y que te contaré ahora, y fue que quise llevar a cabo las enseñanzas de Cagliostro, y lo preparé todo como un teatro: ventanas entornadas, una vela en el fondo, encendida, y el espejo en la silla, el de mi cuarto, que sabes que es capaz, y que con algo de esfuerzo mete en su cuadrilátero la batalla completa de Lepanto. Aunque yo no buscaba en él un golfo histórico, sino el espacio de mar indispensable para que pudiese navegar el *Artemisa*, libre ya de galeras, la proa a La Gorgona. Pues no me fue posible arrancar al espejo ni la más modesta imagen, una gaviota volando, como no fuera la de mi rostro, cada vez más ceñudo y más desesperado, sospechoso ya de que Cagliostro me había embarullado (Torrente, 1987a: 60-61)

Tras el fracaso con el espejo, el narrador tiene que recurrir a la metáfora de la lámpara, en este caso el fuego, de donde surgen las imágenes de su narración:

Había un hermoso fuego en la chimenea: llamas largas, rojizas, y llamas cortas, azuladas, como un bosque de color y movimiento [...]. Me puse a contemplar, conjurando el misterio con mi deseo, y entre las llamas se perfiló la cabeza de Ascanio Aldobrandini (Torrente, 1987a: 65)

7.7.1.5 La metaficción

Los tres personajes históricos, Chateaubriand, Nelson y Metternich, reflexionan sobre lo que ocurre en el mundo y las consecuencias de la Revolución Francesa, lo que les lleva a inventar a Napoleón.

El marco comienza con escepticismo hacia la tesis de Claire, que pretende utilizar a Ariadna como médium para «hablar» con Agnesse, para ir luego convenciendo al lector de lo contrario según avanza el relato. El objetivo es desorientar al lector y despojarlo de sus defensas contra lo fantástico (Pérez, 1989: 72). Este acaba aceptando lo fantástico con naturalidad.

La Isla de los Jacintos Cortados no es solo un relato, sino una forma de metaficción o reflexión sobre la novela en general. Lo original de Torrente no es el hecho de que insista sobre la verdad de lo narrado, sino el modo en que toma vida esta narración. Por ese motivo la narración es increíble, pero a la vez verosímil (Loureiro, 1990: 261). Es un ejercicio destinado a mostrar el proceso de construcción de una obra, como *Fragmentos de apocalipsis* (Torrente Ballester, 1977), en el que es más fuerte el poder de la ficción que el de la reflexión que pretende reducir este proceso a un experimento de laboratorio (Loureiro, 1990: 262). Torrente concibe la novela como una partitura en la que el autor indica una intención a las que el lector se acercará más en la medida de su sensibilidad, pero es el lector quien la ejecuta (Loureiro, 1990: 42), por lo que el lector es parte activa a la hora de generar significados (Loureiro, 1990: 43)

La originalidad de *La Isla de los Jacintos Cortados* reside en que el desarrollo de la historia marco tiene cierta semejanza con *Las mil y una noches*, porque lo que desea el narrador es prolongar la estancia de Ariadna a su lado con ayuda del relato (Loureiro, 1990: 247). La naturaleza de la narración sobre La Gorgona pone en marcha la reflexión del narrador sobre la ficción. Entonces la esperanza amorosa y el acto de creación de la

narración ficticia están inextricablemente unidos en el sentido de que el amor determina cómo se desarrolla el relato y decide los temas y el tono (Loureiro, 1990: 247).

La narración enmarcada al final de la novela se vuelve autónoma: el final de la historia debería ser la escena de la invención de Napoleón, pero no es así, sino que, una vez desaparecida o huida Ariadna, la historia de La Gorgona continúa cuando la isla se transforma en un barco. Esto se debe a la necesidad del relato de atar los cabos sueltos (Loureiro, 1990: 267) y refleja la independencia del relato del narrador/autor. También los personajes se caracterizan por mostrar desde el comienzo autonomía e independencia y enfatizan el carácter polifónico del relato (Lertora, 1990: 56). Ejemplos de esta independencia de los personajes son cuando por ejemplo el narrador tiene que buscar a sir Ronald en un barullo de gente: “Hubiera buscado a sir Ronald en medio de tanta gente” (Torrente, 1987a: 78) o el narrador considera «suficiente explicación» la dada por el personaje respecto de sus secretos de alcoba:

y si bien es cierto que en los secretos de alcoba no me entretuve en hurgar, al menos en toda su extensión monótona, sobre todo por considerar explicación suficiente la que Flaviarosa dio a Nicolás *el hermoso* cuando se lo llevó a la cama (Torrente, 1987a: 101).

Loureiro habla de tres líneas temáticas en el marco de esta novela: la primera sería la esperanza amorosa del narrador, la segunda la oposición entre el método de Claire y el del narrador y la tercera consistiría en la reflexión del narrador acerca del fenómeno de la ficción (Loureiro, 1990: 279) y está convencido del poder de la palabra con la que pretende conquistar a Ariadna. La esperanza amorosa está inextricablemente relacionada con el hecho poético: el amor no solo da lugar a la narración, sino cómo se lleva a cabo (Loureiro: 1990: 280).

7.7.1.6 El espacio y el tiempo

En esta novela el espacio está también reducido, como en *El jinete polaco* y en *La ciudad de los prodigios*, solo que en esta ocasión se trata de una isla en vez de una ciudad. Es el reino de los olvidados que viven en una isla temporal (Loureiro, 1990: 289). Al principio de la novela Cagliostro, también llamado “el Gran Copto” dice:

Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente, como bien advirtieron los teólogos cuando afirmaron que la vida entera de los hombres y del Cosmos, eso que llamamos historia y de la que buena parte está aún por acontecer, es pura actualidad en la mente divina. Se equivocaron solamente en lo de Dios, que no existe [...]; pero la historia, aun sin Mente a la que referirla, es pura actualidad, todo está sucediendo ahora mismo, y si nosotros lo percibimos como pasado, como presente y como futuro, a razón de organizaciones mentales obedece, a razón también de estructuras verbales. No fue esa supuesta fluencia que llamamos tiempo lo que determinó los de los verbos, sino al revés: al tiempo como experiencia y como realidad lo sostienen las palabras en cuanto expresión de un modo de estar la mente organizada. (Torrente, 1987a: 43)

Los habitantes de la isla, en la que parece no transcurrir el tiempo, custodian la reliquia de San Demetrio, manzana de la discordia entre la comunidad latina, comerciantes y banqueros, y la griega, marineros (Torrente, 1987a: 66) y que da lugar a una revolución que gana la comunidad latina y exigen a cambio la reliquia a los griegos (Torrente, 1987a: 75). La isla es un lugar aislado del mundo al que apenas llegan barcos y que no interesa al mundo exterior:

De manera que estábamos ya hablando de Ascanio y Flaviarosa como de personajes reales, protagonistas más o menos importantes de sucesos que no llegaron a conmover al mundo ni a interesar con exceso a los profesionales. ¡No sabes todavía cuán escasa, cuán insignificante es la bibliografía acerca de La Gorgona y de su revolución! (Torrente, 1987a: 107)

La represión de Della Porta contribuye a que la Isla se vea aislada del resto del mundo (Loureiro, 1990: 308). En el centro se alza un castillo habitado por el gobernador de la isla que en realidad es un muñeco al que nadie ha visto, como en *El mago de Oz*.

Aldobrandini había despojado a la minoría griega de la reliquia de San Demetrio y con ello de sus derechos políticos y sociales. Al final de la novela, el pueblo gorgonés se

unifica tras la batalla contra los franceses en la que resultan vencedores. Al final de la novela el pueblo aclama al general Ascanio tras la batalla naval, por lo que se convierte en un líder mesiánico que lleva a su pueblo hacia una nueva era (Pérez, 1989: 63). El líder les ha llevado hacia la victoria y el triunfo de las fuerzas del bien frente a las fuerzas del mal ocurre mediante la metamorfosis de la isla en un navío de guerra (Pérez, 1989: 63-64). El problema está en que, a pesar de que ahora los gorgoneses se sientan unidos bajo el mando de Ascanio, este nuevo orden es ilusorio y utópico (Pérez, 1989: 65), un nuevo mito típico de regímenes totalitarios.

El viaje al pasado no permite modificar lo sucedido, pero el camino inverso no tiene las mismas limitaciones y el pasado puede influir en el presente de la ficción. Por ello las tres Parcas pueden aparecer en la narración marco (Loureiro, 1990: 296:

Fíjese en que, en un libro, coexisten el principio y el fin y con los medios, y solo cuando se somete a una lectura que llamamos regular, su contenido se muestra como un antes y un luego. Pero, ¿quién duda que se puede leer de otra manera, el fin primero, la solución antes del planteamiento? ¿Y qué se puede avanzar y retroceder y detenerse, y andar de nuevo, y todas las combinaciones y experiencias temporales que se deseen? La coexistencia de todos los acontecimientos humanos permite a quien está en el secreto, a quien sabe contemplar la historia en su conjunto, un modo de lectura similar: desde el comienzo misterioso hasta el presente, que es lo que hacen los historiadores; desde el presente al futuro, que es lo que hacen los profetas, [...] (Torrente, 1987a: 43-44)

Si todo ocurre en el ahora, entonces la historia es un lugar en el que uno puede ojear los acontecimientos sin necesidad de seguir un determinado orden.

El espacio en *La Isla de los Jacintos Cortados* es ambiguo y múltiple: es una isla que es a la vez todas las islas del Mediterráneo y también la isla de la historia marco:

La ambigüedad sustancial del espacio presentado (la isla) responde a que a un concepto mítico del tiempo, corresponde la multiplicidad unívoca del espacio, la superposición múltiple de todas sus variantes: la isla es todas las islas del mediterráneo y a la vez la isla de la historia marco, en el Indian Lac. La imaginación no solo no tiene fronteras sino que condensa los tiempos y superpone los espacios en su correlato mítico, creativo. (Ruiz, 1992: 129)

7.7.1.7 El narrador

La Isla de los Jacintos Cortados, como se ha dicho, está escrita en forma de carta que el narrador escribe a Ariadna y que la convierte de esta manera en un personaje de relato (López, 1992: 294). Con esta carta, el narrador se mueve a la vez en dos planos: el relato del marco y el plano que tiene lugar en otro tiempo y lugar. La posición del narrador varía entre el tiempo presente del marco y el tiempo generado por la convención epistolar: los hechos ocurridos en el marco son anteriores a la carta (López, 1992: 295). A esto se añade un tercer plano cuando el narrador, aún ilusionado, crea, o mejor dicho saca de las llamas de la hoguera, los mundos de ficción para enamorar a Ariadna. De este modo en el narrador hay tres personajes en uno: el que escribe la carta o autor implícito, desencantado ya por el resultado, un escritor (el que narra y todavía está ilusionado) y el fabulador o creador de esos mundos de ficción (López, 1992: 295). Es importante en cuanto a la concepción de la escritura como juego de espejos. El espejo o la duplicación interior es un concepto teórico de la crítica contemporánea aplicable a las novelas de Torrente⁴⁹ (Pérez, G., 1983: 429). Esta duplicación interior es uno de los recursos de la metaficción o narración autoconsciente. El espejo o el fuego es el canal por el que nos llega la narración enmarcada, es también la metaficción narrativizada no tanto de la creación literaria como de su recepción (Ruiz, 1992: 131). Del fuego parece sacar el narrador las palabras que forman la historia que debería seducir a Ariadna.

La única baza que posee el narrador frente a Claire es su capacidad creativa y con ella quiere intentar conquistar a la muchacha con la pretensión también de demostrar la

⁴⁹ Dällenbach estudia la duplicación en miniatura o el reflejo, especialmente en el uso del doble o las multiplicaciones del tema, argumento o personajes de una obra que vuelven a aparecer en tamaño reducido dentro de la misma obra. Dicha duplicación interior constituye uno de los recursos de la metaficción o la narración autoconsciente, y se encuentra especialmente en las tres últimas novelas de Torrente. (Pérez, G., 1983: 429). Lucien Dällenbach trata en su libro *El espejo en el texto* de la herramienta literaria y artística del *mise-en-abyme*.

fuerza de la palabra, pero la impotencia de Claire no es solo física, sino que es una impotencia creativa: no es capaz de escribir sus propios versos (Torrente, 1987a: 48) y, además, es una impotencia emocional, pues no sabe transmitir lo que siente y sus pasiones son simuladas (López, 1992: 296):

Tengo observado que Claire, a este respecto, es de imaginación escasa, como que toda su inventiva la consumió en el libro sobre Napoleón, de modo que si pasa una chica con las tetas bien puestas, el comentario se lo pone con versos de su tatarabuelo, cuando no del propio Donne. (Torrente, 1987a: 48)

O, insinuando que Claire no es más que un charlatán:

Que es lo que estoy haciendo yo, Ariadna, en medida alarmante, y tú otro tanto, empeñada en amar a un alquimista del verbo y tergiversador de la historia, maestro en fuegos artificiales, mas para el caso y como quien dice eunuco. (Torrente 1987: 161)

Pérez Gutiérrez sostiene que la personalidad narradora está fragmentada. El autor ficticio y Alain Sidney (Claire) forman una única personalidad dividida en dos individuos (Pérez, 1989: 65). Ambas personalidades rivalizan por Ariadna que dramatiza el intento del autor ficticio de equiparar la ficción a la historia y la fantasía a la realidad de los hechos documentados (Pérez, 1989: 66). Pérez encuentra más paralelismos entre los dos:

- 1) Sidney (Claire) y el autor ficticio intentan fascinar a Ariadna por la palabra
- 2) La intuición de Sidney (Claire) sobre Napoleón y su manipulación histórica es la que desarrolla y perfecciona el autor ficticio
- 3) Ambos son alquimistas del verbo y tergiversadores de la historia

Claire y el narrador forman una “continuidad espiritual” (Pérez, 1989: 67) en la que se borran los contornos de su identidad y confunden algunos rasgos.

El historiador, Claire, que, como se ha dicho, utiliza el método científico inductivo para demostrar la inexistencia de Napoleón viene a demostrar que las palabras no son el resultado del desmoronamiento de un mito, sino las piezas con las que se crea dicho mito. López (1992: 298) también viene a decir que el mecanismo de la ficción engendra su

propia magia y su destrucción. Remite a sí misma, no desde la metanarración, sino desde la narración (las Hermanas Siniestras o Parcas) y hace que el fabulador y el espectador no confundan lo simulado con lo vivido.

El pacto secreto entre escritor y lector desde presupuestos metanarrativos se destruye y no se simula esta destrucción: las imágenes interfieren en otros planos narrativos y contribuyen al juego de destrucción y construcción. Remiten a un universo fantástico, pero también al marco. Finalmente el mundo fantástico de *La Gorgona* se independizará del narrador y seguirá su rumbo navegando en forma de barco (López, 1992: 299).

A míster Algernon Smith, la metamorfosis le había sorprendido, le había extrañado y no acertaba a explicársela; pero para los ciudadanos de *La Gorgona* en general, y para los griegos en particular, aquella conversión súbita de *La Isla* era la cosa más natural del mundo, lo que las circunstancias exigían, lo que no podía ser de otra manera, y el cambio de población en dotación no era más que un aspecto particular, la consecuencia de una operación de cambio de más envergadura, aunque lógica, necesaria, y, sobre todo, esperable. (Torrente, 1987a: 311)

El objetivo del narrador es retener a Ariadna con su relato, manteniendo el interés de la ficción durante el instante mágico de la narración (Gil, 2001: 281). Este viaje se realiza sin perder la conciencia de su ficcionalidad, del mismo modo que el metatexto nos recuerda que la narración es pura invención del profesor, siendo el único espacio real su asiento frente al fuego en la cabaña. Pero este proceso de seducción del lector no es perfecto, porque el mundo creado en la narración no puede mejorar la realidad del profesor, ya que no consigue ni seducir a Ariadna ni hacerla olvidar a Claire (Gil, 2001: 283). El propósito del profesor no es hacer a Ariadna destinataria de una historia, sino conquistarla mediante el interés y la brillantez de la misma. Ariadna ejerce el papel de lectora y el intento por seducirlo es análogo a lo que el autor pretende hacer en sus novelas en el lector (Gil, 2001: 284).

A medida que avanza la narración llega la duda, el recelo y el desencanto (Gil, 2001: 287). En todo ello hay un juego de seducción y fracaso, erótico y poético, que lleva al narrador a reflexionar sobre la validez de la ficción (Gil, 2001: 288).

¿[...] hasta qué punto sosegué y actué a tu lado de mero narrador de un teatrillo de marionetas? [...] Me escuchabas lo mismo que un niño un cuento. Y en el mismo momento me pregunté [...] precisamente por el grado de fe que pudieras prestar a mi relato de La Gorgona y sus sucesos; si por alguna razón pensabas que hubiera en él algo de cierto, o que sencillamente habías entrado en el juego como los niños, que creen en la verdad de lo que saben que es mentira. Había otras explicaciones, claro: que hubieras hallado en la historia un entretenimiento (Torrente, 1987a: 298).

El narrador es una entidad imaginaria –aunque presente similitudes con el autor— que, con su discurso, compone el mundo imaginado que se despliega ante nuestros ojos. Este mundo adquiere una verdad y validez que concierne únicamente al mundo desplegado en el relato (Lertora, 1990: 37). El narrador de la diégesis no solo tiene conciencia de narrar, sino de que está creando ese mundo como autor (Lertora, 1990: 42).

El rasgo más característico de este narrador es el grado de consciencia sobre el carácter puramente verbal del relato y de que es un lenguaje imaginario. (Lertora, 1990: 43). No pretende contar una historia verdadera, ya que la única verdad de este mundo son las palabras que lo constituyen. Estas palabras no hacen referencia al mundo externo del relato, sino que forman un universo autónomo (Lertora, 1990: 43). Todo ello sin perder la necesidad que tiene el relato de constituirse como veraz en tanto en cuanto es obra cerrada, siguiendo los principios de Torrente. El narrador aparenta ignorar aspectos de lo narrado, pero esta ignorancia pretendida es consecuente con el carácter de la ficción de presentarse como una narración que se está haciendo y proyectando en el momento en el que se relata. Y es coherente con la naturaleza del mundo presentado porque la historia quiere convertirse en novela (Lertora, 1990: 45).

La palabra tiene conciencia creadora y el narrador juega con sus palabras (Lertora, 1990: 53), no solo para crear una historia fantástica, sino para conquistar a la chica.

Aunque parece que el motor del relato, conquistar por medio de la palabra, parece envolver tanto al narrador que la historia se convierte en un mundo independiente, cosa que ocurre cuando la isla se convierte en un buque. Al mismo tiempo cobra realidad, pues asume existencia propia por el mero hecho de ser nombrado (Lertora, 1990: 53).

El narrador actúa o finge actuar como transmisor de las imágenes que ve en el fuego: confiesa limitaciones en cuanto al conocimiento de lo que acontece. No es el creador (Loureiro, 1990: 266), sino un facilitador de esas imágenes para Ariadna. Como narrador tiene acceso a lo fantástico que es, en Torrente, la consecuencia de la libertad del lenguaje y demuestra cómo el lenguaje crea la realidad. (Loureiro, 2001: 22).

Según Loureiro, el narrador no ve su obra como una ficción, sino como historia fidedigna y la afirmación del narrador de que es mero escriba transmisor y no novelista (Loureiro, 1990: 259). “Comprendo que si el trance fuese de novela, tendríamos que demorar la mirada y la palabra, y perseguir la ruta de sus manos a fin de transmitir una sensación erótica; pero como esto es una historia verdadera [...]” (Torrente, 1987a: 112). Sin embargo, yo me atrevería a sugerir que se tome con cuidado esta afirmación del narrador, porque le gusta jugar con el lector y con los conceptos de veracidad y realidad, de hecho dice también: “Y si un día quieres reconstruir el sueño que inventé para ti” (Torrente, 1987a: 290. El personaje de Ariadna tiene también como función la de aportar las posibles objeciones de un lector, a las que el narrador contesta que la narración es una invención novelesca y que la categoría de novelesco es legítima tanto en estética como en historia (Torrente, 1987a: 59).

Pero su capacidad de fabular es finalmente inútil al narrador para conseguir su propósito de conquistar a Ariadna.

Al final de la novela admite que nunca hubiera podido seducirla mediante la palabra, pues admite que la estudiante no estaba interesada en él:

No niego la posibilidad de haberme equivocado, y acaso haya imaginado en ti lo que no había. ¡Oh, la imaginación influye mucho en el amor! Pero, así o de otra manera, no llegaré a encontrar lo que ya creí tener.

Y se acabó. Podría seguir escribiéndote, mera repetición de variantes. Dejémoslo. (Torrente, 1987a: 290)

7.7.1.8 El mito

La actitud desmitificadora de Torrente reconoce la disparidad entre realidad y apariencias expresándola a través de su visión irónica del mundo (Blackwell, 1983: 235). Las novelas de Torrente señalan que el ser humano ha creado mitos para todos los aspectos de la vida, incluidas la historia y los sistemas políticos, que están hechos de mitos para cubrir necesidades psicológicas colectivas (Blackwell, 1983: 235). El hombre moderno organiza su vida a través de mitos que ha dejado de reconocer como tales y la tarea del escritor es reflexionar sobre dichos mitos y su expresión literaria (Blackwell, 1983: 236). Torrente, que no es el primero en utilizar la literatura como vehículo para estas preocupaciones, es original en sus novelas en cuanto a que identifica y proyecta estos mitos hacia una realidad ficticia a medida que explora el proceso creativo que lleva a la creación de los mitos, al tiempo que desvela el mito o la convención ya que no son más que un artificio creado por el ser humano (Blackwell, 1983: 236).

Uno de los símbolos de poder que domina la isla es el general Della Porta, pero no le ha visto nunca nadie, es solo una apariencia (Becerra, 2005 51). Forma parte de la ideología del poder, además están las tres hermanas, las Parcas, que vigilan el comportamiento moral de los habitantes de La Gorgona y que son un instrumento de control de las vidas de los isleños. Las versiones oficiales de la historia son utilizadas para legitimar el poder⁵⁰, como ocurre con la invención de Napoleón. Torrente las parodia y las convierte en sátiras, desmitificando al protagonista y utiliza el humor y la fantasía para

⁵⁰ Della Porta aparece en los libros de texto. (Torrente, 1987a: 157)

hacer patente su posición de relativismo escéptico (Becerra, 2005: 56). El dictador leproso al que nunca nadie ha visto es un muñeco mecánico del que uno de los personajes, Ascanio, es el alter ego del general Della Porta. Es la idea del hombre que encuentra su reflejo en el otro. Della Porta es la imagen arquetípica que se superpone a la imagen real para mostrar los mecanismos y aberraciones del poder y el proceso de su mitificación. Todo ello, en Torrente, roza el esperpento y la ironía más exacerbada (Villar, 2001: 49). Sería una alegoría de España, en concreto de la época franquista.

Detrás de la invención del relato de *La Gorgona* hay una crítica hacia los códigos y convenciones sociales que adopta la forma de parodia y solo un lector competente la podrá descodificar (Becerra, 2005: 51)

El núcleo de la problemática histórica es la gestación de los mitos modernos, sobre todo el mito del poder (Villar, 2001: 39), que se establece mediante mecanismos de deformación y magnificación que en Torrente se vuelven ironía y parodia, pues se crea sobre el telón de fondo de la tragedia (Villar, 2001: 40). Los mitos se crean introduciendo “espesuras semánticas” (Villar, 2001: 40) con el fin de magnificar los personajes históricos, de modo que el héroe se vuelve desmesurado para poder diferenciarse de sus semejantes (Villar, 2001: 40). Al mostrar la gestación del mito, Torrente hace denuncia y reflexiona sobre la realidad del poder. Además, en *La Isla de los Jacintos Cortados* aparece el mito del hombre poderoso como figura ridícula.

Otro mecanismo que contribuye a gestar la atmósfera en la que se crean los mitos sería ruptura de coherencia temporal y la ucronía, frecuente en *La Isla de los Jacintos Cortados* (Villar, 2001: 43). La ucronía es, según el diccionario de la RAE, la “Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder”. Especula, pues, sobre alternativas ficticias a lo sucedido en realidad.

Napoleón es un personaje que representa el mito del poder, pero la utilización que hace Torrente de los mitos en sus obras no tiene pretensión moralizante. Son metáforas para explicar su visión del mundo (Villar, 2001: 50). Hay varias desmitificaciones en esta novela: Chateaubriand, Metternich, Nelson, lady Hamilton y la condesa de Lieven. Torrente pretende mostrar la mentalidad de rebaño que a veces tiene el pueblo común, manipulado por la versión oficial de la historia y las leyendas populares para perpetuar una versión determinada que favorezca a un determinado grupo de interés. Esto mismo ocurre con la invención del personaje de Napoleón que se produce porque se necesitaba que el ejército tuviera a alguien contra quien luchar. Una vez inventado el mito, aparecen más grupos de interés empeñados en perpetuar esta invención (Overesch-Maister, 1989: 131). Es más, la invención de Napoleón ha beneficiado a ciertos intereses a lo largo de toda la historia de Europa:

Pues entre Rusia y mi patria queda el resto de Europa, glorificada o aplastada por el Corso. ¡Son muchos los intereses que se sostienen a merced de Napoleón, muchas las realidades que en él se justifican y hallan nombre (Torrente, 1987a: 30)

La Isla de los Jacintos Cortados es un gran ejemplo de cómo Torrente superpone un mito a otro, el mito de la historiografía comúnmente aceptada con el de la historia apócrifa. La versión del narrador de la hipótesis de la no existencia de Napoleón surge del encuentro ficticio y anacrónico entre Metternich, Chateaubriand y Nelson en la que copian la figura ya existente del general Della Porta para crear el personaje de Napoleón (Overesch-Maister, 1989: 131).

El personaje designado para «encarnar» a partir de ahora a Napoleón es un criado de Falviarosa que se llama Napollione Buonaparte y que es natural de Ajaccio, ciudad natal del militar francés (Torrente, 1987a: 255). A lo largo de las siguientes páginas, las personas ahí reunidas, para cenar en el jardín de la casa de Ascanio, Flaviarosa,

Metternich, la condesa de Lieven, Chateaubriand y su amante, Marie, lady Hamilton, Nelson, Agnesse y el bello Nicolás buscan las características que ha de tener este recién inventado Napoleón. Primero le cambian el nombre a Napoleón Bonaparte (Torrente, 1987a: 256), deciden que sea “bajito y algo vulgar” (Torrente, 1987a: 256), tiene que “hablar el francés con alguna deficiencia” (Torrente, 1987a: 257), que tuviera “cierta dosis de vanidad de pavo real” (Torrente, 1987a: 260), incluso que su miembro viril “no pase, en su tamaño máximo, de juguetito” (Torrente, 1987a: 261). De este modo lo que nos dice Torrente es que la historia se inventa como si fuese un frívolo juego de salón.

El mito griego es también un elemento intertextual de la novela: a través de Ariadna se crea un hilo narrativo en el que el minotauro es la figura de Napoleón (Ruiz, 1992: 123). De nuevo⁵¹ nos encontramos con el motivo del laberinto, elemento como se ha visto en numerosas ocasiones en el posmodernismo. Más allá del laberinto, el narrador alude al mito de Teseo (Claire), quien abandona a Ariadna en la Isla de Naxos (Indian Lac) donde Dionisos (el narrador) la seduce o quiere seducir (Ruiz, 1992: 124). La historia de amor propia de esta novela está construida sobre el esquema mítico de Ariadna-Teseo-Dionisos (Villar, 2001: 49). En *La Isla de los Jacintos Cortados* solo un lector atento podrá seguir el hilo narrativo que va dejando Ariadna a través del laberinto de la novela (Pérez, 1983: 436).

También en sus novelas *El golpe de estado de Guadalupe Limón* e *Iphigenia* explora Torrente el proceso de creación de mitos históricos y detalla los pasos que llevan a la creación del mito, partiendo del convencimiento de que los grandes acontecimientos históricos han sido provocados por incidentes sin importancia (Blackwell, 1983: 24). Son

⁵¹ El laberinto es un elemento que hemos visto en *La ciudad de los prodigios* con la Barcelona laberíntica, en *Herrumbrosas lanzas*, donde Región es un espacio similar a un laberinto, sin olvidar los laberintos borgianos que influyeron tanto en la narrativa posmoderna.

los intereses creados por el hombre los que llevan a la creación de los mitos. La situación de la creación del mito de Napoleón está cargada de humor.

Rabelais, según Bakhtin, enuncia la renovación del mundo a través de la atmósfera del carnaval. La teoría de lo grotesco de Bakhtin, que se limita a expresar la inversión de la cultura oficial, está mucho más localizada que la de Torrente, para quien lo grotesco abarca toda la realidad y esto implica la presencia del humor (Loureiro, 1990: 10-20). Según Torrente la naturaleza del arte es esencialmente lúdica (Loureiro, 1990: 40) lo que demuestra la actitud irreverente de Torrente hacia las convenciones. El discurso narrativo de Torrente responde a lo que Bakhtin llama *double-voiced discourse* (Bakhtin, 1981: 259-422) en el que se incluye el discurso irónico-paródico, el humor y la ironía. Y esta capacidad de tener doble voz es la principal estrategia que permite al discurso narrativo de Torrente explorar el poder ideológico contenido en el lenguaje (Guasch, 1995: 64). El humor permite la revolución permanente para ver el mundo siempre de manera nueva.

7.7.1.9 Realidad versus ficción

Buena parte de las novelas de Torrente Ballester son autorreferenciales. Gil piensa que el autor reconoce abiertamente la ficcionalidad de la narración (Gil, 2001: 192).

El novelista combina su conocimiento de historiografía, de la argumentación histórica, del análisis de textos y de los mitos con hipótesis arriesgadas para convencer al lector acerca de la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción en los textos históricos. Por ese motivo el escepticismo es el único refugio del hombre inteligente, y la parodia la única actitud lógica hacia cualquier tipo de verdad oficial (Pérez, 1983: 446). La conclusión que saca de la no existencia de Napoleón es que, si verdaderamente no

existió, es porque ninguno de nosotros existe, por lo tanto, la historia no es más que un espejismo.

Cagliostro muestra al narrador un espejo a través del cual «ver» la historia, pero se ríe:

No sé por qué, Ariadna, interpreté aquella risa como la corroboración, por un testigo presencial, de que Claire anda en lo cierto, porque no significa que Napoleón no ha existido jamás, habrá que tomarla como aserto convencido de que ninguno de nosotros existe: *fue sin duda, la risa que niega la realidad de todo*, y aún es este el momento en que, si la recuerdo, algo tiembla y se espeluzan en mi interior. (Torrente, 1987a: 47)

Según Torrente, es ingenuo por parte de los realistas creer que los materiales crean por sí mismos esa fuerza que los mundos ficcionales de la novela necesitan para ser aceptados. Lo esencial no reside en los hechos, sino en su estructuración para que pueda ser admitida por un lector (Loureiro, 1990: 27). Si esto es así, para que un texto sea creíble solo tiene que estar correctamente estructurado, no depende de los hechos en sí. Esto sería un realismo ingenuo que cae en bancarrota por los límites que le impone la realidad exterior. Sin embargo, el escritor de ficción resulta beneficiado cuando caen esos límites y puede manipular lo que cuenta, para lo que se requiere imaginación y libertad creativa. (Loureiro, 1990: 28).

En *El Quijote como juego* Torrente (1975: 23-24) habla de los principios de la credibilidad, el primero de los cuales es la necesidad que tiene el lector de tener por verdadero lo que se narra. El segundo principio tiene que ver con la estructura de la obra en cuanto generadora de su “verdad”, y habla de la “realidad suficiente” que necesita una figura para ser creída (Torrente, 1975: 23). A estas se añaden los principios de la cohesión y la congruencia. Este postulado inquebrantable se manifiesta en esta novela de Torrente: admite el derecho de la fantasía a ocupar en la novela tanto espacio o más que el de la realidad, pero esta fantasía establece una cohesión interna inquebrantable. Este dato es curioso, habida cuenta de que el posmodernismo deshace la creencia en estos principios

o, al menos, no cree en ellos. Sin embargo, Torrente los defiende, sin por ello dejar de presentar en esta novela rasgos posmodernos como postula Ángel G. Loureiro (1997: 61), dado que, según este crítico, las características del posmodernismo descritas por Ihab Hassan pueden fácilmente ser encontradas en Torrente: obra abierta, juego, azar, anarquía, proceso, ironía e inmanencia.

El tema de la narración enmarcada, la invención de Napoleón, está motivada por los sucesos del relato marco que es el libro escrito por Claire (Loureiro, 1990: 247). Pero hay mucho más: el contraste entre las dos mentalidades de los profesores. De ahí parte el tema de la oposición entre ciencia y poesía, razón e imaginación, lo real y lo fantástico. Esta oposición aparece constantemente en marcado contrapunto que enlaza ambos relatos (Loureiro, 1990: 248). Además la oposición entre las mentalidades del narrador y de Claire se modula a lo largo de la obra de tal manera que no siempre están situados en bandos diferentes. La dicotomía es esencialmente la de historia/poesía pero se extiende a la de ciencia/poesía (ver Loureiro, 1990: 248):

Aquella noche, Ariadna —tú leías— fuimos progresivamente ganados por un discurso de estructura rigurosamente matemática y por una palabra de expresión rigurosamente poética, de modo que el resultado fue la más perfecta embriaguez, la más inconcebible, de la inteligencia y de la sensibilidad. Reconozco que llegó a importarme un bledo lo que se debatía: si Napoleón fue algo más que una palabra favorecida, acunada, amamantada por la necesidad política (Torrente, 1987a: 32)

ciencia/fantasia:

Porque me pregunté precisamente por el grado de fe que pudieras prestar a mi relato de La Gorgona y sus sucesos; si por alguna razón pensabas que hubiera en él algo de cierto, o que sencillamente habías entrado en el juego como los niños. [...] o que te hubiera enternecido mi voluntad de ofrecerte una historia paralela a la de Claire y, precisamente, complementaria, algo de lo que pudiera inferirse una conclusión como ésta: “Ya ves. La fantasía puede llegar donde la ciencia no llega”. (Torrente, 1987a: 241)

O razón/poesía:

La poesía —dijiste entonces— es un amontonamiento de nubes que se pintan de gris y de púrpura y que te impiden ver al sol caer en el horizonte. Lo que yo necesito es una explicación racional de por qué esos fantasmas han venido a espiarnos, me han mirado con esos ojos de muertos, me han insultado. (Torrente, 1987a: 131)

Evidentemente no puede haber una explicación racional a unos fantasmas que vienen a insultar. Sigue la dicotomía ciencia/intuición:

De todos modos, voy a intentar convencerte, a modo de precaución de que Claire alcanzó por vía intuitiva una verdad que la ciencia histórica no está aún capacitada para demostrar: la inexistencia de Napoleón, y menos aún, preparada la sociedad para recibir con indiferencia o, al menos, con serenidad, una verdad como ésa. (Torrente, 1987a: 93-94)

Y finalmente razón/mística:

¡Cómo iba a responder ella, incrédula de raíz, pero que, de creer en algo sería en la Iglesia Católica, que tiene prohibida a las ánimas la participación en esa clase de diversiones, la concurrencia a esa clase de citas! No hay contradicción, fíjate bien, entre lo que acabo de decir y la investigación del misterio por el método de los espejos: el espiritismo es cosa de mentes racionalistas, que quieren aplicar la ciencia a lo que es por naturaleza incompatible con ella, y lo de los espejos pertenece a vuestro mundo meridional y a la parte secreta de vuestros hábitos y de vuestras sapiencias. (Torrente, 1987: 55)

Tales dicotomías se manifiestan en la oposición entre documento escrito e invención oral que muestra el pasado como algo aún vivo, al contrario de lo que hace la palabra muerta del documento (Loureiro, 1990: 248-249). “Lo que yo quiero, a lo que aspiro, es a levantar, es a oponer a ese mamotreto de Claire, razones sobre documentos, un mamotreto distinto, palabras que encierran hechos y figuras.” (Torrente, 1987a: 64)

Claire no aplica el método científico y es criticado por ello por la comunidad científica, pero el narrador está de acuerdo con él y su narración va precisamente a demostrar esto. Sin embargo, la diferencia radica en que este último no está comprometido con reglas ni convenciones, sino que en su calidad de creador de ficción goza de libertad ilimitada (Loureiro, 1990: 249). Ha aprendido de Cagliostro que las palabras crean el mundo. Es más, el día que se vuelva obsoleta la tesis de Claire porque

los tiempos cambien, la tesis de la existencia o no existencia de Napoleón dejará de tener importancia, sino que la existencia de este se haya convertido en ficción:

Si no fuera así, no sería un sistema; de modo que, ese día, alguien se acordará de un genio llamado Alain Sidney, que padeció de injurias por la ciencia y fue vituperado, pero que ahora, a la luz de los nuevos descubrimientos, resplandece hasta el asombro por su profundidad y penetración históricas, posiblemente a causa de una mágica intuición; aunque, claro, su tesis no se mantenga ya a la altura de los tiempos, y haya que corregirla, no en el sentido de que Napoleón *haya o no verdaderamente existido*, sino en el de que, habiendo existido, se haya manipulado su existencia como si fuera una ficción y no una realidad patente, de manera que a la luz de la ciencia rigurosa más parezca inventado que real. (Torrente, 1987a: 202)

La palabra fictiva alcanza poder supremo por no estar sometida a una prueba de veracidad y ese es el secreto de la ficción, como dice Loureiro, y sigue:

Es la ilimitada potencia de la palabra fictiva lo que hace que cualquier intención metafictiva quede a su vez ficcionalizada, integrada en lo novelesco, sometida por el lector a las mismas expectativas que aplicaría a un material puramente imaginario. (Loureiro, 1990: 263).

Esta conclusión destaca que la imaginación está por encima de lo que se vendría a denominar «realidad». La literatura va más allá, pues las barreras no existen. El poder de la ficción hace que la autorreflexión novelística quede siempre integrada en el flujo de la ilusión fictiva. Después habría que afirmar ese poder mágico del verbo que se revela en capacidad de creación. “En lugar de dejarnos ver la génesis de la invención, de enseñarnos las piezas de la máquina, lo que ahora presenciamos es la maravilla de su funcionamiento” (Loureiro, 1990: 263). No se deja apresar por la lógica: “a diferencia de *Fragments*, ya no hay reflexión analítica sobre la ficción, sino sólo imágenes que simbolizan este poder” (Loureiro, 1990: 263) y la fuerza que logra que se manifieste ese poder de la ficción es el amor que el narrador siente por Ariadna (Loureiro, 1990: 265).

La creación verbal se antepone a la ciencia, mostrándose la historia como una creación, pero no como ficción, sino como construcción de la realidad. Lo que prevalece es la capacidad de invención que el lenguaje posibilita (Loureiro, 2001: 25). Torrente

quiere ante todo seducir al lector —como a Ariadna— por medio de la palabra y arrebatarlo de su propia realidad histórica (Troncoso, 2001: 110).

Torrente estaba convencido de que una obra de literatura puede ser más fiel a los hechos que las obras de los historiadores. En *La Isla de los Jacintos Cortados* presenta pruebas literarias sobre las que apoyar esta tesis (Pérez, 1989: 70), porque, según Sagrario Ruiz:

la Historia es un relato; uno de los muchos posibles, pero las hipótesis siguen abriendo el complejo espacio de la probabilidad, y las historias pueden recobrar un pasado desde su propia negación o desde su totalidad y abarcadora posibilidad: la imaginación, y la palabra que da forma, todo lo puede. (Ruiz, 1992: 121)

Para que el texto pueda redescibir el mundo, el lector tiene que «creer» lo que dice. Esto es el principio de “realidad suficiente” de Torrente Ballester. Y consiste en que el lector pueda llegar a creer lo expresado en el texto en términos de una segunda categoría de referencialidad, lo que Ricœur llamó *suspended referent* (Guasch, 1995: 71). Sobre la reproducción de la realidad dentro de la novela, Torrente pensaba que el escritor no debía separarse definitivamente de la realidad, sino simplemente limitarse a reproducirla (Blackwell, 1983: 5). Hay un principio de realidad, un punto de conexión con ella en la narrativa de Torrente, al tiempo que el escritor crea un mundo a través de la palabra. Torrente pensaba que un escritor debía alejarse de las convenciones literarias y estas se convierten en objeto de su desmitificación (Blackwell, 1983: 27). La tarea de un escritor es, según entiende Torrente, crear una nueva realidad mediante el poder de la palabra, sin tener que copiar la realidad captable por los sentidos. Pero, al afirmar que lo narrado en la obra nada tiene que ver con la realidad, el escritor está defendiendo que hay una realidad palpable más allá de las páginas de la obra (Blackwell, 1983: 212). El principio de “realidad suficiente” es una especie de “declaración de independencia” de la novela de las restrictivas convenciones del realismo. De este modo el novelista es libre casi de forma

ilimitada para explorar y construir su realidad ficcional, siempre que sea consistente y unificada internamente (Blackwell, 1983: 238).

la *realidad suficiente* que se le pide a la obra de arte, no consiste tanto en la coincidencia real con lo real como en el resultado de la manipulación acertada de los elementos expresivos de que se vale el artista. [...]Yo llamo *realidad suficiente* a ese mínimo de fuerza necesaria para que la narración o el drama nos impongan su realidad, la suya específica, precisamente, y no la de lo que está pasando en la calle o en la conciencia de mi vecino de piso. (Torrente, 1987b, 67)

En esta novela tanto el discurso histórico como el literario están sometidos a escrutinio. Como hemos visto, las obras literarias que reflexionan sobre la narración ficticia y el discurso histórico y los puntos de contacto entre ambos discursos es lo que Linda Hutcheon definió como “metaficción historiográfica” (Guasch, 1995: 125).

Producto de una investigación sobre este punto a través de la ficción misma es *La Isla de los Jacintos Cortados*, novela en la que el motivo central es la crítica de la percepción de que hay una dicotomía entre historia y literatura. Esta crítica se canaliza en la novela mediante un análisis de la distinción entre dos consideraciones de la historia: en primer lugar como disciplina objetiva y científica que ocupa respecto a la literatura el extremo opuesto del espectro de las manifestaciones culturales humanas; y por otra parte, como creación poética que a pesar de contribuir al conocimiento humano comparte muchas características con el discurso literario. (Guasch, 1995: 126-127)

La realidad y la ficción interactúan en tanto en cuanto se pone de manifiesto que la ficción es una configuración del mundo histórico, a la vez que esta ejerce una influencia sobre él cuando irrumpe un nivel narrativo en el otro, como se ha dicho. Entre un nivel y otro se crean unos paralelismos que sustentan la reflexión metaliteraria y metahistórica (Guasch, 1995: 134).

Existe pues un vaivén entre autonomía y dependencia del relato que apunta hacia la libertad de la imaginación, factor muy importante en la narrativa de Torrente. De este modo el narrador se esfuerza por combatir el rigor de las reglas mediante lo fantástico en una lucha por romper dichas reglas (Loureriro, 1990: 267).

La consecuencia última de *La Isla de los Jacintos Cortados* reside en que, gracias al uso del lenguaje poético y al poder creativo de la palabra, la verdad de la ficción resulta ser más acertada que la realidad (Loureiro, 1990: 270).

8 CONCLUSIONES

En este trabajo hemos visto cómo, tras la superación de la modernidad y el ocaso de las vanguardias, superada la concepción del hombre como medida de todas las cosas y la idea de progreso, surge la posmodernidad en la era del capitalismo tardío o era postindustrial, en la que se acelera la velocidad de las comunicaciones y aumenta la complejidad de la vida. Se cuestiona toda institución o forma de conocimiento y este sentir es lo que caracteriza el sentir de los nuevos tiempos cuya forma de estar en el mundo se ha venido a denominar ‘posmodernismo’.

Resumiré a continuación las características del posmodernismo, que no es un movimiento «al uso», sino difícil de definir por su ambigüedad y sus contradicciones. La definición del término ‘posmoderno’ es relativa, pues los teóricos no se ponen de acuerdo sobre sus rasgos más definatorios, pero es esta disparidad crítica la que constituye una gran parte de lo que es el posmodernismo. Si una de sus características es la ambigüedad, esta es tan intrínseca que se inicia ya con la definición del término.

Una de las características más propias del posmodernismo es un relativismo que da paso a la posibilidad de interpretaciones libres e infinitas de todos los ámbitos del ser humano, incluido el conocimiento histórico y la interpretación textual. Esa manera de relativizarlo todo ha llevado a los detractores del posmodernismo a achacarle una excesiva superficialidad, amén de la negación de la posibilidad de conocimiento (veremos que el posmodernismo es la “ciencia” del no-conocimiento): si todo conocimiento es relativo, no podemos saber nunca nada a ciencia cierta. Pero, según mi opinión, en el posmodernismo, donde se democratiza radicalmente todo conocimiento, aceptando toda interpretación posible, lo que lleva a negar toda institucionalización del conocimiento en una revisión constante de sus bases. Esta actitud no hace sino enriquecer el saber, pues

obliga a un cuestionamiento contante de lo que ya es sabido sin llegar nunca a afirmaciones inamovibles.

Tras estudiar la crítica sobre el posmodernismo parece que estamos ante una corriente atípica que se escapa a todo intento de normalización. Un rasgo definitorio sería una determinada manera de estar en el mundo, relativizándolo todo, reflexionando y cuestionando la cultura occidental, en un deseo de generar arte que marca un antes y un después y del que no hay marcha atrás posible. Si bien el posmodernista puede volver a un cuestionamiento modernista de la realidad (epistemológico) y regresar al suyo (ontológico) (Calinescu, 1991: 297), lo hará como posibilidad que ahora tiene (los modernistas no la tenían). Lo que no se puede ya es negar esas nuevas posibilidades y volver a lo de antes.

Otra de las características del posmodernismo es su manera de ver el mundo desde una disidencia tan radical que afecta a la propia escritura y tiene como base la no aceptación de autoridad cultural o institucional y lleva a la relativización radical antes mencionada. La contradicción en la que incurre el posmodernismo es precisamente la institucionalización de la disidencia, cuando lo que quiere es eliminar toda institucionalización. No se cuestiona esta actitud ni resuelve la contradicción, lo que, desde mi punto de vista, es uno de los puntos débiles del posmodernismo. Otro de los puntos débiles, pienso, es la ambigüedad que lo caracteriza, pues de este modo es fácil de atacar por sus detractores.

Pero en el posmodernismo no solo se deshace la autoridad de las instituciones sino también la autoridad del escritor. De este modo la obra de arte deja de ser cerrada y autónoma, sino abierta a todo tipo de interpretaciones gracias a todo un mundo de relaciones que ahora se abre. El lector es el que impone la diversidad del gusto y se llega al eclecticismo en literatura con una visión del mundo descentralizado y alejada de una

autoridad cultural. Cabría pues preguntarse si en una obra se podría interpretar cualquier cosa, lo que al lector le dé la gana. El posmodernismo no niega esa posibilidad, aunque no me parece del todo acertado, creo que la libertad de interpretación debe ser la mayor posible, pero de ahí a admitir cualquier interpretación de hay mucho trecho. Lo que ocurre es que ahí entramos en terreno resbaladizo: ¿quién y hasta dónde pone los límites de la interpretación? Esos límites deben ser establecidos por alguien con la suficiente autoridad, pero esa autoridad se ha negado, con lo que se abre un terreno fértil para el debate.

A pesar de estos tres problemas señalados (la ambigüedad, los límites de la interpretación que niegan la posibilidad de llegar a conocer algo y la falta de cuestionamiento de una postura disidente radical), el posmodernismo ofrece la posibilidad de acercarse a toda obra de arte con una postura siempre nueva y crítica, no solo de la obra, sino también revisionista de interpretaciones anteriores y de todo conocimiento establecido. De este modo la reflexión sobre la obra será siempre nueva y fresca, permitiendo revisar lo comúnmente creído y dejando espacio al pensamiento crítico. Por ello se puede decir que el posmodernismo es una cultura del no conocimiento.

Hemos visto que la crítica se divide entre aquellos que ven en el posmodernismo un período de la historia de la literatura y aquellos que opinan que el posmodernismo es un conjunto de rasgos que van más allá de cualquier intento de periodización. Desde mi punto de vista, el posmodernismo es más fuerte en los años setenta y ochenta, pero hay escritores anteriores a los que se les puede encontrar rasgos posmodernistas como por ejemplo el *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, considerada la novela que marca una transición del modernismo al posmodernismo. No estoy en desacuerdo con esta afirmación, pero en los tiempos de Joyce no se vivía aún en un mundo de capitalismo tardío (no tan fuerte como en los sesenta) ni en una sociedad tan compleja y acelerada

que es lo que definitivamente marca la actitud posmoderna. Pienso que el posmodernismo no son solo características que pueda tener una determinada obra de arte, sino sobre todo el *Zeitgeist* o estado de la cultura de la época posmoderna del que habla Eco en las *Apostillas* (1998).

Los críticos del posmodernismo se pueden dividir a grandes rasgos entre aquellos que consideran el posmodernismo en un movimiento periodizable y una alternativa a la modernidad (Barth, Eco, Jencks, Hutcheon, McHale) y aquellos que no lo consideran periodizable (Lyotard, Jameson, Hassan). Yo pienso que sí es algo nuevo pues está vinculado precisamente a la forma de estar en un mundo en el que vivimos en una cultura de masas, una sociedad basada en la tecnología, que antes no se había conocido. Vivimos en un mundo mucho más rápido en el que la información nos llega casi de forma instantánea y en el que la idea de historia y de progreso se ha ido disolviendo. Si bien se puede pensar que el posmodernismo está ya superado, la verdad es que seguimos viviendo en una sociedad cada día más compleja y caótica que, pienso, no nos permitirá volver a lo de antes.

Al no creer el posmodernismo en ningún tipo de institución, tampoco cree en la literatura como institución y desconfía de los metarrelatos, tales como los ideales de la Revolución Francesa o el Idealismo alemán, con carácter totalizador y absolutista. Estos metarrelatos, que habían sido en gran parte los motores del progreso occidental, en el posmodernismo dejan de tener validez al negarse una explicación unívoca y firme del mundo.

En el posmodernismo a menudo se niega toda trascendencia de la literatura, volviendo al placer de contar, al humor o falta de seriedad. Se da rienda suelta a la imaginación y la historia es muchas veces un pretexto para que el autor haga lo que quiera con el material histórico o literario. El escritor posmodernista, que ha adoptado una

actitud irreverente hacia toda institución, considera que tiene libertad para hacer lo que quiera con el material que tiene entre manos. Un claro ejemplo es la novela *Mansura* de Félix de Azúa.

Común a las novelas históricas posmodernas es la metaficción historiográfica o reflexión sobre la historia y reflexión sobre el proceso de escritura. Como el proceso de representación narrativa de la historia ha quedado problematizada, puesto que solo nos llega en forma de textos, hay que volver a visitarla para humanizarla, desconfiando de aquello que nos ha llegado a través de la historiografía oficial. En ese proceso es cuando el narrador reflexiona sobre la historia, cómo nos ha llegado, qué grado de veracidad tiene, cómo funcionan los recuerdos y cómo se reflejan los hechos históricos en el discurso.

En las novelas históricas posmodernas se mantiene y se cultiva la tensión entre ficción y realidad problematizando, como se ha dicho, la posibilidad de conocimiento. De este modo la historia pierde su lugar hegemónico y se la trata con cierta irreverencia fértil, pues da paso a la reescritura ficticia de los acontecimientos y a la libertad creativa, siempre sobre la base de un pensamiento crítico hacia todo lo conocido y sabido. Hay una constante referencia al carácter de artificio del texto cuyo objetivo es dismantelar la dicotomía entre realidad y ficción y exponer la «realidad» como ilusión. La crisis de referencialidad hace que la novela haga ostensible su artificialidad y utilice la imaginación como forma de representar la realidad. En estas novelas autorreflexivas se rechaza la mitificación o heroización de los personajes históricos, al tiempo que se baja al autor del parnaso de lo sublime para convertir el proceso creativo en un juego.

La intertextualidad es una característica muy importante de las novelas posmodernas, en este caso las históricas, que, junto a la metaficción historiográfica, ayuda

a crear la indeterminación posmoderna. Mediante la intertextualidad se incorporan elementos de otros textos en el nuevo texto y se niega la originalidad de los textos nuevos.

La voz del autor tiende a desaparecer cada vez más, llegándose a proclamar incluso su «muerte». Se trata de no guiar en modo alguno la interpretación del texto y dejar al lector todo lo libre que se pueda. El lector traerá consigo todo un corpus de textos que ha leído previamente y que conforman la base sobre la cual va a interpretar ese texto que está en proceso de lectura. Un texto nunca es autónomo, sino que está interconectado con todo un universo de textos. De este modo el posmodernismo postula una nueva forma de leer, más participativa y, en mi opinión más responsable y autónoma que antes. Leer es participar en el texto y con esa participación el lector hace el texto suyo. Así lo «reescribe» y este deja de ser algo que parte de la mente de un escritor en particular que pretende que signifique algo concreto, sino que el significado se genera por un diálogo entre lector y escritor, por lo que la lectura se considera dialógica. Todo ello convierte la novela en un texto independiente, que, a pesar del mundo intertextual y su red de interrelaciones con otros textos, constituye una unidad semiótica al margen de todo sistema de significación. El lector contribuye a generar el significado de la obra en ese proceso dialógico con el escritor. La historia se considera en las novelas históricas posmodernas un intertexto más.

La novela posmoderna tiende a una fragmentación de la linealidad narrativa para favorecer una que transcurre a capricho de los recuerdos. De esta forma la novela rompe con el orden de la obra que se constituye mediante la razón o la lógica que es lo que promueve el logocentrismo. La razón ha dejado de ser el elemento sobre el que pivota el discurso, dando paso a un texto que admite otras formas de conocimiento distintas a las que dicta la razón como son la intuición, las premoniciones y los recuerdos. Pero tampoco la memoria es la forma perfecta de llegar a conocer, pues la memoria es poco fiable. El pasado se considera un algo inaprehensible que hay que volver a visitar de vez en cuando.

En línea con la ruptura de la linealidad narrativa es la superación del concepto orgánico de la obra como unidad definida de texto. Se tiende a estructuras circulares o repetitivas y a finales abiertos con un orden aleatorio de las partes de la novela que favorece la heterogeneidad del texto para convertirlo en texto-*collage* y el lector tiene que implicarse para buscar una forma de interpretar esos textos. Un discurso narrativo discontinuo y fragmentado provoca un cambio de dominante o un desplazamiento del interés por el qué pasó hacia un quién interpreta lo que ha pasado y en qué mundo vivimos. Además las novelas posmodernas se mueven a menudo en una zona fronteriza entre lo real y lo fantástico.

Si las novelas posmodernas buscan un alejamiento de la autoridad cultural dominante, las novelas históricas posmodernas buscan, además, un distanciamiento paródico de la realidad histórica en un proceso de reinterpretación de los acontecimientos. Los escritores de novela histórica posmoderna se acercan con irreverencia a la historia a la que ya no admiten como institución ni le dan el privilegio de la veracidad. La novela histórica posmoderna trata de revelar la cara oculta de la historiografía oficial. El objeto ya no es narrar el acontecimiento histórico, imitando la realidad, sino que este acontecimiento se entiende como producto cultural y los escritores pretenden, con el mencionado proceso metaficticio, iniciar un diálogo con la historia para generar nuevas versiones de los hechos.

Si de lo que se trata es de deconstruir un mundo institucionalizado, en consecuencia se favorece lo marginal o “ex-céntrico”, buscando un nuevo lenguaje para aquellos colectivos tradicionalmente marginados y abandonando la necesidad de la prevalencia de la razón como centro y fin del pensamiento. El interés por conocer el pasado se ha desplazado de la macrohistoria o la versión de los vencedores hacia un interés por la intrahistoria, la versión de los vencidos o por el mundo interior del personaje. En esta

exposición del mundo interior del personaje, el que a menudo salen a la luz vicios y defectos o inseguridades, hay una intención de deconstruir la imagen del referente histórico conocido. En la deconstrucción se trata de demostrar cómo funcionan las convenciones y de cómo están atadas a ciertos puntos de vista, solo objetivos en apariencia. Walter Benjamin decía que los vencedores no admiten que se conciba el estado de las cosas después de su victoria como «estado de excepción». El estado de las cosas después de su victoria lo ven como un progreso dentro de la historia. Entonces “promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en lucha contra el fascismo” (Benjamin, 2008: 43). Una de las funciones de la deconstrucción sería entonces un proceso en el que se revela el estado de las cosas después de la victoria de los dominantes como «estado de excepción» o conjunto de mentiras. Claro que desvelar estas mentiras no solo ayudaría en la lucha contra el fascismo, sino contra todo sistema establecido.

Otros rasgos de la novela posmoderna son: juego con el género, escritura tipo *collage*, cuestionamiento de la fiabilidad de los documentos históricos, juego con el lector, reflejo de la realidad en espejo cóncavo y convicción de la imposibilidad de aprehender la realidad.

Con respecto al problema de la historia, el posmodernismo tiene una postura cercana a las ideas de Hayden White quien equipara al historiador con el autor de ficción. Ambos utilizan el mismo discurso y tropología, pues no existe un discurso científico que pueda valer a la historiografía. La historia, que solo nos llega como texto, tiene carácter de artificio lo mismo que la obra de ficción. La representación de la realidad es imposible, pero hay que volver a la historia para revisarla o complementarla. Eso es lo que hacen muchos autores de ficción que han encontrado en ella un terreno fértil.

Después de estudiar el corpus de novelas de este trabajo, he llegado a la conclusión de que la función del escritor a veces alcanza una dimensión que va más allá de la del historiador, pues toca temas universales, filosóficos, psicológicos, etcétera que afectan a menudo de manera universal a toda la humanidad. Como vimos en el análisis de *La Isla de los Jacintos Cortados*, el escritor crea con su palabra mundos y realidades que, sin necesidad de ajustarse a los «hechos», alcanzan una verdad más profunda, llegando a la misma conclusión que el historiador. Rojas, en su novela *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* crea diálogos imposibles entre José Antonio Primo de Rivera y Stalin, pero con una dimensión metafísica y filosófica que son perfectamente «históricas» en cuanto a los problemas universales que tocan: el poder, la guerra, la soledad, etcétera. Santos construye en *Extramuros* una confesión que hubiese sido imposible en la España auténtica del s. XV, claro que las relaciones homosexuales entre monjas ocurrían. Caso y Ortiz dan voz en *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* y *Urraca* a dos personajes femeninos de la historia respectivamente para narrar sus propias versiones de los hechos históricos que vivieron. Las voces de los referentes reales habrían permanecido en silencio, como hubiesen permanecido en silencio las voces de los muertos en *El jinete polaco* o en *Autobiografía del general Franco*. Todas esas novelas son perfectamente históricas, no en tanto en cuanto se ajustan a los hechos «reales», sino porque llegan hasta esa otra dimensión de la que hablaba antes —la «zona de sombras» de la que habla Benet a la que solo tiene acceso el poeta— mientras se cuestionan la versión conocida de los hechos. El intelectual posmoderno tiene pues un papel fundamental en la explicación profunda del mundo. De este modo el escritor, y por extensión también el lector, se cuestionan la validez de una serie de mitos y creencias fuertemente enraizadas en nuestro patrimonio cultural, empezando, por ejemplo, con la idea de hacer del ser humano la medida de todas las cosas.

La cientificidad de la historia ha sido considerada problemática desde hace años. Se le ha querido dar un lugar entre las ciencias exactas, pero es problemático, pues es una materia que se escapa a la verificación mediante el método científico. Sus postulados no pueden ser comprobados empíricamente. Así, y como bien dice Linda Hutcheon (Hutcheon, 1990: 16), en el posmodernismo la historia queda relegada a un episteme obsoleto, cuya accesibilidad está limitada a los textos. Los autores de ficción posmodernos vuelven a dar a los textos históricos un significado nuevo, problematizando el conocimiento histórico que se limita a los hechos.

En cuanto a la novela española, se ha visto que los autores estudiados presentan más o menos rasgos posmodernos. En los años ochenta, España estaba pasando por una transición política y social y un proceso de modernización, como la entrada en la UE, pero sin haber resuelto problemas internos que llevarían al intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981. La intelectualidad vivió un profundo desencanto con esta Transición «políticamente correcta» que se reflejaría en obras que denuncian la situación con amargor (Vázquez Montalbán) o con ironía y humor (Mendoza). La lucha ideológica desaparece y se instaura una falta de compromiso con la memoria histórica y un pacto de silencio contra los que no se podía luchar. Este desencanto con el cambio político hace que la nueva literatura se desvincule de cualquier compromiso político.

Esta pluralidad hace que sea imposible colocar las novelas publicadas después de 1975 bajo un denominador común, como ocurre con otras épocas. La característica más destacada entonces es la multiplicidad de tendencias. En este trabajo solo analizo once novelas históricas escogidas. Como se habrá podido comprobar, son entre sí muy distintas, por lo que la pregunta es si existe una novela española posmoderna. Lozano Mijares sí cree que la hay, si bien el panorama crítico es disperso y contradictorio. Hay muchas novelas que presentan rasgos posmodernos aunque los propios autores rechacen

el posmodernismo. Por ejemplo, Muñoz Molina rechazaba el posmodernismo, pero sus novelas presentan rasgos posmodernos. Por ese motivo hay que estudiar las novelas de esta época con mucho cuidado. La falta de homogeneidad en la definición del término posmodernismo tiene como consecuencia que se rechace sin realmente saber qué es. Y es que no hay una única novela posmoderna, pues no hay un único posmodernismo. Hay múltiples estrategias que admiten un amplio abanico de posibilidades.

En la década de los ochenta España experimenta un fuerte auge de la novela histórica motivado tanto por el deseo de recuperar la memoria perdida como por la influencia de tres novelas históricas importantes que experimentaron un gran éxito entre el público: *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980), la reedición de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar (reedición 1982) y *Yo, Claudio* de Robert Graves (1934) que se hizo popular a partir de la serie de televisión emitida por RTVE a partir del 22 de octubre de 1978 y reemitida a partir del 20 de agosto de 1980. El gusto del público lector por la novela histórica aumentó exponencialmente el número de novelas de este género publicado a partir de aquí. Muchas novelas históricas fueron ganadoras de premios literarios como *En busca del unicornio* (1987) de Juan Eslava Galán o *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina (Premio Planeta) que recibieron premios. También se crearon premios específicos para novela histórica. Editores y escritores vieron en el auge de este género un filón que supieron aprovechar. La consolidación en España de la novela posmoderna vino de la mano de la influencia de los *mass media* y de escritores latinoamericanos como Cortázar, Fuentes, García Márquez o Vargas Llosa (Sánchez, 2013: 30).

El empleo del material histórico en las novelas es de muy diversa índole y tiene fines diversos: reescritura de la historia, recuperación de la memoria, recreación imaginativa, invención de la historia y un largo etcétera que habría que estudiar

detenidamente en cada novela. Algunas llegan al límite de lo que se podría denominar novela histórica, que, según lo que se ha definido en el capítulo correspondiente, ha de fundamentarse en un tema sacado de la historia, pero sin perder su poética, dado que es un género híbrido entre historiografía y novela. Por ejemplo *La Isla de los Jacintos Cortados* podría ser problemático definirla como histórica, pero si observamos su reflexión acerca de cómo se crea un mito sí podría ser defendible ese sentido histórico, amén de la reflexión que hace el autor sobre el problema de la escritura histórica versus la escritura de ficción. Por ese motivo he incluido esa novela en el presente trabajo.

Lo que ocurre con la posmodernidad española es que le “ha caído encima todo el bagaje de una nación desazonada ante los fracasos de la nueva democracia y la cursilería del capitalismo avanzado” (Maginn, 1995: 153). El consumismo resultante llevó a una trivialización de la cultura, con lo que muchas personas acabaron obsesionándose por la televisión como cultura de evasión del régimen franquista llevando finalmente a la hibernación de la conciencia política y de un desinterés por la cultura (Maginn, 1995: 154). Cabría, pues, preguntarse si esta falta de interés forma parte de una estrategia de los estamentos del poder en su programa para llevar a cabo una transición “políticamente correcta” en la que el pensamiento crítico del público no tendría lugar. En cualquier caso esta situación tuvo como resultado una apatía política, a unos por comodidad, a otros por desencanto. El sujeto posmoderno estará destinado a errar en un mundo sin valores firmes (Maginn, 1995: 158). Es el “pensamiento nómada” el que expone el fraude de las grandes narrativas autorizantes, la retórica del franquismo o las expectativas incumplidas de la democracia (Maginn, 1995: 158), pero eso no significa el colapso de la cultura, sino un acercamiento a ella desde la frescura.

Las novelas estudiadas en este trabajo presentan, cada una de ellas, alguna característica diferenciadora del posmodernismo, si bien no necesariamente todas. Las

once novelas están divididas por aquella característica que, según mi criterio, me pareció importante diferenciar.

Elegí el espacio simbólico y su uso en las novelas *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza y en *Herrumbrosas Lanzas* de Juan Benet. Ambos espacios, la ciudad de Barcelona y el lugar inventado llamado Región, parecen laberintos y dan estructura a cada una de las obras, creando un mundo de incertidumbre y miedos. El laberinto, como se ha dicho, es un símbolo importante entre los posmodernistas que conciben el mundo como un lugar caótico en el que es fácil perderse (véase el laberinto en Borges que veía el mundo como laberinto de posibilidades). Ambos espacios además funcionan como microcosmos de la sociedad española. El espacio en cada una de estas dos novelas está tratado de forma completamente distinta: en la novela de Mendoza hay ironía y humor, mientras que el espacio de Benet, Región, es opresivo y angustioso. Ahora bien, el laberinto mantiene al individuo en el *status quo* de una temporalidad circular y recurrente en la que no hay posibilidad de progreso.

El posmodernismo prefiere a menudo las formas autobiográficas en las que un personaje histórico ficticio narra su versión de los hechos desde una perspectiva en primera persona. No son autobiografías auténticas, ni tampoco autoficción. Novelas con formas autobiográficas estudiadas en este trabajo serían: *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría o el hada maldita* de Ángeles Caso, que tiene forma de diario, *Urraca* de Lourdes Ortiz, con forma de crónica, *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* de Carlos Rojas, memorias imposibles de un José Antonio preso en Moscú y dialogando con Stalin, *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán, que no es tal autobiografía, y *Extramuros* de Jesús Fernández Santos, que tiene forma de confesión. *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina está escrita en primera persona y el personaje narra su historia de cómo retorna a sus raíces después de una vida de

desarraigo. La preferencia por las formas autobiográficas se debe a que son un recurso con los que mostrar la vida interior de los personajes históricos y mostrar sus inquietudes, psicología, esperanzas y defectos, deconstruyendo la imagen que de ellos se tiene en la historiografía oficial, desmitificándolos y reconstruyéndolos imaginativamente para crear un personaje nuevo.

También podemos leer nuevas versiones de los hechos históricos a partir de los recuerdos de los personajes protagonistas. Ahí vemos la naturaleza engañosa del recuerdo y la inaprehensibilidad de la realidad, como ocurre en *Urraca*.

Otro de los motivos de la preferencia de las formas autobiográficas por los autores posmodernistas es que el autor puede jugar con distintos planos narrativos, incluido el metatextual, para que el autor o el narrador puedan reflexionar sobre lo narrado. Esta reflexión sería la antes mencionada metaficción historiográfica de las novelas posmodernas. Al mismo tiempo se diluye la barrera entre historia y ficción, mezclándose los hechos históricos con los inventados y en la novela se crea un mundo autosuficiente.

Las novelas *El jinete polaco* y *Autobiografía del general Franco* denuncian el proceso de la Transición española como uno de amnesia histórica en el que se dejó de hacer justicia con los muertos en la Guerra Civil y en el régimen. Son autores que vivieron el desencanto después del cambio de régimen. En este sentido, Muñoz Molina quiere rescatar la memoria histórica y reivindicar el pasado y Vázquez Montalbán revelar las mentiras de Franco y su régimen. Los dos autores quieren dar voz a la versión silenciada de la historia en este sentido la elección del género de novela es el más adecuado a la polifonía y el dialogismo postulados por Bakhtin.

En el posmodernismo se quiere dar voz a los marginados, o ex – céntricos, según la terminología de Linda Hutcheon. El posmodernismo por el hecho de alzarse desde una

postura subversiva, tiene una peculiar acogida en los textos escritos por mujeres o desde una perspectiva femenina (Sánchez, 2013: 30). El hombre tenía su discurso ya formado y ahora les toca a las mujeres deconstruir ese discurso falo-logocéntrico para adaptarlo a su deseo de expresarse, subvirtiendo lo impuesto (Sánchez, 2013: 33). Uno de los colectivos marginados a lo largo de la historia han sido las mujeres. En la novela femenina, a menudo un signo de subversión, se busca un lenguaje adecuado a la indagación de la vida interior. En este trabajo estudio *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría* y *Urraca* como representantes de la novela femenina posmodernista en España. Ambas novelas arrojan una nueva imagen de sus respectivas protagonistas, más allá de la historiografía oficial. La Urraca de la novela resulta ser un personaje andrógino con características de hombre que también tiene mucho de mujer, y Elisabeth, en la novela de Ángeles Caso, resulta tener mayor visión política que su esposo, el emperador Francisco José. Ambas mujeres encuentran en la escritura, una en la crónica y la otra en el diario, el refugio necesario para narrar sus versiones de los hechos.

En *Extramuros* de Jesús Fernández Santos se narra la confesión de una monja que había participado junto con su amante, la santa, en un fraude por unas llagas autoinfligidas, pero expuestas como milagrosas. Es la historia también de una relación lésbica entre dos monjas. La imaginación creativa de Fernández Santos produce una historia imposible de narrar en el siglo XVII, pero del todo verosímil para el lector actual. Es una historia que trata tanto de sumisión —al poder del dominante en la relación— como de transgresión: la vivencia de la propia sexualidad narrada por boca de un personaje “ex-céntrico” como lo es la monja narradora. La monja, en su confesión, en ningún momento se arrepiente de su relación lésbica, tan solo del engaño público, por lo que el concepto de moral en esta novela es muy moderno, cercano a un concepto plural de ética y amoralidad (ausencia de moralidad) típicas del posmodernismo.

Al mismo tiempo, el convento en el que viven las monjas, es un reflejo de los juegos de poder extramuros y de la ruina en que se ha convertido el mundo exterior. Es un lugar ruinoso y laberíntico que simboliza el mundo intramuros y extramuros como laberinto de pasiones y la influencia agobiante de las instituciones.

Las novelas posmodernas reinventan la historia. En su novela *Autobiografía del general Franco* Vázquez Montalbán pretende deconstruir el personaje de Franco. Le opone al discurso del general el contradiscurso del personaje de Marcial Pombo, autor ficticio de la autobiografía, para enfatizar las mentiras e incongruencias del mensaje de Franco en un proceso descodificador de la realidad hasta tal punto que pierde su validez. Sin embargo, la nueva versión de los hechos que arroja Marcial Pombo queda desestimada al chocar con la falta de comprensión de su editor ficticio. A su vez, en la novela *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* Carlos Rojas, inventa diálogos entre José Antonio y Stalin en los que el fundador de La Falange y el dictador ruso son espejos el uno del otro. El tema del poder es muy importante en la novelística de Rojas, pues el poder tiene carácter ilusorio y el que lo ejerce acaba siendo víctima del poder. En las novelas *Autobiografía del general Franco* y *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* los autores reflejan cómo los mecanismos de poder crean la realidad reflejada en las versiones oficiales de la historia. Además los crímenes perpetrados por los vencedores han sido convenientemente silenciados por los historiadores. Si bien Vázquez Montalbán acaba denunciando con amargor la indiferencia de la política de la Transición con los hechos ocurridos durante el régimen franquista, Rojas cree en el arte como remedio contra la desmemoria. Por ello la escritura es fundamental para tomar conciencia. Si para Vázquez Montalbán la escritura era una forma de subversión, para Rojas es un instrumento para conocer la humanidad y la literatura debería ser independiente de la historia.

La Edad Media se hizo muy popular entre los escritores posmodernistas. En este trabajo estudio dos novelas que reescriben la historia de la Edad Media en tono humorístico para restar sublimidad tanto al proceso creativo como a la historia o, en su caso, las fuentes literarias e históricas. Estas dos novelas son *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas y *Mansura* de Félix de Azúa. A estas dos novelas es aplicable el término *pla(y)giarism*, acuñado por Raymond Federman, que se refiere a la reutilización lúdica de un material existente. De este modo los autores se sienten libres para jugar con el material, al que se acercan con cierta irreverencia, y hacer algo nuevo. Díaz-Mas “juega” con el material artúrico y Azúa con un texto medieval concreto. En este “juego” quieren hacer partícipes al lector implícito de su sistema de valores.

Por último, la novela de Torrente Ballester, *La Isla de los Jacintos Cortados*, inventa la historia, en una radical irreverencia hacia ella, sosteniendo que la figura histórica de Napoleón fue inventada para apoyar intereses franceses mostrando cómo la creación de un mito se convierte en instrumento de poder. El tema de la creación del mito lo encontramos también en *Extramuros*. En la novela de Torrente gana el poder de la palabra como creadora de la realidad más allá que el discurso del historiador. El que crea historias mediante su imaginación rompe el rigor de las reglas y desmitifica el reclamo de veracidad de los escritos históricos, pero no por ello es menos “histórico” pues un escritor tiene acceso a traspasar eso que llamaba Benet las “zonas de sombras” y que va más allá del espacio en el que se mueve lo consciente y da paso a lo subconsciente. De este modo puede tocar temas universales, más allá de la pura narración de hechos.

El autor es una entidad que se está leyendo a sí misma, que adopta una pose de «yo». Es el lector de su propia ficción y tanto la lectura como la escritura tienen implicaciones en su propia vida. Este proceso de leerse a sí mismo es la base de la escritura posmoderna. Es una forma de imaginación dialógica que se traslada al lector, el

cual está invitado a continuar el proceso interpretativo que el autor ha puesto en marcha y hacer su propia aportación a la generación de sentido de la obra literaria. Esto tiene que ver con la idea de que no es posible alcanzar la interpretación exhaustiva de un texto. Por este motivo, el autor nunca debe dar pistas para facilitar la interpretación de su obra, debe dejar vía libre al texto para que llegue al lector sin mediaciones. Para Eco el motivo para escribir es natural y parte de una apetencia. No hay motivos sociales, económicos, morales, etcétera. Claro que como suele ocurrir con el posmodernismo, no podemos creernos lo que se nos dice sin cuestionar la afirmación hecha, pero sí me parece interesante quedarse con la idea de no querer complicar más de lo necesario el proceso y el fin de la escritura al establecer que la novela se ha escrito sin un determinado fin. El lector ya sacará sus propias conclusiones. Incluso ahí se le da la libertad máxima.

En cualquier caso creo, como Torrente Ballester, en el poder de la fantasía y de la palabra como creadora de mundos que, como si de magia se tratara, nos ofrecen una realidad más «real» que la realista y nos mueven y conmueven:

Si la realidad es más extensa (e intensa) de lo que creyeron los realistas (de eso no cabe duda); si hay en el cielo y en la tierra más de lo que piensa su filosofía; si, finalmente, cuenta entre los poderes del hombre el de inventar realidades, lo que debemos llamar *materia real* no basta como justificación de una actitud estética cuya repetición cíclica en la Historia está probada; su mera constancia en la obra de arte no garantiza en absoluto su valor, y, desde luego no se ha descubierto ningún principio inmutable que obligue a utilizarla, debiendo considerar el realismo, todo lo más, como un *modo* en el que, con variaciones, recaen los artistas por razones que ahora no vienen al caso. (Torrente, 1987ab, 66)

9 BIBLIOGRAFIA

- ABUÍN, Ángel, Carmen Becerra y Ángel Candelas (Coords.) (1997). *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Ed. Tambre.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBORG, Concha (1984). *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*. Estudios y Ensayos, II, 336. Madrid: Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica)
- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
- ALMELA, Margarita (2012). “Un lugar para estar, un lugar para ser”. En *Mujeres a la conquista de espacios*, de M. Almela, M^a García Lorenzo, H. Guzmán y M. Sanfilippo (Coords.), 15-50. Madrid: Uned. (Arte y Humanidades. Serie “Literatura y Mujer. Siglos XX y XXI”)
- AMADO, Alonso (1984). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de Don Ramiro”*. Madrid: Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica, Vol. II, 338)
- ARANA, Juan Ramón de (1995). *La representación de la guerra en tres novelas de Juan Benet: “Volverás a Región” (1967), “Saúl ante Samuel” (1980) y “Herrumbrosas lanzas” (1983-86)*. Tesis doctoral. Universidad de Washington. Sant Louis, Missouri.
- (1996). “Waterloo, Macerta y Balaclava: intertextualidad y guerra en *Herrumbrosas lanzas III*”, En *Romance Language Annual*, 8, 434-438.
- (2000). “La afirmación intertextual de Juan Benet en *Herrumbrosas lanzas*”. En *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico*, XVI Simposio Internacional de Literatura. Vicente Granados Palomares (coord.), 73-79.
- ARISTÓTELES (2000). *Poética*. Trad. por Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva. (Clásicos del Pensamiento, 10)
- ARREDONDO, María Soledad (2006). “Chambres de dames y mujeres medievales: Jimena, Urraca, Agnès Sorel, Juana”. En *Mil Seiscientos Dieciséis. Anuario de Literatura Comparada*, de M^a. A. Ciprés, A. Guzmán, M. Raders, M. Rollan (eds.), Anuario XII, 247-260.
- ARRIAGA, Mercedes (2003). “Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia.”. *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://www.escriptorasyescrituras.com/cv/litmujer.pdf>

- ASÍS GARROTE, María Dolores de (1996). *Última hora de la novela en España*, Madrid: Pirámide. (Biblioteca Eudema).
- ASMAHANE, Ezzaim (2004). *El discurso narrativo y literario en la narrativa de Juan Benet: Trasfondo mítico y realidad histórica*. Tesis doctoral, Universidad Sidi Mohamed Ben Abdallah, Fez.
- AURELL, Jaume (2004). “Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente”. *Cuadernos del RILCE*, 20,1, 1-16.
- (2005). *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*. Valencia: Universidad de Valencia.
- AZANCOT, Leopoldo (1984). “Mansura”. *Diario ABC*, 15-9-1984, 50.
- AZÚA, Félix de. (1987). *Mansura*. Barcelona: Anagrama.
- BADESSICH, Carlos A. (1987). “Técnicas de caracterización grotesca en la novelística de Carlos Rojas”. En *En torno al hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*, de C. Castro Lee y C. Christopher Soufas Jr. (eds.), 56-67. Potomac: Scripta Humanistica.
- BALIBREA, Mari Paz (1999). *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona: El viejo topo.
- BALLESTEROS, Isolina (1994). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. 207. Nueva York: Lang. (American University Studies, Ser. 2, Romance and Languages and Literature)
- BAKHTIN, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist (ed.). Austin: University of Texas Press.
- (1984a). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1984b). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Editado y traducido por Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Theory and History of Literature, Volume 8)
- BARRON, W.R.J. (ed.) (1979). *Sir Gawain and the Green Knight*. Manchester: Manchester University Press. (Manchester Medieval Classics)
- BARTH, John (1984). “The Literature of Exhaustion”. *The Friday Book, or, Book-Titles Should Be Straightforward And Subtitles Avoided. Essays and Other Non Fiction*, 62-76. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- (1984). “The Literature of Replenishment”. *The Friday Book, or, Book-Titles Should Be Straightforward And Subtitles Avoided. Essays and Other Non Fiction*, 193-206. Baltimore: The John Hopkins University Press.

- BARTHES, Roland (1994a). "Le discours de l'histoire". En *Œuvres complètes*, Eric Marty (ed.), II, 417-427, 1966-1973. Ginebra : Editions du Seuil.
- (1994b): "S/Z". En *Œuvres complètes*, Eric Marty (ed.), II, 555-742, 1966-1973. Ginebra : Editions du Seuil.
- BECERRA, Carmen (2005). *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ediciones del Orto.
- BEGINES, José Manuel (2006). "El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina", *Philologia Hispalensis*, 20, 67-93.
- BELLVER, Catherine (1996). "Humor and the Resistance to Meaning in el Rapto del Santo Grial by Paloma Díaz-Mas", *Romanic Review*, 87, enero, 145.
- BENEGAS, Alberto (2001). "Una introducción al 'lenguaje' posmoderno", *Estudios públicos*, 83, 197-239. Disponible en: http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1765.html
- BENET, Juan (1987). "La novela de los prodigios", *Saber leer*, 1, enero.
- (1999a). *Herrumbrosas lanzas*. Madrid: Alfaguara.
- (1999b). *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfaguara.
- (2001). *Volverás a Región*. Barcelona: Destino.
- (2004). *El ángel del señor abandona a Tobías*. Taurus: Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolíva Echeverría (ed.), México: Editorial Itaca.
- BENGOECHEA, Mercedes y Ricardo SOLA (eds.) (1997). *Intertextuality/Intertextualidad*, Alcalá: Universidad de Alcalá.
- BERNECKER, Walter (2010). "Historia, memoria y olvido en la España contemporánea". En *Manuel Vázquez Montalbán. Ensayos sobre su obra*, de J. M. López de Abiada, A. López Bernasocchi y M. Oehrli (eds.), *ra*, 68-84. Madrid: Verbum.
- BERTENS, Hans. (1993). "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation to Modernism: An Introductory Survey" En *A Postmodern Reader*, de J. Natoli and L. Hutcheon (eds.), 25-70. Albany: State University of New York Press.
- BERTENS, Hans y Douwe FOKKEMA (eds.) (1997). *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company. (A Comparative History of Literatures in European Languages, V11).

- BERTRAND, Maryse. (1995). "La subversión del lenguaje en la novela política. El caso de algunos textos de la guerra de España." En *AIH, Actas XII*, 5, de D. W. Flitter, T. J. Dadson y P. Odber de Baubeta (eds.). Birmingham: Universidad de Birmingham. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_007.pdf
- BLACKWELL, Frieda (1983). *The Game Of Literature: Demythification And Parody In Novels Of Gonzalo Torrente Ballester*. Tesis Doctoral, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee.
- BORRÁS, Ángel (1987). "Saturno y el Minotauro en *El Valle de los Caídos*." En *En torno al hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*, de C. Castro Lee y C. Christopher Soufas Jr. (eds.), 91-105. Potomac: Scripta Humanistica.
- BROICH, Ulrich (1997). "Intertextuality". En *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, de H. Bertens and D. Fokkema (eds.), 249-255. Amsterdam: John Benjamins Publishing. (A comparative History of Literatures in European languages, V. 11)
- CALINESCU, Matei (1991), "Sobre el posmodernismo (1986)". En *Cinco caras de a modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. M^a T. Beguiristain, 257-301. Madrid: Editorial Tecnos.
- (1997). "Rewriting". En *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, de H. Bertens and D. Fokkema (eds.), 243-248. Amsterdam: John Benjamins Publishing. (A comparative History of Literatures in European languages, V. 11)
- CAMPA, Pedro (1987). " 'Yo no soy nadie': la inmortalidad y la iconografía de la muerte en la obra de Carlos Rojas". En *En torno al hombre y a los monstruos*, de C. Castro Lee y C. Christopher Soufas Jr. (eds.), 30-44. Potomac: Scripta Humanistica.
- CARRERA, Miguel (2009). "La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet". *Amaltea. Revista de mitocrítica*, I, 23-41. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1.html>.
- CASO, Ángeles (1995). *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría o el hada maldita*. Barcelona: Planeta.
- CASTRO, María Isabel de y Lucía Montejo (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: Uned. (Aula Abierta, 52)
- CASTRO, María Isabel de (2000). "El cuestionamiento de la transmisión histórica en la novela contemporánea. Ejemplos en la narrativa española". En *Novela histórica europea*, de M^a T. Navarro Salazar (ed.), 93-104. Madrid: Uned.
- CATTANEO, Simone (2010). "Memoria y crítica de la dictadura: 'Autobiografía del general Franco' de Manuel Vázquez Montalbán. En *Manuel Vázquez Montalbán*

desde la memoria. Ensayos sobre su obra, de J. M. López de Abiada, A. López Bernasocchi y M. Oehrli (eds), 103-125. Madrid: Verbum.

CEREZALES, Manuel (1978). “*Extramuros de Jesús Fernández Santos*”, *ABC* (40), 14 de diciembre.

CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. (1983). “La novela femenina como autobiografía”. En *AIH. Actas VIII*, 397-405.

— (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos. (Autores, Textos y Temas 3)

COLMEIRO, José (ed.) (2007). *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Woodbrigde: Tamesis. (Colección Tamesis. Serie A: Monografías, 250)

COMPITELLO, Malcolm. A. (1984). “Benet and Spanish Postmodernism”, *RHM*, XLIV, 259-273.

CONNOR, Steven (1996). *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal. (Arte y estética, 36)

CULLER, Jonathan (1998). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra. (Crítica y estudios literarios)

DERRIDA, Jacques (2006). *Márgenes de la filosofía*, Trad. de Carmen González Marín, Madrid: Cátedra. (Teorema, Serie Mayor)

DÍAZ-MAS, Paloma (1984). *El rapto del Santo Grial o el Caballero de la Verde Oliva*. Barcelona: Anagrama.

— (2006). “Cómo se escribe una novela histórica (o dos)” En *Reflexiones sobre la novela histórica*, de José Jurado (ed.), 37-49. Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

DIÉGUEZ, María Luz (1987). “Entrevista con Paloma Díaz-Más (febrero 1987)”, *Revista de estudios hispánicos*, 22, 1 (enero), 77-91.

DÍEZ, Francisco Javier (1993). “La Edad Media y la novela actual”. *Medievalismo. Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 3, 36-83. Disponible en: <http://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50371/48281>.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (1996). “Bases para la definición del género Novela Histórica”, En *De Roma al siglo XX*, 1er Congreso de Sociedad de Estudios Latinos, Jarandilla de la Vera, 1995, A. M^a Aldama (ed.), tomo 2, 605-612. Madrid: UNED.

ECO, Umberto (1998a). *El nombre de la rosa*, Barcelona: Plaza & Janés.

— (1998b). *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Plaza & Janés.

- (2013). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. E-book. ISBN: 9788426421951.
- ELISABETH, Kaiserin (2008). *Das poetische Tagebuch*. B. Hamann (ed.). Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- ERDAL, Mary (2000). “Los exilios de El jinete polaco”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 julio 1998, 2, 560-568. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_068.pdf
- ESPINAR, Eva (2003). *Violencia de género y procesos de empobrecimiento. Estudio de la violencia contra las mujeres por parte de su pareja o expareja sentimental*. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, Alicante.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús (2008). “Dictadores de novela: Franco y Salazar en la narrativa contemporánea española y portuguesa”, *Límite. Revista de estudios portugueses y de la Lusofonía*, 2, 159-186.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan (2006). “Historia y ficción novelesca: el caso de *Urraca*, de Lourdes Ortiz”, *Actas del X simposio nacional Federación de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura*, Sevilla, 5-8 Febrero 2004, 237-244.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (1985). *Extramuros*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (2003). *Extramuros*. Barcelona: Seix Barral.
- (2008). *Los bravos*. Madrid: Castalia.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (1991). “Vázquez Montalbán: La novela de Muñoz Molina es un libro de memoria”, *El País*, 19 de noviembre 1991. Disponible en: http://elpais.com/diario/1991/11/19/cultura/690505205_850215.html
- FERRÁN, Ofelia (1997). “La escritura y la historia. Entrevista con Paloma Díaz-Mas”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 22, No 1-2, 327-345.
- FOKKEMA, Douwe (1984). *Literary History, Modernism and Postmodernism*, The Harvard University Erasmus Lectures, spring 1983, 169. Amsterdam: John Benjamin. (Utrecht Publications in General and Comparative Literature)
- (1997). “The Semiotics of Literary Postmodernism”. En *International Postmodernism, Theory and Literary Practice*, de H. Bertens y Douwe Fokkema (eds.), 15-42. Amsterdam: John Benjamin’s Publishing Company. (A Comparative History of Literatures in European Languages, V. 11).
- FROW, John (1990). “Intertextuality and ontology.” En *Intertextuality. Theories and Practices*, de M. Worton and J. Still (eds.), 45-55. Manchester/New York: Manchester University Press.

- GABILONDO, Joseba (2007). "Olvidar a Galíndez: Violencia, otredad y memoria histórica en la globalización hispano-atlántica." En *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, de J. F. Colmeiro (ed.), 159-183. Woodbridge: Tamesis.
- GALÁN, Juan Carlos (1999). *Aproximación a la novela histórica de Jesús Fernández Santos (Análisis de "La que no tiene nombre", "Extramuros" y "El griego")*. (Memoria de Investigación de Doctorado). UNED, Madrid.
- GALVÁN, Fernando (1997). "Intertextualidad o subversión domesticada. Aportación de Kristeva, Jenny, Mai y Plett". En *Intertextuality/Intertextualidad*, de M. Bengoechea y Ricardo Jesús Sol (eds.), 17-34. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- GARCÍA, Alicia (2008). "De la historia a la experiencia: los usos de la historia". En *Δαιμόνιον. Revista de Filosofía*, 43, 175-184.
- GARRIDO, Antonio (1993). *El texto narrativo. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIL, Antonio. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (Colección Vítor, 46)
- GONZÁLEZ, Jorge (2008). "Las damas de El Cid: el alzamiento de la voz femenina", *Siglo XXI. Literatura y Cultura españolas*, 6, 189-205.
- GUASCH, María (1995). *El conocimiento como metáfora: aproximación a la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Tesis Doctoral, Universidad de Toronto, Toronto.
- GURSKI, Edward (1999). "Urraca: Metahistory and Self-Discovery". *Revista hispánica moderna*, 52, 1, 171-179.
- HABERMAS, Jürgen (1973). *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HAMBURGER, Käte (1986). *Logique des genres littéraires*. Trad. Pierre Cadiot. Paris: Éditions du Seuil (Colección Poétique).
- HASSAN, Ihab (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Madison/London: The University of Wisconsin Press.
- (1987). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- (1993). "Toward a Concept of the Postmodern". En *A Postmodern Reader*, de J. Natoli and L. Hutcheon (eds.), 273-286. Albany: State University of New York Press.

- HERNÁNDEZ, Miguel (2005). *Antología*. Jesús García Sánchez (ed.), Madrid: Visor Libros. (Colección Visor de Poesía; 546)
- HERRÁEZ, Miguel (1995). “Lo histórico como signo de una ficción y la ficción como manifestación de la historia en el caso de Eduardo Mendoza”. En *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca UIMP 3-6 julio 1995*, de J. Romera et alii (eds.), 75-79. Madrid: Visor.
- HERZBERGER, David (1976). *The novelistic world of Juan Benet*. Indiana: The American Hispanist.
- (1983). *Jesús Fernández Santos*. Boston: Twayne Publishers.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory*. Nueva York: Colombia University Press.
- HOLLOWAY, Vance (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- HUTCHEON, Linda (1990). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- (1991) “The Politics of Postmodern Parody”. En *Intertextuality*, de Heinrich Plett (ed.), 225-236. Berlin y Nueva York: de Gruyter.
- HUYSEN, Andreas (1986). *After the great Divide: Modernism, Mass Culture Postmodernism*. Indiana: Bloomington.
- IBÁÑEZ, María-Teresa (2002). “La ficcionalización de la Guerra Civil y posguerra españolas en *El jinete polaco* y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, *AEF*, XXV, 189-204.
- JANZON, Anjouli. (1995). “Urraca: un ejemplo de metaficción historiográfica”. En *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca UIMP 3-6 julio 1995*, de J. Romera et alii (eds.), 265-273. Madrid: Visor.
- JAMESON, Frederic (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid. Trotta.
- JIMÉNEZ, Ramón. (1991). *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- JOINVILLE, Jean de (1874). *Histoire de Saint Louis. Credo et lettere a Louis X*. N. de Wailly (ed.). Texte originale accopagne d’une traduction. Paris. Diderot. Disponible en: <http://archive.org/details/jeansiredejoinvi00join>.
- JULIÁ, Mercedes. (2006), *Las ruinas del pasado: Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Madrid: Ediciones de la Torre.

- KOPCEWICZ, Andrzej (1992). "The Intertextual Paradigm". *Studia Anglica Posnaniensia*, XXIV, 57-66. Poznań: Universidad Adama Mickiewicza.
- KRISTEVA, Julia. (2001). *Semiótica I. Fundamentos*: Madrid
- LACAPRA, Dominick. (1987). *History, Politics, and the Novel*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- LANGA, Mar. (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española 1975-1999. Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LERTORA, Juan Carlos (1990). *Tipología de la narración: A propósito de Torrente Ballester*. Madrid: Pliegos.
- LLERA, José Antonio (2001). "La retórica del poder en los discursos de Franco". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Julio – Octubre, 18, año VII. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/discurso.html>
- LÓPEZ, Mariano. (1992). *El mito en cinco escritores de posguerra. Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Alvaro Cunqueiro y Antonio Pietro*. Madrid: Verbum.
- LOUREIRO, Ángel (1985). *Magia y seducción: La saga/fuga de J.B. y La Isla de los Jacintos Cortados. De Gonzalo Torrente Ballester*. Tesis Doctoral, Universidad de Pennsylvania, Philadelphia.
- (1990). *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia.
- (1997). "Torrente Ballester, novelista posmoderno". En *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, de A. Abuín, C. Becerra y Á. Candelas (Coords.), 61-76. Vigo: Ed. Tambre.
- (2001). "Torrente Ballester y las ficciones de la Historia". En *Con Torrente en Ferrol... un poco después. Actas del I Congreso Internacional "A obra literaria de Torrente Ballester"*, J.A. Ponte y J.A. Fernández (eds.), 15-25. A Coruña: Universidade Da Coruña.
- LOZANO, María del Pilar. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros. (Colección Perspectivas. Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada)
- LUKÁCS, George. (1971). *La novela histórica*, Méjico D.F.: Ediciones Era.
- LYOTARD, Jean-François. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- (1993). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta de Agostini. (Primera edición en francés: 1979)

- MACKLIN, John (2010). “El medievalismo en un mundo posmoderno: *Arthur the King* (2003), de Allan Massie y *El rapto del Santo Grial* (1984), de Paloma Díaz-Mas”. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 60. Universidad de Oviedo. Disponible en: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/9333>
- MAGINN, Alison (1995). “La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas”. *AIH. Actas* XII. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_024.pdf
- MAI, Hans-Peter (1991). “Bypassing Intertextuality. Hermeneutics. Textual Practice. Hypertext”. En *Intertextuality*, de H. Plett (ed.), 30-59. Berlin y Nueva York: de Gruyter.
- MAILLARD, María Luisa (1995). “Espacio y tiempo en *Extramuros* de Jesús Fernández Santos”. En *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca UIMP 3-6 julio 1995*, de José Romera et alii (eds.), 293-299. Madrid: Visor.
- MARGENOT, John B. (1991). *Zonas y sombras: Aproximación a Región de Juan Benet*, Madrid: Pliegos.
- McGOVERN, Lynn (1994). “History and Metafiction in Lourdes Ortiz’s *Urraca*”. *Cincinnati Romance Review*, XIII, 197-205.
- MENDOZA, Eduardo (1986). *La ciudad de los prodigios*, Barcelona: Seix Barral.
- MÉRIDA-JIMÉNEZ, Rafael (2001). “El medievalismo fértil de Paloma Díaz-Mas”. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 7, 127-133. Disponible en: http://www.ub.edu/cdona/Lectora_07/MISCEL%C3%89NEA/Rafael%20Merida%20Jimenez_medievalismo%20fertil%20de%20paloma%20diaz%20mas.pdf
- McHALE, Brian. (1989). *Postmodernist Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- MINARDI, Adriana (2006). “Hacer la Historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra civil*, de Juan Benet. La construcción del intelectual después de Franco”. *Especulo*, 32, Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/hacerhis.html>
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (1999). *Autobiografía y ficción en la novela española actual: J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y A. Muñoz Molina*. Tesis Doctoral, UNED, Madrid.
- MOLINA, Antonia María (2007). *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MÜLLER, Wolfgang (1991). “Interfiguralidad. A Study on the Interdependence of Literary Figures”. En *Intertextuality*, de H. (ed.), 101-121. Berlin y Nueva York: de Gruyter.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1998). "Memoria y ficción", En *Pura Alegría*, 175-190. Madrid. Alfaguara.
- (2002). *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral.
- NATOLI, Joseph y Linda HUTCHEON (eds.) (1993). *A Postmodern Reader*, Albany: State University of New York Press.
- NAVAJAS, Gonzalo (1985). "Confesión, sexualidad, discurso: *Extramuros* de Jesús Fernández Santos", *Hispania: a Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 68, 2 mayo, 242-251.
- (1987), *Teoría y práctica de la novela posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- NICHOLS, Geraldine (1992). *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: siglo veintiuno (Lingüística y teoría literaria).
- OLEZA, Joan (1995). "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo". En *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca UIMP 3-6 julio 1995*, de J. Romera et alii (eds.), 81-96. Madrid: Visor.
- ONEGA, Susana (1997). "Intertextualidad: conceptos tipos e implicaciones teóricas." En *Intertextuality/Intertextualidad*, M. Bengoechea y R. J. Sol (eds.), 17-34. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth (1991). "Parody and Defiance. Subversive Challenges in the Texts of Díaz-Mas and Gómez Ojea." En *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, E. Ordóñez (ed.), 149-173. Lewisburg: Bucknell University Press.
- OREJAS, Francisco (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y fin de siglo*. Madrid: Arco Libros. (Colección *PERSPECTIVAS*. Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada)
- ORTEGA Y GASSET, José (1966). "Meditación del marco". En *Ortega y Gasset: sus mejores páginas*, de M. Duran (ed.). Prentice-Hall: The University of Michigan. (Modern Spanish and Latin American authors series)
- ORTIZ, Lourdes (1998). *Urraca*. Madrid: Debate.
- OVERESCH-MAISTER, Lynne (1989). "History in Fiction and Fiction in History in The Novels of Gonzalo Torrente Ballester". En *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, de J. Pérez y S. Miller (eds.), 127-140. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- PAULINO, José y Carmen Becerra (Eds.) (2001). *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense. (Colección Compás de Letras)

PERETTI, Cristina de (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos. (Pensamiento crítico/pensamiento utópico)

PÉREZ, Genaro. (1983). "Metaficción en *Fragments de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*". *AIH. Actas VIII*, 427-436. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_051.pdf

— (1989). *La novela como burla/juego: Siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Hispanofilia.

PÉREZ, Janet (1983). "La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester", *AIH, Actas VIII*, 2, 52, 437-446.

— y Stephen Miller (eds.) (1989). *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

PFISTER, Manfred (1991) "How Postmodern is Intertextuality". En *Intertextuality*, de H. Plett (ed.), 207-224. Berlin y Nueva York: de Gruyter.

PLETT, Heinrich (1991). "Intertextualities". En *Intertextuality*, de H. Plett (ed.), *Intertextuality*, 3-29. Berlin y Nueva York: de Gruyter.

PULGARÍN, Amalia (1995). *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Espiral Hispano Americana.

QUESADA, Catalina (2006). "Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*" *Cuadernos de ALEPH*, 1, 87-100.

QUEVEDO, Francisco Juan (1994). "La deuda histórica de *Autbiografía del general Franco*". *Philologica Canariensis*, 0, 481-495. Las Palmas de Gran Canaria: Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10553/3708>

RICŒUR, Paul (1991). "Mimesis and representation". En *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, de M. J. Valdés (ed.). Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 137-155.

— (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós. Trad. de Gabriel Aranzueque. (Pensamiento Contemporáneo 56)

RODRÍGUEZ DE ARCE, Ignacio. (2009). "El tirano en la cruz: un modelo aplicativo de lectura conjuntiva". *Especulo. Revista de estudios literarios*, nov. 2009-feb. 2010, 43, año XIV. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/tiranoc.html>

ROJAS, Carlos. (1977). *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera*. Barcelona: Editorial Planeta.

- RUIZ, Sagrario. (1992). *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia
- (1997). “La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester”. En *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, de A. Abuín, C. Becerra y Á. Candelas (Coords.), 35-60. Vigo: Ed. Tambre.
- SÁDABA, Javier. (1986). “La posmodernidad existe”. En *La polémica de la posmodernidad*, de J. Tono Martínez (Coord.). 165-191. Madrid: Ediciones Libertarias.
- (1993). “¿El fin de la historia? La crítica de la postmodernidad al concepto de historia como metarrelato”. En *Filosofía de la Historia*, R. Mate (ed.). Madrid: Trotta.
- SÁNCHEZ, Nuria. (2013). *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- SAÑA, Heleno. (1987). “En conclusión: Carlos Rojas y nuestro tiempo”. En *En torno al hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*, de C. Castro y Ch. Soufas Jr. (eds.), 170-175. Potomac: Scripta Humanistica.
- SCHNÄDELBACH, Herbert. (1980) *La filosofía de la Historia después de Hegel*. Barcelona: Alfa.
- SCHWARZBÜRGER, Susanne. (2002). “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad”. *Revista de Filología Románica*. Anejo III, 203-220.
- SCHWARTZ, Kessel. (1987). “Cervantes and the Fiction of Carlos Rojas.”. En *En torno al hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*, de C. Castro y Ch. Soufas Jr. (eds.), 70-84. Potomac: Scripta Humanistica.
- SILVESTRI, Laura. (1995). “Mansura: Félix de Azúa riscrive Jean de Joinville.” *AISPI*. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_267.pdf.
- SOLANA-LARA, Ángeles (1990). *Narración y tiempo en “Herrumbrosas lanzas”: Una visión trágica de la guerra civil española*. Tesis Doctoral. Universidad de Pennsylvania, Philadelphia.
- SOLER, José Pedro (1980). *Los temas de la novelística de Carlos Rojas*. Tesis Doctoral, Universidad de Michigan, Ann Arbor.
- SPANG, Kurt (1998). “Apuntes para una definición de la novela histórica”. En *La novela histórica. Teoría y comentarios*, de K. Spang, I. Arellano y C. Mata (eds.), 51-87. Ansoáin: Ediciones Universidad de Navarra. (Serie: Apuntes de Investigación sobre Géneros Literarios, 2, Anejos de RILCE, 15)
- SPIRES, Robert C. (1984): “Juan Benet’s Poetics of Open Spaces”. En *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, de R. Manateiga, D. Herzberger y M. Compitello (eds.), Hanover, NH: University Press of New England, 1-7.

- SPITZMESSER, Ana María (1999). *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*. Nueva York: Peter Lang.
- SUÑÉN, Luis. (1979). "Extramuros, de Jesús Fernández Santos." *Insula*, Enero-Febrero, Año XXXIV, 386-387, 17-18.
- TALBOT, Lynn (1991). "Lourdes Ortiz's Urraca: A re-vision/revision of history". *Romance Quarterly*, Nov., 38, 4, 437-446.
<http://web.ebscohost.com/ehost/delivery?sid=f6195e40-4261-4b33-b2ec-d07cb43dda4a%40sessionmgr113&vid=4&hid=108 -->>
- TENNYSON, Alfred Lord (1985). *Poems selected by W.E. Williams*. London: Penguin Books.
- TALLY, Robert T. (2012). "Sobre la cartografía literaria". *Cuadrivio*, 2012, 12.
<http://cuadrivio.net/2012/12/sobre-la-cartografia-literaria/>
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975). *El "Quijote" como juego*. Madrid: Guadarrama. (Colección Punto Omega, 200)
- (1987a). *La Isla de los Jacintos Cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas*. Barcelona: Destino.
- (1987b). *Cotufas en el golfo*. Barcelona: Ediciones Destino. (Colección Áncora y Delfín, 600)
- TOSAUS, Eduardo (2000). *La narrativa de Eduardo Mendoza. Paradigma de la transgresión 1975-1996*. Tesis Doctoral, UNED, Madrid.
- (2001a): "La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza",... *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Noviembre 2001 – Marzo 2002, 19, año VII. Madrid: Universidad Complutense, Disponible en:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/barcelon.html>
- (2001b): "De la manipulación histórica en *La ciudad de los prodigios*". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Marzo – Junio 2001, 17, año VII. Madrid: Universidad Complutense, 2001. Disponible en:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/ciudad.html>
- (2002). "Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Noviembre 2002 – Febrero 2003, 22, año VIII. Madrid: Universidad Complutense, 2002. Disponible en:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html>
- TRONCOSO, Dolores (2001). "Valle-Inclán, Torrente y la atemporalidad (A propósito de *La Isla de los Jacintos Cortados*)". En *Gonzalo Torrente Ballester*, de J. Paulino y C. Becerra (eds.), 101-110. Madrid: Editorial Complutense (Colección Compás de Letras).

- URDANIBIA, Iñaki (1990). “Lo narrativo en la posmodernidad”. En *En torno a la posmodernidad*, de G. Vattimo, J.M. Mardones, I. Urdanibia... [et. al.], 41-75. Barcelona: Anthropos (Autores, Textos y Temas. Hermeneusis 9).
- VALLES, José (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en “La ciudad de los prodigios” de Eduardo Mendoza*. Grupo de Investigación de la Literatura y Literatura Comparada: Universidad de Almería.
- VATTIMO, Gianni (1990). “Postmodernidad ¿Una sociedad transparente?” En *En torno a la posmodernidad*, de G. Vattimo, J.M. Mardones, I. Urdanibia... [et. al.], 9-19. Barcelona: Anthropos (Autores, Textos y Temas, Hermeneusis 9)
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1985). *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Planeta.
- (1991a). *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral.
- (1991b). “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo”. En *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*, de Yvan Lissorgues (coord.), 13-25. Presses Universitaires du Mirail (Collection Hespérides).
- (1992). *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta.
- VIDAL, Rafael (1999). “La Historia y la Postmodernidad”. *Especulo. Revista de estudios literarios*, Noviembre 1999 – Febrero 2000, año V, XIII. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/finhiSantohtml>
- VILLANUEVA, Darío (1979). “Fernández Santos: historia, estilo y novela”. En *Nueva estafeta*, 7, junio, 67-69.
- (1987). “La novela”. En *Letras españolas 1976-1986*, de A. Amorós (director), 19-64. Madrid: Castalia.
- VILLAR, Juan F. (2001). “El mito y las proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”. En *Gonzalo Torrente Ballester*, de J. Paulino y C. Becerra (eds.), 35-50. Madrid: Editorial Complutense (Colección Compás de Letras).
- VILLODRE, María del Pilar (2007). *Reivindicación del pasado: una asignatura pendiente de la España democrática en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Tesis Doctoral, Universidad de Michigan, Ann Arbor.
- VIVERO, Marín y Elizabeth CÁNDIDA (2008). “El cuerpo como paradigma teórico en literatura”. *La Ventana*, 3, 28, 59-83. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a5.pdf>

- WAUGH, Patricia. (1985). *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious fiction*. London: Methuen.
- WEST-SETTLE, Cecile (1987). "El arte redentor de Carlos Rojas". En *En torno al hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*, de C. Castro y Ch. Soufas Jr. (eds.), 21-29. Potomac: Scripta Humanistica.
- WHITE, Hayden (1984). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós.
- (1987). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós (Pensamiento contemporáneo 71).
- ZATLIN, Phyllis (1998). "Azaña y José Antonio: dos entes de ficción". En *Literatura, arte, historia y mito en la obra de Carlos Rojas*, de C. Castro Lee (ed.), 155-171. Santafé de Bogotá: Universidad Central de Colombia.
- ZAVALA, Iris (1991). *La posmodernidad y Mijail Bakhtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.