

Novela de la guerra civil española en el siglo XXI. Autorepresentación y metaficción

Maryse BERTRAND DE MUÑOZ
Université de Montréal

Resumen

La vigencia del tema de la guerra civil en la novela no ofrece lugar a dudas dada la cantidad increíble de obras publicadas desde los últimos veinte años. En el voluminoso *corpus* se encuentra una gran variedad de subtemas, subgéneros, estrategias narrativas, calidad en los textos, etc., y la metaficción, o sea la autoconciencia de la ficción y el juego entre la realidad y la ficción, viene a ser la orientación más relevante de las primeras décadas del siglo XXI.

En este artículo esbozo primero la teoría de la metaficción para luego estudiar unos cuantos textos novelescos que utilizan dicha estrategia, categorizándolos desde los más sencillos hasta los más complejos en las diferentes lenguas de la península ibérica y en otras internacionales. Espero con ello dar cuenta de una tendencia nueva y de las más interesantes en la novelística del vendaval de 1936-1939, vendaval que sopló tan fuerte y que influye todavía en tantos escritores de hoy día.

Palabras clave: metaficción, literatura, novela, guerra civil española, siglo XXI.

Abstract

The subject of the Spanish Civil War in the novel is still in force and does not offer place to doubts given the incredible amount of works published during the last twenty years. In the voluminous corpus there is a great variety of subtopics, subgenres, narrative strategies, quality in the texts, etc., and metafiction, that is, the self-consciousness of fiction and the play between reality and fiction, becomes the most relevant orientation of the first decades of the 21st century.

In this article, I will first outline the theory of metafiction and then analyze a few fictional texts that use this strategy, categorizing them from the simplest to the most complex in the different languages of the Iberian Peninsula and other international languages. With my study I hope to give an account of a new trend and one of the most interesting in the novel of the gale of 1936-1939, a gale that blew so strong and still influences so many writers even today.

Keywords: metafiction, literature, novel, Spanish civil war, 21st century.

La vigencia del tema de la guerra civil en la novela de hoy no ofrece lugar a dudas, como lo prueba la cantidad increíble de obras publicadas desde los últimos veinte años: ya he leído unas setecientas, pero existen por lo menos doscientas más. La

mención de algunos de los escritores que se han dedicado a ello basta para probar su excelencia, pues figuran entre los más conocidos y apreciados en este siglo XXI aún corto: Javier Cercas, Dulce Chacón, Manuel Chirbes, Almudena Grandes, Javier Marías, Luis Mateo Díez, José María Merino, Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas, Carlos Ruiz Zafón, Jorge Semprún, Andrés Sorel, Andrés Trapiello, etc..

En tan voluminoso *corpus* se encuentra la mayor variedad de subtemas, de subgéneros, de estrategias narrativas, de calidad en los textos, etc., pero entre las diferentes direcciones de dicha narrativa la metaficción, o sea la autoconciencia de la ficción y el juego entre la realidad y la ficción, viene a ser la orientación más notoria en las dos primeras décadas del siglo XXI. Un centenar de obras se pueden incluir en este subgénero y en ellas se observan diferentes formas de metaficción, desde una *mise en abyme* más sencilla hasta las estrategias más complejas. Múltiples narradores van así investigando en la historia de España, en la tragedia cuyas consecuencias aún se hacen sentir después de tantísimos años, y están hondamente preocupados.

Después de esta breve introducción pasemos al meollo de la cuestión: dividiré mi argumentación en dos grandes partes: la primera, teórica, después de la cual presentaré directamente varios ejemplos de metaficción en la novela reciente del vendaval de 1936-1939, vendaval que sopló tan fuerte y que influye todavía en tantos escritores de hoy día.

1. TEORÍA

1.1 LA AUTOBIOGRAFÍA

No se puede hablar del género novelístico de dicho conflicto sin empezar con una característica constante y dominante desde su inicio: la autobiografía.

Precisemos que el *corpus* de mi estudio pertenece primero al género de la novela histórica, género que tuvo su apogeo en las primeras décadas del siglo XIX y que ha conocido tantos detractores como defensores a lo largo de los dos siglos pasados, pues desde al punto de vista narratológico su complejidad es cierta, ya que el autor utiliza dos registros: la historia y la ficción. Y a esta complejidad se añade otra en la mayoría de las novelas de la guerra: la presencia de la autobiografía. Normalmente la autobiografía se escribe en primera persona y muchos ensayistas han discutido de ella. Retendré solamente esta observación: la autobiografía, tal como se practica desde el siglo XVIII en Europa, tiende a menudo a la justificación del comportamiento pasado del autor-narrador más que a manifestar el arrepentimiento como lo había hecho San Agustín en sus *Confesiones*: se trata más bien de un diálogo entre un 'yo' que se exhibe y trata de hacer ver las razones explicativas de sus acciones. Al revisitar su propio pasado, postula la unidad y la identidad de su ser, cree poder identificar el que ha sido con el que ha llegado a ser. Y José María Pozuelo Yvancos, en *Poética de la ficción*, llega a la conclusión que es imposible distinguir un estatuto 'formal' diferente para la autobiografía y la ficción puesto que "autobiografías que se proponen como no

ficcionales y novelas construidas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas” (Pozuelo Yvancos, 1993: 186).

Un artículo de Hayden White de 1976, “The Fictions of Factual Representation”, me parece particularmente útil, pues afirma tajantemente: “Los relatos históricos y las novelas, en tanto que artificios verbales, no se distinguen” (White, 1976: 236). Ann Rigney corroboró estas ideas en 1988 en “Du récit historique”: para ella, como para tantos otros hoy, historia y novela son “relatos” y hay que tratarlos como tales (Rigney, 1988: 267)¹. Paul Ricoeur, en sus ensayos *Temps et récit* (1983-1985), en el capítulo “El cruce entre la historia y la ficción”, sostiene que una complicidad se establece entre la vigilancia crítica del historiador y la “suspensión voluntaria de la incredulidad” para crear la ilusión de orden estético².

Por otra parte, la novela autobiográfica emplea indiferentemente cualquiera de las tres personas del verbo. El ‘yo’, a la vez sujeto de la historia y del discurso, enunciando y enunciado, analiza su propio tiempo pasado, se concientiza de ello; su punto de vista es interno, subjetivo, y la focalización adoptada de nuevo aquí es el aspecto más complejo de estudiar desde el punto de vista narratológico.

Y la novela de la guerra española, dentro del género de la novela histórica, presenta una particularidad casi generalizada en gran parte de su producción: el relato histórico está íntimamente entrelazado con las experiencias personales del autor. Ya en diciembre de 1936 salía *Gavroche en el parapeto* de Elías Palma y Antonio Otero Seco, y daba el tono a las miles de novelas que saldrían después; siguieron Ramón J. Sender (1938), André Malraux (1937), Ernest Hemingway (1940), Gustav Regler (1940), Arturo Barea (1946), José María Gironella (1961), Juan Goytisolo (1966), Ángel María de Lera (1967), Camilo José Cela (1969), Antonio Muñoz Molina (1966), etc. por no citar más que los que destacaron mayormente a lo largo del siglo XX; todos ellos se inspiraron en su propia experiencia y narraron sus aventuras de finales de los años treinta.

¹ Véase particularmente Olney (1980), Romera-Yllera-García Page-Calvet (1993); VV. AA. (1991a); y VV. AA. (1991b).

² En *Temps et récit* Ricoeur dedica unas páginas a “las variaciones imaginativas producidas por la ficción y el tiempo fijo constituido por la reinscripción del tiempo vivido en el tiempo del mundo en el plano de la historia”; después de dar varios ejemplos sacados de novelas, escribe sin vacilar: “se equivocaría gravemente uno si concluyera que [...] acontecimientos fechados o fechables arrastran el tiempo de la ficción en el espacio de la gravitación del tiempo histórico”; y concluye sin equívocos: “es lo contrario lo que ocurre. Por el mero hecho que el narrador y sus héroes son ficticios, todas las referencias a acontecimientos históricos reales están despojadas de su función de ‘représentance’ con respecto al pasado histórico y alineadas sobre el estatuto irreal de los otros acontecimientos. Más precisamente la referencia al pasado y la función misma de ‘représentance’ están conservadas, pero en un modo neutralizado, parecido al por el cual Husserl caracteriza el imaginario. O, para emplear otro vocabulario tomado de la filosofía analítica, los acontecimientos históricos no están ya denotados, sino simplemente mencionados” (Ricoeur, 1983-5: 186-7, tomo III; traducción mía).

1.2 LA METAFICCIÓN

En el siglo XXI los escritores de ficciones siguen esta tradición establecida desde el principio de la novelística de la lucha fratricida, pero de una forma diferente y mucho más evidente: su presencia es mucho más directa, de allí que haya subtitulado mi trabajo: “Autorepresentación y metaficción”.

Según la definición general que puede leerse en el portal Wikipedia (VV. AA., 2019), la metaficción es “una forma de literatura o de narrativa autorreferencial que trata los temas del arte y los mecanismos de la ficción en sí mismos”. En realidad, esta forma de concebir la literatura no es nueva y si el concepto se conformó recientemente, alrededor del año 1970, la reflexión sobre la propia escritura o sobre el proceso de escritura se encuentra desde los albores de la literatura; en el comienzo de la *Iliada* se lee una referencia al propio canto: “canta oh diosa la cólera del pelido Aquileo/ cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes”, y se repite el recurso a lo largo de la *Odisea*, donde encontramos un narrador en tercera persona, luego el aedo del rey de los Feacios que relata las aventuras de Ulises en la lucha contra los troyanos, y de nuevo el mismo Ulises relatando su desdichada vuelta a Itaca. Más tarde se encuentra en textos de la Edad Media, en los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, en el Renacimiento en *Hamlet* de Shakespeare, en Siglo en Oro en el *Quijote* de Cervantes, y, ya a finales del siglo XIX, en *El amigo Manso* de Pérez Galdós, en la *novela* de Miguel de Unamuno, y en algunos relatos de Jorge Luis Borges en el siglo XX. El concepto es sumamente dinámico y sujeto a revisión, a nuevas indagaciones, y así va ofreciendo toda una gama de posibilidades.

El término ‘metaficción’, sin embargo, como el de ‘metapoesía’ o de ‘metateatro’, es relativamente reciente y proviene de la lingüística, el metalenguaje de Roman Jakobson en 1958, y en 1959 Roland Barthes empleaba la palabra “metaliteratura“. Ya en 1967, John Barth constataba el peligro de dicha forma de escribir y hablaba de ‘antinovelas’, pero en 1970 William Gass, rechazando este término que se iba empleando para hablar de las obras narrativas que se vuelven sobre sí mismas para analizar el proceso de creación, afirmaba que “muchas de las llamadas antinovelas son realmente metaficciones” (Gass, 1970: 25). Ese mismo año Robert Scholes escribía un artículo titulado “Metafiction” y daba como características de las obras metafictionales: la conciencia de la ficcionalidad, la autorreflexividad y la autocrítica.

Ya estaban echadas las bases de un tipo de escritura nuevamente utilizado y que se iba a desarrollar cada vez más. Michael Boyd en *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* escribía: “La novela reflexiva pretende examinar el acto mismo de escribir, alejarse del proyecto de representar un mundo imaginario y volverse hacia sí misma para examinar sus propios mecanismos” y subrayaba dos tendencias en este tipo de narrativa: la insistencia en el lenguaje mismo y la importancia del acto de leer (Boyd, 1975: 7, traducción mía). Jean Ricardou hablaba del desdoblamiento especular, la “mise en abyme” en “La Population des miroirs” y Stanley Fogel consideraba la metaficción

como “la revisión de la teoría de la ficción a través del propio medio de la ficción” (Fogel, 1974: 331, traducción mía).

Así en los años finales del siglo XX siguieron varios críticos definiendo, ampliando el género. Destaco el nombre de Lucien Dällenbach que sacaba en 1977 un libro muy esclarecedor sobre el relato especular, la *mise en abyme*. Señalaba al principio de su ensayo que André Gide, ya en 1893, había sido el primero en escribir sobre el fenómeno y precisaba posteriormente que el término *mise en abyme*, que sugerimos traducir por ‘abismación’, reagrupa realidades distintas que se pueden reducir a tres figuras esenciales y formula así su definición: “abismación es todo espejo interno que refleja el conjunto del relato por reduplicación sencilla, reduplicación repetida y reduplicación especiosa” (Dällenbach, 1977: 150). En el arte, *Toledo* por el Greco sería un excelente ejemplo: Jean Ricardou volvería sobre ello en 1980.

En la década de los ochenta ya se había discutido bastante sobre esta ‘nueva’ forma de escribir novelas, y dos mujeres, Linda Hutcheon y Patricia Waugh, destacaron dos estudios muy serios y aportando análisis muy detenido. Para Hutcheon la metaficción es eminentemente narcisista, es “fiction about fiction”, ficción en torno a la ficción, o lo que es lo mismo, “ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística” (Hutcheon, 1980:1, traducción mía). Para ella, dos modos principales se encuentran en este género, el diegético, es decir el enfocado en la conciencia del proceso de narrar, y el lingüístico, más centrado en el lenguaje, en su poder y también en sus límites. Otro punto capital señalado por Hutcheon es la necesidad absoluta de la participación del lector, que tiene que hacerse co-creador: “Se le deja que cree su propio significado, que rellene los huecos, que active la obra. Está avasallado, frustrado en sus expectativas normales de lectura” (Hutcheon, 1980: 150, traducción mía). Patricia Waugh, por su parte, insiste más en el aspecto social: “metaficción es el término atribuido a aquellas obras de ficción que, de una forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su propia condición de artificio creado para así suscitar preguntas en torno a las relaciones entre ficción y realidad” (Waugh, 1984: 2). Rechaza la tendencia moderna de la crítica en condenar la novela a la muerte y, al contrario, constata su vigor al considerar la novela metafictional como prueba de la superación del realismo. Analiza varios aspectos de la metaficción en su obra: la autoconciencia, la parodia, el carácter lúdico, imaginativo de esta tendencia, la metalingüística, el *role-playing* y la distinción entre metaficción moderna, asociada a la idea de conciencia, y posmoderna, a la de ficcionalidad.

Robert Spire, Gonzalo Sobejano, Ana M. Dotras y Antonio Jesús Gil González se dedicaron en los años siguientes a desarrollar y aplicar la teoría de la metaficción en la literatura española contemporánea.

Por su parte, Geneviève Champeau ofrecía también una excelente síntesis de este fenómeno de la metaficción o metanovela, cada vez más frecuente en varias literaturas en: “L’autoreprésentation dans le récit de la fiction”, y concluía de una manera convincente y clara: los relatos en los cuales se utiliza la reflexividad, “miran hacia su ‘ser’ y sobre su hacer”, llevando la atención del lector del universo diegético

hacia la naturaleza y los principios de funcionamiento del objeto literario y de la comunicación que instaura” (en Bussière Perrin, 2001: 25, traducción mía).

Habría que insistir en la relación de la metaficción con la posmodernidad. El francés Jean-François Lyotard y su libro *La condición posmoderna* (1987) es sin duda él que desencadenó una inmensa ola de rechazo del pasado, de la tradición. Tras él la postmodernidad se entendió como el rechazo de la represión intelectual, social, sexual; la unidad, la identidad coherente son igualmente negadas y de todo ello resalta una duda epistemológica y ontológica si bien ciertos críticos creen que en la ficción modernista domina lo epistemológico (sistema del conocimiento) mientras que en el postmodernismo lo ontológico (de naturaleza del ser) cobra mayor importancia.

Antonio Sobejano-Morán ha resumido de forma clara estos puntos:

No toda la metaficción prescinde de la realidad exterior y se puede constatar que muchas de las novelas metafictivas participan de las convenciones de la novela realista, otros defienden una determinada posición política y otras son, incluso, históricas o autobiográficas. En cuanto al supuesto desprecio al lector, sería más oportuno calificar estas novelas de modo más positivo como provocativas o desafiantes, como obras que tienden un puente al lector para que participe en su proceso de creación. (Sobejano-Morán, 2003: 14)

Sin duda Gonzalo Navajas y Amalia Pulgarín son los que se han ocupado más de cerca y más detenidamente de estos aspectos en la literatura española en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna* de 1987 y *Metaficción Historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista* de 1995.

Concluiré este apartado de breves reflexiones sobre la metaficción con una cita de Javier Lluich-Prats:

metanovela, novela ensimismada, reflexiva, autofágica, autogenerativa, autoconsciente, en suma, metafictiva: la novela vuelve sobre sí misma y destaca su condición de artificio, expone estrategias de la ficción y enfatiza el conflicto entre esta última y la realidad. (Lluich Prats, 2006: 293)

Ha seguido la crítica desde entonces pero no aporta nada esencial para mi propósito, y prefiero pasar ya a dar ejemplos de la metaficción en las novelas que tienen relación con el conflicto de 1936-1939.

2. EJEMPLOS EN LA NOVELÍSTICA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Para que se pueda juzgar lo profundo que ha llegado a penetrar en la mente de los escritores la estrategia de la metaficción he escogido autores de las diferentes regiones de España y de algunos otros países. Así iremos viendo que buen profeta fue en 2005 Santos Sanz Villanueva al subrayar:

a comienzos de la actual centuria un amplio sector de la narrativa española parece haber renunciado a la objetividad, o, al menos, contar el mundo desde una perspectiva distanciada. La realidad pasa por el filtro del sujeto y solo este acredita su certeza. (Sanz Villanueva, 2005: 42)

2.1 PRIMER GRUPO

Empezaré con obras en las cuales se utiliza la forma más sencilla de metaficción, es decir la de contar un relato contado o escrito por otro.

La hija del ministro de Miguel Aranguren (2009) emplea una estrategia muy utilizada: la del manuscrito encontrado, reproducida primero por el narrador. Se trata aquí de un texto escrito por una anciana que acaba de morir, “El secreto”, hallado por su cuidadora. Narra los amores frustrados por la guerra civil de Elvira, hija del duque de Bassana, que tuvo una vida regalada hasta que se enteró de la muerte de su novio y no se pudo casar como esperaba en julio de 1936. La historia de una familia de abolengo, monárquica, que vive los avatares de tiempos de tragedia y cuyos miembros desaparecen uno tras otro por sus ideales o por la maldad de los que no participan de estos, completa el cuadro. Por desgracia, la técnica falla, si bien el estilo es correcto pues la historia es presentada como un diario, con varias cartas del novio a la joven durante sus años de separación. Sin embargo, a ello se añade un relato en tercera persona, con abundantes diálogos, y con muchos episodios que no ha podido presenciar la narradora autodiegética.

Mejor factura presenta *The Muse* de la inglesa Jessie Burton, protagonizado por una joven de la isla de Trinidad con formación universitaria que vive en Londres y encuentra un trabajo en una galería de arte. Laurie Scott, lleva allí una pintura de Isaac Robles, heredada de su madre, para quizá venderla y pronto Odelle y el joven inglés salen juntos. Marjorie Quick, una encargada importante, está segura que la pintura no es de Isaac Robles, y muere justo en la víspera de la gran exposición de varias pinturas del supuesto pintor español. Junto a esta historia se desarrolla otra en los años treinta en Andalucía, cerca de Málaga, la cual viene a cortar el nudo gordiano del autor o autora de la galería de pintura: Teresa e Isaac Robles, hijos ilegítimos de un potentado, hablan inglés y son empleados por un vendedor de obras de arte. Teresa se hace amiga de Olive, la hija de la familia; Olive, en desacuerdo con su padre que desprecia a las mujeres como artistas, pinta en secreto, encuentra en el amor de Isaac una inspiración extraordinaria y despliega su arte con frenesí. Una confusión creada por Teresa logra que la pintura de Olive pase por ser de Isaac, que también pinta. La guerra empieza haciendo estragos y la familia inglesa vuelve a Londres.

La intriga está muy bien estructurada con dos historias paralelas, la de 1967 en primera persona del verbo, la de 1936 en tercera; el estilo es veloz, el ritmo trepidante y la narradora, Odelle como se revela al final, lleva al lector sin tregua hasta descubrir que Laurie Scott es el hijo ilegítimo de Sarah, la mujer del traficante de pinturas, e Isaac, y que la misteriosa Marjorie que lleva a la joven “de color” (Burton, 2017: 26) a su “cottage” de Wimbledon es Teresa, la que ayudara a Olive a progresar en su arte haciéndola pasar por su hermano. El amor, el arte, la escritura, la guerra son los grandes temas del libro. La guerra que, en buena parte, es el núcleo de la intriga: está descrita con realismo y objetividad como una plaga milenaria, destructora de seres humanos y de bienes irremplazables. Sólo el arte y la literatura sobreviven en medio del caos. Obra feminista en la cual dos jóvenes, Odelle y Olive, a treinta años de diferencia, luchan para hacerse valer, para que se les juzgue por sus obras no su sexo,

pero sólo Odelle logra su propósito, pues Olive nunca es reconocida como la autora de varias pinturas ensalzadas mundialmente. Al final, como veremos, estamos frente a una metaficción: dos historias muy bien imbricadas una en otra como cajas chinas, resumidas en viva voz por Odelle a una amiga y en una larga carta de Marjorie Quick llegada a Odelle.

2.2 SEGUNDO GRUPO

Un segundo grupo se puede formar con textos un poco más complejos: empezaré con *Días y noches* de Andrés Trapiello. El autor señala en el prólogo que ha encontrado el diario de Justo García en la Fundación Largo Caballero en Madrid, comenta su hallazgo y confiesa que las divisiones en la transcripción “obedecen a un criterio personal mío” (Trapiello, 2000a: 18) y haber efectuado sólo algunas correcciones de errores o contradicciones. Aquí un joven de veintidós años, tipógrafo madrileño, afiliado al sindicato de la UGT, cuenta lo que presencia al final de la guerra: la desilusión de haber perdido tras haber luchado lleno del entusiasmo, lo duro de la vida de soldado que ya no puede tener respeto a los jefes, el desmoronamiento de la República, la actitud muy poco cortés ni simpática de los franceses, y la impresión de fracaso del vencido que tiene que abandonar su patria, a sus padres y hermanas para irse a no se sabe qué aventuras. Sólo le queda la amistad de Thomas Lechner, que se porta cabalmente con él, haciendo que logre así sobrevivir en un mundo que ha perdido todo sentido. En el epílogo, el autor cuenta cómo conoció a la hija de Justo García en México en 1997: esta le contó la vida posterior del personaje. Supone esto un segundo metarrelato añadido a los retoques indicados por el autor. Esta novela de un hombre apasionado por el tema de la guerra y de su literatura, con su buena dosis de lirismo y su buen estilo, se aleja en conjunto del realismo con matices interesantes y logra captar la atención continuada del lector.

Bernardo Atxaga sigue en la línea de Trapiello en *El hijo del acordeonista*. Relata la amistad de dos jóvenes vascos de Obaba, Joseba y David, y la muerte del primero en California. David, con Mary Ann, la viuda Joseba, decide retomar las memorias del difunto escritas en la ‘vieja lengua’ y hacer la historia de ‘dos hermanos’. David era acordeonista como su padre, y su tío le inculcó sus ideas antifascistas; poco a poco fue acosado por la policía, empezó a trabajar para la liberación de su patria chica, estuvo en la cárcel, y luego en Francia continuó su misión; sin embargo, se desilusionó con la política y marchó a California donde su tío tenía un rancho de caballos; le fue a visitar Joseba cuando ya estaba enfermo. Termina el manuscrito de David con su entrada en el hospital donde le tenían que hacer una intervención en el corazón.

El relato de Joseba engloba y reformula el relato de David; y otros dos metarrelatos aparecen en el texto, el de don Pedro, el primer americano de Obaba, propietario del Hotel Alaska (Atxaga, 2004: 240-282) y las “Tres confesiones” (Atxaga, 2004: 444-69). David cuenta con lujo de detalles la vida en su pueblo vasco: supo por su amiga Teresa, cuando era adolescente, que había habido fusilamientos en Obaba durante la guerra civil, Teresa tenía la lista de los fusilados y aquello torturó al joven

durante años. Había pasado un cuarto de siglo y sin embargo se puso furioso contra su padre, al cual sospechaba de esos crímenes y que se había rodeado de asesinos, y contra su madre, que no había hecho nada para denunciarle. Descorazonado dejó el País Vasco para encontrar la paz, la serenidad y sólo el amor logró rescatarle después del infierno de su adolescencia. Esta obra del vasco Bernardo Atxaga basada en las consecuencias de la guerra civil se mereció el “Premio Nacional de la Crítica”.

2.3 TERCER GRUPO

Pasemos a estudiar ahora a la primera mujer de mi estudio, Nativel Preciado, en *Camino de hierro*, que da un paso más hacia la presencia del narrador y el cuestionamiento de la literatura de la guerra. La novela presenta una trama doble: el amor infinito y sublimado de Paula y Lucas por una parte, y por otra la búsqueda del pasado del abuelo de Paula. “Premio Primavera de Novela” 2007, este texto está escrito como la autobiografía de una nieta de un fusilado de la guerra civil, y la narradora afirma en más de una ocasión que va a “Escribir un libro sobre los desaparecidos [...] otro libro más” (Preciado, 2007: 80), y se pregunta “¿Cuántos centenares de libros se han escrito sobre este tema [de la guerra civil]?” (Preciado, 2007: 60); señala que no está “preparada para recrear la memoria de una manera aséptica” (Preciado, 2007: 114), si bien quiere respetar la herencia del abuelo Ramón: “el rencor y la venganza [...] sólo sirven para prolongar la injusticia” (Preciado, 2007: 137). Varios narradores aparecen al lado de Paula (Rodrigo, su amiga Francesca por medio de mensajes informáticos, el abuelo y Lucas en sus cartas, la tía Olvido, la abuela), se reproducen las copias de las cartas escritas por el abuelo en 1941 (Preciado, 2007: 116-25), oscila el tiempo entre el presente de la trama con referencias directas a hechos contemporáneos (“También tú vienes a desenterrar cadáveres”, Preciado, 2007: 72) y el pasado durante la contienda de 1936. La autora confiesa en el “Preludio”: “He contado este ensueño para dialogar con mis muertos, firmar la paz con mis antepasados y, sobre todo, conmigo mismo” (Preciado, 2007: 2) y la narradora recalca su odio a la lucha fratricida: “nada hay más execrable que una guerra civil como la nuestra. Ya sé que no la vivimos, pero la llevo grabada en mi cerebro” (Preciado, 2007: 195).

El hispanomexicano Jordi Soler en *La fiesta del oso*, como tantos en la novelística contemporánea de la guerra civil, va en busca de un familiar, pianista en este caso, que casi todos creen fallecido en 1939 o por lo menos con una vida gloriosa en algún país lejano. Se va enterando de detalles cada vez más sórdidos: Oriol, una vez en Francia, había cambiado totalmente, obraba como un depredador de familias y de niñas indefensas, como un traidor; tullido, desembocó “en un proceso irreversible de envejecimiento, de animalidad, de descenso al pantanal de la especie” (Soler, 2009: 57); era “un malvado, un desalmado, pero también daba lástima” (Soler, 2009: 81) y vergüenza a su descendiente, que se queda horrorizado al constatar la animalización a la cual ha llegado su tío abuelo. Mató a una niña, fue encarcelado, su pena fue conmutada, y el narrador se enteró que seguía vivo, en la cárcel de Prats de Molló;

acudió allí el día de la Fiesta del Oso en la cual el tío abuelo hacía el papel del Oso: “la muchedumbre gritaba y sus custodios tiraban de las cadenas [...], yo lo tenía cogido por las axilas, observándome con una mirada vacía, casi idiota [...], lo regresé a la multitud que exigía verla tropezar, caerse” (Soler, 2009: 157).

En esta fascinante metanovela, este *work in progress* “ahora que voy poniendo todo esto por escrito” (Soler, 2009: 81), cada detalle es importante, no sobra ni una frase; lo cual recuerda los esperpentos de Valle-Inclán por sus hipérboles y sus notas de humor a menudo chirriante. La primera parte con la repetición de “Se sabe” y la descripción de la lucha contra los elementos en la huida hacia la libertad es espléndida. Para Soler la temática de la “memoria histórica” es de gran importancia, pues la “puta guerra y sus secuelas [...] son un lastre en la medida en que se ignoran, y constituyen un vehículo importante para proyectar el futuro si se desvelan a fondo todos sus detalles” (Soler, 2009: 32).

2.4 CUARTO GRUPO

Avanzando en el desarrollo de la presencia no solo del narrador, sino también del autor en su texto encontramos a Juan Manuel de Prada en *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*. Esta mujer cuya voz se ha perdido en las esquinas del aire y del olvido, era un “fantasma inconcreto” (Prada, 2000: 15) y el narrador trata de devolverla a la vida. Una semblanza en un libro de César González Ruano desata en él “la curiosidad del biógrafo o detective” que llevaba dentro (Prada, 2000: 36). Ana María había escrito poemas, publicado luego reportajes durante los años de la República y *Canciones de la isla* después de conocer a Elisabeth Mulder que fue el amor de su vida. Deportista, progresista, feminista, luchó durante la guerra con los anarquistas, escribió sobre la muerte de Durruti y cruzó la frontera a finales de enero de 1939. Vivió en Francia y luego varios años en México. Volvió a España en 1975 cuando ya se había publicado *Laberinto de presencias*, antología poética suya. Gracias al poeta Pere Gimferrer, el narrador y sus compañeros logran por fin dar con ella y grabar el relato de su vida. Poco a poco se fue retirando la poetisa de la vida pública y vive sola cuando tiene lugar este encuentro en 1998.

Novela de concepción original al publicarse en el año 2000, pues cuenta el narrador cómo él y sus compañeros, Jimena y Joaquín Tabares, fueron a la búsqueda de todos los pormenores de la vida de su personaje y cómo fueron reconstruyendo su vida: se trata de una novela detectivesca en la cual los crímenes se reemplazan por un enigma literario. Al principio del Libro Primero leemos: “He presentado al lector no un resumen analizado de mis investigaciones, sino una descripción de las investigaciones en sí” (Prada, 2000: 13). En efecto, relata cómo siguiendo con paciencia el hilo de Ariadna descubre poco a poco a su personaje y afirma claramente que él, escritor aún novel, así puede a la vez afirmar su vocación: “mi interés por Ana María Martínez Sagi no participaba, pues, tanto de la curiosidad intelectual como de la convicción supersticiosa de que, al reivindicar su figura, estaba también afirmando la mía” (Prada, 2000: 78). Se identifica el narrador con la joven poetisa que busca un

porvenir literario y así logra su doble propósito, “otorgar corporeidad a un fantasma” (Prada, 2000: 138), tanto a la poetisa como a él. Bien escrito, en una prosa jugosa y a menudo llena de imágenes, esta novela propone tanto la revalorización de una poetisa como una forma nueva de escribir textos narrativos, contando los pasos lentos y a veces cercanos al desaliento de una investigación literaria, lo cual incluye otra trama no menos atrayente que la primera, la vida del investigador y de sus ayudantes.

Esta obra se asemeja bastante en su concepción global al *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, publicada un año más tarde. La trama de Cercas es sobradamente conocida y recordaré solamente que el narrador principal, un periodista de Gerona que se le parece como un hermano, se entera del fusilamiento del escritor Rafael Sánchez Mazas en Collell al final de la guerra civil y de cómo milagrosamente las balas no hicieron más que rozarle. Dicho narrador autodiegético busca información, escribe un artículo sobre la muerte de Machado al otro lado de la frontera y sobre Sánchez Mazas en la retaguardia catalana. Comunica luego con un historiador, un crítico y escritor y un contratista; va en busca de tres personas que han sobrevivido con Sánchez Mazas y, con la documentación acumulada, emprende la biografía de su héroe y al final del relato, se encuentra con un escritor chileno que le habla de un tal Miralles que fue soldado de la República y vive ahora en Francia; el narrador cree que puede ser el soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas y revuelve cuanto puede para encontrarle, le visita, charla largamente con él, pero no logra que le diga que fue él el que salvó la vida a Sánchez Mazas.

No cabe duda que el narrador y el autor se acercan mucho en su semblanza como queda subrayado en más de una ocasión de esta metanovela: “Mire, Cercas [...] –Llámeme Javier”, (Cercas, 2001: 176); “pensar en mi libro, en *Soldados de Salamina*” (Cercas, 2001: 197). Su libro debía ser un ‘relato real’ como lo es en parte el de Javier Cercas. Con reminiscencias de la victoria de Salamina, recordada por Esquilo en *Los Persas*, “Premio Llibreter de Narrativa” 2001, “Premi Ciutat de Barcelona”, “Premio de la Crítica de Chile”, “Premio Salambó” y “Novela revelación del año”, este relato novelesco, que sobrepasa las treinta ediciones, retiene la atención por su tremenda realidad a la vez que su toma de conciencia ante una realidad histórica que tuvo tanta resonancia³; su éxito fue grande y de ello Cercas habla en su autoficción en *La velocidad de la luz* (Cercas, 2005: 153, 169, 190-99).

2.5 QUINTO GRUPO

En el mismo año 2004 dos novelistas, José María Merino y Carme Riera, sacaban dos obras, *El heredero* y *La meitat de l'ànima*, y en las dos se nota un deseo mayor de alejarse cada vez más del realismo tal como esto se entiende habitualmente.

En *El heredero* un joven estudiante universitario llega a la casa de sus antepasados y poco a poco va reconstruyendo la historia de su familia y las claves de su identidad.

³ Señalo la película *Soldados de Salamina* (2003, Lola Films), basada en la novela y dirigida por David Trueba.

Personaje principal, a la vez que primer narrador, Pablo se ve inundado de sombrías historias, entre otras el encarcelamiento del abuelo durante la guerra civil y la triste suerte de su abuela, que por salvar la vida de su marido tuvo que ceder a un falangista, por lo que le nació un niño no deseado y fuente de desacuerdos con el abuelo. Sin embargo, Pablo está fascinado por todo este pasado, los episodios contados por su ‘Buli’ y los testimonios de todo tipo que aparecen en los recovecos de la casona llaman su atención. Su mujer, cuando él habla de todo ello, de fantasmas, traslados de muertos, etc. le dice que inventa fantasías, pero él afirma que prefiere imaginar a vivir, que para él es otra forma de vivir, pero acabará por renunciar a todo este pasado penoso y aceptará el empezar una nueva familia, totalmente diferente. Pablo relata todo en primera persona narrativa, pero en momentos de profunda zozobra emplea la segunda (Merino, 2004, particularmente en las pp. 78-82, 281, 289-290, 356-357, 432-445, 473); por otra parte, los relatos en tercera persona son múltiples en el texto: cartas, diarios, testimonios de todo tipo y las reflexiones sobre la realidad frente a la ficción son numerosas: “No es verdad ni mentira, es un intento de la imaginación, como una novela. ¿Es mentira una novela? ¿O una película?” (Merino, 2004: 193); “la novela [...] no pretende anular las barreras que separan lo fáctico de lo imaginario. Son mundos distintos, paralelos, y la ficción está más conseguida cuanto más diferente es de la estricta realidad, sin falsificarla” (Merino, 2004: 194). En esta novela llena de relaciones humanas poco amenas, la guerra civil vuelve a menudo por medio de los recuerdos de la ‘Buli’, de la prima Noelia, del padre, y el protagonista, miembro ya de la tercera generación posterior a tan infaustos acontecimientos y objetor de conciencia, escribe: “A mí me inocularon el remordimiento cainita” (Merino, 2004: 27)⁴.

Como Merino, la catalana Carme Riera, en *La meitat de l'ànima*, va buscando sus raíces, pero ya no es la abuela, ‘Buli’, sino la madre, Cecilia Balaguer, también llamada Celia Ballester, fallecida en 1959. Al recibir de un desconocido en 2001 una carpeta de cartas y fotos se da cuenta que su madre quizá fuera muy diferente de la que recuerda. Sospecha la autonarrante que Cecilia, guapa y casada con un rico partidario del régimen que adoraba a su mujer y a su hija, formaba parte de los vencidos, que ayudó a los Republicanos en Francia, quiso a un escritor famoso, se suicidó por despecho amoroso y que ella es hija del adulterio. Sus pesquisas la trastornan gravemente pues no logra encontrar la verdad y pide tanto al hombre que le entregó las cartas como al público lector que le den datos necesarios para reconstituir la verdad sobre su madre y ella misma.

Este detalle, el pedir ayuda al lector para completar su historia, es muy curioso e interesante: añade un elemento único en mi *corpus*. *La mitad del alma*, de título significativo de la memoria escamoteada, de la niñez turbada por los recuerdos de la guerra y la posguerra constantemente presentes, de la vida truncada entre un hombre partidario de los vencedores y una mujer hija de vencidos que no ha podido olvidar ni perdonar, se revela apasionante y apasionada y se mereció el “Premio Sant Jordi”

⁴ Otra novela de José María Merino, *La sima* (Seix Barral, 2009), ofrece igual complejidad.

2003. La narradora en primera persona actúa como un detective y va hurgando en el pasado: su relato va zigzagueando y las desesperanzas siguen los pocos momentos de ilusiones. La autora juega entre la realidad y la ficción, la narradora alude a la posibilidad de ser hija de Carrillo, de Semprún o, sobre todo, de Albert Camus, y se dirige a todos los que le puedan ayudar: “me dirijo [...] a todas las personas [...]” (Riera, 2004: 8); “si Cecilia Balaguer fuera sólo la protagonista de una novela y no mi madre” (Riera, 2004: 207); “si Cecilia fuera sólo un personaje de mi invención” (Riera, 2004: 208); “si Cecilia Balaguer en vez de ser mi madre fuera la protagonista de una novela” (Riera, 2004: 215)⁵.

2.6 SEXTO GRUPO

Los novelistas analizados brevemente hasta ahora emplean la metaficción para contar sus historias y las de sus personajes. Otros que veremos ahora funcionan de la misma manera, pero en ellos encontramos mayor complejidad aún.

Empezaré con dos escritores nacidos en Barcelona a casi veinte años de diferencia y que viven en Estados Unidos, Gonzalo Navajas y Carlos Ruiz Zafón.

En blanco y negro de Gonzalo Navajas, un profesor y crítico, se presenta como una metanovela a tres voces y tres perspectivas, el padre, el hijo y la cámara: Miguel cuenta en su manuscrito, Mike trabaja y reescribe el texto, añade detalles contados oralmente por su padre y la cámara completa con múltiples detalles; el palimpsesto resulta muy denso y particularmente cautivador en el primer y octavo/último capítulos cuando el hijo recorre los lugares donde vivió su padre y cuando presenta su película. El narrador pasa a menudo de la tercera a la primera persona, sobre todo en los momentos de mayor emoción. El protagonista, Miguel, un hombre que había hecho apenas unos años de escuela primaria, pero es hombre listo, se formó en la política anarquista y trabajó duramente para la clase humilde durante la guerra en Barcelona, se marchó de España desolado y totalmente decepcionado: la guerra fue “un tiempo de grandes ideas que causaron grandes desgracias, pero abrieron grandes esperanzas” (Navajas, 2007: 23). Al llegar a Estados Unidos el exiliado tuvo la suerte de encontrar a una mujer que le dedicó su vida, comprendió que era distinto de la gente que le rodeaba, pues habían nacido en la tierra acertada mientras él venía de un país maldito; probó su capacidad de adaptación llegando a tener puestos interesantes en los estudios cinematográficos de Hollywood. Agradecido, reconocía su deuda hacia Peggy: “me hizo lo que soy, me dio unas señas de identidad nuevas, me definió como persona y me dio un futuro a mí que no tenía más que las manos vacías” (Navajas, 2007: 135). Mike, el hijo nacido casi por casualidad, admira mucho a este ser de gran entereza; convencido de que el arte puede salvar el pasado, hace “una reconstrucción personal mía de lo hecho por él” (Navajas, 2007: 14) y trata de rescatarle del olvido; tiene suerte

⁵ Recuerda en esto la obra de teatro de Jerónimo López Mozo, *Guernica* (en *Estreno*, I.I, 1975: 19-31), cuando se pide al público que se junte a los actores para demostrar su compromiso con todos los muertos de la villa sagrada del País Vasco.

pues Nadia, joven actriz, hija de rumanos exiliados en América, le apoya en toda su empresa, se enamora de él y seguirá siendo su fiel compañera.

Carlos Ruiz Zafón es hoy en día el novelista español contemporáneo más conocido en el extranjero. *La sombra del viento* es la primera novela del conjunto “El cementerio de los Libros Olvidados”⁶. Dividida en nueve capítulos que siguen una línea cronológica, esta novela de aprendizaje muy densa no es nada sencilla y el lector fácilmente se pierde en sus recovecos, entre sus abundantes narradores en primera persona, personajes, diálogos todos encajados unos en otros; no obstante, la obra se lee con gran interés gracias a un estilo muy personal, riquísimo, a menudo irónico y metafórico.

La trama, llena de misterio, se acerca a las de las novelas góticas y al *thriller* policiaco, y viene a ser la historia de un libro, de su autor y del joven que quiere encontrar la llave del misterio que los envuelve. Por múltiples meandros, lugares y personajes oscuros, poco a poco Daniel va siguiendo el hilo de Ariadna y va descubriendo sombrías historias familiares y personales, amores lícitos, ilícitos y prohibidos, envidias recurrentes, odios que no se resuelven más que con la muerte. A través de los Fortuny, los Aldaya, los libreros Barceló y Sempere, el siniestro Fumero, el entrañable a la vez que dudoso Fermín, el monstruoso Julián transformado en Laín Coubert, las mujeres enamoradas y enteramente dedicadas a su hombre, Penélope, Blanca, Nuria, Beatriz, Bernarda, todo ello crea un clima de miedo, de suspense, a veces de terror, y los lectores asistimos a dramas poco comunes que se desarrollan a lo largo de cerca de treinta años: Julián, Miquel y Fumero habían sido compañeros de colegio y Fumero estaba enamorado de Penélope, que sin embargo prefirió a Julián: de allí su persecución constante. Desde antes de la guerra, durante y mucho después; Julián, Jorge, Nuria, Miquel, Fumero son personajes malditos, siempre abocados al desastre.

En esta novela que muchos han calificado de obra maestra, la guerra aparece en múltiples ocasiones y “Como todas las guerras, personales o a gran escala, aquél era un juego de marionetas” (Ruiz Zafón, 2001: 486). La historia de Julián y la de Daniel se parecen y se traslapan a menudo (Ruiz Zafón, 2001: 527); al final de la lucha con Fumero, Julián le insta a Daniel a que se vaya: “no te separes de ella [Beatriz]. No dejes que te la arrebaten. Nada ni nadie. Cuídala. Más que a tu vida” (Ruiz Zafón, 2001: 549). Finalista del “Premio Fernando Lara” 2000, “Premio Planeta” 2001, “Premio al mejor libro extranjero en Francia” 2004, se hicieron traducciones en varios idiomas y se publicaron varios millones de ejemplares en el mundo.

Menos enredo y complicación, pero no menos emoción e interés encontramos en la reciente novela del vasco Martín Abrisketa, *La lengua de los secretos*. “Esta es la historia de cuatro niños que un día se perdieron en el infierno”, escribe el autor en el Prólogo, “El cuento de mi padre” (Abrisketa, 2015: 12): éste, el padre del narrador, y

⁶ Completado por *El juego del ángel*, *El prisionero del cielo*, y *El Laberinto de los espíritus* (editados todos por Planeta, respectivamente en 2008, 2011 y 2016).

sus hermanos, durante la guerra civil, partieron en búsqueda de su madre encerrada en un hospital, lejos de su casa. Al principio del texto, el narrador principal –que tiene la edad exacta que el autor– está “al borde del abismo” y empieza a escribir “para intentar salvar la vida [...] para revelaros que hay algo puro y bueno en todos nosotros, un secreto que desconocemos” (Abrisketa, 2015: 11). Martín hijo lleva años teniendo una relación difícil con su padre y va buscando la raíz profunda del problema, quiere amarle y ser amado por él: así alternan los capítulos de los años treinta del siglo XX y los capítulos ‘bises’ en 2011 y 2012, y estos últimos son particularmente interesantes. Martín deja sus textos a su padre para que los lea y los apruebe o enmiende y éste le confiesa un día: “no sabía que eras bueno” (Abrisketa, 2015: 234). A medida que avanza en su búsqueda del pasado de su padre, Martín se estresa más, le suplica: “más que nunca necesito tu sonrisa, la de siempre, la de verdad, la de Martintxo” (Abrisketa, 2015: 417-8), pues se identifica cada vez más con él y acaba por asumir los desencuentros existentes entre niños y mayores: en estos capítulos finales él mezcla las tres personas del verbo, ya no se sabe quién es quién, y el narrador admite que le cuesta expresarse oralmente, prefiere escribir, pero “esta maldita novela [...] no le] deja respirar” (Abrisketa, 2015: 415); sin embargo, le ha hecho crecer, sobrellevar el miedo, el sentimiento de culpabilidad que le atormentaba: “La muerte no existe, padre. La fantasía, sí” (Abrisketa, 2015: 516).

Metaficción palpitante en la cual un narrador cuenta los pasos que da para encontrar la solución a su propia angustia por medio del relato de la niñez de su padre en la guerra civil, y en la cual el padre empieza sus memorias, las transmite a su hijo que las continúa y el padre ayuda al hijo, corrigiendo, reescribiendo fragmentos, “me ayuda en la novela” (Abrisketa, 2015: 13), creando así varios palimpsestos sucesivos (Abrisketa, 2015: 490-91). Esta búsqueda de autenticidad, sin duda cercana a la autobiografía, llena de simbolismo (Amatur, la madre tierra, en vasco) *La lengua de los secretos*, quedará como una de las buenas de la guerra civil en la cual los Nacionales “Profesionalizaron el odio. Desgraciadamente el fuego que encendieron entonces arde hoy con la misma fuerza” (Abrisketa, 2015: 330).

Sigamos con *Veinte años y un día* de Jorge Semprún, un español que vivió en el extranjero desde 1937, sobre todo en Francia; volvió a España durante la legislatura del PSOE a finales de los años 80, fue ministro de Cultura durante tres años y volvió a marcharse a Francia y falleció en París en 2011. Gran escritor de mucho renombre, escribió la mayor parte de su obra en francés, pero redactó *Veinte años y un día* directamente en español.

En esta novela apasionante el narrador deja flotar un clima de sospecha, y junto a un comisario investiga sobre el ritual en la finca de Loseny sobre un personaje célebre de la clandestinidad, Federico Sánchez, próximo a Lorenzo, el hijo del difunto José María el 18 de julio. Y si bien dicho ritual –el representar el asesinato del menor de la familia Avendaño– constituye el centro de la trama, alrededor de ello gira un sinfín de intrigas y de intriguillas y hábilmente “el Narrador –¿o tan sólo es escriba, escribidor o escribano?” (Semprún, 2003: 82) va interrumpiendo constantemente el hilo de la narración e introduciendo nuevos hechos, personajes, elementos, las

analepsis se multiplican y surgen algunas prolepsis. El viaje de novios de la bella Mercedes con José María, el ‘derecho de pernada’ que ejerce José Manuel, las relaciones incestuosas de los gemelos Lorenzo e Isabel, el erotismo desbordante de la familia, todo ello está descrito detalladamente y contrasta con el ambiente generalmente conocido de la época. La cultura, la filosofía, la pintura, la literatura, la poesía, el teatro y la novela, todo ello aparece en múltiples páginas, así como los fragmentos en francés, en inglés, en alemán, los juegos de palabras, etc., etc. La política sobre todo antifranquista con varios nombres muy conocidos de los jóvenes clandestinos, forma uno de los principales trasfondos del texto, con la omnipresencia de la guerra civil, cuya continuación se celebra en la Maestranza.

“Nuestra guerra”– murmuró [Hemingway]. Todos decís lo mismo. Como si fuese lo único, lo más importante al menos que podéis compartir. El pan vuestro de cada día. La muerte, eso es lo que os une, la antigua muerte de la guerra civil”, a lo cual contesta otro seudónimo de Federico Sánchez: “¿Nuestra guerra o nuestra Juventud?” (Semprún, 2003: 232).

A lo largo del texto acaba el lector por estar seguro que el narrador es Federico Sánchez, que es también personaje y cercano al autor como en buena parte lo es Leidson: dicho narrador omnisciente juega frecuentemente el papel de burlón; afirma hacia el final:

Me es difícil, a pesar de que me empeñe, escribir novelas que sean novelas de verdad: por qué a cada paso, a cada página, me topo con la realidad de mi propia vida, de mi experiencia personal, de mi memoria: ¿para qué inventar cuando has tenido una vida tan novelesca, en la cual hay materia narrativa infinita? Ahora bien, la novela auténtica es un acto de creación, un universo falso que ilumina, sostiene y acaso modifica la realidad. Habría que poder decir como Boris Vian: en este libro todo es verdad porque me lo he inventado todo. Yo también quisiera inventármelo todo. (Semprún, 2003: 250-51)

Tenemos en este texto de estructura circular muchos tipos de novelas: multiperspectivismo, pues tres personajes cuentan el mismo asesinato del año 1936 antes de que Federico Sánchez se decida a escribirlo; novela abierta, pues varias intrigas quedan sin resolver; y, sobre todo, una metaficción, que corresponde mejor que todas las obras que he estudiado, incluyendo la de Cercas, a la categoría de autoficción como calificara Serge Doubrovsky en 1977, es decir una obra en la que autor, narrador y personaje son el mismo como en la autobiografía, pero que es ficción en sus modalidades narrativas. Se trata probablemente de la mejor novela de Jorge Semprún.

CONCLUSIÓN

Después de visitar este abanico de novelas muy diferentes entre sí, pero todas interesantes en su planteamiento, tratemos de hacer un balance. Hemos ido pasando de la sencillez, relativa, de *La hija del ministro* de Aranguren hasta la complejidad cada vez mayor de Prada, Cercas, Abrisketa y Semprún; de la simple historia dentro de otra como las muñecas rusas hasta los embrollos de Ruiz Zafón; desde las intrigas de los

cambios de identidad de *The Muse* hasta la búsqueda de identidad en *En blanco y negro* y *El Heredero*. En casi todas las obras hemos presenciado una búsqueda, un retorno al pasado de los personajes para poder entender lo que pasó en sí mismo o en sus familiares o conocidos, y en este pasado la guerra civil siempre ocupaba un rol capital; unos hallaban una solución a su problema interior, mientras que otros pedían a gritos la ayuda del lector. Casi todos los textos están escritos en primera persona, mezclándola a menudo con la tercera y en ciertos casos con la segunda (Merino y Semprún). Unos utilizaban unas estrategias sencillas, si bien siempre poco conocidas hasta entonces, mientras que varios exploraban regiones cada vez más nuevas de la literatura. Pero todos participaban de la forma recientemente muy cultivada de la metaficción y hasta de la autoficción, y los autores o autoras se autorepresentaban en mayor grado o menor, mientras que los narradores se interrogaban sobre su misma escritura, sobre el pasado de la nación. Al mismo tiempo, los personajes a menudo se asemejan a los autores mismos, pero no de forma directa.

Todas las obras mencionadas se han publicado en tres lustros, desde el año 2000 hasta el 2015 por autores/autoras castellanos, catalanes, vasco, hispanomexicano, hispanofrancés, inglesa, o españoles que viven en los Estados Unidos. A ellos se podría añadir los italianos Pino Cacucci (*Tina. I fuochi, le ombre, il silenzio*) y Antonio Tabucchi (*Sostiene Pereira*), que escribieron al final del siglo XX y la reciente *La abuela civil española* de la argentina Andrea Stefanoni.

No hace falta recalcar más cuán importante fue y es el vendaval en la vida española y en la literatura, cuántas lágrimas y tinta ha hecho correr ese fatídico hecho histórico y cuántas formas narrativas nuevas se van creando para recordarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRISKETA, Martín (2015): *La lengua de los secretos*, Barcelona: Ediciones Roca.
- ARANGUREN, Miguel (2009): *La hija del ministro*, Madrid: La Esfera de los Libros.
- ATXAGA, Bernardo (2004): *El hijo del acordeonista*, Barcelona: Alfaguara.
- BAREA, Arturo (1946): *The Forging of a Rebel*, New York: Reynal & Hitchcock.
- BARTH, John (1967): "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, 220, 2, 29-34, pp. 62-76.
- BARTHES, Roland (1964): *Essais critiques*, París: Seuil.
- BOYD, Michael (1975): *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, London/Toronto: Associated University Press.
- BURTON, Jessie (2017): *The Muse*, London: Peebo & Pilgram.
- CACUCCI, Pino (1988): *Tina. I fuochi le ombre il silenzio. La fragile vita di Tina Modotti negli anni delle certezze assolute*, Bologna: Agalev.
- CELA, Camilo José (1969): *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, Madrid: Alfaguara.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, Javier (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets.
- CHAMPEAU, Geniviève (2001): "L'autoreprésentation dans le récit de la fiction", en Bussière-Perrin, Anne (coord.): *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, pp. 65-98.
- DALLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- DOTRAS, Ana. M. (1984): *La novela española de metaficción*, Madrid: Júcar.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*, Paris: Galilée.
- FOGEL, Stanley (1974): "And all the Little Tytopies: Notes on Language Theory in Contemporary Experimental Novel", *Modern Fiction Studies*, XX, 2, pp. 328-336.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2002): *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GIRONELLA, José María (1961): *Un millón de muertos*, Barcelona: Planeta.
- GOYTISOLO, Juan (1966): *Señas de identidad*, México: Joaquín Mortiz.
- GRASS, William (1970): *Fiction and the Figures of Life*, New York: Alfred Knopf.
- HEMINGWAY, Ernest (1940): *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner.
- HUTCHEON, Linda (1980): *Narcissistic Narrative. The metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- JAKOBSON, Roman (1960): "Linguistics and Poetics", in Sebeok, Thomas Albert (ed.): *Style in Language*, New York: Wiley, pp. 350-77.
- LLUCH-PRATS, Javier (2006): "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas", en Cancellier, Antonella; Ruta, Maria Caterina; Silvestri, Laura (coords.): *Scrittura e conflitto*, Madrid: AISPI/Instituto Cervantes, pp. 293-306.
- LYOTARD, François (1987): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- MALRAUX André (1937): *L'espoir*, Paris: Gallimard.
- MERINO, José María (2004): *El heredero*, Madrid: Santillana.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986): *Beatus Ille*, Barcelona: Seix Barral.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Edicions del Mall.
- NAVAJAS, Gonzalo (2007): *En blanco y negro*, Madrid: Verbum.
- OLNEY, James (ed.) (1980): *Autobiography*, New Jersey: Princeton University Press.
- PALMA, Elías; OTERO SECO, Antonio (1936): *Gavroche en el parapeto (Trincheras de España)*, Madrid: Nueva Imp. Radio.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.
- PRADA, Juan Manuel (2000): *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelona: Planeta.
- PRECIADO, Nativel (2007): *Camino de hierro*, Madrid: Espasa.
- PULGARÍN, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid: Fundamentos.
- REGLER, Gustav (1940): *The Great Crusade*, New York/Toronto: Longmans & Green.
- RICARDOU, Jean (1975): “La Population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d’un texte d’Alain Robbe-Grillet”, *Poétique*, 22, p. 196-226.
- RICOEUR, Paul (1983-1985): *Temps et récit*, Paris: Seuil.
- RIERA, Carme (2004). *La meitat de l’anima*, Barcelona: La Butxaca.
- RIERA, Carme (2004): *La mitad del alma*, Madrid: Debolsillo.
- RIGNEY, Ann (1988): “Du récit historique. La prise de la Bastille selon Michelet (1847)”, *Poétique*, 75, pp. 267-278.
- ROMERA, José; YLLERA, Alicia; GARCIA-PAGE, Mario; CALVET, Rosa (eds.) (1993): *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor.
- RUIZ ZAFÓN, Carlos (2001): *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2005): “El laberinto oscuro de la pasión”, *Revista de Libros*, p 44.
- SCHOLES, Robert (1970): *Fiction and the Figures of Life*, New York: Alfred Knopf.
- SCHOLES, Robert (1975): “Metafiction”, *Iowa Review*, 1, 4, pp. 100-115.
- SEMPRÚN, Jorge (2003): *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets.
- SENDER, Ramón J. (1938): *Contraataque*, Madrid-Barcelona: Nuestro Pueblo.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003): “*Novela española contemporánea. 1940-1995*”, Madrid: Mare Nostrum.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003): *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel: Reichenberger.
- SOLER, Jordi (2009): *La fiesta del oso*, Barcelona: Mondadori.
- SPIRES, Robert (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington: University Press of Kentucky.
- STEFANONI, Andrea (2015): *La abuela civil española*. Barcelona: Seix Barral.
- TABUCCHI, Antonio (1994): *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, Milano: Feltrinelli.
- TABUCCHI, Antonio (1995): *Sostiene Pereira*, Barcelona: Anagrama.
- TRAPIELLO, Andrés (2000a): *Días y noches*, Madrid: Espasa.
- TRAPIELLO, Andrés (2000b): *Les cahiers de Justo Garcia*, París: Buchet-Chastel.

- VV. AA (1991a): *La autobiografía en la España contemporánea. Teoría y análisis*, número monográfico de *Anthropos*, 125.
- VV. AA. (1991b): *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, número extraordinario de *Anthropos*, 29.
- VV. AA. (2019): www.wikipedia.org.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen.
- WHITE, Hayden (1980): "The Fictions of Factual Representation", *Critical Inquiry*, pp. 213-236.