



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

LA NOVELA DE INVESTIGACIÓN DE ESCRITOR. REPRESENTACIONES DE LA AMBIGÜEDAD
EN LA NARRATIVA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA (2001-2012)

José Martínez Rubio

Director: Joan Oleza Simó

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos Avanzados

A Antonio Martínez García, *in memoriam*

AGRADECIMIENTOS

Uno no es solamente uno. Gracias a todos los que me han acompañado durante estos años de investigación y que bien pudieran sentirse partícipes –y ojalá que orgullosos– del trabajo que ahora presento. Uno no es solamente uno, decía, sino que se hace con otros, constantemente, todo el tiempo. Uno se hace a partir de otros saberes, de otras perspectivas y de otros afectos. El resultado plasmado en palabras, ahora lo sé, no alcanza a reflejar los muchos esfuerzos que fueron necesarios para que fueran escritas. Y sin embargo, quiero dejar constancia de sus nombres y de mi reconocimiento.

En primer lugar a Joan Oleza, mi maestro, y valga para él toda la profundidad de la palabra. Y con Joan, a los compañeros y compañeras de la Universitat de València, que se convirtieron pronto en aliados de un grupo estimulante, inteligente, sensible y divertido. Todo lo que es humano. A Luis Bautista, por las tardes interminables de aquellos veranos en que me ayudaba a comenzar y por su sabiduría aún sorprendente. A David Guinart, con quien compartí lecturas, viajes y clases sobre novela del siglo XIX. A Luz C. Souto y a Violeta Ros, por los compromisos necesarios.

Gracias también a las personas que hicieron del departamento de Filología Española algo más que lugar de trabajo. A Virginia González, por su incondicionalidad, su generosidad y su ejemplo. Al resto de compañeros profesores, de compañeros becarios y a los alumnos que fui encontrando año tras año, también compañeros de pasión y de preguntas, y quizás el mejor extremo en que puede desembocar una profesión.

Gracias al departamento de literatura española de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. A Raquel Macchiuci. A Natalia Corbellini. A Mariela Sánchez. Y al resto del grupo. Por abrir un espacio de memoria y de emoción que me acompañará, espero, toda mi vida.

Por supuesto, gracias al apoyo firme, sereno y siempre gratificante de José Martínez Valenzuela y de Pilar Rubio Olmedo. De Laura Martínez Rubio. De Belén Martínez Rubio. Por valorar siempre el trabajo y el esfuerzo por encima de resultados inmediatos. Por valorar el talento bajo cualquiera de sus formas. Por mantenerse, pese a todo, como ejemplo de honestidad.

A Rosana García, por su personalidad absolutamente brillante.

Nota. Este estudio pudo llevarse a cabo gracias a una beca pública de carácter predoctoral. Gracias a los que construyeron una universidad y un Estado que garantizaran la igualdad de oportunidades, y gracias a los profesionales que siguen luchando por que la universidad española sea pública, de calidad y accesible a todos los ciudadanos. Desde aquí, mi infinita gratitud, y más en estos tiempos que parecen conducirnos a su desmantelamiento integral.

No podrán. Podremos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1. OTRAS INVESTIGACIONES. LA INVESTIGACIÓN DE ESCRITOR	27
1.1.- Los primeros años de la Transición de la literatura española. La voluntad de preguntar y la necesidad de responder	31
1.1.1.- En busca del público perdido, el viejo gusto de contar	31
1.1.2.- Posmodernidad: eclecticismo, presentismo y parodia	35
1.1.3.- Los géneros de la nueva novela	40
1.1.3.1.- El <i>boom</i> policial	43
1.1.3.2.- El <i>boom</i> histórico	48
1.1.3.3.- La <i>Nonfiction Novel</i>	53
1.1.3.4.- La novela de la memoria. El rescate de la Guerra Civil	62
1.2.- Los síntomas de la expansión	75
2.- AUTENTICIDAD, FICCIÓN Y AMBIGÜEDAD	87
2.1.- Engaños, mentiras y excusas. El problema de la verdad	87
2.1.1.- Falso periodismo: humor, ucronía y <i>mockumentary</i>	87
2.1.2.- La excusa de la ficción en literatura	92
2.1.3.- Fronteras de la verdad simbólica: la mentira	96
2.1.4.- Fotoperiodismo: la imagen narrativa y la verdad estetizada. El salto de la mentira al icono	97
2.1.5.- Sobre verdad y mentira en sentido cultural. Conclusiones previas. Marcos genéricos aproximados	107
2.2.- Morfología y pragmática. De la clasificación genérica a los pactos de lectura	111
2.2.1.- Intento de explicación formal	111
2.2.2.- Intento de explicación pragmática	121
2.2.2.1.- Searle y la intencionalidad. Lejeune y los pactos de lectura.....	121

2.2.2.2.- <i>Autoficción</i>	124
2.2.2.3.- <i>Docuficción</i>	127
2.3.- La ambigüedad, una estrategia verosímil del compromiso	133
2.3.1.- El efecto de autenticidad	137
2.4.- Cultura y consumo de la realidad. Necesidad y pasión de lo real	141
3.- ANÁLISIS CRÍTICO DE LA INVESTIGACIÓN	153
3.1.- Cinco procedimientos de indagación: rememoración, reconstrucción, revelación, exploración e investigación	153
3.1.1.- Rememoración	154
3.1.2.- Reconstrucción	160
3.1.3.- Revelación	164
3.1.4.- Exploración	166
3.1.5.- Investigación	170
3.1.5.1.- Investigación progresiva	172
3.1.5.2.- Investigación regresiva	176
3.2.- La investigación del escritor	177
3.2.1.- Investigación del escritor e investigación policial	177
3.2.1.1.- La muerte y la investigación como ordenadoras del discurso	183
3.2.1.2.- Olvido y silencio, crímenes de la Historia y del Estado	185
3.2.1.3.- El criminal y la víctima, quién es quién	191
3.2.1.4.- La investigación	195
a) El arranque: azar y obsesión	195
b) El documento	204
c) Una verdad prematura; juego de títulos y de textos	217
3.2.2.- Tipos de finales y tipología de investigaciones	224
3.2.2.1.- Final abierto de conocimiento imposible	225
3.2.2.1.1.- <i>El material humano</i> (2009), Rodrigo Rey Rosa	228
a) El Minotauro imaginado	228
b) Parálisis de interpretación; el fracaso cognoscitivo .	229
c) Parálisis de la escritura; el fracaso expresivo	232

d) Parálisis del compromiso; el fracaso deontológico .	235
3.2.2.2.- Final abierto de conocimiento probable	238
3.2.2.2.1.- <i>El espía</i> (2011), de Justo Navarro	242
a) Europa, campo de batalla de absolutos	242
b) Ezra Pound, el héroe ambiguo	244
3.2.2.3.- Final cerrado de conocimiento seguro	246
3.2.2.3.1.- <i>Los informantes</i> (2004), Juan Gabriel Vásquez	249
a) Una vida de ficción	249
b) El dolor de la verdad o por qué escribir	250
3.2.2.4.- Epistemología y ontología. Conclusiones previas	252
4.- INVESTIGAR: UN ACTO DE ESCRITURA, UNA ÉTICA DEL YO	255
4.1.- Las motivaciones del escritor. Reivindicación de la escritura de ficción	255
4.2.- El “yo” ético: fenomenología e ideología	262
4.3.- El intelectual líquido. Identidades enlazadas	267
4.3.1- El “yo” dominante; el individuo a través de los otros	268
4.3.2- España, la Transición modélica y la democracia indignada	269
4.3.3- Identidades enlazadas	281
4.3.4- América Latina, los hijos de la militancia	289
4.4.- <i>El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia</i> (2011), P.Pron	297
a) Los hijos detectives, la salvación acrílica de la historia	297
b) El olvido y la búsqueda: dos necesidades	301
c) La escritura o la forma del compromiso	305
CONCLUSIONES. RECAPITULACIÓN CON CODA	309
CODA SOBRE OTROS ASUNTOS	315
FINAL	317
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA	319
BIBLIOGRAFÍA LITERARIA	331

INTRODUCCIÓN

Cuenta Borges que un imperio remoto llegó a perfeccionar el arte de la cartografía con tal minuciosidad que los mapas del imperio acabaron ocupando ciudades enteras primero, provincias enteras después, y finalmente la misma superficie del imperio que pretendían representar. Y cuenta Borges en ese breve texto titulado “Del rigor en la ciencia” que, una vez la representación alcanzó las mismas proporciones que la realidad, las siguientes generaciones destrozaron los mapas al considerarlos inútiles.

Más recientemente cuenta Michel Houellebecq, en su novela *El mapa y el territorio*, que a la entrada de una de las exposiciones de Jed Martins, el protagonista de la última novela de Michel Houellebecq (2011), un cartel anunciaba con una frase sugerente (y quizás provocadora) el espíritu y la intención de las fotografías que presentaba ante la selecta sociedad parisina. “Es más importante el mapa que el territorio”, anunciaba. En efecto, las instantáneas de Martins estaban compuestas de imágenes de los mapas de carretera Michelin, cuyos trazos, líneas y señales daban cuenta de los accesos periféricos de París, de la campiña francesa o de las ciudades de provincia. El territorio había sido desplazado (opacado o anulado) por su representación.

No estoy seguro de tal afirmación. No estoy seguro de que la representación ciertamente sea más importante que la realidad. Pero lo que es innegable, con Borges y con Houellebecq (y no solo con ellos), es que la representación de la realidad en el campo del arte, y aún también en el campo del periodismo, de la actividad política y, en fin, de toda actividad pública, ha adquirido una relevancia capital para toda comunidad. A través de la representación configuramos los imaginarios de lo social, para incidir cultural o políticamente sobre ellos. A través de la representación configuramos una imagen del otro, de aquel con quien convivimos. A través de la representación construimos hechos del pasado, nuestra historia, nuestra memoria y nuestra posible identidad como comunidad.

Toda colectividad negocia las representaciones de su pasado, en un plano ideológico, para definir su modo de actuación y de organización en el presente. Y a su vez, pugna por establecer una representación del presente que ayude a programar una identidad en tanto que comunidad. Escoger unos hechos históricos determinados, reivindicar unas figuras públicas concretas, definir y sancionar unos acontecimientos traumáticos, reparar a las víctimas, condenar a los responsables; todo ello puede formar parte de una representación de la realidad y terminar confirmando una nueva representación, siempre cuestionable, siempre susceptible de refutación o de enmienda. Así pues, toda representación es una propuesta de interpretación integral sobre unos hechos y, en definitiva, sobre una comunidad.

El estudio que aquí empiezo pretende analizar un tipo concreto de representación del pasado y del presente en el ámbito literario hispánico: las novelas de investigación de escritor. A pesar del eclecticismo y del presentismo que se les supone a las sociedades posindustriales, y del relativismo al que con frecuencia se acude para señalar que la caída del muro de Berlín en 1989 simbolizó la caída, no solo del bloque soviético en la dialéctica de la guerra fría, sino también de toda explicación ideológica orgánica; a pesar, como digo, de este cambio de paradigma cultural y de esta crisis de subjetividad y de colectividad posmodernas, el sujeto a través de la literatura (y del arte, en general) ha emprendido una búsqueda individual de respuestas sobre la historia, la política, los sucesos traumáticos colectivos, familiares, personales, etc. Los metarrelatos, cuya defunción certificó François Lyotard a finales de los años 70, ya no alcanzan a explicar ni la historia, ni la organización de una comunidad.

Será este ciudadano quien deba buscar las razones de su vínculo con una comunidad en tanto que ciudadano, que ser social, que ser ético. Y el escritor (o el intelectual) será la figura oportuna que indague sobre la problemática de su tiempo y exponga, para la colectividad, un relato donde despliegue una ética tanto individual como compartida. Pretendo contribuir con este estudio al debate estético sobre la representación de la realidad precisamente desde un punto de vista fenomenológico.

Desde principios de siglo XXI, sobre todo desde la exitosa publicación de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, han ido apareciendo toda una serie de novelas que emplean cierto procedimiento de investigación llevado a cabo por un escritor, el cual descubre una historia de manera fortuita y acaba narrándola tras recomponer, con todas sus limitaciones y claroscuros, la verdad de los acontecimientos. Ya *Beatus Ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina, y *Galíndez* (1991), de Manuel Vázquez Montalbán, construían una ficción en la que dos escritores (o dos doctorandos, Minaya y Muriel Colbert, respectivamente) pretendían realizar una investigación sobre distintas figuras del pasado: sobre el poeta republicano Jacinto Solana, en la novela de Muñoz Molina, y sobre el político nacionalista vasco Jesús Galíndez, en la de Montalbán. Si bien estas dos obras sientan un precedente del fenómeno, existen diferencias sustanciales respecto al procedimiento desarrollado en la primera década de siglo XXI, como explicaré en su momento.

Lo significativo de las actuales investigaciones de escritor, desde mi punto de vista, es la ficcionalización de historias procedentes bien de una libre invención, bien de unos acontecimientos verídicos, de modo que ese mismo procedimiento combina elementos, técnicas y estrategias narrativas tanto de la novela como de los géneros no ficcionales.

Anuncio, tras este brevísimo apunte sobre la constante de la investigación de autor en los últimos años, cuáles serán los tres focos de interés de mi investigación. El primero, el nuevo pacto de lectura ambiguo, donde los discursos ficcionales y no ficcionales se combinan en un nuevo terreno tan propicio para la fabulación como para la interpretación de hechos verídicos, donde el autor pretende incidir sobre la representación de la realidad con una propuesta hermenéutica propia. El segundo, los distintos procedimientos de indagación de la realidad y, más concretamente, el procedimiento de investigación con todos sus elementos distintivos y las posibilidades expresivas que ofrece. El tercero, el epicentro de toda interpretación de la realidad, el escritor que narra lo colectivo, y que se propone como punto de partida (factible y falible) comprender el objeto investigado.

A pesar de, como digo, establecer tres grandes vértices en el análisis del fenómeno (ambigüedad, investigación y sujeto), hay elementos transversales que repercuten en cada una de las partes de mi estudio, de modo que intentaré señalar las constantes dentro de una estructura organizada estrictamente para no resultar redundante ni prolijo.

Para abordar estos tres focos con precisión, el primer capítulo de este estudio contextualizará el fenómeno de la investigación dentro del panorama literario español contemporáneo. Atendiendo a los estudios de referencia que han aparecido sobre la narrativa española de finales de siglo XX y principios del XXI, recorreré los postulados más comúnmente aceptados sobre lo que en su momento se llamó la “nueva narrativa”, que venía a romper con la novela esteticista de los años 60 y 70 y proponía la vuelta a un relato realista y posmoderno, donde la narración de una verosímil primara sobre los efectos de forma de la obra artística. Con esta vuelta al realismo, surgirán nuevos nombres que perdurarán hasta nuestros días (Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, Almudena Grandes, Luis Landero, Luis Mateo Díez, Arturo Pérez Reverte y tantos otros y tan variados). Muchos de ellos se convertirán en auténticos fenómenos de ventas, reconciliando la narrativa española con el gran público lector.

De forma paralela a esta reconciliación, bien como causa o bien como consecuencia de ella, los géneros populares experimentarán un desarrollo sin precedentes: hablaré en este apartado del *boom* de la novela negra y del *boom* de la novela histórica que, si bien hunden sus raíces en el siglo XIX, se erigen en este final de siglo como dos de las formas más apreciadas por los lectores y por la crítica. Junto a estos dos géneros, se consolidan otros dos géneros con menos recorrido en la tradición española pero muy pertinentes para explicar las novelas de investigación de autor: el género de no ficción (con todas sus divisiones y subgéneros) y la novela de la memoria.

Ciertamente el panorama literario que va desde los años 70 hasta la primera década de los 2000 no queda explicado únicamente mediante estos cuatro géneros; ahora bien, estas cuatro modalidades narrativas son el germen del fenómeno que pretendo explicar, las formas sobre la que se desarrollará la investigación de autor. Sin

embargo, a pesar de que me centraré unívocamente en ellos, daré ciertos apuntes sobre otros géneros, otros autores y otras obras para completar ese recorrido.

Quiero trazar expresamente este recorrido de cuatro décadas para situar el fenómeno de la investigación de escritor, no como una mera novedad narrativa del nuevo siglo, sino como una novedad procedimental dentro un proceso cultural de desestructuración de época mucho más amplio. La búsqueda de preguntas sobre el pasado, o sobre el presente, o sobre lo político, lo histórico o lo social, y sin el amparo de esas respuestas sistémicas de los grandes metarrelatos, comienzan a elaborarse en los años 80¹. Los antecedentes que propongo para el fenómeno (*Beatus Ille* y *Galíndez*) expresan un síntoma de desorientación cultural y de necesidad de respuestas a mitad de los 80 y principios de los 90. El género policial, tan abundante en los 80, junto con el desarrollo del género histórico, insisten en un tipo de literatura que pide respuestas y que busca en las zonas más ocultas (y más peligrosas) de la sociedad, o que busca en su origen y en su pasado (lo que incluye los géneros de la no ficción) claves con que construir ese nuevo marco político democrático en España.

El segundo capítulo se centrará en la primera de las cuestiones fundamentales: el pacto de ambigüedad en la representación. Apoyándome en los estudios de referencia para la cuestión, como el ensayo de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), y el volumen coordinado por Christian von Tschischlke y Dagmar Schmelzer, *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual* (2010), intentaré dar cuenta de cómo la pragmática literaria ha desplazado al análisis formal para definir con solvencia y, en menor medida, explicar fenómenos híbridos como las novelas ambiguas.

¹ Tanto la literatura que refleja la crisis de las certezas sistemáticas en los 70 y 80, como la vuelta al realismo en clave posmoderna, pasando por cierta voluntad de indagación o retrospección o reconstrucción en los autores españoles, ya queda inicialmente teorizada en los 90. Me resultan fundamentales los artículos de Joan Oleza: “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo” (1993), “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo” (1994) y “Un realismo posmoderno” (1996).

Philippe Lejeune y John Searle, entre otros, consideraban que la adscripción de las obras literarias a determinados géneros no dependía tanto de su morfología, de sus elementos constitutivos, sino de la intención autorial con que se emitía el texto; es decir, para que un texto fuera considerado ficticio o no ficticio, la crítica no debía observar los elementos de composición de la obra, sino más bien la estrategia comunicativa pactada por el autor y el lector. Lejeune distinguía de este modo dos pactos de lectura: el pacto de veracidad o de autenticidad y el pacto de ficcionalidad. Sin embargo, Manuel Alberca advierte la aparición de un pacto ambiguo cuya manifestación más evidente, y en la que centra su estudio, es la “autoficción”.

Explicaré en este apartado, en efecto, la relación entre el pacto ambiguo y la autoficción, pero además haré extensible tal explicación a la “docuficción”, el tratamiento ambiguo de la realidad narrada. Para ello, acudiré a textos literarios, como es natural, pero también, a recursos periodísticos, a imágenes fotográficas y a polémicas recientes en el terreno del periodismo (como la protagonizada por Arcadi Espada y Javier Cercas en 2011) o de la memoria histórica (como el fraude pertrechado por Enric Marco, ex presidente de la Amical de Mauthausen) que puedan contribuir a iluminar la problemática de la ambigüedad que, como se podrá observar, no se restringe al campo literario, sino que se abre a todo un campo cultural y filosófico en que se redefinen, a nivel comunicativo (y por consiguiente, a nivel ontológico), conceptos como “verdad”, “veracidad”, “autenticidad” y “ética”.

En mi análisis pretendo, asimismo, poner en valor esta nueva estrategia narrativa de la ambigüedad, no como signo funesto del relativismo de nuestro tiempo (como se ha leído en ocasiones), sino como posibilidad flexible, honesta y eficaz para vehicular ciertos conocimientos y marcar un posicionamiento ético y social determinado. Explicaré, apoyándome en el “efecto de realidad” de Barthes, lo que he dado en llamar “efecto de autenticidad”, es decir, la función tácita de una ficción (novela) que parece no ficticia (investigación documentada), consecuencia de esa hibridez ambigua. Es exactamente el caso de las novelas de investigación de escritor. Finalmente conectaré este fenómeno con lo que la filosofía cultural de Alain Badiou y Slavoj Žižek, ambos adscritos al pensamiento psicoanalítico o a la llamada izquierda

lacaniana, ha definido en nuestro tiempo como la vuelta a lo real, la pasión por lo real, o en otras palabras, la necesidad del sujeto contemporáneo, atravesado por simulacros, pantallas, superficies, *gadgets* y elementos virtuales, de experimentar acontecimientos de realidad.

En el capítulo tercero analizaré con detalle la construcción de la investigación y sus recursos prototípicos. Comenzaré distinguiendo cinco procedimientos de indagación que conviene diferenciar en el análisis: rememoración, reconstrucción, revelación, exploración e investigación. Si bien cada fenómeno opera con distintos mecanismos, la abundancia de ejemplos en cada uno de ellos demuestra que la literatura ha emprendido un camino en busca de respuestas que ya no dan los grandes metarrelatos, sino la iniciativa individual y que, en última instancia, evidencia lo que Badiou y Žižek defienden: que tras la Posmodernidad el sujeto contemporáneo necesita por un lado una vuelta a lo real, y por otro, como diría Marc Augé, necesita regenerar ciertos vínculos de ciudadanía aunque desde sus propias zonas de subjetividad, lo que supondría una voluntad (prototípicamente moderna) de articular un relato colectivo.

Para describir el proceso de investigación que llevan a cabo las novelas que manejo en el corpus, en primer lugar, las separaré de lo que llamo una “investigación progresiva” o tradicional, en la que la lectura y la acción detectivesca avanzan al mismo tiempo. En la investigación de escritor, sin embargo, la investigación se relata de forma “regresiva”, de modo que el relato comienza cuando todo ha ocurrido ya y todo lo que es susceptible de ser conocido es sabido ya por el escritor, el cual otorga un sentido propio a los acontecimientos a través de la escritura. En segundo lugar, realizaré un análisis comparativo entre este procedimiento y la investigación prototípica en literatura: la novela policial. En esta oposición de formas, veré de qué manera se subvierten los roles que intervienen en la acción (criminal, víctima, investigador, crimen, etc.) y cómo de esa subversión nacen nuevos sentidos en cada categoría: el criminal y la víctima se pueden intercambiar e incluso pueden ayudar a inferir una lectura colectiva, el crimen no es tanto el asesinato como la injusticia sistémica del Estado o de una comunidad, la muerte no es tan solo la desaparición sino también el olvido. En tercer lugar, me detendré a analizar los recursos que emplean las novelas

para imprimir ese “efecto de autenticidad” propio de la ambigüedad: el azar, los documentos, el juego intertextual. Y por último, propondré una tipología de investigaciones regresivas (o de escritor) atendiendo a los diferentes finales que presentan y a las problemáticas que plantean sobre la verdad y su conocimiento. A modo de ejemplo, en cada uno de estos apartados, analizaré algunas novelas que sostengan la teoría expuesta.

En el cuarto capítulo abordaré el tercer gran foco de interés de este estudio: el investigador y el escritor. En todo este apartado late una pregunta fundamental: ¿cuál es el sentido de la preeminencia del “yo” sobre la historia de otro? De otro modo: ¿por qué un individuo se erige en la voz de un colectivo? A partir de ella, reflexionaré sobre las posibilidades ideológicas y fenomenológicas que ofrece el texto, verdadero campo de batalla del intelectual. Ese intelectual tiene un papel menos privilegiado que el intelectual decimonónico o que el intelectual orgánico de entreguerras; desde mi punto de vista, siguiendo las tesis de Zygmunt Bauman, esta nueva figura responde a un tipo de “intelectual líquido”, carente de épica y desligado de todo proyecto integral y colectivo, pero que busca su inserción individual como ciudadano y ensaya una actitud ética mediante la escritura, operación que se produce de forma paralela en las dos orillas del Atlántico, cada una de las cuales conserva sus especificidades históricas.

En esa dialéctica entre lo individual y lo colectivo y, siguiendo con la pregunta, en esa dialéctica de narrar la historia individual y narrar al mismo tiempo la historia de una comunidad, explicaré lo que para mí supone un fenómeno en la subjetividad contemporánea más allá del campo literario: la identidad enlazada. Las nuevas formas de comunicación, fundamentalmente en red, han ayudado a construir una imagen de sujeto cuya identidad no proviene tanto de sí mismo, de su conciencia, de su creatividad y de su actividad, como de la filiación que realiza externamente. De otro modo, el sujeto contemporáneo expone sus intereses, sus preocupaciones, sus obsesiones y sus causas a través de otros discursos y de otras identidades. Esta idea no estoy seguro de que haya nacido en la sociedad contemporánea, pero sí defiendo que en la era de la comunicación se ha acentuado y revelado como fundamental. Me detendré con detalle en ella.

A continuación expondré el corpus con el que trabajaré para explicar tanto el fenómeno de la investigación ambigua como su importancia en el panorama literario español actual. Me parece significativo, de entrada, el número de novelas que emplean este procedimiento vertebrador en la narración desde 2001, y sobre todo de este tipo de novelas dentro del campo de la memoria histórica. Pero más allá de la cantidad, es por su condición cualitativa por lo que la investigación de escritor merece la atención de la crítica, en tanto que signo de época, pues permite diversos análisis en el terreno cultural, social y político (como los que he detallado al anunciar los distintos capítulos de mi estudio) pertinentes y me atrevo a decir que necesarios.

El corpus de narraciones de escritor con el que trabajaré en este estudio está compuesto por²:

<p><i>Soldados de Salamina</i>, Javier Cercas, 2001</p> <p><i>La meitat de l'ànima</i>, Carme Riera, 2004</p> <p><i>El vano ayer</i>, Isaac Rosa, 2004</p> <p><i>Los informantes</i>, Juan Gabriel Vásquez, 2004</p> <p><i>Enterrar a los muertos</i>, Ignacio Martínez de Pisón, 2005</p> <p><i>La velocidad de la luz</i>, Javier Cercas, 2005</p> <p><i>Mala gente que camina</i>, Benjamín Prado, 2006</p> <p><i>Cita a Sarajevo</i>, Francesc Bayarri, 2006</p> <p><i>¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!</i>, Isaac Rosa, 2007</p> <p><i>La fiesta del oso</i>, Jordi Soler, 2009</p>

² Debo citar también la novela de Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, (1995), puesto que la utilizaré en diferentes momentos de mi estudio. Sin embargo, no la incluyo dentro de este catálogo por aparecer desconectada temporalmente del fenómeno y, en cierto modo, de los debates, respuestas y formulaciones que la ficción ambigua despierta a lo largo de la primera década de los 2000. Asimismo, no incluyo las numerosísimas novelas de investigación que se narran en tercera persona, a pesar de no inscribirse en el género policial e incluso a pesar de hacerlo en el terreno de la memoria histórica (es el caso de *Tiempo de memoria*, de Carlos Fonseca, 2009), porque pertenecen (como explicaré en el capítulo tercero) a un tipo de investigación “progresiva”, pues ofrecen posibilidades interpretativas diferentes a las novelas que yo estudio en este ensayo; este grupo de investigaciones progresivas siguen la estela de dos novelas que he propuesto como antecedentes del fenómeno: *Beatus Ille* (1986) y *Galíndez* (1991), investigaciones de doctorandos y, por lo tanto, de escritores, narradas de forma progresiva, insisto. Hay otro tipo de “investigaciones de escritor” que, aun siéndolo efectivamente, no las he incluido porque se alejan en sus recursos y en sus estrategias de todo el análisis formal, pragmático y cultural que realizaré en los capítulos segundo, tercero y cuarto; *El blog del inquisidor*, de Lorenzo Silva (2008) y *Extraña forma de vida*, de Enrique Vila-Matas (1997).

Anatomía de un instante, Javier Cercas, 2009
El material humano, Rodrigo Rey Rosa, 2009
El hombre que amaba a los perros, Leonardo Padura, 2009
El bes de l'aigua, Elvira Cambrils, 2010
New York-Bilbao-New York, Kirmen Uribe, 2010
Lo que esconde tu nombre, Clara Sánchez, 2010
El ruido de las cosas al caer, Juan Gabriel Vásquez, 2011
El espía, Justo Navarro, 2011
Missing, Alberto Fuguet, 2011
El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia, Patricio Pron, 2011
Una misma noche, Leopoldo Brizuela, 2012

Me parece relevante la cronología del fenómeno, puesto que puede ayudar a entender su desarrollo y, sobre todo, su vigencia. Podemos comprobar, de hecho, un repunte de este tipo de investigaciones a finales de la década de los 2000; entre 2009 y 2011 se publican en España un total de once novelas de investigación de autor, la mitad de nuestro corpus.

No obstante, no me parece tan relevante la procedencia de cada una de ellas. Desgranando el catálogo por países (y por lengua en el caso español), hay un total de once novelas de escritores españoles y en español, tres publicadas en España y en catalán, dos novelas argentinas, dos novelas colombianas, una chilena, una cubana y una guatemalteca. Insisto en que no me parece tan relevante la procedencia del autor por dos razones fundamentales.

La primera de ellas es que absolutamente todas se publican en España y, por lo tanto, comparten un mismo circuito comercial, un mismo circuito mediático y crítico y un mismo público, de modo que no considero pertinente el rasgo nacional para ensayar otras inferencias. Es más, la llamada “globalización” es efectiva tanto en el plano económico como en el cultural, y su combinación es altamente productiva: los escritores latinoamericanos publican (incluso su primera novela) en grandes firmas editoriales de nuestro país (Tusquets, Random House Mondadori o Alfaguara, por

ejemplo); dichas editoriales planifican sus lanzamientos de acuerdo a una industria literaria referenciada por agencias, por ferias como las de Frankfurt o Guadalajara (México) y por grupos mediáticos globales que tienen su correspondiente canal de comunicación en televisión, radio, prensa o internet. Con ello quiero reiterar que en el proceso de difusión, lectura y circulación de una novela no interviene de forma decisiva el factor nacional, a menos que su publicación responda a un criterio de marketing y con una voluntad tácitamente comercial. Sin embargo, la importancia y la incidencia de estas novelas en su contexto de lectura eliminan toda observación de tal criterio.

La segunda de las razones es de corte crítico. No solamente desde un punto de vista comercial (como acabo de exponer) se ponen en contacto la literatura latinoamericana y la española. Entre las dos orillas del Atlántico se levanta toda una tradición de intercambio fecundo entre autores y obras especialmente desde mediados del siglo XX y más concretamente desde el *boom* latinoamericano de los años 60. Este intercambio, ciertamente, fue desigual en tanto que las publicaciones de relevancia internacional se realizaban en Europa; sin embargo, en la actualidad no queda claro que ese centro literario sea España, ni mucho menos, y mientras la simbiosis entre América y Europa ha continuado de manera brillante, han ido desarrollándose nuevos centros de circulación de novedades (a través de ferias, de expansión de editoriales, etc.) y de interpretación crítica (fundamentalmente, departamentos de hispanismo en universidades como las de Francia, Alemania y especialmente Estados Unidos, con sus respectivos programas, congresos, publicaciones, etc.).

Precisamente desde Estados Unidos, ha venido hablándose y practicándose el concepto de “estudios transatlánticos” (Ortega, 2003). Los “Cultural Studies”, de los que parte la idea transatlántica, significaron una renovación pedagógica y epistemológica en los estudios de literatura; dieron lugar a un cuestionamiento del canon heredado, al descubrimiento de nuevos autores, al análisis de las obras en

colaboración con otras disciplinas y por supuesto a la modulación de otro tipo de relación entre las literaturas de ambos continentes³.

La discusión sobre comunidad, nacionalidad, ciudadanía, y el papel de la mezcla y la hibridez de las identidades no basadas en la semejanza sino en la alteridad (Ricoeur), se ha revelado como más compleja, a pesar de la simplificación introducida por el proyecto de la “globalización”, o por ello mismo. Justamente, redefinir la “globalización” como productora de diferencias, esto es, de su propia contradicción simétrica, es una necesidad teórica de la reapropiación. Para otros grupos, se trata de reformular el largo y desigual intercambio entre España y la América hispánica, del modo de superar la lamentable división de áreas “peninsular” e “hispanoamericana”, que ha envejecido en la rutina y ha vuelto grises, sin raíces y sin frondas, a los textos más relevantes; aquellos, precisamente, que se entienden mejor en su inclusividad y mestizaje. (Ortega, 2003: 113)

En este estudio, las novelas de uno y otro lado plantean problemáticas similares en torno al debate estético de la representación y al debate social de la memoria. Esforzarme en un análisis distintivo significaría perder de vista el alcance y la profundidad del debate, que ha adquirido una dimensión global (dada su reproducción en el seno de comunidades bien distintas como la española, la argentina, la chilena pero también la norteamericana, por ejemplo) e interdisciplinar (vistos los correlatos en cine, en televisión, en fotografía o en periodismo).

La novela de investigación de autor se inserta en una estética realista ambigua, mezcla de estrategias ficcionales y no ficcionales. Propongo en este estudio demostrar por qué este tipo de obras quedan conectadas con un tiempo histórico carente de épica y en busca de causas de ciudadanía; la investigación es la metáfora de una búsqueda de respuestas. Propongo demostrar por qué el éxito de su representación a través del individuo está desplazando formas más convencionales y más tradicionales de representación de lo colectivo, para reformular conceptos como “autenticidad” o “verosimilitud”, en el terreno literario, o como “verdad” y “simulacro”, en el terreno de

³ Para una continuación del debate en torno a viejos y nuevos modelos de hispanismo, recomiendo el volumen de artículos (o al menos los presupuestos teóricos de la introducción) que se recogen bajo el título *Un hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural* (2011), publicados en Madrid, Biblioteca Nueva, y sin embargo coordinados desde el otro lado del Atlántico por Rosalía Cornejo Parriego y Alberto Villamandos, de la Universidad de Ottawa y de la Universidad de Missouri-Kansas City.

la filosofía cultural. Propongo demostrar, en fin, por qué la investigación de escritor (a partir de textos literarios) se propone como signo de época, como epifenómeno de todo un estado cultural de incertidumbre que lucha por buscar (al menos buscar) nuevas respuestas sobre el pasado y sobre el presente con las que enfrentar el futuro.

1.- OTRAS INVESTIGACIONES. LA INVESTIGACIÓN DE ESCRITOR

En el año 2007, Isaac Rosa publica *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, una revisión de su primera obra, *La malamemoria* (1999), que Seix Barral se había propuesto rescatar a raíz del éxito del autor con *El vano ayer* (2004). Sin embargo, Rosa, no sabemos hasta qué punto consciente de la limitada calidad de su *ópera prima*, emprende un nuevo acto de escritura sobre el texto previo y elabora unos sugerentes comentarios al final de cada capítulo sobre lo acontecido en cada uno de ellos. Estos comentarios realizados por un hipotético lector, o en realidad por un lector que entra en la narración con un estatuto de ficción, alteran la llamada “transducción” (Dolezel, 1986) de una obra literaria, mediante la inclusión de una categoría convencional extraliteraria en los entresijos de la novela. Este juego metaliterario de Rosa finge un sabotaje de la obra artística, una intolerable “subversión” (Rosa, 2007: 10), y con ella, con esta transgresión controlada, permite el desenmascaramiento de los mecanismos con que se construye la ficción y la ridiculización de los “defectos y vicios” (Rosa, 2007: 9) del relato. Como bien apunta Juan Goytisolo:

El vandálico exégeta pone en la picota la verosimilitud de su relato histórico, el convencionalismo de las situaciones y personajes, la reiteración del encuadre paisajístico, la prosa engolada y huera fruto de esa zafia voluntad de estilo que "infecta", dice, la literatura de nuestro tiempo. (Goytisolo, 2007)

Si en efecto Seix Barral hubiera lanzado una nueva edición de *La malamemoria* tal y como salió a la luz en Del Oeste Ediciones en 1999, es decir, sin adendas paródicas y sin añadidos burlones, nos habría interesado la obra en cuanto a lo que entiendo como la novela de investigación de autor que me propongo estudiar. No obstante, al llegar a nuestras manos en tal estado metarreflexivo, nos interesa todavía más porque, de una manera intuitiva, nos cede unas palabras y unos argumentos valiosísimos que tendríamos que elaborar a nivel teórico, sin este soporte literario cómplice, para dar cuenta de un fenómeno característico de la literatura española actual, como es la aparición de este mismo tipo de investigaciones en la novela de principios de siglo XXI. Dice el “vandálico exégeta” de Rosa en su primera intervención:

El primer capítulo ya se apresura a plantear el que será el hilo conductor de la novela: la búsqueda –“la busca”, como titula esta primera parte–, la investigación desde el presente (aunque ese presente sea 1977) sobre hechos del pasado, a partir de un elemento casual, dudoso o enigmático (en este caso, un pueblo desaparecido y negado). Todo lo cual, siguiendo el previsible esquema común a tantas novelas de los últimos años (la investigación a partir de un hallazgo fortuito de algún episodio oculto del pasado), desemboca en el inevitable descubrimiento de... ¡Un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, unas víctimas perdidas en el sumidero de la historia, etc., etc. (Rosa, 2007: 24)

Lo que en principio constituye una crítica a la estructura de la novela por falta de originalidad en cuanto al planteamiento de una investigación para contar una historia del pasado, para nosotros supone la confirmación de la consolidación de esa misma estructura de investigación como forma más que eficaz de narrar en la actualidad: un “elemento casual” desata en alguien una curiosidad tal que le obliga a emprender una investigación más o menos metódica para desenterrar una historia que permanecía oculta u olvidada. Y va más allá al poner ejemplos provocadoramente reconocibles:

Demasiado visto. Me vienen a la cabeza decenas de ejemplos sólo entre las novelas de los últimos años. Un escritor en horas bajas se encuentra por casualidad con una vieja historia de cuyo hilo tirará hasta conocer un drama terrible y unos protagonistas fascinantes –uno de los cuales, aún vivo, le dará toda una lección humana y moral en las últimas páginas–. Una mujer, en plena crisis personal, se dedica tras la muerte de su padre a reconstruir la dramática historia familiar a partir de los papeles y fotografías que encuentra en un baúl del desván. Un periodista investiga un caso de corrupción local y acaba destapando un drama guerracivilesco. Un policía desencantado y alcohólico se hace cargo de un caso de asesinato en un pequeño pueblo de la España profunda cuya trama conduce a una venganza de guerra largo tiempo aplazada. Y como éstos, muchos más argumentos hermanos que cualquier lector tendrá en mente. (Rosa, 2007: 24)

Podríamos pensar que, entre esas decenas de ejemplos que se le vienen a la cabeza al lector ficcional, están *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *El jinete polaco* (1992) de Antonio Muñoz Molina o *Demasiado para Gálvez* (1979) de Jorge M. Reverte... o al menos no es descabellado trazar tales paralelismos. No me importa tanto identificar las tramas a las que alude el relato, sino reconocer, en cualquier caso, una fórmula o un procedimiento narrativo que ya se considera

frecuente, y en consecuencia eficaz, para construir el relato. La importancia que le otorgo a este primer comentario de uno de los narradores de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) reside, no tanto en su precisión teórica, sino en la intuición de la existencia (y del abuso, en realidad) de cierta estructura de investigación en la novelística española actual. De manera intuitiva, insisto, de forma asistemática, confunde dentro de una misma categoría la investigación, la rememoración o la reconstrucción, variantes que en mi opinión contienen ciertos rasgos pertinentes que le confieren determinados valores narrativos y de los que daré cuenta en apartados posteriores (vid. 3.1 de este estudio).

Sería el momento de refrendar las palabras de Rosa con el corpus de novelas en que nos hemos basado para este estudio y que ya hemos presentado en la introducción. Aun así, se habrá deducido, por la secuencia de novelas nombradas, que hemos excluido de nuestro corpus toda aquella narración que sí es susceptible de entrar dentro de los márgenes del género policial, criminal o negro, así como las novelas que, retomando el indiscutible éxito del género, vuelcan su forma prototípica sobre otro tipo de investigaciones manteniendo las categorías de criminal, crimen, investigador, etc. y que no consideraré como novelas de investigación de autor⁴, puesto que se trata de una investigación “progresiva”, en tercera persona, hecho fundamental para el análisis que propongo en la investigación de escritor, como expondré en el capítulo tercero de este estudio.

No podemos pensar en que esta novela de investigación de autor supone la aparición de un nuevo género, un subgénero dentro de una corriente más amplia. Hablaré de procedimiento narrativo de investigación, ni siquiera de esquema en términos estrictos. Me interesa destacar la búsqueda entendida como forma heterodoxa, variada y compleja, como procedimiento vertebrador de la narración, y que gracias a la subversión de las categorías canónicas del género policial despierta nuevos sentidos en el relato y permite nuevas reflexiones sobre la capacidad de conocer y sobre la

⁴ O al menos las consideraré como precedentes. Tal es el caso, insisto, de *Beatus Ille* (1986), de Muñoz Molina, y de *Galíndez* (1991), de Vázquez Montalbán.

capacidad de narrar, de aprehender en tanto que sujetos y de representar en tanto que artistas.

Precisamente será la hibridación genérica una de las características fundamentales de la novelística española actual. También por supuesto lo será de las investigaciones que presento en este estudio. Quisiera poner un único ejemplo para destacar su importancia más allá del mero señalamiento de su existencia. Se ha discutido mucho sobre si *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas, es un ensayo o una novela sobre el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. Más que la determinación genérica, lo que interesa de la obra de Cercas, según mi criterio, es en primer lugar la manifestación de una hibridación que aprovecha tanto el rigor de un ensayo como la capacidad emotiva de una novela, y en segundo lugar la consecuencia de esta ambigüedad, pues da pie a una constante puesta en duda de la “verdad”, a la constante reafirmación de su carácter provisional y a la revalorización de su capacidad performativa, poética o simbólica más allá de su ratificación factual.

Por lo tanto, como he dicho, no hablaré de la novela de investigación de autor como género, sino como procedimiento narrativo. En el apartado correspondiente, me detendré en el análisis de su forma a la luz de los géneros sí considerados como tales, para evidenciar las posibilidades de esta otra forma de creación, pero nunca considerándola partícipe del policial, ni del género histórico, ni del género de no-ficción.

Precisamente quisiera partir de estos géneros consolidados para elaborar un panorama sucinto de la novela española de la democracia, con el fin de contemplar el contexto en que surgen, a partir de los años 2000, toda esa serie de novelas de investigación de autor, escritas en España o América Latina pero publicadas todas en nuestro país, y cuyo procedimiento se extenderá de forma casi abusiva hasta alcanzar cierto grado de hartazgo como el demostrado por Isaac Rosa (2007).

1.1.- Los primeros años de la Transición de la literatura española. La voluntad de preguntar y la necesidad de responder

1.1.1.- En busca del público perdido, el viejo gusto de contar

La verdad sobre el caso Savolta tuvo el acierto de ubicarse en el centro de un intervalo temporal que llevaría a un país y a su literatura a otras prácticas políticas, sociales y culturales. 1975 supone el inicio de la Transición política⁵, pero también de la transición literaria⁶.

La historiografía literaria que concierne a este periodo en concreto se ha visto lastrada por la común idea, con todo su debate y toda su problemática a cuestas, de que la Transición política se fundamentó sobre unas instituciones y unas formas que, tras su consolidación, dieron lugar a un sentimiento de “desencanto” ideológico y literario con respecto al nuevo sistema democrático. Precisamente uno de los críticos que entendió este momento de transición como tal, Francisco Rico (1992), al hablar de las corrientes estéticas de mediados de los 70, señalaba la simultaneidad de dos factores sociales fundamentales como causantes de tal desencanto: por un lado, la llegada de la libertad y, por otro lado, el “crepúsculo de las ideologías” (Rico, 1992: 87). Ambos factores derivan hacia la idea nada inocente de que, tras la dictadura franquista, tras abandonar oficialmente la censura⁷ y tras abrirse “completamente” los canales de expresión para toda creación artística, la novela española no floreció tan esplendorosamente como los profetas de la libertad habían pronosticado. Esto suscitó innumerables debates entre creadores y especialistas que intentaban esclarecer ciertas cuestiones, cuando no

⁵ Somos conscientes de la polémica del inicio y fin de la Transición española. Escogemos la opinión común de que este periodo comenzó con la muerte del dictador en 1975, como hecho simbólico fundacional, a pesar de la decadencia, resquebrajamiento y debilidad del Régimen desde finales de los 60, y que continuó con las progresivas conquistas de libertades democráticas en la segunda mitad de los 70, con el aborto del golpe de Estado de 1981 y con la llegada al poder de la izquierda socialista en 1982.

⁶ Darío Villanueva (1987) concede este valor a *La saga/fuga de J. B.* (1972) de Torrente Ballester, mientras que Constantino Bértolo (1989) lo comparte con *Cerberos son las sombras* (1975) de Juan José Millás.

⁷ Con el Real Decreto-Ley 24/1977 del 1 de abril del mismo año, la “indeclinable libertad de información” se hacía oficial, aunque la práctica fuera sensiblemente diferente: es tristemente conocido el caso de la película *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró, película que fue secuestrada por las fuerzas del orden durante más de año y medio y que no se pudo estrenar hasta el verano de 1981, y que además le llevó a su directora a un escandaloso proceso judicial militar.

defender ciertas posturas ideológicas: por qué la llegada de la libertad no había traído obras mejores, por qué no había líneas estéticas fuertes y nombres importantes entre los creadores, por qué con Franco se escribía mejor, por qué contra Franco se escribía mejor (según la célebre reformulación de Vázquez Montalbán), por qué la libertad había propiciado un momento de confusión y desorientación a la literatura española, etc. Debates que, como se puede comprobar, dejan traslucir desde lo meramente estético lo puramente ideológico:

Desde la muerte de aquel general bajito de voz amariconada abundan las almas que andan como perdidas por el mundo, añorando los buenos tiempos en los que sólo se podía estar a favor o en contra, en los que todos sabíamos qué era el bien y qué el mal, aquellos largos cuarenta años en los que la realidad y la verdad eran claras y distintas, cuando la literatura tenía una función social indiscutible: predicar al convencido, pues ya se sabe que franquistas y antifranquistas, malos y buenos, no se solapaban ni siquiera en el terreno de sus lecturas. (Murillo, 1988: 301)

Sin embargo, parece más razonable pensar que ese desencuentro entre el gran público y la literatura española en los últimos años de la dictadura franquista poco o nada tenía que ver con los avatares políticos, la llegada próxima de la libertad o el posible desvanecimiento en el aire de las ideologías, sino más bien por la difícil combinación de literatura experimental de los 60 y 70, en manos de los *novísimos*, y público masivo, lector y comprador de las nuevas obras:

No es exageración excesiva decir que en 1970 España criaba una literatura sin público. Ganárselo, unos años después, había de parecer una empresa fascinante también literariamente para un escritor digno del nombre. (Rico, 1992: 89)

El surgimiento de la nueva narrativa española y la reconciliación con esa masa lectora tuvo su primera manifestación, según las palabras de Sanz Villanueva (1992), en ese año bisagra de 1975:

Esa fecha crucial de nuestra historia política iba a coincidir con la publicación de un libro importante en sí mismo [...] y destacado por su significación como cabeza de serie de una corriente que no mucho más tarde se convertiría en rasgo distintivo de toda una época. (Sanz Villanueva, 1992: 251-252)

A saber, *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, ese nombre que reclamaba Rico para ganarse el favor y las lecturas de un público español extraño y ajeno a la narrativa inmediatamente precedente. A su vez, Mendoza también era “extraño y ajeno” a esa narrativa, porque su formación literaria la había llevado a cabo en los Estados Unidos, donde los debates estéticos se planteaban en el terreno conceptual de la posmodernidad, de la metaficción, de la parodia historiográfica, y de la narración de gran público⁸. Es decir, eran planteamientos completamente diferentes a la resaca vanguardista de Benet, Azúa o Juan y Luis Goytisolo, esa misma que deslindó durante dos décadas el camino de la creación de los gustos del lector medio.

La irrupción de Mendoza, junto a la llegada inmediatamente anterior de los que serían en poco tiempo los grandes narradores del *boom* latinoamericano, con García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar a la cabeza, y con un afán de narración que contrastaba fuertemente con los usos y costumbres de tales *novísimos*, vino a dar una alternativa a un panorama dominado por el afán experimentalista de los escritores en activo que, a su vez, habían reaccionado contra el realismo social de posguerra de Cela, Delibes o Laforet:

Se suele considerar, de forma bastante unánime, que a finales de los 60 y a lo largo de los 70, una vez arrinconado el realismo social, asumidas pero no seguidas más que muy parcialmente las propuestas del *boom* latinoamericano, con su programa de libertad imaginativa, de pasión fabuladora, de renovación de la estructura, de la tecnología y de la prosa novelescas, y en muchos casos de popularismo comunicativo, se impuso en España [...] la hegemonía de un modelo novelesco poderosamente experimentalista, que recuperaba muchos de los procedimientos de la vanguardia, que hacía de la novela un instrumento de reflexión sobre la escritura, que elaboraba míticamente sus materiales, y que mantenía una actitud ideológica radical, de enfrentamiento a un sistema establecido. (Oleza, 1993: 1-2)

Esta literatura de los 70 atentaba contra el costumbrismo de los cafés de Madrid, contra el tedio de las pensiones baratas de Barcelona, contra los domingos eternos, ociosos y lluviosos, las academias nocturnas, los enamorados pusilánimes, la

⁸ A propósito de la parodia y de los géneros populares en Eduardo Mendoza, véase Martínez Rubio, 2011a.

consabida miseria rural y su violencia, los personajes oprimidos por un círculo de aburrimiento y esterilidad, contra todo un imaginario estanco que la literatura de los 40 y 50 había fomentado en un país de escasez, racionamiento y estraperlo. Ese realismo social estricto “fue anatemizado, culpado de decimonónico, de antiguo, de pasado de moda” (Oleza, 1993: 1) y el péndulo de la estética se balanceó hacia la novela experimental de Luis y Juan Goytisolo, Benet, Azúa etc., desafecta a cualquier forma de realismo, aficionada al puro juego formal, a los artificios vanidosos sin horizonte y que fue “apagándose entre bostezos” (Rico, 1992: 87).

En torno a la muerte de Franco los primeros síntomas de un nuevo público permitían hablar de novelas que se leían como novelas: con argumentos y personajes, con humor y retratos sociales, con una lengua literaria tan jugosa por sí misma como capaz de contar una buena historia. (Gracia y Ródenas, 2011: 222)

Entre estas dos tierras, Mendoza “ofrecía una historia interesante en sí misma” (Sanz Villanueva, 1992: 254). Suficiente. “No era una novela por completo al modo tradicional porque incorporaba elementos formales de corte vanguardista” pero a su vez sí que “ofrecía una historia convencional”. Lo que *La verdad sobre el caso Savolta* proponía “era una vuelta al viejo gusto por contar, al clásico relato cervantino que puede tener otros valores –desde humorísticos hasta morales– pero que se fundamenta en la narración de una historia”, por cierto, de corte realista y de variante posmoderna (Oleza, 1993) Y así se encauzó lo que en tiempos de Transición política podíamos haber llamado la transición literaria española, y que se llamó, en efecto, la nueva novela española⁹.

⁹ Volvemos a soslayar los problemas que esta denominación ha conllevado a propósito de sus características más o menos generacionales y, en consecuencia, sobre su existencia o no existencia. Para asomarse al abismo de la discusión, baste con confrontar los artículos que se reúnen en el volumen dedicado a la literatura española contemporánea: *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por Francisco Rico. En él, Constantino Bértolo postula: “Todos y por todas partes hablamos de la nueva narrativa. A la pregunta de si ésta existe o no existe, sólo cabe, en principio, una respuesta afirmativa” (Bértolo, 1989: 292); frente a la provocación de Enrique Murillo: “Como es de todos sabido, la nueva narrativa española no existe” (Murillo, 1988: 299). En cualquier caso la perspectiva de entonces, principios de los años 90, no es la misma que la actual, 2010, y jugamos con la suficiente ventaja como para certificar que en ese momento existía una nueva tendencia que superaba el experimentalismo de los 60 y 70 y que abría un camino propicio para nuevos narradores con nuevas historias que contar. Incluso este gusto por el relato y por las historias y aventuras no deja de renovarse entre el siglo XX y el siglo XXI con lo que se ha llamado el “realismo posmoderno” (Oleza, 1994, 1996) y posteriormente, en la

El puro azar hizo que *La verdad sobre el caso Savolta* apareciese unos pocos meses antes de la muerte de Franco en noviembre de 1975: fue una celebración anticipada porque aquella novela no llevaba sentencia de muerte alguna del dictador pero sí la llevaba de una sociedad grave y solemne; era burlona con las falsas solemnidades a la que fue propensa la sociedad franquista (era una forma de autoprotección); usaba el humor como elemento natural de respiración y la novela se hacía con pedazos de periodismo, con intriga policiaca, con trepadores despiadados, con fragmentos judiciales. Esa novela parecía encarnar la libertad y la falta de respeto por lo más sagrado. Era una fábula histórica algo esperpéntica y era sin quererlo ni proponérselo una metáfora de todo lo que iba a quedar arrumbado con el final del sistema franquista: las unanimidades falsas, el orden intocable de las cosas, la percepción solo solemne (o sea, cínica) de la vida, la amputación de la imaginación. (Gracia y Ródenas, 2011: 222)

No cabe duda de que la primera novela de Mendoza redirigió el panorama literario español hacia otra forma de narrativa diferente a la de los años 60 y 70, o al menos funcionó, si no como causa, como síntoma de la dirección que la narrativa española iba a tomar en los años siguientes, y lo hizo por la enorme aceptación que tuvo *La verdad sobre el caso Savolta* por parte del público. Pensar, como Jordi Gracia y Domingo Ródenas, que contenía el germen de la caída del franquismo resulta, en mi opinión, demasiado atrevido, si bien es cierto que contenía el desenfado de toda una época que se abriría mucho más en los 80 hacia una cultura celebrativa de sí misma y desacralizadora, satírica o directamente furibunda contra el estado cultural del franquismo.

1.1.2.- Posmodernidad: eclecticismo, presentismo y parodia

Y a Mendoza lo siguieron Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, Juan José Millás, Soledad Puértolas, Jorge Martínez Reverte, Manuel Vázquez Montalbán, Adelaida García Morales, Luis Landero, Almudena Grandes, Bernardo Atxaga, Arturo Pérez Reverte y todo un ejército de “contadores” de historias que se adueñaron de todo un conglomerado de géneros tradicionales, populares y menores, y de fórmulas

primera década del milenio, con la gran proyección de aquellas novelas que se han ocupado de rescatar los abundantísimos motivos de nuestra “memoria histórica”.

renovadas para potenciar esa vasta polifonía que la vuelta al viejo gusto por contar había desatado. Aun así, esa vuelta se realizaba sobre las bases de una posmodernidad que revisaba su pasado en forma paródica, pues no se trataba de volver a las formas de Galdós, ni de recrear un siglo XIX a fines del milenio, sino más bien de volver sobre él superándolo:

La vanguardia [la modernidad] destruye el pasado, lo desfigura: *Les demoiselles d'Avignon* constituyen un gesto típico de la vanguardia; después la vanguardia va más allá, una vez que ha destruido la figura la anula, llega a lo abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada... Pero llega el momento en que lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad. (Eco, 1984: 74)

Y la superación posmoderna, conceptualizada por Habermas aún en solitario como un nuevo estadio de la modernidad, pasa, por un lado, por la parodia de los modelos heredados y, por otro, por la renovación o actualización de los géneros tradicionales, en una alegre confusión de alta y baja cultura, cuyo ejemplo más evidente y temprano se materializa en el ensayo *Crónica sentimental de España* (1969), de Manuel Vázquez Montalbán.

Era una nueva sociedad promiscua y caprichosa por definición, altamente expuesta a la publicidad y a la información en flujo continuo; y ahí vivió el público natural tanto del poeta exquisito y hermético como del novelón sentimental, la trama policiaca y la ambientación histórica y amena. La condición de esa sociedad, que ya no era solo española, fue llamada posmoderna desde que Jean-François Lyotard utilizó en 1979 el término de su famoso ensayo-diagnóstico *La condición posmoderna*, que en 1984 ya se podía leer en español. (Gracia y Ródenas, 2011: 236)

España podía considerarse por entonces un país culturalmente conectado con esa posmodernidad de Lyotard, con esa sociedad posindustrial de Jameson, en definitiva, por una sociedad autoconsciente, presentista y ecléctica, a la par que atravesada por nuevos productos culturales como los audiovisuales y que podía consumir (y el verbo es preciso) tanto ensayos como *best-sellers* de aventuras (ya por fin españoles).

En contacto directo con ese eclecticismo debemos entender la revisión paródica de la posmodernidad, el modo más accesible de mantener actualizada la grave herencia de la tradición según Jameson (1991). Esa revisión paródica, “con ironía, sin ingenuidad” de los géneros populares o de la sociedad catalana, precisamente es una de las características básicas de la narrativa de Eduardo Mendoza con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) a la cabeza, en la que emplea a su manera recursos de la novela policiaca, o posteriormente con *La ciudad de los prodigios* (1986), en la que recrea el agitado ambiente de la Barcelona de principios de siglo XX en un intento de novela histórica de perspectiva humorística y paródica en la que no falta la atracción por lo grotesco, en la línea de otras novelas suyas como *El laberinto de las aceitunas* (1982) o *El misterio de la cripta embrujada* (1978)¹⁰.

La parodia será fundamental en novelas claves del momento: *Belver Yin* (1981), *La fuente de la edad* (1986) o *Juegos de la edad tardía* (1989), y si atendemos a un mercado globalizado como el que empieza a manifestarse en los años 80, no podemos olvidar el enorme impacto que supuso *Il nome della rosa* (1980) y la enorme deuda que contrajo la literatura europea con la figura Umberto Eco, al haber acertado con una fórmula que combinaba historia, parodia y crimen, y que animó las literaturas nacionales hacia esos géneros y maneras. Incluso, en el caso de las novelas de investigación que estudiamos, es significativa la parodia que Isaac Rosa construye en *El vano ayer* (2004), donde el narrador frivoliza sobre cómo empezar a escribir una novela, cualquier novela, sobre cómo encontrar un nombre o un dato sobre el que investigar, que a la postre no es sino la transposición de cómo encontrar una causa con la que comprometerse:

En cualquier página de cualquier libro abandonado en los estantes superiores a la espera de un moroso rescate [...]: el título puede ser elegido al azar o fruto de varios meses de investigación. Una vez escogido, podemos ayudarnos de una lectura minuciosa y

¹⁰ Sobre la parodia de los géneros populares en la prosa de Eduardo Mendoza, puede consultarse mi artículo: “La novela de folletín en el siglo XXI: reminiscencia, parodia y deformación del siglo XIX”, *Divergencias: revista de estudios lingüísticos y literarios*, University of Arizona, nº1 (2011). Pp. 32-39. Y para un estudio en profundidad del autor en relación con la posmodernidad y todos los recursos paródicos, eclécticos, presentistas, etcétera, véase *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza* (1998), de Miguel Herráez.

discriminadora o confiarnos a un veloz ojeo al índice onomástico en el que seleccionar aquellos nombres menos mencionados, y entre éstos los desconocidos, los completamente desconocidos, los olvidados, centrar la atención finalmente en uno de ellos y probar suerte [...]: esa despreciada anécdota que lleva décadas esperando nuestra atención y que no ha merecido hasta hoy el trabajo dilatados de los historiadores; ese cabo suelto que quizás sólo sea una breve mecha que concluya en sí misma, pero que también podría conducirnos a una vida singular, a una fábula no contada, a un misterio concentrado y a punto de extinguirse con sus testigos, a una novela, al fin, a una novela. (Rosa, 2004: 9-10)

Junto a la parodia, la intertextualidad y la hibridez genérica son síntomas de ese eclecticismo estético y ético de la nueva sociedad posindustrial, la ruptura con las fronteras canónicas, la experimentalización con las formas tradicionales, la contaminación de la ficción con historia y de la historia con ficción, de la trama policial con la trama histórica, de la lírica con el documento, de lo puramente literario con lo pretendidamente aséptico de la no-ficción, como veremos al hablar de ambigüedad en el capítulo siguiente de este estudio¹¹. Y lo que en un principio constituía una nueva manera de originalidad, la hibridez y la parodia, a pesar del trabajo con materiales de la tradición, ha acabado consolidándose como la tradicional experimentación de la novela posmoderna:

El resultado ha sido la hegemonía de la hibridación de géneros [...]. La experimentación ha dejado de ser un horizonte de ruptura para ser una ley creadora de la tradición. [...] La posmodernidad tendió tantas veces la autopsia de sí misma, al uso renovado de lo ya usado y conocido, que la autorreferencialidad y la metaficción cuajaron como vehículos naturales de la perplejidad de los novelistas. (Gracia y Ródenas, 2011: 245)

En último término quizá tuviera razón Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), al plantear esta revisión irónica o paródica como la única manera posible de pervivencia de la tradición en aquel momento. Solo así puede continuar, y de hecho continúa, bien por el camino del humor

¹¹ Algunos críticos se han atrevido a valorar desde la actualidad ese presentismo, esa hibridez de estrategias y esa aparente ligereza narrativa de la cultura posmoderna desde muy distintas posiciones. Recomiendo la confrontación del ensayo de Fernández Porta, *Afterpop* (2007), con el de Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo* (2012). Mientras Fernández Porta otorga un valor y un sentido crítico a toda esa cultura masiva, audiovisual, heredera de una sociedad de consumo, el premio Nobel realiza todo un ajuste de cuentas a esa cultura propia de la posmodernidad. Cfr. Martínez Rubio: 2012c.

o la desacralización, bien por el camino de la mezcla con otras formas tradicionales, en un presente permanente donde el concepto de “revisión” sustituye al concepto de “originalidad” propiamente moderno, que contiene en sí el germen de lo futuro, ahora vedado por las bajas expectativas posmodernas¹².

El empleo de la ficción como reflexión sobre la propia ficción fue otro de los motivos que encontró la literatura de los 80 en su transformación hacia la “nueva narrativa”. Nacida en el seno de la posmodernidad literaria estadounidense, de la que se imbuirá sin duda Eduardo Mendoza, y amplificada por los ecos formalistas de la experimentación de los 60 y 70 provenientes de Francia con el *nouveau roman*, o el grupo *Tel Quel*, esta metarreflexión arraigó con fuerza tanto en los escritores experimentalistas, como en los posteriores escritores reconciliados con el público y la narratividad.

A la sombra de los géneros con mayor tirón, la metaficción se consolidaba en los 80 con una propuesta que vendía el atractivo de:

Sustituir la realidad cotidiana y la problemática social por la realidad de la cultura y de la propia literatura. Así se extiende una novela cuyo referente no es la vida cotidiana sino la misma novela y que, con frecuencia, incluye el proceso de novelación; de tal manera, el texto de la novela es el del libro que dentro de ella se escribe. Se trata de un fenómeno que muestra el triunfo de lo que, por utilizar un término muy en boga, se puede denominar ficción metanovelesca. (Sanz Villanueva, 1992: 259-260)

Los juegos de espejos cervantinos, el personaje que se lee y se comenta, el narrador que desentraña los trucos de su propio relato, el cruce, la mezcla y la combinación de discursos, la propuesta de caminos distintos para una misma aventura, el narrador que desmiente en el segundo capítulo lo dicho en el primero, el libro que está incluido en otro libro, el libro provisional refutado por otro libro final, la “novela

¹² Insisto en que las tesis de Jameson me parecen bien fundamentadas en un periodo concreto de la posmodernidad, precisamente entre los años 80 y 90. La parodia o la hibridación eran formas eclécticas de neutralizar, a la vez que de continuar, con lo tradicional. Sin embargo, sostendré a lo largo de esta tesis, y especialmente en el apartado dedicado a la figura del escritor y del investigador, que se está produciendo en el ámbito literario un intento de regreso nada ingenuo a la Modernidad, es decir, al compromiso, a la reinserción social del sujeto en tanto que ciudadano y no en tanto que individuo. En este sentido, cabe entender a Jameson en un periodo muy concreto dentro del debate sobre la posmodernidad.

en marcha”, que se construye al tiempo que reflexiona sobre sí misma... todo ello son distintas estrategias metafictionales que aparecen en Juan García Hortelano, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Goytisolo o Luis Goytisolo, y ya posteriormente en Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Juan José Millás, o más recientemente en Isaac Rosa, Enrique Vila-Matas o Javier Cercas.

La puesta en duda del propio discurso o la propia referencialidad cultural ponía (y sigue poniendo) de manifiesto esa prevención hacia el relato realista original, hacia esa estética que pretendía mostrarse aséptica y objetiva. El realismo posmoderno construye esa realidad con los mimbres de un discurso que se sabe “construido” por parte de un sujeto narrador y, del mismo modo que el narrador se refutará a sí mismo, la literatura se refutará a sí misma, se pensará, se desmentirá y se reformulará en un trasiego incesante de textos que completan una verdad que ya no creemos absolutamente alcanzable. La metafiction es un posicionamiento honesto y global del discurso, autoconsciente, que revela la necesidad de superar el realismo objetivista, precisamente por estar en un tiempo de eclecticismo y de descreimiento.

1.1.3.- Los géneros de la nueva novela

En este camino del eclecticismo español, donde todo tuvo que desarrollarse en un intervalo de tiempo más corto que en otras comunidades culturales vecinas y posmodernas, se encontraron la hibridez, la parodia, la vuelta al realismo (en clave posmoderno, como he apuntado), la vuelta al gusto por contar, la experimentación metaliteraria, la fragmentación extrema, la novela de best-seller popular, sentimental, de aventuras... es decir, todo un cúmulo de nuevas y de viejas formas que el nuevo público, las nuevas grandes editoriales y la nueva industria cultural producía y consumía.

Los géneros que conformaron ese gran *boom* contradictorio, de avance y retroceso, de novedad y de rescate (avance en difusión, alcance, tiradas, importancia social, etc.; retroceso entendido como revisión del realismo o vuelta a las antiguas

formas de narrar), fueron fundamentalmente el policial y el histórico, seguidos de la novela de aventuras o de novela sentimental, e incluso de otros géneros populares que surgieron con fuerza, como la novela erótica. En 1979, Tusquets lanzó con gran éxito el *Premio La sonrisa vertical*, galardón con que se alza Almudena Grandes gracias a su primera novela *Las edades de Lulú* en 1989, la primera de una gran trayectoria literaria, que podría representar con precisión esa reconciliación de la novela española con el público masivo, esa vuelta al realismo estético, la recuperación de la memoria, etcétera. De forma paralela, los géneros de no ficción como autobiografías, memorias, diarios, crónicas, como “confesiones auténticas del yo”, tuvieron un desarrollo no en menor grado, y fueron novedad algunas novelas no ficcionales, de importante repercusión¹³.

Por fin en España podíamos hablar de *best-sellers* propios, aun abriendo la irresoluble polémica en torno al binomio calidad - fenómeno de ventas, en el que no me interesa profundizar y repetir los manidos argumentos que se perpetran contra títulos, autores y corrientes.

El éxito ha dejado de ser culpable porque la calidad literaria no va reñida con las ventas pero las ventas no garantizan de ningún modo el valor literario. El efecto de ese nuevo sistema iba a ser el sentimiento generalizado de desjerarquización de la literatura y la confusión continua entre prestigio y calidad. El superventas ya no era solo el autor norteamericano asociado al género de terror, la fantasía histórica o la novela de intriga sino que pudo empezar a ser también el autor español que encontraba su público con los mismos materiales básicos. (Gracia y Ródenas, 2011: 253)

Y la nómina de autores de grandes ventas, tanto en España como en el mercado editorial extranjero, ha ido aumentando en número, aunque no tanto en diversidad estética. Algunos proceden del periodismo y han complementado su visibilidad a gran escala con una presencia regular con artículos o columnas en periódicos de referencia; otros proceden del campo propiamente literario, desplegando un mercado cultural más amplio pero sobre todo más complejo, con más conexiones

¹³ Véase: Ángel G. Loureiro (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos; el monográfico de la revista *Quimera* (nº 240, febrero de 2004) dedicado a “La escritura autobiográfica” a cargo de Celia Fernández Prieto y de Anna Caballé; o el capítulo de Joan Oleza (2011): “De dentro hacia afuera y acerca de todo. La mirada autobiográfica”, en Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barrón (eds.): *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos.

con el extranjero, las diversas literaturas nacionales¹⁴ y suscitando el interés de la crítica académica. La calidad de estos best-sellers (obviamente) es muy dispar, y lamento combinar los nombres de Arturo Pérez Reverte, Carlos Ruiz Zafón, Ildefonso Falcones, María Dueñas, Matilde Asensi con los de Rosa Montero, Maruja Torres, Almudena Grandes o Antonio Muñoz Molina. De hecho, el reciente estudio de Jordi Gracia y Domingo Ródenas sobre la literatura española desde 1939 a 2010, *Derrota y restitución de la modernidad* (2011), volumen 7 de la *Historia de la literatura española* coordinada por José-Carlos Mainer para la editorial Crítica, incide en que el doble conflicto de la literatura española de los años 70, 80 y 90 nació precisamente a raíz de “su conversión en mercancía de la industria cultural y el debate teórico en torno a la naturaleza misma de la novela” (244)¹⁵.

No cabe duda de que los géneros explotados por esta narrativa masiva, como acabo de afirmar, han sido principalmente (y en origen) el policial y el histórico, sobre los cuales me gustaría detenerme como germen, no solo de un cambio en la industria cultural española, sino también de un cambio de estética que dará lugar, entre otras formas, a la novela de investigación de autor. Y también estudiaré los géneros

¹⁴ Entiéndase “literatura nacional” como una concesión organizativa, no como un concepto discutido en este estudio y defendido precisamente en esta tesis, donde empleo con convicción un corpus internacional.

¹⁵ Menos complaciente es el análisis que realiza José Antonio Fortes sobre la relación entre el Estado, la cultural y la industria cultural desde los años 80 hasta la actualidad. Su ensayo *Intelectuales de consumo. Literatura y cultura de Estado en España (1982-2009)*, Jaén, Almuzara, 2010, arremete contra todo un *establishment* que, en términos marxistas, se dedica a apuntalar el poder hegemónico, encarnado durante los 80 y hasta mediados de los 90 por el Partido Socialista Obrero Español, y desde entonces hasta mediados de los 2000 por el Partido Popular. A este tipo de intelectual o artista que formaliza alianza cultural y estatal le otorga el nombre de Funcionario Ideológico de Clase, y lo define en estos términos:

“F[uncionarios] I[deológicos de] C[lase] asalariados al servicio de los poderes de clase y de Estado, que les contratan y pagan el sueldo subvencionado/exonerado en forma de dinero o prestigio. Que van y vienen de la universidad y los capelos catedralicios, a la venta ambulante y fija de cultura e ideología en prensa y propaganda, en programas de televisión y espectáculos del corazón. Es su fama, su gloria, el paraíso posmoderno. Su moneda falsa de cambio y compraventa. De su mercadeo. Regresivos y esquizofrénicos, por patología o mala conciencia. Por traidores, progres ‘de izquierdas’, la mafia roja” (Fortes, 2010: 262).

Para una consulta más detallada, publico una reseña del ensayo en el monográfico número 3 (2011) de la revista *Cuadernos de Aleph*, titulada “De fascistas y funcionarios; un ensayo kamikaze”, pp. 302-305. (Martínez Rubio, 2011b).

contiguos a la novela de investigación de autor, en el terreno de la ambigüedad, representados en la no ficción y en la novela de la memoria más reciente.

Considero que todos estos géneros abonan el campo donde surgirá en los años 2000 lo que llamo novela de investigación de escritor. Como he dicho anteriormente, *Beatus Ille*, de Muñoz Molina, o *Galíndez*, de Vázquez Montalbán, son precedentes directos de este nuevo procedimiento de principios de siglo; no obstante, considero que el género negro, el género histórico, los géneros no ficcionales y la novela de la memoria son precedentes indirectos, en cuanto que prestan fórmulas narrativas, estrategias y temas que se desarrollarán en la novela de investigación de escritor, cada uno de ellos con distintos recursos.

En efecto, dentro del campo ficcional, es imposible negar la vinculación de la investigación de escritor con todos estos géneros, pero distingo dos variantes de filiación: el género negro y los géneros no ficcionales entroncan con ella a través de los procedimientos narrativos y de los procedimientos de representación de lo real (y sus debates); mientras que el género histórico y la novela de la memoria entroncan con la investigación de escritor en cuanto a temas sobre los que levantar la narración.

Por eso creo conveniente trazar un panorama sucinto de estas influencias en el momento en que se revelan como géneros populares y masivos, en los años 80 y 90, como antecedentes de lo que ocurrirá en los años 2000.

1.1.3.1- El *boom* policial

Si hablamos en términos de cantidad, el gran *boom* de la nueva novela española, que quedó enmarcado dentro de un *boom* de carácter internacional, tuvo su epicentro en el género negro. Habiéndose considerado durante buena parte del siglo XX como “subliteratura”, “apoyándose en nociones como calidad, iteración de esquemas¹⁶,

¹⁶ A propósito de la iteración de esquemas, Joan Ramon Resina llega a afirmar: “es fácil concebir el género como un híbrido entre un esqueleto de funciones estrictas y una masa temática que se le incorpora accidentalmente, sin relación intrínseca con la fórmula genérica” (Resina, 1997: 88).

consumo masivo, función evasiva, etc.” (Valles Calatrava, 1991: 15) y quizás también por el hecho de tener un circuito comercial muy opaco –a mediados de siglo, los autores se esconden tras pseudónimos americanos, los ejemplares se pueden encontrar en quioscos, no existen campañas de promoción o de publicidad–, o por el hecho de elaborar una ingente cantidad de títulos sin grandes pretensiones estéticas y alejadas de la inmediata realidad del país –el relato se situaba en países lejanos, bien orientales, bien en los Estados Unidos, los asesinos y los detectives poseían nombres eufónicos, cosmopolitas, y rarezas al uso propias de los protagonistas de las películas de Hollywood, los peligros de la vida moderna y urbana que asediaban a los personajes se encarnaban en tigres de bengala, en bandas de chinos, etc.; en cualquier caso hechos y situaciones infinitamente ajenas a la España franquista, donde, por otra parte, oficialmente no había lugar para tales crímenes ni tales criminales–, lo que la llevaba a compararse con historias de aventura, de mero entretenimiento, de exotismo evasivo, etc.:

“Si usted quiere escribir literatura, se ha confundido de sitio. Yo lo que quiero de usted no son novelones ni palabras de esas que la gente tiene que buscar en el diccionario para seguir leyendo. Lo que yo espero de usted es lo que el público demanda: aventuras, sólo eso, pura evasión. [...] En esta página hay una buena de tiros y carreras, pero luego vienen tres páginas en las que, ¿qué es lo que cuenta? [...] ¿Y las mujeres? ¿Dónde están las mujeres? A ver si va a resultar que eres marica. [...] Si me traes una de detectives, tiene que haber muchos más tiros y alguna mujer malísima, y si no, te coges el manuscrito y lo envías al Nadal, ya lo sabes. [...] Mis informes demuestran sin duda que los lectores prefieren ambientes tropicales. Eso es lo que quieren. Paisajes tropicales, playas, mujeres bronceadas, cócteles, asesinos orientales”. [...] Fueron muchos los escritores camuflados tras seudónimos anglófonos que en la escuela de Carpe Editorial consiguieron aquello que cualquiera creería fácil y que no lo era tanto: escribir mal a conciencia, limitar el propio lenguaje, desarrollar personajes planos, diálogos absurdos, situaciones inverosímiles, ambientaciones acartonadas. (Rosa, 2004: 204-206)¹⁷

¹⁷ La cita corresponde a lo que en la novela se llama, en términos generales, literatura de quiosco pero cuyas características coinciden con la novela policiaca española de los años 50 y 60, que sí en ocasiones tenía ese circuito comercial tan especial.

Habiéndose considerado, decíamos, como “subliteratura” en todo lo que llevaba transcurrido de siglo XX, empieza en los años 80 una verdadera reconversión del género que pasa por un “rescate para un público culto y con caracteres de prestigio literario” (Sanz Villanueva, 1992: 256-257). Los factores que propician este rescate culto han sido estudiados exhaustivamente por Valles Calatrava (1991): en primer lugar, el capitalismo español se ha desarrollado sobremanera en los 60 y 70 como para formar una masa urbana fuertemente tensionada, para crear una “ideología jurídica como mentalidad social” y una “regulación legal más moderna” donde se pueda dar ese conflicto esencial entre crimen y justicia; en segundo lugar, surgen verdaderos intelectuales que se declaran grandes aficionados al género –Savater, Vázquez Montalbán, etc.–, que incluso con sus obras ganan premios literarios no especializados –García Pavón gana nada menos que el Premio de la Crítica en 1968 y el Premio Nadal en 1969 con *El reinado de Witiza* y *Las hermanas coloradas* respectivamente, Manuel Vázquez Montalbán se alza con el suculento Premio Planeta en 1979 gracias a *Los mares del sur*, el mismo premio que se llevará en 1984 González Ledesma con *Crónica sentimental en rojo*; *El cadáver bajo el jardín* y *Barcelona negra* de José L. Muñoz merecerán el Premio Tigre Juan de Oviedo y el Premio Azorín en 1985, el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil de 1989 irá a parar a Andreu Martín y Jaume Ribera por *No demanis llobarro fora de temporada*. En tercer lugar, el catalán se afianza como lengua de creación, se realizan series para televisión o producciones para la gran pantalla, que enriquecen el imaginario policíaco del público espectador y lector, las editoriales comienzan a sacar colecciones especializadas –*El séptimo sello*, *El círculo del crimen*, *Esfinge*, *Ediciones de bolsillo*, *Club del misterio*, *Novela negra*, *Alfa 7*, *Etiqueta negra*, *Crimen&Cía*, *Black*, *Cosecha roja*, *La cua de palla*, *Les eines*, *La negra*, estas últimas cuatro en catalán, etc. Se preparan premios especializados a raíz de tales colecciones, se elaboran revistas literarias exclusivas del género –*Calibre 32*, *Gimlet o Dick Tracy*– y en 1989 se funda la Asociación de Escritores Policiacos Españoles.

No obstante, no debemos olvidar que la expansión del género policíaco se produjo de forma simultánea en diferentes países o incluso continentes, por fuerza de

un mercado en incipiente proceso de globalización, cosa que permitía la llegada de nombres como los clásicos Dashiell Hammet o Raymond Chandler, o los contemporáneos Patricia Highsmith, Andrea Camilleri o Georges Simenon, y que empujaron a nuestra literatura a seguir unos pasos que caminaban en consonancia con el resto de Europa y con los Estados Unidos.

Pero además, la práctica totalidad de los críticos coinciden en que, en este camino de dignificación del género, interviene de manera decisiva el escritor Manuel Vázquez Montalbán, reconocido intelectual que no esquivo las manifestaciones políticas ni las intervenciones públicas, verdadero promotor de la hibridez posmoderna de alta y baja cultura en lo literario, figura incontestable desde los círculos académicos y de la crítica y verdadero embajador de la literatura española en el extranjero: basten recordar algunos de sus premios internacionales, como el *Grand Prix Littérature Policière Étrangère*, Francia, 1981; *Deutsche Krimi Preis International*, Alemania, 1986; *Premio Recalmare*, Italia, 1989; *Deutscher Kritiker Preis*, Alemania, 1989; *Premio Raymond Chandler*, Italia, 1992; *Premio Giovanni Bocaccio*, Italia, 1993; *Premio Internazionale di Letteratura Ennio Flaiano*, Italia, 1994; *Premio Giorgio Fini*, Italia 1997; *Premio Scanno*, Italia, 1997; *Premio Fregene*, Italia, 1997; *Premio Grinzane Cavour*, Italia, 2001. Montalbán supo diseñar al detective español por antonomasia, Pepe Carvalho, y la consiguiente “Serie Carvalho”. El propio Vázquez Montalbán explica las dificultades de aceptación, a finales de los 70, de este género como una manifestación seria en la España literaria:

Solo el enunciado [de “novela policíaca”] me sacaba de quicio, por cuanto estaba utilizado por la crítica purista para denunciar la conjura de una serie de escritores para volver a las andadas del realismo social bajo el disfraz de la novela policíaca. Yo me sentía indignadamente incomprendido y me costaba entender cómo pocos, muy pocos, se daban cuenta del carácter experimental que tenían mis primeras novelas “policíacas”. (Vázquez Montalbán, en Valles Calatrava, 1991: 7)

Y reconoce que los esfuerzos de dignificación de esta “subliteratura” llegaron de fuera:

Casi tenía que pedir perdón a buena parte de la crítica por escribir *Tatuaje*, *La soledad del mánager*, *Los mares del sur* y sólo el éxito de Carvalho en el extranjero, más algunos buenos estudios también sobre todo extranjeros, han tranquilizado los espíritus y al menos garantizado una lectura menos apriorística de la serie. (Vázquez Montalbán, en Valles Calatrava, 1991: 7)

Ahora bien, el paso último del género negro fue asomarse al ámbito académico, donde empezó a acumular bibliografía –basta con nombrar los manuales de referencia de Paredes Núñez (1989), Valles Calatrava (1991), Colmeiro (1994), Resina (1997) o Arjona (2008)– y a encontrar espacios de reflexión, como la *Semana Negra* de Gijón, desde el año 1988, o el más reciente *Congreso de Novela y Cine Negro* de Salamanca, desde el 2005.

Así pues, no es descabellado emplear la expresión de “boom criminal” para retratar el hecho de que el género negro se convirtió en los años 80 en uno de los más populares, más vendidos y leídos en su momento, y más estudiados posteriormente, añadiendo una variable que únicamente dejaré apuntada sin mayor profundidad: el género policial o de investigación fue rápidamente asimilado tanto por el cine (a lo largo del siglo XX) como por la televisión (más propio de los 80, 90 y 2000), de modo que en la actualidad encontramos numerosas series del género (con variantes de indagación que se inmiscuyen incluso en terrenos más específicos como la policía científica o la investigación médica) que siguen funcionando a nivel internacional (la mayoría son producciones norteamericanas) con un seguimiento periódico masivo: *Bones* (2005), *CSI Las Vegas* (2000), *CSI Miami* (2002-2012), *CSI: New York* (2004), *House M. D.* (2004-2012), *Grey’s Anatomy* (2005), *The Mentalist* (2008), *Black Mirror* (2011), *The Killing* (2011-2012), *Body of Proofs* (2011-2012), *Castle* (2009), *Law & Order* (1990-2010), *Numb3rs* (2005-2010), *Criminal Minds* (2005), *Without a Trace* (2002-2009), *Dexter* (2006), *Boardwalk Empire* (2010) *Damages* (2007), *Lie to me* (2009), *Cold Case* (2003-2010), *The Wire* (2002-2008), *The Hour* (2011), *The Good Wife* (2009) o *Luther* (2010)¹⁸.

¹⁸ Hago referencia a las series norteamericanas como verdadero centro de irrigación del género para televisión, prácticamente la totalidad de las cuales han sido emitidas en Europa. Entre paréntesis figura el

Además el policial sirvió para apuntalar esa nueva narrativa que buscaba un pacto de lectura y de fidelidad con el público español: no olvidemos que *La verdad sobre el caso Savolta*, sobre quien recae tal privilegio, juega indiscutiblemente con las formas de la novela policíaca. Y, aparte de la reconciliación con el público masivo en España, el policial contribuyó a fijar esquemas de representación y sobre todo de exploración y de búsqueda sobre la realidad. De otro modo, el género negro fue decisivo para la asimilación de un procedimiento vertebrador de la narración como investigación.

1.1.3.2.- El *boom* histórico

Al igual que pasara con la novela negra, el interés y la presencia de la novela histórica en los años 80 merecen para Santos Sanz Villanueva (1992) el adjetivo de «agobiantes». Al mismo tiempo que el *boom* policíaco, las obras de temática histórica coparon el pódium de los premios literarios más importantes, como el premio Planeta de 1987, donde ganó *En busca del unicornio*, de Juan Eslava Galán, ambientada en el siglo XV, y donde quedó finalista *El mal amor*, de Fernando Fernán Gómez, con un trasunto humorístico del Arcipreste de Hita; pero también es el caso del premio Nadal: en 1979 se alza con el galardón la ucronía de Carlos Rojas, *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, reconstruyendo la violencia de la Guerra Civil e imaginando otro final para Lorca, en 1980 *Concerto Grosso* de Juan Ramón Zaragoza bascula entre el Imperio Romano y la época de la Ilustración, o en 1983 Salvador García Aguilar con *Regocijo en el hombre* nos muestra un mundo vikingo extraño a la literatura española. Se trata, para ser ilustrativo, de los dos premios que más enlace tienen con el público y que más difusión alcanzan entre los medios de comunicación y la vida social; con ello se hace más fácil argumentar y defender la expresión de «*boom* histórico» con que comparábamos esta tendencia con la policíaca. Y podríamos elaborar o reelaborar, siguiendo los manuales de historia literaria, una

intervalo de inicio y fin de emisión, excepto en aquellos casos en que la serie continúa emitiéndose en la actualidad, donde figura únicamente el año de inicio de emisión.

exhaustiva bibliografía de novela histórica, así como de estudios teóricos, pero tampoco será nuestra intención. Baste con apuntar que la gran novela de la reconciliación de los escritores españoles con el público español, *La verdad sobre el caso Savolta*, presenta una narración de corte histórico. Y tal como sucedió con el género negro, el *boom* histórico español se unió a la inercia del *boom* histórico internacional, como consecuencia de la globalización del mercado literario, que tuvo como claros referentes las clásicas *Mémoires d'Hadrien* (1951), de Marguerite Yourcenar, e *Il nome della rosa* (1980), de Umberto Eco.

El terreno estaba abonado para el resurgimiento de este tipo de novela. Con la pérdida de la fe en los grandes relatos (Lyotard, 1979) y con el desentrañamiento de los mecanismos de poder de los discursos oficiales (“microfísica del poder” de Foucault, 1993; Burke, 2006), se abría una veta a la literatura para la representación e interpretación del pasado: “la tendencia que detectaba [Lawrence Stone, a principio de los 80] podría describirse con más precisión como la búsqueda de nuevas modalidades narrativas en el abordaje de la historia social y cultural” (Burke, 2006: 149), como la ficción, por ejemplo. Y así lo confirma el propio Peter Burke:

La historia es paradójica. Los historiadores sociales radicales rechazaban la narración porque la asociaban con un énfasis desmesurado en las grandes hazañas de los grandes hombres [...]. No obstante, la narración ha regresado de la mano de un creciente interés por la gente ordinaria y por sus formas de interpretar su experiencia, su vida y su mundo. (Burke, 2006: 149)

Y ha regresado no sólo en el sentido de la autorización de la ficción como “contadora” del pasado, sino además con la legitimación de un foco de interés sobre aquellos aspectos cotidianos u ordinarios, todo aquello que nunca había trascendido a la historiografía tradicional y oficial (Oleza, 1997). De otro modo: frente a la historiografía económica y política; frente a la hegemonía de los grandes relatos del progreso, a la hegemonía de la moderna civilización occidental, y frente a la idea de canon, se autoriza “el reingreso en la historia de personas concretas o de experiencias locales” (Burke, 2006: 62).

En otras palabras y siguiendo a Peter Burke, para contar el pasado podemos no acudir a los grandes acontecimientos y podemos emplear las armas narrativas de la ficción sin datos ni referentes reales, y elaborar una imagen de la historia totalmente legítima. El ejemplo que propone Burke para ilustrar sus argumentos es incontestable: *Il formaggio e i vermi* (1976) de Carlo Ginzburg, donde se reconstruye la vida del molinero Menocchio, un hombre “irrelevante” con una cotidianeidad “irrelevante”, a partir de una serie de documentos procesales de la Inquisición y que sirve, a su vez, para recrear la sociedad de la Italia del Cinquecento.

La Historia, como cualquier ciencia, elabora un discurso, considerando sus fundamentos como objetivos y verdaderos. Ahora bien, cuando esta legitimación de objetividad y verdad se pone en cuestión desde finales de los años 60, otros discursos, sin la misma pretensión de objetividad, se cuelan por aquellos resquicios que van dejando al descubierto las grietas de la ciencia histórica. Como la literatura, por ejemplo. Y superando las formas antiguas, muchos escritores proponen la ficción como otra manera de contar la historia. Esta ficción no podrá llamarse falsa, o al menos considerarse más falsa que el resto de discursos llamados, tradicionalmente, científicos¹⁹. Esta otra manera:

Es consciente de su condición de relato, y por tanto de que se trata de una construcción retórica e ideológica, como también es consciente de que lo historiable no son únicamente los grandes acontecimientos políticos o públicos sino la vida comunitaria, la familiar, la individual y aún la de la conciencia. (Oleza, 2011)

Volviendo al caso español de los 80 y a ese afán por rescatar motivos históricos, debemos poner de manifiesto que se le acusó a esta narrativa, con más o menos razón, del olvido de su época y de la afición por la evasión o la visita a otros mundos y otros tiempos, ejercicio propio de este subgénero -estas críticas, en cualquier caso, no serían aplicables a la novela de no-ficción-. Paradójicamente, los ataques a la literatura de la Transición llegaron precisamente por su poca conciencia de época, por

¹⁹ El propio Burke alerta sobre la no validez de todos estos relatos alternativos: “La idea del paso ‘de la historia social de la cultura a la historia cultural de la sociedad’ no es del agrado de todos. La idea de construcción cultural se interpreta en ocasiones como un ejemplo de ‘epistemología subjetivista’, un abandono de la verificación, una creencia de que ‘todo vale’” (Burke, 2006: 139).

haber perdido la oportunidad de narrar un momento histórico crucial para el país: “los más graves y acuciantes problemas de nuestra sociedad no se han visto reflejados en la novela posfranquista, la cual, por lo común, se ha sentido ajena a la realidad cotidiana” dice Sanz Villanueva (1992: 263), de manera menos expresiva a como lo hace Joan Oleza al criticar la misma indiferencia:

Hasta hace muy pocos años, por ejemplo, la transición ha carecido de novelas. Pocas veces en la historia a una generación le ha sido otorgado el don novelesco de verse involucrada en una aventura histórica tan trascendental, y menos veces aún una generación ha vuelto tanto la espalda a un don así. (Oleza, 1994: 1)

Ambas apreciaciones, sin embargo, no están a la altura aparentemente sectaria de Murillo:

La nueva narrativa ignora todo lo referido a los grandes temas de nuestro tiempo, y ni habla de problemas tan graves como el paro ni parece haberse enterado de asuntos tan candentes como la transición o el rodillo socialista. [...] De unos años a esta parte sólo nos encontramos con cosas como *Bélver Yin* (la huida a oriente), *Mi hermana Elba* (típico intimismo burgués), *La media distancia* (interés fascista por el deporte), o cosas incluso peores, como ese par de guindas que retratan perfectamente la catadura de esa gentuza: *El hombre sentimental* (ahí les duele) o *Historia de un idiota contada por sí mismo* (¿alguien da más?). Ahí, ahí: idiotas y sentimentales. ¿De qué le sirven al español medio todas esas historias? ¿Qué se proponen esos niños bonitos al contarnos todos esos cuentos? (Murillo, 1988: 299-300).

Vaya por delante el alivio de saber que sus palabras son de una ironía magistral sólo desvelada al final del artículo, donde hace toda una defensa de aquellos defectos que se habían atribuido a la nueva narrativa y que él mismo enumera con gracia y socarronería en su ensayo para perplejidad del lector:

Con mejor o peor fortuna, los nuevos narradores intentan no tanto dar sentido como explicar el sempiterno sinsentido de este mundo en el que al parecer vivimos. Sólo los rezagados del progresismo fácil siguen negándose a entender que, por ejemplo, Jesús Ferrero no se va a la China para huir de la realidad real del paro en España, sino para averiguar qué relación hay entre el deseo y la ley; que Cristina Fernández Cubas no se pierde con su seminarista en una isla desierta porque no quiera saber nada de la deuda

externa latinoamericana, sino porque trata de poner en entredicho cierto concepto de realidad. (Murillo, 1992: 302)

Podemos cuestionar hasta qué punto el recurso a la novela histórica de los 80 puede considerarse, pues, una huida sin mirar atrás, un ejercicio de evasión histórica de su propio tiempo, o si no se trata más bien de un intento por “comprender por qué, pese a todo, sigue siendo el hombre ininteligible” (Murillo, 1988: 302), o en un mismo sentido, si no podría ser que “en esa falta de testimonialismo se ocultara el testimonio más profundo y auténtico que las letras puedan ofrecer de un momento histórico” (Sanz Villanueva, 1992: 263), a saber, la caída de los grandes metarrelatos que ordenaban la realidad (Lyotard, 1979), o:

Esa incertidumbre [...] [o esa] perplejidad, que tendió a expresarse por medio de etiquetas que marcadas por el prefijo *-post* señalaban el final de algo, pero no una orientación alternativa: la postmodernidad, el postindustrialismo, el postestructuralismo, el posthumanismo, etc.; o por medio de conceptos necrofilicos, que anunciaban la muerte de casi todo: la muerte del arte, la muerte de la historia, la muerte del sujeto, la muerte del autor... (Oleza, 2011)

La huida hacia la Historia, al igual que el encierro en el intimismo tan propio de los 80 también al estilo de la cotidianeidad ahistórica, minimalista o ingenua de Juan José Millás, valga por caso, no es más que la certificación de un estado de escepticismo y de prevención frente a un momento de “desestructuración de toda una época” (Oleza, 2011) que culminará con dos hechos fundamentales: primero, la caída del comunismo soviético, simbolizado con el derribo del muro de Berlín en 1989, con lo cual desaparecía el enfrentamiento de dos sistemas y, por consiguiente, el planteamiento de una alternativa posible; y segundo, la globalización de la globalización –la redundancia ha sido buscada–, económica y cultural, que ponía en cuestión conceptos esenciales como el de identidad, cultura o tradición.

Incluso, ya entrados los años 2000, la potente corriente memorialística de la novela española parece responder también a esta operación de psicología social: el pasado rescata unos valores y unos compromisos que permanecen firmes, aun con toda su problemática y su tragedia, frente a una época de inestabilidad cultural, en un

sentido amplio. ¿Por qué son los nietos de la Guerra Civil los que investigan en sus novelas hechos fundamentales y desconocidos de ese conflicto lejano? ¿Qué respuestas buscan en el pasado a las preguntas del presente? Abordaré con mayor profundidad al hablar del prototipo de intelectual que investiga en la actualidad, y elaboraré una reflexión no demasiado benevolente al respecto (Véase el punto 3.3.- Investigar, un acto de escritura; una ética del yo).

Como partes que contribuyeron al análisis de un tiempo pasado y un tiempo presente, quisiera explorar detenidamente el género de la no ficción y la llamada novela de la memoria, que, si bien han sido estudiados como fenómenos relevantes en la democracia, paradójicamente no han valido para rebatir esa idea del desencanto de la Transición.

1.1.3.3.- La *Nonfiction Novel*

Por supuesto no tuvo la repercusión de los géneros del *boom* en los 80, pero esta combinación de periodismo y literatura se presentaba como muy atractiva para un público y sobre todo para una sociedad ávida de conocer aspectos incógnitos de la vida social, política y económica del país, de sus instituciones, de las figuras políticas y representantes del Estado, hasta entonces parapetados en la opacidad de los órganos de gobierno de la dictadura:

El periodismo ejerció entonces un notable influjo no sólo en el avance hacia la democracia, sino también en el simple conocimiento por parte de los españoles de cuál era su propia realidad. (Villanueva, 1987: 290)

En efecto, el periodismo tanto valió como radiografía y sanción de la actualidad apremiante, como de apuntalamiento del nuevo sistema mediante las investigaciones y denuncias de corrupción política, de abuso de poder por parte del Estado o creando un clima de debate y opinión en libertad sobre los asuntos por los que transitaba, no sin dificultad, la nueva España. Entre los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia aparecieron periódicos y revistas de suma importancia y de contrastada diversidad en cuanto a sensibilidades ideológicas, como *Cambio 16* y *Diario 16*, *Interviú* y su famoso lema “Nos atrevemos con todo”, el internacionalmente

reconocido *El País*, los catalanes *Avui* y *El periódico de Catalunya*, el diario vasco y abertzale *Egin*, el semanario humorístico *El jueves*, *El Papi*, etc.

Merecen ser entendidos como labor higiénica de la democracia los reportajes de investigación periodística que llevaron a cabo estas publicaciones durante los años 70, 80 y 90, y que destaparon disfunciones intolerables en la recién estrenada democracia (o no ya tan reciente), así como aspectos desconocidos del viejo régimen franquista: el caso GAL, los escándalos sexuales y de corrupción del ex-director de la Guardia Civil Luis Roldán, el funcionamiento de la banda terrorista ETA, las fotografías de la agonía de Franco, el descubrimiento de innumerables tramas de corrupción política, etc. De estos reportajes de investigación nacieron las novelas de no ficción en su sentido original²⁰.

En los años 60, se acuña entre los círculos intelectuales norteamericanos la etiqueta de Nuevo Periodismo, un concepto tan amplio como impreciso. Tom Wolfe explica su génesis y su morfología en el ensayo homónimo, *El nuevo periodismo* (1973). Frente a los redactores de noticias, apremiados por la urgencia de la actualidad, surge un nuevo modo de abordar el género reportaje:

Había algo nuevo en periodismo. Lo que me interesó no fue solo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva. (Wolfe, 1973: 26)

Esta nueva técnica, este nuevo modo del reportaje, no dudaba en recoger todo tipo de material empírico sobre un tema, interpretarlo y elaborarlo, es decir, reconstruir el crimen, el suceso o la tragedia, escribirlos aprovechando todo tipo de artificios literarios, como señala Wolfe, apelando a la emoción, empleando técnicas de la

²⁰ Digo “en su sentido original” porque quiero remarcar la vinculación de este término con la novela y con el reportaje periodístico y evitar el uso polisémico y ambiguo que se le otorga en el plano comercial, donde la “no ficción” es todo aquello que no es novela de ficción, bien sean memorias, autobiografías, manuales de autoayuda o publicaciones sobre temas específicos (naturaleza, animales, jardinería, etc.).

literatura realista más estricta –evolución de la acción a través de escenas, construcción de personajes que se configuran y relacionan mediante diálogos, paso de una narración en primera persona a una narración omnisciente en tercera persona, significación abrumadora de símbolos en la recreación de los ambientes– y en definitiva, por qué no, primando el componente estético, sin detrimento de la verdad de los hechos conocidos y contrastados. Este Nuevo Periodismo podía generar una nueva novela que, según Tom Wolfe, acabaría imponiéndose como la gran novela, sobre cualquier otra forma conocida:

La obra realizada en periodismo en los últimos diez años supera fácilmente a la obra realizada en ficción, pero eso es decir muy poco. Todo cuanto se puede decir es que el material y las técnicas están al alcance, y que el momento es oportuno. La crisis de escalafón que primero afectó a la clase media de la literatura, los ensayistas u “hombres de letras”, afecta ahora a los propios novelistas. Algunos se han pasado inmediatamente a la no-ficción. [...] Con esto no pretendo decir que la novela ha muerto. Es la clase de comentario que nunca quiere decir gran cosa. Son únicamente las modas que prevalecían entre los novelistas lo que se ha extinguido. Creo que existe un tremendo futuro para un tipo de novela que se llamará la novela periodística o tal vez la novela documento, novelas de intenso realismo social que se sustentarán en el concienzudo esfuerzo de información que forma parte del Nuevo Periodismo. (Wolfe, 1973)

Un repaso superficial a la historia universal de la literatura²¹ nos muestra y demuestra que tal afirmación fue en su momento un alarde de ingenuidad o de descaro, pues las *nonfiction novels* han tenido un recorrido no comparable a la novela de ficción, en lo que respecta a España, a menos que pensemos en dos elementos derivados de esa resaca del Nuevo Periodismo que sí han llegado filtrados al público del cambio de siglo: el primero de ellos ha sido la hibridación entre periodismo y literatura, que ha sabido explorar nuevos modos y nuevas formas de simbiosis, como el juego con la documentación, la inserción de géneros como entrevistas, artículos de opinión, etcétera; el segundo elemento, pertinente a este estudio en concreto, es el hecho de que esta

²¹ Como dije anteriormente, no me parece pertinente abrir –o continuar– la discusión sobre la conveniencia y la dificultad de tratar sobre literaturas nacionales o literatura universal. Wolfe, en *El nuevo periodismo* alude a la literatura americana, pero no puede dejar de entenderla conectada a la literatura producida en otros países, de modo que su proclama puede considerarse global. Insisto, tomo el concepto de “literatura universal” con un valor organizativo dentro del discurso.

nonfiction ha formado parte de la arquitectura de la novela de investigación de autor, en su procedimiento, en su planteamiento estético y literario junto a la voluntad de autenticidad, en su modo de representación estetizada de lo factual.

Truman Capote con *A sangre fría* (1966) es reconocido como el padre de la Novela de No Ficción –reconocido, en primer lugar, por él mismo–, un género en relación directa con el Nuevo Periodismo de Tom Wolfe, Norman Mailer, Jimmy Breslin y tantos otros. Capote, sin embargo, cree diferenciarse de ellos al hacer hincapié en la vertiente más artística del Nuevo Periodismo, aunque la diferencia sea compleja o impostada; en cualquier caso nos interesa su diagnóstico a propósito de la creación, en ese intento de desmarcarse del resto de escritores *nonfiction* -diferencia o singularidad que cierta crítica no acaba de creerse-.

Su trabajo, explicado minuciosamente en la entrevista “*The Story Behind a Nonfiction Novel*” (1966), consiste en agotar todas las vías de información sobre un suceso, armonizando posteriormente los datos y las voces y creando un relato estético y veraz, “igual que una novela” (Capote, 1966), o más bien: creando una novela. En ella, consciente de la imposibilidad de la objetividad rigurosa, que es aspiración de todo reportero o redactor de noticias, ofrece una “subjetividad honesta en la que el autor no pretende ofrecer una verdad inexorable, sino un punto de vista legitimado por la sinceridad con la que plantea sus intenciones al lector” (González de la Aleja, 1990: 99), una subjetividad que se expresa en los logros y en las imposibilidades de una investigación cuyo resultado queda relatado de forma personal y estética.

Esta idea de la “subjetividad honesta” se propone como alternativa a la de una cuestionada confianza total en la “verdad objetiva” del periodismo objetivista. Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez (2012) concluye al respecto:

Otra cuestión es si la retórica objetivista garantiza eso, la *objetividad*²² en la información, y sobre esto ya está dicho todo. Ciertamente no, porque al ser retórica dispone el discurso de tal forma que da la apariencia de imparcialidad, pero el periodista (sujeto, no objeto) escoge las palabras, subraya los enfoques, elige las citas, omite declaraciones, prefiere un

²² La cursiva es del autor.

titular sobre otro, sitúa una foto con un determinado matiz... y todo ello mediatizado por la línea editorial (cuando existe) que sobrevuela la independencia de cada informador. La retórica objetivista del periodismo convencional, por tanto, como la novela realista que también propugnaba una descripción objetiva [...] se articula bajo el principio de verosimilitud de lo narrado. Ello, sin embargo, no es más que una estratagema discursiva que permite al autor, si lo desea, esconder bajo la apariencia de neutralidad una intencionalidad más allá de la ética y la estética. (Rodríguez Rodríguez, 2012: 13-14)

La no ficción, o el periodismo estetizado, asume esa imposibilidad de neutralidad que Roland Barthes expone en *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1973) y que queda recogido en el fragmento anterior. Sin embargo, la no ficción es el paso intermedio entre el periodismo convencional u objetivista y la investigación ambigua, de la que intento dar cuenta en este estudio. La no ficción será un componente esencial o el germen de la investigación ambigua, en cuanto que los investigadores, al llevar a cabo su investigación, interpretarán la realidad que van conociendo, elaborarán hipótesis, conclusiones, esbozarán caminos posibles y declararán como imposibles otros. En definitiva harán partícipe al lector –a un lector que sin embargo, al conocer los pasos dados, mantiene la capacidad crítica de enjuiciarlos- de sus hallazgos, de los argumentos por los que llega a tales conclusiones, y de sus fracasos, exponiendo con una intencionada claridad por qué tal o cuál trayectoria de investigación, y por tanto de conocimiento de lo real, se ha agotado o se ha conseguido.

Fue, sin embargo, la literatura latinoamericana y Rodolfo Walsh concretamente los que inauguraron el género de no ficción con *Operación Masacre* (1957), aunque bien es cierto que sin los asideros teóricos y propagandísticos de los escritores norteamericanos. Esta obra, a la que se añade un plus de contenido político ausente por lo general entre los novelistas americanos, echa luz sobre el arresto ilegal y el fusilamiento de presuntos opositores al régimen militar ocurridos en la Argentina de 1956, y que fueron silenciados desde las instituciones oficiales. El periodista y militante Rodolfo Walsh, tras algún artículo que no obtuvo respuesta, se lanzó a una investigación peligrosa -explicada en una nota breve en los preliminares de su publicación- que le llevó a cambiar de identidad y a recomponer todos los mecanismos del terrorismo de Estado que se practicó con total impunidad durante el periodo de la

Revolución Libertadora (1955- 1958) de la República Argentina. *Operación Masacre* (1957) supone la reconstrucción de los hechos en clave de ficción, pero también una argumentación exhaustiva que acaba convirtiéndose en un juicio de los hechos (Bertranou, 2006), denunciando a los responsables políticos y militares de tal crimen.

La versión definitiva de *Operación Masacre*, que, como buena obra de investigación, fue ampliándose o modificándose a lo largo de los años según su autor encontraba información relevante, contiene tres partes significativas –si no contamos el *Prólogo*, donde explica el arranque de su investigación de los hechos, ni el *Epílogo*, donde valora emotivamente los logros y los fracasos de esta novela–: 1. Las personas; 2. Los hechos; 3. Las evidencias.

Pensamos con Leonora Bertranou (2006) que esta obra persigue la clarificación de unos hechos silenciados, recuperados en labor periodística, pero que además se organiza siguiendo “el modelo que debería presentarse ante un juicio oral: testimonios y evidencias” (Bertranou, 2006: 177), es decir, con una voluntad de autenticidad por encima de cualquier consideración estética.

La primera parte, “Las personas”, presenta a todas las víctimas que fueron arrestadas, encarceladas y fusiladas de manera clandestina por el ejército, con un esquema básico: nombre, edad, situación laboral, situación familiar y relato de las últimas horas hasta llegar a la noche del 9 de junio de 1956, cuando tienen lugar los trágicos acontecimientos, todo ello, naturalmente, elaborado con un sentido estético. La segunda parte, “Los hechos”, reconstruye desde numerosos puntos de vista, noticias, testimonios, deducciones, etc., escena por escena, las agónicas horas del crimen, poniendo intención sobre aquellos elementos clave que puedan servir como pruebas en un juicio, tales como el boleto de detención de las víctimas, donde se detallan las pertenencias a la hora de entrar en prisión –frente al silencio cómplice de los registros oficiales de entrada–, o la hora en que se declara la ley marcial por radio –fundamental para saber si los detenidos deben someterse a un código de justicia o a otro–. La tercera parte, “Las evidencias”, deja traslucir la voz enérgica y denunciatoria de un narrador que se parece al Walsh de los periódicos: exposición de las conclusiones tras la

investigación, seguimiento del juicio, refutación de la sentencia oficial con pruebas evidentes y acusación directa a altos cargos políticos, policiales y del ejército de la República Argentina.

Con estas características parece difícil definir *Operación Masacre* como novela, y sin embargo encontramos inserto en el discurso el siguiente fragmento:

¡Siniestro basural de José León Suárez, leproso de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas gordas y azules en verano, insultado de bichos muertos insepultos, corroído de latas y chatarra, velludo de pastos acerbos, último sumidero del mundo, mira la carga que te traen! (...) El mundo –ya lo ve– es de los doctores que afilan ciegas espadas ajenas. Y vos, Mario Brión, qué tarde volverás a tu casa, qué nunca volverás a tu casa. Has dejado algo por hacer en tu jardín, has dejado el diario de hoy y el de mañana, has dejado los subtes y los trenes, has dejado un disco sin escuchar, un libro a medio leer, con un lápiz adentro, una llave vertical aplaudiendo un párrafo. Has dejado todo y ya no hay tiempo. Van a matarte, Mario, van a matarte los hombres justos. Abre las bocas de tus zanjas, siniestro basural de José León Suárez. Aguza los filos de tus latas herrumbradas. Multiplica las trampas de tus pozos. Recalcitra tu hedor y tu ignominia. No dejes escapar a nadie. No traiciones a los tuyos. Hiede, sangra. El bien, la justicia, la libertad, la democracia misteriosamente confían en ti. (Walsh, 1957: 117-118)

No cabe duda de que este pasaje elegíaco aumenta la carga emotiva de la narración y enfatiza el horror de los fusilamientos, en un ejercicio de ética profesional y política. No hay ejemplo más claro de aquello que Wolfe decía de “provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva” (Wolfe, 1973: 26): el periodismo con los datos, los hechos y las evidencias, como acta y prueba de la verdad, la literatura con expresividad lírica conmovedora, como arma simbólica que refuerza la intención acusatoria y de reconocimiento de las víctimas en la obra.

En la línea de la nueva narratividad que había abierto Eduardo Mendoza, la novela de no-ficción encajaba completamente con la tendencia y el gusto del panorama literario español, en cuanto que proponía temas densos elaborados con los mecanismos de la ficción novelesca. Pero además, Darío Villanueva le atribuye la virtud de ofrecer:

Un mayor acercamiento de los textos a una realidad compleja y cambiante a ritmo de vértigo, que puede ser comprendida mejor por los mismos que de un modo u otro la están viviendo. (Villanueva, 1987: 291).

No obstante, ese acercamiento a la realidad inmediata de la *nonfiction* no fue lo suficientemente amplio o seguido como para redefinir ese debate confuso sobre el desencanto literario e histórico, sobre esa sensación de que toda una generación estaba perdiendo la oportunidad de contarse a sí misma. De lo poco que la historia de la literatura española ha rescatado dentro de la no ficción, recuperamos las obras, muy tempranas para nuestro panorama de estudio, de Alfonso Grosso, *Los invitados* (1978), Ramiro Pinilla, *Antonio B. el Ruso* (1977), Consuelo García, *Las cárceles de Soledad Real* (1982) y Salvador Maldonado, *El crimen de Cuenca* (1979), la posterior *Ardor guerrero* (1995), de Antonio Muñoz Molina, o las recientes, estudiadas aquí en términos de ficción ambigua, *Enterrar a los muertos* (2005), de Ignacio Martínez de Pisón, o *Cita a Sarajevo* (2006), de Francesc Bayarri.

Del mismo modo, dentro de los géneros adscritos al campo de lo auténtico o de la no ficción, frente al campo de la ficción, las autobiografías o las memorias tardaron en arraigar en el panorama literario de la democracia:

Hasta la primera transición el descrédito de lo autobiográfico fue rotundo en las letras del interior. Lo fue en un doble sentido: ni en el sistema literario se cotizaba demasiado el género, ni los mejores lectores encontraban demasiadas razones para cambiar de criterio. (Gracia y Ródenas, 2011: 713)

Jorge Semprún (*Autobiografía de Federico Sánchez*, 1976) o Carlos Barral (*Años de penitencia*, 1975) son los pocos nombres que Jordi Gracia y Domingo Ródenas rescatan de esa apatía sobre el género, aunque observan un cambio de actitud en la década de los 80 atribuida a la consolidación de la libertad democrática. Fue a partir de ese momento cuando empezaron a publicar, hasta nuestros días, autobiografías y memorias nombres como Juan Goytisolo (*Coto vedado*, 1985; *En los reinos de Taifa*, 1986), Carmen Martín Gaité (*Agua pasada*, 1993; *Esperando el porvenir*, 1994; *Pido la palabra*, 2002), José Manuel Caballero Bonald (*Tiempo de guerras perdidas*, 1995; *La costumbre de vivir*, 2001), Fernando Fernán Gómez (*El tiempo amarillo*, 1990), el

mismo Jorge Semprún de los años 70 (*La escritura o la vida*, 1995), Jesús Pardo (*Autorretrato sin retoques*, 1996, *Memorias de memoria*, 2001), Terenci Moix (*El cine de los sábados*, 1990; *El beso de Peter Pan*, 1994; *Extraño en el paraíso*, 1998), José María Merino (*Intramuros*, 1998), Luis Mateo Díez (*Días del desván*, 2001), Ester Tusquets (*Correspondencia privada*, 2001) Fernando Savater (*Mira por dónde*, 2003), Carlos Castilla del Pino (*Pretérito imperfecto*, 1997, y *Casa del olivo*, 2004), entre muchos otros autores y autoras²³.

Tendría dificultad para deslindar con claridad y precisión las formas exactas de las biografías, las memorias, los testimonios, los diarios y sus correspondientes “novelaciones” o su correspondencia con el filtro literario o ambiguo. No entro tampoco en el abanico de posibilidades que abre la no ficción: crónica, reportaje novelado, informe o ensayo. Son subgéneros (para quien quiera insistir en el predominio de la forma como elemento organizador del estudio literario) atravesados, transversales, fronterizos y en permanente simbiosis con el resto de formas.

La característica común es la hibridación: crónicas, reportajes, perfiles, entrevistas literarias y en profundidad, biografías, testimonios, ensayos, reportajes-novelados, novelas-reportaje, etc. Los temas que siguen atrayendo la atención de varios escritores de estos géneros son, qué duda cabe, los de mayor tensión dramática: desde los deportes en los que se libran batallas en pos de la victoria no sólo de un equipo, sino de una ciudad, un país o un continente; hasta la salud: por ejemplo, la crónica que relata la lucha a muerte que emprendieron los médicos de la OMS para extinguir en su último reducto en la India, casa a casa, el mortífero virus de la viruela, que asoló a la humanidad durante milenios. Hay épica en cualquier acontecimiento si el periodista busca el enfoque preciso y lo cuenta con maestría. (Rodríguez Rodríguez, 2012: 24)

²³ Para profundizar en el género biográfico y autobiográfico del siglo XX, véase el estudio de Ángel G. Loureiro (1991), *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, el estudio de José Romera Castillo (2006): *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, así como el volumen coordinado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (1998): *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. También pueden interesar la panorámica de Anna Caballé (1995): *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, o la revisión del estado de la cuestión a nivel teórico de Javier Sánchez Zapatero (2010): “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”.

Épica, enfoque y maestría resalta Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez (2012), o lo que es lo mismo verdad factual y emoción lírica, dimensión real y dimensión estética. Sin duda, y es algo que explicaré detenidamente al hablar de la figura del intelectual y del escritor de estas investigaciones de autor, la épica es el resorte de muchas de las representaciones del pasado con forma de investigación, especialmente en el campo de la memoria. Junto a la no ficción, en tanto que representación del presente y representación del pasado, la novela de la memoria (en el terreno ficticio o ambiguo, no tanto en el terreno de lo auténtico) completa el panorama literario español de los últimos años, llegando a considerarse incluso por algunos intelectuales (no olvidemos el título histórico de Isaac Rosa *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, 2006) un exceso o, con mayor benevolencia, una tendencia muy marcada en los años 2000.

1.1.3.4.- La novela de la memoria. El rescate de la Guerra Civil

No deja de resultar contradictorio, ciertamente, la aparición de un verdadero *boom* memorialístico con la idea de desencanto y de desentendimiento de la realidad histórica del país durante la democracia. Este fenómeno de la recuperación de la memoria histórica, si bien atenta contra esa idea de despolitización que la crítica literaria ha manejado con poca prevención, por otra parte ha sido minuciosamente explicado en un contexto y en un ambiente cultural como el de fin y principio de siglo, donde el escepticismo y el desapego orgánico, institucional y político define en términos generales el estado actual de lo social y de lo cultural. Dejaré para más tarde la explicación de esta paradoja, pues abarca a toda una serie de manifestaciones estéticas, entre todas las variantes de la novela de investigación de autor (no solo la novela de la memoria), aunque avanzo con Antonio Gómez López-Quñones (2006) o Palmar Álvarez Blanco (2011) que el presente entendido como un tiempo estanco y carente de épica es el que reclama una ficción nostálgica donde el conjunto de relaciones culturales quede explicado mediante un relato global e integral que, además, pueda ser proyectado nostálgicamente (de nuevo) hacia la utopía. Es el caso, palmario,

de la Segunda República Española en las novelas de la memoria que veremos en este estudio.

La escritura alrededor del conflicto bélico no es un fenómeno de los años 2000, si bien encuentra en la primera década del siglo un verdadero auge de consumo, producción y lecturas, o incluso a finales de los 90, como acabo de apuntar. Tampoco es un fenómeno que se explique únicamente en relación con las circunstancias históricas de España, sino que se inserta dentro de una tendencia a nivel global de recuperación de la memoria²⁴.

El mismo fenómeno, el mismo interés puro y duro por el pasado reciente y por la memoria cultural de determinados hechos históricos que han marcado el decurso del pasado siglo, lo encontramos en otros muchos países de Occidente (Bernecker, Brinkmann, 2009). Ha habido debates tanto sobre el Holocausto y la segunda guerra mundial como sobre el genocidio en los países balcánicos; en Francia encontramos, además, el debate sobre la guerra de Argelia; en Italia y Alemania este tipo de reflexiones han girado en torno al asunto del terrorismo armado; y a partir del inicio del nuevo siglo, en casi todos los países europeos se ha amplificado, propagado y desarrollado el debate –en clave memorialística– sobre el legado del movimiento del 68 y la izquierda política, un debate que muchas veces toma la forma de una “lucha entre valores”, en la cual la derecha parece vengarse de la supuesta hegemonía ideológica de la izquierda en la interpretación de la historia reciente. (Lauge Hansen y Cruz Suárez, 2012: 33).

Cabe destacar la globalidad del fenómeno memorialístico e insisto en su importancia, más allá de las contingencias históricas de cada país, por lo que cabría matizar dos ideas muy extendidas y aceptadas casi de manera incuestionable por parte de cierta crítica. La primera, la de que fue (casi en exclusiva) el advenimiento de la democracia y de un tiempo de libertad lo que provocó un “proceso inverso (...) respecto

²⁴ Un argumento incontestable es la aparición a nivel teórico en el campo de la sociología (no en el campo literario, ni estético, ni estrictamente cultural) del concepto de *La mémoire collective* (2004a) en el año 1950, cinco años después de la muerte del sociólogo que acuñó el término, Maurice Halbwachs, retomado a partir de los años 90 desde diferentes disciplinas, como la historia o la literatura, y cuyo debate no parece agotado. Para profundizar en el desarrollo sobre conceptos teóricos ligados a la memoria colectiva, memoria histórica, memoria familiar, memoria autobiográfica, memoria social, etcétera, véase el capítulo 1 de la primera parte, “Teorías y dimensiones de la historia”, del ensayo de Ana Luengo *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea* (2004), así como la tesis doctoral de Javier Sánchez Zapatero, *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista* (2009).

al silencio de las víctimas” (Corredera González, 2010: 14). La segunda, la de que incluso el *boom* de novelas de la memoria en España de fines de los 90 y principios de los 2000 se explica por reacción frente al pacto de silencio de la transición (Subirats, 2000; Colmeiro, 2005; Moreno Nuño, 2006)²⁵. No es solamente por eso, en mi opinión, aun aceptando las grandes posibilidades que ofreció la democracia y aun aceptando la gran reacción reciente frente a una Transición insatisfactoria²⁶.

La novela sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista se extendió durante más de setenta años. Los relatos sobre la Guerra Civil se desencadenaron incluso en plena guerra y recorrieron con diferentes tonos e imágenes el franquismo, la Transición y la democracia reciente. Ya al principio de la democracia, Santos Alonso (1983) había observado que con el fin de la dictadura franquista las grandes editoriales habían ido aumentando progresivamente los títulos que hacían referencia a la guerra, bien en el terreno de la ficción o en el terreno de la historia o la política. Como bien señala Ana Luengo (2004), también Josefina Aldecoa llegó a considerar los 90 como “la década de la memoria” (El País, 25/8/1999), lo que desmiente (por lo tanto) esa consideración desdeñosa de la primera literatura de los años de la democracia como novelística alejada de las causas sociales (e históricas) más nobles. Ha sido una constante desde entonces, podemos pensar, revisar el pasado traumático para fabular o desvelar las verdades dolorosas de una historia común. Basta con revisar *La Guerra Civil Española en la novela. Bibliografía comentada* (1982), de Maryse Bertrand de Muñoz, para dar cuenta de la prolijidad de producción literaria alrededor del conflicto bélico, y para refrendar lo que los historiadores ya declaran como “el acontecimiento más estudiado

²⁵ Para un acercamiento más detallado al desarrollo del debate sobre la recuperación de la memoria en España, véase el volumen *La memoria novelada* (2012), editado por Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez.

²⁶ Puestos a confrontar las paradojas y contradicciones, no podríamos aceptar la idea de una recuperación de los años 90 y los 2000 frente al célebre “pacto de silencio” tácito de la Transición, y al mismo tiempo afirmar que durante esa misma Transición la libertad provocó toda una tendencia de recuperación del pasado. La explicación que sigue me parece muy apropiada para resolver este problema historiográfico literario y cultural.

de la historia” (Calzado Aldaria, 2007), con mayor repercusión a nivel internacional que los estudios sobre la Revolución Francesa o la Revolución Bolchevique²⁷.

Al estudiar el desarrollo del tema a través de los distintos momentos de la historia española, Raquel Macciuci (2010) ha sabido diferenciar tres etapas particulares en el tratamiento literario de la contienda.

La primera de ellas es la que se produce en plena dictadura: los autores se esfuerzan por presentar la guerra como un hecho vinculado al presente inmediato, un acontecimiento que explica, por ser causa directa, la situación de miseria y de opresión por la que pasa el país en la posguerra. Estas narraciones actuaban, a pesar de los problemas imaginables de la censura y de la mediocridad cultural imperante, como una manera de protesta o de denuncia hacia el conflicto bélico pero también hacia el régimen militar surgido tras la supresión de la democracia republicana.

La segunda de ellas abarca el tardofranquismo y la naciente democracia: se produce un cambio de terminología para referirse al conflicto, al pasar de la concepción de “Cruzada” que había establecido el fascismo para legitimar el levantamiento militar, a la concepción de “Guerra Civil”, como empiezan a considerarla Cela o Vázquez Montalbán por ejemplo; y comienza a aparecer una novela de la memoria de una generación que no vivió la guerra, pero que había recogido en un imaginario mítico todas las historias de la tragedia, como bien plasma Antonio Muñoz Molina en *Beatus Ille* (1986); por lo tanto, el tiempo de la guerra empieza a pertenecer “indefectiblemente a un tiempo otro” (Macciuci, 2010: 23).

Este modo de aproximación a la Guerra Civil fue, en opinión de la crítica, un ejercicio de desapego ideológico:

Estos escritores, en términos generales, no se sienten herederos de los enfrentamientos ideológicos de sus padres (al contrario de lo que ocurre con la generación del medio siglo).

²⁷ En concreto, el CSIC contabiliza 3.575 publicaciones sobre la Guerra Civil, solamente entre 1975 y 1995. Cfr. “Los historiadores de la Guerra Civil. La contienda fratricida es el acontecimiento más estudiado de la Historia”, en Girona Albuixech, Albert y Santacreu Soler, José Miguel (2007): *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. La memoria de la Guerra Civil*, nº 18, Valencia, Editorial Prensa Valenciana.

Su actitud política es de rechazo al franquismo pero distinguen entre el compromiso cívico y la actitud literaria. (Sanz Villanueva, 1992: 253).

La sensación dominante de esta segunda etapa es la sentencia sin control de Murillo: “los nuevos narradores son un atajo de descreídos, y el escepticismo, con su nefasta carga de dudas, es su verdadera ideología” (Murillo, 1988: 300). Incluso en un estado más actual del debate, Eduardo Subirats (2000) insiste en que estas primeras novelas de la memoria provocan un enflaquecimiento del horror:

Esta ética de la responsabilidad historiográfica, y los valores humanistas y liberales en torno a los cuales se había articulado su crítica antifascista [la reflexión intelectual de los años 60], dieron paso, en los años 80, a una actitud desfachatada, mejor o peor travestida con los iconos en boga del realismo mágico. Muñoz Molina y Pilar Miró son dos inexcusables ejemplos de transubstanciación de una mirada histórica reflexiva en una ficción policíaca endeble, respectivamente en la novela y el cine nuevos. (...) Este enflaquecimiento de la memoria se deslizaba al mismo tiempo que los medios de comunicación, las universidades y los ministerios cerraban a cal y canto la posibilidad de toda discusión reflexiva en torno al nacionalcatolicismo español, las tradiciones simbólicas que heredaba del pasado, sus relaciones con los fascismos europeos, y la persistencia de sus mitos y sus principios en el interior de la apertura liberal que habían orquestado los partidos políticos de la transición. (Subirats, 2000)

El propio Isaac Rosa (2004) hablaba también de corrupción de la memoria. Endeble, sentimental o corrupta son adjetivos para esta segunda fase de la escritura sobre la Guerra Civil.

Consciente o inconscientemente, muchos novelistas, periodistas y ensayistas (y cineastas, no lo olvidemos) han transmitido una imagen deformada del franquismo, en la que se cargan las tintas en aquellos aspectos más garbanceros (el estafalario lenguaje oficial, el generalito barrigudo y de voz tiplisonante que provoca más risa que horror, la paranoia sobre los enemigos de la patria, la demasía freudiana de los sacerdotes, las sentencias de muerte pringadas de chocolate con picatostes, la épica caduca de los manuales escolares, la estética cutre del nacionalcatolicismo, los desmanes surrealistas de la censura). Se construye así una digerible impresión de régimen bananero frente a la realidad de una dictadura que aplicó, con detalle y hasta el último día, técnicas de refinada tortura, censura, represión mental, manipulación cultural y creación de esquemas psicológicos de los que todavía hoy no nos hemos desprendido por completo. Se forma así una memoria que es

fetichismo antes que de uso; una memoria de tarareo antes que de conocimiento, una memoria de anécdotas antes que de hechos, palabras, responsabilidades. En definitiva, una memoria más sentimental que ideológica. (Rosa, 2004: 31-32)

Desde una posición académica, obligatoriamente menos visceral, constatamos que existe cierto tratamiento mítico de la historia, y es por aquí por donde se cuelan los ataques de Subirats y Rosa con toda razón. Sin embargo, no podemos aceptar por completo la pretendida “desideologización” de la que hablan algunos críticos: “se trata ahora de un conflicto no atravesado por la ideología sino de una referencia que en lugar de pertenecer al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos se sitúa en el de los mitos” (Sanz Villanueva, 1992: 263). Naturalmente esta nueva oleada de escritores no vivieron experiencialmente la Guerra Civil, por lo que para ellos:

La Guerra Civil son las historias oídas cuando se era niño, extrañas y vagas historias, contadas en lo oculto del hogar familiar por temor al entorno. Historias perdidas, de encuentros, de salvaciones, de lealtades y deslealtades, de fortunas y ruinas, de exilios. (...) Pero el niño se hace grande. Y entonces se acerca de manera curiosa a los libros, a los estudios sobre la guerra. Interroga a los mayores, pero ahora de una forma consciente, ajustando el rompecabezas de los retazos. (Morales Villena, 1986: 14)

De esta manera, nace el mito, o el relato “épico-elegíaco” (Oleza, 1993: 10) de la Historia. La sentimentalización²⁸ es uno de los peligros que acechan a la representación crítica del pasado, y que lamentablemente (si pensamos en un sentido cognoscitivo de la literatura) abunda en la escritura de ficción, como intentaré demostrar al analizar *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa, en el apartado que he llamado “el fracaso deontológico”²⁹. Esa sentimentalización, no obstante, no excluye

²⁸ Hay trabajos interesantes que profundizan en la debilidad crítica de las ficciones sentimentales. En este sentido, Jaume Peris Blanes (2011) estudia la película *Good Bye, Lenin!* (2003) de Wolfgang Becker y la serie de TVE *Cuéntame cómo pasó* (del 2001 hasta la actualidad) y propone estos dos ejemplos como ficciones que levantan una representación ingenua y despolitizada –desproblematizada– sobre dos momentos históricos de especial convulsión, como son el franquismo y la ocupación soviética de Berlín Este. Cfr. http://www.452f.com/pdf/numero04/peris/04_452f_mono_peris_indiv.pdf

²⁹ No solo la sentimentalización de los hechos traumáticos, sino también la excesiva fabulación alrededor de temas relacionados con la memoria histórica puede resultar controvertida. A propósito de la novela de Jordi Soler, *La fiesta del oso* (2009), escribí un artículo publicado en el suplemento literario Posdata (Levante, 26/02/2010) que llevaba por título “Una guerra civil extraña”. En él expresaba cierta sorpresa, y no menos incomodidad, por el tratamiento frívolo y fantasioso del exilio republicano. Reproduzco apenas un breve fragmento: “Tras esta extraordinaria elegía, la narración se escora hacia formas extrañas. El

obligatoriamente la carga crítica. Sin embargo, Vicente Sánchez Biosca observa la contraposición –y la traición- de la siguiente manera:

Mientras los estudiosos nos ofrecen una concepción fría, analítica y cada vez más completa de los entresijos del franquismo, las imágenes masivas que sobre esos mismos años vierten los medios de comunicación y los libros de consumo son cálidas como una foto de familia (Sánchez Biosca, 2003: 47).

Cabría entender la concepción mítica del conflicto en las coordenadas de una nueva generación de narradores que ya nacieron una vez terminada la contienda y que, por tanto, elaboran su representación en relación con su infancia, con las experiencias familiares o con las historias que pertenecen a la memoria colectiva del lugar de origen. Ciertamente, *Beatus Ille* (1986) o *El jinete polaco* (1991), por destacar un ejemplo perteneciente a esa segunda fase que observa Macciuci, construyen sendas narraciones sobre un escenario mítico, Mágina, que remite a los campos de la infancia de Antonio Muñoz Molina. Este mismo autor emplea en ambas narraciones una rememoración de los hechos del pasado y con un tono ciertamente conmovedor: es Jacinto Solana, el poeta escondido fuera del pueblo durante años y dado por muerto por sus habitantes, quien hace arrancar la narración de *Beatus Ille*, al ver cómo Inés, la única persona con la que mantiene contacto, se marcha de madrugada de la casa donde viven juntos para encontrarse con Minaya y huir de Mágina; es el narrador de *El jinete polaco* quien reconstruye con Nadia, la chica de la que se ha enamorado, su propia memoria familiar, y es con Nadia con quien toma la decisión de volver a Mágina para establecerse a modo de reconciliación con la historia.

¿Esta concesión al sentimiento, a los lances amorosos, a los lamentos literarios, impide acaso desarrollar una representación crítica de lo que supuso la Guerra Civil o el Franquismo? Afirmarlo quizás sea posible desde una lectura lastrada

sobriño escritor, que empieza a estirar del hilo de una historia desconocida, llega a un pueblo donde conviven personajes con vidas extravagantes: un gigante, una bruja, una vieja vagabunda... y entre todos ayudarán a reconstruir los pasos de Oriol, que no murió en aquella primavera de 1939. Es cierto que la calidad de las primeras páginas y las primeras imágenes se van convirtiendo en otra novela, y la fantasía y el esperpento de algunas escenas logra la decepción y el desencanto. Sin embargo, no cabe duda de que es una novela valiente que intenta separarse de los formidables corsés que el tema guerra-civil está imponiendo a la saliente literatura española, tan profusa en datos e indignaciones panfletarias. La dejamos en agridulce” (Martínez Rubio, 2010a)

desde el presente. Mítica o sentimental, lo cierto es que la narrativa de los 80, y Antonio Muñoz Molina sigue siendo ejemplo, recuperó para la novela española temas del pasado, historias y reivindicaciones (como la propia memoria) que la novela de los 70 había desdeñado.

La tercera de las fases de los relatos sobre la Guerra Civil tiene lugar en el cambio de milenio: asentada la democracia al bascular el poder de la izquierda socialista hacia la derecha popular en 1996 de forma pacífica, gobierno que se mantendrá durante ocho años, los escritores parecen percibir que es el momento de plantear, de manera militante, una verdadera recuperación de la memoria histórica³⁰. Así pues, tras el desbordante éxito de *Soldados de Salamina* (2001), toda una suerte de novelas, algunas de las cuales forman parte de nuestro corpus, sirven de respuesta a esta “primera voz” masiva que habla de un hecho cierto e ignorado por el imaginario colectivo sobre la Guerra Civil, incidiendo en aspectos desconocidos de la tragedia, aumentando la carga denunciatoria, planteando el pasado como estigma del presente y, en definitiva, recogiendo el testigo de una novela de la memoria que pretende, por una parte, acometer una reparación moral hacia los vencidos y, por otra, emprender un proceso colectivo de conocimiento sobre un drama que se diversificó en múltiples dramas:

En España la violencia e impunidad estatales ejercidas durante cuarenta años se atomizan, el horror se subdivide indefinidamente y carece de una figura paradigmática: frente a la desaparición de personas (con la serie secuestro, tortura, muerte, ocultación de cuerpos,

³⁰ Podría resultar controvertido el planteamiento de la recuperación de la memoria histórica en base a causas principalmente de índole política. Sin embargo, tanto el volumen colectivo coordinado por Raquel Macciuci y María Teresa Pochat *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual* (2010), como el volumen colectivo coordinado por Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo, 2000-2010* (2012) establecen una relación directa entre, por un lado, la subida al poder de la derecha española en 1996 y, por otro, la despreocupación con respecto a esa memoria durante el mandato de José María Aznar durante los ocho años sucesivos. Ambos estudios señalan también que con el cambio de signo político hacia la izquierda en 2004, con el primer gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, la memoria histórica volvió a plantear su debate o sus debates en la esfera pública. No cabe duda de que la *Ley de Memoria Histórica* de 2007 responde inequívocamente a esta dialéctica política, pero no estoy seguro de la correspondencia directa entre política y circuito cultural, si bien es cierto –y así lo defiende– que tanto el plano político como el plano cultural interactúan en una misma causa común, sin ser origen ni destino necesariamente uno de ellos.

apropiación de hijos de detenidos de Argentina, Chile, Uruguay), el vasto universo de la dictadura franquista a lo largo de cuarenta años se diversifica en cárceles, campos de concentración, juicios sumarios, fusilamientos, fosas comunes, terror prolongado y subrepticio, trabajo esclavo, persecución política, purgas, tortura, defenestraciones, pena de muerte. Y también, desapariciones³¹. (Macciuci, 2010: 38)

Raquel Macciuci recoge de manera concisa las circunstancias que motivaron o que fortalecieron esta recuperación activa de la memoria: las presiones sociales de una democracia consolidada; la simbiosis de discursos académicos, periodísticos o artísticos, que se completaban para alumbrar el pasado; la internacionalización de los acontecimientos traumáticos, que favoreció el conocimiento de circunstancias particulares que, a su vez, contribuyeron a rescatar situaciones similares, por ejemplo, el caso de los niños robados en Argentina sirvió para que Benjamín Prado hablara de los niños robados en España, o el caso de los desaparecidos en Chile sirvió para que se hablara de los desaparecidos españoles, o el caso de los judíos deportados a campos de exterminio nazi sirvió para que se hablara de los españoles deportados a campos de exterminio nazi:

La vasta red que se ha establecido entre las experiencias postraumáticas de distintos países enriquece los enfoques y se constituyen en una enseñanza con gran poder de retransmisión en un mundo globalizado. (Macciuci, 2010: 44)³²

Por este motivo, la novela de la memoria aparece para dar forma al horror y para establecer un punto de encuentro con el presente:

³¹ Aquí la profesora Macciuci anota la referencia a Nicolás Sánchez Albornoz (2006): “La liquidación de la Guerra Civil”, en Macciuci y Pochat (2006): “70 años de la Guerra Civil española”, *Olivar, Revista de literatura y culturas españolas*, 8, La Plata, Centro de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP. Pp. 21-31.

³² Incluso Raquel Macciuci en su estudio de 2010 apunta a pie de página un ejemplo preclaro de esa internacionalización de la memoria: Baltasar Garzón, desde el ámbito judicial, ha logrado desplazar el concepto de “genocidio” (a nivel judicial su definición es crucial para el ejercicio de la justicia, pues se define como un crimen susceptible de ser perseguido y castigado más allá de las fronteras nacionales y de sus legislaciones correspondientes, y que carece de prescripción temporal) hacia realidades no conceptuadas anteriormente como tales, como el caso chileno. Voy más allá: posteriormente al estudio, el juez Baltasar Garzón, amparándose en el mismo concepto de “genocidio” o de “crímenes de lesa humanidad” quiso encausar a los responsables de la violencia de Estado durante la dictadura franquista en España, lamentablemente sin éxito y paradójicamente con grave perjuicio para el ejercicio de su profesión, pues fue apartado de la judicatura por el Tribunal Supremo.

La memoria presupone la subjetividad del que recuerda y la cualidad falible de la rememoración, le importa qué sucedió pero sobre todo, cómo se grabaron los sucesos en la piel de los sobrevivientes y cómo ese ayer se instala en el hoy y delinea una idea del futuro. Sin embargo, la voluntad de recordar encierra un afán cognitivo que acerca la memoria a la disciplina histórica, de la que el escritor no quiere prescindir, aunque la verdad que él construye no requiera de ella. (Macciuci, 2010: 33)

Frente a la novela histórica, a la que se le acusaba de caer en una evasión paradójica dentro de un momento histórico muy sensible, la novela de la memoria enlaza fuertemente los episodios traumáticos concretos con las circunstancias históricas precisas, en un proceso que pasa obligatoriamente por la asunción de la experiencia personal-testimonial o de la experiencia colectiva. Es en este momento, con este tipo de productos culturales militantes en una memoria performativa, cuando se llega a la firme exigencia de la reparación moral y del conocimiento exhaustivo. Aleida Assmann³³ (1999), dentro de los estudios sobre historia cultural y de recuperación de la memoria histórica en Alemania, plantea la distinción entre “memoria en depósito” o *Speichergedächtnis* y la “memoria en función” o *Funktionsgedächtnis*, “es decir la memoria viva que tiene una dimensión social y que se afirma, discute o recrea” (Luengo, 2004: 32).

También Santos Juliá (2010), desde la investigación historiográfica de este mismo periodo y de este mismo fenómeno de recuperación y rehabilitación del pasado traumático, entiende que la memoria circula en una dimensión ética de ciudadanía, con voluntad de reparación social o de denuncia, mientras que la historia, incluso con acusación de ciertos hechos o incluso con la revalorización de figuras históricas, hace circular su discurso en un plano meramente de conocimientos “en depósito”. Esta memoria performativa viene a suplir lo que Fukuyama llamaba *El fin de la historia* (1992), es decir, esa desconfianza hacia la ciencia historiográfica como portadora de verdades objetivas, en tanto que discurso, por un lado; y sobre todo por otro lado, esa desconfianza hacia el proceso histórico en sí, entendido de modo ilustrado y

³³ Sigo en este momento el útil manual introductorio para los estudios sobre memoria histórica en el campo de la literatura española de Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea* (2004).

racionalista como avance hacia una sociedad mejor, que debía concretarse bien desde el punto de vista del “materialismo histórico”, como proceso de emancipación de los hombres y de las clases sometidas a un poder hegemónico privilegiado (vía Karl Marx), bien sea desde el punto de vista idealista, como realización de las más nobles aspiraciones del hombre, como la bondad, la igualdad y la felicidad en términos absolutos y platónicos (vía Friedrich Hegel).

El “noble sueño” de la objetividad acabó por desvanecerse con el fin de los *treinta años gloriosos* y el supuesto de una historia de la sociedad dotada de sentido se esfumó al tiempo de la caída del Muro y el fin del socialismo real: “L’idée d’une *autre* société est devenue presque impossible à penser”, escribió François Furet al cerrar su estudio sobre el pasado de una ilusión. (Juliá, 2010: 339)

Y a partir de este quiebre tan concreto, tan elocuente y tan fetichizado como es la caída del muro de Berlín y, por consiguiente, la pérdida de una dialéctica orgánica en el mundo desarrollado, Santos Juliá continúa explicando las consecuencias derivadas de ello sobre la consideración de la Historia:

Al desvanecerse la idea ilustrada de una historia universal regida por leyes y dotada de sentido, la historia dejó de considerarse como un instrumento de interpretación del mundo con el propósito de transformarlo, al mismo tiempo que, con el auge del constructivismo y de la nueva historia cultural de los años sesenta, comenzó a dudar o, más exactamente, a sentirse penetrada por la convicción de que la realidad, el hecho, el dato, era inaccesible, mera construcción del sujeto que narra, mera construcción.

De modo que en la venerable dialéctica entre la historia que se proponía llevar a los hombres a la virtud y la que pretendía obligarles a la verdad, la caída de la primera se producía a la par que se esfumaba la segunda: nadie aspira hoy, escribiendo historia, a transformar el mundo, si acaso a cambiar la representación del pasado; pero nadie espera tampoco contar los hechos tal como efectivamente sucedieron. [...] Los hechos [comentó Ortega y Gasset] “aun siendo efectivos no son la realidad”.

[...]

Buena parte del solar que dejó vacío la historia entendida, por un lado, como instrumento de transformación social y, por otro, como un saber crítico del pasado que actúa bajo las exigencias de totalidad y objetividad con el propósito de comprender, interpretar y explicar,

o sea, como historia científica, fue ocupado por la búsqueda de identidades colectivas en las que adquirió un inesperado y súbito relieve la reivindicación de la memoria, colectiva o histórica, que actúa siempre de manera selectiva con el objetivo de reparar, honrar o, por el contrario, denunciar y condenar. Una nueva generación miró al pasado con ánimo no exactamente de conocerlo al modo del historiador, sino de rememoralo al modo de quien busca las raíces de una identidad colectiva diferenciada. (Juliá, 2010: 339-341)³⁴

En la misma línea, al estudiar las representaciones sobre el Holocausto, Giorgio Agamben (2005) reivindica la memoria, precisamente por su voluntad reparadora con las víctimas y exigente de justicia con los victimarios, como superadora de los conocimientos históricos, que *per se* no alcanzan a dar cuenta del “significado ético y político del exterminio [...]; en último término, de su actualidad” (Agamben, 2005: 7). Conviene avanzar en este momento algo que estudiaré posteriormente: el procedimiento de inclusión de documentos en las novelas de investigación (procedimiento muy extendido y muy recurrente), pues actúan como elementos “significantes” cuya interpretación o “significado” (tomando la distinción básica de Saussure en la teoría estructuralista, o directamente de Lacan en teoría psicoanalítica) dependerá del investigador de tales documentos, es decir, más que como textos que garantizan la autenticidad de los hechos, los documentos actúan como “pre-textos” para elaborar un relato subjetivo e ideológico de tales hechos.

Numerosos han sido los estudios dedicados a *Soldados de Salamina* (2001); en la novela de Javier Cercas se observa precisamente esa reivindicación de la memoria y esa reparación de las víctimas:

Me pasé tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido? (...) Le respondo yo: nadie. Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme

³⁴ Me parece acertado, aunque alejado del propósito de este estudio, estudiar la pérdida de fe en el relato historiográfico ilustrado o moderno, en el mismo momento precisamente (ya desde los años 60, pero de manera más acuciada en los 80 y 90) en que comienza a adquirir una relevancia insospechada la llamada “Historia Cultural” (Peter Burke, 2006), es decir, una nueva corriente dentro de la disciplina historiográfica que aboga por el estudio de elementos culturales, más allá de la economía o los hechos políticos, para entender el pasado y levantar una representación fidedigna sobre él (incluso los Cultural Studies norteamericanos se desarrollan desde esta misma premisa con que se desenvuelve el nuevo modelo de estudio científico). En esta línea, sería interesante poner en contacto la revitalización de la memoria con ese desplazamiento metodológico dentro de la disciplina historiográfica.

la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. (Cercas, 2001: 175)

Esta confesión es el lamento del miliciano Miralles, retirado en una residencia de ancianos en un pueblo cercano a Dijon, lanzado como una acusación al escritor frustrado, trasunto del propio Cercas, que será el encargado de recuperar su historia (y su memoria), tal y como afirmara Isaac Rosa (2007), como “una lección humana y moral en las últimas páginas” (Rosa, 2007: 24).

Lela se convirtió en mi mejor amigo, el mejor que he tenido nunca: éramos tan amigos que ni siquiera necesitábamos hablar cuando estábamos juntos. Murió en el verano del cuarenta y tres, en un pueblo cerca de Trípoli, aplastado por un tanque inglés. ¿Sabe? Desde que terminó la guerra no ha pasado un solo día sin que piense en ellos. Eran tan jóvenes... Murieron todos. Todos muertos. Muertos. Muertos. Todos. Ninguno probó las cosas buenas de la vida: ninguno tuvo una mujer para él solo, ninguno conoció la maravilla de tener un hijo y de que su hijo, con tres o cuatro años, se metiera en su cama, entre su mujer y él, un domingo por la mañana, en una habitación con mucho sol... - En algún momento Miralles había empezado a llorar (...)- A veces sueño con ellos, y entonces me siento culpable (...) preguntándome por qué no estoy con ellos, como si los hubiese traicionado. (Cercas, 2001: 200)

No cabe duda de que el recurso a la sentimentalidad en esta escena es, cuanto menos, efectivo. Evidencia, por otro lado, esa conversión de la historia crítica en historia emocional, a través de fragmentos como el que acabo de citar. Sin embargo, es fácil entender cómo este tipo de discurso posibilita la circulación de una reivindicación ética histórica; no por casualidad, el discurso histórico o factual se adentra en el terreno de lo literario para aprovechar su carga emotiva y su potencial de alcance entre los lectores. El mismo recurso emplea Alberto Méndez en *Los girasoles ciegos* (2004), cuatro relatos delicados pero aplastantes sobre la derrota en diferentes modos; o Rafael Chirbes en *La buena letra* (1992), donde un intenso monólogo interior nos oprime con la rememoración del miedo y la injusticia de la posguerra inmediata; o Benjamín Prado en *Mala gente que camina* (2006), novela que roza lo panfletario en diálogos imposibles entre un profesor de bachillerato y su madre, pero que profundiza en el caso de los niños robados del franquismo.

Resulta fácil pensar, después de todo lo expuesto, cómo esta tendencia histórica ayudó a sellar ese pacto de la nueva literatura española que se fundamentaba en el relato de historias, con el gusto por leer “aventuras” -en un sentido amplio-, en ese “viejo gusto por contar”. Muchas novelas de la memoria fueron (y han seguido siendo) aplastantes éxitos de ventas, acaparadoras incesantes de premios nacionales e internacionales; basta con pensar por ejemplo en *Beatus Ille* (1986) o *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, en Javier Marías, en Almudena Grandes, en Ramiro Pinilla, en Isaac Rosa o en el propio Javier Cercas con *Soldados de Salamina* (2001).

Y resulta fácil pensar también cómo esa veta de la memoria continúa siendo tan necesaria hoy como vendible, o legible, o representativa de nuestro estado cultural o literario, habida cuenta de los debates que sigue alimentando y que no cesan.

1.2.- Los síntomas de la expansión

Teniendo en cuenta las tendencias, las explosiones, los desarrollos estéticos y las promesas de la literatura española de los 80 y 90, resulta fácil entender la aparición de la novela de investigación de autor a comienzos de los años 2000, con los precedentes que he señalado con anterioridad. Y resulta más fácil aún si cabe entender su aparición en medio de una sociedad en progresiva apertura, donde la opacidad del Estado se va disipando, donde los ciudadanos se acercan a los entresijos del poder a través de la prensa o de la televisión para conocer y reconocer la realidad propia, presente y pasada, donde sí es posible hablar ahora de persecuciones y torturas, por ejemplo, como primer paso para la construcción de una memoria histórica, o como primer paso para acompasar con la ética política y social de la memoria, y con la justicia (y reparación) que debe acompañar a toda verdad.

Y al mismo tiempo, no debemos olvidar el creciente interés de otras realidades conceptualmente próximas, como son la memoria que construyen las novelas provenientes de América Latina (dictaduras del cono sur, situación en la Cuba castrista, violencia en Colombia o en Guatemala... tan en conexión en el caso de Argentina con

el caso español, tal y como señalaba Raquel Macciuci, 2010), que completan esa voluntad ética (y estética) de la literatura. Todas las obras de Latinoamérica que manejamos en nuestro corpus de investigaciones de autor conectan, sin duda alguna, con este clima de los años 2000 donde la narrativa española ya se ha asentado en el panorama crítico, donde triunfa de forma masiva un relato de corte realista, posmoderno y memorialístico (no en exclusiva, obviamente). No en vano, las grandes firmas editoriales (Anagrama, Seix Barral, Mondadori, Alfaguara o Tusquets, nada menos) lanzarán las novelas de estos autores (Leonardo Padura, Patricio Pron, Juan Gabriel Vásquez, Rodrigo Rey Rosa, Alberto Brizuela, Alberto Fuguet...) a sabiendas del gusto y del consumo en grandes cifras del público lector español. Y más allá del mundo hispánico transatlántico, insisto en que el fenómeno de recuperación de la memoria se inserta dentro de un movimiento a mayor escala, donde Alemania, Reino Unido, Francia, Estados Unidos, como grandes centros económicos, políticos y culturales, marcan el paso de una recuperación de la memoria muy ligada al Holocausto, como punto de referencia, y otros procesos traumáticos como los sucesivos conflictos en los Balcanes (Lauge Hansen y Cruz Suárez, 2012: 33).

Pese a la saturación de la información a través de los medios de comunicación, pese a esa abrumadora consciencia sobre sí misma que la sociedad española comienza a adquirir en este periodo, la literatura encuentra un registro propio con que afrontar ese interés por lo real. Ya a finales de los años 80, Murillo destacaba esta paradoja: pese a la sobreinformación, la literatura siempre encuentra un tono nuevo para recrear (o representar) la realidad:

Si no hay mejor forma de relatar un atentado terrorista que el servirlo en directo por televisión [...], si no hay mejor denuncia del asunto de los cementerios atómicos que un buen reportaje de investigación, si el problema del paro nos lo sirven mensualmente los diarios y telediarios con toda clase de estadísticas y contraestadísticas, [...] ¿que le queda a la literatura? La respuesta está en todas las librerías del país: a la literatura le quedan verdaderos océanos. Porque siempre ha servido para mucho más que el simple denunciar maldades e ilustrar verdades: ha servido para investigar, para explorar, para aventurarse por ese territorio sin mapas formado por todo aquello que los *mass media* no cubren ni jamás cubrirán. (Murillo, 1988: 301-302)

Esa realidad, o incluso ese nuevo tono literario y real (ambiguo), que es el que la novela de no ficción y el *Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe (1973) abrazan, abordará sucesos nunca contados de la Guerra Civil, personajes olvidados en el basurero de la historia, hechos cruentísimos que apenas corrían entre la gente más que con aires de rumor... la investigación de autor se consolidará como el vehículo idóneo para rescatar todos estos temas de una manera específica, es decir, como el vehículo idóneo de conocimiento de unos hechos en términos ontológicos y como vehículo idóneo eficaz y accesible en términos epistemológicos y pragmáticos.

¿Por qué surge una investigación de escritor sobre temas ligados a la memoria colectiva e histórica? Quizás no exista una correspondencia directa o una explicación unidireccional que muestre unas causas concretas para la aparición de este tipo de investigaciones ambiguas, pero no cabe duda de que las formas precedentes, así como la proliferación y desarrollo de los géneros más populares, han contribuido a la formación de un procedimiento investigativo muy utilizado en la literatura hispánica transatlántica, como da muestra nuestro corpus. He presentado, no con la prolijidad de estudios *ad hoc* como es natural, el panorama de la novela española (mejor, de la novela en España) de los últimos años, para entender el contexto en que surge (insisto, no como consecuencia directa) la fórmula de investigación de autor. Quisiera ahora conectar esas ideas panorámicas con el fenómeno concreto.

El viejo gusto por contar que se despertó en los primeros años de la Transición recuperó un público masivo para la novela española y dio lugar a importantes *best-sellers* (de calidad variable) y autores de referencia hasta la actualidad. Pero además, sirvió de base para la proliferación y crecimiento de toda esa serie de géneros que he comentado anteriormente, de los cuales tomará la investigación de autor elementos esenciales para su configuración. Repasaré a continuación, a modo de precedentes, una serie de novelas que nos ponen sobre la pista de lo que será la investigación de escritor. Ya he avanzado los títulos de Muñoz Molina y Vázquez Montalbán, *Beatus Ille* y *Galíndez* respectivamente, sin embargo, junto a ellos podemos reconocer ciertos elementos de interés en otras obras.

No es arriesgado pensar que esa “otra investigación” aprovecha los recursos y el éxito de la novela negra, desbordada en la década posterior a la Transición³⁵. Incluso ocurre en cierta manera, por compartir elementos policíacos con la obra fundacional que hemos propuesto como símbolo del cambio, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), donde un juez toma declaración a uno de los personajes para reconstruir el asesinato del magnate catalán Savolta, recreando una época convulsa de la modernidad barcelonesa, de industrialización y pistolero, de militancias sindicales y acciones anarquistas, a principios de siglo XX. En esa vasta polifonía que despliega la novela, el rastreo de periódicos, testimonios y declaraciones contribuirá a levantar un relato ágil, dinámico, atractivo para el lector no experimentalista:

Desde entonces el esquema narrativo de la intriga, que el propio Mendoza continuó empleando [...], ha sido una de las constantes más claramente perceptibles en nuestra novela; [hasta el punto que puede decirse que] ese patrón narrativo de la intriga se haya convertido en algo así como el alcaloide de casi todos los proyectos de novela, literariamente ambiciosos y artísticamente exigentes, pero preocupados por el anudamiento posmoderno del pacto con los lectores. (Villanueva, 1987: 289)

Era optimista la postura de Darío Villanueva con respecto a las posibilidades de un género maltratado tradicionalmente por la crítica, aunque no deberíamos hablar tanto de “género” policíaco como de “recursos” del género policíaco. Realmente, los esquemas canónicos del género continuaron repitiéndose revestidos con elementos modernos en autores como Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Juan Madrid o Francisco González Ledesma; lo que sí se contagió a otras formas de novelar fueron estos recursos que Villanueva define como de “intriga”: un investigador, un misterio, una verdad por encontrar o por resolver... A principios de los 90, Santos Sanz Villanueva advertía esta distinción entre género y recursos:

Este fenómeno de la novela criminal o policíaca habría que deslindarlo en una doble dirección. Por un lado, las novelas que con mayor propiedad pueden encajar dentro de esa etiqueta y, por otro, libros que utilizan el recurso al suspense, la intriga o la investigación

³⁵ No en vano, para el análisis de la propia investigación en el apartado tercero de este estudio, partiré del esquema prototípico de la novela policíaca.

como componente destacado del relato. En este sentido, *La verdad sobre el caso Savolta*, ya citada, se puede considerar precursora. (Sanz Villanueva, 1992: 257)

Ese otro lado es el que nos interesa en nuestro estudio: el primer paso hacia una investigación no policial. El propio Sanz Villanueva reconoce su presencia y su importancia. Y nos apropiamos de sus palabras para defender la pertinencia de este estudio.

Son muchas más la obras que plantean su tema por medio de una investigación o del esclarecimiento de una trama de intriga, hasta el punto de convertirse este procedimiento en una especie de característica de época. (Sanz Villanueva, 1992: 257)

Aparte de la obra de Mendoza, *Galíndez* (1990), de Manuel Vázquez Montalbán, no contiene a un detective o a un policía que investiga un crimen o que persigue a un asesino, es decir, no es propiamente una novela policíaca; y sin embargo, existe el relato de una investigación por parte de la doctoranda Muriel Colbert, que intenta averiguar lo que sucedió con Jesús de Galíndez en tres planos: primero, pretende resolver su asesinato; segundo, pretende esclarecer una parte de la historia del nacionalismo vasco; y tercero, pretende restaurar la memoria de un político que si bien era turbio –en afirmaciones de la propia protagonista- era un completo desconocido, o un *aleph* de misterios y de incógnitas que se habían dejado por resolver con la misma facilidad con que le habían levantado un monumento en su memoria en Amurrio, contribuyendo de igual manera a la estereotipación, de-semantización y desintegración de lo que pudo ser Jesús de Galíndez. La tesis de Muriel Colbert nunca pudo ser escrita, puesto que acaban asesinandola, pero es destacable esa figura de escritor-investigador que pretende reconstruir no solo una historia, sino desentrañar un sentido, o mejor conferírsele, a través de su escritura. El éxito de la novela de Montalbán fue rotundo por parte de público y crítica.

Aparte de *Savolta* y de *Galíndez*, el Minaya de *Beatus Ille* (1986), de Muñoz Molina, también emprende una investigación no policial, en principio también una tesis de doctorado que nunca llegará a redactar. En busca de la historia literaria del poeta Jacinto Solana, Minaya revela toda una trama familiar ocultada durante décadas, el

asesinato de una mujer, la desaparición de un hombre, el encierro y letargo de otro... Y el suspense, las pistas, los hallazgos y las revelaciones forman parte de esa arquitectura perfectamente entrelazada de la novela, donde todos los cabos dispersos en el tiempo acaban por atarse en una verdad final, la historia de lo que realmente sucedió en el verano de 1936 y cuáles son las relaciones de poder de una familia, microcosmos de un país.

Y aparte de *Savolta*, *Galíndez* y *Beatus Ille*, el narrador de *Santa Evita* (1995), trasunto del propio autor Tomás Eloy Martínez (por trazar un puente transatlántico), emprende una investigación *sui géneris*, pues pretende averiguar, no quién mató a Evita –puesto que murió de cáncer–, sino qué significó su figura, su vida y su muerte, en la historia argentina, para lo cual recompone el trayecto que realizó su cadáver embalsamado y recrea los personajes que la rodearon, los conflictos y las pasiones encontradas que levantó como primera dama durante el mandato del general Perón, las imágenes antagónicas que se le construyeron tanto desde los devotos de Santa Evita como desde los blasfemos que la llamaban “la Pupé” o la “Potranca” o la “Cosa”. Y en ese trabajo de interpretación histórica el narrador armoniza testimonios, rumores, elabora hipótesis o incluye en la novela documentación infinitamente variada; en un momento dado el narrador, ante el vasto material con el que trabaja para escribir no sabe si una novela, exclama: “tardé meses y meses en amansar el caos” (Martínez, 1995: 65).

Al fin y al cabo, la narración de *Savolta*, *Galíndez* y *Beatus Ille* sí se construye alrededor de un crimen y tiene ciertas características que la aproximan a la novela policíaca, aunque su alcance va más allá de la resolución del caso e intenta comprender una realidad más compleja y más general que un hecho criminal particular: el escenario de industrialización y de modernidad incipiente en Barcelona, los claroscuros del nacionalismo vasco en el exilio durante el franquismo o la dinámica aletargada y opresiva de la España fascista. *Santa Evita* sí puede considerarse plenamente como lo que aquí llamo novela de investigación de autor, puesto que no hay crimen, ni criminal, ni víctima, y sí existe en cambio un investigador y el objetivo de desvelar un misterio por parte de un escritor que, aparte de dedicarse al objeto de estudio, se relata a sí

mismo en la novela resultante en proceso de indagación alrededor de lo que significó Eva Perón para Argentina³⁶.

Algunos estudios recientes, o no tan recientes, o al menos alejados de la vorágine del *boom* criminal de los 80, han observado esa tendencia expansiva en el género negro hacia formas menos prototípicas. Como decía Vázquez Montalbán:

El futuro de la novela negra es dejar de ser literatura de género. Es verla dentro del friso histórico de la literatura en general, como un género que en un determinado momento deja de serlo por la singularidad de determinados autores, que alcanzan lo literario como un referente cultural que en un determinado momento vivifica la posibilidad de un discurso realista y una reflexión sobre el tiempo real, sobre la realidad y la sociedad. En este sentido, podría decirse que ha ofrecido la posibilidad de continuar una posible novela social. (Vázquez Montalbán, en Paredes Núñez, 1998)

Dejar literatura de género y abrirse hacia otros misterios es la consigna que señala también David Arjona:

La novela negra, aparte de ser prácticamente el único género literario que en la actualidad permite desarrollar novela social, es el más adecuado para abordar determinadas temáticas: el terrorismo, las corrientes migratorias, la violencia contra la mujer, la corrupción en todas sus formas, la delincuencia organizada, los crímenes de Estado, y en definitiva el horror del hombre ante el convulso mundo del siglo XXI. A veces incluso desde unos planteamientos a los que no pueden llegar el ensayo o la divulgación. (Arjona, 2008)

Por la eficacia de sus recursos y por el alcance masivo de la novela negra, esta ha llegado a convertirse, mutando sus formas hacia una investigación *otra*, en el molde privilegiado para presentar las problemáticas sociales de nuestro tiempo, por encima incluso del “ensayo o la divulgación”.

Ahora bien, si es innegable la contaminación de fórmulas de la novela policíaca en otra suerte de novelas que narran otro tipo de investigaciones, no es menos

³⁶ En el apartado tercero comenzaré explicando los cinco procedimientos que distingo en la indagación. Remito, pues, a ese apartado para diferenciar formalmente las novelas que aquí nombro.

cierto que la novela de no-ficción también adopta este procedimiento como eje de su estetización o ficcionalización, camino de la ambigüedad que explicaré más tarde³⁷.

Como he apuntado anteriormente al hilo de los numerosos estudios sobre la no-ficción, el género trabaja a mitad de camino entre el reportaje y la novela. Repitiendo y simplificando hacia lo esencial, la *nonfiction* sería un reportaje periodístico desbordado en su extensión y contaminado de recursos literarios, el “relato real” buscado por todos los protagonistas de las investigaciones de autor.

Tomemos por caso *Antonio B. el Ruso* (1977), de Ramiro Pinilla. El autor da forma a la voz testimonial de ese personaje marginal que va contando su vida, desde sus orígenes, para explicar cómo ha llegado a tal estado:

Me llamo Antonio Bayo, pero cuando madre me echó al mundo, una mujer que estaba allí dijo: “¡Leches, si es rubio como un ruso!”. Así que no vaya usted por las Cabreras preguntando por Antonio, porque desde entonces todo el mundo me conoce como “el Ruso”. (Pinilla, [1977] 2007: 19).

La autoridad de Pinilla se impone, obviamente, en el tono del relato, en la disposición de voces y materiales, pero es perfectamente invisible, a pesar del ingente trabajo previo que se le supone para la recuperación y escritura de la historia. Sin embargo, en este tipo de obras –quizás por el trabajo y el tiempo que absorben- suele aparecer explícitamente, en el prólogo o en alguna nota preliminar, la voz autorial para explicar por qué se aventuró a profundizar en ese tema, cómo llevó a cabo la investigación, qué problemas y qué motivaciones tuvo, etc., en una especie de necesidad protagónica o en una especie de necesidad, siendo menos atrevidos, de certificación de autenticidad de lo expuesto:

³⁷ Recuerdo en este momento lo que ya afirmé antes de trazar el panorama de los distintos géneros que permiten la aparición del fenómeno que estudio en esta tesis: trazo aquí un continuum entre la novela policiaca, la novela de no ficción y la novela de investigación de autor, al tiempo que no niego su vinculación con la novela histórica y con la novela de la memoria. Ahora bien, si aquellos entroncan a través de los procedimientos narrativos y sus estrategias, estas entroncan en cuanto a los temas sobre los que escribir.

Yo nunca había escrito una novela-biografía contada por su propio protagonista. Supe de su existencia a través del periodista Ángel Ortiz Alfau: “Acabo de conocer a un hombre que asegura tener una vida apasionante y busca que alguien se la escriba”. ¿Qué me movió a conocer a ese hombre? ¿La curiosidad? ¿Quizá la posibilidad de un cambio narrativo? Corría 1973. Nuestro encuentro tuvo lugar una mañana en el Arenal bilbaíno. (Pinilla, [1977] 2007: 9).

El mismo caso encontramos en *Los invitados* (1978) de Alfonso Grosso, pero ahora en los agradecimientos:

Quiero expresar desde estas líneas mi gratitud a W. S. y J. M. T., de Londres, pertenecientes a la Policía Metropolitana; así como también, muy especialmente, a R. G. H. y L. T. V., vecinos de Paradas, que gentilmente me proporcionaron una valiosa y confidencial información que, posteriormente, hizo posible mis investigaciones *in situ* en Gran Bretaña, Francia y Marruecos. Por último, no quiero dejar de consignar mi reconocimiento a la Alcaldía de Paradas, que puso a mi disposición un inestimable dossier, a la Comandancia de Puesto de la Guardia Civil de la villa, y a tantas otras personas, consultadas y encuestadas a lo largo de meses, sin cuya desinteresada colaboración hubiera sido imposible la redacción del texto. (Grosso, 1978: 5)

Podríamos dar multitud de ejemplos de notas, prólogos y epílogos que autorizan una voz extradiegética que expone las razones por las cuales existe esa novela; ejemplos que, por otra parte, se incluyen dentro de tendencias testimoniales, policíacas o similares, desde el terreno de lo auténtico hasta el terreno de lo ficticio. Dentro del campo de la ficción, por ejemplo, *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia, la extraordinaria aventura del Nene Brignone y del Gaucho Rubio que los empuja a morir en un departamento de Montevideo asediados por las ráfagas de metrallera y las bombas de mano de la policía uruguaya, es una muy inteligente novela que se levanta con el juego magistral del punto de vista, que avanza a través de los testimonios, de los recortes de prensa y de los rumores, y que una vez termina con el asalto narrativo y la derrota de los protagonistas, abre un “epílogo” donde el narrador, máscara del autor Piglia, empieza a explicar:

Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el pathos de una leyenda. [...] La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede

siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar. Una tarde, a fines de marzo o principios de abril de 1966, en un tren que seguía viaje a Bolivia, conocí a Blanca Galeano. [...] Me contó una historia rarísima que le creí a medias y pensé que su relato estaba encaminado a que yo le pagara (como sucedió) las comidas en el restorán del tren. (Piglia, 1997: 224-225)³⁸

Entre paréntesis, y antes de avanzar con el razonamiento, deberíamos comentar la afirmación tan peligrosa como interesante de que toda trama que no es de ficción surge por azar; no todas las historias verdaderas que acaban convirtiéndose en novelas (de ficción o no-ficción) surgen por azar: puede haber ciertas obras que nazcan de un interés constante por parte del autor, o incluso que nazcan por encargo o, es más, recordando aquella parodia de Isaac Rosa en *El vano ayer* (2004), basta con explorar un manual de historia y escoger un nombre desconocido, investigar y descubrir una vida fabulosa; ahora bien, si tal afirmación no es exacta, sí que acierta a demostrar que el encuentro fortuito de un hilo que nos puede llevar, tirando de él, a una historia fascinante se ha convertido en un motivo literario, en un recurso estilístico semejante a aquel del manuscrito encontrado.

En *Relato de un naufrago* (1970), de Gabriel García Márquez, dentro de la línea testimonial, ocurre exactamente igual. La sucesión de capítulos ofrece el testimonio del único naufrago que logra salvar la vida cuando un barco del ejército colombiano se hunde en el mar Caribe en el año 1955; el protagonista cuenta la versión vivida de la tragedia frente a la verdad oficial del gobierno, sensiblemente distinta. Estos capítulos aparecieron por entregas en el diario *El espectador* (Colombia) pero al publicarse casi quince años después el autor incluye el apéndice “La historia de esta historia”:

El 28 de febrero de 1955 se conoció la noticia [...]. Este libro es la reconstrucción periodística de lo que él me contó, tal como fue publicada un mes después del desastre [...]. Cuando Luis Alejandro Velasco llegó por sus propios pies a preguntarnos cuánto le pagábamos por su cuento, lo recibimos como lo que era: una noticia refrita. [...] Lo

³⁸ Me pregunto si el “Epílogo” de la novela de Ricardo Piglia, plenamente ficcionada, no funciona también dentro del terreno de la ficción como un “Epílogo ficticio” y, por lo tanto, ese relato que escucha en un vagón de tren camino de Bolivia a cambio de una cena no será fabulación de un Piglia autoficticio. Nos movemos en la ambigüedad, adelante.

mandamos por donde vino. De pronto, al impulso de una corazonada, Guillermo Cano lo alcanzó en las escaleras, aceptó el trato y me lo puso en las manos. Fue como si me hubiera dado una bomba de relojería. (García Márquez, 1970: 9-11).

No continuaremos con los ejemplos paratextuales que contienen en potencia un relato de una investigación. Baste señalar que *Enterrar a los muertos* (2005), de Ignacio Martínez de Pisón, una novela de no-ficción³⁹, sí se construye desde la propia investigación del autor, por lo que entra dentro de lo que entiendo como novela de investigación de autor, sin rebajar un punto su veracidad o su fiabilidad documental, aunque sí con el suspense lógico que otorga indefectiblemente el terreno pantanoso de lo ambiguo.

¿Cuál es el paso hacia esa novela de investigación de autor? ¿Cuál es la diferencia, pues, entre una novela de no ficción como la de Ramiro Pinilla y una (en principio) novela de no ficción como la de Ignacio Martínez de Pisón?

Adelanto lo que será la tesis del apartado siguiente: la evolución hacia la ambigüedad, y por lo tanto hacia la novela de investigación de autor, se concreta cuando los preliminares explicativos de la investigación toman forma en el cuerpo de la novela, es decir, cuando esa nota del autor abandona ese espacio marginal del paratexto para ocupar un espacio axial y privilegiado en la narración, cuando esa voluntad de veracidad y de autenticidad de lo que se va a contar se convierte en una voluntad de ficción y en un mecanismo formal que articula el relato, al tiempo que permite desplegar diferentes sentidos al amparo de un pacto ficción que, sin embargo, no resulta ingenuo. El resultado final, en consecuencia, muestra el quehacer explícito del autor de no-ficción: mientras éste emprende una tarea de documentación, entrevistas, contraste de fuentes, consulta de documentos y demás para poder plasmar un “relato real” en el

³⁹ Es difícil categorizar esta novela en uno u otro apartado; hay quien habla de ficción, hay quien habla de no-ficción. Me resulta más cercana a este último género porque, si bien es cierto que se elabora a través de un personaje que investiga, los hechos son totalmente contrastados y razona sus argumentos para exponer los posibles motivos por los que fue asesinado José Robles, hasta convertirlo en ocasiones en un libro de ensayo, repleto de argumentos en la línea del apartado de “Las evidencias” de *Operación Masacre*, de Walsh. Sin embargo, abriré el concepto de ambigüedad para que recoja este tipo de fabulación real, con procedimientos de ficción sobre hechos contrastados. Me parece más pertinente acudir a la pragmática literaria que a los aspectos formales, como explicaré a continuación, para entender el funcionamiento de este tipo de obras.

que su voz no aparece explícitamente⁴⁰, la labor en cambio de aquel investigador/escritor se relata en primera persona⁴¹, y se trata absolutamente de la misma actividad de documentación de cualquier texto auténtico (biografía, reportaje, ensayo, etc.) sobre hechos fehacientes. La diferencia estriba, pues, en hacerla explícita, en incorporarla como motor de la narración y, en definitiva, en concebir la investigación como metáfora de la escritura y relatarla de forma ficcional.

Pongo fin a este apartado queriendo haber mostrado esa múltiple filiación de la novela de investigación de autor en cuanto a procedimientos y debates estéticos en torno a la representación. Después de trazar la genealogía del procedimiento, y de ubicarlo en un entorno literario como el español (y el transatlántico) propicio para su aparición, pasaré a estudiar con detalle en primer lugar los debates estéticos que suscita este tipo de representación de la realidad (presente o pasada), y en segundo lugar a estudiar el procedimiento en sí, a través del generoso corpus de novelas que nos ha legado el inicio de siglo y a su construcción fenomenológica.

⁴⁰ O si aparece es anecdótica –la única vez que aparece Joan Oleaque como personaje en *Desde las tinieblas* ([1995] 2002), la reconstrucción del triple asesinato de las “niñas de Alcàsser”, es para contar que una vez circulando en bici se cruzó con su asesino, Antonio Inglés- o es valorativa –en *Operación Masacre* (1957) Rodolfo Walsh dedica la tercera parte, “Las evidencias”, a exponer sus conclusiones sobre el asesinato de entre siete y trece opositores a la dictadura argentina de 1955-1958, aportando pruebas, razonando hipótesis y refutando las verdades oficiales-, o es marginal –recordemos los ejemplos de *Antonio B. el Ruso* o de *Relato de un naufrago*, que acabamos de ver-.

⁴¹ La cuestión de la primera o tercera persona es fundamental y por ello le dedicaré un apartado exclusivo.

2.- AUTENTICIDAD, FICCIÓN Y AMBIGÜEDAD

2.1.- Engaños, mentiras y excusas. El problema de la verdad

2.1.1.- Falso periodismo: humor, ucronía y *mockumentary*

El 7 de diciembre de 2011, el actor y político Toni Cantó [@ToniCanto1] se hizo eco en Twitter de una noticia aparecida en *El Mundo Today* a la que calificaba de “Alucinante!!” (sic).



La noticia, ya desde el titular, sorprende por lo inverosímil: “Un portavoz de Vodafone rompe a llorar mientras explica las nuevas tarifas”. Tanta alucinación no hubiera sido posible si el mentado político hubiera sabido que *El Mundo Today* es un periódico satírico digital⁴² que, desde su fundación en 2009 por Xavi Puig y Kike García (Barcelona), se dedica a publicar noticias falsas en clave de humor, muchas de las cuales atañen a asuntos y personajes de la actualidad más candente. Esta noticia, en concreto, parodiaba (o arrastraba hacia el cinismo, podemos pensar) las lágrimas que Elsa Fornero, titular del Ministerio de Trabajo y Política, no pudo reprimir días antes, el 4 de diciembre de 2011, en la rueda de prensa donde presentaba los durísimos recortes (alrededor de 25.000 millones de euros de inversión pública) que el gobierno italiano de Mario Monti había decidido aplicar para hacer frente a la crisis económica⁴³.

También Javier Solana [@javiersolana], Alto Representante del Consejo de Europa para la Política Exterior y de Seguridad Común y ex Secretario General de la OTAN, fue víctima del “engaño informativo” (manténganse las comillas) del diario

⁴² Véase: <http://www.elmundotoday.com>

⁴³ <http://www.publico.es/dinero/410538/la-ministra-de-trabajo-italiana-rompe-a-llorar-mientras-explica-los-recortes>

humorístico catalán y de la comunicación por twitter, vertiginosa e irrefrenable. Así, tuiteó la noticia de la “desaparición de un adolescente que lleva una hora sin tuitear”.



La broma continuó cuando Javier Solana, persistiendo en el engaño a pesar de las advertencias, publicó pocos minutos después: “Parece que ya le han encontrado”.



Las misma hilaridad levantó el hecho de que el canal de televisión *Cuatro* diera por buena en su web otra noticia el 6 de septiembre de 2010, también de *El*

Mundo Today, aunque en este caso la gravedad fuera mucho mayor, al apuntar al oficio periodístico directamente. La noticia en concreto sostenía que “Los nuevos modelos de iPod no tendrán música de mierda”, según había contado (presuntamente) el propio Steve Jobs en la presentación de un nuevo producto Apple.



Inmediatamente, tras advertir el engaño a través de los comentarios que empezaron a circular por las redes sociales, *Cuatro* retiró la noticia sin ningún tipo de explicación.

También la prestigiosa revista *Vanity Fair* retiró algunas frases del reportaje que dedicó al político peronista Axel Kicillof, encargado de estudiar y ejecutar la expropiación de YPF, la filial de la multinacional petrolífera española Repsol, en abril de 2012. Los datos eliminados del reportaje en cuestión, titulado “Axel Kicillof: atractivo, padrazo, empollón y cerebro de la expropiación de YPF”⁴⁴ habían sido sacados, efectivamente, de una columna apócrifa de Axel Kicillof en una publicación similar a *El Mundo Today*, titulada *Barcelona. Una solución europea para los problemas de los argentinos*⁴⁵, en la que se pueden leer cosas impropias del marxismo del que hace gala Kicillof:

⁴⁴ Consultable en: <http://www.revistavanityfair.es/articulos/axel-kicillof-el-guapo-argentino-vicepresidente-de-economia-casado-con-una-profesora-universitaria/16408>

⁴⁵ Véase: <http://www.revistabarcelona.com.ar/>

El compromiso de llevar adelante este modelo desde un lugar de alta carga ejecutiva y emocional. El placer de disfrutar en cuerpo y mente de este proceso de cambio dándome espacio no sólo para la gestión sino también para gozo. En los talleres de refuerzos académicos básicos sobre macroeconomía global que doy a las jóvenes estudiantes de Económicas insisto a diario en este punto que considero central: no existe realización personal si en la labor cotidiana no hay espacio para el placer. Y voy más allá: no creo en los funcionarios que no dedican parte de las 24 horas de sus 365 días del año a la delicia y la voluptuosidad. (Barcelona, 2011)

Tanto *El Mundo Today* o *Barcelona*, como la veterana *The Onion* (publicada por primera vez en Estados Unidos en 1988) o la más reciente *El garrofer*, aprovechan el registro lingüístico y los canales de difusión propios del periodismo para “ficcionalizar” noticias que, ciertamente (y en muchos casos afortunadamente), no han sucedido. Bien alguna nota explicativa en la web, o bien el tiempo y la costumbre llevan al público a considerar estas “noticias” como un juego ficcional que pretende hacer reír simplemente. En otras palabras, se considera “mentira” y se encuadra dentro de una categoría “humorística” no por la forma, verosímil, sino por el reconocimiento por parte del lector de esa voluntad ficcional y humorística.

De otro modo, estos productos paródicos se valen de unos códigos establecidos para vehicular “verdades” o hechos dentro del terreno de la comunicación política o periodística. Es más, Twitter no incluye dentro de sus condiciones de uso ninguna obligación de señalar como “Parodia” o similar, en la descripción del usuario, aquellas cuentas que sean humorísticas, pero algunos casos han acabado con el cierre de cuentas por protestas o denuncias de los tuiteros, por lo que es frecuente (y aconsejable) explicitar en la “Bio” tal condición⁴⁶.

⁴⁶ Además suelen contar con muchos seguidores, por lo que debe quedar claro (en opinión de Twitter) que los mensajes (siempre controvertidos) permanezcan en todo momento dentro de un campo de identificación claro. Por ejemplo, la paródica cuenta de Rouco Varela [*@Varela_Rouco*], Presidente de la Conferencia Episcopal Española, reza lo siguiente: “Antonio María Rouco Varela. Llevo faldas. (parodia)”. También es frecuente lo contrario: señalar como oficial una cuenta, e incluso indicar si su gestión corre a cargo del propio usuario o de un equipo. Por ejemplo, la cuenta del Secretario General del PSOE, Alfredo Pérez Rubalcaba [*@_Rubalcaba_*] señala “Bienvenid@ al twitter de Alfredo Pérez Rubalcaba, Secretario General del @PSOE, y su equipo”, y además firma con “RbCb” los tuits propios.

Tal fue el caso de la cuenta “Católicos Españoles” [@ESPcatolicos] que parodiaban los mensajes de la Conferencia Episcopal Española, extremando sus manifestaciones y derivando su ideología conservadora hacia posturas radicales, voluntariamente tópicas y cínicas.



La presión de grupos de católicos en la red obligó a la dirección de Twitter a cerrar la cuenta⁴⁷. Sin embargo, el mundo virtual se hizo eco rápidamente del cierre y pronto se abrió una cuenta con el mismo *avatar* (o imagen de perfil) y con una descripción del usuario entre corchetes que señalaba irónicamente: “Cuenta más oficial”⁴⁸.

La utilización para la ficción de los medios, recursos y formas prototípicamente periodísticos, en formatos para cine o televisión, ha sido denominado en términos anglosajones como *mockumentary*, es decir, un documental falso. Por ejemplo, la pregunta “¿Qué hubiera pasado si los republicanos hubieran ganado la Guerra Civil española?” es el acicate para la fabulación periodística que propone el falso documental *¡Viva la República!* (Grau, 2008) emitido por *La Sexta* el 14 de abril de 2008. Es un falso documental, y una ucronía⁴⁹, la falsa rememoración o

⁴⁷ Qué duda cabe que el desarrollo de la realidad virtual, o de la virtualidad real, exige una revisión o una actualización, a nivel conceptual y legal, de conceptos como “censura” o “libertad de expresión”, que indudablemente va ligado a este fenómeno pragmático de la comunicación.

⁴⁸ Consultado en octubre de 2012.

⁴⁹ Como novelas ucrónicas sobre la Guerra Civil, es decir, que relatan unos hechos ficticios ambientados en un entorno histórico opuesto al real, quiero destacar *El desfile de la victoria* (1975) de Fernando Díaz-

reconstrucción histórica de algo que no ocurrió. La ficción, además, se desarrolla con una periodista, Mamen Mendizábal (marca de la misma cadena que emitía el documental, pues presentaba en aquel momento los informativos diarios) que investiga ciertos hechos para construir un documental sobre la República Española.

Otra cosa sería un *docudrama*, o la estetización de un documental sobre hechos verídicos, repitiendo la misma operación que el *New Journalism* de Tom Wolf hizo con el reportaje periodístico. En esta línea, Verena Berger (2010) distingue y explica algunas categorías más allá del *mockumentary* y el *docudrama*, como por ejemplo la *docu-soap*, “una combinación de elementos del documental y del serial dramático” (2010: 36).

Tal distinción genérica sobrevuela sobre la forma de los productos culturales (los géneros se construyen en base a oposiciones formales). Sin embargo, en el apartado dedicado a los pactos de lectura y al fenómeno de la ambigüedad, intentaré superar esas categorías atendiendo al tipo de comunicación que los emisores establecen con los lectores o espectadores, receptores del producto final.

2.1.2.- La excusa de la ficción en literatura

Resultan más problemáticos otros casos en que ese reconocimiento entre el autor y el lector no se establece en primer término. En el año 2001 Catherine Millet publicó en Francia un libro titulado *La vie sexuelle de Catherine M*, en forma de memorias o confesiones en primera persona. El éxito de ventas y el escándalo por las escenas explícitas de sexo fueron parejos, al asociarse el relato con la verdadera vida de la intelectual, crítica de arte y directora de la prestigiosa revista *Art Press*. ¿Era verdad o era mentira lo que contaba?

Plaja, donde se recrea una hipotética victoria republicana sobre el bando fascista, o *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (Premio Nadal en 1980) de Carlos Rojas, donde se fabula sobre la posible vida del poeta granadino si no hubiera sido asesinado los primeros días de la guerra por un grupo de soldados falangistas.

Que lo contado era ficción o que estaba literaturizado fue la explicación –o la excusa- que el siempre controvertido Fernando Sánchez Dragó ofreció públicamente cuando en 2010 apareció el libro de diálogos entre él y Albert Boadella, titulado *Dios los cría... y ellos hablan de sexo, drogas, España y corrupción* (2010), y en el se hacía la confesión explícita de haber practicado sexo con dos niñas de 13 años en Tokio en 1967. La prensa no tardó en recoger sus mismas palabras⁵⁰ y calificar los actos como pederastia, algo que intentó desmentir el coautor aludido con el débil recurso a la ficción. En este caso, volvían a confundirse (siguiendo la explicación de Sánchez Dragó) el código empleado por el autor y el recibido por el lector. La forma era inapelablemente auténtica.

Más allá de la detección de la ficción o de la no ficción, las consecuencias que se derivan de estas publicaciones pueden tener repercusiones judiciales. El caso de Sánchez Dragó pudo haber sido un ejemplo si se hubieran llegado a conceptualizar los actos, en efecto, como pederastia. Por su parte, Javier Cercas sí anunció la interposición de una querrela al periodista Arcadi Espada por calumnias tras un intercambio de artículos en *El Mundo* y en *El País*⁵¹.

El caso fue el siguiente. El 11 de enero de 2011, Francisco Rico publicó un artículo en *El País*⁵² titulado “Teoría y realidad de la ley contra el fumador”, en el que, entre risas y veras, arremetía contra la ley del gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero que prohibía fumar en espacios públicos, calificándola de “golpe bajo a la libertad, una muestra de estolidez y una vileza” (Rico, 2011). El académico añadía como broche a su columna: “En mi vida he fumado un solo cigarrillo” (Rico, 2011), lo que constituye una soberana y autoconsciente mentira, y un formidable cierre irónico, dado que Francisco Rico siempre se ha mostrado públicamente como un fumador empedernido, y siempre lo ha reivindicado.

Apenas un mes después y varias cartas al director por parte de avezados lectores en que denunciaban la “mentira” de Rico, el 13 de febrero de 2011 Javier

⁵⁰ Véase: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/10/26/actualidad/1288044005_850215.html

⁵¹ Véase la noticia de los hechos: http://elpais.com/diario/2011/02/16/cultura/1297810806_850215.html

⁵² Se puede consultar en: http://elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405_850215.html

Cercas publicó un artículo dominical titulado “Rico, al paredón”⁵³, en el que “defendía” la ironía y el humor de su colega, instaba a continuar el debate con los argumentos que esgrimía el académico acerca de la “ley antitabaco” y, por lo tanto, a superar esa anécdota evidentemente buscada.

Dios santo, ¿acaso hace falta aclarar que la apostilla de Rico solo puede ser eso, una broma? Rico no es un fumador: es un hombre a un cigarrillo pegado, un tipo que, en sus innumerables clases, conferencias e intervenciones en prensa, radio y televisión, apenas ha aparecido sin un cigarrillo en la mano, o por lo menos jamás ha ocultado su vicio imparable. De modo que denunciar que Rico fuma es como denunciar que los niños no vienen de París. (Cercas, 2011)

Además, Cercas teorizaba sobre el carácter discursivo del periodismo y, en consecuencia, de su inevitable subjetividad. Y acababa rizando el rizo de la ironía asegurando que él nunca escribiría un artículo, por ejemplo, titulado “Rico, al paredón”, precisamente el título de ese mismo artículo.

Dos días después, el 15 de febrero de 2011, Arcadi Espada desconcertó a la opinión pública⁵⁴ por dos razones: la primera por solidarizarse con Javier Cercas, con quien ha mantenido agrios debates acerca de las novelas del extremeño; la segunda, por desvelar que el propio Cercas fue detenido en un prostíbulo de Madrid donde la policía había efectuado una redada contra la trata de blancas. La redada era verdad. Que Javier Cercas estuviera allí y hubiera sido detenido, no.

No podría yo imaginar que después de haber escrito aquí mismo que los escritos y melopeas de Javier Cercas merecen mi atención una vez por década iba a reincidir al cabo de tres semanas. Sin embargo, las circunstancias de su detención y, sobre todo, de la publicidad de su detención, durante la operación policial que ha llevado al acabamiento de una trama de explotación sexual en Arganzuela, me obligan a volver con él.

Cercas podrá ser cualquier cosa, de hecho lo es; pero jamás un malvado. Que hayan arrastrado su nombre por auténticos lupanares, que no son desde luego los de Arganzuela, me llena de espanto y desprecio. Sobre todo, porque el caso no refleja más que nuestra

⁵³ Se puede consultar en: http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604_850215.html

⁵⁴ Se puede consultar, previo pago de suscripción, en: <http://www.arcadiespada.es/2011/02/15/15-de-febrero-2/>

identidad de inofensivos soldados, al fin y al cabo sólo interesados en las maniobras de la retórica, el estilo y la verdad.

Vaya desde aquí mi fraternal abrazo a la víctima Cercas y mi deseo de que se recupere pronto del mal trago infame. Aquí le espero, seguro de que volverá sabio y recrecido a la lucha. (Espada, 2011)

La polémica se convirtió automáticamente en escándalo. Javier Cercas manifestó lo que para un lector maduro resulta obvio, que no tienen el mismo estatuto la ficción que la pura mentira, que aquella podía contener una verdad poética no factual (Vargas Llosa, 1990), mientras que esta atentaba contra la verdad y podía tener consecuencias en un plano de realidad. Sin embargo, Arcadi Espada acrecentó el desencuentro con unas declaraciones a caballo entre la socarronería y el cinismo:

Mi columna está inspirada en la certeza de que Javier Cercas tiene razón desde hace años. Y el domingo pasado, en la tribuna que escribió en *El País*, volvía a tener razón. Yo me he dado cuenta ahora, quizá tarde. Mi columna es un acto de contrición (Espada, 2011)

Arcadi Espada no estaba, obviamente, dándole la razón a Cercas, sino llevando al extremo el razonamiento (del que el propio Cercas es partidario y Espada no) que el periodismo es discurso, y en consecuencia ficción, y en consecuencia mentira. Y que en ese terreno igualado entre verdad y mentira, Javier Cercas podía haber sido detenido en un local de prostitución.

Indudablemente, la polémica entre Arcadi Espada y Javier Cercas partía de una provocación más allá de la teoría literaria, pero ponía el foco de discusión en aquello que en este momento me interesa destacar y que me parece muy pertinente para el estudio literario tanto del corpus que manejamos y del fenómeno que estudio, como para toda obra literaria: no tanto la forma con que se construye dicho producto cultural, sino los vínculos de circulación y conceptualización que establecen tanto el escritor como el lector en términos de ficción, no ficción, verdad o mentira.

2.1.3.- Fronteras de la verdad simbólica: la mentira

¿Cuáles son los diferentes estatutos de la verdad? ¿Adopta la verdad formas diversas? ¿La verdad es un hecho o un reconocimiento? ¿Puede ser simbólica la verdad? ¿Puede ser verdad algo que no ha sucedido?

Enric Marco Batlle, sindicalista catalán de la CNT durante la Transición, fue secretario y desde 2002 presidente de la *Amical de Mauthausen y otros campos y de todas las víctimas del nazismo*, una asociación de exiliados españoles, deportados a campos de concentración bajo el régimen nazi. Debido al cargo que ostentaba como presidente y como preso número 6.448 del campo de Flossenbürg, ofrecía charlas, participaba en homenajes e incluso llegó a hablar en el Congreso de los Diputados a principios de 2005 en un acto conmemorativo sobre la liberación del campo de Mauthausen. Recibió la máxima distinción civil por parte de la Generalitat de Catalunya, la Cruz de Sant Jordi, y fue invitado a participar en los actos que el gobierno austriaco organizaba para altos cargos europeos el día de la liberación del campo de Mauthausen-Gusen, el 8 de mayo de 2005. Enric Marco volvió ese mismo día a España, instado por la organización, y días después se descubrió que, en realidad, Enric Marco nunca había estado en ningún campo de concentración nazi, y que lo que contaba en las conferencias y en los homenajes no era más que un relato verosímil sobre la experiencia concentracionaria.

Enric Marco hacía pasar por verdad algo que no sucedió, y sin embargo en la rueda de prensa que ofreció a su llegada a España alegó que no mentía por maldad, sino porque “parecía que me prestaban más atención y podía difundir mejor el sufrimiento de las muchas personas que pasaron por los campos de concentración”⁵⁵.

En 2009, Santiago Fillol y Lucas Vernal estrenaron el documental *Ich bin Enric Marco*, en el que junto al protagonista relataban la urdimbre de la mentira a lo largo de treinta años, y donde el supuesto preso insistía en la defensa de esa “falsa verdad” que, aunque no hubiera existido, parecía haber ayudado al conocimiento de

⁵⁵ Véase: <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/11/sociedad/1115808137.html>

otras “verdades reales”.

Llegados a este punto no quisiera resultar relativista y darle la razón al impostado Arcadi Espada que finge creer que todo puede ser verdad y todo puede ser mentira, ni al impostor de Enric Marco que mintió sobre su propia biografía a costa de víctimas del fascismo que sí lo fueron. No existe tal relativismo ontológico sobre la verdad, en mi opinión. Simplemente constato que en todos los casos que acabo de exponer la “verdad” no gira solamente en torno a la forma, a su ser, sino que alcanza su estatus de “verdad” cuando es reconocida como tal. Más allá, la ficción de *El Mundo Today* no es ficción solo porque lo que narre no sea verdad, sino fundamentalmente porque el lector reconoce previamente que eso es ficción. El problema de los relatos de Catherine Millet o de Sánchez Dragó estriba en que el lector no puede reconocer el vínculo que el escritor pretende establecer con él, pero no estriba en que el lector no pueda acceder a un plano de conocimiento que le está vedado de facto. La querrela que interpone Cercas a Espada se fundamenta en que este último viola un registro que se reserva en exclusiva a los hechos contrastados y que no permite la fabulación porque el lector no la entiende como tal.

De otro modo, en los discursos públicos (literarios, estéticos, culturales) la verdad se fundamenta evidentemente en la referencialidad estricta con los hechos, pero también (y es condición *sine qua non*) en la presentación y en el reconocimiento como tal por las partes integrantes de un proceso de comunicación.

2.1.4.- Fotoperiodismo: la imagen narrativa y la verdad estetizada.

El salto de la mentira al icono

En plena Guerra Civil⁵⁶, Robert Capa viajaba frecuentemente a París y se presentaba como el representante de Robert Capa, el mejor fotógrafo de guerra del

⁵⁶ La introducción a este apartado apareció en el artículo “Las guerras fotogénicas” (Martínez Rubio, 2011d) que publiqué en el suplemento cultural *Posdata*, del diario *Levante EMV*, el 7 de octubre de 2011, a propósito de la colección de fotografías que Paco Elvira recogía en *La Guerra Civil española. Imágenes para la historia* (2011) y que Ignacio Martínez de Pisón prologaba magistralmente.

mundo, para vender unas imágenes sobre una España cada vez más aterradora. Estaba mintiendo: ni Capa era representante de nadie, ni se llamaba así; era en realidad un judío de origen húngaro llamado Endre Friedmann, y se hacía pasar por otro para poder negociar sus instantáneas al alza.



La verdad de la célebre *Muerte de un miliciano*, el momento trágico en que un hombre pasa de la vida a la muerte en el campo cordobés, también pendía de un hilo, y parece que se desvaneció al contrastar los documentos y las noticias de ese día en el cerro Muriano: nadie cayó abatido el 5 de septiembre y nadie capturó con una cámara el tránsito icónico y cruel de un balazo en el pecho⁵⁷.

Una tercera mentira. Agustí Centelles nunca le robó al azar la famosa fotografía en que tres milicianos están parapetados detrás de dos caballos muertos en la calle Diputación y empuñan sus fusiles apuntando a un enemigo fuera de plano. Fue un montaje. Centelles deambulaba por el centro de Barcelona el día siguiente a la sublevación fascista, persiguiendo los combates que se libraban en la ciudad, y pidió a los milicianos que orquestaran aquella imagen patética como reflejo de la gran tragedia:

⁵⁷ Sigo la noticia de la exposición *Això és la guerra! Robert Capa en acció i Gerda Taro (la oblidada)* que programó el Museu d'Art de Catalunya en 2009.

Véase: <http://www.20minutos.es/noticia/480628/0/capa/cerro-muriano/montaje/>

dos animales gigantes retorcidos y entrelazados sobre los adoquines, y tres hombres apoyados sobre la muerte con la gorra calada y la mirada atenta.



Es paradójico, y profundamente artístico, que tanta mentira se haya convertido en real. Robert Capa adoptó ese nombre para la posteridad; el miliciano del Cerro Muriano, si bien fingía la muerte en maniobras militares, se ha convertido en el icono del conflicto bélico español y ha trascendido su significado por encima de la mera superficie de su imagen; los caballos y los fusiles de Centelles convocan a la muerte y al horror, y esa escena es igual de real, igual de asombrosa e igual de terrorífica que cualquiera de las imágenes atroces que nunca pudieron ser captadas en la Guerra Civil. O incluso más por su capacidad de connotación y sugerencia.

En realidad, estamos ante el debate estético que nos interesa en este estudio: ¿representa mejor lo que ocurrió o lo que no ocurrió? ¿Tiene el mismo valor el montaje que la imagen limpia? ¿Existe imagen limpia o todo es relato e intención? ¿La literatura o la ficción (la representación) superan a la realidad, como decía el texto de Borges con el que arrancamos este estudio? ¿En qué términos?

La fotografía nació con el marchamo de neutralidad en cuanto a la representación de la realidad que proponía. La dialéctica entre fotografía y pintura fue constante y no ha cesado de reformularse con las nuevas formas de tratamiento técnico y de composición. Es más, la fotografía desde su origen, sostiene Susan Sontag en su célebre estudio fundacional *Sobre la fotografía* (2005), desplazó al texto, a la escritura, como garantía de la realidad:

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder. Una primera y hoy célebre caída en la alienación, la cual habituó a la gente a abstraer el mundo en palabras impresas, se supone que engendró ese excedente de energía fáustica y deterioro psíquico necesarios para construir las modernas sociedades inorgánicas. Pero lo impreso parece una forma mucho menos engañosa de lixiviar el mundo, de convertirlo en objeto mental, que las imágenes fotográficas, las cuales suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y el alcance del presente. Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación, al igual que los enunciados visuales hechos a mano, como las pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir. (Sontag, 2005: 16-17)

Sontag desmonta la idea original que enfrentaba a la escritura y a la fotografía en su labor de representación del mundo, y que otorgaba a esta última una validez y una neutralidad superiores al texto; mientras lo que se escribe es interpretación, una imagen es un pedazo de realidad. En absoluto es así, y Sontag recalca, más allá de la manipulación técnica (siempre inevitable), el carácter de simulacro y de “alienación” de la fotografía en tanto que discurso, de modo que el conocimiento que de ella se puede extraer⁵⁸ es igual de limitado y de condicionado, y sirve más a una causa ética performativa, de acción o de conciencia (y con ello quisiera invitar a revisar las fotografías de las que hablaré a continuación), que a una causa meramente académica o informativa.

El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político. El conocimiento

⁵⁸ Al igual que el conocimiento que se puede extraer de todo documento, como estudiaré en un apartado posterior.

obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, sea cínico o humanista. Será un conocimiento a precios de liquidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría, como el acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de violación. El silencio mismo de lo que, hipotéticamente, es comprensible en las fotografías constituye su atractivo y provocación. La omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética. Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo está más disponible de lo que está en realidad. (Sontag, 2005: 43)

De otro modo, al igual que el periodismo o la historiografía, la fotografía ha acabado conceptuándose como “discurso” y “retórica”, si bien en apariencia neutral, subrepticamente contruidos y buscados.

Estas imágenes usan la composición como el periodista maneja los datos; es decir, ordenándolos en el encuadre, y decide los ángulos de la toma a la manera de los puntos de vista donde se sitúa el autor y la iluminación como los focos que matizan la escena y señala el punto donde fijarnos y, además, el uso del color o del blanco y negro incide, según sea el tipo de cobertura, en el tono y la textura de las historias. (Irala Hortal, 2012: 120)

El fotoperiodismo nació precisamente con Robert Capa, Gerda Taro, Agustín Centelles, Martín Santos Yubero, David Seymour, Luis Escobar o Josep Brangulí, y posteriormente se profesionalizó a nivel empresarial con agencias como la célebre *Magnum* (fundada en 1947 por Capa, Seymour, Cartier-Bresson, George Rodger, Maria Eisner, Bill y Rita Vandivert). El fotoperiodismo servía como documento, como garantía de verdad de las crónicas que los periodistas enviaban desde los lugares en conflicto que cubrían. Ahora bien, es innegable la atracción y el valor artístico de estas imágenes, más allá de la correspondencia con los hechos (pensemos de nuevo en *La muerte de un miliciano*), de modo que pronto se entendió este producto en la línea del *New Journalism*, narración periodística que bascula de forma equidistante entre la estética y la verdad. Y es innegable también lo que Pilar Irala Hortal (2012) señala, a saber, la técnica y la retórica que se emplea en la producción de una fotografía-documento.

Así como un determinado tipo de géneros periodísticos de autor fusionan el Periodismo con la Literatura, existe también un tipo de fotografía humanista que hibrida las características

informativo-documentales con los recursos estético-visuales, lo cual da como resultado imágenes que retratan la condición universal de los seres humanos, de modo que se convierten en testimonios gráficos de un tiempo y de un lugar, pero también en paradigmas del paso del hombre por la historia. Es decir, son Periodismo porque cumplen su función fundamental de informar y, al mismo tiempo, son Literatura en tanto se sirven de los recursos artístico-poéticos para acentuar ciertos aspectos de la realidad. Lo periodístico-literario en esos textos y en esas fotografías alcanza su mayor grado de expresión porque las palabras y las imágenes revelan lo más profundo de la condición humana, especialmente en los acontecimientos en los que las personas corren el velo de su sufrimiento. (Rodríguez Rodríguez, 2010: 208-209)

A diferencia de la instantánea icónica de Capa, la *Ejecución en Saigón* (1968, Premio Pulitzer en 1969) de Eddie Adams sí responde de unos hechos verídicos. La fotografía recupera para la historia una escena metonímica de la brutalidad de la guerra de Vietnam: el jefe de policía de Saigón, Nguyen Ngoc Loan, apunta con su pistola a la cabeza de Nguyen Van Lem, prisionero del Vietcong, segundos antes de disparar y matarlo.



La imagen de Adams, debido a su carga emocional, amplía su potencia de connotación semántica hasta representar, no una escena concreta dentro de un conflicto bélico, sino la crueldad del conflicto entero (guerra de Vietnam). Pero más allá, la imagen se universaliza hasta representar la “condición humana” (Irala Hortal, 2012), la

crueledad atemporal y eterna, la violencia del instinto humano que no tienen que ver con coordenadas espacio-temporales concretas, ni circunstancias históricas particulares, sino con el ser mismo del hombre. Así pues, la imagen se convierte en icono, siguiendo la terminología semiótica de Peirce, donde el signo se construye sobre una motivación respecto de la realidad. Matei Chihai (2010: 121) expresa la misma operación de universalización de la imagen con el término “imagen fuerte”⁵⁹.

Este paso hacia una connotación profunda y universal, es el paso que Roland Barthes describe en sus *Mitologías* (1999). Para Barthes una imagen es un conjunto de signos con un mensaje directo, y se convierte en mito cuando se desprovee de su contenido semántico primigenio, se vacía de su significado concreto original, y se resemantiza y es susceptible de actualizarse a nivel significativo en cualquier circunstancia histórica. En palabras del semiótico francés, “el significante en el mito puede ser considerado desde dos puntos de vista: como término final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico” (Barthes, 1999: 112). La *Ejecución en Saigón* puede ser considerada como final de un sistema lingüístico de referencias sobre la guerra de Vietnam, garantizando la verdad de los relatos sobre la crueldad del conflicto, con lo que tendría un *sentido* (por continuar con el razonamiento de Barthes); o, por otro lado, puede ser considerada como término inicial del sistema mítico de referencias sobre la violencia humana, a nivel profundo y esencial, y en consecuencia aparecer como una *forma* sobre la que trabajar diferentes significados.

Tomemos por caso otra imagen histórica, por un lado, y mítica, por otro. El *Bombardeo de Trang Bang* (Nic Ut, 1972) dio la vuelta al mundo representando, de nuevo, la barbarie americana en terreno vietnamita, pues se muestra a la población, y en el centro de la imagen a una niña desnuda, Pham Thi Kim Phuc, huyendo en pánico tras el bombardeo con napalm de la población.

⁵⁹ No me interesa entrar en un debate de formas y de terminología sobre conceptos como “icono”, “imagen fuerte”, “mito” o “fetiche”. Me interesa simplemente conectarlos en un mismo procedimiento de abstracción del significado, de descontextualización de la imagen-documento, para su resemantización y para otros usos artísticos que de ella se puedan hacer.



Más allá del sistema lingüístico, el signo se vacía de su significado original (un bombardeo concreto dentro de un conflicto bélico concreto, con unas circunstancias de ejecución concretas) y se llena con connotaciones nuevas, a saber, la violencia hacia los niños y el miedo del ser humano ante las atrocidades de sus semejantes⁶⁰.



Dentro del campo artístico, el mito se puede vaciar y llenar de sentidos de forma constante, de modo que el mundo del arte puede llegar a la “fetichización”

⁶⁰ Como algo abstracto e inasible, el coronel Walter E. Kurtz invocaba con susurros “el horror, el horror”, en *Apocalypse Now* (Coppola, 1979)

(Jameson, 1991) de la imagen para crear nuevos significados⁶¹. Esta misma imagen del bombardeo de napalm en Vietnam ha sido utilizada por Banksy, pseudónimo de un artista urbano desconocido que trabaja con *spray* ciertos temas sociales y políticos sobre los muros de algunos barrios de Londres. El mensaje del *grafiti* es preclaro: la violencia y la brutalidad que los Estados Unidos ejercieron sistemática y experimentalmente en Vietnam continúa ejerciéndose sobre la población, y sobre los niños de países en vías de desarrollo, a través del consumo y de la dominación económica del capitalismo global, de modo que la (presunta) felicidad que ofrecen grandes empresas multinacionales como Disney y McDonalds (representadas a través de sus mascotas) se levanta (acompaña de la mano) sobre el sufrimiento de parte de la población mundial, dominada por el sistema capitalista.



Del mismo modo que veíamos con el caso de Enric Marco o de Arcadi Espada, no toda representación simbólica se debe aceptar como legítima. No me atrevo a calificar de “mentira” la fotografía histórica que la Unión Soviética difundió *urbi et orbe* para certificar, física y simbólicamente, la victoria de los aliados sobre el III Reich en la Segunda Guerra Mundial. En ella, un soldado ruso ondea una bandera comunista en lo alto de un edificio de Berlín bombardeado. Posteriormente se ha sabido que hubo

⁶¹ También funciona en este tipo de versiones el análisis que propone Erwin Panofsky en *Estudios sobre iconología* (2008) donde los componentes de una obra remiten, a nivel visual, y quedan conectados, a nivel semántico, con otra serie de obras.

varias versiones de la instantánea, de modo que se añadieron el humo que se observa al fondo, por ejemplo, para acrecentar el patetismo de la imagen entre las ruinas berlinesas, o que se eliminó uno de los dos relojes del brazo del soldado que sostiene por las piernas al compañero que ondea la bandera, en el ángulo inferior derecho, para evitar la idea del saqueo tras la toma de Berlín. La manipulación técnica es evidente. Su legitimidad como imagen, en cambio, no se corresponde tanto con la referencialidad exacta, sino con su poder de connotación icónica o mítica. Sin embargo, la manipulación técnica sí tiene una voluntad de distorsionar la interpretación de la realidad (evitar pensar en el saqueo de Berlín por parte de las tropas comunistas) y de cambiar cierto sentido de la instantánea (sentido que hay que otorgar siempre), aunque es evidente su marginalidad, dado que la escena central es la izada de la bandera soviética en el corazón de la Alemania nazi.

Sobre la manipulación propagandística, siguiendo el hilo de *Bandera comunista sobre el Reichstag*, cabría señalar que en la actualidad se han dado casos de manipulación de fotografías en la prensa, completamente ilegítimos, y que no responden a una voluntad icónica de la representación, sino meramente a una intención de engaño por parte de la dirección del periódico.

LA RAZÓN
DIARIO INDEPENDIENTE DE INFORMACIÓN GENERAL - LUNES 20 de junio de 2011 - Año XV - Nº 4.574 - PÉDIDO 1,30 euros + ENVÍO A DOMICILIO

El vestido blanco de Marilyn, vendido por 3,2 millones p.69

22.971.350 votantes el 22-M,
125.000 manifestantes el 19-J

● El movimiento 15-M reúne en Madrid 35.000 personas, 50.000 en Barcelona y 10.000 en Valencia | ● Los «Indignados» consiguen imponer un ambiente festivo y proponen una huelga general Ed. y Primera Plana, p. 14

La línea roja
Las Fuerzas de Seguridad prohíben los Cortes e impiden que los manifestantes lleguen a sus puertas. En Barcelona, un millar de personas se congregaron frente al Parlament

The image shows the front page of the newspaper 'LA RAZÓN'. At the top, the masthead 'LA RAZÓN' is in large white letters on a blue background. Below it, a small illustration of Marilyn Monroe is visible. The main headline reads '22.971.350 votantes el 22-M, 125.000 manifestantes el 19-J'. Below this, there are two bullet points: 'El movimiento 15-M reúne en Madrid 35.000 personas, 50.000 en Barcelona y 10.000 en Valencia' and 'Los «Indignados» consiguen imponer un ambiente festivo y proponen una huelga general Ed. y Primera Plana, p. 14'. The bottom half of the page features a large photograph of a massive crowd of people gathered in a city square. A red rectangular box highlights a specific group of people in the crowd, and a red arrow points from a smaller box below to this group. The text 'La línea roja' is overlaid on the bottom left of the photo, with a sub-headline and a short paragraph.

Son numerosos los ejemplos de manipulación central del sentido de una fotografía, pero quisiera apuntar únicamente uno reciente: el 20 de junio de 2011, el diario *La Razón* publicó una portada sobre las manifestaciones del movimiento indignado del día anterior (el 19-J, la segunda gran manifestación después de la sorprendente marcha del 15-M y el posterior campamento en las plazas de las grandes ciudades) en las que aparecían unos manifestantes sobre una ciudad parcialmente vacía. El detalle de la imagen revelaba personas sin parte del cuerpo, evidenciando la manipulación técnica para ampliar la visión del asfalto, eliminando cuerpos, personas y, en consecuencia, respaldo y legitimidad a la protesta. La manipulación se difundió como una acusación palmaria por redes sociales, y la dirección del periódico alegó “problemas en el tratamiento del color” de la imagen y pidió disculpas por ello⁶².

2.1.5.- Sobre verdad y mentira en sentido cultural. Conclusiones previas. Marcos genéricos aproximados

Cuando en 2010 apareció la biografía que Artur Domoslawski escribió sobre Richard Kapucinski, la polémica sobre uno de los periodistas literarios más importantes de todo el siglo XX se expandió en diferentes direcciones. Una de esas direcciones apuntaba a su colaboración estrecha con el Partido Comunista en Polonia para lanzar y consolidar el éxito de su carrera profesional, algo que aquí interesa de manera anecdótica. Otra de esas direcciones, sin embargo, se inmiscuía con más revuelo que ciencia en el terreno de la estética, y esto sí me parece pertinente para este estudio. *Kapucinski non fiction* (2010) admitía desde el título una posición periodística estetizada, en la línea del New Journalism; no obstante, la biografía de Domoslawski revelaba (o al menos sostenía con vehemencia) el hecho de que Kapucinski habría mentido directamente en los libros que escribió (libros de no-ficción, claro) y que tuvieron gran aceptación internacional. Obviamente, las “mentiras” de Kapucinski lo ligaban al hecho de colaborar con el Partido Comunista en la soviética Polonia de

⁶² Incluso colgó un vídeo en internet para demostrar el fallo. Véase: <http://twitpic.com/5ecmnp>

posguerra. La polémica no se resolvió en términos estéticos⁶³ sino que se desarrolló (sin llegar a resolverse) en un plano de realidad extraliteraria, perdiendo de vista la idea híbrida (y en algún caso ambigua) de la no ficción. No interesaba debatir sobre la estetización de los hechos, sino saber si Kapucinski mentía o decía la verdad.

¿Cómo resolvemos, entonces, el problema de Kapucinski? Vistos los diferentes casos sobre falsedad o ficción en diferentes disciplinas como las que he expuesto, podemos considerar que la verdad, aparte de ser en sí, es un reconocimiento. Quisiera avanzar en ello. En ese reconocimiento influye de manera determinante el contexto, el marco en el que se encuadra tal conocimiento o se expresa tal verdad. George Lakoff en su celebrado *No pienses en un elefante* (2006), partiendo de la lingüística cognitiva, entiende que el conocimiento se vehicula a través de unos “marcos mentales” compartidos por los sujetos en comunicación, de modo que tanto lo expresado por un emisor como lo entendido por un receptor, siguiendo el esquema clásico y rígido – formalista- del acto de comunicación de Jakobson⁶⁴ (1963), si la comunicación quiere ser eficaz, se encuadrará dentro de unas mismas coordenadas o disposiciones de conocimiento previas.

Cuando el colectivo Mike Nedo colocó en una de las paredes del museo Guggenheim de Bilbao, por espacio de cuatro horas, el cuadro *Torbellino de amor* en 2003, lo hicieron con la intención de “denunciar el escaso valor del arte moderno”, a lo que la dirección del museo respondió con un alegato contra la subjetivización del arte⁶⁵. Sin ánimo de entrar a valorar el acto como gamberrada, performance o subversión (dependiendo de la interpretación que las partes implicadas ofrecieron), el “falso cuadro” (así calificó la prensa y el mundo de la crítica la obra *Torbellino de amor*, a

⁶³ A pesar de que los ecos de la polémica en España se articulaban en torno a la oposición (simplista) entre “periodismo” y “literatura” como epifenómenos de la “verdad” y la “mentira”. Véase la reseña de Amelia Castilla: http://elpais.com/diario/2010/11/13/babelia/1289610740_850215.html; o la reseña de C. Jordà <http://www.libertaddigital.com/sociedad/kapuscinski-periodismo-o-literatura-1276386263/>.

⁶⁴ Quisiera ser operativo en este apartado, y en consecuencia no entraré en el cuestionamiento del sistema clásico de comunicación que Jakobson propone, y que otros lingüistas han refutado, como Levinson o el propio Lakoff, con conceptos que el formalismo no contempla, tales como implicaturas o inferencias. Simplemente, al no pretender este estudio definirse con profundidad en el terreno de la pragmática, sino considerarla como herramienta de análisis literario, tomaré la terminología avisando de su carácter problemático, pero no intentando resolver tales cuestiones.

⁶⁵ Véase: <http://archivo.lavozdeasturias.es/html/39578.html>

pesar de que, en términos estrictos, no es un cuadro “falso” sino muy real...) se aprovechó de ese *marco cognitivo* que es un museo, donde el emisor y el receptor entienden (y, por lo tanto, no cuestionan a priori) que lo allí expuesto adquiere automáticamente la categoría de “artístico”, para cuestionar precisamente el canon artístico y las instituciones que construyen ese mundo oficial del arte.

Si leemos un texto con apariencia de noticia, y se cuelga en una web con apariencia de periódico (como son los casos que he comentado al principio del punto anterior, *El Mundo Today*), entendemos que el *marco cognitivo* es un diario y una noticia informativa, de modo que su falsedad proviene tanto del contenido, como del vehículo de conocimiento empleado. De otro modo: la noticia no es verosímil, pero el soporte desde la que se emite sí lo es; sin embargo, noticia y soporte son falsos, en los casos que he expuesto. *El Mundo Today* construye un simulacro de marco cognitivo, un marco cognitivo ficcional, pero tal debe ser reconocido (y reconocible). Pero la dialéctica entre Javier Cercas y Arcadi Espada se articula en un *marco cognitivo* de realidad, los periódicos (no ficticios) *El País* y *El Mundo*, y por lo tanto Espada se vale de ese marchamo (incuestionable) de verdad, de ese soporte que garantiza lo verídico de los hechos narrados para mentir.

Una conferencia o un acto de reivindicación de la memoria histórica construye un marco cognitivo con referencias de realidad. Enric Marco subvierte ese marco cognitivo compartido desde el que emite una “verdad” que pretende ser simbólica. Pero ni siquiera lo es, porque falla en el soporte de la verdad, miente en ese pacto tácito de comunicación.

Una fotografía periodística supone aceptar que lo narrado en ella es incuestionablemente real, puesto que el marco cognitivo que el fotógrafo y el espectador aceptan así lo establece. Por esta razón, a pesar de la manipulación técnica que siempre se da en mayor o menor grado, entre la manipulación de la *Bandera en el Reichstag* y la manipulación del diario *La Razón* hay un abismo que separa, en efecto, la verdad y la

mentira, la verdad distorsionada de la mentira organizada⁶⁶.

A nivel formal, observando las características de tales productos culturales, no podríamos discernir lo verdadero de lo falso, puesto que el simulacro se confunde con el original. Precisamente, la teoría de los *marcos cognitivos* de Lakoff (2006) apunta al fenómeno de la comunicación, y no al fenómeno del ser del arte, de su forma. Evidentemente, la pragmática literaria ha sabido definir y explicar de manera más eficaz estos fenómenos, y es la mejor manera de analizar y comprender el objeto de este estudio: los relatos de investigación de autor.

El estudio de las formas engendra los géneros, pero ¿en qué se diferencia exactamente un simulacro de un producto original, *El Mundo Today* de *El Mundo*, Enric Marco de un testimonio real?⁶⁷ No por la forma de su relato, similar, sino por el vehículo de tal forma, su soporte y su comunicabilidad. Por esta razón, ni siquiera consideraré la investigación de autor como un género o un subgénero de la novela negra o de la novela de no ficción, sino como un procedimiento narrativo y pragmático sobre la representación del pasado y del presente, con una estética realista posmoderna y que se fundamenta sobre un pacto ambiguo de referencialidad, donde lo ficticio y lo auténtico se entremezclan en un terreno ambivalente y verosímil. Adelanto quizás las conclusiones de lo que expondré en el siguiente apartado.

⁶⁶ Califico de “mentira” el caso de La Razón sin atender a las explicaciones, por inverosímiles, que el mismo diario ofreció.

⁶⁷ A propósito de la confusión entre original y copia, categoría, reproducción y simulacro, veo necesario señalar dos trabajos que describen y explican el fenómeno que ya Baudrillard (2007) anunciaba y que con la era de la comunicación se ha acrecentado: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción* (2003) de Vicente Verdú y la tesis defendida por Maria Rossell *La dimensión apócrifa de la Modernidad: la escritura de Max Aub* (2011).

2.2.- Morfología y pragmática. De la clasificación genérica a los pactos de lectura

2.2.1.- Intento de explicación formal

Retomo el hilo argumentativo que he dejado en suspenso en el apartado anterior. Ciertamente (y así lo mantengo como base en este estudio para explicar la novela de investigación de autor dentro del campo de la ambigüedad ficcional), considero el fenómeno de la ambigüedad como un fenómeno que se explica a través de la pragmática literaria, de su efecto de comunicabilidad o del juego de expectativas que el escritor propone y el lector demanda. El cambio epistemológico en el estudio de este fenómeno cultural me parece pertinente al comprobar los límites de la explicación formal y su incapacidad para detectar los rasgos pertinentes estrictamente textuales que diferencian un original de un simulacro o una parodia⁶⁸.

No obstante, algunos estudios se han aproximado a este fenómeno desde esta perspectiva y, sin bien los resultados no han sido por completo satisfactorios, puesto que, desde mi punto de vista, han llegado a conclusiones parciales, poco definitivas y nada clarificadoras, desprenden cierto interés a la hora de describir el fenómeno y las novelas, documentales, programas de televisión o herramientas virtuales que lo habitan. Por esta razón, he escogido algunas ideas formales sobre la novela de investigación que circulaban de forma tangencial dentro de estudios centrados en la novela de la memoria, en la autoficción y las novelas de “yo” ficticio o en la docuficción⁶⁹.

Hemos visto en el apartado anterior cómo ya desde principio de los años 90, a raíz del éxito del género policíaco, alguno de los numerosos estudios sobre la novela negra anunciaba una tímida diferenciación de cierto tipo de obras que sabían aprovechar los recursos prototípicos del género para construir otro tipo de ficciones menos encorsetadas. Santos Sanz Villanueva (1992: 257), como hemos comprobado, se

⁶⁸ No en vano, siempre se ha considerado que la parodia se encarna a partir de la “forma” del original, y que es su sentido o su significado intencional lo que la distingue de este. No es descabellado afirmar, por lo tanto, que la distinción entre ambas categorías se fundamenta en el conjunto de mensajes que emiten y que se reciben en un acto de comunicación.

⁶⁹ Veremos con detalle en este mismo capítulo a qué nos referimos cuando hablamos de autoficción y de docuficción, siguiendo las nociones más comúnmente aceptadas dentro del profuso debate que han despertado en los últimos años.

refería a *Galindez* (1991), *Beatus Ille* (1986) o *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) como novelas que emplean “recursos” o procedimientos característicos del policial pero que no se insertan unívocamente dentro del género. La descripción no iba más allá del mero señalamiento de “otro tipo de investigación”, de un tipo de novela que se construía con los recursos del suspense, del misterio y de, efectivamente, un investigador que desentraña un enigma.

Más sustancial que la contaminación con respecto a la novela negra, es la contaminación de la ficción y del género periodístico, estudiada con verdadero entusiasmo y en sus múltiples aspectos por parte de la crítica. En este caso, del mismo modo que hace Santos Sanz Villanueva (1992), debemos entender que la ficción se apropia de los recursos del periodismo (noticias, entrevistas, documentos, reportajes y demás entramados factuales y referenciales) no para crear un género nuevo, o un subgénero, sino para regenerar o revitalizar la misión misma de la ficción.

Ya hemos visto el nacimiento y la caracterización de la no ficción, mezcla de novela y reportaje. Más allá de este género, José-Carlos Mainer observa en la narrativa contemporánea una nueva mezcla periodístico-literaria, a la que denomina “novela a noticia” (2005: 200), donde la ficción absorbe nuevos elementos del periodismo y del ensayo y los incorpora como elementos prototípicamente externos a él, pero que quedan subsumidos como parte de la ficción.

En su estudio sobre la novela de la memoria de los últimos años, Antonio Gómez López-Quiñones (2006) incide sobre el mismo aspecto que señalaba Mainer, y atribuye esta profusión documental a una voluntad de representación anti-ficcional, a un intento de distanciamiento con respecto de la ficción o de la fabulación para aproximarse a lo real. Evidentemente, al tratarse de novelas de la memoria, muchas de las cuales parten de sucesos reales (*Enterrar a los muertos*, *Soldados de Salamina*, *Cita a Sarajevo...*) López-Quiñones entiende que esta “retórica de la anti-ficcionalidad” (2006: 16) ayuda a otorgar cierto estatuto de “verdad” al relato dentro, eso sí, del campo de la ficción.

Por su parte, Manuel Alberca (2007) describe este lugar ambiguo entre la ficción y la realidad desde la perspectiva contraria. Para Alberca, la contaminación de un plano de realidad y de un plano ficcional proviene de:

La ficcionalización de la realidad, la suplantación de lo real o la desrealización a que los medios de comunicación de masas la someten, reducida como el que dice a un mero reflejo parpadeante e hipnotizador de una pantalla televisiva o electrónica. (Alberca, 2007: 40-41).

En mi opinión, los razonamientos de Antonio Gómez López-Quiñones y de Manuel Alberca son complementarios a pesar de que las direcciones que siguen parezcan opuestas. El razonamiento del primero parte del estudio de la ficción para dar cuenta de cómo esta se apropia de elementos no ficticios. El razonamiento del segundo parte de la no ficción para dar cuenta de cómo esta se apropia de elementos ficticios. De otro modo, dentro del pantano de lo ambiguo y de la mezcla de ficción y realidad, hay novelas que parten de lo ficticio y caminan hacia lo real, es la tesis de López-Quiñones, y es el caso de *Soldados de Salamina*⁷⁰, *La fiesta del oso*, *Mala gente que camina*, *El vano ayer* u *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*; y hay novelas que parten de lo real y caminan hacia lo ficticio, es la tesis de Alberca, y es el caso de *Enterrar a los muertos*⁷¹, *Anatomía de un instante* o *Cita a Sarajevo*.

Entiendo que la “retórica de la anti-ficcionalidad” y la “ficcionalización de la realidad” han llegado a un punto de encuentro formal, en efecto ambiguo, pero con pocas posibilidades de ser superado o más detallado en ese mismo plano. Paul Ricoeur, en su ensayo ya clásico sobre *Tiempo y narración* (1996), aborda la estrecha relación que guardan la ficción y la historia y la simbiosis que alcanzan, en tanto que relatos, a la hora de presentar el pasado. Pero explica las razones de este encuentro a nivel funcional:

⁷⁰ Incluso, a nivel formal, tendríamos problemas a la hora de clasificar *Soldados de Salamina*, puesto que construye todo el relato sobre una escena real: el fusilamiento de Sánchez-Mazas en los montes cerca del Monestir del Collell. Sin embargo, propongo que se entienda desde la ficción, ya que el núcleo de sentido fundamental de la novela, la trama de Miralles, es completamente ficticio.

⁷¹ Gómez López-Quiñones sitúa *Enterrar a los muertos* en la línea antificcional, cuando, en mi opinión, debería entenderse precisamente al contrario, como tendencia ficcional de lo real.

La interpretación que propongo aquí del carácter “cuasi histórico” de la ficción coincide evidentemente con la que propongo del carácter “cuasi ficcional” del pasado histórico. Si es cierto que una de las funciones de la ficción, unida a la historia, es la de liberar retrospectivamente ciertas posibilidades no efectuadas del pasado histórico, es gracias a su carácter cuasi histórico como la propia ficción puede ejercer *a posteriori* su función liberadora. El *cuasi pasado* de la ficción se convierte así en el revelador de los *posibles escondidos en el pasado efectivo*. Lo que “habría podido acontecer” –lo verosímil, según Aristóteles– recubre a la vez las potencialidades del pasado “real” y los posibles “irreales” de la pura ficción. (Ricoeur, 1996: 916)⁷²

Dentro del ejercicio del “como si” que plantea Ricoeur (la historia se cuenta “como si fuera relato de ficción”; la ficción se construye “como si fuera reveladora del pasado”; ambos discursos se desarrollan de forma paralela y con múltiples contagios: la ambigüedad sería el último estadio de esa combinación), queda claro lo que gana cada narración al acercarse a la otra: la ficción gana en verosimilitud al inmiscuirse en la historia y la historia gana en expresividad al acercarse a la ficción. Sirva esta apreciación de Paul Ricoeur como adelanto de lo que veremos al hablar de la *docuficción* y de las posibilidades que ofrece la ambigüedad: desplegar los sentidos del relato más allá de los hechos, intensificando la voluntad del autor. Y llegamos a un concepto clave, la voluntad o la intención autorial, que permite resolver el problema que un análisis formal es incapaz de solucionar.

En esta convergencia de narraciones, auténticas y ficticias, subyace el gran debate sobre la relación entre el lenguaje y la realidad, y me parece oportuno señalar la distinción que realiza Searle (1979) entre las aserciones y los actos de habla (o acto de palabra). Las aserciones (*words-to-world*) aproximan el lenguaje hacia el mundo, tratan de describirlo, o incluso de explicarlo (con sus limitaciones, sus categorías, etc.) En cambio, los actos de habla (*world-to-words*) tienen una capacidad de incidencia sobre el mundo, realizan actos, transforman el mundo en alguna medida: los ejemplos clásicos de esta teoría son “prometer”, “bautizar”, etc. (no se puede prometer sin el acto de habla de la promesa, ni bautizar sin emitir la fórmula del bautismo), pero nosotros podríamos

⁷² Mantengo las cursivas y los entrecorchetos que figuran en la edición de 1996 de la editorial Siglo Veintiuno.

aplicarlo a acciones como denunciar, reivindicar, lamentarse, etc. (solo se denuncia, se reivindica o se lamenta a través del lenguaje, y el lenguaje mismo es la acción). Así las cosas, ¿estas novelas ambiguas son una aserción o son un acto de palabra? ¿Es la narración de una historia o es la reivindicación de una memoria, o la denuncia de una injusticia? ¿Words-To-World o World-To-Words?⁷³ Deshacer el nudo del problema y alcanzar una explicación para este fenómeno ambiguo no pasará por el análisis formal, sino por adentrarnos en el estudio de estas obras desde el campo de la pragmática, y discernir la *Intentionality* (Searle, 1983) del autor: aserción o acto.

No obstante, en un intento de abstracción de esquemas para dar cuenta de todas las posibilidades organizativas de estos relatos ambiguos, Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer, en el artículo “Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro” (2010), que presenta el (imprescindible) estudio que coordinan alrededor de la *Docuficción* (2010), proponen una base formal para el análisis de este fenómeno que resulta tan exhaustiva como impotente para explicar el fenómeno. Esta base de análisis se centra en tres aspectos, observados desde las dos orillas que delimitan el vasto pantano de la ambigüedad: la trama en sí, el empleo de documentos dentro del relato y la subversión de los géneros a los que en principio se adscriben.

La docuficción puede suceder de dos maneras distintas: a través del acercamiento de un documento a una ficción y a través del acercamiento de una ficción a un documento. Esto, a su vez, puede consumarse de distintas formas. Se puede dar el acercamiento de un documento a una ficción a través del uso de elementos fictivos (A1), la creación o construcción de sentido que resulta de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales (A2) y la adopción de códigos y estrategias representativas connotadas con la ficción (estructuras narrativas, dramático-teatrales o poéticas, A3). Por otro lado, el acercamiento de una ficción a un documento resulta de la referencia a documentos (por ejemplo fuentes históricas, B1), el empleo de documentos (o sea la integración/montaje de materiales documentales en forma de texto o imágenes, B2), y el recurso a formas y estrategias representativas convencionalmente interpretadas como documentales (como la carta, el diario, el protocolo, la entrevista, etc., B3). En todo caso, la

⁷³ Para seguir las diferentes posiciones de la discusión, así como su desarrollo cronológico, véase “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo”, en *Trazas y bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, de Joan Oleza (2012). Pp. 239-260.

docuficción se mueve en la escala entre el *degré zéro* de una pura anotación de “hechos” y una ficción que renuncia a toda autentificación. (Tschiltschke Schmelzer, 2010: 16)

Como decía, tanto del lado de la ficción como del lado de la no ficción, los tres ítems que nos pueden guiar para una clasificación de las obras son: los núcleos de sentido principales dentro de la trama (A1 y B1), el empleo y el juego con el documento dentro del relato (A2 y B2) y la perversión o hibridez de los géneros canónicos con los que entran en contacto (A3 y B3).

Los propios autores, sin embargo, son conscientes de la decepción que supone concluir que un fenómeno como la *docuficción* bascula “entre el *degré zéro* de una pura anotación de hechos y una ficción que renuncia a toda autentificación”. De este modo, expresando la inoperatividad del aspecto formal, pasan a estudiar el fenómeno en relación con Searle (1975):

Ya que los textos ficcionales son imitaciones o simulaciones “no serias” (“non-serious” según Searle) de narraciones factuales, no hay, según John Searle, ninguna característica que denote obligatoriamente su ficcionalidad. Las señales de la ficcionalidad son facultativas. Por eso, la diferenciación de textos documentales y ficcionales no es siempre posible si se toman en cuenta solo las características constitutivas del texto en sí. (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 17)

Pese a los posibles esquemas formales, ricos en variantes y criterios propositivos de análisis, el centro confuso a que se llega desde el plano de realidad y el plano de la ficción no se clarifica desde un estudio de elementos constitutivos del texto.

Con frecuencia se impone la necesidad de lo real, con detalles tan minuciosos, tan precisos que avalan un verismo casi documental, de manera que a veces es difícil distinguir qué es ficción y qué no lo es. [...] La ficción pura no existe realmente, siempre hay un punto de partida que es la experiencia de la realidad; lo que cambia es la necesidad de acentuar la verosimilitud. (García de León, 2010: 166)

Coincido con Encarnación García de León en que la “necesidad de acentuar la verosimilitud” es el punto que explica esta buscada ambigüedad. También Manuel Alberca lo entiende así, aun con consideraciones negativas hacia este centro ambiguo:

Cuando la novela utiliza materiales históricos, periodísticos o sociológicos, lo hace con el fin de parecer más real y de disimular el artificio que supone proponer como verdadero algo que autor y lector saben que no lo es en el plano de los hechos. La permeabilidad de la novela y su libertad de apertura a todos los discursos lo hace posible. Los materiales “verdaderos” incrustados en una novela no atentan a su principio ficticio, dado que su estatuto narrativo radica precisamente en que el relato parezca lo más verosímil posible. La novela puede absorber todo, tomar prestado o robar cualquier material formal o contenido de la autobiografía o de la Historia, sin dejar de ser una novela ni de proponer una interpretación en clave ficticia. En cambio, si una autobiografía incorpora evidentes materiales ficticios, imposibles de documentar o que no se corresponden con la verdad del autobiógrafo, bien porque el autor lo advierte o porque el lector lo descubre, se produce una alteración, que atenta contra el principio básico de la veracidad. (Alberca, 2007: 285)

Alberca defiende la permanencia de los géneros canónicos frente a la (supuesta) perversión de la ambigüedad. Evidentemente, esta no puede convertirse en coartada para la mentira, tal y como hemos visto con el trasfondo de *Ich bin Enric Marco* (2009), pero ni este estudio ni los citados hasta ahora (y en lo sucesivo, incluido el de Manuel Alberca) pretenden otorgar un estatuto de verdad a algo que no lo tiene. Sin embargo, no comparto la degradación de la autobiografía que entiende Alberca al aproximarse esta a la ficción:

Uno de los problemas de la autobiografía lo constituye el de su deseo ansioso de ser aceptada en el club de la Literatura⁷⁴, a veces, a costa de renunciar a su esencia veraz, es decir, a su compromiso de autenticidad con un referente extratextual, a tiempo que aspira al mismo nivel creativo y de composición de la novela. Todo ello constituye un síntoma más de esta aspiración de promoción “literaria” o de *desideratum*, que a veces caracteriza a cierta autobiografía actual, la de ser aceptada en tan prestigioso club, pero entrando por la puerta falsa. (Alberca, 2007: 286)

No es el objeto de este estudio comprender la paulatina ficcionalización de los géneros no ficcionales en términos de prestigio literario. Es más, más allá de lo inalcanzable del asunto, considero equivocado entenderlo como “error” y no como síntoma cultural.

⁷⁴ La mayúscula, completamente intencional, no es mía, sino del autor.

Patricio Pron recuerda en su novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) unas palabras del también escritor Antonio Muñoz Molina: “una gota de ficción tiñe todo de ficción” (2011: 198). Evidentemente cito por la novela, quizás parapetado en la idea de que no sean (posiblemente) palabras de Muñoz Molina, sino del narrador de la novela de Pron. Apócrifas o no, en cualquier caso, resultan ciertas estas palabras: una gota de ficción tiñe todo de ficción. Entender este paso como una concesión al gran público es, en gran medida, cierto; sin embargo, entenderlo como una concesión a la mentira es absolutamente parcial y, en mi opinión, injusto.

Insisto en que estamos en pleno debate desde criterios puramente formales y, como anuncié al principio de este apartado, el empleo únicamente de este criterio solo reproducirá los argumentos esgrimidos, más o menos en contra del fenómeno, más o menos en contra del relativismo posmoderno. Nada resuelve con este criterio la oposición entre Aristóteles y Hayden White. Aristóteles en su *Poética* distinguía la *Poesía* de la *Historiografía*, como géneros que presentaban hechos imaginados o inventados, por un lado, y hechos ocurridos realmente, por otro. En cambio, Hayden White inicia una revolución epistemológica dentro de la disciplina historiográfica, acompañada por el posmodernismo deconstructivista de Derrida, Baudrillard, Foucault, Barthes, Deleuze y la línea que continúa con los Estudios Culturales, en la que predomina la idea de que la Historia se expresa, y por lo tanto se construye y se institucionaliza, a través de discursos, y que tales discursos responden a una pulsión subjetiva, más o menos consciente, más o menos voluntaria. Pretender estar del lado de Aristóteles y su distinción genérica y funcional, así como pretender estar del lado de Hayden White y su eliminación de fronteras suponen no entender la ambigüedad como tercera vía, como alternativa controlada a la realidad, por un lado, y a la ficción, por otro.

La discusión, filosófica en su base, gira en torno al concepto de *verdad*, como algo absoluto o como algo relativo, como algo alcanzable o inalcanzable. Y por supuesto, gira en torno al concepto de *realidad*, aprehensible o inaprehensible como ejercicio cognitivo, o decible o inefable como ejercicio expresivo. La posibilidad de entender la *verdad* como algo relativo, así como la *realidad* como algo inaprehensible e

inefable no hace sino abrir posibilidades a una sana complejidad, a nuevos matices y a nuevas formas de expresión. No supone nunca renunciar a la verdad, sino reforzar el compromiso con ella.

Paradójicamente, entenderla (no es mi caso) como algo absoluto, aprehensible en su totalidad y expresable por completo es derribar los condicionamientos fenomenológicos del sujeto y otorgar una preponderancia a la realidad por encima de quien la observa, la analiza y la expresa, sin tener en cuenta precisamente los condicionamientos (inevitables) de quien la observa, la analiza y la expresa. En consecuencia, estando de acuerdo con el análisis que realiza Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), no puedo estar de acuerdo sobre sus consideraciones censoras hacia este nuevo terreno de escritura:

Decretar de manera oportunista y simplificadora que escribir autobiografías es hacer ficción, porque la verdad absoluta es inasequible al hombre, es sin duda menos comprometido que arrostrar los desafíos de una escritura que aspira a ser veraz o, cuando menos, es el resultado de una grave confusión. En mi opinión lo que subyace, en un juicio como este, es un criterio erróneo, que simplifica más que explica, porque si todo es susceptible de entenderse como ficción, no hay forma humana de reconocer o distinguir esta, al no disponer de un término de oposición. (Alberca, 2007: 46)

Efectivamente, no hay términos de oposición en un plano formal; es el planteamiento de base de este apartado, de los estudios de Searle, de la teoría de la disolución de los contrarios de Baudrillard en *L'échange impossible* (1999) y de cuantos se han adentrado en la explicación del fenómeno de la ambigüedad. Pero ello no quiere decir que no haya más explicaciones posibles. Quedarse en este plano y tachar de simplificador y de atentado contra la verdad los productos híbridos es quedarse, como mínimo, a medio camino. Bien al contrario, Javier Cercas, en *Anatomía de un instante* (2009) se narra a sí mismo (al narrador-protagonista-investigador, en realidad) en proceso de observación y de interpretación de las imágenes del golpe de Estado del 23-F. En ese relato sobre lo real dota de un significado mucho más complejo y mucho más rico los gestos de Adolfo Suárez, Santiago Carrillo o Manuel Gutiérrez Mellado, que explican en última instancia (o proponen una explicación) de la actuación de cada uno

de ellos en ese momento decisivo de la Historia reciente de España. Escojo una escena sobre este último, militar franquista que se opuso al golpe de Estado:

Desde su llegada al gobierno, siempre actuó como quien renuncia de antemano a tener razón o a haberla tenido, es decir actuó como si supiera la verdad: [...] que él era a su modo responsable de la catástrofe de la guerra. [...] Toda su ejecutoria política estuvo orientada, no a discutir o reconocer sus culpas, sino a limpiarlas, asumiendo la responsabilidad de impedir un nuevo 18 de julio y desmontando, para impedirlo, el ejército que lo había provocado: su propio ejército, el ejército de la Victoria, el ejército de Francisco Franco. Y de ahí también que [...] su gesto de enfrentarse a los guardias civiles rebeldes en el hemiciclo del Congreso pueda entenderse no sólo como una forma de ganarse un indulto definitivo para sus culpas de juventud, sino también como un resumen o emblema de sus dos principales empeños desde que cinco años atrás Adolfo Suárez lo nombrara su vicepresidente y le encargara la política de defensa del gobierno: someter el poder militar al poder civil y proteger al presidente de las iras de sus compañeros de armas. (Cercas, 2009)

En este fragmento de *Anatomía de un instante*, los hechos son reales, pero la interpretación es por completo subjetiva (explícitamente subjetiva, pues el propio Cercas advierte al lector en repetidas ocasiones de que se encuentra ante una novela): Gutiérrez Mellado se opone al golpe de Estado de Tejero para ser absuelto por la Historia de haber apoyado el levantamiento militar de Franco en 1936. No hay “forma humana” de comprobarlo, pero sí es una sugerencia muy elocuente para interpretar (sancionar y dar un sentido) los acontecimientos históricos del 23 de febrero de 1981. En el caso de *Anatomía de un instante* parece cumplirse lo que Cintio Vitier dijera y Muñoz Molina destacara: “el único modo que tiene el novelista de decir la verdad es inventando: inventando las cosas tal como son” (Muñoz Molina, 1993: 36).

¿Es la ambigüedad una traición a los hechos puros y a la realidad desnuda o, por el contrario, es un aporte cualitativo de interpretación de los hechos? Esta es la verdadera discusión. Me adentraré con detenimiento en ella posteriormente, pues ahora quiero continuar con la explicación del fenómeno desde el punto de vista pragmático o comunicativo, habida cuenta de la ineficacia de la perspectiva formal.

2.2.2.- Intento de explicación pragmática

2.2.2.1.- Searle y la intencionalidad. Lejeune y los pactos de lectura

Sentenciar que son falsas las noticias de *El Mundo Today* que Toni Cantó o Javier Solana propagan con estupefacción por twitter es decir bien poco. Obviamente son falsas. Reducir la polémica entre Arcadi Espada y Javier Cercas a un mero lance intelectual o personal, una difamación de uno hacia otro es quedarse a las puertas de una interpretación más compleja. Cualquier producto literario o cultural trabaja con la capacidad de conocer y de expresar la *realidad*, por lo que no se puede pretender eliminar su (decisiva) incidencia en esas mismas manifestaciones culturales. La verdad, aparte de *ser en sí*, es propuesta y reconocimiento, como ya he dicho al amparo de la teoría de Lakoff (2006).

La creencia en que la verdad absoluta es inasible puede ser una creencia respetable, pero no parece que sea suficiente para igualar los relatos factuales y los ficticios. (Alberca, 2007: 47)

Para superar el simplismo al que nos conduce Alberca, debemos acudir (como él mismo hace en su estudio) a la obra de referencia de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975). En esta, Lejeune diferencia dos planos discursivos, desde la pragmática comunicativa, atendiendo a lo que él denomina los “pactos” entre el autor y el lector, es decir, a la negociación previa a la lectura entre lo que el autor se compromete a ofrecer y lo que el lector se compromete a interpretar.

El “pacto” se concibe como un diálogo o situación comunicativa con tres vectores principales: autor-texto-lector. En este marco, el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo, es decir, le propone al lector que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminen su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes o comportamientos de la vida cotidiana. (Alberca, 2007: 66)

En este “pacto autobiográfico” el autor se compromete a decir la verdad y el lector a entenderla como tal. Me parece fundamental el cambio epistemológico que el propio Lejeune explicita en su aclaración: “Une autobiographie, ce n’est quand

quelqu'un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu'il la dit" (1998: 134). De otro modo, una autobiografía no es tal cuando el relato concuerda con la realidad extratextual, sino cuando el autor propone un pacto de autenticidad con el lector. Retomo la idea anterior: un producto cultural no se clasifica atendiendo exclusivamente a su referencialidad, puesto que el lector o espectador no necesariamente debe tener acceso a tal comprobación, sino al "pacto" previo entre emisor y receptor del mensaje; la verdad no solo debe *ser en sí*, sino ser también propuesta y reconocimiento, o negociación previa entre ambos elementos en comunicación.

Por esta razón, Philippe Lejeune distingue entre un "pacto de referencialidad", de autenticidad o de veracidad, y un "pacto de ficcionalidad". El primero reúne los géneros anclados a la realidad y que encierran en sí, a priori, una verdad referencial, como las biografías, autobiografías, documentales, reportajes, ensayos, memorias y géneros de no ficción, en definitiva. En este "pacto de referencialidad" el autor se compromete a elaborar un relato que empieza y acaba en lo real (a pesar del mayor o menor grado de estetización de la narración) y la voz que garantiza ese principio de verdad se manifiesta en lo que Gérard Genette denominó como "paratextos". Los paratextos (prólogos, prefacios, notas, agradecimientos, dedicatorias, bibliografía o cualquiera de sus posibles manifestaciones) muestran la voz del autor y garantizan con su presencia la vigencia del pacto referencial y la "autenticidad" del relato.

Frente al "pacto de referencialidad" se sitúa el "pacto de ficcionalidad", que da cabida a todos aquellos que, partiendo o no de hechos reales, no pretenden sino fabular, contar una historia desde la imaginación y la técnica literaria. La novela histórica, por ejemplo, nace de hechos verídicos pero se sitúa en un plano de ficción a través de la trama, de los personajes y demás elementos narrativos, puesto que la intención autorial no es certificar el acontecimiento de unos hechos, sino construir un mundo ficcional, de modo consciente, sobre la base de unos hechos reales⁷⁵. De este modo, no tiene cabida en este tipo de obras el cuestionamiento sobre la veracidad o no de lo contado. La

⁷⁵ Como es lógico, no entro en las distintas tipologías de novela histórica y en la mayor o menor ficcionalidad dentro de ellas. No es el objeto de este estudio. Vale, por el momento, una idea prototípica sobre ella.

ficción no admite los criterios de *verdad* o *mentira* sobre el relato, como ocurre en efecto en los géneros referenciales.

Las razonables dudas del lector y las posibles mentiras u omisiones del autor no le restan vigencia al principio de referencialidad, al contrario, refuerzan o acrecientan la exigencia y expectativa de veracidad que el lector acumula frente a los textos autobiográficos, expectativa que no tendría sentido ante un texto que se reclamase de la ficción. (Alberca, 2007: 69)

Los géneros se sitúan y se codifican en función de estos pactos tácitos de comunicación entre el autor y el lector. Este es el punto central del cambio epistemológico: los géneros no se organizan dentro de un sistema de oposiciones siguiendo los rasgos pertinentes que los caracterizan, sino que se organizan en base al pacto de comunicación que establecen previamente. De otro modo, los géneros responden a la “intencionalidad” del autor; esa distinción, dice John Searle, “debe residir necesariamente en las intenciones del autor” (Searle, 1986: 109), y tal intención debe ser reconocida y aceptada por el lector para que la comunicación se dé y no conduzca a equívocos como los ejemplos mostrados al principio de este capítulo.

Aun con toda esta teoría pragmática de los pactos y de la necesidad de entender la intencionalidad primera de la obra artística, tendríamos problemas para clasificar gran número de novelas de investigación como las que reúno en el corpus que manejo. ¿*Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, es una novela de ficción o es una narración referencial y cronística? ¿*El espía*, de Justo Navarro? ¿*Missing*, de Alberto Fuguet? Evidentemente las tres remiten a un trasfondo histórico real (o histórico-familiar, en el caso del chileno), pero la trama de investigación puede incluirse dentro del terreno de lo ficticio: el narrador de *Enterrar a los muertos* aparece en contadas ocasiones para resolver el bloqueo lógico explicativo que pretende dilucidar quién mató a José Robles; el narrador de *El espía*, trasunto del propio Navarro, se enfrasca en la investigación sobre Ezra Pound en una estancia académica en Pisa, decisión que toma tras la ruptura y la separación con su mujer en Granada; el narrador de *Missing* sale en busca de su tío perdido, hacia los Estados Unidos, para completar una historia familiar que nunca le había sido contada. Quiero decir: más allá de lo real,

existe una trama detectivesca que no podemos anclar directamente a lo referencial, sino obligatoriamente a lo ficticio.

Ciertamente las historias investigadas pueden ser reales, pero la propia investigación y el propio investigador pueden ser ficticios. Pero más aún: *Soldados de Salamina* propone una historia mitad real (la parte que narra el fusilamiento de Rafael Sánchez-Mazas y su posterior entrada en el primer gobierno militar de Franco) mitad ficcional (la parte que es el desenlace de la novela, con Miralles impartiendo una lección ética y moral sobre el olvido de los héroes de la libertad). O más todavía: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, *La fiesta del oso*, de Jordi Soler, o *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela, proponen un narrador, investigador y protagonista fácilmente identificable con el autor de la novela, y sin embargo podemos pensar que su peripecia es ficticia, o debemos pensar (al menos, eso, seguro) que su peripecia no es estrictamente referencial. Efectivamente, quiero llegar a lo que la crítica ha nombrado como *autoficción*, por un lado, y *docuficción*, por otro.

2.2.2.2.- *Autoficción*

La *autoficción*, o la “autobiografía como sospecha” tal y como calificó Serge Doubrovsky a la novela pionera *Fils* (1977), fue definida formalmente por Jacques Lecarme del siguiente modo:

Un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman. (en Alberca, 1996: 10)

Manuel Alberca (1996; 2007) profundiza en ese término y lo enlaza con el “pacto ambiguo”, que explicaré más tarde⁷⁶. Para Alberca (2007), la autoficción no

⁷⁶ El ensayo de Manuel Alberca analiza toda una serie de obras literarias que se encuentran entre el paradigma de la autobiografía estricta y la ficcionalización pura del yo. Todas las variantes posibles entre estos dos extremos son explicadas a nivel formal (novela autobiográfica, autobiografía novelada, memorias, memorias ficticias, novela confesional y demás “novelas del yo”) y apuntaladas desde la pragmática literaria precisamente con “el pacto ambiguo”, que veremos a continuación. Para completar un estudio general pero riguroso y diverso sobre el concepto de autoficción, véase el volumen editado por

solamente se construye desde una identificación plena nominal y referencial entre las categorías de autor, narrador y protagonista, sino que a su vez plantea una voluntad autorial doble: por un lado, relatar una historia dentro de los límites referenciales que el lector identifica con el autor (obviamente extratextual) y, por otro, continuar fabulando en el vasto campo de posibilidades que ofrece la ficción.

La autoficción se ofrece con plena conciencia de carácter ficticio del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real. Este es sin duda uno de sus rasgos característicos, también una de sus rémoras o limitaciones. (Alberca, 2007: 33)

Tanto en la práctica totalidad del corpus que manejo en este estudio debido al planteamiento de una investigación de escritor (como es natural, fácilmente identificable con el autor) en primera persona, que investiga, conoce y relata; como en general en casi toda la narrativa española actual, el juego que relaciona la identidad del autor con la del narrador y con la del protagonista se ha erigido como una marca de época⁷⁷, debido a la innegable seducción de juego entre realidad y ficción que plantea en la categoría del narrador.

Toda una dimensión de la novela moderna, e incluso de la posmoderna, se nutre de la desaparición de las fronteras entre personaje y narrador. (...) La posmodernidad se recrea en narradores que han encerrado el mundo en los límites de su propia percepción y que han acabado narrándose a sí mismos. En la crisis de la modernidad que Habermas ha teorizado, la novela inaugura un gesto de Narciso. (Oleza, 1993: 60).

La autoficción⁷⁸, construida gracias a un protagonista-investigador y narrador, a su vez trasunto del propio autor, se da desde *Soldados de Salamina* en 2001 a *Una*

Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo titulado *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010).

⁷⁷ Como apuntan Toro, Schlickers y Luengo (2010), “el éxito de la autoficción no se nota solo en el aumento de textos literarios, sino asimismo en la cantidad de estudios que se dedican a ella” (2010: 9). Es por lo tanto signo de época por el interés que despierta en lectores y en propuestas teóricas.

⁷⁸ A pesar de que en el estudio introductorio de *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010: 10), Toro, Schlickers y Luengo distinguen cuatro tipologías de autoficción (autoficción biográfica, autoficción especular, autoficción fantástica o inverosímil y autoficción intrusa o autorial), no entraré en distinciones categóricas, y emplearé el término *autoficción* como fenómeno híbrido que ficcionaliza la categoría literaria del autor.

misma noche en 2012, pasando por *Los informantes* en 2004, *La meitat de l'ànima* en 2004, *Enterrar a los muertos* en 2005, *Cita a Sarajevo* en 2006, *La fiesta del oso* en 2009, *El material humano* en 2009, *Missing* en 2010, *El ruido de las cosas al caer* en 2011, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* en 2011 o *El espía* en 2011... y en todas estas novelas se identifican rasgos de Javier Cercas, Leopoldo Brizuela, Juan Gabriel Vásquez, Carme Riera, Ignacio Martínez de Pisón, Jordi Soler, Rodrigo Rey Rosa, Alberto Fuguet, Patricio Pron o Justo Navarro, respectivamente.

El propio Javier Cercas se “exhibe” en su propio relato con una identidad propia ficcionalizada. Tras el éxito de *Soldados de Salamina* (2001), que le proporcionó un gran reconocimiento en el panorama cultural español del momento (y que perdura hasta la actualidad), no dudó en construir un personaje autoficcional en su siguiente novela, *La velocidad de la luz* (2005), con las secuelas de su vida pública de los últimos años. De este modo, el narrador de *La velocidad de la luz* fabula sobre el éxito inesperado y convulso de un autor que, de la noche a la mañana, se convierte en “el gran escritor”, admirado profundamente por el público, envidiado en secreto por sus colegas y entrevistado incansablemente durante promociones y presentaciones:

Unos meses atrás yo había publicado una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil española; salvo por su temática, no era una novela muy distinta de mis novelas anteriores (...), pero, para sorpresa de todos y salvo escasas excepciones, la crítica la acogió con cierto entusiasmo (...). Entre finales de agosto y principios de septiembre (...) sobrevino la sorpresa: como si durante el verano los periodistas se hubiesen puesto de acuerdo para no leer más que mi novela, de repente empezaron a convocarme para hablar de ella periódicos, revistas, radios y televisiones; como si durante el verano los lectores se hubiesen puesto de acuerdo para no leer más que mi novela, de repente empezaron a llegarme noticias alborozadas de mi editorial según las cuales las ventas del libro se habían disparado. Omito los pormenores de la historia, porque son públicos y más de uno los recordará todavía. (Cercas, 2005: 153-190).

El fragmento es iluminador. El narrador se construye como personaje jugando con las mismas circunstancias que le acontecieron públicamente al autor a raíz de la publicación y el éxito de *Soldados de Salamina* en 2001, “una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil española” (2005: 153), y

además implicando en ello al lector y apelando a su experiencia pública: “más de uno lo recordará todavía”. Ahora bien, la autoficción permite un desarrollo autónomo de la ficción centrada en el protagonista: en *La velocidad de la luz* el escritor decide exprimir al máximo los excesos y placeres del éxito y acabará sumido en dos años de encierro, frustración y soledad, cosa que no llegó a suceder al verdadero Cercas, hasta donde llega nuestro conocimiento.

Me parece pertinente adelantar en este momento una de las ideas que argumentaré posteriormente al hablar del investigador en tanto que escritor. ¿Cuál es el sentido de la preeminencia del “yo” dentro del relato de la investigación de un acontecimiento externo al sujeto? Esta pregunta guiará la caracterización del investigador y de la tensión entre individuo y realidad colectiva, focalizada (y problematizada) en su relación por medio de la escritura. La respuesta será aproximadamente la siguiente. En la investigación de autor, la aventura gira alrededor del “yo” narrador, la realidad se conforma a través del discurso del “yo” narrador y el sentido ideológico del texto se desprende de la experiencia relatada del “yo” narrador; la ficcionalización del “yo”, la *autoficción*, es la explicitación de un proceso fenomenológico de aprehensión de la realidad, donde el sujeto busca regenerar su labor intelectual y su compromiso ético en tanto que ciudadano dentro de una realidad colectiva e histórica que ya no puede aprehenderse, y ni mucho menos expresarse, de forma impersonal. Pero, insisto, valga esta conclusión como idea provisional, que retomaré con argumentos en torno a la figura del investigador en el apartado correspondiente.

2.2.2.3.- Docuficción

Si la *autoficción* ficcionaliza un ente referencial como es el autor, la *docuficción* ficcionaliza otra de las categorías referenciales, como es la materia real que se investiga y que se pretende relatar. Tanto autor como materia novelesca pertenecen a un plano extratextual y el modo de relacionarse el texto con esa realidad es lo que confiere el carácter referencial, ficcional o, en nuestro caso, ambiguo a esa obra.

La *docuficción* ha sido definida como “un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschilschke y Schmelzer, 2010: 16), o como:

Una manera de articular una construcción: bebe del género documental pero también hay ficción en tanto ese documento es modificado. [...] Es lo que hacen con sonidos los músicos cercanos al Dj cuando usan el *sample*. (Fernández Mallo, 2007)⁷⁹

Fernández Mallo entiende la *docuficción* como una distorsión de la referencialidad a través de elementos ficticios, cosa que, sin ser desacertada, resulta demasiado imprecisa⁸⁰. Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer, sin embargo, aluden a “elementos”, “técnicas” y “estrategias” narrativas que combinan planos de realidad y de ficción en su constructo discursivo.

Es insuficiente entender la *docuficción* como una mera hibridez de elementos de carácter referencial y ficcional, combinación que la novela lleva reproduciendo incansablemente desde su institucionalización como género de la Modernidad (Pavel, 2003). Resultaría sin duda abrumador hacer un catálogo de productos culturales que se esfuerzan en la mezcla de realidad y ficción. Dagmar y Schmelzer (2010) defienden que la *docuficción* se articula en base a la combinación de elementos, de técnicas y de estrategias. Me parece una apreciación fundamental, aun cuando, en mi opinión, estas tres categorías no presentan el mismo grado de importancia para saber si una novela o un documental o una fotografía se sitúa en el terreno de la *docuficción*, o de lo ambiguo a nivel general.

La simple mezcla de “elementos” propios de la narración es condición necesaria pero no suficiente para hablar de *docuficción*; una novela puede mezclar personajes reales con personajes ficticios, escenas reales y escenas ficticias, y también lugares reales y lugares ficticios. Ninguno de estos elementos combinados nos lleva a una distinción radical con lo que la novela (en un plano de ficción clásico) ha venido

⁷⁹ Entrevista de Ivan Humanes Bespín, disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0703/entrevistas/entrevistas-03.html>

⁸⁰ Numerosos críticos y reseñistas atribuyen, de manera errónea, el nacimiento del término a Agustín Fernández Mallo. En todo caso, es innegable el contacto de su estética y de su teoría con la literatura anglosajona, que es de donde proviene tanto este término como todo su catálogo de variantes.

haciendo desde hace siglos, bajo su concepción moderna de género híbrido y en constante reformulación.

Tampoco el empleo de “técnicas” narrativas dispares otorgan un estatuto de ambigüedad directamente. Al igual que la combinación de “elementos”, es condición necesaria pero no suficiente para la docuficción. Y atenderé a un ejemplo muy simple: la técnica narrativa del reportaje o del documental que definió la no-ficción se encuadra dentro de las obras referenciales a pesar de emplear, en esencia, una técnica periodística estetizada con recursos literarios propios de la ficción. Pero más allá, el empleo de noticias, cartas y documentos de cualquier tipo alimentan la ficción, pero no la desestabilizan necesariamente (véase el apartado dedicado al estudio del documento en el campo de la ambigüedad, y compárese con los ejemplos de *El lazarillo de Tormes*, *El Quijote* o *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*).

Junto a los elementos y a las técnicas narrativas sí me parece pertinente la inclusión de las “estrategias” narrativas a la hora de establecer el nuevo pacto de ambigüedad, concretado en la *docuficción*. Las estrategias remiten precisamente al tipo de comunicación que la obra propone, es decir, separándose (de nuevo y de forma coherente) de las categorías formales (cumplidas con los “elementos” y con las “técnicas”) apunta a la “intención” de la obra (comunicar unos hechos concretos, fabular sobre unos hechos reales, reivindicar cierta memoria, denunciar ciertos acontecimientos, etcétera) y a la voluntad en última instancia del autor. Demos un paso más: tanto la *docuficción* como muchas obras literarias, filmicas, televisivas o artísticas tienen la voluntad de mantener un fuerte vínculo con lo referencial y lo factual, y es el vínculo con la ficción el que refuerza un sentido en la obra, el que apuntala la intención del autor, el que ayuda a otorgar un significado a los hechos que de por sí no tienen o tienen en grado inferior a como el autor cree que debieran tener. La ambigüedad, por lo tanto (en el caso de la autoficción desde un punto de vista más ligero, pero en el caso de la docuficción con mucha más implicación ética, como es fácil de entender) pretende evidenciar y narrar unos acontecimientos factuales y construir un sentido fuerte sobre ellos con la ayuda de una ficción explícita. Ni renuncia a lo real, pues es su intención primera, ni renuncia a la ficción, pues es la que imprime el sentido a los hechos

narrados y la que plasma la voluntad del escritor a la hora de crear y emitir ese mensaje. En efecto, tal y como expresa Fernández Mallo (2007), la *docuficción* nace desde una distorsión de lo real, desde una manipulación deliberada y consciente de lo real a través de la ficción, pero tal manipulación, insisto, es consciente tanto desde el punto de vista del autor como desde el punto de vista del lector. Tal distorsión o tal manipulación no es un engaño, sino una propuesta de sentido dentro de un pacto tácito de lectura que Manuel Alberca (2007) denomina acertadamente “de ambigüedad”.

¿Lo que relata Javier Cercas en *Soldados de Salamina* es cierto? Diríamos que parcialmente. Y aún sería relativamente fácil distinguir la parte no ficcional (toda la trama alrededor de Sánchez Mazas) de la parte ficcional (toda la trama alrededor de Miralles). ¿Lo que relata Francesc Bayarri en *Cita a Sarajevo* es real? Absolutamente sí, desde un punto de vista factual, aunque, como en *Anatomía de un instante* o *Enterrar a los muertos*, los hechos valgan como resorte para una reflexión subjetiva tan ligada a la imaginación como a las conjeturas lógicas. ¿Lo que relata Justo Navarro en *El espía* es auténtico? Tendríamos dudas con respecto a la narración sobre Ezra Pound, y más dudas todavía con respecto al protagonista investigador, trasunto del propio Navarro, y el relato que hace de sí mismo: la separación de su mujer, el viaje a Pisa para escribir, el encuentro con la historia de Pound, etc.

Escojo estas tres novelas como ejemplo de docuficción. En todas ellas sería demasiado difícil separar lo auténtico de lo ficticio, y todo resultado no pasaría de conjetura: quizás en *Soldados de Salamina* sería más fácil, gracias a toda la bibliografía que arrastra consigo, y quizás en *Cita a Sarajevo* la parte ficcional quede más relegada, pero en *El espía* es francamente complicado. También debemos tener en cuenta el estudio que realiza Roger Chartier (1992) desde la historia cultural, y más concretamente desde la *École des Annales*, sobre el libro físico y su influencia sobre el sentido de los textos.

Contra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura. (Chartier, 1992: 51)

No se puede calificar de anecdótico el hecho de que estas tres novelas, por continuar con el ejemplo, se publiquen con editoriales y en colecciones propias de la ficción, y no en colecciones de ensayo o de no ficción. Chartier viene a decir que también el formato y las circunstancias de publicación influyen sobre el sentido del texto.

Prestar así atención a las condiciones y a los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción de sentido [...] es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son descarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas. (Chartier, 1992: 53)

La ambigüedad, por lo tanto, es reconocimiento comunicativo en múltiples niveles, desde lo puramente material hasta la propia interacción entre autor y lector. Pero además, Chartier alcanza una conclusión estudiando el objeto libro a la que intentaré llegar en este estudio al analizar la figura del investigador en relación con su proceso de investigación: no existe idea desencarnada, no existe conocimiento sin individuo y no existe verdad sin sujeto que la contenga, la asuma y la exponga.

Aparte de la dificultad y de la hibridez, ¿qué une a estas tres novelas como ejemplos de docuficción? Una voluntad estratégica de desplegar un sentido a través de la narración sobre los hechos concretos, reales y contrastados, permitiendo una manipulación consciente y, en cierto modo, honesta. Retomando la explicación de Paul Ricoeur (1996), la historia recupera la “función liberadora” (1996: 916) que le ofrece la ficción, es decir, la representación de la realidad toma prestados los recursos expresivos, los procedimientos, los temas, los tonos y los alegatos que contienen los géneros ficcionales, mucho más eficaces que los recursos propios de la no ficción.

De esta manera, por decirlo de otro modo, toda novela que se adentre en el terreno de lo ambiguo plantea una propuesta de sentido sobre la realidad, propone una interpretación sobre la que construir o continuar un debate ético, histórico o social (incluso más allá de lo estético) en torno a la realidad manipulada y relatada. Y frente a

las tesis de Manuel Alberca (2007), tranquiliza la opinión de Paul Ricoeur:

Lo sorprendente es que esta interconexión de la ficción con la historia no debilita el proyecto de representancia de esta última, sino que contribuye a realizarlo. (Ricoeur, 1996: 908)

2.3.- La ambigüedad, una estrategia verosímil del compromiso

Entre el “pacto de referencialidad” y el “pacto de ficcionalidad”, solo un “pacto de ambigüedad” (Alberca, 2007) es capaz de ofrecer una explicación satisfactoria y profunda sobre el fenómeno de la autoficción y el fenómeno de la docuficción. Del mismo modo que atendíamos a “elementos”, “técnicas” y “estrategias” para definir, a nivel formal y pragmático, el concepto de *docuficción*, debemos emplear los mismos criterios para definir este nuevo pacto de lectura.

La ambigüedad no solo supone la hibridez de elementos de realidad y de ficción dentro de un texto; ni tampoco supone solamente una combinación de técnicas escriturales distintas, como la mezcla de un discurso periodístico, ensayístico o novelesco. La ambigüedad presenta una estrategia narrativa referencial y ficcional al mismo tiempo, no de forma intermitente y fragmentada, sino de forma simbiótica e integral. En esta línea, retomo parte de la explicación que acabo de presentar en el apartado anterior: el pacto ambiguo fija el horizonte de expectativas del lector en la referencialidad, en los hechos, pero no atenta contra ese horizonte de expectativas al incluir en la narración procedimientos de ficción; de otro modo, a partir de ese pacto ambiguo, tanto autor como lector aceptan que la ficción coadyuva a intensificar el significado o los sentidos que el autor quiere imprimir sobre los hechos relatados. En efecto, estos textos ambiguos operan una distorsión, un *sample*, una adulteración de la realidad para intensificar sus sentidos⁸¹ y obtener una explicación de lo real que renuncia a ser puramente objetiva, entre otros motivos porque plantean la escritura, no como un informe, sino como un campo de batalla estético, epistemológico y ético, donde se persigue, se busca y se asedia la verdad (se investiga, en definitiva), pero también donde se cuestiona y donde se reformula con mayor prevención que en un

⁸¹ Es de sumo interés la aparición reciente, gracias al desarrollo de la tecnología en el campo de las aplicaciones móviles, de programas electrónicos que ofrecen mecanismos de manipulación de las fotografías digitales. Estas manipulaciones, no profesionales sino al alcance de cualquier propietario de tal dispositivo, permiten que sea el propio usuario quien manipule sobre una pantalla los colores, la saturación, la definición y demás variables de una imagen real. Por supuesto, tal manipulación ofrece una intensificación de sentidos y propone una interpretación más o menos precisa. *Instagram* puede ser buen ejemplo de ello, y su imagen *vintage* o de colores cálidos, vivos y brillantes acentúan, en mi opinión, una estética nostálgica e intensa. Obviamente, ofrezco un principio de interpretación a nivel cultural (que va en línea con la estética de la nostalgia que estudiaré en el apartado siguiente) pero que merecería ser continuado (o refutado) desde el análisis propiamente fotográfico.

informe.

El fenómeno actual no se caracteriza ya por la inclusión de elementos autobiográficos o fragmentos históricos en una estructura novelesca, como podía ocurrir en la novela autobiográfica o en la novela histórica de inspiración decimonónica. No, no se trata solo del uso ocasional de éstos para dar mayor verosimilitud a la novela, sino de la construcción entera de la novela como un simulacro autobiográfico o histórico. Tampoco se trata de la apropiación de tal o cual elemento aislado tomado de aquí o de allá, sino de la invasión colonialista de los géneros de no-ficción por la ficción hasta dejarlos irreconocibles. Son el resultado de una invasión “justificada”, en cualquier caso, por un lugar común, ya expuesto, de mucho predicamento en la cultura posmodernista: todo es ficción, porque todo es uno y lo mismo. (Alberca, 2007: 287-88)

Alberca destaca cosas distintas. Por un lado, expone que la ambigüedad, en efecto, no es una mera hibridez formal, sino una mezcla estratégica de realidad y ficción dentro del texto, en un plano pragmático. La investigación de autor se adentra en el terreno de la ambigüedad porque plantea los resultados de una investigación sobre algo real, pero lo expone a través de un procedimiento ficticio como es la aventura investigativa del personaje-narrador. Si en el género de no-ficción el texto era el resultado al que llevaba todo un trabajo invisible de documentación, contraste de datos e interpretación, y se daba cuenta y se garantizaba su “veracidad” en los paratextos; en las novelas de investigación de autor se explicita toda esa labor de preparación del texto y de conocimiento de la realidad. De otro modo, todo lo que anteriormente era paratexto, o certificado de “autenticidad”, es ahora un elemento central para articular el relato, un procedimiento narrativo que se enmarca en los límites y condicionamientos de la ficción. Por ejemplo, lo que cuenta *El espía* (2011) sobre Ezra Pound es el resultado de una investigación y una reconstrucción veraz más o menos estetizada, con más o menos certezas y con más o menos interrogantes, como si fuera una obra de no-ficción; ahora bien, el relato de la investigación del narrador, el autoficticio Justo Navarro, se concreta en aspectos que pueden no ser referenciales (ruptura matrimonial, estancia en Pisa, depresión, incapacidad escritural...), pero este plano no invalida las verdades alcanzadas en el plano referencial sobre Ezra Pound. Referencialidad y ficción no se alternan, sino que se combinan en el relato y se dan al mismo tiempo. Esta es exactamente la

concreción de la ambigüedad.

Por otro lado, Alberca denosta esta forma “posmodernista” de concebir la verdad y su relato. “Todo es ficción y nada es realidad” es una simplificación injusta. La ambigüedad emplea la ficción para incidir, resaltar, cuestionar y repensar precisamente la realidad y la “verdad” de los hechos. Ciertamente existe un trabajo de distorsión estético, pero esa operación ambigua no da como resultado una manipulación ética. Bien al contrario, la implicación ética de estas novelas es máxima, y el compromiso con la verdad por parte de los escritores, aun desde la escritura ficcional, es absolutamente firme. Desde esta posición, no puedo estar de acuerdo con ciertos planteamientos de Alberca.

No planteo una defensa del concepto de Historia de Hayden White, según el cual todo es relato y, por lo tanto, todo es ficción, contra el concepto de Historia de Aristóteles, que separa de forma estricta entre poesía (hechos inventados) e Historia (hechos reales). Planteo, eso sí, que debemos estar vigilantes y debemos ser conscientes de las posibilidades y de los problemas de concebir la realidad como un relato, en el que la escritura completa (o escoge) una propuesta de sentido, y que la ficción ayuda a imprimir tal sentido. Este posicionamiento en defensa de la ambigüedad no es ni acrítico (Alberca, 2007: 74), ni desdeñoso de las obras de no-ficción.

En ocasiones se desliza tácitamente un criterio de primacía literaria, al colocar los relatos de contenido factual, de manera especial los textos autobiográficos, en una especie de segunda división literaria. [...] Se percibe en estas posiciones una especie de aristocratismo, según el cual, para poder ser admitidos en tan exclusivo club literario, el testimonio personal, la autobiografía, la crónica periodística o histórica y la biografía no tuviesen más remedio que disfrazarse de novelas. (Alberca, 2007: 76)

Ni tampoco es cobarde la ambigüedad, y más si tenemos en cuenta el volumen de novelas de investigación que se inscriben en el terreno de la memoria histórica, de España y de América Latina.

¿No será que se prefiere el manto protector de la ficción y su declaración expresa de no responsabilidad antes que arrostrar las molestias y el riesgo de contar sin máscaras lo que

era hasta entonces privado, secreto o desconocido? (Alberca, 2007: 77)

Quizás esta acusación en forma de pregunta debiera trasladársela al caso de Fernando Sánchez Dragó, que hemos visto a comienzo de este capítulo, donde el autor se exhibe y se esconde en torno al delito de la pederastia, y da pie a equívocos de interpretación por parte del lector. Ahora bien, en absoluto es aplicable a ninguna de las obras que estudio como investigaciones de autor. La ficción no inmuniza respecto de la responsabilidad de contar; precisamente la ficción es el vehículo de narración de los hechos ocurridos y, además, potenciadora del sentido y de la intención que el autor plantea con su novela. De ahí la importancia de la representación, más que de la realidad primera, dice Roger Chartier al estudiar los ritos o las representaciones simbólicas en relación con los efectos que producen:

La representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta. (Chartier, 1992: 59)

No quisiera repetir los argumentos ya esgrimidos, y creo haber rebatido esas acusaciones, injustas, de acriticismo, superioridad y cobardía hacia la novela ambigua. Es más, este modo referencial y ficcional a un tiempo supera el descreimiento y el eclecticismo hacia los géneros más encorsetados de la no ficción, pero también de la ficción.

La docuficción [tomémoslo como “la ambigüedad”] se presenta así, en general, como un programa de regeneración estético que reacciona tanto al agotamiento de formas representativas y perceptivas como ficcionales. Por un lado, permite proseguir con la tradición posmoderna del juego metaficcional (aunque bajo pronósticos diferentes), por otro, al ocuparse de temas relevantes para la sociedad y la política, indica el camino hacia afuera del “universo textual” posmoderno. (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 20)

Este “programa de regeneración” viene avalado por el innegable éxito de estas obras y por la percepción general del público de que exponen o sacan a la luz verdades factuales, modificadas estéticamente y alteradas en su composición, pero que no solo evitan caer en la mentira sino que refuerzan la verdad que exponen. Por su éxito y por

su diversificación, no cabe duda de que la investigación de autor, como uno de los indicios de la creación ambigua, se presenta en el panorama cultural actual como un signo de época. Y las investigaciones literarias tienen su correspondencia en formatos televisivos, como *Salvados* (La Sexta, 2008 hasta la actualidad, con un éxito creciente de audiencia), o de cine documental, como las películas de Michael Moore *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) o *Sicko* (2007), en Estados Unidos, o *Bucarest, la memoria perdida* (2008), de Albert Solé, o *El Papa de Xavi* (2009) de Samuel Domingo, en España.

No quisiera entrar en un catálogo de variantes en televisión, cine o demás experiencias artísticas, pues cada una de estas disciplinas deben atender a análisis concretos de sus propios recursos expresivos. Ahora bien, el modelo estético que proponen es exactamente el mismo que estudio en este trabajo: la narración de una investigación sobre un hecho social o colectivo o personal, que quiere dar cuenta de esa realidad externa y que emplea la ficción para remarcar los sentidos que el autor pretende emitir con su obra.

2.3.1.- El efecto de autenticidad

Además de intensificar o de remarcar los sentidos que el autor quiera imprimir sobre el conjunto de la novela, la ficción de la investigación guarda para sí otro valor que quisiera poner de relieve.

Cuando Roland Barthes en su brevísimo ensayo “El efecto realidad” (incluido en su colección de ensayos *El susurro del lenguaje*, 1984) se pregunta qué función hace cumplir Flaubert a la mera descripción de objetos (un barómetro, un piano, cajas y cartones...) del salón de una dama dentro de una novela. Se responde que, en primera instancia, esos objetos conforman el escenario donde Flaubert desarrollará la acción de los personajes. Sin embargo, como mero decorado son directamente, y en apariencia, completamente prescindibles, pues no inciden, ni modifican, ni condicionan la evolución del conflicto narrativo. Sin embargo, Barthes se pregunta:

En el relato, ¿es todo significativo? O si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo algunas lagunas insignificantes, ¿cuál es en definitiva –si se nos permite la expresión- la significación de esta insignificancia? (Barthes, 1994)

En efecto, Barthes insiste en encontrarle un significado a la aparición en el relato de un barómetro, de un piano, de cajas y cartones. El semiótico francés concluye con que, en busca de la verosimilitud, la narración realista ha de servirse de ciertos elementos que configuren un ambiente referencial que pueda ayudar a generar un relato verosímil. Desde Aristóteles y frente a la veracidad de la Historia, la verosimilitud es la construcción de una falsa apariencia de verdad a la que la ficción tiende. Mientras la Historia refiere hechos verídicos, la “poesía” imita la realidad desde la ficción, y por ello debe tener apariencia de verdad. En definitiva, Barthes defiende que esos detalles mínimos y prescindibles son los que, finalmente, crean una “ilusión referencial” desde donde anclar la estética realista y desde donde desarrollar el conflicto y las acciones de los personajes.

Aquí reside lo que se podría llamar la ilusión referencial. La verdad de esta ilusión es la siguiente: suprimido de la enunciación a título de significado de denotación, lo “real” reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo: el barómetro de Flaubert, la pequeña puerta de Michelet no dicen finalmente sino esto: nosotros somos lo real; es la categoría de lo “real” (y no sus contenidos contingentes) la que es ahora significada; dicho de otro modo, la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un efecto de realidad fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad. (Barthes, 1994)

Del mismo modo que Barthes determina que esos detalles cumplen la función de crear un “efecto de realidad”, me parece advertir que estas novelas de investigación de autor sobre lo real, articuladas a través de procedimientos ficticios, escogen tales procedimientos detectivescos con la intención de crear un “efecto de autenticidad”. Es decir, aquello que en los géneros referenciales otorgaba un estatuto de veracidad (la documentación, la recogida de datos, el contraste y demás operaciones propias de una investigación) y era expuesto en los paratextos como garantía de verdad, en las novelas

de investigación aparece en el relato aparentando esa misma garantía de verdad, imitando esa veracidad y esa referencialidad y creando un “efecto de autenticidad” que, en realidad, contribuye a imprimir verosimilitud en la narración (nunca autenticidad propia). Antonio Méndez Rubio explica el “truco” (Méndez Rubio, 2012: 80) aplicado al periodismo y, más generalmente, a todo el ámbito cultural (por ello lo recojo para este estudio):

Si la industria del espectáculo generaliza cotidianamente, a gran velocidad y a gran escala, la proliferación de una mirada sin visión, del periodismo masivo puede decirse que instaura un supermecanismo, altamente accesible, de información sin comunicación. Mientras estamos mirando nos resulta más fácil creer que estamos viendo. (Méndez Rubio, 2012: 80)

Con la narración de la investigación es más fácil creer que los resultados expuestos son los auténticos. Efectivamente, lo que consigue esta narración es una creencia o un “efecto de autenticidad”. La ficción, como buena creadora de apariencias dentro de una estética realista, ha sabido aprovechar uno de los recursos más eficaces de legitimación de un relato, como es el de la documentación o el de la visibilización de un trabajo de fondo, una investigación. Insisto, con ello pretende alcanzar un efecto de verdad, de autenticidad, a pesar de que lo narrado es completamente ficticio. Esa ilusión referencial o de veracidad ayuda a crear un universo verosímil, necesario para la novela realista, sea cual sea su matiz concreto⁸².

Paul Ricoeur (1996) remarca la importancia de la verosimilitud al estudiar los relatos históricos frente a los relatos ficticios y analizar sus entrecruzamientos. Paradójicamente Ricoeur defiende que el verdadero ejercicio de verosimilitud se da en estos últimos, en cuanto que no tienen un anclaje referencial explícito (o tan explícito) como los primeros. La novela histórica (o la novela de no ficción, aunque no entra el filósofo francés en tal distinción) se sabe próxima a ciertas disciplinas de las ciencias sociales (historia, obviamente, pero también sociología, antropología, economía, ciencia

⁸² En esta línea, considero que el azar, que contribuye al avance de la investigación o a obstaculizarla en menor medida, cumple una función semejante dentro de la narración. El azar, que hace aflorar los hechos que posteriormente serán investigados, ayuda a crear un efecto de realidad y, sobre todo, otorga una importancia a la historia de una comunidad, que debe resolver todos los traumas olvidados. En el capítulo siguiente me detendré a analizar sus efectos.

política, etc.) y por ello la construcción de verosimilitud en el relato corre pareja al ejercicio de mimesis. En cambio, es la ficción (está pensando en la novela realista decimonónica, de sustrato positivista) la que debe trabajar lo verosímil.

Es bien cierto que se pueden leer los grandes novelistas del siglo XIX como historiadores suplentes, o mejor, como sociólogos adelantados: como si la novela ocupase aquí un lugar vacante en el reino de las ciencias humanas. Pero este ejemplo es, a la postre, el más engañoso. La novela plantea el problema más interesante respecto a la verosimilitud no precisamente cuando ejerce una función histórica o sociológica *directa*, unida a su función estética. La verdadera *mimesis* de la acción hay que buscarla en las obras de arte menos preocupadas por reflejar su época. La imitación, en el sentido ordinario del término, es aquí el enemigo por excelencia de la mimesis. Una obra de arte despliega su verdadera función mimética precisamente cuando rompe con este tipo de verosimilitud. (Ricoeur, 1996: 915-916)

De ahí que la novela ambigua, sobre todo a través de un procedimiento de investigación, trabaje a conciencia este aspecto para forjar una ilusión o un efecto de autenticidad que imprima verosimilitud al relato.

2.4.- Cultura y consumo de la realidad. Necesidad y pasión de lo real

Una causa por la que la docuficción es un tema actual se encuentra seguramente en el hecho de que la conciencia de la ficcionalidad y la construcción mediática de la realidad se han convertido desde hace mucho en un patrón teórico-interpretativo conocido y en un punto de referencia estable de la experiencia cotidiana. En este contexto se desarrolla un tipo de contrapunto dialéctico, un deseo aumentado de experiencia-auténtica, identificación y vivencia real. Mientras la fascinación por conceptos posmodernos como “panficcionalidad”, “simulación” y “deconstrucción” va en declive, el interés teórico en términos como “performance”, “acontecimiento”, “aura”, “autenticidad”, “evidencia” y “presencia” experimenta un crecimiento. En este entorno los objetos ganan un carácter de fetiche y los documentos se evalúan con un significado performativo con potencial de crear una realidad. (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 19)

Más allá del fenómeno, Tschiltschke y Dagmar (2010) comienzan a entrever una explicación profunda de la preeminencia de lo ambiguo. No es descabellado pensar que los patrones ficcionales han ayudado a construir interpretaciones sobre la realidad, a nivel cognitivo y a nivel axiomático. La asunción de esos patrones como vehículos desde los que alcanzar conocimiento o desarrollar capacidades críticas y manifestar posiciones éticas hace que el sujeto contemporáneo priorice este vehículo de conocimientos para dar cuenta de la realidad, de otro modo distinto a como ha venido aprehendiéndola hasta el momento.

Pero una cosa es que la ficción sea una herramienta eficaz y prioritaria en nuestro tiempo para representar la realidad con alto grado de verosimilitud (y por lo tanto, de credibilidad), y otra distinta es que el sujeto contemporáneo haya desarrollado una necesidad de realidad a través, eso sí, de simulacros. Ambas ideas se complementan a la perfección.

Retomo el texto de Borges que cité en la introducción para legitimar este estudio. “Del rigor en la ciencia” (Borges, 1960) plasma la idea apócrifa del viajante Suárez Miranda de que la representación cartográfica es más exacta y más fiel a la mera contemplación de la realidad.

... En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola

Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. SUÁREZ MIRANDA: *Viajes de Varones prudentes*, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658. (Borges, 1960)

La tesis fundamental de Baudrillard en *Cultura y simulacro* (2007) es precisamente esta: la preeminencia de representaciones o de simulacros sobre un plano de realidad inmediato. En el cuento de Borges, el mapa del Imperio llega a cubrir toda la superficie del Imperio hasta que es declarado inútil por las siguientes generaciones. No acierto a distinguir si la inutilidad proviene de la imposibilidad de representar la realidad, o si proviene precisamente de su logro y, por lo tanto, de la duplicidad y de la redundancia con la realidad. Ambas interpretaciones, en cualquier caso, abundan sobre el debate de la representación y la exhaustividad con que el sujeto contemporáneo se emplea para “dibujar” los “imperios” actuales.

Pero más allá, la proliferación de simulacros (Baudrillard, 2007), versiones y revisiones de los originales, junto a estos mismos originales, hace que cada producto cultural deba luchar por unos valores de autenticidad y verosimilitud en pugna. Y el mecanismo de investigación, en apariencia “transparente” y honesto, es uno de ellos. Esta es una de las razones por las que desde la filosofía cultural o más exactamente desde el psicoanálisis aplicado a los fenómenos culturales, se ha explicado el retorno de lo real en el arte.

Para Žižek (2005), dentro de esta corriente psicoanalítica, el siglo XX supuso para el sujeto el encuentro con lo Real:

En contraste con el siglo XIX, lleno de proyectos e ideales utópicos o “científicos”, de planes para el futuro, el siglo XX se ha atrevido a enfrentarse a la cosa en sí, a realizar directamente el añorado Nuevo Orden. El momento verdadero y defensorio del siglo XX es la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad cotidiana, lo Real en su

extrema violencia como precio que hay que pagar por pelar las decepcionantes capas de la realidad. (Zizek, 2005: 11)

Las tesis de Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1998) analizaban de qué manera los proyectos racionalistas, basados en criterios de rentabilidad, de funcionalidad y de orden, habían engendrado el orden perfecto encarnado en el campo de exterminio de Auschwitz. Los proyectos de la Ilustración, orientados hacia un futuro organizativamente perfecto, contenían en sí la semilla de la muerte del sujeto. Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2008), desde una perspectiva marxista, analizaba la Modernidad como un proceso contradictorio, en el que cada proyecto integral de organización de una comunidad (Lyotard lo llamará “metarrelato”) ofrecía una explicación global para su funcionamiento al tiempo que generaba problemas o disfunciones nuevos en su seno. La Modernidad, por lo tanto, era (o es) un proceso construido sobre el concepto de progreso o de avance de la Historia, cuya satisfacción prometida nunca llega a arraigar en el sujeto debido a la pérdida de libertad, al sometimiento a nuevos controles productivos estatales (Althusser, 2003) y al desarrollo de nuevas instituciones disciplinarias (Foucault, 2012).

Desde el psicoanálisis, Zizek explica el mismo fenómeno del que hablan Adorno y Horkheimer, Berman, Althusser y Foucault. Para el pensador lacaniano, los proyectos ideales, utópicos y científicos de la Modernidad (pertenecientes al plano psicoanalítico de lo imaginario) cristalizaron en lo Real, es decir, en la muerte, en la destrucción, en la violencia pura, manifestación exacta de lo Real, por debajo de toda sublimación en un plano subjetivo o cultural.

El siglo XX, por lo tanto, es el siglo en que el sujeto experimenta lo Real, la muerte inefable más allá de la propia muerte. Toda interpretación de esa experiencia y todo relato posterior pertenecerán al orden simbólico y al orden imaginario (necesarios, por otro lado, para encontrar cierto sentido a los acontecimientos).

Tras esa experiencia extrema de lo Real, el sujeto contemporáneo vuelve al orden de lo imaginario y lo simbólico (insisto, para el psicoanálisis lacaniano lo Real es

la muerte pura, la violencia, la sexualidad, y todo sentido añadido es un constructo subjetivo de otro orden). Sin embargo, Zizek advierte en los productos culturales de entresiglos una necesidad de representación de lo Real, desde el porno (hardcore, casero) hasta los “realities” televisivos en sus infinitas variantes, pasando por la imagen en HD (High Definition, Alta Definición), las superproducciones en 3D o el sonido *surround* o envolvente. Tales avances técnicos proporcionan una sensación de hiperrealidad, es decir, una sensación donde el simulacro o la representación intensifica de tal modo sus recursos de representación que acaba pareciendo más real que la realidad misma (Baudrillard).



El pintor manchego Antonio López destaca por encuadrar sus obras dentro de esa tendencia estética llamada, precisamente, *hiperrealismo*. Su célebre *Gran Vía* (1974-1981) reproduce con minuciosidad el desértico atardecer en el centro de Madrid. Estamos ante la misma necesidad subjetiva que explicaba Zizek, donde la reproducción intenta superar incluso a la realidad misma e intenta dar cuenta de manera minuciosa, detallada o exhaustiva de un fragmento de realidad. Adelanto que la diferencia con las obras literarias que manejo en este estudio reside en que estas últimas profundizan en la

autoconsciencia de sí mismas en tanto que simulacro. El objetivismo de López y la ambigüedad de las novelas de investigación de autor parten de una misma voluntad de representar con un alto grado de fidelidad la realidad, pero resuelven la problemática de la representación de modos distintos: el primero, intensificando los “efectos de realidad”, como diría Barthes; las segundas, revelando el mecanismo de su composición en tanto que simulacros e introduciendo de forma honesta y transparente (desde un pacto de lectura ambiguo) cierta carga de ficción.

Alain Badiou (2005), desde la misma posición crítica, atribuye a la cultura contemporánea una “passion du réel”⁸³.

Il s’agit de faire fiction de la puissance de la fiction, de tenir pour réelle l’efficacité du semblant. C’est une de les raisons pour lesquelles l’art du XXe siècle est un art réflexif, un art qui veut montrer son processus, idéaliser visiblement sa matérialité. Montrer l’écart entre la facticité et le réel devient l’enjeu principal de la facticité. (Badiou, 2005: 77)

[Se trata de hacer ficción del poder de la ficción, de mantener como real la eficiencia de lo verosímil. Esta es una de las razones por las que el arte del siglo XX es un arte reflexivo, un arte que quiere mostrar su proceso, idealizar visiblemente su materialidad. Mostrar la diferencia entre facticidad y realidad se convierte en la apuesta principal de la facticidad. (Badiou, 2005: 77)]⁸⁴

Badiou explica por qué la metaficción se desarrolla de múltiples formas en el arte contemporáneo: mostrar el proceso creativo es mostrar la diferencia entre lo real y lo factual, la realidad primaria y el constructo discursivo superpuesto. Por supuesto, la novela en marcha (dentro de la metaficción) es una prueba fehaciente de esa “passion du réel” de Badiou. Y la *autoficción* y la *docuficción* son campos experimentales que muestran esa diferencia entre la facticidad y la realidad, que presentan como real o auténtico lo que es verosímil.

⁸³ Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer (2010) señalan como significativo que la revista alemana *Merkur* dedicara su número de octubre de 2005 al análisis de lo que denominaban “nostalgia de realidad”. El fenómeno, pues, debe considerarse como global dentro de las sociedades tardocapitalistas.

⁸⁴ La traducción es mía.

Pero una vez más nos enfrentamos al problema esencial de la ambigüedad. Si el sujeto contemporáneo tiene una necesidad de consumir productos culturales que le aproximen experiencialmente a la realidad, ¿cómo han de ser tales productos culturales?

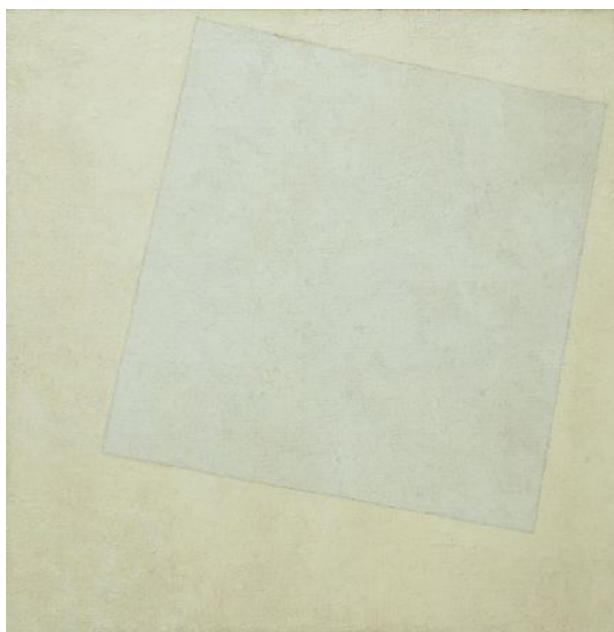
La paradoja fundamental de la “pasión por lo real”: culmina en su proceso aparente, en un *espectáculo teatral*⁸⁵, desde los juicios de Stalin hasta los actos terroristas espectaculares. De modo que, si la pasión por lo Real termina en la pura apariencia de un espectacular efecto de lo Real, entonces, en una inversión exacta, la pasión “posmoderna” por la apariencia terminan en un retorno violento a la pasión por lo Real. (Zizek, 2005: 14)

Esa pasión de lo real, sin acceder al plano de lo Real directamente (pues lo Real es la experiencia extrema que la Historia del siglo XX nos ha dejado; para el psicoanálisis, la muerte), solo se sacia (si es que es saciable) o solo se resuelve (si es que es resoluble) de dos modos. Aquí Zizek y Badiou toman posiciones contrarias.

Zizek (2005: 14), como acabamos de ver, se enfrenta a la contradicción de saciar esa pasión de lo real con artefactos que simulen la realidad, artefactos que pertenecen al orden de lo imaginario y de lo simbólico, obviamente. El sujeto actual, necesitado de una experiencia de realidad dentro de un mundo donde simulacro y original se han equiparado de manera superficial, no puede obtenerla más que con “apariencias” de realidad precisamente, con simulacros de realidad.

Badiou, en cambio, explica que esa pasión solo se colma con el aislamiento de la esencia de lo Real, con la detección del elemento fundamental e inequívoco de la realidad.

⁸⁵ La cursiva es del autor.



De este modo, el filósofo francés explica por qué el cuadro de Malévich, “Cuadro blanco sobre fondo blanco” (1918) manifiesta directamente lo real (o alude a ello) precisamente por la confrontación con la apariencia de realidad.

Il y a une passion du réel qui est identitaire : saisir l'identité réelle, démasquer ses copies, discréditer les faux-semblants. C'est une passion de l'authentique, et l'authenticité est en effet une catégorie de Heidegger comme de Sartre. Cette passion ne peut s'accomplir que comme destruction. (Badiou, 2005: 87)

[Hay una pasión por lo real que es esencial: determinar la identidad real, desenmascarar sus copias, desacreditar las falsas apariencias. Es una pasión por lo auténtico, y la autenticidad es en efecto una categoría tanto de Heidegger como de Sartre. Tal pasión no se puede alcanzar más que como destrucción. (Badiou, 2005: 87)]⁸⁶

Quizás el ensayo de Alain Badiou se encamine más a explicar las razones profundas de la vanguardia en conexión con una representación de la realidad auténtica, pero me interesa esta explicación casi por su contrario: evidencia una necesidad (o pasión) de realidad que, si bien en Žižek se explica por los constructos verosímiles de realidad, en Badiou se explica por el minimalismo, por el arte vanguardista, por el aislamiento puro de la realidad confrontada con las apariencias de realidad.

⁸⁶ La traducción es mía.

Aun perteneciendo ambos filósofos a la llamada “izquierda lacaniana”, ciertamente proponen caminos opuestos en su explicación, pero no se contradicen en su origen: esa pasión por lo real propia de la cultura contemporánea.

La metaficción o la ambigüedad, manifestadas en las novelas de investigación de escritor de nuestro corpus, tratan temas colectivos y reales muchos de ellos, juegan con la verosimilitud haciéndola pasar como autenticidad, como he explicado en este capítulo. A su vez explicitan el mecanismo de composición de la propia novela, explicitan los problemas, las operaciones memorialísticas (e incluso ficcionales), queriendo evidenciar ese contraste entre lo real y la apariencia de realidad. Todas las novelas que manejo en este estudio se apegan a lo real. En cierto modo satisfacen esa necesidad o esa pasión por lo real del sujeto contemporáneo, pero la colman con constructos ficticios, como explica Žižek (no como explica Badiou), con simulacros culturales, con representaciones de lo real, con constructos de estética realista⁸⁷.

Ahora bien, tales simulacros son artefactos autoconscientes y autorreflexivos sobre su propia esencia de simulacro; “cómo contar”, “cómo dar cuenta de la historia”, “cómo transmitir lo real” parecen ser cuestionamientos que asedian al relato, o sea, al simulacro que vehicula lo real. No por casualidad las obras que manejo en el corpus han sido definidas como “novelas en marcha”, es decir, como novelas que se construyen al tiempo que reflexionan sobre sí mismas, abren posibilidades a otro tipo de escritura y culminan su redacción protegiendo a la ficción con un marco teórico (más intuitivo que verdaderamente crítico-teórico) que justifica las razones de la escritura y sus límites.

Pero ¿acaso entre los dos extremos que proponen Badiou y Žižek, es decir, la destrucción de los simulacros frente a la construcción de los simulacros existe una solución intermedia? Absolutamente no. Es más, el filósofo esloveno añade que el sujeto contemporáneo ha asumido con tal perfección las categorías ficcionales a la hora

⁸⁷ Este es el punto clave de la explicación del “realismo posmoderno” que ofrece Joan Oleza (1993) en contraposición al realismo de corte positivista del siglo XIX: la construcción ficticia del posmodernismo frente a la voluntad de mimesis y de representación decimonónica.

de aprehender (conocer) y expresar (narrar) la realidad que esos simulacros predominarán en la cultura contemporánea como signo de época⁸⁸.

La realidad virtual se limita a generalizar el procedimiento ofreciendo un producto carente de sustancia: proporciona la misma realidad sin sustancia, sin el núcleo duro de lo Real; exactamente del mismo modo en el que el café descafeinado huele y sabe a café sin ser café de verdad, la realidad virtual se experimenta como realidad sin serlo. Al final de este proceso de virtualización, sin embargo, lo que sucede es que comenzamos a experimentar toda “realidad real” como si fuera una entidad virtual. (Zizek, 2005: 15)

La tesis psicoanalítica de Zizek es que toda experiencia de lo real se conceptualizará y se relatará en el plano de lo imaginario y de lo simbólico, donde se encuentra el lenguaje y la literatura para los lacanianos. La ficción, por lo tanto, asumirá su papel de representación de la realidad como forma óptima de saciar la pasión del sujeto contemporáneo por lo real. No habrá nada más eficaz que contar con simulacros, propone Zizek, observando la creciente ola de realidad en el campo literario, televisivo, cinematográfico... cultural, en definitiva.

Juan Villoro entiende que la superposición de imágenes que ofrece, por ejemplo, una cámara digital y la utilización que de estos simulacros hace el sujeto contemporáneo responde a un principio de realidad diferente al de la mera representación de una escena. Para Villoro, el uso reiterado de las imágenes en la pantalla contiene un valor de certificación de la realidad, no de representación.

En este nuevo horizonte de la percepción, los sucesos llegan filtrados por velos electrónicos. Más que hechos, contemplamos simulacros, espectros que los representan. Lo significativo es que los fantasmas se han convertido en principio de realidad: algo ocurre si es retratado. La imagen tiene rango notarial.

El impulso de ciertas parejas a filmar sus relaciones sexuales depende menos del exhibicionismo que de un cambiante sentido de la identidad: reconocemos como auténtico lo que aparece en la pantalla. El fútbol nos ha acostumbrado a que no basta ver los goles en los estadios; hay que mirar diez veces la repetición para que ingresen en nuestro sistema nervioso. Lo mismo ocurre con el porno casero; los minutos reales son menos excitantes

⁸⁸ Cfr. Tschischke y Schmelzer, 2010: 19

que la administrable eternidad de la repetición en video. (Villoro, 2011)

Villoro insiste en la idea de que el simulacro ha alcanzado un valor de autenticidad, solo explicable mediante la concepción de un sujeto que ha asumido los patrones y esquemas epistemológicos de la ficción a la hora de aprehender la realidad. El simulacro incluso ha sustituido, en algunos casos como los nombrados por el mexicano, a la experiencia directa con lo real, pues esas copias han sido engendradas con valores de autenticidad.

La política se decide a partir del carisma telegénico. El candidato que llora en el momento oportuno parece más comprometido que el que se limita a ofrecer remedios para la tragedia. La autenticidad es un gesto que da rating. (Villoro, 2011)

Ahora bien, lo verosímil no conduce unívocamente a lo veraz ni a lo auténtico. Aunque ciertamente lo parezca mediante “efectos de autenticidad”.

Hablar de los asesinatos de Franco, del exilio, de las desapariciones, de la apropiación de niños, de la represión, de la connivencia con el Holocausto nazi... Hablar de la violencia de Guatemala, de la dictadura cubana, de las torturas chilenas, de las persecuciones colombianas... elaborar un relato factual y ficcional al mismo tiempo es el propósito de todas las novelas que recupero en este corpus de investigaciones. Que todas ellas hablen de lo real a través de la ficción o de la ambigüedad es la única manera eficaz de representar la realidad y de colmar esa necesidad del lector por experimentar la realidad. Las novelas de este estudio emprenden una investigación sobre la verdad de ciertos acontecimientos, demuestran que el sujeto contemporáneo necesita buscar y conocer lo real, a pesar de ser consciente de sus limitaciones cognoscitivas. No estamos ante “el desprestigio de la verdad y la consideración de que su búsqueda es siempre una impostura” (Alberca, 2007: 39), sino ante su verdadera detección, ante la conciencia militante y convencida del simulacro.

Es innegable que toda esta serie de novelas de investigación de autor demuestran esa necesidad contemporánea de experimentar la realidad dentro de tanto simulacro ficcional. Pero paradójicamente esa experiencia solo se puede realizar a través de la ficción (o a través de la experiencia extrema y funesta de contacto con lo

Real). También es en este plano de representación desde el cual el autor puede desplegar toda una lectura ética en tanto que ciudadano, desde donde puede construir un discurso y mantener una posición ética frente a la realidad traumática que narra.

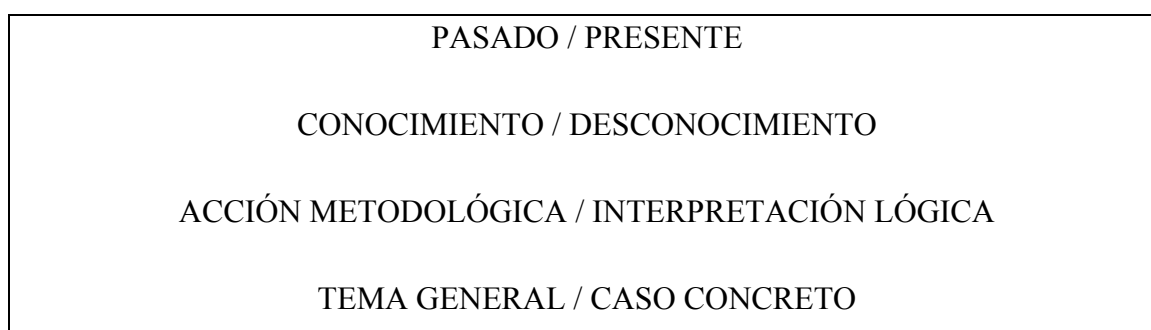
Estos serán los dos aspectos centrales que pasaré a explicar a continuación. Por un lado, las formas de la representación y de la investigación, con todas sus variantes de búsqueda de la verdad, de desentrañamiento, de explicación y de presentación de la realidad. Y por otro lado, el constructo discursivo del “yo”, su posicionamiento ético desde la nostalgia, en un mundo que se presenta como falto de autenticidad y en busca de un relato épico y apasionadamente real que supla ese vacío cultural de las sociedades tardocapitalistas.

3.- ANÁLISIS CRÍTICO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1.- Cinco procedimientos de indagación: rememoración, reconstrucción, revelación, exploración e investigación

Si bien buena parte de los productos culturales del cambio de siglo se caracterizan por la búsqueda, por la indagación o, en definitiva, por intentar contestar a las preguntas, a los interrogantes y a los vacíos que la Historia en mayúsculas, o la intrahistoria en minúsculas, en pasado y en presente, van dejando como un síntoma de insatisfacción y, en consecuencia, como una llamada a la plenitud, hemos de diferenciar distintos procedimientos empleados en todas estas manifestaciones culturales que actúan como respuesta a ese vacío o a ese interrogante.

Para superar la confusión de Isaac Rosa (2007) con la que abrimos el apartado primero de este estudio, quisiera en este momento distinguir cuatro procedimientos distintos a la investigación: la rememoración, la reconstrucción, la revelación y la exploración. En ocasiones las fronteras de cada uno de ellos se difuminan, van cambiando a lo largo de las obras e incluso unos permiten la inclusión de otros dentro de sí. Sin embargo, es pertinente su clarificación prototípica en base a criterios que analizaremos en su momento.



Estos criterios nos permitirán delimitar ciertos procedimientos indagatorios muy cercanos formalmente pero que permiten soluciones distintas en la voluntad de saber y en la voluntad de representación de la realidad, incluso a nivel subjetivo o de naturaleza más marcadamente ideológica, como veremos.

Debo insistir en que no persigo una configuración de paradigmas o de géneros dentro de un sistema de oposiciones, en base a los cuales clasificar un conjunto de obras. Más bien, esta confrontación de *prototipos*⁸⁹ pretende alcanzar un determinado grado de categorización prototípica, que incluya todas las variables aproximativas, para analizar con mayor precisión las características propias de la investigación, y dar cuenta de manera más eficaz y concreta del modo de representación que la investigación propone, frente a otros procedimientos.

3.1.1.- Rememoración

La rememoración es fundamentalmente un ejercicio de memoria en el que el protagonista o protagonistas, la mayoría de las veces narradores en primera persona, alternan la voz del presente con una voz que recupera el pasado. Entre esos dos tiempos, los acontecimientos se desvelarán de manera concienzuda en un momento crítico que exige la revisión de un acontecimiento sin resolver o dolorosamente olvidado. Desde ese olvido más o menos consciente, los recuerdos volverán cargados de significación para interferir en el presente. En este sentido, el arranque de *Nocturno de Chile* (2000) es ejemplar:

Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son inmaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. (Bolaño, 2000: 11)

⁸⁹ Utilizo la terminología de Eleanor Rosch, retomada por Wittgenstein y Lakoff.

El protagonista de la novela de Bolaño, Sebastián Urrutia Lacroix, un cura del Opus Dei, colaborador con el régimen de Pinochet, que incluso llega a ser profesor de marxismo del dictador, recuerda en el umbral de su muerte ante un “joven envejecido”, una sombra de la que ni siquiera podemos afirmar su presencia en la última noche de Sebastián, la historia traumática de su país con la que ha tenido que convivir inevitablemente. El extenso monólogo, construido entre los delirios febriles del cura, supone una revisión y una “justificación” de las vivencias del sacerdote durante la dictadura chilena: su vocación por los libros y la literatura, su desidia por la política y el trauma del golpe de Estado, su voluntad (cómplice) de no interferir en los acontecimientos históricos:

Y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes, y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. El cielo estaba azul, un azul profundo y limpio, jalonado aquí y allá por algunas nubes. A lo lejos vi un helicóptero. Sin cerrar la ventana me arrodillé y recé, por Chile, por todos los chilenos, por los muertos y por los vivos. (Bolaño: 2000: 98-99)

El momento crítico de la muerte desata en Sebastián Urrutia Lacroix todo un torrente de memoria, azuzado por el sentimiento de culpa de haber rezado tanto por los vivos como por los muertos, igualando víctimas y verdugos, y de haber rezado por el bien de Chile, dando ocasión a interpretar que el bien quizás fuera el régimen sangriento de Pinochet y no el gobierno de la Unidad Popular del presidente Allende. La culpa de haberse mantenido al margen, como Pilatos siguiendo en el marco religioso y político, mueve la memoria y hace regresar el pasado, su representación, su escenario, su acción y sus personajes, con la convulsión de una pesadilla.

Amuleto (1999) se construye con el mismo procedimiento de rememoración, de ejercicio de memoria desde un presente crítico y estático. Esta novela también de Bolaño despliega su relato durante el encierro de la protagonista Auxilio Lacouture en los baños de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México

los días de represión estudiantil de 1968. En ese espacio y en ese tiempo concentrados desliza todo un vendaval de recuerdos, preludio del horror:

Esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (...) Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguaya, de Montevideo, aunque cuando los caldos se me suben a la cabeza, los caldos de la extrañeza, digo que soy charrúa, que viene a ser lo mismo aunque no es lo mismo, y que confunde a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos. Pero lo que importa es que un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo. Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. A ver que haga un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico. Veamos. (Bolaño, 1999: 11-12)

Potencialmente simbólico es la incapacidad de concretar la llegada de Auxilio a México en 1967, 1965 o 1962. Los recuerdos, aparte de revestirse con un halo de terror, se fundirán en imágenes oníricas que mezclarán los auténticos recuerdos de Auxilio en México en “una conscientemente relajada temporalidad” (García Posada, 1999)⁹⁰ con los recuerdos del futuro, con escenas posteriores a la matanza de 1968, convirtiendo esos días de refugio en los lavabos de la UNAM en un *aleph* que congrega simbólicamente los fantasmas de toda una generación de jóvenes arrasados por la Historia de Latinoamérica. La imagen final de la novela conecta el pasado (rememorado) con el presente (terrorífico) y el futuro (apocalíptico):

¿Qué era eso?, me pregunté. Miré el cielo. Luego miré el árbol y vi que el quetzal y el gorrión habían vuelto a posarse sobre la misma rama y disfrutaban inmóviles de la quietud del valle. Luego miré el abismo. Se me encogió el corazón. (...) Supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigían a alguna parte. (...) Probablemente eran fantasmas. (...) Estaban cantando. Los niños, los jóvenes, cantaban y se dirigían al abismo. Me llevé una mano a la boca, como si quisiera ahogar un grito, y adelanté la otra, como si pudiera tocarlos. (...) Los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un

⁹⁰ “Amuleto”, Miguel García Posada. *El País*, 25 de junio de 1999

murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica. (Bolaño, 1999: 151-153)

“Los oí cantar, los oigo cantar todavía”, exclama la narradora en una voluntaria confusión temporal para significar lo universal del canto de resistencia, el canto de lucha y el canto de la muerte de la juventud latinoamericana. Naturalmente no solo la rememoración, sino el resto de procedimientos que explicaremos (exceptuando la exploración, que combina planos espaciales distintos) combinan en la narración diferentes planos temporales, conectados por un personaje que persigue una unidad interpretativa, que busca causas, orígenes que alumbren el presente interrogante. José María Merino (2002) nos da la clave en su reseña sobre *Jugadores de billar* (2001), de José Avelló: los recuerdos y “la experiencia individual, determinada para casi todos ellos [los protagonistas, que juegan al billar y rememoran su juventud y los pasos que nunca han dado y, por lo tanto, nunca los han separado] por el fracaso y la frustración vital (...) se van suscitando mediante evocaciones enhebradas a lo largo del tiempo presente”. De otro modo, esas “evocaciones enhebradas a lo largo del tiempo presente” son *flash-backs* que permiten otorgar un sentido a las monótonas partidas de billar de los personajes de Avelló.

Como es fácilmente comprensible, la rememoración ha vertebrado numerosas narraciones que se circunscriben en la llamada novela de la memoria. Desde ese olvido forzado sobre el que se construye la reivindicación de la memoria histórica vuelven las historias que permanecieron en suspenso a la espera de alguna mente y alguna voz que las rescatase. *La buena letra* (1991), de Rafael Chirbes, sería buena muestra de ello. En esta novela, la narradora Ana se dirige a un tú, presumiblemente el hijo, en el que recrea la intrahistoria familiar en el contexto de la Guerra Civil y la posguerra, la pobreza y el miedo de un tiempo de silencio para intentar cierta explicación al ambiente represivo de la familia.

Como variantes de la novela de la memoria, dentro de lo que Maurice Halbwachs entiende como “los marcos sociales de la memoria” (2004b), los soportes contextuales sobre los que se asientan las memorias particulares, la rememoración ha valido para levantar la memoria familiar o individual, conectada –insisto– al devenir

histórico. Antonio Muñoz Molina recuerda en su novela autobiográfica *Ardor guerrero* (1995) el sufrimiento del servicio militar que padeció en San Sebastián:

Hasta hace no mucho he soñado con frecuencia que tenía que volver al ejército. (...) Con la aterradora inmediatez de los sueños, que superpone consecuencias y causas en fracciones de segundo, ya me veía formando en el patio para el toque de diana. (Muñoz Molina, 1995: 9)

Esa memoria individual la desata una llamada impensada que le anuncia la muerte de su compañero y amigo Pepe Rifón en un accidente de coche, pretexto que desencadenará una extensa narración con los recuerdos de un tiempo tan violento como estéril.

Memoria individual y familiar, que es a su vez memoria colectiva de los barrios periféricos de Barcelona, los anillos rojos y obreros que rodean la capital y que en los años 60 y 70 se nutrieron de la emigración andaluza, extremeña y de otras zonas rurales de España, es la que Javier Pérez Andújar rememora en sus constantes *Paseos con mi madre* (2011), una representación del pasado no tan lejano que actúa de acusación al olvido de los orígenes y de la lucha humilde en Sant Adrià de Besós, metonimia de todas las periferias.

En nuestro paseo, nos ponemos a recordar. Mi madre viene con noticias remotas, y yo retrocedo hasta la más pura esencia del hijo de Isabel. Viene con la memoria de la infancia, habla de las cosas del pueblo, de la gente rural, de higueras con fantasmas, de amolanchines ambulantes y de vendedores de miel de caldera que iban en mulo. Algunos días parece que ande por el río más gente que nunca. (Pérez Andújar, 2011: 12)

Los paseos por los mismos escenarios que otra generación arrebató de la marginalidad desata una memoria rabiosa y reivindicativa, al constatar el abandono que la Modernidad del nuevo milenio ha infringido sobre esos espacios de la memoria:

La democracia la fueron conquistando estos hombres y mujeres calle por calle, árbol por árbol. La democracia es una cosa que se puede tocar, y que esta gente tuvo en sus manos durante días seguidos y noches enteras. Conseguir un colegio público en un barrio que no lo tenía; la construcción de un ambulatorio donde no llegaban los médicos; dejar una plaza sin edificar para que los niños jueguen; hacer un polideportivo para que el único deporte no

sea apedrear perros; lograr que pase el autobús por donde no pasaba nada o que llegue el metro a donde no llegaba para poder ir al trabajo sin necesidad de pisar charcos, sin aguantar la lluvia y el frío de la madrugada, sin andar por los descampados que separaban el barrio de los transportes públicos, esa es la democracia que hicieron realidad esas gentes encerrándose en los locales de sus asociaciones de vecinos, encadenándose a verjas, cortando el tráfico, protestando en la calle, luchando. (...) Y todo esto que ya está, los ambulatorios, las bocas de metro, los colegios públicos..., es también lo primero que se pierde cuando desaparece la gente que los ha traído. Quienes llegan detrás creen que eso lo pone la naturaleza, como las hierbas y los saltamontes. Pero lo pone la política, y las cosas hay que conquistarlas permanentemente. Lo primero que ha quitado el Gobierno de Convergència al recobrar el poder ha sido eso: bocas de metro, guarderías, maestros y hospitales públicos, porque las personas que los pusieron o se han muerto o ya no están para defenderse. (Pérez Andújar, 2011: 58-59)

El último ejemplo que quiero poner de manifiesto, paradigmático de este procedimiento de rememoración, corresponde a una novela del argentino Leopoldo Brizuela, *Una misma noche* (2012), en la que el protagonista, también escritor, observa a altas horas de la madrugada, mientras paseaba a su perro, el momento previo al asalto de una casa de su vecindario, observa los detalles, observa los rostros, observa los movimientos extraños. Los acontecimientos posteriores, las pesquisas policiales y sobre todo el revuelo de los vecinos, activa en el narrador-protagonista la memoria de otra noche de 1976, en que vivió el asalto de la policía en plena dictadura argentina:

Si me hubieran llamado para declarar, pienso. Pero eso es imposible. Quizá, por eso, escribo. Declararía, por ejemplo, que en la noche del sábado al domingo 30 de marzo de 2010 llegué a casa entre las tres y tres y media de la madrugada: el último ómnibus de Retiro a La Plata sale a la una, pero una muchedumbre volvía de no sé qué recital y viajamos apretados, de pie la mayoría, avanzando a paso de hombre por la autopista y el campo. (Brizuela, 2012: 13)

Podríamos demorarnos en ejemplos recientes de novelas que emplean la rememoración como procedimiento sobre el que articular una representación del pasado, y los textos escogidos basculan entre la representación de la realidad (*Paseos con mi madre*, *Ardor guerrero*) y una representación puramente ficticia (*Nocturno de Chile*, *Amuleto*, *Una misma noche* o *La buena letra*). La conexión de tiempos permite

una revisión marcadamente subjetiva del pasado y un juicio o una sentencia, más o menos directa, sobre el presente en que se despliega esa memoria.

Sin embargo, el rasgo distintivo de este procedimiento con respecto a los siguientes es que no se opera sobre el desconocimiento de las circunstancias o de la historia que se pretende relatar, sino sobre su olvido o abandono, razón por la cual la memoria, con su carácter performativo, nos pone en contacto con una ética de la escritura.

3.1.2.- Reconstrucción

Dentro de las variedades de la indagación y de la necesidad de obtener respuestas y de elaborar un juicio coherente sobre el presente, tarea insistente e inestable en un tiempo de cuestionamiento y de desestabilización de los paradigmas culturales interpretativos de la Modernidad, cabe diferenciar de otros procedimientos lo que llamamos “reconstrucción”.

A diferencia de la “rememoración”, donde un personaje recupera su propio conocimiento en un momento determinado en que el presente lo exige, la “reconstrucción” exige un punto de apoyo del protagonista para completar una historia del pasado y, a través de esa parte desconocida, conferir un sentido al conjunto. Como decíamos al comienzo de este apartado, la reconstrucción permite la entrada de la rememoración, de ejercicio memorístico que recupera un conocimiento olvidado; ahora bien, insistimos, ese conocimiento debe ser completado por otra voz que recuerda, y la simbiosis de ambos recuerdos estructuran la reconstrucción.

En *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, el protagonista Manuel elabora, desde el recuerdo, sus orígenes más allá del espacio y del tiempo de su infancia. Pero será en un apartamento de Nueva York y con la ayuda de Nadia, las fotografías que guarda en un cofre y una Biblia antigua cuando comience a enlazar dos espacios distintos, el de los Estados Unidos y el de España, en la figura de su padre, y

dos tiempos, el de su infancia o juventud y el presente errante en el que el Manuel se ha convertido en traductor de otras voces, no tiene residencia fija y ha deshecho todo lazo perdurable con familiares y amigos. Las conversaciones de Manuel y Nadia completarán un mosaico de personas y de historias que configurará la historia de Mágina y, en consecuencia, apelará a la identidad de ambos, de lo que han sido, lo que han querido y lo que han dejado de ser.

La reconstrucción apela tanto a la memoria como al desconocimiento, por eso exige de otra voz, en este caso Nadia, y de otros soportes, documentos, fotos, cartas... para redondear una historia plena de sentido. Manuel rescatará, gracias a Nadia, su historia y la historia de sus antepasados, las voces que resuenan todavía en su voz, explicándose por qué ha conducido su vida de esa manera, azar que le ha llevado hasta Nadia, y reconciliándose, por fin, con todo ese mundo del que pretendía huir siendo joven. El grado de reconciliación con su pasado es tal y el grado de asunción de su identidad es tal que el protagonista, en lugar de continuar con su periplo de ciudades y de abandonarse a esa soledad que hasta el momento ha sido constante, plantea en firme un proyecto común con la mujer que le ha permitido esa reconciliación, así juntos volverán a Mágina para instalarse definitivamente.

Podemos decir que, mientras la rememoración es cosa de una voz hablando de lo que conoce, la reconstrucción es cosa de al menos dos que intercambian información.

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta. Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos: desnudo, estoy sonriendo, tengo tres meses y parezco una rana. A él, en cambio, se lo ve favorecido en esta fotografía: traje cruzado, sombrero de ala fina, la sonrisa campechana: un hombre de treinta años que mira al mundo de frente. Al fondo, borrosa y casi fuera de foco, aparece mi madre, tan joven que al principio me costó reconocerla. La foto es de 1941: atrás él había escrito la fecha y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato [*"We had the experience but missed the meaning, / an approach to the meaning restores the experiences"*, T.S. Eliot]. (Piglia, 2001: 13)

Así comienza la novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial* (2001). Tres tiempos: 1941, 1977 y el presente tres años después. Dos personajes que se comunican por carta en un momento concreto. Una pista, dos versos de un poema, para que los dos personajes, el escritor Emilio Renzi y su tío Marcelo Maggi, comiencen la reconstrucción, no solo de la historia familiar con esa madre irreconocible, sino también la historia de Argentina y la historia literaria nacional.

La novela de Piglia tiende una compleja red de voces y registros, apelando a la historia y a la ficción a partes iguales, deslizándose por la crítica literaria y casi por el ensayo; sin embargo, la historia que se trasluce entre tanto discurso es una reconstrucción de dos personajes que tejen juntos una interpretación al relato familiar, le otorgan un sentido o pretenden otorgárselo a pesar de la confrontación de los discursos y, en consecuencia, del cuestionamiento del estatuto de verdad de la historia, de la historia literaria y, por supuesto, de la historia familiar.

En *Estrella distante* (1995), Roberto Bolaño reconstruye la misteriosa vida de Carlos Wieder, ejecutor del terror pinochetista de los años de la dictadura chilena y poeta al mismo tiempo, gracias al encargo de Abel Romero, “uno de los policías más famosos de la época de Allende” (Bolaño, 1995: 21). El protagonista, testigo de los crímenes de Estado de Pinochet, vive exiliado en un pueblo cercano a Barcelona. Por su condición de poeta también, Romero le pedirá que averigüe el paradero del asesino Wieder, a quien trató antes del golpe de Estado del 73, cuando Wieder era conocido con el pseudónimo de Ruiz-Tagle. Es entonces cuando el narrador activa la memoria y comienza sus pesquisas:

Las revistas que me dejó eran todas europeas. (...) Las hojeé todas. Según Romero, en alguna de ellas debía de haber una colaboración de Wieder, bajo otro nombre, por supuesto. No eran revistas literarias al uso: cuatro de ellas las sacaban grupos de skinheads (...). Al segundo día de lecturas comencé a interesarme de verdad. (...) Cuando, desperté seis horas después, estaba fresco y descansado y con ganas de seguir leyendo o releendo (o adivinando, según fuera el idioma de la revista), cada vez más involucrado en la historia de Wieder, que era una historia de algo más, aunque entonces no sabía de qué. (Bolaño, 1995: 129-130)

Saber qué ha sido de Carlos Wieder. Saber dónde está y matarlo. Ese es el fin de la indagación que Romero le pide al protagonista de *Estrella distante*. Es decir, junto a los recuerdos, junto a la rememoración, el narrador necesita del acicate de otro personaje, de revistas y de algún film, para reconstruir la trayectoria vital de los últimos años de Wieder.

Muy similar es el origen de la indagación del protagonista de *Un momento de descanso* (2011), de Antonio Orejudo, aunque con el tono paródico que caracteriza a esta “ficción sobreexplotada” (Martínez Rubio, 2011c). Arturo Cifuentes y el protagonista, un Antonio Orejudo autoficticio, se encuentran años después de haber compartido clases en universidades de Estados Unidos en una feria del libro, donde el protagonista está firmando su última novela:

Cifuentes me confesó que si había venido a buscarme a la Feria del Libro, no había sido solamente porque quisiera verme. Por supuesto quería verme, pero también quería otras cosas. En realidad quería una cosa. Una sola cosa. Quería proponerme algo que todavía no me había dicho porque yo –según él- me comportaba como un escritor: no decía nada de mí y en cambio se me daba fenomenal tirar de la lengua a los demás. (...) Quería que yo le ayudara a escribir la verdad sobre el caso Desmoines. (...) La idea de que Cifuentes derribara ante mis ojos el mito Desmoines aunque me aterraba, me resultaba irresistible. Por eso, cuando me propuso que nos viéramos al día siguiente en su apartamento para contarme con documentos y fotografías cómo había descubierto que aquel hombre heroico, nuestro padre, o nuestro padrino, ese viejo profesor que había sido el norte de nuestra vida, era en realidad tan falso como aquel mashwi shish de lata, no lo dudé. (Orejudo, 2011: 107-108)

Cifuentes regresa a su amigo escritor para reconstruir, nunca escribir, la verdadera historia de su mentor, Augusto Desmoines, y la novela resultante, ganada a la traición y en forma de venganza, será la rememoración de los tiempos en que fueron profesores en Estados Unidos y la interpretación del misterio y la impostura de su padrino.

Avanzo en este momento algunas diferencias sustanciales entre la “reconstrucción” y el procedimiento de investigación: la reconstrucción es activa pero estática, memorística e inductiva; la investigación es sistemática, metódica, activa y

dinámica, requiere voluntad, esfuerzo y tiempo para el desentrañamiento de la “verdad” por parte del narrador, se levanta sobre hipótesis, refutaciones y argumentos, se lleva a cabo desde una voz que acaba implicada emocional e intelectualmente, desplegando así una ética del yo y manifestando esa ética en su trabajo de escritura.

3.1.3.- Revelación

Muy próximo a la “reconstrucción” se encuentra el recurso que entiendo como “revelación”. La revelación, como procedimiento, es una investigación a la inversa: un investigador pasivo que no busca información sino que la recibe de forma casual e involuntaria. Esa información, peligrosa en ocasiones e incluso de la que el protagonista pretende apartarse, contiene una historia que se le va revelando a través de personajes y de aventuras que el protagonista no ha buscado, sino que le han sido dados.

Unos cuadernos testimoniales de las vivencias de un grupo de soldados durante la Guerra Civil son el legado que el protagonista, hijo de uno de esos soldados perdedores de la guerra, recibe en *El nombre que ahora digo* (1999) de Antonio Soler. La memoria y la lectura de los cuadernos de Gustavo Sintora son los únicos instrumentos para la recomposición de la historia de tres pérdidas: la guerra, la esperanza y, sobre todo, el amor de una mujer, Serena Vergara.

Vi a Sintora, a Doblas, a mi padre, el sargento Solé Vera, y a Sebastián Hidalgo sin saber quiénes eran, sin saber qué vida ni qué hombres se ocultaban detrás de aquellos rostros arañados de arrugas y cicatrices. (...) A través de esos escritos supe quiénes eran aquellos hombres que combatieron en una guerra lejana, y cuando ellos ya habían desaparecido del mundo, cuando ya solo vivían en los cuadernos de Gustavo Sintora. Ellos son el rostro y la voz, la memoria de aquellos otros miles, millones de seres que sin dejar nombre ni huella vivieron los años de la furia. (Soler, 1999: 285)

Podríamos entender esta revelación como *Una herencia peligrosa*, título de la novela del turco-alemán Zafer Senocak (2011), que formaría parte de este grupo de revelaciones: la historia controvertida de su abuelo en la Alemania de la Primera

Guerra Mundial, la alternancia de toda la familia entre Estambul y Berlín conforme los tiempos permitían o impedían el asentamiento en tierras alemanas. Todo ello revelado en unos legajos escritos en sánscrito que ya nadie de la familia sabe leer.

Una herencia peligrosa o una revelación peligrosa es la que recibe Sandra, la protagonista de *Lo que esconde tu nombre* (2010), novela de Clara Sánchez. Es Julián, un anciano llegado de Argentina y afincado en la costa levantina, el que lleva a cabo toda una investigación –no relatada en la novela– sobre el matrimonio Christensen, colaboradores nazis refugiados y protegidos por la España de Franco y que pasan su vejez con toda tranquilidad en la costa mediterránea. Y esa investigación se convertirá en una confesión a Sandra, en una revelación a la vecina que cuida de los ancianos:

Fui muy torpe con Sandra, la asusté, pero en algún momento tenía que abrirla los ojos, ya me había paseado demasiado arriba y abajo, no podía quedarme esperando a que en algún momento alguna de las jóvenes bestias de Fredrik me diera un golpe en cualquier esquina, y entonces ella no llegara a saber en qué manos estaba. (Sánchez, 2010: 108)

La “verdad” no será descubierta por una investigación metódica del personaje principal, sino por transferencia de otros personajes. Del mismo modo, en un lujoso hotel de Delhi, la protagonista de *Queda la noche* (1989), de Soledad Puértolas⁹¹, se relaciona con el huésped indio Ishwar, con el inglés James Wastley, con la alemana Gudrun Holdein, en un juego de persecuciones, espionajes, contraespionajes, muertes, asesinatos y misterios que parecen confluír en la protagonista sin que ella actúe como desencadenante, como investigadora o como agente descubridor de toda esa trama misteriosa; más bien, la narración la toma como punto central de los enredos, y ella no dará cuenta de toda la historia hasta las últimas páginas, donde descubrirá cómo ha sido utilizada por unos y por otros en una batalla en la que nunca quiso tomar parte.

La revelación no exige más que una presencia sobre la que pivote el relato. No exige actitud activa, ni dinamismo, ni siquiera un ejercicio memorístico personal;

⁹¹ Santos Sanz Villanueva (1992) la define como una novela que tiene rasgos del género criminal, muy propios de la Transición. El estado de la crítica a principios de los 90, así como el estado de la creación literaria en España, no permitía establecer mayores distinciones con respecto al “género criminal”, de modo que muchos teóricos, que habían visto una ligera (pero fundamental) diferencia con el policial, no se atrevieron a diagnosticar un procedimiento indagativo distinto al convencional.

simplemente necesita un personaje que camina entre la curiosidad de conocer y la inconsciencia de las amenazas.

3.1.4.- Exploración

Antes de adentrarme en el análisis de la investigación como procedimiento indagatorio, quisiera detenerme en un procedimiento que viene siendo muy recurrente en formatos filmicos y de televisión en la primera década de siglo XXI, que parten de la misma voluntad de conocimiento y que pretenden un acercamiento representativo a una temática concreta.

Frente a la rememoración, reconstrucción, revelación e investigación, que permutan y comunican planos temporales en su búsqueda de la verdad y de la representación del pasado y del presente, la exploración se ciñe al presente estricto para ofrecer una panorámica ligada, por lo general, a temas sociales, aunque con un tratamiento y un tono desigual, como veremos, si bien es cierto que con poca profundidad crítica a la hora de determinar o explicar las causas de tal problemática.

Este procedimiento de exploración es el propio de reportajes televisivos como *Callejeros* (Cuatro), *Comando actualidad* (TVE), *Vidas anónimas* (La Sexta), *Societat anónima* (Canal 9), *Españoles en el mundo* (TVE, con su correspondiente variedad autonómica: *Valencians pel món* –Canal 9-, *Andaluces por el mundo* –Canal Sur-, *Madriileños por el mundo* –Telemadrid-, etc.), *Callejeros viajeros* (Cuatro), *Destino España* (TVE), *21 Días* (Cuatro) entre muchos otros, incluso con el veterano *Un país en la mochila* (TVE, entre 1995 y 2000). Como derivación de la telerrealidad, estos reportajes televisivos comparten un planteamiento de base: la representación de una franja social concreta a través de la intrahistoria de sus personajes, anónimos o más bien comunes, es decir, representativos del cuerpo social (por ejemplo: cómo viven los vecinos de ciertos barrios especialmente conflictivos o marginales, como es el caso de *Callejeros* o *Vidas anónimas*; o cómo viven los ciudadanos más adinerados entre el lujo de sus viviendas y su frenético tren de vida, *Quién vive ahí*); la exploración de un país o

de una ciudad a través de vidas o personajes también anónimos pero no tan representativos (por ejemplo: los españoles que se han trasladado a vivir a Shanghai, a Vietnam o a Bangkok; como es el caso de *Callejeros viajeros, Españoles en el mundo* o su versión a la inversa *Destino España*); la exploración de una temática social concreta (por ejemplo: cómo trabajan los profesionales dedicados a las urgencias, o la policía que patrulla de noche, o cómo se manifiesta el problema de la deuda en los ayuntamientos, cómo se producen los desahucios; es el caso de *21 días, Comando actualidad*⁹² o *Societat anónima*).

Vidas representativas como exploración de un espacio próximo conflictivo, vidas particulares como exploración de un espacio lejano atractivo y vidas representativas de una temática social más o menos común y más o menos conflictiva; estos podrían ser los tres planteamientos de la exploración televisiva.

No me interesa, como anuncié al comienzo del estudio de los procedimientos de representación del pasado y del presente, configurar una clasificación genérica en base a rasgos pertinentes en un sistema de oposiciones. Al contrario, la hibridez de estos formatos es palmaria en tanto que utilizan personajes anónimos y algún personaje famoso, aparece el narrador y desaparece o no aparece nunca (en *Callejeros* por ejemplo aparece un narrador presentando el lugar de exploración, pero no guía el relato

⁹² Puede consultarse en línea [<http://www.rtve.es/television/comando-actualidad/reportajes/>] el archivo de las cinco temporadas de *Comando actualidad*. Al rastrear los diez primeros capítulos de la primera temporada (2008) vemos el tipo de problemática social que aborda el programa y sobre todo su circunscripción al más estricto presente: 1.- “Ciudad sin Luz”, sobre el asesinato de la niña Mari Luz Cortés en Huelva, ocurrido en 2008 y que tuvo una enorme repercusión mediática, social y política; 2.- “En tu calle o en la mía”, sobre la prostitución en la calle, los problemas con los vecinos y las soluciones de los ayuntamientos; 3.- “A golpe de bisturí”, sobre la cirugía plástica; 4.- “Vecinos non gratos”, sobre el desmantelamiento de los asentamientos chabolistas y la reubicación de los vecinos en otros barrios; 5.- “El fútbol es así”, sobre el funcionamiento del fútbol de base; 6.- “Bendecidos”, sobre el aumento de las iglesias evangélicas en España; 7.- “Radicales”, sobre los círculos neonazis y los círculos antifascistas; 8.- “Ciudad sin ley”, sobre el asentamiento chabolista más grande de España, la Cañada Real a las afueras de Madrid, que desde los años 60 ha ido creciendo hasta albergar en la actualidad a más de 40.000 personas; 9.- “El monstruo en casa”, sobre el caso que salió a la luz en 2008 sobre el secuestro de Josef Fritzl a su propia hija durante 24 años en Amstetten (Austria) y que tuvo una gran repercusión mediática internacional; 10.- “Los amos de Coslada”, sobre la trama de corrupción policial desarticulada en 2008. En este rastreo, vemos que se abordan temas concretos (el caso Mari Luz, el “monstruo de Amstetten” o la trama corrupta de Coslada), pero en todo caso la exploración sería el procedimiento para abordar temas generales (prostitución, chabolismo, proliferación de iglesias evangélicas, articulación de grupos neonazis, etc.) a través de la alternancia de historias concretas.

del programa, no es él mismo el que confiere un sentido pleno a la narración; sin embargo, en ocasiones sí aparece como personaje en una circunstancia concreta), por lo que la obstinación en concebir géneros estancos sería tan inestable en la fijación de categorías, como insolvente a la hora de reflejar la variedad, la riqueza y la contaminación recíproca de tales formatos.

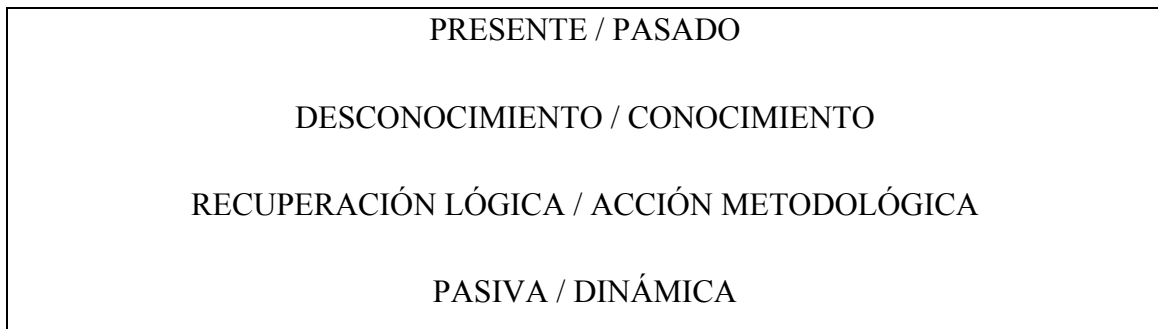
No me interesa, insisto, el análisis de los elementos formales para distinguir tal o cuál característica distintiva, sino que me interesa conectar todo este procedimiento de exploración, junto a los tres planteamientos que señalo, dentro de una corriente bien amplia como es el del *reality show* o la telerrealidad, que ha dado lugar a programas de diferente tipo: desde el mero entretenimiento, y cabe destacar *Gran Hermano* desde el año 2000 con especial impacto de audiencia en la televisión española, hasta los programas de realidad ligados a la mejora de conducta, como *Supernanny* desde 2006 en el que una psicóloga ayuda a padres para reconducir el mal comportamiento de un hijo, el mismo tipo aplicado a adolescentes en *Hermano mayor* o *SOS Adolescentes* (desde 2007) e incluso casi el mismo tipo terapéutico conductual aplicado a las mascotas como *El encantador de perros*. La telerrealidad se ha desbordado en los últimos años para enseñar lo que ocurre (programas de exploración), para experimentar con lo real (programas de entretenimiento) y también para crear realidad (programas de ayuda y aprendizaje).

Y a la par que estos formatos tan diversos entroncan con esa tendencia general de la “*telerrealidad*”, no podemos dejar de conectar esa variante televisiva con una corriente mucho más amplia, a nivel cultural, y que tiene su réplica en pintura, literatura, cine, fotografía, que sitúa el epicentro de su debate en las formas de representación del pasado y del presente a través de los diferentes constructos artísticos de principios de siglo XXI y cuya explicación cultural y filosófica, como hemos visto, ha sido anunciada por Zizeck, Badiou y otros intelectuales como la “*passion du réel*” o la necesidad del sujeto contemporáneo de experimentar sensaciones de realidad, aun a través e simulacros.

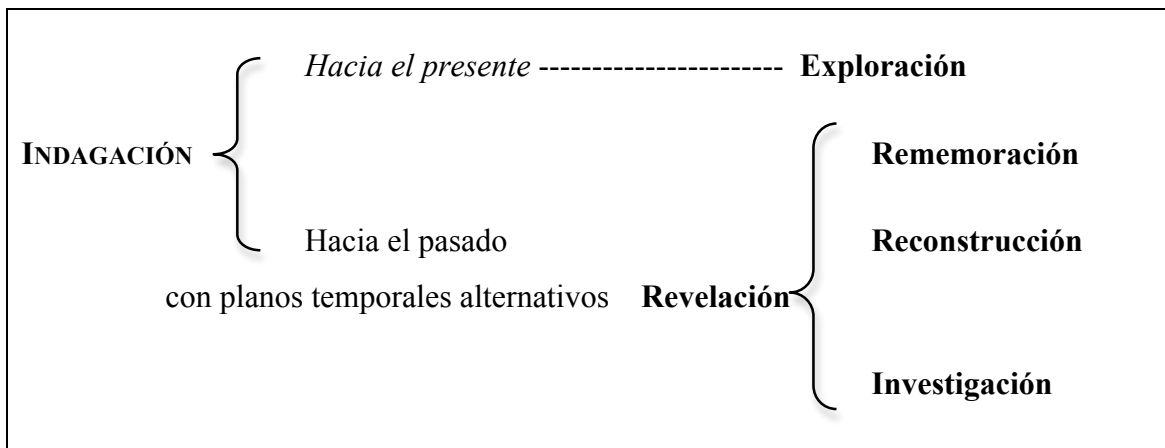
Debo sucintamente nombrar dos formatos televisivos de gran seguimiento en los últimos años: *Diario de* (2010) con la presencia arrolladora de su presentadora Mercedes Milà, y *Salvados* (2008) con la firma insustituible de Jordi Évole. En ellos los dos presentadores son el eje de la indagación, narradores del proceso y protagonistas de lo que entendemos, ahora sí, como investigación. Ellos son los que buscan dinámicamente la historia, los que dan paso a los testimonios, mediante entrevistas, los que dan pie al azar, a los encuentros imprevistos (a pesar de lo que el guión programa), los que sancionan y cotejan las versiones, los que cuestionan unas voces y permiten otras alternativas, dotando al conjunto de la indagación de un sentido o de una interpretación subjetiva, es decir, desde su relato en primera persona y desde su constructo lingüístico posterior una vez llevada a cabo la investigación. Adelanto algunas de las cuestiones que veremos en el apartado siguiente. Debemos tener en cuenta, por lo tanto, estos formatos televisivos cuando analicemos en novela el proceso de investigación.

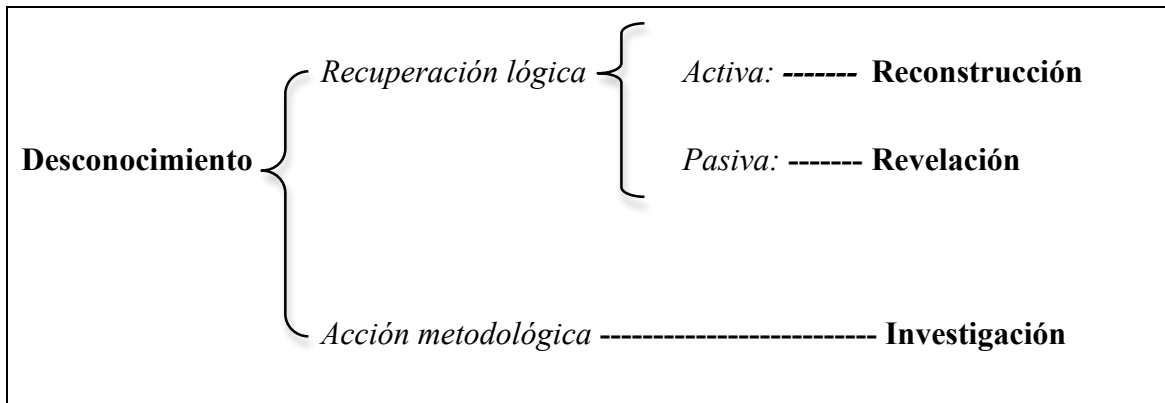
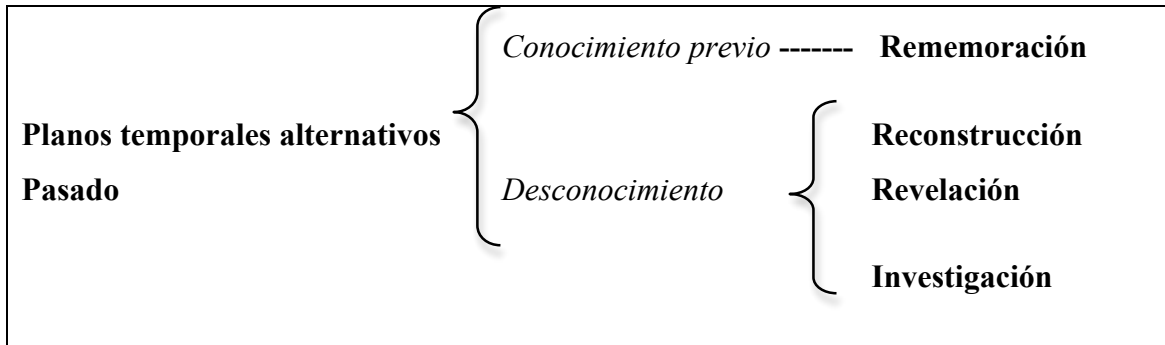
3.1.5.- Investigación

Frente a la investigación, a modo de recapitulación antes de entrar en un análisis pormenorizado, circula toda una serie de procedimientos indagatorios diversos pero comunicados que hemos visto en los apartados anteriores. Como anunciaba al comienzo de este apartado, estructuraba a partir de cuatro categorías binarias los cinco procedimientos de indagación (rememoración, reconstrucción, revelación, exploración e investigación) con que se articulan ciertos artefactos culturales en la actualidad.



El esquema sobre los distintos procedimientos de indagación podría quedar de la siguiente forma:





Me parece acertado, para comenzar el análisis, intentar una definición de “investigación” en base a los criterios distintivos que permiten las cinco variables de indagación. Así pues, la investigación es un procedimiento indagatorio que alterna planos temporales de modo que la búsqueda en el pasado repercute en el presente, cuyo protagonista parte del desconocimiento del caso concreto que investiga y que procura la verdad de manera sistemática, mediante una acción metodológica más o menos ordenada y, por supuesto, movido por su voluntad de obtener una respuesta.

Para desarrollar y argumentar esta definición, considero pertinente recurrir al esquema de la investigación por antonomasia, la investigación policial o de novela negra, y que tanta masa crítica ha producido. Aprovecharé, pues, la similitud de formas y la diferenciación intuitiva que ya desde los años 90 se viene haciendo entre novela negra e investigaciones de otro tipo, y el aparato teórico que las ha acompañado y que ha pretendido dar cuenta de la volubilidad del género.

En el corpus de novelas que manejo entre 2001 y 2012, todas las obras parten de una investigación en primera persona, un “yo” identificado con el autor en la mayoría de las ocasiones, protagonista siempre de la acción indagatoria y que acaba por verbalizar los hechos, es decir, acaba por interpretar y escribir la historia a la que se ha dedicado durante un tiempo.

La narración en primera persona es un rasgo fundamental para el estudio de la investigación de escritor, puesto que permite una investigación regresiva, frente a la investigación progresiva que era la propia de la novela negra y de los precedentes de esta investigación subjetiva, interpretativa y escritural. Pasemos a analizar sus diferencias.

3.1.5.1- Investigación progresiva

La verdad sobre el caso Savolta (1975), de Eduardo Mendoza, *Beatus Ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina, o *Galíndez* (1991), de Manuel Vázquez Montalbán, son tres novelas que contienen una investigación en tercera persona: dan entrada a un personaje que busca resolver un misterio y que hace de investigador. En los dos primeros casos, se trata de resolver un enigma en el que se incluye un asesinato: el de Savolta, a través de un juez que interroga a sospechosos y testigos, y que conecta discursos e historias complementarias que recomponen el mosaico del pistolero barcelonés de principios del siglo XX; el de la muerte de Solana y el asesinato de Mariana, a través de los descubrimientos del doctorando Minaya. Ambos relatos se articulan en torno a un asesinato, sin embargo la voluntad narrativa nos conduce a toda una recomposición histórica en un sentido más amplio que el asesinato puntual. E innegablemente, tanto en *Beatus Ille* como en *Galíndez* existe cierto grado de compromiso histórico o político del autor; podríamos hacer propias de Vázquez Montalbán las palabras de su personaje Muriel Colbert:

¿Acaso el olvido de Galíndez no es consecuencia de toda esa voluntad de ahistoricismo que lo invade todo, que quiere librarse de la sanción moral de lo histórico? (...) Me doy

cuenta de que esta pregunta , al hacérsela a un cadáver, me la estoy haciendo a mí misma, a la apátrida Muriel Colbert, carente de sentido histórico porque pertenece a un país que se ha apoderado de la Historia y no quiere ser consciente de ese secuestro. (...) Te adjunto una copia de la carta que envió a la fundación razonando, sin tacos, los motivos que me inducen a continuar en la investigación “ética”, insisto “ética” del caso Galíndez. (Vázquez Montalbán, 1991: 94-96)

Si el personaje insiste en contar una historia, el autor insiste en contar la misma historia de Galíndez. Y por lo tanto, comparten en apariencia el marco ético que cobija sus narraciones.

Ahora bien, en *Cita a Sarajevo* (2006), de Francesc Bayarri, se da un asesinato, el del general filonazi Luburic a manos del agente soviético Ilija Stanic; igual que en *Enterrar a los muertos* (2005), de Ignacio Martínez de Pisón, donde la búsqueda de la “verdad” parte de la desaparición de José Robles. Sin embargo, estas dos novelas no se conforman con la simple detección del criminal, sino que quieren recomponer toda una “verdad” que articule un sentido alrededor del crimen: la vida de Stanic y las convulsiones ideológicas de Europa y especialmente de la Yugoslavia comunista, por un lado, y todo el ambiente de espionaje, de persecuciones, torturas y delaciones que impuso el Partido Comunista de la Unión Soviética a través de sus servicios de inteligencia y sus servicios de seguridad en la Valencia de la Guerra Civil, por otro.

Pero además en cuanto a la estructura, y aquí radica la diferencia con Mendoza, Muñoz Molina y Vázquez Montalbán, la primera persona de estas dos obras, que sí son novelas de investigación regresiva, permite toda una serie de recursos –de “arranque”, de “cuerpo de la investigación”, de “problemas y soluciones” y de “final”, que veremos en un apartado posterior, y que son los distintivos de este tipo de novelas– que no tienen ni *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) ni *Beatus Ille* (1986) ni *Galíndez* (1991), debido a la diferencia que marcábamos al comienzo del apartado: en la investigación progresiva el investigador desarrolla su actividad y “descubre” la “verdad” del caso al mismo tiempo que lo hace el lector, avanzando y viviendo los mismos peligros y las mismas amenazas; mientras que en la investigación regresiva, el investigador ya ha finalizado su labor de indagación al comienzo de la escritura –en

primera persona-, ya conoce la “verdad” y, solo después de conocerla y en consecuencia, juzga conveniente que esa historia sea contada, lo cual ya implica una valoración subjetiva de calidad o de importancia del relato. Pero además ese relato de los hechos se construye a través de su propia experiencia, a través de su “yo” personaje, como un ejercicio cercano a la memoria y a la rememoración –procedimiento que veíamos en el apartado anterior-, sin más peligros esta vez que la doble muerte que significa el olvido, por lo que la voz en primera persona, el “yo” que narra una historia común ejerce una posición ética frente a la Historia y frente a la realidad, jugando con la autenticidad, con la verdad poética y, a través de la ficción pero más allá de ella, con valores performativos o trascendentes de la literatura, como veremos más adelante.

El caso de *Galíndez* (1991) es particular. Muriel Colbert, la doctoranda que emprende una tesis sobre la figura del político vasco, pretende esclarecer los motivos del asesinato de Jesús de Galíndez: no quién lo mató, pues parte del conocimiento de que fueron las fuerzas del orden de la dictadura portorriqueña de Trujillo, pero sí por qué. Su investigación, como las investigaciones regresivas, va más allá de la resolución de un crimen: desentrañar una historia y comprender la importancia histórica de Galíndez para el nacionalismo vasco. Ahora bien, si Manuel Vázquez Montalbán fue el maestro español de la novela negra, deja aflorar todo su potencial estético en esta obra que, *a priori*, no encaja dentro del género. Ciertamente existe un asesinato, existe un investigador y existen unas fuerzas contrarias a esa investigación que acabarán asesinando a Muriel, y que amenazan también a Ricardo, su pareja; pero esa narración se articula en tanto que investigación progresiva, donde la “verdad” se va descubriendo a través de Muriel, un personaje relatado en tercera persona. Además, la superposición de distintos planos temporales, así como la voluntad ética de la protagonista investigadora, que pretende reivindicar la justicia y los derechos humanos por encima de un personaje con clarosclaros (como ella mismo admite), hace que esta novela vaya más allá de las convenciones del género policial.

Galíndez, Beatus Ille y *La verdad sobre el caso Savolta*, las tres obras se asemejan en su estructura a la estructura de *Queda la noche* (1989), estudiada anteriormente en relación al procedimiento de revelación, o directamente a la serie Carvalho, del propio Vázquez Montalbán, la serie de novela negra por la que es conocido y reconocido el autor. Así pues, toda novela de investigación, no siendo novela negra, que se narre en tercera persona y que ofrezca una investigación en la que el lector progresa en su conocimiento de la “verdad” del caso al mismo tiempo que el personaje investigador, entronca de forma directa, a través de sus recursos y de su estructura, con el género de novela negra, a pesar de no adscribirse más que tangencialmente al género. Incluso, insisto, se adscribe tangencialmente al género aunque contemple un caso político o histórico con cierto grado de reivindicación y aunque el personaje que investiga se interese por interpretar éticamente la historia:

Tenía las pruebas documentales de lo ocurrido, el material más valioso para un historiador, pero desconocía el recorrido vital de su protagonista. Si conseguía localizar a algún hermano y hablar con él, podría aproximarse a lo que realmente ocurrió, que sería la suma de los hechos y las emociones de quienes los vivieron. Esa era la verdadera historia, y no la simple enumeración cronológica de sucesos, la acumulación de conocimientos. “Tal vez tenga que ser así –pensó-, y la indiferencia sea la única arma para sustraernos de la realidad sin que nos destruya. Sentirnos solo concernidos por lo que nos ocurre a nosotros”. (Fonseca, 2009: 260).

La diferencia formal y pragmática, en toda su amplitud, se deriva de la narración en primera persona.

Corremos el riesgo de pensar, por el año de publicación de estas novelas (1975, 1986, 1991), que las novelas de investigación progresiva son las derivadas de la novela negra y el puente hacia esa investigación regresiva, o de escritor. En efecto, convendría presentarlo de esta manera, pero debemos matizar que esta estructura detectivesca en tercera persona continuará su recorrido de forma paralela tanto a la novela negra como a la novela de investigación regresiva, pues incluso en el año 2009 aparece *Tiempo de memoria*, de Carlos Fonseca, y en el año 2010 aparece *Antes de decirte adiós*, de Guillermo Galván, dos novelas de investigación donde un personaje en tercera persona, el profesor de historia Ernesto en la primera, y el policía Dimas

Tallón en la segunda, investiga unos hechos acontecidos durante la Guerra Civil: Carlos Fonseca construye una trama donde el cabo José Rico intenta matar a Franco unos días después del golpe de Estado de julio del 36, y Guillermo Galván recrea el misterio de la muerte del soldado republicano Matías Cabedo, acusado de espionaje y asesinado en extrañas circunstancias.

Del mismo modo que la novela negra continúa en la actualidad con un recorrido muy saludable en número de títulos, número de ventas, número de lecturas pero también en número de premios, series, congresos y demás, tanto la novela de investigación progresiva como la novela de investigación regresiva conviven en estos primeros años de siglo XXI; la primera como variante de la novela negra, la segunda conectada a todo un proceso global de indagaciones de lo real a través del “yo”.

3.1.5.2.- Investigación regresiva

La investigación regresiva, forma prototípica que se cristaliza en el corpus de novelas que pretendo analizar, es la propia de la investigación del escritor. En ella, todo ha ocurrido ya: el caso investigado y la propia investigación, y por lo tanto la novela arranca cuando arranca factualmente el relato, la explicación discursiva e ideológica de la realidad... la novela es discurso, la investigación es discurso y la realidad es discurso. De esta manera es fácil entender cómo todos los protagonistas, sea cual sea su profesión, acaben haciendo de “escritores”. Escribir para ordenar y para dar sentido a lo que ocurrió y, sobre todo, a por qué el narrador se interesó por tal historia.

Llamaré a esta investigación regresiva, en este momento, “investigaciones de escritor” y por la importancia que merece, profundizaré en su análisis en un apartado posterior.

3.2.- La investigación del escritor

3.2.1.- Investigación del escritor e investigación policial

Juzgo conveniente en este punto articular una dialéctica entre dos formas prototípicas, la novela negra y la novela de investigación regresiva –permítaseme el tecnicismo- que pretendo estudiar en esta tesis⁹³. A continuación expondré las características funcionales de esta última, así como algunos recursos recurrentes que le imprimen un carácter ambiguo, en base a la bibliografía de referencia del policial. Emplearé para ello una serie de novelas presentadas en el corpus: *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, *La meitat de l'ànima* (2004), de Carme Riera y *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado.

La investigación regresiva se construye sobre la base de dos planos discursivos: el plano de la acción y el plano del lenguaje. O de otra manera, se construye sobre la base de tres planos temporales: el plano de la historia, el plano de la acción (conformaría el plano discursivo de la acción) y el plano de la narración (conformaría el plano discursivo del lenguaje).

El plano de la historia (P1) es el objeto de la investigación: en *Soldados de Salamina* (2001) quién fue el enigmático miliciano que decidió no matar a Sánchez Mazas después de que algunos rehenes fascistas se escapasen del pelotón de fusilamiento, gracias a la multitud de presos, al desconcierto general y a la frondosidad de los bosques cercanos al Monestir de Collell; la relación de la madre de la protagonista de *La meitat de l'ànima* (2004) con Albert Camus, y la posibilidad de que este fuera el padre desconocido que dejó embarazada a su madre en su exilio francés; la trama del robo de niños en *Mala gente que camina* (2006), que relata Dolores Serma, una escritora amiga de Carmen Laforet y sepultada en el olvido, en un cuento recuperado en que confiesa los secuestros franquistas para reeducar a los hijos de los rojos.

⁹³ Queda explicado también en: Martínez Rubio (2012a): “Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen”, en Lauge Hansen, Hans; Cruz Suárez, Juan Carlos (2012): *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Frankfurt, Peter Lang.

El plano de la acción (P2) es el propio de la investigación que se realiza en un presente relativo: la aventura que lleva a cabo el autoficticio Javier Cercas, la búsqueda que emprende la autoficticia Carme Riera o la peripecia del profesor de instituto de la obra de Benjamín Prado. Los tres interesándose por la historia, consultando documentos, entrevistándose con testigos, recomponiendo los hilos de la lógica del relato, descartando posibilidades, sancionando argumentos y refrendando hipótesis. Y sobre todo, escribiendo.

El plano del discurso (P3) es precisamente esa escritura final, la del propio narrador o narradora, en ese presente absoluto que coincide con el presente relativo del investigador, un presente acabado, igual de acabado que la investigación. El discurso parte de una investigación finalizada y se narra con sus logros y sus fracasos: el autoficticio Cercas escribe una vez ha encontrado a Miralles y puede hablar del simbolismo, de la verdad épica y poética que revela esa escena en que el miliciano en retirada perdona la vida a un mal escritor fascista, ministro sin cartera del primer gobierno militar de Franco, como un gesto de la grandeza democrática de los héroes; la autoficticia Riera comienza su escritura una vez ha agotado todas las vías de conocimiento para averiguar la auténtica identidad de su padre, en cualquier caso, hasta donde el rastro de documentos y testimonios le ha permitido llegar; y, por su parte, Juan Urbano accede al escribir una vez ha comprobado la profundidad del horror de los niños robados en el caso del marido de Natalia Escartín, que había crecido sin saberlo en una familia que no era la suya.

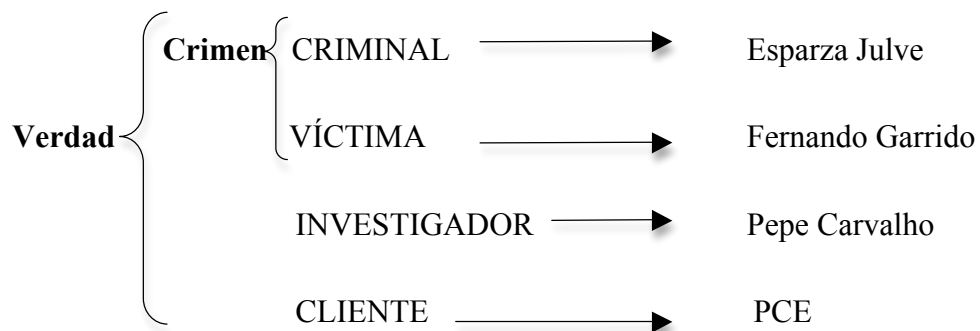
Una consecuencia que deriva de esta distribución tripartita del tiempo es la distinción formal entre la acción y el discurso, lo cual diferencia a la novela de investigación regresiva de otras formas de investigación en tercera persona, como acabamos de apuntar. Si la novela negra arranca cuando el crimen ya se ha cometido, y da paso a la investigación, la investigación regresiva comienza cuando el “crimen” ya se ha cometido, pero también cuando incluso ha finalizado absolutamente toda la investigación; el P3 es el relato de la investigación concluida del P2 y de la verdad alcanzada (o el estadio aproximado de “verdad”) al indagar sobre el P1.

Esa distinción es fundamental y ella permite el constructo ideológico performativo, podríamos decir, de este tipo de novelas. Por un lado, los peligros de una detección progresiva clásica se encarnan en mafias, en espías, en delincuentes que no quieren que se descubra su identidad, y por ello el protagonista verá amenazada su vida, como le ocurre a Muriel Colbert en *Galíndez* (1991), aunque no debemos olvidar que la novela negra ha sido estudiada como forma de la novela social, en tanto que pone de manifiesto la violencia que genera de forma sistemática una sociedad avanzada: la corrupción, la prostitución, el tráfico de drogas, la delincuencia organizada, el terrorismo, la violencia de Estado, etcétera. Pero por otro lado, más allá de la novela social, el peligro metafísico o ético o político, o simplemente ciudadano, de una detección regresiva es precisamente el olvido: el narrador-protagonista no (solo) correrá riesgos por enfrentarse a fuerzas organizadas o a los peligros que acechan en la novela criminal, sino que se enfrentará fundamentalmente a la ignorancia, al olvido y a la indiferencia, voluntaria o no. Si el escritor no revela la verdad, el olvido será el triunfo último de la injusticia que ningunea a Miralles, y en consecuencia a todos los exiliados que lucharon por una España democrática; si la escritora no revela la verdad, no podrá establecer una relación de normalidad con su historia familiar, con su pasado y con su padre; si el escritor no revela la verdad, el olvido será el triunfo último que no concede una identidad real a tantos niños robados por los franquistas.

En este sentido, resulta fácil observar la relación que existe entre el corpus de novelas de investigación que manejamos y las acciones en favor de la recuperación de la memoria histórica, pues la gran mayoría de novelas de escritor se adentran en este terreno.

Los distintos rasgos morfológicos de esta investigación regresiva, descritos ya los planos temporales y sus consecuencias narratológicas, se adscriben a los diferentes roles que actúan en el relato –que estudiaremos convenientemente en apartados sucesivos-. Ahora bien, estos roles vienen a cuestionar los papeles clásicos y prototípicos de la novela negra. Veamos un esquema general, y luego pasemos a un análisis pormenorizado.

Tomando por caso a Vázquez Montalbán y su *Asesinato en el Comité Central* (1981), y sin proponer consideraciones más refinadas sobre la variedad del género policial⁹⁴, encontramos, en esta narración clásica de novela negra: un criminal, un crimen, una víctima, un investigador, un cliente y una verdad... el final de la obra se preocupa por reconocer a distintos personajes dentro de cada rol y por restablecer finalmente el orden anterior al crimen:



Sucintamente, pues la explicación del esquema es sumamente simple: un criminal (Esparza Julve, militante del Partido Comunista de España) comete un misterioso crimen (asesinato) obviamente sobre una víctima (Fernando Garrido, Secretario General del PCE): en una reunión del Comité Central del Partido Comunista de España se produce un corte de luz:

“Era una reunión normal, sin un gran tema dominante. Garrido estaba como siempre, yo estaba como siempre. No me di cuenta de nada hasta que se encendió la luz y eso que estaba sentado a la derecha de Fernando”. Prudencio Solchaga Rozas. *Minero de Almadén*: “Ahora me parece que todo duró muchísimo, pero solo fueron unos segundos. Garrido fumaba y esa era toda la luz que había. Ahora recuerdo que de pronto hasta esa luz desapareció; fue, sin duda, cuando Fernando cayó sobre la mesa. No podía ver nada ni oír

⁹⁴ No nos adentramos, como es comprensible, en las variaciones y desarrollos que sufre el género desde el siglo XIX al XXI, pasando de la novela enigma hasta llegar a la novela criminal, y en sus rasgos distintivos. Evidentemente, somos conscientes de que entre la escritura de Poe o Conan Doyle, y Chandler o David Hammett, y Montalbán o Andreu Martín hay diferencias de forma, de problematización de realidades y de contextos distintos, en tanto que novela social, como veíamos. Resina (1997) hace caminar el género desde la novela de indagación lógica, como juego y pulso de dos inteligencias (la del criminal y la del detective estilo Sherlock Holmes), hacia la novela criminal última, donde el criminal carece de toda lógica y bordea la patología, donde toda verdad no remite a causas y cálculos de inteligencia, sino al sinsentido psicópata, frontera de la novela de terror.

nada especial. La gente hablaba y se cachondeaba de la situación. ¿Quién iba a imaginar lo que estaba sucediendo?” (Vázquez Montalbán, 1981: 115-116)

El cliente (el propio PCE) encarga la investigación y el investigador (Pepe Carvalho) trabaja sobre el crimen para encontrar al asesino y dilucidar la verdad (fue Julve quien mató a Garrido por intrigas políticas) barajando las distintas posibilidades de entre los sospechosos y guiándose por las pistas mínimas, como la luz del cigarro de Fernando Garrido. Esquema clásico. Escena del crimen. Crimen. Investigación. Resolución. Vuelta al orden.

Frente a ese esquema clásico, tomemos ahora por caso *Soldados de Salamina* (2001). El narrador-protagonista-investigador investiga un crimen que no se cometió (el miliciano no llega a matar a Sánchez-Mazas), y pretende buscar a un criminal que nunca asesinó a nadie (el miliciano cuya identidad no se conoce), y se desentiende de una víctima conocida exhaustivamente y que nunca fue tal víctima (Sánchez-Mazas). Este investigador, además, emprende su indagación por propia iniciativa, sin que medie cliente alguno. Es decir, esta nueva investigación subvierte los roles clásicos de criminal y víctima (podríamos preguntarnos si Miralles es más víctima que criminal, o si Sánchez-Mazas es más criminal que víctima), de cliente y de investigador (no hay más cliente que la voluntad de saber, y no hay más investigador que un escritor que pretende llegar a la identidad del miliciano y a las razones de un gesto heroico como es salvar la vida del enemigo), de crimen y de verdad (no hay crimen en la muerte sino en el olvido, no hay solución ni verdad sino memoria).

Quién cometió el crimen

Cómo lo hizo

Cuándo lo hizo

Dónde lo hizo

Por qué lo hizo

A quién lo hizo

Quién no cometió el crimen

Cómo no lo hizo

Cuándo no lo hizo

Dónde no lo hizo

Por qué no lo hizo

A quién no lo hizo

La investigación regresiva transforma las preguntas [“quién” / “cómo” / “cuándo” / “dónde” / “por qué” / “a quién” mató] en [“quién” / “cómo” / “cuándo” / “dónde” / “por qué” / “a quién” no mató].

La atención del investigador policíaco se centra en la concreción del criminal; la atención del escritor-investigador se centra en la reconstrucción de toda una historia mucho más compleja y más abierta que el mero asesinato –si lo hubiera-. Quién es el criminal en *Soldados de Salamina*, o *Mala gente que camina*, o en *La meitat de l'ànima* no es una pregunta pertinente porque no hay crimen o asesinato que resolver. Qué se investiga entonces: un acontecimiento concreto como la escena en los bosques del Collell, un tema general como el robo de niños en el franquismo, una figura como la de Albert Camus o la madre de la protagonista. Incluso cuando hay un asesinato, poco o nada (o menos) importa quién haya matado a José Robles en *Enterrar a los muertos* –sino en las razones profundas para el crimen o el conflicto; preferimos saber los motivos por los que asesinaron a Robles en ese clima violento de la Guerra Civil en la capital provisional de la República, mejor que quién lo ejecutó, porque nos daría una visión más completa de su figura.

Aprovecho las palabras de Patricio Pron, que en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) advierte literariamente sobre las sustanciales diferencias de narrar sobre el género policíaco y narrar sobre un no-género de investigación, sobre un procedimiento detectivesco mucho más complejo, menos esquemático y que permite una profundidad en un plano personal y ético:

Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policíaca que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policíaco o, mejor aún, que hacerlo de esa manera sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policial apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura.

El relato de lo sucedido por entonces desde la perspectiva del género tenía algo de espurio, por cuanto, por una parte, el crimen individual tenía menos importancia que el crimen social, pero éste no podía ser contado mediante los artificios del género policíaco sino a través de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen. (Pron, 2011: 142-143)

Es decir, de la resolución de un misterio en la novela negra, de la vuelta a un orden y de la asunción de unos roles fijos entre los personajes, hemos pasado a una forma mucho más compleja de conocimiento y expresión de la realidad: al desentrañamiento de una historia donde el final no se alcanza con un misterio que hay que resolver, sino con una verdad que hay que rescatar, reconstruir y matizar, donde la vuelta al orden es dolorosamente relativa, como veremos a continuación, y donde los papeles de víctimas y criminales aparecen intercambiados o confundidos ante el lector.

3.2.1.1- La muerte y la investigación como ordenadoras del discurso

En el estudio de la novela negra nadie duda de la posición central y privilegiada que la muerte ocupa en toda narración criminal: con ella arranca el relato y el misterio, con ella arranca también la narración; la presencia de la muerte guiará todo intento de comprensión de la muerte misma, volcada sobre un asesino, un asesinado y unos motivos para asesinar fundamentalmente:

En la novela policíaca el comienzo es un falso comienzo. La muerte inaugura la representación en lugar de cerrarla y se produce como re-presentación a fin de generar el suspense necesario a su espectáculo. En la trama una muerte suele ser el anuncio de otras; su impacto se subdivide para mantener la atención en lo que va a ocurrir y fundar así la teleología del relato, aunque *en la lógica de las cosas* todo ha ocurrido ya. La historia es una excrecencia de esa finalidad inmediatamente dada y vuelve a ella tras su periplo morboso o catárquico. (Resina, 1997: 76-77)

La muerte es el elemento central sobre el que se construye una historia; sirve como instrumento de arranque, como portadora del misterio, como organizadora de los

roles y como punto de contraste de la verdad. La muerte es el quiebre del orden natural y la explicación de la muerte reconduce la vuelta al orden. El rasgo que diferencia la novela negra del drama (Resina, 1997) es que en ella, en la novela negra, “todo ha ocurrido ya” (los hechos, el crimen, no así la investigación), mientras que en éste, en el drama, la tensión se articula por el devenir de la muerte posible.

No obstante, la investigación del escritor desplaza esa centralidad de la muerte hacia la investigación... En primer lugar porque no existe una muerte que organice la teleología del relato. Bien es cierto que sí existe un asesinato en *Cita a Sarajevo* o *Enterrar a los muertos*, y sí existe una muerte en *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez, o en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2006), de Isaac Rosa, pero en las dos primeras la investigación va más allá de la pura comisión de los hechos al querer comprender toda una coyuntura histórica como vengo de explicar, y en las dos segundas no se pretende clarificar la muerte de Evita, que como se sabe murió de cáncer, ni de Gonzalo Mariñas, muerto apócrifo de un infarto fingido en la narración de Isaac Rosa, sino más bien todo lo contrario: comprender su vida, interpretar a sus actos, completar los vacíos otorgándoles un sentido, resolver las contradicciones de lo que se investiga o ponerlas simplemente de manifiesto. Incluso en las novelas donde sí existe la muerte, la muerte no es el elemento central; menos aún en *Los informantes* (2004), de Juan Gabriel Vásquez, donde es la traición el tema investigado, pues el protagonista escritor descubre que su padre probablemente fue uno de los muchos confidentes de la policía colombiana en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y que delató de forma anónima a unos amigos íntimos de la familia, en un momento en que Colombia quería purgar el nazismo en la figura de los ciudadanos de origen alemán residentes en el país; o en la ya mentada *Soldados de Salamina* (2001), donde como hemos visto, se investiga el perdón del miliciano al fascista Sánchez-Mazas como alternativa a la muerte.

En segundo lugar, porque si el comienzo de la novela policíaca o negra es un falso comienzo porque “*en la lógica de las cosas todo ha ocurrido ya*”, en la investigación regresiva el comienzo es un falso comienzo doble: todo ha ocurrido ya, los hechos investigados y la investigación misma, de manera que, si en la novela negra

la historia se construía a raíz de un crimen cometido, en este tipo de novelas que estudiamos el relato de la historia se construye alrededor de una investigación ya realizada. Si aquella se preocupa de recrear los pasos de un crimen por medio de una investigación abierta, ésta se ocupa de restituir la verdad reconstruyendo los pasos de una investigación. Si aquella buscaba la verdad de una muerte, ésta busca la verdad de una vida –en toda su profundidad e inconmensurabilidad-. Y si la muerte de aquella tenía una dilucidación objetiva y una resolución clara, la vida de ésta tendrá una interpretación subjetiva, marcada por la investigación y por el investigador, como expondré en breve.

3.2.1.2.- El olvido y el silencio, los crímenes de la Historia y del Estado

En la novela negra, la relación que se establece entre criminal y víctima, insistimos, está marcada por la muerte, el crimen. En la novela de investigación el crimen cambia de formas pero siempre se agrava con un elemento fundamental: el olvido. La salvación que el miliciano ofrece a Sánchez-Mazas se borra con el olvido, la delación de Gabriel Santoro a su amigo Enrique Deresser se aplaca con el silencio, el drama del rapto de niños sucumbe ante la ignorancia, la connivencia del régimen franquista con los despojos nazis se disipa con la amnesia de la historia... Buena parte de las novelas que incluimos en el corpus, especialmente aquellas que pretenden una representación del pasado dentro de lo que entendemos como “novela de la memoria”, trabajará la idea del olvido como sustituto o complemento o agravante de la muerte. Jordi Soler en *La fiesta del oso* (2009) lo advierte cuando el narrador-protagonista-investigador descubre que su tío Oriol no murió, como siempre habían pensado:

Yo había cometido una especie de crimen; si bien era cierto que entre todos habíamos urdido la falsa muerte de Oriol, también era verdad que había sido yo quien lo había matado por escrito y esta reflexión, que quizá en otro momento me hubiera dado risa, me pareció entonces muy grave. (Soler, 2009: 35)

La creencia de que el tío republicano del protagonista, Oriol, había muerto cruzando los Pirineos en su huida hacia Francia, pero sobre todo el hecho de haberlo

escrito, según cuenta el protagonista, en una novela anterior, convierte la escritura en un acta de muerte, en una sentencia al olvido. La creencia en la muerte, certificada por escrito, se desvanece cuando una misteriosa anciana le entrega una fotografía al narrador en el acto de presentación de una novela en Argelès-sur-Mer, ese “lieu de mémoire” (Nora, 1984) en cuyas playas se estableció uno de los campos de refugiados españoles más grandes de la posguerra. La revelación de la anciana, la foto del tío Oriol vestido de miliciano, activará la necesidad del protagonista de saber qué fue de su tío, el cual en efecto no murió en las nieves de la frontera francesa.

Esta batalla contra el olvido se enmarca en una corriente de recuperación de la memoria histórica, una de las grandes tendencias de la novela española de principios de siglo: un debate generado tras la superación de la “amnesia” de la Transición, del pacto de silencio (José Antonio Gabriel y Galán, 1988⁹⁵) o de la cultura del consenso burócrata del posfranquismo... debate enraizado en la estabilidad de la democracia española de la primera década del siglo XXI y en el profundo malestar generado por su inmovilismo (Martínez, 2012), de lo cual hablaremos más adelante en el apartado dedicado a la figura y a la labor del intelectual en tiempos de indignación (punto 3.3). El debate sobre la memoria tuvo su epicentro en la aprobación de la Ley de Memoria Histórica por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007⁹⁶, y alcanzó un largo recorrido entre los círculos legislativos, políticos, intelectuales y culturales de todo tipo, donde la literatura no fue una excepción.

El goteo de novelas “guerracivilesacas” ha arreciado en los últimos diez años⁹⁷, justo de la forma en que Raquel Macciuci (2010) concibe el desarrollo de la novela de la Guerra Civil y su conversión en novela de la memoria, pasando de una crónica o de un relato tendencioso sobre los acontecimientos bélicos, como son las obras escritas al rebufo de la contienda de uno y otro bando, a una novela equidistante, tramposa y

⁹⁵ Véase: http://elpais.com/diario/1988/02/20/opinion/572310009_850215.html

⁹⁶ Véase:

http://www.elpais.com/articulo/espana/ley/memoria/aprueba/aplausos/invitados/antifranquistas/elpepuesp/20071101elpepinac_18/Tes.

⁹⁷ En el caso de las novelas no españolas funciona exactamente igual: la colombiana *Los informantes* pone de manifiesto una realidad histórica olvidada; la argentina *Santa Evita* aborda un tema clave para la historia del país. Ambas pasarían a considerarse novelas de la memoria.

complaciente en definitiva con el Régimen que agonizaba, y Macciuci cita la célebre dedicatoria de *San Camilo 1936*, de Camilo José Cela (1969), en la que se igualan las culpas y los crímenes, y se cierra toda posibilidad de revisión o interpretación crítica del conflicto:

A los mozos del reemplazo de 1937, todos perdedores de algo: de la vida, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia. Y no a los aventureros foráneos, fascistas y marxistas, que se hartaron de matar españoles como conejos y a quienes nadie les había dado vela en nuestro propio entierro.

Más allá de esta segunda oleada de la novela de la Guerra Civil, los años 80 abrieron una última etapa, acelerada en este comienzo de siglo: la defensa de la memoria, a caballo entre la nostalgia y la exigencia de justicia, una novela de reivindicación ética, de compromiso más o menos directo con alguna de las causas en conflicto y con cierto poso melancólico, o épico-elegíaco como se ha calificado la narrativa de Antonio Muñoz Molina (Oleza, 1993: 10).

La tendencia memorística y el debate social que suscita ha rebasado las expectativas de quienes lo promovieron y de quienes intentaron impedirlo. Corrieron como la pólvora las palabras de Fernando Savater al ganar el Premio Planeta con *La hermandad de la buena suerte* (2008), cuando, desde un extraño concepto de ficción y mezclando desprecio y osadía a partes iguales, afirmó:

[*La hermandad de la buena suerte*] Es una obra de ficción, ya sé que ahora se llevan las novelas realistas, pero ésta no se parece a las cosas que se hacen ahora. No sale la Guerra Civil española, ni la de Troya, ni ninguna otra guerra.⁹⁸

Pues bien, gran parte de esa novela de investigación viene a consolidar esta tendencia de “las cosas que se hacen ahora”: escenas reales como la del fusilamiento y salvación de Sánchez-Mazas, temas generales como el robo de niños o el asilo político y la protección de criminales nazis en la España de Franco, injusticias de ficción real – como diría Vargas Llosa, entre otros muchos- como el olvido de los combatientes

⁹⁸ Véase: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Savater/gana/Planeta/novela/aventuras/elpepucul/20081015elpepucul_8/Tes.

republicanos –en España y en Europa-, como los atropellos del fascismo terrateniente de la España rural, como la relegación de la mujer y su sexualidad.

Así pues, esta ideologización contrasta con “la falta de sentido histórico” (Resina, 1997: 14) de la novela negra, donde sí se da cierta recreación histórica y mucho componente de novela social, pues hay corrupción, sexualidad y crímenes, por ejemplo, fruto de una visión descarnada de la sociedad posindustrial, pero no una clara sanción ideológica⁹⁹.

A modo de paréntesis, cuando hablo de ideologización de la novela no lo hago desde una consideración ni peyorativa ni banal. Lo que considero “ideologización” va en la línea de lo que explicaré en el capítulo siguiente: la voluntad de una escritura ética por parte del escritor. El peso ideológico de la literatura es inexcusable e ineludible desde la crítica marxista, bien sea por afirmación o por negación de la propia ideología (Althusser, 2003), entendida como concepto que se articula en cualquier discurso intelectual o cultural, en dialéctica con el ejercicio de poder que sistematiza el Estado y sus aparatos ideológicos para legitimación de sí mismo y de la clase hegemónica. Desde este punto de vista, la novela de la memoria tiene dos opciones: o apuntala la visión represora del Estado, o atenta contra los constructos de poder que la clase hegemónica ha perpetrado en su interpretación del pasado y que sigue perpetrando para distorsionar el debate social en torno a la memoria histórica.

La ideologización, como veremos, comporta varios peligros, entre los cuales está la dulcificación o el maniqueísmo lacerante. *Mala gente que camina* (2006), en mi opinión, es un claro ejemplo de lo segundo:

Benjamín Prado cultiva esta suerte de juego floral de la memoria histórica en unos diálogos insufribles entre el narrador y su madre, que parecen reproducir todos esos comentarios sin profundidad de todos los foros de todos los periódicos del país. Total para luego acabar diciendo que los fachas, mal, muy mal, con un tema de verdad interesante y

⁹⁹ Resina (1997) sí concibe un tamiz ideológico subyacente a la primera novela enigma y que llega hasta la última novela criminal, pero de signo conservador burgués. Sin embargo, se ajusta más a valores ideológicos que a hechos históricos contrastables.

que merece una buena novela (los niños republicanos robados) y que los rojos, pobres, pobres, aunque fueron un poco malos por las circunstancias, pobres. Entre tópicos e imágenes superficiales, Benjamín Prado no consigue restaurar la memoria reciente, ni mucho menos dignificar o resarcir a las víctimas de unos hechos atroces; al contrario, lo que consigue es abultar ese debate tonto de quiénes fueron buenos y quiénes malos –o peor, ni unos tan buenos ni otros tan malos–, en vez de cómo fueron buenos y cómo malos, y por qué unos y otros, y cómo se supera y cómo se soluciona, y cómo se reconcilia uno con su verdugo... (Martínez Rubio, 2010b)¹⁰⁰

Si tomamos por caso *Soldados de Salamina*, el tratamiento es distinto: tras las dos primeras partes, donde el foco de interés se sitúa en el escritor fascista Rafael Sánchez Mazas, la parte tercera y última centra su atención en el miliciano Miralles y, aunque el tono es manifiestamente sentimental, no es impedimento para que se argumente la necesidad de reconocimiento por parte de nuestra historia hacia los exiliados republicanos. Si tomamos por caso *Enterrar a los muertos* (2004), de Ignacio Martínez de Pisón, veremos que esa voluntad de memoria se acompaña con una voluntad de “verdad” y de “justicia”, y ello le lleva a levantar una especie de condena al estado de terror que los cuerpos de seguridad y de inteligencia soviéticos impusieron en la Valencia republicana.

Por decirlo de otro modo, mientras el narrador Javier Cercas juzga finalmente a sus personajes y llora tras conocer el destierro físico y simbólico en que espera la muerte el (presunto) miliciano heroico, y mientras el narrador Ignacio Martínez de Pisón reivindica la figura del intelectual republicano José Robles, asesinado por el “terror rojo”, y del escritor y brigadista estadounidense John Dos Passos, el investigador prototípico de la novela negra cumple con su labor de detección y de resolución oficiosa sin mayor intervención de planos éticos, políticos o ideológicos. Pepe Carvalho busca la verdad porque es su trabajo y desprende una mirada muy propia del llamado desencanto de la Transición, que no es sino la trampa cultural o la operación que intenta desactivar todo foco de reivindicación política e histórica en un momento de consenso absoluto y paralizante (Martínez, 2012); también Carvalho

¹⁰⁰ Reseña publicada en: <http://elcaosdelapalabra.blogspot.com.es/2010/01/mala-gente-que-camina-de-benjamin-prado.html>

despacha los casos sin las lágrimas de la memoria, porque el policial de fin de siglo deriva hacia el escepticismo y relativismo posmoderno y posindustrial, del mismo modo que se conforma la división y especialización del trabajo en un sistema capitalista avanzado (Resina, 1997), incluso división y especialización del trabajo moral como extremo del sistema¹⁰¹.

El propio Joan Ramon Resina (1997) sí concibe un tamiz ideológico subyacente a la primera novela enigma, pero de signo conservador burgués, puesto que es un detective ilustrado, de clase media, el que se mueve en los círculos acomodados de la sociedad victoriana -¿el asesino fue el mayordomo?-. Apenas frecuenta los bajos fondos y su arma definitiva es la inteligencia, el juego de la razón que resuelve las pistas y el misterio para devolver el orden a la sociedad burguesa, no para subvertir ni para reivindicar. El desarrollo del género, según el crítico catalán, permitirá variantes como la novela criminal próxima a la novela de terror, donde el crimen se vuelve patológico -psicópatas, asesinos en serie- y encontrar una interpretación más allá del absurdo o de la enfermedad psíquica es improbable. En esta clase de novela desencarnada es donde el detective, de dudosa catadura moral puesto que participa de la corrupción o se confunde en ocasiones con ese mundo amenazante y criminal, se limita a resolver los casos sin excesivos anhelos de orden o de justicia. Citamos a Montalbán junto con el acertado comentario de Resina:

“-Pero al final igual deberá intervenir la policía. Tú has levantado la liebre. Ahora el caso va a parar a manos de la justicia”. -“¿De qué justicia me hablas? Yo no me planteo jamás una investigación pensando que finalmente... “va a ir a parar a manos de la justicia”. ¿Quién? ¿Qué? Cuatro funcionarios rutinarios que cumplen con su obligación como lo que es, una obligación. No miran. No tienen mirada humana. Actúan a golpes, a golpes de puño o a golpes de código. Ese final no me interesa. Yo termino mis historias y se las doy a mi cliente. La sanción moral no es cosa mía”. Carvalho se declara objetor de conciencia de la represión. (Vázquez Montalbán, “Federico III de Castilla y León”, en *Historias de política ficción*, 18)

¹⁰¹ Si bien el narrador de la investigación de escritor se identifica con el autor de la novela, mediante el juego de la autoficción, no ocurre así con la novela negra. Escojo el caso de Carvalho como ejemplo de mirada utilitarista hacia la verdad, desprendido de todo compromiso ético. No se puede decir lo mismo de su creador, Vázquez Montalbán, quien siempre mantuvo una posición pública comprometida y quien escribió, entre otras muchas, *Galíndez*.

Con esta voluntad de recordar, frente a la injusticia última del olvido, y con esta necesidad de construir e interpretar de la verdad, como dos marcas inequívocas del compromiso ideológico de la nueva investigación, es fácil refutar la premisa básica de la novela negra, la centralidad de la muerte como ordenadora, y sustituirla por la centralidad de la investigación, que es lo mismo que la centralidad del conocimiento o de la interpretación, que es lo mismo que la centralidad de la “verdad” o de la memoria.

3.2.1.3.- El criminal y la víctima, quién es quién

Ya hemos adelantado la complejidad de roles que establece la investigación regresiva o de escritor en cuanto al criminal y la víctima. No tenemos claro si la investigación que el narrador de *La fiesta del oso* (2009) lleva a cabo sobre Oriol lo configura con rasgos de víctima o con rasgos de criminal; no sabemos tampoco si la investigación del profesor Urbano en *Mala gente que camina* (2006) considera que Dolores Serma, la escritora que recoge a su sobrino expropiado, es víctima del robo de niños o encubridora del caso; tampoco está claro el estatus de Miralles y de Sánchez-Mazas en *Soldados de Salamina*, como ya hemos dicho.

Sí cabría cierto paralelismo en *Los informantes* (2004), donde hay un agresor, el profesor Santoro, y un agraviado, su amigo Deresser a quien acaba delatando a la policía por su origen alemán, en un momento en que Colombia, años 40, sacude violentamente al fantasma del nazismo persiguiendo toda sospecha colaboracionista o germanófila dentro de sus fronteras.

También *Cita a Sarajevo* (2006) narra el asesinato de un agresor, el serbio Stanic, sobre una víctima, el croata nazi Luburic, si bien las categorías morales de criminal y víctima podrían intercambiarse en este último caso, o incluso diluirse¹⁰². Es

¹⁰² Queda explicado también en: Martínez Rubio (2012b): “La historia como espacio del crimen: casos reales en la ficción de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri”, en Sánchez Zapatero, Javier; Martín Escribà, Àlex [eds.] (2012): *El género negro. El fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira.

una cuestión peligrosa analizar hasta qué punto Luburic, el genocida croata, que efectivamente es asesinado por Stanic, se presenta como una víctima. Nuestra lectura nos lleva a pensar que tal categoría sólo es reivindicada por los afines al régimen franquista y por los colaboracionistas nazis, obviamente. En consecuencia, y a un nivel narrativo, este problema no se aborda, y la atención se dirige hacia el estatus de Stanic, hacia las motivaciones que lo llevan a matar al general y al ignominioso papel que tuvo España al acoger en su frontera a altos cargos criminales. Cuesta pensar tales categorías en términos inequívocos como lo hace la novela negra.

Ahora bien, aquí se introduce el agravante del crimen que habíamos analizado en el apartado anterior: el silencio y el olvido. Al desaparecer la muerte y dar entrada al olvido, el criminal podría intercambiarse, a su vez, no sólo por el delator Gabriel Santoro o por el asesino Stanic, sino también por todo aquel que olvida –Colombia al olvidar la caza de brujas que permitió sistemáticamente, España al consentir la relajada y privilegiada presencia de criminales internacionales en su territorio-, y la víctima –encarnada en Enrique Deresser, pero no en el general Luburic, sino en la “verdad” atroz que esconde en su casa de Carcaixent- por todo aquel que es olvidado.

Es más, una de las características canónicas del género policíaco es que “el criminal comparte otra característica tradicional del malvado y del héroe: el estigma o marca identificadora” (Resina, 1997: 103). Pues bien, nada de eso se da en estas novelas de investigación –a excepción de la cojera identificativa del personaje investigado de *La fiesta del oso*, recurso que liga ambos géneros-: el implacable olvido ha integrado en la normalidad académica a Gabriel Santoro, convertido en un prócer incuestionable, y en la normalidad burocrática a Ilija Stanic, difuminado en la grisura del funcionariado bosnio donde trabaja protegido por el Estado. Si en la novela negra el criminal tenía una marca reveladora que lo hacía salir de los prototipos sociales, en ese juego entre la realidad y la apariencia que explota el género, para que el detective lo descubriera en un desliz, en una incoherencia o en un cabo sin atar, en la investigación regresiva el silencio y el olvido integran cualquier rastro de excentricidad y borran cualquier rastro de anomalía que pueda desenmascarar las vacilantes categorías de criminal y víctima. La lucha del investigador clásico por descubrir las discordancias de

la coartada criminal se convierte, en la nueva investigación, en una lucha por extraer una historia y un sentido sumergido en la más aparente y absoluta normalidad histórica.

Incluso la víctima también goza de cierta particularidad en la novela negra, “la víctima siempre es responsable de su propia muerte” (Resina, 1997: 68), cierto desajuste que la convierte en objetivo del crimen¹⁰³. Pero esta responsabilidad, esta exigencia de la fatalidad queda difuminada en nuestro corpus, puesto que las categorías concretas sufren un proceso extremo de abstracción: republicanos, niños, alemanes refugiados, etc. Criminal y víctima se insertan, pues, en la normalización forzada del tiempo, y la novela se convierte por ello en una acusación más a ese narcótico que es el silencio. De otro modo, el mal no radica ni en un cálculo de intereses, como en la novela enigma, ni en un vacío absurdo y patológico, como en la novela criminal última, sino en una voluntad ideologizada: en unas acciones con responsabilidad concreta y en un silencio militante y esforzado desde el poder.

Este tipo de narración, en última instancia, haría una acusación directa a un país, Colombia o España, que ha dejado en completa oscuridad sus historias y sus protagonistas. La acusación de silencio es una acusación de complicidad con el crimen, por haber asumido y normalizado historias convulsas, estigmas de la memoria: por haber olvidado el horror del robo de niños, por haber olvidado a aquellos que defendieron la democracia en la República o frente al nazismo, por haber olvidado el asilo político dado a nazis, por haber olvidado las injusticias atroces de los grandes

¹⁰³ El problema al tratar el género con cierta voluntad de homogeneidad es que olvidamos los matices con que se enriquecen las obras en distintos periodos. Por ejemplo, en este caso, la víctima sí «merece» su muerte -entiéndaseme el verbo- en la novela enigma primera: un conde aparece asesinado en su salón y lo primero que se pregunta el detective es quién ha podido salir beneficiado de tal muerte, dando como resultado el descubrimiento de que fue su mujer, pongamos por caso, la responsable y criminal que liquidó a su marido para cobrar una jugosa herencia: en este ejemplo prototípico, la víctima «merece» o «reclama» la muerte, en cuanto que de ella se extrae un beneficio «mayor» para el criminal. Ahora bien, en la novela criminal última -los adjetivos no son gratuitos, sino que responden a una evolución del género-, tanto el asesino como el asesinato responden a un impulso patológico y contingente, en el que no existe una motivación concreta, un sentido para el crimen, sino que se concibe desde una psicopatía absurda: el caso más ilustrativo es el del psicópata o asesino en serie, donde la víctima no «merece» la muerte, puesto que de ella no se deriva beneficio alguno, sino que es un eslabón más en una cadena de fatalidad contingente que incide precisamente en lo absurdo de la violencia urbana superdesarrollada.

terratenientes andaluces, por haberse olvidado, en definitiva, de restaurar la memoria de todos los golpeados por la Historia.

Este no es un ejercicio neutro y no se puede llevar a cabo sin peligros reales. El 5 de febrero de 2010 el periódico Levante EMV publicó la noticia de las amenazas que la escritora Clara Sánchez había recibido por parte de filonazis afincados en la costa valenciana –precisamente el mismo tema que aborda *Cita a Sarajevo* (2006)-, a raíz de su exitoso y mediático libro *Lo que esconde tu nombre* (2010), ganador del Premio Planeta¹⁰⁴. Este hecho viene a confirmar algunas de las hipótesis de las que partía en el estudio de este nuevo modo de representación del pasado y del presente, desde el punto de vista del “yo” implicado, actor y narrador:

- 1) Que el autor –autora en este caso-, a instancias del narrador o personaje, hace suya la reivindicación del relato, y hace suya la causa que expone desde la ficción o la no-ficción, o al menos se le atribuye a nivel extraliterario lo que trabaja a nivel literario.
- 2) Que la voluntad ética del escritor hace que la novela de la memoria tenga un carácter performativo, es decir, con una implicación que sobrepasa los límites textuales y que incide en un debate social real.
- 3) Que en el caso español se ha producido un proceso de normalización de los estigmas históricos durante buena parte del siglo XX, y que la búsqueda de respuestas todavía apela a la responsabilidad concreta de parte de la estructura social del país.

Conviene citar aquí las palabras de Carlos Piera en su «Introducción» al poemario de Tomás Segovia, *En los ojos del día: antología poética* (2003), y recuperadas como epígrafe privilegiado por Alberto Méndez para *Los girasoles ciegos* (2004):

¹⁰⁴ Diario Levante EMV: <http://www.levante-emv.com/cultura/2010/02/05/amenazan-autora-novelo-vidanazis/676067.html>.

Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. Por el contrario, se festeja una vez y otra la relativa normalidad adquirida, la confusión entre el que algo sea ya materia de historia y el que no lo sea aún, y en cierto modo para siempre, de vida y de ausencia de vida. El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío. (Piera, en Méndez, 2004: 11)

También, y sobre todo, esta falta de duelo viene a ser condenada por la literatura, cuyo poder reside en la voluntad y la eficacia que puede alcanzar para desenterrar los temas olvidados y escondidos. Buena parte de las novelas que manejamos ayudan con su corolario de tragedias históricas en la ingente tarea de suplir esa elaborada amnesia oficial, rescatando escenas y dramas que el poder ha sabido esconder, y evidentemente señala como culpable a una figura más real y más presente, aunque menos concreta, que la puramente literaria de la novela negra.

3.2.1.4.- La investigación

a) EL ARRANQUE: AZAR Y OBSESIÓN

Del mismo modo que un acontecimiento activa todo un torrente de memoria o que un detalle mínimo desata los lazos que secuestran los recuerdos del pasado, como la magdalena que desencadena en Proust toda su *recherche du temps perdu*, el arranque de la investigación se produce con dos elementos que se repiten en todas las novelas: el azar y la obsesión, el hallazgo fortuito y la motivación para investigar, el hecho involuntario externo y la voluntad ética de la verdad.

Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el pathos de una leyenda. [...] La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar. Una tarde, a fines de marzo o

principios de abril de 1966, en un tren que seguía viaje a Bolivia, conocí a Blanca Galeano. [...] Me contó una historia rarísima que le creí a medias y pensé que su relato estaba encaminado a que yo le pagara (como sucedió) las comidas en el restorán del tren. (Piglia, 1997: 224-225).

El paratexto de *Plata quemada* (1997), donde Ricardo Piglia explica el origen de la historia real narrada, la historia del Nene Brignone y el Gaucho Rubio, su amor furtivo y su muerte a balazos por la policía argentina, no nos interesa ahora en tanto que paratexto autenticador de un relato, ni siquiera vamos a fijarnos en la distinción que establece en el paréntesis entre las tramas de ficción y de no ficción: “La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar” (Piglia, 1997: 224); interesa en este momento apuntar el elemento común a todas las investigaciones que estudiamos, sean ficciones, sean no ficciones: el azar.

En *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007) la investigación nace súbitamente por una llamada telefónica:

La historia, como prefieres llamar a tu búsqueda actual [...] comenzó meses atrás [...]. Puedes empezar contando otras cosas realmente importantes de aquellos días iniciales, no hace falta profundizar mucho, basta con unas pinceladas: en primer lugar, una llamada telefónica –porque las historias¹⁰⁵, las buenas historias, suelen empezar en una llamada de teléfono que quiebra alguna tarde tediosa de enero-. (Rosa, 2007: 32).

De la misma manera que el crimen de la novela policíaca viene a romper un orden establecido de cosas que sólo se recupera con su resolución o con la captura del criminal, en nuestro caso la llamada telefónica, el nombre encontrado por azar entre las páginas de un libro o la historia escuchada de forma casual, viene a romper con la normalidad del personaje –nada simboliza mejor el orden y la inactividad que una “tarde tediosa de enero” (Rosa, 2007: 32)- y lo obliga a emprender esa investigación para recomponer la historia, desentrañar el misterio y volver finalmente al orden anterior en la medida de lo posible. Ahora bien, sólo se restaurará ese estado previo al

¹⁰⁵ Es otro recurso curioso el justificar este tipo de arranques integrándolos dentro de una dinámica natural o lógica, como es este caso, o el que hemos visto en Piglia (v. pág. 38).

conflicto –si es que se restaura- siempre que el protagonista consiga averiguar la “verdad”.

Puede ocurrir, sin embargo, que esa “verdad” sea tan inabarcable o inasumible como para imposibilitar toda vuelta a la normalidad, y para imposibilitar todo conocimiento más o menos exacto o todo conocimiento más o menos aproximado del caso que se investiga. Puede ocurrir también que la investigación quede abierta o inconclusa, pues ha sido incapaz de dar respuesta con las herramientas empleadas en la pesquisa a las preguntas fundamentales que han motivado la busca y han guiado la voluntad de saber. Por ejemplo, la protagonista de *La meitat de l'ànima* (2004) no consigue alcanzar la verdad, conocer quién fue realmente su padre y por lo tanto el misterio sigue abierto cuando acaba la novela, además con un recurso muy bien trabado con el que interpela al lector pidiéndole información, si la tuviera, sobre el paradero del hombre que le entrega una compilación de cartas que abren paso a la incógnita y al deseo de saber, lo que vincula texto con realidad extratextual, lenguaje y realidad (aun en el mismo mundo de la ficción). En *Santa Evita* (1995) la verdad es tan desbordante e inaprehensible que la paz o el descanso para el investigador no es posible. En *Los informantes* (2004) la verdad es tan dolorosa que el personaje que le revela la verdad última al protagonista –el ocultamiento sistemático de la traición de su padre para conservar su privilegiada posición dentro de la sociedad bogotana- le llega a advertir de la imposibilidad del retorno a lo normal:

Yo he cargado con esto mucho tiempo ya, mijo. Y creo que tú tienes buena espalda, creo que no te hará daño ayudarme un poco. Al fin y al cabo, eres tú el que ha escrito sobre esto, eres tú el que se ha ocupado, y la tierra es del que la trabaja. (Vásquez, 2004: 354).

El retorno al orden, solo asumible desde la tarea de clarificación de la verdad y el grado de conocimiento alcanzado, determinará el tipo de clasificación que propondré en el apartado donde se estudia el final de este tipo de novelas, puesto que despliegan una serie de posibilidades de cierre con problemáticas de distinta índole, y que veremos en su momento.

En el caso del narrador de *Enterrar a los muertos* (2005), el nombre de José Robles pasa de causarle curiosidad a, directamente, obsesionarlo, y sólo la redacción del libro que el lector tiene entre manos le devuelve a la tranquilidad relativa de clarificar cuanto se sabe de las causas y circunstancias de su asesinato:

Supé de la existencia de José Robles Pazos por un libro de finales de los setenta titulado *John Dos Passos: Rocinante pierde el camino*. [...] La curiosidad me llevó a rastrear esa amistad [entre Robles y Dos Passos] en otras lecturas. Buscaba nuevos testimonios y noticias que a su vez conducían a más testimonios y más noticias, y en algún momento tuve la sensación de que eran ellas las que acudían a mí, las que me buscaban. Para entonces esa curiosidad inicial se había convertido en una obsesión, y un buen día me descubrí a mí mismo tratando de reconstruir la historia desde el principio. (Martínez de Pisón, 2005: 7-8).

El hallazgo fortuito parece exigirle una respuesta al protagonista, una acción que concluya con ese cabo suelto de la historia y de la memoria, que le dé sentido y lo ate a otra matriz, a otra historia, que lo integre en definitiva en la reclamada normalidad. Es frecuente la sensación de que la historia parece buscar al narrador, la sensación de que la realidad busca a quien la sepa contar; de ahí que los protagonistas se erijan como voceros del relato y sean, no por casualidad, escritores de profesión.

El esquema [hallazgo – curiosidad – obsesión – investigación – verdad - escritura] es el propio de las novelas de investigación del escritor. Se da en *Soldados de Salamina* (2001): el desorden producido por la atracción de la historia del miliciano que salva la vida a Sánchez-Mazas sólo se aplacará con la investigación, el encuentro y el testimonio de Miralles:

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez-Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. [...] En julio de 1994 entrevisté a Rafael Sánchez Ferlosio, que en aquel momento estaba pronunciando en la universidad un ciclo de conferencias. [...] Estuvo cordialísimo, y la tarde se nos fue charlando. El problema es que si yo, tratando de salvar mi entrevista, le preguntaba (digamos) por la diferencia entre personajes de carácter y personajes de destino, él se las

arreglaba para contestarme con una disquisición sobre (digamos) las causas de la derrota de las naves persas en la batalla de Salamina, [...] no fue hasta la última cerveza de aquella tarde cuando Ferlosio contó la historia del fusilamiento de su padre, la historia que me ha tenido en vilo durante los dos últimos años. No recuerdo quién ni cómo sacó a colación el nombre de Rafael Sánchez-Mazas (quizá fue uno de los amigos de Ferlosio, quizás el propio Ferlosio). Recuerdo que Ferlosio contó: “Lo fusilaron muy cerca de aquí, en el santuario del Collell”. (Cercas, 2001: 17-19);

Javier Cercas recrea de manera brillante esa sensación de puro azar que da comienzo a la investigación: un escritor que ha dejado de serlo, un periodista que había dejado de serlo y retoma su trabajo, una entrevista con un entrevistado amable pero enrocado y que sólo “en la última cerveza” prende la mecha de la curiosidad del narrador, ilumina al personaje anodino e insulso –en su orden de mediocridad- que se presenta en las primeras páginas.

Obsesionar o tener en vilo son expresiones que hemos visto como acicate para la búsqueda. O incluso “cambiar la vida”, en el narrador de *Mala gente que camina* (2006):

-Por cierto, ¿cuál es el tema de su conferencia? Y ahí, justo en ese punto y sin que yo, como es lógico, pudiera saber lo que iba a desencadenar aquella pregunta de aspecto protocolario, es donde empezó todo. Es raro, pero a menudo no sabemos distinguir, de entre todas las demás, las cosas que van a cambiar nuestras vidas. Así de cándidos somos. (Prado, 2006: 22);

la pregunta inocente de Natalia Escartín al tutor de su hijo en una reunión ordinaria les lleva a poner en contacto los nombres de Carmen Laforet y de Dolores Serma, y la novela de ésta última, *Óxido*, pone en camino al protagonista hacia el conocimiento de una de las atrocidades menos conocidas del franquismo, el robo de niños.

Ni una llamada ni una conversación fortuita, sino una carta con fotografía incluida serán los cabos sueltos de la historia que el protagonista de *La fiesta del oso* (2009), se dedicará a investigar. El narrador, escritor en México, es invitado a Argelès-sur-Mer a impartir una conferencia sobre el exilio español; justo al final del acto una anciana, “esa mujer que se parecía a una vagabunda” (Soler, 2009: 29) se acerca al

protagonista para entregarle una fotografía y demostrarle así que su tío, al que toda la familia creía muerto desde 1939, había sobrevivido a los Pirineos y se había instalado en Francia:

Completamente aturdido me senté en la piedra, y al hacerlo tiré la copa que había dejado en el hueco, la golpeé sin querer con el pie y salió volando y se hizo añicos contra el suelo. Volví a mirar la foto con incredulidad, le di la vuelta y leí lo que estaba escrito con tinta estilográfica azul, con una letra manuscrita que era seguramente la de Oriol: “1937. Frente de Aragón”. Mi agobio que hacía un minuto se avivaba con el paisaje se desvaneció de golpe (¿qué hacía con esta foto de mi familia aquella señora?). (Soler, 2009: 34)

Esa pregunta entre paréntesis es la pregunta fundamental para investigar y recuperar la verdadera historia de Oriol, y la que sitúa el conflicto a lo largo de toda la novela: por qué esa señora tiene parte de la historia de su tío, y en definitiva qué pasó realmente con su tío.

Alberto Fuguet en *Missing* (2011) ficcionaliza la historia real de su tío, desaparecido al marcharse a Estados Unidos, y ficcionaliza a su vez la investigación real que llevó a cabo para averiguar qué pasó con él. El arranque, tanto de la historia factual como del relato ficticio, se produce a raíz del encargo que un amigo editor le propone para una revista, cuyo número pretende publicar crónicas familiares curiosas. Como es habitual, esa crónica no se cierra con su publicación y, desde el primer momento de la escritura, crecen las zonas oscuras hasta obligar al escritor, como si de nuevo la historia buscara a su narrador, a investigar e iluminar el misterio, y por supuesto contarlo:

Me senté unas horas después a escribirle el mail a Julio. No paré de escribir. Hora tras hora, en medio de la ola de calor, transpirando. De pronto eran las tres de la mañana y había escrito algo que no pensaba escribir. La envié, por mail, a Lima, antes de que me arrepintiera. Incluso le envié unas fotos que había escaneado unos días antes. Al apagar el computador supe que era más que una crónica. Y era más que un libro. Yo debía salir a buscar a Carlos. Salir a terreno y empezar a golpear puertas. (Fuguet, 2009: 61)

El orden al que aspira el narrador, como hemos visto anteriormente, combina la obsesión con el riesgo, la voluntad legítima de saber con el peligro de que la verdad sea dolorosa:

En este caso particular, a diferencia de otros libros, quizás algunas cosas van a dolerles más a mis cercanos. Les pido aquí, por escrito, perdón. (...) Esto tiene que ver con Carlos, con mi tío Carlos Fuguet; él es la obsesión; es por él que estoy haciendo todo esto para saber qué pasó. Asumo las consecuencias del daño colateral. (Fuguet, 2009: 18)

Y no solo rescatarla, sino escribirla:

¿Quería que fuera un libro? Sí: vivir para contar. Pero que lo contara él. Colocar todo lo que había pasado, registrar mi investigación, hacer un testimonio. Lo más importante, lo más urgente era saber lo que no sabía. Quería llenar los baches, unir los puntos suspensivos, ponerme en su lugar. (Fuguet, 2009: 125)

Naturalmente, a pesar de las intenciones primeras del narrador, *Missing* (2009) no acaba siendo una novela de testimonio, ni una entrevista larga y aséptica como se propone en otro momento, ni tampoco un “relato real” o de no ficción, sino lo que entendemos como novela de investigación ambigua, novela de escritor, tal y como hemos estudiado en el apartado anterior.

Un último ejemplo nos permitirá una reflexión más profunda. Desde marzo de 1977 viene creciendo en el interior del protagonista de *El hombre que amaba a los perros* (2009), de Leonardo Padura, el relato de la vida del misterioso español que paseaba en su vejez a dos perros de raza poco común por las playas cubanas y que resulta ser Ramón Mercader, el asesino de Trotsky refugiado en la isla y bajo vigilancia del régimen comunista de Castro:

¿Todo estaba organizado como una partida de ajedrez (otra más) en la cual tantas personas –aquel individuo al que bautizaría precisamente como “el hombre que amaba a los perros” y yo, entre otros– solo éramos piezas al albur de la casualidad, de los caprichos de la vida o de las conjunciones inevitables del destino? ¿Teleología, como le dicen ahora? No crean que exagero, que trato de rizar el rizo ni que veo confabulaciones cósmicas en cada cosa que me ha pasado en mi puta vida: pero si el frente frío anunciado para ese día no se hubiera disuelto con un fugaz cernido de lluvia, sin alterar apenas los termómetros,

posiblemente yo no habría estado aquella tarde de marzo de 1977 en Santa María del Mar, leyendo un libro que, así por casualidad, contenía un cuento titulado “El hombre que amaba a los perros”, y sin nada mejor que hacer que esperar la caída de sol sobre el golfo. Si una sola de esas coyunturas se hubiera alterado, probablemente jamás habría tenido la ocasión de fijarme en aquel hombre que se detuvo a unos metros de donde yo estaba para llamar a unos perros reales que, solo de verlos, me deslumbraron. (Padura, 2009: 73)

Aquella tarde el protagonista conoce a un hombre varado en la historia, asesino del ideólogo comunista defenestrado León Trotsky y víctima a su vez del régimen represor que controla sus pasos hacia la muerte. La escritura y la revelación de la verdad la emprenderá décadas después con la muerte de Ana, su mujer, como un antídoto contra el miedo y el silencio de la dictadura. No se nos escapa que el recurso del azar, la llamada insistente de lo contingente que desencadena verdades profundas y dolorosas contrasta con el autoritarismo absoluto del Régimen, con el control y la disciplina de casi todo en la Cuba de Fidel, por lo que el azar, en tanto que transportador de lo que no se puede saber y de lo que no se puede hablar, tiene un valor añadido: pese al orden aparente, la verdad lucha por salir a la luz, y el azar, lo involuntario, es una acusación más hacia los poderes represores y hacia esa no-voluntad de “verdad”.

No caemos en la simpleza en la que cae, desde el punto de vista de la ficción, el narrador de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* de Isaac Rosa (2007), el cual considera el azar un mal recurso de escritor:

El azar, el fácil recurso de los malos escritores. La casualidad, el imprevisto, el golpe de suerte, el *deus ex machina* que en este caso actúa reforzado por una intuición infalible, por la corazonada que marca el camino a seguir. [...] Por si el azar no es suficiente recurso, entra en juego la decidida intuición del protagonista, el presentimiento de que ahí hay algo sospechoso. [...] Ahí está, un hombre con suerte [...]. Podía no haber visto nunca esa fotografía, podía haberse pasado de largo por la carretera, podía haberse confundido de desvío y acabar dando vueltas por la sierra. Pero entonces no tendríamos novela. (Rosa, 2007: 117).

Se puede considerar el azar como un recurso simplista. Sin embargo, como he apuntado hace poco, podemos considerar el azar como el contrapunto, en términos críticos, de la voluntad (de la voluntad de saber por parte del narrador y de la voluntad

de esconder, por parte de los poderes de la Historia); el azar, lo incontrolado, nos da la medida de la envergadura de la “verdad” que debe ser investigada. No me refiero a conceptos como “destino” o “teleología” u organización “como una partida de ajedrez”, donde se precisa de una fuerza superior, digamos metafísica, que dirija los pasos del futuro investigador hacia el tema que debe ser investigado. Al contrario: la fuerza de la causa no reside o no depende de un ente superior, sino de ella misma, como si la justicia en tanto que ente conceptual no se justificase más que por ella misma, o como si el “mal” en términos absolutos solo se entendiese volviendo la mirada hacia sí mismo... la justicia o la injusticia esperan ser resarcidas, el mal espera ser vengado, y se manifiestan en detalles incontrolados dentro de la cotidianidad a través del azar, que alguien detecta en un momento dado y a partir del cual emprende la reclamada tarea del resarcimiento. De otro modo, el “mal” o la causa de la investigación es superior y legítima en sí misma, sin atender a “caprichos del destino”; recuerdo que hablamos de causas como el robo de niños, del exilio por una dictadura, de asesinatos sin resolver, pero sobre todo del despreciable silencio que se echa sobre todo ello. El azar es una acusación directa a ese silencio y a la falta de una voluntad que quiera defender las causas justas; es el azar el que permite, en primera instancia y luego con la labor del investigador, cumplir con una justicia demorada. El azar es mucho más decisivo, viene a decir el fragmento seleccionado de Padura, y mucho más efectivo para la “justicia” que la labor sistemática de los hombres, sus instituciones, su control y su política represora.

Pienso con Lluís Duch que el azar o “la experiencia de la contingencia significa que todo podría ser casual, que la totalidad de la realidad podría carecer de sentido” (Duch, 1997: 20) y más en la era de la posmodernidad, la fragmentación y la discontinuidad. Ciertamente el azar manifiesta ese desorden lógico tras la caída de los metarrelatos globales y de las explicaciones orgánicas integrales, ahora bien, la investigación factual y el relato literario de esa investigación manifiestan una voluntad de sentido en la representación de la realidad por parte del investigador y del narrador. En toda novela pugnan, pues, dos fuerzas: la del azar y la de la investigación o, en otros términos, la inercia del absurdo y la voluntad de interpretar ese aparente sinsentido, el mundo de la impunidad colectiva y el mundo personal que se enfrenta a la verdad.

En última instancia, si el azar es el síntoma de la falsa normalización de los estigmas históricos, también actúa como punta de iceberg, como sinécdoque, como la parte visible encontrada por casualidad de un todo escondido y echado al olvido. Lo investigado y lo que se llega a conocer siempre articulará y redimensionará, por oposición, el vasto mundo de lo que queda por conocer. Al fin y al cabo la investigación dilucida una historia y una voz de entre las incalculables historias y voces que arrasa la Historia.

Por lo tanto, el azar no es solo un recurso de mal escritor, sino dos cosas más: la acusación de la falta de voluntad de saber y de “verdad”, por un lado, y la muestra delimitada que activa en el imaginario del lector un conjunto ilimitado de cosas, por otro. La obsesión entrará en el plano de la voluntad y por lo tanto en el campo de juego de la ética del investigador.

b) EL DOCUMENTO

Casi siempre en alto grado la investigación acaba sistematizándose y el investigador acaba empleando diversos recursos y valiéndose de todo aquello que tiene a su alcance, para acercarse a la “verdad”. El investigador, a pesar de dedicarse a ello de manera provisional e improvisada, acude a archivos de todo tipo, hemerotecas, bibliografías, personas cuyo testimonio puede serle de utilidad, guías telefónicas, documentos oficiales, o incluso *google*, *google maps* o *msn messenger* –en *La fiesta del oso* o en *El blog del Inquisidor*, por ejemplo se emplean las nuevas tecnologías- como señal de radiante actualización del género. Cada uno de estos recursos se suceden en una especie de juego de pistas encadenadas o de pasos en los que unos conducen a otros progresivamente, en una serie en la que las puertas de acceso a la verdad se cierran inesperadamente para dar paso a la apertura de otras completamente ignoradas hasta el momento, también en constante tensión con el azar y con la perspectiva del lector.

Para avanzar en la investigación, el personaje suele consultar libros, dejarse llevar por corazonadas o intuiciones, seguir los pasos de un nombre a través de los archivos... en definitiva, aventurarse aun a riesgo de salir mal parado tras una pista o un

testimonio. No me resisto a incluir el ejemplo extremo de *Hipótesis sobre Verónica* (1995), una novela regresiva extraña y con una repercusión nula en el panorama literario –por razones estéticas entre otras-, donde se relatan varias investigaciones complementarias sobre un caso de posesión diabólica en Santander. En un momento dado, uno de los investigadores, un cura lefebvriano experto en exorcismos, no ve más salida para continuar con sus pesquisas que entrar en el hospital donde internaron a la joven poseída y así averiguar más datos entre el personal médico:

En seguida concebí una traza infalible para acceder a él. ¿Pero daría algún fruto? ¿No debería descartar antes, completamente, la posibilidad de encontrar una pista en [la calle] Calderón de la Barca? ¿Lo había intentado con suficiente ahínco? ¿No obraría con precipitación, con temeridad indigna de un sacerdote al dar este nuevo y arriesgado paso, prácticamente a ciegas? Recé durante una hora en mi cuarto [...]. Dejé unas breves letras en la alcoba de mi patrona y seguidamente me tomé ocho valiums. Esperé el efecto recostado en mi cama, con la luz encendida y despojado de la ropa talar. [...]. Ingresé en Valdecilla en estado semicomatoso. (Álvarez, 1995: 54-56)

La peripecia se extrema hasta el punto de fingir un suicidio por causa de pérdida de fe para continuar con la investigación dentro del hospital, aunque en general los trabajos de búsqueda suelen transitar por caminos menos truculentos¹⁰⁶.

Los materiales con los que se construye el discurso narrativo convierten a este tipo de novelas en un discurso de discursos, en el sentido de combinar un conjunto heterogéneo de textos que provocan la misma sensación al lector de haber rastreado junto al investigador todos esos documentos, de haber escuchado todos esos testimonios, de haber leído todos esos artículos y capítulos de libros, de haber accedido en un primer plano a una verdad provisional, de haber refutado esa verdad primera para acceder a una verdad segunda, y finalmente de tener la sensación de acceder, tras la

¹⁰⁶ En este caso particular y leída desde la distancia de los años, *Hipótesis sobre Verónica* (1995) trataba de versionar para la ficción la “estrategia” de “documentación” real que ideó Torcuato Luca de Tena para hacerse pasar por un enfermo mental más en un sanatorio, con el fin de estudiar sus comportamientos y escribir su célebre novela *Los renglones torcidos de Dios* (1979). Sus agradecimientos formarían parte de ese germen de la investigación literaria en un espacio marginal que no llega a plasmarse, a pesar de la detección que lleva a cabo la protagonista Alicia Gould, en el cuerpo específico de la ficción.

digestión de todo el proceso, a una verdad certera, posible o aproximada, en definitiva de estar cerca de haber comprendido la totalidad de las historias investigadas.

Es más, aparte del establecimiento de ese alto grado de complicidad con el lector, la explotación de materiales contribuye a garantizar la autenticidad de la historia contada o a crear un universo verosímil sobre el relato; al incluirse discursos que sobrepasan lo literario, se desplaza el enfoque desde la ficción hacia lo real, sin que sepa el lector hasta qué punto opera con preeminencia una u otra esfera, al tiempo que se difuminan los límites genéricos:

Numerosos textos genéricamente híbridos o novelísticamente abiertos afirman con el acopio de materiales fidedignos, datos de archivos, periódicos, imágenes, testigos, planos y mapas, la voluntad de trascender la esfera de la ficción y contribuir a la recuperación de la memoria incorporando una suerte de función notarial al oficio de creador de ficciones. (Macciuci, 2010: 34)

B.1. El juego con el documento en la tradición literaria

El tomo XLVI de *The Anglo-American Cyclopaedia*, publicada en Nueva York en 1917, que a su vez es una reimpresión de la décima edición de la *Encyclopaedia Britannica*, de 1902, contiene entre las páginas 917 y 921, cuatro páginas que no se hallan en todos los volúmenes, el artículo sobre “Uqbar” del que Bioy le hablara a Borges una noche después de cenar, y sobre el que Borges levantaría más tarde una de sus más conocidas *Ficciones*. Como bien sabemos, no existe tal enciclopedia ni tal artículo.

En 1958 adquirió cierta notoriedad entre la intelectualidad mexicana una figura cuyo descubrimiento pareció fundamental para entender el nacimiento del cubismo en ese París bohemio y de entreguerras. La biografía de Max Aub sobre *Jusep Torres Campalans*, junto con el material gráfico reproducido en sus páginas, las notas del “cuaderno verde”, así como la exposición real de sus pinturas que tuvo lugar en el D.F., presentaban a Campalans como pieza esencial de las vanguardias, a la altura del propio Pablo Picasso, de Georges Braque y de Juan Gris. Como bien sabemos, tampoco existió Jusep Torres Campalans, aunque sí paradójicamente sus materiales.

En 1605, cuando Cervantes publicó *El Quijote*, su narrador se escudaba en la tradición del manuscrito encontrado para hacer pasar por mera traducción la obra original, con lo que su obra tomaba el estatus de documento residual, y las categorías de autor, narrador y traductor quedaban confundidas en un juego de máscaras y de segundas voces que ya no se sabía a quién pertenecían. Es mentira, sí sabemos que pertenece todo a la fabulación del propio Cervantes.

La carta confesional en la que Lázaro de Tormes explicaba cómo, a pesar de la batalla permanente con la vida, había alcanzado respeto y posición en la sociedad toledana de mediados del siglo XVI se leyó como un texto veraz, como un documento autobiográfico y apócrifo en el que, tras un nombre falso, se escondía la trayectoria vital de un aguador real, cornudo pero contento.

Estos cuatro ejemplos, que abarcan cuatro siglos de narrativa hispánica, demuestran cómo el documento ha servido desde el origen de la novela como juego intra y extratextual, y como apoyo y cuestionamiento de las representaciones de la realidad. Borges utilizó una bibliografía inexistente para construir un mundo desde el cuál desarrollar la imaginación ligada a presupuestos filosóficos o metafísicos. Max Aub, en cambio, planteó estratégicamente un juego literario que extrapoló a la realidad, estableciendo un pacto con el lector basado en la veracidad de lo contado, que luego resultó falso, y que hoy en día no mantenemos por razones evidentes. Por otro lado, Cervantes se sirvió del falso hallazgo, una convención literaria ya experimentada por las novelas de caballerías, y lo aprovechó para establecer diferentes capas de narración con las que disculpar, desde la propia ficción, los fallos en la historia o rebatir literariamente al usurpador Avellaneda. En cambio, más allá del juego, cambia por completo la consideración del *Lazarillo de Tormes* si lo presentamos como apócrifo o si lo presentamos como anónimo: lo primero supondría que estamos ante un documento real, ante una autobiografía con nombre falso, tal y como se leyó en el siglo XVI; lo segundo supondría que estamos ante un documento ficcionalizado, es decir, ante una fabulación novelesca presentada como un documento para *mentir* mejor, para decir una verdad peligrosa, que exige entre otras cosas la desaparición del nombre del autor.

En definitiva, el uso del documento a lo largo de la tradición narrativa en español ha sido constante, y ha valido bien como elemento de ficción (Borges y Cervantes), bien como elemento falaz, de juego engañoso o de confusión buscada (Max Aub y el *autor* del Lazarillo). No obstante, la inclusión del documento como tal en todas estas obras supone, por un lado, una pretensión de *verdad* o de apariencia de *verdad*, y por otro lado y paradójicamente, un cuestionamiento de esa misma *verdad*.

B.2. Los problemas ontológicos del documento y la falsa solución de los pactos

Nuestra tradición historiográfica y científica, desarrollada sobre las bases del racionalismo y del positivismo, ha otorgado al documento la marca de calidad sobre las cosas, como no puede ser de otra manera. El empeño por la demostración en el avance del conocimiento lo ha elevado a garantía de *verdad*, eso sí, con todos sus problemas de eficacia y de esencia.

Foucault (1969) afirma que el conocimiento que se puede extraer en base a los documentos es siempre un conocimiento parcial y falsamente neutro, pues se conservan gracias a la voluntad de una sociedad que los considera representativos frente a otros que no son considerados como tal. También Paul Ricoeur (1996) advierte del trabajo con los documentos, y de su organización en un relato estructurado temporalmente:

Son precisamente las actividades de custodia, de selección, de agrupamiento, de consulta, en una palabra: de lectura de los archivos y de los documentos, las que mediatizan y esquematizan la huella, por decirlo así, para hacer de ella la última presuposición de la reinscripción del tiempo vivido (el tiempo con un presente) en el tiempo puramente sucesivo (el tiempo sin presente). Si la huella es un fenómeno más radical que el del documento o el del archivo, en cambio es el tratamiento de los archivos y de los documentos el que hace de la huella un operador efectivo del tiempo histórico. (Ricoeur, 1996: 905-906)

Antes que ellos, Walter Benjamin (1940)¹⁰⁷ recelaba de la inocencia de esos residuos de la historia, y los consideraba supervivientes de una violencia sin freno en el seno de unas sociedades que luchaban por imponer su punto de vista sobre el mundo y que rescataban o destruían ese legado a voluntad:

Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. (Benjamin, 1973: 182)

Es decir, que en la conservación, permanencia y actualidad de un documento late una consideración prioritaria por parte de los poderes culturales que subyacen a lo largo de la historia. Desentrañar esa estructura de poder, como es intención de los posestructuralistas, significará dotar de un significado a ese significante que es la cosa-documento, es decir, interpretarlo, es decir, relativizar o ajustar su autenticidad. De otro modo, un documento tiene el estatuto de un significante en busca de significado:

Mientras escribo compruebo que en el curso de varios meses se han acumulado sobre mi escritorio, más que las cosas y los papeles que necesito para reconstruir la historia, las cosas y los papeles que *prueban la existencia* de la historia y que pueden corregir mi memoria si fuera necesario. No soy escéptico por naturaleza, pero tampoco soy ingenuo, y sé muy bien de qué magias baratas puede valerse la memoria cuando le conviene, y también, al mismo tiempo, sé que lo pasado no es inmóvil ni está fijo, a pesar de la ilusión de los documentos: tantas fotografías y cartas y filmaciones que permiten pensar en la inmutabilidad de lo ya visto, lo ya escuchado, lo ya leído. No: nada de eso es definitivo. Basta un hecho nimio, algo que en el gran marco de las cosas consideraríamos intrascendente, para que la carta que contaba frivolidades pase a condicionar nuestras vidas, para que el hombre inocente de la fotografía resulte haber sido siempre nuestro peor enemigo. (Vásquez, 2004: 101)

Pero hay más. ¿Un testimonio se puede considerar un documento *fiabile* o *veraz*? ¿Una entrevista o unas declaraciones de autoridad pueden considerarse como un argumento inequívoco? Sólo en la medida en que se considere la *verdad* como un centro al que aproximarse o como un *aleph* sobre el que proyectar *verdades* parciales, y no

¹⁰⁷ Cito por la edición que manejo de las *Tesis de filosofía de la historia*, de 1973, de la editorial Taurus.

como un todo delimitado y aprehensible. En otras palabras: “la verdad no es sino la expresión de la voluntad de verdad y reside, no tanto en la correspondencia entre la palabra y el pasado, como en la forma que toman diversas intenciones autoriales” (Girona Fibla, 1995: 63).

La intención autorial, la pragmática comunicativa frente a la forma, es el criterio principal para la teorización de Philippe Lejeune (1994) a propósito de los pactos de lectura implícitos entre el autor y el lector, como hemos visto. Entre el “pacto de autenticidad”, de biografías, documentales o géneros sin ficción, donde el autor se compromete a elaborar un relato que empieza y acaba en lo real, a pesar de que nace desde su posición parcial, y donde su voz se hace expresa en los paratextos, y el “pacto de ficcionalidad”, donde el autor se compromete a fabular sin perjuicio de lo extraliterario, es decir, lo que conocemos como novela de ficción, encontramos una diferencia en el estatuto del documento. En el primero de los casos, en el pacto de autenticidad, el documento intentará ser la demostración de la parte de *verdad* que se persigue; en el segundo, en el pacto de ficción, el documento orquestrará toda una estrategia de verosimilitud, como un “efecto de autenticidad”, derivado del “efecto de realidad” de Barthes, tal y como he explicado en el apartado anterior.

El campo de lo ambiguo (Alberca, 2007), sin embargo, atenta contra este binomio excluyente y permite un espacio de habitabilidad ontológica, aunque al mismo tiempo, de inestabilidad hermenéutica, donde el documento pueda jugar un papel oscilante entre la ficción y la realidad, y genere un “efecto de autenticidad” cambiante.

La docuficción juega en ese nuevo espacio del que hablamos: “un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 16). Es decir, un modo representativo ambiguo.

Como paradigma de esa profusión documental en el terreno de lo ambiguo pondremos por caso *Santa Evita* (1995), en la que he llegado a constatar el empleo de hasta dieciséis tipos de documentos o recursos para la ficción: citas literarias, fotos, recortes de diarios, entrevistas personales, archivos militares, archivos periodísticos,

diarios personales, declaraciones oficiales, inventarios, partes médicos, fichas personales, grabaciones en casetes, documentales de televisión, noticieros, cuadernos escolares e informes de espías. Todo ello se utiliza como pista o como prueba para hacer avanzar la novela en dirección a la construcción de la verdad, o para rodearla, envolverla y aproximarse a ella.

Evidentemente la inclusión, la declinación, la sanción, la manipulación y la ordenación del material empleado no se hace de manera gratuita ni ingenua. En último término, todo ese amontonamiento documental se organiza para encauzar en uno u otro sentido la “verdad” final.

Continuemos con el ejemplo de *Santa Evita* y su exagerada acumulación de documentos. El enfrentamiento de los diferentes discursos, desde el registrado por una cámara de televisión hasta el más discutible, de carácter oral, se disponen de tal modo que ofrecen una visión mítica de la figura de Eva Perón, es decir, como una personalidad insondable, como una imagen inaprehensible, como un “acontecimiento” histórico desproporcionado (y remarco el carácter de “acontecimiento”) en el que confluyen sensibilidades peligrosamente opuestas de la sociedad argentina... *Santa Evita* es el intento fallido de encauzar en un solo discurso, en una novela, los múltiples discursos sobre Eva Perón, elemento inaprehensible que genera incesantemente nuevos relatos incluso contradictorios, entrando en la categoría barthiana de mito como elemento vaciado en cuyo seno se proyectan valores y aspiraciones colectivas:

Se fue convirtiendo en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo. (Martínez, 1995: 21).

De otro modo, la representación del objeto supera al objeto mismo en *Santa Evita*. Tomás Eloy Martínez bordea los límites genéricos al recopilar material de diversa índole, documentos auxiliares en la reconstrucción de la historia argentina, centrada en la figura mítica de Eva Perón y en la peripecia de su cadáver embalsamado. Tomás Eloy Martínez amalgama discursos disímiles de manera enciclopédica e insistente –escritos, orales, contrastados o sin comprobar–, y pone al mismo nivel

rumores, silencios, secretos y versiones oficiales, tejiendo los vacíos de la historia con la voz de la ficción; la aventura del investigador permite la entrada de la ficción ante este caos documental y, sobre todo, legitima el discurso resultante:

Ordené los papeles y comencé a copiarlos. Era interminable. Aparte de los informes de Santiago de Chile, Moori había acumulado chismes de croupiers, actas de registros civiles e investigaciones históricas de periodistas de Los Toldos. Al fin, sólo copié unos pocos párrafos textuales. De otros, tomé notas abreviadas y rescaté fragmentos de diálogos. Años después, cuando quise pasar en limpio esos apuntes y convertirlos en el comienzo de una biografía, me desvié a la tercera persona. Donde la madre decía: «desde que Evita vino al mundo sufrí mucho», a mí se me daba por escribir: «desde que nació Evita, su madre, doña Juana, sufrió mucho». No era lo mismo. Casi era lo contrario. Sin la voz de la madre, sin sus pausas, sin su manera de mirar la historia, las palabras ya no significaban nada. Pocas veces he combatido tanto contra el ser de un texto que se quería narrar en femenino mientras yo, cruelmente, le retorció la naturaleza. Nunca, tampoco, fracasé tanto. Tardé en aceptar que, sólo cuando la voz de la madre me doblegara, habría relato. La dejé hablar, entonces, a través de mí. Y sólo así, me oí escribir: «Desde que Evita vino al mundo sufrí mucho»... (Martínez, 1995: 366).

Los documentos muertos, de por sí, no valen: el periodista entra en la sanción del material, en su interpretación, en su complementación con otros, y finalmente los presenta a través de su subjetividad y de su elaboración estética. En opinión de María Griselda Zuffi (2007), esta disparidad de material, recopilado en una labor periodística ingente, y este modo literario de proceder, sirven para reconstruir la Historia desde discursos marginales, o marginados por la historiografía oficial, en un intento, no de fidelidad histórica, sino de “construcciones posibles del pasado” (Zuffi, 2007: 114). La mezcla de ficción y no ficción ayuda a “desestabilizar la centralización del Saber¹⁰⁸” (Zuffi, 2007: 115), “desplaza los paradigmas de la verdad (...). Ficción y no ficción no son disyuntivas de la literariedad” (Zuffi, 2007: 11-12).

La ficción, articulada en torno a un personaje que investiga y que narra su investigación, actúa como organizadora y coordinadora de esa profusión de voces, y va

¹⁰⁸ La mayúscula es incluso de la autora.

más allá al armonizarlas en una misma unidad de sentido: Eva Perón como figura histórica inaprehensible, como mito desbordante en la historia de Argentina. Y no se trata, en mi opinión, de reunir todas las voces para que sea el lector, en última instancia, el que opte por tal o cuál línea o argumento, o para que el lector saque sus propias conclusiones –tópico peligroso, por otra parte-, sino más bien para que el lector “opte” en este caso por la perplejidad y por la saturación o el asombro ante las simplificaciones de uno y otro lado.

En definitiva, y concluyendo con la novela *Santa Evita*, una novela sobre una figura histórica, es decir, sobre un elemento no ficticio, en ella se construye un relato ambiguo donde la realidad se inserta desde lo documentado y de forma intermitente en el procedimiento ficticio de la investigación del narrador, que acaba sancionando y construyendo una interpretación forzosamente subjetiva de lo real.

Al igual que *Santa Evita*, donde las imágenes se sobreponen a la realidad y los discursos polifónicos, repletos de verdad y de mentira si nos atenemos al positivismo documental, las novelas de investigación que estudiamos se levantan sobre una calculada ambigüedad donde la autenticidad y la ficción se mezclan, se interpelan y se rebaten. En numerosas novelas, la parte ficticia es la respuesta a la incapacidad de la no ficción. Por ejemplo en *Soldados de Salamina* tanto el artículo inicial en la prensa “Un secreto esencial”, como las entrevistas sobre los amigos del bosque, como los datos bibliográficos, o como el relato real o biografía de Sánchez-Mazas son insatisfactorios; lo que otorga el sentido final de la novela es el encuentro y el testimonio de Miralles. En la propuesta de Cercas abunda el material documental, pero de por sí tiene un alcance limitado, que sólo se completará con la palabra del miliciano refugiado en Francia, olvidado de la historia y sólo reivindicado por un escritor frustrado.

Atendiendo al caso concreto de Cercas, la segunda parte de novela, la que precisamente lleva por nombre el título de la novela, es la exposición de ese misterio revelado, de esa investigación completa sobre lo real: quién fue Sánchez Mazas, por qué fundó la falange, por qué ayudó a la tragedia de la guerra, cómo sobrevivió y cómo murió olvidado de todos; de este modo, el narrador Cercas elabora una cronología

biográfica exhaustiva, presenta una serie de conjeturas razonables sobre su vivencia en la guerra civil, poco documentada, recoge los últimos datos de su vida, siendo ministro con Franco, o después ya retirado de la esfera pública, dedicado a escribir y a publicar como un “viejo poeta cortesano”; finalmente, concluye con una valoración crítica de la figura histórica:

Quizá Sánchez Mazas no fuera más que un falso falangista, o si se quiere un falangista que sólo lo fue porque se sintió obligado a serlo (...) porque en el fondo nunca acabaron de creer del todo que su ideario fuera otra cosa que un expediente de urgencia en tiempos de confusión, un instrumento destinado a conseguir que algo cambie para que no cambie nada; quiero decir que, de no haber sido porque, como muchos de sus camaradas, sintió que una amenaza real se cernía sobre el sueño de beatitud burguesa de los suyos, Sánchez Mazas nunca se hubiera rebajado a meterse en política, ni se hubiera aplicado a forjar la llameante retórica de choque que debía enardecer hasta la victoria al pelotón de soldados encargados de salvar la civilización. (Cercas, 2001: 136).

Este análisis, este “relato real”, esa

suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida –su frustrado fusilamiento en el Collell-, propusiera una interpretación de su personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron la Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre. (Cercas, 2001: 143),

es impotente a la hora de explicar la naturaleza de Sánchez Mazas, del falangismo o de la violencia y los horrores de la Guerra Civil:

El libro estaba terminado. Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. (Cercas, 2001: 144).

Esa pieza será Miralles. Al igual que la segunda parte era la respuesta a la primera; la tercera parte es la respuesta a la segunda: *Soldados de Salamina* es una novela en construcción, es una novela que se construye tres veces. Es decir, si el lector comprende la magnitud de la tragedia y lo injusto del olvido, no es por la bibliografía

revisada, sino por el encuentro con el vencido: el narrador transita de unos materiales a otros para hacer ver lo limitado de su exposición en su intento por comprender la guerra, el exilio y la dictadura.

Tomás Eloy Martínez y Javier Cercas no sólo hacen acopio de una cantidad ingente de materiales, documentos gráficos, escritos, sonoros, relatos literarios, relatos populares, etc., como fuentes desde las que elaborar un discurso sobre un referente real, Eva Perón o Sánchez-Mazas, sino que además declaran tácitamente con su paso a la ficcionalización que cualquier intento de biografía o de crónica, les resulta antinatural o ineficaz. De otro modo: a pesar de la labor de investigación, completamente rigurosa y global, ambos autores declaran que sólo a través de la ficcionalización de la realidad se puede aproximar a una figura inasible, que camina entre el mito y la historia, y a una escena que puede revelar toda una lección vital.

Una visión idéntica es la de Jorge Semprún. Si Tomás Eloy Martínez y Javier Cercas relativizan la eficacia del periodista-investigador y favorece la posición del novelista, Semprún relativiza incluso su discurso testimonial, un discurso directo, para priorizar su relato novelesco:

Habrán testimonios en abundancia... Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia... Y luego habrá documentos... Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas... Todo se dirá, constará en ellas... Todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprensiva que sea... (Semprún, 1995: 141).

Y ese efecto de *verdad esencial* “no lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!” (Semprún, 1995: 140). De otro modo, esa verdad con artificio es la misma “verdad de las mentiras” de Vargas Llosa (1990) y la misma “verdad moral” o poética de Cercas (2011), que no son otra cosa sino la búsqueda de verosimilitud de toda novela que gravita en torno al realismo, y que no son otra cosa distinta a lo que hacían Borges (fuera de la estética realista), Max Aub, Cervantes o el autor del *Lazarillo*.

Para los llamados recuperacionistas, la verdad es, en primer lugar, una experiencia vivida, no por subjetiva menos legítima o auténtica. Por tanto, la verdad se alcanza o se reconstruye mediante testigos individuales tanto como en los archivos; y se persigue menos por motivos de conocimiento científico que por una necesidad de justicia, un afán ético. En última instancia, la verdad histórica satisface una necesidad de autoconocimiento, considerado indispensable para el desarrollo futuro, sea a nivel personal o comunitario. (Faber, 2011: 108)

Recapitulando. Por un lado mantenemos el cuestionamiento del documento a la hora de representar una realidad concreta. Por otro lado, sin embargo, mantenemos que el documento es el elemento privilegiado que otorga un efecto de autenticidad en las obras de no ficción, y un elemento de verosimilitud en las obras de ficción. Y en el reino de la ambigüedad, entre ficción y no-ficción, el documento hará creer lo primero para conseguir lo segundo, es decir, parecerá que es la marca de autenticidad como recurso eficaz para lograr la verosimilitud, creando una “fuerte y convincente ilusión referencial” (Alberca, 2007: 295). Pero además, Sebastiaan Faber (2011) establece con claridad la voluntad performativa que hace que separemos el concepto de *memoria* del concepto de *historia* (Juliá, 2010), a saber, una voluntad de conocimiento capaz de actuar en el seno de una comunidad e incidir en un debate colectivo frente a una voluntad de conocimiento puramente académico, que no es otra cosa que la distinción que ya establecía Edward Said en su célebre *Orientalism* (1978) entre “conocimiento político”, es decir potencialmente aplicable, y “conocimiento puro”, es decir no susceptible más que de ser heredado, refutado o ampliado en un círculo intelectual cerrado y exclusivo.

Ahora bien, ¿por qué se confunden bajo un mismo mecanismo de investigación los casos reales y los casos ficticios? ¿Por qué se confunden dentro de una misma narración personajes y hechos reales con personajes y hechos ficticios? ¿Qué valor contienen en estas narraciones los documentos? ¿Qué valor contienen los documentos ficticios?

En mi opinión, la ficción ha sabido aprovechar uno de los recursos más eficaces de legitimación de un relato, como es el de la documentación o el de la

visibilización de un trabajo de fondo, una investigación. Con ello se pretende conseguir un efecto de verdad, de autenticidad, a pesar de que lo narrado es completamente *falso*. Y a pesar de incluir elementos ficticios, o de mezclarlos con elementos reales, estas novelas se articulan en busca de la verosimilitud que se le reclama a toda obra más o menos en la estela del realismo.

Por otro lado, el camino de la no ficción es el contrario. Su deriva hacia lo ficticio ha sido consecuencia de diversos factores: en primer lugar por una necesidad de consumo de realidad propia de las sociedades occidentales actuales (Zizek, 2002); en segundo lugar por una necesidad expresiva de los hechos traumáticos colectivos; en tercer lugar por la búsqueda de una comunicación masiva que sólo la literatura, o el arte en general, puede ofrecer; en cuarto lugar por la permisividad que le otorga al autor la fabulación a la hora de presentar dudas, caminos posibles, compromisos necesarios... y de alcanzar una emotividad que de otro modo no podría darse; y cuando hablamos de emotividad, estamos hablando también de eficacia comunicativa.

Este es el terreno de lo ambiguo en el que nos movemos, leemos y escribimos. Conviene no perder de vista en el debate la legitimidad de la literatura a la hora de expresar la verdad, a fuerza de mentiras; conviene no perder de vista tampoco su potencial expresivo y comunicativo. Sin embargo, tendremos que estar atentos a ese relativismo de los productos de realidad, tendremos que detectarlo, señalarlo, controlarlo, pero no considerarlo necesariamente como una amenaza. Estamos, queramos o no, en el escenario de la literatura y del arte.

c) UNA VERDAD PREMATURA; JUEGO DE TÍTULOS Y DE TEXTOS

Es bastante sencillo pensar, a priori, en los problemas que conlleva cualquier tipo de investigación, a saber, la ocultación deliberada de información por parte de un comunicante o parte implicada, el falseamiento de la información que obliga al investigador a desviarse del camino que le conduce a la verdad, la imposibilidad física de acceso a los documentos, a los testimonios o a los datos precisos, la confrontación

de datos contradictorios, etcétera. La superación de todos estos obstáculos proviene de la actitud interpretativa y contrastiva del investigador. Todo esto, como decimos, es tan general a todo proceso de detección que no llega a caracterizar con pertinencia la investigación de escritor que nos interesa.

Ahora bien, sí encuentro un recurso prototípico en este tipo de obras que pretendo conceptualizar como problema: la verdad prematura. Una verdad prematura o una verdad precipitada funciona igual que una mentira: en primera instancia, finge cerrar la investigación con un resultado falso, o en el mejor de los casos es un resultado parcial, que tiene apariencia de certeza; y en segunda instancia, retrasa u obstaculiza la recomposición de la “verdad”. Y en nuestro corpus de obras se manifiesta de una forma concreta.

En su acceso a la verdad, el narrador y protagonista investigador escala diferentes estadios hasta alcanzar cierta proximidad con ella. Un primer estadio es la redacción de un texto, fundamentalmente un libro, en que se cree contener la totalidad de la historia investigada; texto que posteriormente será impugnado por algún personaje, siguiendo un criterio de verdad/mentira, o por el mismo narrador, siguiendo un criterio de validez/invalidéz o satisfacción/insatisfacción. Este texto provisional es esa verdad precipitada que confunde al investigador, que lo bloquea o que le imprime una sensación de final a medias o de falso final. La posterior revisión y la reanudación de la investigación serán las únicas salidas para solucionar el problema; solución que sólo llegará con una nueva “verdad”, más aproximada a la realidad, más fiable, aunque no necesariamente absoluta, y que será la redacción final del libro que tenemos entre manos.

Ocurre en *Soldados de Salamina* (2001), como hemos visto anteriormente, donde el “relato real” deja un sabor amargo para el narrador, que sólo se resarcirá al proseguir con su búsqueda y encontrar la verdad de Miralles.

Ocurre también, y de otro modo, en *Los informantes* (2004). En esta novela, el narrador, hijo del prohombre de la patria colombiana, Gabriel Santoro, abre su discurso

el día en que su padre lo llama por teléfono para que vaya a visitarlo después de tres años sin mediar palabra entre ellos por culpa de la aparición de un libro:

El único publicado por mí hasta la fecha, un reportaje con título de documental para la televisión –*Una vida en el exilio*, se llamaba- que contaba o trataba de contar la vida de Sara Guterman, hija de una familia judía y amiga nuestra de toda la vida, a partir de su llegada a Colombia durante los años treinta. En el momento de su aparición, en 1988, el libro había tenido cierta notoriedad, pero no por su tema ni por su calidad discutible, sino porque mi padre, un profesor de Oratoria que siempre rehusó acercarse a cualquier forma de periodismo, un lector de clásicos que despreciaba el hecho mismo de comentar literatura en la prensa, había publicado en el *Magazín Dominical* una crítica que lo destrozaba con algo muy parecido al ensañamiento. (Vásquez, 2004: 14)

En ese libro, como dice la cita, se reconstruía el ambiente de la colonia alemana en Colombia, especialmente conflictiva durante la Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, el boicot del padre se debe a que en germen contiene una verdad peligrosa para él, verdad que no acaba de trascender. Sólo la indiscreción de la última amante del padre hará que todo salga a la luz, que todo el país conozca que Gabriel Santoro fue delator de la familia de su mejor amigo, lo que llevó a la ruina al menos a dos generaciones. Incluso aparece íntegro el primer capítulo de *Una vida en el exilio*, con el testimonio de Sara Guterman. Como declara el propio narrador, el objetivo de la obra era comprender cierto momento histórico:

Había cosas de las que necesitaba percatarme. Que ciertas zonas de mi experiencia (en mi país, con mi gente, en este tiempo que me tocó en suerte) se me habían escapado, generalmente por estar mi atención ocupada en otras más banales, y quería evitar que eso siguiera sucediendo. Darme cuenta: ésa era mi intención, sencilla y pretenciosa al mismo tiempo; y pensar en el pasado, obligar a alguien a recordarlo, era una manera de hacerlo, un pulso librado contra la entropía, un intento de que el desorden del mundo, cuyo único destino es siempre un desorden más intenso, fuera detenido, puesto en grilletes, por una vez derrotado. (Vásquez, 2004: 35-36),

pero el derrotado acabará siendo el propio autor, pues una verdad aún más cercana que la de Sara Guterman y que daría mejor cuenta de esos años del miedo se revelará focalizando su atención en ese hombre que reprende su publicación en 1988. Después

de tres años de silencio, el padre llama al hijo para comunicarle que lo van a operar a vida o muerte; tras la operación y durante la convalecencia, el padre viaja a Medellín y en el camino de vuelta pierde la vida en un accidente de coche; debido a su fama, la última amante concierta una entrevista en televisión para airear esas verdades que Gabriel Santoro había escondido durante toda su vida y cuya paz sólo se había alterado con la publicación de *Una vida en el exilio*; así comienza una nueva investigación por parte del hijo, que lo llevará a Medellín a ver al antiguo amigo de su padre, que lo llevará a otra verdad, más aproximada que la del libro primero, y que lo llevará por último a otra redacción, la del libro definitivo *Los informantes*, como una especie de redefinición de la memoria de Gabriel Santoro y un intento de redención de su culpa:

Ahora me gusta pensar y repensar en esa semana, porque es lo más parecido que tengo a la inocencia, a un estado de gracia, porque al terminarse esa semana se cerró toda una idea de lo que debe ser el mundo. En ese momento este libro no existía. Todavía no podía existir, por supuesto, porque este libro es una herencia generada por la muerte de mi padre, el hombre que mientras vivía despreció mi trabajo (escribir sobre vidas ajenas) y que después de muerto me dejó como legado el tema de su propia vida. Yo soy el sucesor de mi padre y soy también el ejecutor testamentario. (Vásquez, 2004: 100)

Idéntico recurso es el que Jordi Soler emplea en *La fiesta del oso* (2009). En calidad de escritor, el narrador y protagonista es invitado por la asociación francesa *Fils et Filles de Républicains Espagnols et Enfants de l'Exode* a un encuentro-homenaje en la playa de Argelès-sur-Mer, pues en un libro había denunciado la “amnesia” respecto de ese lugar:

Porque hoy es un sitio de veraneo altamente frívolo lleno de bares y cuerpos tomando el sol en la misma arena, en el punto exacto donde decenas de miles de españoles agonizaban de hambre, de enfermedad o de frío, hace no tantos años. (Soler, 2009: 31)

Al acabar la charla –cuyo cartel aparece como ilustración en la edición que manejamos (Mondadori, 2009, 1ª edición)-, una mujer se abre paso entre la multitud para entregarle una fotografía y una carta y se marcha sin más explicaciones, dejando en sus manos un misterio, un nuevo interrogante que lo llevará de nuevo a una investigación sobre su propia familia:

Me parecía una historia poco menos que imposible. La persona que firmaba la carta, un o una tal Noviembre Mestre, expresaba su enfático desacuerdo con el destino que Oriol, el hermano de Arcadi [su padre], tenía en el libro que yo había escrito y del que acababa de hablar esa misma tarde. [...] En esa página de mi libro, que tanto había molestado a Noviembre, dice textualmente: “Oriol fue visto por última vez cerca de la cima del Pirineo, todavía de pie, batallando contra una ráfaga mayor que corría por el espinazo de la cordillera, a unos cuantos pasos de atacar la pendiente que desembocaba en Francia”. Esto era lo que hasta ese día se sabía de Oriol, que había estado muerto durante décadas hasta esa tarde en que [...] supe que el hermano de Arcadi había estado vivo todo ese tiempo, había sido amigo de Noviembre Mestre y como prueba me enviaba esa foto que Oriol había conservado hasta el “verdadero día de su muerte”. (Soler, 2009: 34-35)

Y ni siquiera “el verdadero día de su muerte” será el que piensa en ese momento en que sabe que su tío no murió en 1939, puesto que la investigación hará descubrir al escritor-personaje-narrador que Oriol todavía vive en una prisión francesa, tras haber pasado su vida delinquiendo. A esa verdad, a ese momento en que lo reconoce bajo el disfraz de oso mientras es apaleado por la multitud de un pueblo en fiestas, sólo llegará mediante un proceso de detección que refutará esa verdad provisional, equivalente a una mentira, de su primer libro.

No en forma de libro, sino de documental televisivo es ese primer estadio de la verdad al que llega el periodista y narrador de *Cita a Sarajevo* (2006). Después de averiguar el paradero de Ilija Stanic, asesino en 1969 del general yugoslavo Luburic, responsable de los campos de concentración en Croacia -menos conocidos que otros, pese a lo brutal y salvaje de sus métodos- y protegido por la dictadura de Franco al haber sido aliado de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, lo convence para rodar un documental en Carcaixent, el lugar donde ocurrió el asesinato, y recomponer los hechos: fundamentalmente por qué mató a Luburic, si porque era croata y el asesinato era una venganza contra el régimen de los años 40, si porque era judío y agente del Mosad, si porque era un agente secreto de la Yugoslavia comunista de Tito.

En las páginas finales del libro, el narrador relata cómo preparan las escenas del documental mientras Stanic explica lo sucedido. En una de ellas, Stanic pasea por el

cementerio de Carcaixent y acude a arrodillarse ante la tumba del general Luburic para rezar:

Ací estic. Per demanar-te perdó en allò que tinc culpa... He sigut jove. Déu és testimoni que estic dient la veritat i només la veritat. (Bayarri, 2006: 209)

La confesión espontánea y sincera queda en entredicho cuando, por motivos técnicos, debe repetirse la escena:

Tots els moviments d'Stanic són idèntics, inclòs el senyal de la creu i l'agenollada. Segurament ha trepitjat les mateixes pedres del terra i ha provocat el mateix soroll. També ara mira al cel i parla davant de la tumba. En la segona ocasió repeteix la seua intervenció paraula per paraula. (Bayarri, 2006: 210)

Es decir, el narrador nos infiltra la duda sobre el testimonio del propio Stanic. Si es una verdad difícil, si el documental relata al final una verdad dudosa, aun viniendo de la misma palabra del autor de los hechos, la reconstrucción de toda la investigación, incluyendo todas las posibilidades de la historia, se acerca más a la “verdad” que el testimonio mismo, y de ahí la concepción de la investigación y del relato del escritor:

Durant el camí de tornada revise les escenes viscudes al seu costat, totes les versions possibles del crim de Carcaixent, els testimonis de terceres persones, els documents consultats... Intente explorar per davall de les paraules, clixés algunes voltes, i exactes també en ocasions: espia, croat, nacionalista, assassí, cap de turc, còmplice, fugitiu... He de sopesar serenament les diferències entre un assassinat premeditat i un crim nascut de la passió, siga com siga l'origen de la fúria. He d'analitzar els canvis que el temps opera sobre la naturalesa d'un home al llarg de tres dècades. I he de saber distingir una persona dels seus actes. A la fi, no puc oblidar que la meua veritat no és superior a la veritat expressada per Ilija en la seua declaració. [...] Quina cosa pot quedar de tot plegat? [...] El record d'una amistat, sí. Potser un llibre... (Bayarri, 2006: 219-220)

Al periodista le queda digerir toda esa revelación y ponerla en orden respecto de las hipótesis y datos contrastados de todo el proceso investigador. Es decir, es el momento de interpretar, más allá del documental como verdad primera, en un libro definitivo: *Cita a Sarajevo*.

El libro definitivo congrega todas las posibilidades de verdad que encierra una historia, una puesta en duda honesta, una propuesta sincera en su concepción de obra limitada o aproximada pero global. Por supuesto, esa es la apariencia y la impresión de la novela final, verosímil y más auténtica que el relato real o de no ficción, pero seamos precavidos, somos conscientes de que su propuesta de interpretación global es inevitablemente tendenciosa, caiga de un lado o de otro, como veíamos en el apartado anterior al hablar del manejo de material documental y de la ideologización de la fórmula.

Este recurso nos propone un tipo de novela que se va haciendo, una novela en marcha, donde los capítulos se observan como bocetos o notas provisionales para los posteriores, donde unos responden y refutan a otros, donde la narración se construye y se deconstruye constantemente, y donde la obra final es el resultado de todo ese trasiego intertextual y metadiscursivo, y una metáfora finalmente sobre el verdadero ejercicio de escritura.

Además, no puedo obviar la referencia constante a otros textos y a otros autores que conlleva la intertextualidad, una forma de tributo a la escritura misma. *El hombre que amaba a los perros* es, aparte del título de la novela de Leonardo Padura, el título de un cuento de Raymond Carver; el protagonista está leyendo ese cuento tumbado en la playa, justo la misma tarde en que se encuentra por vez primera con ese hombre misterioso, enfermo y avejentado que pasea a sus dos perros, y que luego resultará ser Ramón Mercader. *Missing*, aparte del título de la novela de Alberto Fuguet, es el título de una película de Constantin Costa-Gavras estrenada en 1982, a la que el protagonista hace referencia al principio de la novela. “El vano ayer [engendrará un mañana / vacío y por ventura pasajero]” o “Mala gente que camina [/ y va apestando la tierra]” son distintos versos de Antonio Machado, que tanto Isaac Rosa como Benjamín Prado recuperan para los títulos de sus novelas. *Tiempo de memoria*, de Carlos Fonseca, se opone al *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos

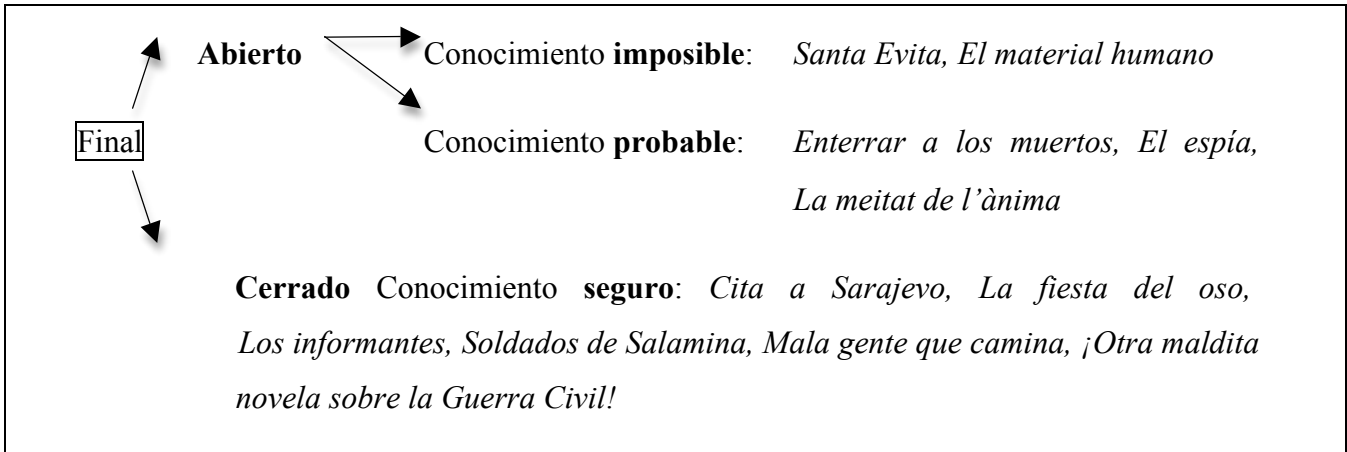
El juego de títulos y la superposición de textos plantean una doble posibilidad enfrentada. Por un lado, la escritura constante se entiende como la única forma de

comprensión y aprehensión de la realidad, se entiende como un ejercicio insistente y voluntario que adquiere una progresiva eficacia y que incluso llega a ser más acertado que la falsa neutralidad del documental televisivo pongamos por caso (y volvamos a *Cita a Sarajevo*) en tanto que puede interpretar y otorgar un sentido global a la historia: “Contra la fugacidad, la letra. Contra la muerte, el relato”, como afirma Tomás Eloy Martínez (1995). Por otro lado, ese trasiego constante e intermitente de textos que se aluden, se celebran o se rebaten, conduce a pensar que toda escritura es siempre provisional y refutable, que nunca llega a alcanzar con plenitud la “verdad” buscada y siempre puede ser superada por un nuevo relato, una nueva escritura. Y en todo caso, que todo texto forma parte de una cadena de escritura sin la que no podría alcanzar su plenitud de significados.

3.2.2.- Tipos de finales y tipología de investigaciones

Si clasificáramos los finales del corpus de novelas que estudiamos simplemente en éxito o fracaso de la investigación, según se llegue a la verdad o no, estaríamos perdiendo toda una serie de matices que enriquecen este nuevo tipo de novela. Hay diferentes modos de llegar a la verdad, de la misma manera que hay diferentes modos de no llegar a la verdad. En nuestro corpus encontramos caminos intermedios, fracasos que saben a éxito y éxitos que esconden el germen de la duda o de la mentira.

La investigación de este tipo desemboca en dos tipos de finales distintos: abiertos o cerrados, dependiendo de las posibilidades de continuación hacia la verdad. Dentro de los finales abiertos, los finales pueden ser: de conocimiento imposible o de conocimiento probable, si entendemos que la verdad es inalcanzable o, por el contrario, se encuentra de momento en un estadio de provisionalidad a la espera de nuevos datos. Dentro de los finales cerrados, las novelas sólo pueden ser de conocimiento seguro, bien sea este conocimiento alcanzado o no alcanzado, éxito o fracaso.



3.2.2.1.- Final abierto de conocimiento imposible

Los finales abiertos son, no los que no alcanzan a resolver el misterio o a recuperar la historia oculta, sino aquellos que se saben incapaces de acceder a un plano más cercano a la verdad y, por lo tanto, concluyen con la idea de haber intentado una aproximación y de no haber alcanzado la plenitud cognoscitiva. Decíamos anteriormente que los finales abiertos se caracterizan por permitir potencialmente la continuación de la investigación, pero eso solamente es posible entendiendo la “verdad” como un punto inaprehensible que solo accede a expresarse de modo aproximado.

En este sentido, *Santa Evita* concluye con un final abierto de conocimiento imposible, en el que la novela concluye sin poder aportar más información de relevancia para poder aprehender el objeto investigado, porque este se declara inabarcable. Hemos dado en llamar a este final “de conocimiento imposible” porque la verdad se ha convertido en un ente inconmensurable, imposible de conocer de manera delimitada y certera. El caso paradigmático es el de *Santa Evita*, donde el narrador-investigador reúne todos los discursos que reconstruyen y reproducen la figura de Eva Perón, que son los mismos que finalmente elevan su imagen a categoría de mito. Hemos explicado cómo Evita se construye como una figura capaz de contener en sí

mismo la bondad o santidad, por un lado, y la maldad y la arrogancia, por otro, como dos extremos que no excluyen las categorías intermedias. *Santa Evita* es el intento de comprender un fenómeno de la historia argentina, y se canaliza a través de una investigación que sólo alcanza a explicar que Eva Perón es inexplicable, o que en Eva Perón caben múltiples explicaciones; una investigación que permanece balbuciente al exprimir todo lo que se conoce sobre su persona, que no sabe más de lo que expone en la novela, una investigación que desatará múltiples interpretaciones sobre su figura, y todas ellas tendrán argumentos contrastados para legitimarse como “verdad”, pero cuya visión no eludirá ni imposibilitará el resto de visiones.

En diversas ocasiones, el narrador, atormentado por la imposibilidad de conocer y por la imposibilidad de relatar, en definitiva de contener el mito de Eva Perón, reflexiona sobre ese ejercicio de escritura que supone *Santa Evita*, sus posibilidades y problemas:

Desde que intenté narrar a Evita advertí que, si me acercaba a Ella, me alejaba de mí. Sabía lo que deseaba contar y cuál iba a ser la estructura de mi narración. (...) Mi primer impulso fue contar a Evita siguiendo el hilo de la frase con que Clifton Webb abre los enigmas de Laura, el film de Otto Preminger: “Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura”. (Martínez, 1995: 62-63)

Y desde la voluntad de relatar con cierta exigencia intelectual, nace el cuestionamiento del resultado:

En una larga y descartada versión de esta misma novela conté la historia de los hombres que habían condenado a Evita a una errancia sin término. Escribí algunas escenas aterradoras, de las que no sabía salir. (...) Casi nada sobrevivió en las versiones que siguieron. (...) Recordé el tiempo en que anduve tras las sobras de su sombra, yo también en busca de su cuerpo perdido (tal como se cuenta en algunos capítulos de *La novela de Perón*), y los veranos que pasé acumulando documentos para una biografía que pensaba escribir y que debía llamarse, como era previsible, *La perdida*. (Martínez, 1995: 63-64)

Enseñar los entresijos de la creación literaria, pensar los mecanismos de escritura como una operación de transparencia y, por lo tanto, de verdad, es un recurso fundamental en las novelas de investigación que estudiamos. La novela se concibe como narradora de

historias y como narradora de sí misma, como narradora de realidad y de lenguaje, autoconsciente. Así, como novela de conocimiento imposible, se plantea un lenguaje imposible de dar cuenta de lo real:

Fue un fracaso aún más hondo el que dio origen a este libro. A mediados de 1989 yacía yo en una cama penitencial de Buenos Aires, purgando la calamidad de una novela que me nació muerta, cuando sonó el teléfono y alguien (...) me internó en una aventura sin la que *Santa Evita* no existiría. (...) Reaprendí la escritura, mi oficio, con fiebre adolescente. ¿Santa Evita iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. (...) Se me escurrían las tramas, las fijezas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su voz propia a veces y otras con voz ajena, sólo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece. Tardé meses y meses en amansar el caos. (Martínez, 1995: 64-65)

El material humano (2009), del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, emprende a través de un narrador vacilante una investigación sobre el crimen común y el crimen de Estado en las últimas décadas en Guatemala. El objetivo es tanto sistematizar los actos de violencia, analizar el origen, las causas y el desarrollo de esa misma violencia y, en consecuencia, comprender ese mismo “fenómeno” que arrasa el país desde mediados de siglo XX. En definitiva, *El material humano* es una investigación para comprender y otorgar un sentido a la violencia en Guatemala, tarea –como se puede comprender- de carácter imposible.

Eva Perón y la violencia guatemalteca, esos son los dos temas de investigación propuestos por Martínez y Rey Rosa. ¿Cuándo acaba de dar una cuenta de esos dos ítems? ¿Cuándo se considera cerrado y entendido en su totalidad y en su complejidad cada uno de esos entes? ¿Cómo detener el avance del mito y fijar una interpretación coherente y perdurable? ¿Cómo conceptualizar la violencia, lo real, en una imagen, en unas estadísticas y en unos argumentos lógicos y, en consecuencia, plantear respuestas o soluciones al conflicto? Al contrario que en el resto de novelas de nuestro corpus donde, a pesar de que la “verdad” es ciertamente inabarcable por completo, la narración concluye con alguna forma de respuesta de cierre de la investigación puesto que esa misma investigación plantea problemas ontológicos, es decir, alrededor de la cosa investigada y sus posibilidades de acceso al conocimiento, en estas obras nos asalta un

problema de carácter epistemológico, es decir, que no reside tanto en la cosa investigada sino en el proceso cognoscitivo que nos lleva hacia ella. ¿Cómo investigar un mito como Evita o una abstracción como la violencia? ¿Es posible llegar a un conocimiento razonable y argumentado? La respuesta tiende hacia el interrogante y la parálisis. El narrador en cada una de las novelas planteará ese problema epistemológico y será incapaz de resolverlo: no falta un dato concreto para cerrar la investigación, no falta una pista que desvele una verdad que complete la investigación; al contrario, estas investigaciones se desbordan en datos, en escenas y en argumentos que tienden a la acumulación y a la sobreinterpretación de lo investigado, precisamente por la incapacidad de esos propios datos, escenas y argumentos de contener lo inconmensurable. El problema no es la realidad investigada, sino la imposibilidad del sujeto de pensarla y de decirla.

Quisiera detenerme en *El material humano* para explicar esa “imposibilidad” epistemológica de este tipo de novelas, como la de Tomás Eloy Martínez o la del mismo Rodrigo Rey Rosa. El análisis lo he dividido en tres partes principales, entendidas como el fracaso cognoscitivo, el fracaso expresivo y el fracaso deontológico de la investigación.

3.2.2.1.1.- *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa¹⁰⁹

a) El Minotauro imaginado

“Inesperadamente me pregunto qué clase de Minotauro puede esconderse en un laberinto como éste” (Rey Rosa, 2009: 56). Este pensamiento le sobreviene al narrador de *El material humano* (2009) en el momento en el que se siente desbordado ante el caos y el desorden del archivo policial, lugar en el que se ha adentrado en busca de historias con las que continuar su carrera de escritor. Qué clase de Minotauro, qué clase

¹⁰⁹ Parto de los planteamientos que esboqué en una comunicación sobre *El material humano*, la memoria y la representación de la violencia en Guatemala en el VII Congreso Internacional de Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe (por los derroteros de la oralidad y la escritura), celebrado en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito) en agosto de 2011.

de hallazgo formidable podrá revelar Rodrigo Rey Rosa, en ese almacén de la violencia guatemalteca, que pueda darnos la medida de ese monstruo colectivo que asola el país desde hace ya más de treinta años. La respuesta, premonitoria, viene a renglón seguido: “Tal vez sea un rasgo de pensamiento hereditario creer que todo laberinto tiene su Minotauro. Si éste no tuviera, yo podría caer en la tentación de inventarlo” (Rey Rosa, 2009: 56).

De otra manera, la réplica viene a darnos las claves con las que intentaré justificar cómo la novela de Rodrigo Rey Rosa contribuye a cristalizar una memoria de la historia cotidiana de Guatemala de una manera ambigua, real e imaginaria al mismo tiempo, y cómo acaba planteando una representación también ambigua de la violencia que genera y que padece el propio país. La respuesta premonitoria del propio narrador nos cuestiona la posibilidad de que exista un Minotauro, una historia reveladora, una figura precisa y delimitada que contenga en sí, de manera simbólica, todo el horror de un país; la llamada a la no existencia del Minotauro es en realidad la coartada de un investigador que fracasa en su intento de comprender y abarcar la violencia de manera racional, la coartada de un escritor que fracasa a la hora de reflejar treinta años de terror y la coartada de un intelectual que abandona la realidad por el mundo de la imaginación.

b) Parálisis de la interpretación; el fracaso cognoscitivo

El material humano narra la investigación que lleva a cabo un personaje-narrador, autoficticio, “como una especie de entretenimiento, y según suelo hacer cuando no tengo nada que escribir, nada que decir en realidad” (Rey Rosa, 2009: 17). Tal procedimiento vertebrará el discurso de toda la narración: una investigación que crece al mismo tiempo que crece la novela, una investigación sin pretensiones concretas en el mundo de los hechos, pero con una aspiración estética manifiesta, la de convertirse en microcosmos de todo un vasto universo, el reflejo mínimo de una violencia incontrolable y desbordada:

Después de aquella visita inicial las circunstancias y el ambiente del Archivo de La Isla habían comenzado a parecerme novelescos, y acaso aun novelables. Una especie de microcaos cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo. (Rey Rosa, 2009: 17)

El trabajo del investigador se desarrollará, con grandes dificultades y proyectado en un primer plano, a lo largo de toda la narración. Lo veremos acudiendo a las dependencias del archivo, revisando catálogos, enlazando noticias, pactando encuentros y entrevistas, consultado a especialistas... en definitiva, recomponiendo una posible historia de la violencia oficial y extraoficial de Guatemala.

La voluntad por sistematizar todo ese torrente desmedido de lo real sobre las bases de la lógica y de la razón es manifiesta –es trabajo de todo investigador-. Esta sistematización comienza por precisar conceptos relacionados con el objeto de estudio:

El doctor Novales [...] divide el terrorismo de Estado en dos vertientes, el terrorismo estatal propiamente dicho, y la violencia revolucionaria, que es su corolario. Acerca de las causas generales de la violencia, dice que hay una constante “desde los albores de la humanidad” [...]. Dicta los siguientes axiomas: –Todo acto de violencia es un acto de poder. –No todo acto de poder es un acto de violencia. –La violencia implica el uso de la fuerza física. –No es necesaria la fuerza en todos los casos; la amenaza puede bastar [...]. –Un Estado débil necesita ejercer el terror. (Rey Rosa, 2009: 43-44)

Junto a estos principios de carácter universal, el narrador-investigador intenta una comparación entre distintos casos para comprobar la magnitud de su objeto de estudio:

Dictadura brasileña: 185 desaparecidos por terror de Estado en veinte años. Dictadura argentina: 30.000 desaparecidos en diez años. Dictadura guatemalteca: 45.000 desaparecidos (y 150.000 ejecuciones) en treinta y seis años. (Rey Rosa, 2009: 45)

No sólo eso, sino que también ampara las estadísticas en informes internacionales autorizados como prueba de legitimidad de su estudio:

El ejército guatemalteco –según informes como el REHMI y el de la CEH- fue responsable de aproximadamente el noventa y cinco por ciento de las muertes y desapariciones forzadas; la guerrilla, de menos de un cinco por ciento. Después de 1966, en Guatemala no

se registran más presos políticos; comienza la era de las desapariciones forzadas, cárceles clandestinas y ejecuciones extrajudiciales. (Rey Rosa, 2009: 45)

Y más allá, transcribe algunas fichas de presos en los diferentes cuadernos y libretas que emplea como notas para esa posible inspiración novelesca, por supuesto clasificadas, buscando un orden dentro de toda la arbitrariedad, según delitos políticos (un total de 29 fichas) y según delitos comunes (un total de 87 fichas). La transcripción de las fichas mantiene el siguiente esquema generalmente: nombre, fecha de nacimiento, descripción física y motivo de detención. . Es motivo de represión y de identificación ser comunista, agitador, tener ideas exóticas, ser periodista, ser terrorista –sin precisar exactamente el significado de “terrorista”-, manifestarse, contravenir el toque de queda, tener explosivos, ser puta, bailar tango, ser vago, estafar, no tener licencia para la apertura de locales... todo un cresol de motivos categorizados y tipificados desde ese poder que se siente amenazado y que responde con una represión intensa y sistemática. El empeñamiento en transcribir hasta un total de 116 fichas, con esa voluntad de poner orden en el caos, viene a confirmar lo contrario, el poder ha actuado contra la población en gran medida de manera arbitraria y caprichosa, siempre desde un totalitarismo factual, vista la concreción de la represión, y conceptual, vista la categorización que se establece para determinar lo que está dentro de la ley y lo que está fuera.

Ni las estadísticas, ni los informes, ni un repaso a la historia, ni un alumbramiento de los testimonios es condición suficiente para poner en orden el caos de la violencia. Por qué. Tal orden es imposible de concretar por diferentes razones. En primer lugar por las condiciones propias del archivo:

En vista del estado caótico en que se encontraba el material (“Harán falta unos quince años para clasificar los documentos”, me dijo el jefe) había que descartar esa idea por impracticable. (Rey Rosa, 2009: 12)

En segundo lugar por la voluntad implícita de las instituciones de cerrar toda posibilidad de esclarecimiento:

Si yo estaba interesado en ver esto –me dijo el jefe- me autorizaría para entrar en el Archivo, y quizá una vez visto el Gabinete podría visitar otras secciones, agregó. Por seguridad mía, y porque algunos de los expedientes de los casos abiertos después de 1970 podían estar todavía activos o pendientes en los tribunales, me pidió que no consultara ningún expediente posterior a ese año. (Rey Rosa, 2009: 13)

En tercer lugar, y esta es la causa que nos ayudará a comprender el resto de “fracasos”, por la introducción de una perspectiva de investigación, de reflexión y de escritura meramente personal: la novela se articula en base a un hombre que observa una realidad histórica convulsa, y esa convulsión desbordada por las circunstancias no adquiere un orden según los casos que investiga, o según los archivos que visita, o según ciertos temas de cierta significación, o siguiendo un criterio cronológico o espacial, es decir, no se ordena en base a las condiciones del objeto de estudio, sino en base a las condiciones del sujeto que estudia... todas las variables mencionadas se entremezclan y se rebaten en una vasta polifonía que enuncia la violencia guatemalteca; la única sensación de orden y de avance en la investigación del narrador se logra a través de la enumeración de los días de la semana que vive el protagonista, de los momentos en que investiga, a modo (curiosamente) de diario. Ese orden procedente del sujeto acentúa todavía más el carácter azaroso, arbitrario y absurdo de lo real.

Todo intento de conocimiento o de racionalización de la violencia, por lo tanto, queda totalmente frustrado por las condiciones de acceso a lo factual, pero también por una perspectiva epistemológica fundamentada en las capacidades y condiciones personales. Y consecuentemente, este fracaso cognoscitivo nos conduce inevitablemente a un fracaso expresivo.

c) Parálisis de la escritura; el fracaso expresivo

La falsa introducción con la que arranca la novela (digo falsa puesto que, como veremos, el epígrafe y la introducción como elementos paratextuales se confunden con el cuerpo de la novela) anuncia el comienzo de la investigación y unos supuestos

hallazgos que habrían de servir para construir un relato que explicara esa realidad que acaba siendo incognoscible e inasumible.

Y tras la falsa introducción, el narrador da paso a los apuntes y a las notas que va tomando el narrador en las diferentes libretas, hojas adjuntas y cuadernos que le han de servir de base para ese relato significativo. Las páginas se van llenando de historias sobre la violencia guatemalteca, de contratiempos cotidianos del narrador con su pareja o con su hija, de transcripciones de fichas policiales, de citas de Voltaire o de Borges, de párrafos de noticias aparecidas en los periódicos, de reflexiones personales, del relato de los sueños y de las obsesiones del protagonista, de los apuntes sobre las dificultades para trabajar... es decir, la novela se va llenando de las notas que habrían de servir de base para esa novela que merece ser escrita. Sin embargo, hemos visto cómo, a pesar de los esfuerzos, el protagonista no logra abarcar, ni interpretar, ni siquiera entrever cierta explicación de las causas profundas de la violencia en Guatemala, de la lógica que la articula, de los mecanismos que operan hasta los últimos repliegues de la vida íntima de los sujetos que la padecen. Y este fracaso cognoscitivo se manifiesta a través de una escritura fragmentada, no lineal, esquizofrénica, con multitud de registros modales que remiten a los géneros periodístico o ensayístico o novelesco, donde los temas surgen a saltos (el efecto azar juega un papel fundamental: si lo conocido de manera fortuita es representativo, a su vez, lo que no se llega a conocer es inconmensurable; el efecto azar nos abisma hacia un mundo mucho más profundo que el mundo visible y expresado) y donde toma valor la acumulación de temas como forma desbordada de la escritura y, en última instancia, como forma desbordada de la violencia (acumulación que implica, a su vez, superficialidad, como veremos). A esto llamo el “fracaso expresivo”, a la imposibilidad de culminación y cierre de una historia, a la necesidad incesante de añadir discursos para completar –inútilmente- la representación de la realidad.

Sábado. Leo “Balzac”, la biografía breve de Zweig. De unos manuscritos de Balzac, dice: “Uno puede ver cómo las líneas, que al principio son ordenadas y nítidas, luego se inflan como las venas de un hombre encolerizado”. Algo parecido podría verse en mi escritura, pienso. (Rey Rosa, 2009: 124)

En efecto, Rodrigo Rey Rosa sólo sería comparable a Balzac si contrapusiéramos la caligrafía “encolerizada” de este con el estilo “caótico” de aquel. El resto de comparaciones, en mi opinión, son fallidas: mientras Balzac se adhiere a la estética realista del arte, de corte positivista, con una voluntad mimética, ordenada y depurada a la hora de representar la realidad, Rodrigo Rey Rosa participa de los desequilibrios y deformaciones de la escritura posmoderna, roturada, fragmentada, híbrida y que encuentra nuevos significados en ese orden caótico. Y esto es realmente lo contrario. Un añadido: mientras Balzac se encarna en un narrador omnisciente y omnipresente que interfiere a menudo en la realidad que expone –con juicios, comentarios y disquisiciones, veleidades que desaparecerán en el naturalismo–, el narrador de *El material humano* proyecta su trabajo en primera persona, y desde ese “yo” que investiga (autor, narrador y personaje, a la vez) construye toda la realidad investigada, es decir, sin renunciar a sus limitaciones, ni a sus interpretaciones y desplegando una ética del “yo” ligada a la experiencia individual de la violencia: en cierto momento alude al secuestro de su madre durante aproximadamente seis meses, y trata de averiguar quiénes lo llevaron a cabo; ese trauma se manifestará en ciertos sueños, en ciertos temores y se explicitará de manera aislada en ciertos momentos de la narración.

Esta escritura de fragmento y acumulación, de lo colectivo y lo individual, de citas y relato, de acción y reflexión, esta escritura que es tanto novela como esbozo o “intento de” encuentra un sentido en la concepción del texto como un contenedor de significantes dispares que produce un significado mayor y poliédrico; significado que a la vez revela tanto el fracaso de la representación limpia de la violencia, como la complejidad misma de ésta. Como es propio a las novelas de investigación en todas sus variantes –novela negra, novela de no ficción, novela de la memoria– el texto literario es “un nuevo espacio de producción y figuración de la verdad” (Mattalía, 2008: 185), un espacio donde se abisman múltiples perspectivas, múltiples enfoques, múltiples datos, múltiples voces reales o ficticias para conformar una verdad aproximada, o construida.

d) Parálisis del compromiso; el fracaso deontológico

Si aceptamos la hipótesis de que *El material humano* se alza sobre las bases de un fracaso cognoscitivo y de un fracaso expresivo, no tendríamos por qué pensar que termina con un fracaso deontológico necesariamente. Los dos primeros no conducen obligatoriamente al tercero. Y más si esta novela nace y crece junto al desarrollo de una investigación acerca de la represión y de la violencia, llevada a cabo por un protagonista que se implica con el fin difuso de escribir sobre ella y que ha experimentado sus manifestaciones atroces en sí mismo. Pero las cosas no son como parecen en el caso concreto de esta novela: si los supuestos fracasos de conocer y de escribir nos abisman a una violencia desmesurada e incontrolable, como puede que sea la de Guatemala desde hace más de treinta años, el reflejo de tal desorden es absolutamente efectivo; y al contrario, paradójicamente, la mera voluntad de conocer y de hablar no es suficiente para evitar el fracaso del compromiso intelectual, derivado, como hemos visto y como veremos, de la inclusión de una perspectiva individual, que desplaza el horror colectivo por un terror subjetivo, individual, que no acaba de definirse ni de resolverse.

En un primer nivel, el fracaso deontológico se patentiza en el plano del narrador-investigador por ese acercamiento a un tema tan sensible, tal y como veíamos en una cita al inicio de este artículo, como un “entretenimiento”, como una manera como otra cualquiera de superar el silencio en el que nunca puede caer un escritor; esta iniciación frívola –permítaseme- se concreta en algunos de los diálogos que mantiene y que transcribe el narrador:

Sábado. Ceno con B+. Le hablo de mi idea de hacerme policía. Insisto, le digo que hablo en serio. –Pero si vos vivís fuera de la ley –me dice. –Por eso, conozco bien el medio –le contesto. [...] B+ vuelve a reírse. Terminamos por hacer una apuesta. Si me convierto en policía, ella me concederá ciertos favores amatorios que me ha negado hasta ahora. [...] Por la noche. Camino de la costa, le decía a B+ que otra de las razones por las que pensaba en hacerme policía era que tal vez podría seguir investigando libremente en La Isla, ya que no puedo hacerlo en el Archivo. Y también, seguí medio en broma, así podría contribuir de manera positiva en la lucha contra el crimen en mi país. (Rey Rosa, 2009: 147)

En segundo lugar, por su llamada explícita a la no implicación, a la retirada de escena, una vez toma conciencia de la magnitud del horror:

Mauro hace una serie de preguntas acerca de cómo podría cambiar para mejor un país como Guatemala. Llegamos a la conclusión de que, milagros aparte, no hay nada bueno que esperar, salvo tal vez una revolución moral (improbable) o la intervención por parte de una potencia superior. -¿Como la de Estados Unidos en Irak? –pregunta Mauro, y nos reímos. Le digo que las cosas seguramente van a empeorar mucho antes de que mejoren. Le digo que tal vez no hay que pensar en cómo cambiar las cosas, sino en cómo alejarse de todo eso. (Rey Rosa, 2009: 131)

El narrador investigador cae en el tratamiento ligero de una realidad atroz, a pesar de la acumulación de horrores que saca a la luz, y junto a esa frivolidad asoma un nihilismo que le exime de compromiso alguno, una concepción sin sentido de la violencia y que, por lo tanto, al no ser dotada de sentido, no puede ser cambiada; no hay solución, sino retirada. El protagonista, a lo largo de la novela, va cambiando de escenario entre Europa y América, y en cierto momento pacta con un colega un puesto de trabajo en Canadá: es fiel a su nihilismo, rechaza toda posibilidad de compromiso intelectual a pesar de su escritura sobre la violencia; escapará en una huida a la que no se le puede llamar exilio, puesto que el exilio sí necesita, conceptualmente, ese componente de compromiso –político o social- que en ciertas circunstancias obliga a un individuo a salir de un territorio.

En un segundo plano, el fracaso deontológico también arrastra a la categoría de autor, al propio Rodrigo Rey Rosa. Es cierto que cabe diferenciar al narrador del autor, y que por lo tanto la frivolidad y el nihilismo del primero no son extrapolables al segundo. Es cierto que Rodrigo Rey Rosa aborda un tema espinoso y complejo, y que consigue reflejar, a través de esos pretendidos fracasos cognoscitivo y expresivo, la arbitrariedad e inconmensurabilidad de la violencia guatemalteca. No obstante, una de las características que enunciábamos anteriormente es la caída en lo personal al retratar una realidad colectiva, y ello se repite. Esta reprivatización de la historia impide un relato hilado de lo colectivo, impide una aproximación a lo real no atravesada por las circunstancias personales y subjetivas del narrador. Ocurre desde su forma de novela-

investigación, por la intrusión de escenas íntimas y por la muestra de cómo el propio protagonista acaba asumiendo la violencia de manera intrínseca, de modo que acaba condicionándole el devenir cotidiano. Lo subjetivo marca los tiempos, el inicio pero también el final del interés por un tema y, por consiguiente de su investigación:

Lunes, de noche. Hotel Caimán. En el Pacífico con Pía, que tiene vacaciones. Yo estaba tratando de ordenar estas notas, esta colección de cuadernos, cuando ella, que desde hacía unos minutos insistía en que le contara un cuento, me preguntó qué estaba haciendo. Le dije que estaba tratando de armar un cuento. -¿Para niños? -me pregunta. Le digo que no. -¿Para grandes? Le digo que no lo sé, que tal vez es sólo para mí. -¿Sabes cómo podría terminar? -me dice. Niego con la cabeza. -Conmigo llorando, porque no encuentro en ninguna parte a mi papá -responde. Me río, sorprendido. ¿De dónde sacó eso?, me pregunto. Me quedo un rato escuchando el retumbar interminable de las grandes olas del mar. (Rey Rosa, 2009: 178-79)

Esta reprivatización saca del primer plano lo colectivo. Es más, esta reprivatización dulcifica, en cuanto que aparta y supera, el horror de treinta años de guerra civil, antes apuntando a la emocionalidad individual que a la racionalidad colectiva. Es más, pese a la acumulación de tragedias, ninguna toma preeminencia, ninguna se desarrolla en el transcurso de la obra y en ninguna se profundiza, ni incluso en aquella del secuestro de la madre, que podría ser de interés dada la cercanía natural con el protagonista. *El material humano* más parece un catálogo de atrocidades, una enumeración de horrores que una reflexión sobre el dolor ligado a lo colectivo y a una realidad histórica, o que una acusación o una denuncia en términos literarios de una realidad concreta.

La reprivatización de lo colectivo, o lo social individualizado, será la tendencia de estas novelas de investigación que recorren la historia y el presente de una comunidad y sus convulsiones, filtrando ese recorrido a través de la subjetividad de un “yo” expuesto en su proceso detective. Sin embargo, ese “yo” por delante del conjunto social no se entiende siempre, al igual que en *El material humano*, como la relegación de la ética común a un segundo plano, sino al contrario como la inserción de la ética en el trabajo de escritura. Eso sí, como veremos, esa ética filtrada a través de la escritura se adosa a un cuerpo y a un nombre, el del narrador y en última instancia el del autor, que

construyen su identidad personal y particular al amparo de las causas comunes que relatan. Como es propio de lo que llamaré “identidad enlazada”, los temas y la realidad que se investiga otorgan inmediatamente al sujeto que investiga (al narrador en la ficción y al autor en la realidad extradiegética) una imagen de compromiso con esas mismas causas, por lo que la identidad del sujeto proviene, no tanto de sí mismo o de su envergadura y potencial intelectual, sino del enlace que establece el sujeto con un conjunto de realidades externas a él, autónomas, grandes o justas en sí, cuya grandeza y justicia comparten con quien se interesa por ellas.

3.2.2.2.- Final abierto de conocimiento probable

El final abierto “de conocimiento probable” es aquel que concluye con una “verdad” parcial o provisional, lógicamente deducida mediante los testimonios y pruebas que conducen a ella, pero todavía no ratificada. La investigación que conduce a un final abierto y probable se particulariza por rastrear toda suerte de posibilidades de verdad y ofrecer al lector las conclusiones o las hipótesis más fiables de lo que pudo ocurrir, manifestando las dudas y las demás posibilidades, a la espera de nuevos datos futuros que confirmen o desmientan el estadio de verdad alcanzado.

Por ejemplo, en *Enterrar a los muertos* (2004) el narrador estudia las posibles razones para la desaparición de José Robles, el traductor de John Dos Passos en España, profesor en Estados Unidos y, pese a su compromiso con la causa republicana, asesinado en Valencia durante la Guerra Civil. Los motivos de su asesinato barajan diferentes hipótesis: pudo haber sido un espía del bando nacional descubierto por el Servicio de Inteligencia Militar soviético; pudo haber levantado envidias en el seno del poder comunista imperante en la Valencia de la Guerra Civil por haberse codeado con los altos cargos y gozar de influencia dentro de él; pudo haber conocido secretos demasiado peligrosos y demasiado reveladores de los mandos republicanos como para que dependieran de un simple traductor. Tras la pertinente consulta de documentos, testimonios y manuales, el narrador sanciona las diferentes líneas existentes que acabo

de enunciar, y prioriza y desautoriza en base a conjeturas de probabilidad, no en base a datos fehacientes y contrastados:

Informes confidenciales recientemente desclasificados demuestran que los planes del Kremlin para, por un lado, controlar el Ministerio de la Guerra y, por otro, aplastar a la CNT y al POUM están documentados desde el comienzo mismo de la colaboración militar rusa con la República, y hay incluso un informe del propio Gorev en el que se dice que “una lucha contra los anarquistas resulta absolutamente inevitable”. Robles tenía por fuerza que conocer esos planes. Robles sabía demasiado sobre el creciente poder soviético dentro del gobierno español y sobre la encarnizada represión que se avecinaba, y eso bastaba para hacerle sospechoso a ojos de la inteligencia militar soviética, porque, como escribió Stanley Weintraub, “en su calidad de no comunista no era lo suficientemente de confianza como para que ‘olvidara’ la información adquirida a través de Miaja y Gorev”.

Pero es probable que a Robles lo asesinaran no porque hubiera hablado sino para que no hablara, y para Dos Passos, que nunca dio crédito a la tesis de la supuesta indiscreción, su muerte “tuvo el efecto deseado de hacer que la gente se volviera muy cautelosa cuando hablaba” de los rusos. (Martínez de Pisón, 2005: 84-85)

El problema que plantea este final abierto de conocimiento probable, a diferencia del final abierto de conocimiento imposible, que hemos visto en el apartado anterior, es de carácter ontológico, no epistemológico. La realidad investigada permanece oculta por falta de información, el acceso a la verdad a la que aspira el narrador está vedado por el momento, aunque es potencialmente cognoscible siempre y cuando una investigación futura arroje nueva luz sobre la provisionalidad con que se cierran este tipo de novelas.

Además, es muy ilustrativo que la “verdad probable” se construya enlazando otras voces y otros argumentos, citando a otros escritores, recurriendo a otros nombres que comparten la misma versión de los hechos. Esto otorga un mayor estatus de inestabilidad a la verdad, o del mismo modo de probabilidad, al tiempo que el “yo” investigador y narrador se escuda en otra autoridad distinta a él y no presenta una verdad no contrastada desde su única posición de intelectual.

También Carme Riera en *La meitat de l'ànima* (2004) elabora una ficción donde la protagonista investiga sobre la desaparición de Cecília Balaguer en 1960, en la estación fronteriza de Portbou, a raíz de la carpeta con documentos, cartas y fotos que un desconocido, Lluís G., le entrega en la caseta donde la escritora-narradora firma libros el día de Sant Jordi en Barcelona. Tal misterio pone en cuestión la historia familiar que todos dan por buena, incluso abriendo la posibilidad de que Albert Camus pudiera ser el padre de la protagonista. El final abierto de *La meitat de l'ànima* recorre deductivamente todas las posibilidades de verdad:

Si l'entitat de Cecília només estigués feta de paraules podria donar per vàlides les que acab d'emprar. No és gens inversemblant que conegués Camus a París en els ambients republicans de la ciutat i que decidís ajudar-los perquè d'aquesta manera es sentia més propera a ell. Però no puc oblidar que m'estic movent en el terreny de les suposicions, que la història de Cecília és plena de buits i de foscor.

Si aixó fos una novel·la a hores d'ara ja hauria triat com acabar-la i ho hauria fet escollint una de les possibilitats que semblen més coherents. Descartat el suïcidi de Cecília Balaguer, que em pens que va morir sense tenir cap notícia de l'accident que costà la vida al seu amant –tot i que sembla que la ràdio, que només emetia música clàssica per causa d'una vaga, sí que la va difondre, segons m'informa molt amablement Maria Camí, avui mateix, després de consultar els arxius radiofònics parisencs-, m'inclín a pensar que la seva no fou una mort accidental, que vàren matar-la, tal com assegura el nebot de Juan Pérez fiant-se del testimoni d'aquest. (Riera, 2004: 231)

Y al tiempo que pondera una de las posibilidades, descarta otras y admite la provisionalidad de todo ello, contando además con otras voces que reparten la responsabilidad de la verdad y de la posible mentira:

Aquesta és una conclusió que no puc admetre. El marit de Cecília era el meu pare –o al menys qui em féu de pare- i l'afecte que li tenia, que li tenc, m'impedeix creure en la seva culpabilitat. No, no puc acceptar que for ell que pagués Pérez, ell no, de cap manera. [...] A hores d'ara he de confessar-li que no descarto cap possibilitat, però que no en puc triar tampoc una determinada. Em falten dades que m'ajudin en aquest sentit, com me'n falta per saber de qui som filla i quina procedència tenien les cartes. (Riera, 2004: 232-233)

Desde ese terreno de las suposiciones, sancionando todas las probabilidades de verdad es cuando la narradora, como he dicho anteriormente, salta del relato hasta el lector (en un recurso magistral de verosimilitud, puesto que la novela se mueve siempre en el terreno de la ficción, ya que no se trata de una historia real), y pide ayuda a todo aquel que lea la historia de Cecília Balaguer y pueda aportar información para averiguar con alguna certeza por qué desapareció Cecília en 1960 camino de Francia. El objeto de investigación es el problema. Falta información sobre él. Y la narración concluye en abierto, a la espera de que de nuevo el azar, o en este caso la voluntad de algún ciudadano que lea la historia de Riera, complete el relato de *La meitat de l'ànima*:

Ara, com li he dit en el començament d'aquest escrit, som a Portbou. He vingut aquí, com vosté [lector/a] sap, seguint el rastre de Cecília Balaguer i, més potser encara, el deixat per la persona que em donà les cartes. L'única pista, després de cometre la gran equivocació, la inmensa errada de rompre la targeta [de Lluís G.], és el billet de Portbou-Barcelona que vaig trobar dins la carpeta. Tot i que tenia el presentiment que l'atzar em seria benèvol si jo propiciava la circumstància, no l'he tornada a veure. No tinc altre remei, doncs, que intentar publicar aquest papers que li serveixin de reclam. Estic segura que si em llegeix em buscarà altre cop i podré saber, finalment, el motiu pel qual les cartes arribaren a les seves mans, que les hi va donar, com va descobrir el nostre parentesc. (Riera, 2004: 224)

Del mismo modo que las novelas de Riera y de Martínez de Pisón, un final conjeturado y probable, y por lo tanto abierto a enmiendas y a refutaciones, es el que Justo Navarro plantea en *El espía* (2011). Esta novela reconstruye e interpreta los años en que Ezra Pound, poeta e intelectual norteamericano, pasó en Italia entregado al proyecto fascista de Mussolini al tiempo que viaja a los Estados Unidos y se cartea con altos dirigentes internacionales para defender la paz mundial. El narrador-investigador, un Justo Navarro autoficticio, bascula entre la idea de que Pound fuera en efecto un adepto del fascismo y la idea de que realmente fuera un agente norteamericano o incluso un agente doble. Quisiera detenerme con detalle en esta novela y el tipo de investigación y de final que propone.

3.2.2.2.1.- *El espía* (2011), de Justo Navarro

a) Europa, campo de batalla de absolutos

Hubo un tiempo en que se creía encendida e incendiariamente en el pueblo como héroe moral, en la patria como origen y final de la identidad, la dignidad y el honor del ciudadano, y en la necesidad de construir un nuevo tiempo ligado a los valores imperiales. Eran los días en que los camisas negras de Mussolini atronaban por las calles ruinosas del foro romano, mientras que Europa se extremaba entre consignas grandilocuentes y acusaciones ideológico-biológicas que dieron como resultado el horror.

En ese campo de batalla de los totalitarismos que fue Europa, en ese crematorio concreto del enemigo abstracto, es donde sitúa Justo Navarro *El espía* (2011), una novela que a modo de investigación personal nos introduce en los días de la Italia fascista y en la vida política pública del poeta Ezra Pound, el poeta genial que tutelaba y mejoraba a los más grandes de entreguerras: Joyce, Eliot, Yeats, Hemingway... pero que cometía el pecado literario, social e histórico de arengar a la masa fascista desde las radios de Roma, de predicar extáticamente la grandeza del Duce frente al imperialismo judío, la banca mundial y la bestia bolchevique.

El narrador de *El espía* se instala por unos meses, después de que su mujer le pidiera que se fuera de su casa de Granada, en Pisa, donde una amiga le presta un apartamento en el que continuar trabajando y en el que poder empezar a superar la separación matrimonial.

Va a pasar en Pisa de junio a noviembre, exactamente como el americano Ezra Pound, me dijo. Exactamente como el americano Ezra Pound, aunque Pound no estuviera en Pisa exactamente, sino en Metato, una aldea de Pisa, en un campo de prisioneros del ejército de los Estados Unidos de América, y no en una suite de campus universitario, sino en una jaula de animales peligrosos, dijo Trenti. Sé poco de Pound, no sé nada, respondí. (Navarro, 2011: 169)

Una conversación azarosa conecta al protagonista con Ezra Pound, al igual que el azar lo llevará a Pisa, ese azar necesario que dé pie a un interés o a una obsesión que ponga en marcha una investigación. En el caso de Navarro, el escritor que huye a Italia en busca de refugio emocional se pregunta, en primer lugar, qué hacía un intelectual de altura histórica en un campo de prisioneros vigilado por sus propios compatriotas y, en segundo lugar, si ese encierro respondía realmente a una causa ideológica, por haber servido de propagandista del fascismo italiano, o si se debía a un error o sencillamente a una sospecha. ¿Fue Ezra Pound un intelectual entregado al fascismo? ¿Fue un espía de los Estados Unidos que, manejando información privilegiada del Régimen de Mussolini, pasaba datos cifrados sobre movimientos estratégicos y ubicaciones militares desde las radios de Roma? ¿Jugó a ser fascista y demócrata a la vez?

Y ahora yo encontraba en aquellas banderas ambiguas un signo de Pound, frenético fascista o espía inalcanzable por mucho que el tiempo durara, genio o criminal. Lo uno, visto bien, siempre es dos. (Navarro, 2011: 179)

La figura de Pound, en tanto que personaje histórico, se asoma al abismo interpretativo de los mitos. Pound, escritor vanguardista. Pound, intelectual en el París de entreguerras. Pound, poeta y maestro de poetas. Pound, portavoz privilegiado del fascismo. Sin embargo las preguntas que el protagonista se plantea, contrariamente a lo que Tomás Eloy Martínez hace con Eva Perón, son concretas. Las respuestas que el escritor logra articular son ambiguas, puesto que el acceso a la verdad no es un camino delimitado por los datos sino por las intuiciones.

La narración de *El espía* se despliega en dos tiempos, y mediante un trasiego textual que duplica los significados de la escritura, combina tanto la reconstrucción de los últimos años del fascismo italiano en plena guerra mundial y la entrega de Pound a la causa de Il Duce, su detención y su experiencia concentracionaria, como el tiempo de la investigación de tantos interrogantes, desde el presente, por parte de un escritor parecido, a conciencia, al propio Justo Navarro. Entre esos dos tiempos el lector, como el narrador investigador, asiste a un juicio sumarísimo de la figura del poeta. El grueso del relato es esa reconstrucción que permite los resultados de una investigación. Y solo cuando ese “relato real” finaliza con un Pound yendo y viniendo de Estados Unidos a

Italia, gritando a favor de Mussolini y asegurando que su único interés es la paz con América, siendo juzgado con las mismas preguntas que el protagonista se hace al arrancar la investigación, y que el mismo lector mantiene en suspenso a lo largo de toda la novela, y con las declaraciones sospechosas, o poco creíbles al parecer, del acusado:

¿De qué acusaba el Gran Jurado a Pound? El Gran Jurado dijo que, en Roma, Italia, y otros lugares del Reino de Italia, hasta el 3 de mayo de 1945, Ezra Pound, siendo ciudadano de los Estados Unidos de América, había violado el deber de fidelidad a los Estados Unidos de América, consciente, intencionada, voluntaria e ilegalmente, de un modo criminal, con felonía y traición, para adherirse a los enemigos de los Estados Unidos de América, dando a los enemigos de los Estados Unidos de América apoyo y sostén en los Estados Unidos de América y en otras partes.

¿Qué decía Pound? Pound dijo que durante treinta años había trabajado para intentar prevenir el principio de la guerra. Dijo que nunca fue propagandista del Eje Roma-Berlín. (Navarro, 2011: 161)

La báscula queda desproporcionada tanteando los dos polos narrativos: mientras la reconstrucción histórica se extiende largamente con una prosa abrupta y salpicada de datos, nombres y conjeturas, la parte autoficticia, menor en extensión, va creciendo y preparando lo que el lector acaba de leer, y que termina con la ambigüedad de la acusación del Gran Jurado enfrentada a la defensa que de sí mismo realiza Ezra Pound.

b) Ezra Pound, el héroe ambiguo

Propongo como título “el héroe ambiguo” a conciencia. El adjetivo “ambiguo” se entiende en el contexto de este tipo de novelas y, sobre todo, al no aclararse si fue un traidor a su patria o fue un espía al servicio de su nación. El calificativo de héroe lo mantengo a pesar de lo “ambiguo”, puesto que en la ficción su figura queda aplastada por fuerzas externas todopoderosas, mientras que el individuo, en lucha con ellas, acaba siendo juzgado y condenado pero justificado y absuelto por sí mismo.

Entrevistas, testimonios, documentos, lecturas... todo se despliega en una investigación prototípica, como la que he detallado anteriormente, ante el protagonista de *El espía* para poder determinar de qué lado situamos al intelectual norteamericano.

En las últimas páginas de la obra de Justo Navarro las voces se multiplican, se confiesan unas a otras, como no queriendo responsabilizarse directamente de una “verdad” que declaran no conocer por completo.

¿Era un agente doble Pound?, le pregunté al jefe del X-2 en Roma. Pound, me contestó Angleton, está acusado de traición y las órdenes son detenerlo y mandarlo a Washington. No respondió a mi pregunta. Pero nadie secuestró a Pound en 1944 o 1945, y no hubiera sido difícil localizarlo, narcotizarlo, hacerlo desaparecer, mandarlo a Washington. Se movía entre Rapallo y Milán, no paraba de lanzar basura desde Radio Milano. Así que deduje que seguía pasando información a través de las ondas. Tenía buen material a su alcance, los trenes, el movimiento de tropas, la moral de la gente, el estado de las comunicaciones, los puntos propicios para el sabotaje. Pero yo no sé nada, no puedo asegurarle nada, aclaró Manganaro. Lo que digo no está probado, ni creo que nunca pueda probarse. Supongamos que Pound era simplemente un paranoico. (Navarro, 2011: 197)

Las palabras del jefe del X-2 en Roma, Angleton, pasan al escritor Manganaro en los años 40. Estas palabras pasan al protagonista en 2009, según la datación de la narración, y a su vez el lector lo lee en tiempo presente. Las conjeturas cambian de voz y cambian de tiempo, diluyendo la certeza y repartiendo la responsabilidad de la verdad, como un juego cervantino de narradores. Así, la palabra adquiere justamente la fuerza de la duda y de la ambigüedad, no de la verdad en sí misma, sino que, al contrario, se postula como versión o como leyenda:

Manganaro no dejaba de aclarar y corregir, de aproximarse y separarse de la supuesta verdad, si la había, de poner y quitar y volver a poner palabras, hasta que de lo que iba diciendo no quedaba nada. (Navarro, 2011: 198)

¿Qué queda de cierto en todo ello? La ambigüedad. El narrador se ve incapaz de decidir entre la leyenda blanca y la leyenda negra de Pound, y presenta las posibilidades de ambas. El final está, con toda lógica, abierto a nuevos datos que

decanten la figura por una de las dos versiones. El resultado “probable” de lo que fue el intelectual americano se detalla, ambiguamente, al final de la novela:

Pound fue un hombre de muchas máscaras, individuo calidoscópico, dividido, lo dice Angleton, no yo, dijo Trenti. Yo solo hablo de lo que no sé. [...] Usted me trae de Pisa esta bandera ambigua, dijo Trenti, sacando de entre las páginas de *Misione a Mosca* la foto que yo hice en la Chiesa dei Cavalieri di Santo Stefano, esta bandera, estas caras que son un cáliz que es una cúpula de un yelmo. Pound es un espía y no es un espía, es las dos posibilidades. No hay que escoger como hay que escoger en la vida: o esto o lo otro. Es esto y lo otro. ¿Ha visto usted esa moneda en la vitrina del Palazzo Schifanoia, la cara triple del niño en la moneda, tres caras fundidas, tres bocas, tres narices, tres mentones, tres cabelleras siamesas, solo cuatro ojos? Le estoy hablando de mí, dijo Trenti, y se puso en la cara las manos como una máscara, como él mismo me había contado que hacían los soldados del DTC, Disciplinari Training Center, en Metato. (Navarro, 2011: 210-211)

No podemos ser tan complacientes como el personaje Trenti y no poder escoger como hay que escoger en la vida. Escogemos, eso sí, desde un contexto acomodaticio como el de la ambigüedad, y observamos que Justo Navarro presenta todas las posibilidades de Ezra Pound, y respondiendo a las preguntas concretas que plantea la novela, y que hemos escogido en este mismo apartado, con la provisionalidad de la dualidad: se entregó al fascismo, pero intentó mediar con las fuerzas aliadas. Naturalmente, ambas potencias recelaron de él, pero nunca lo hizo él mismo. Al menos, esto es lo que queda como “verdad” en suspenso, como “verdad” cercana a la “verdad”, como verdad probable después de insistir y de investigar con fruición por todos los recovecos que el pasado ha dejado en el camino hacia el presente.

3.2.2.3.- Final cerrado de conocimiento seguro

Los finales cerrados son, sin duda, los más abundantes. En ellos la historia concluye con el conocimiento completo de lo que ocurrió, a pesar de que ese conocimiento completo sea, o bien doloroso, o bien costoso de asumir, o incluso también provisional dado que algún nuevo dato o alguna nueva prueba futura pudiera

desmentir o recusar la verdad alcanzada. La verdad, entendida como ente al que aproximarse, siempre es susceptible en consecuencia de ser perfilada nuevamente.

En *La fiesta del oso* (2009), el narrador, después de una investigación entre México y Francia, a través de documentos, fotos y entrevistas, llega a un pueblo del sur de Francia donde reconoce a su tío en una fiesta popular, disfrazado de oso y siendo perseguido por la multitud; de este modo tan peculiar confirma que no murió en 1939 cruzando los Pirineos buscando refugio en el exilio, y que vivió en Francia toda su vida, buena parte de ella como recluso en una cárcel.

En *Cita a Sarajevo* (2006), el periodista que investiga la muerte en 1969 de Vjekoslav Maks Luburic, el *Kommandant* croata y director del campo de concentración de Jasenovac, uno de los más crueles en sus métodos y sobre el que se calculan que entre 60.000 y 1 millón de personas perdieron la vida debido a las extremas condiciones de concentración o a la eliminación directa por parte de las autoridades filonazis, encuentra al autor del asesinato, Ilija Stanic, viviendo anónimamente en la Sarajevo pos-Yugoslava y éste le relata de viva voz los pormenores y motivos del asesinato, en una confesión que lo lleva hasta el pueblo de Carcaixent, donde se cometió el crimen, donde había encontrado refugio Luburic después del fin de la Segunda Guerra Mundial gracias al Régimen franquista y en cuyo cementerio se encuentra enterrado aún hoy.

En *Mala gente que camina* (2006), el profesor acaba desentrañando la relación entre las escritoras Carmen Laforet y Dolores Serma, real y ficticia respectivamente, y descubriendo que el marido de Natalia Escartín, la madre de uno de los alumnos del instituto donde el profesor da clases, es uno de tantos niños robados durante el franquismo y entregados a familias afines al Régimen para su “reeducación” en los valores del Movimiento.

En *Soldados de Salamina* (2001), el escritor encuentra al miliciano Miralles en una residencia a las afueras de Dijon (Francia), donde de forma ambigua resuelve la incógnita de por qué el miliciano no mató a Sánchez-Mazas y en qué pensó cuando lo apuntaba con su fusil en el bosque. En nada, acaba confesando.

En *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil* (2007), Julián Santos el escritor al que se le paga para que invente una biografía admirable para el difunto Gonzalo Mariñas, descubre un pueblo perdido y fantasma, oculto como todo lo que el silencio posfranquista cubrió para dar paso a la democracia, donde Mariñas fue responsable de los crímenes olvidados de la Guerra Civil, e incluso descubre finalmente que Mariñas no está muerto sino disfrutando placentera y discretamente de sus últimos años de vida.

Los finales cerrados, y por lo tanto de conocimiento seguro, aquellos donde la verdad sí se alcanza, no impide que el narrador-investigador dude de sus resultados. Ya lo hemos visto al estudiar los problemas de la investigación en un apartado anterior. El testimonio de Ilija Stanic sobre el crimen que cometió sobre Maks Luburic no acaba convenciendo al periodista, y por este motivo se dedica a la escritura del libro final como una aproximación más fiel, más global, a la historia de Luburic y Stanic en el Carcaixent de 1969. Y si para Francesc Bayarri una confesión no significa la “verdad”, ni siquiera el investigador de *Soldados de Salamina* consigue una confesión semejante por parte de Miralles, y por lo tanto la incertidumbre se cierne sobre la verdad alcanzada.

No obstante, estas dudas sobrevuelan sobre una historia compacta y no consiguen hacer tambalear la interpretación fundamental de la verdad, si acaso estas dudas podrían matizar ciertos elementos marginales de la historia e incluso otorgan un papel performativo a la escritura como constructora de la “verdad” y de la ética. La verdad no es en forma completa, sino que se consigue una aproximación a través de la escritura.

3.2.2.3.1.- *Los informantes* (2004), de Juan Gabriel Vásquez

a) Una vida de ficción

En *Los informantes* (2004), el hijo de Gabriel Santoro descubre que su padre, un prohombre de la patria colombiana, profesor universitario y orador especialista en la retórica clásica,

el hombre que dictó, durante más de veinte años, el famoso Seminario de Oratoria de la Corte Suprema de Justicia, y también quien pronunció en 1988 el discurso de conmemoración de los 450 años de Bogotá, ese texto legendario que llegó a ser comparado con los mejores ejemplos de retórica colombiana, de Bolívar a Gaitán... (Vásquez, 2004: 22),

esconde bajo ese aura de prestigio un pasado en que, en un contexto de estigmatización de la comunidad alemana en Bogotá, delató a Enrique Deresser, su amigo, condenando a él y a toda su familia. El secreto, filtrado por una amiga de la familia, Sara Guterman, comienza a crecer en el hijo como una necesidad:

Cojo el discurso de diciembre del 41, con el que Santos rompió relaciones con el Eje. [...] Cojo una carta de mi padre a Sara, una carta de Sara a mi padre, un discurso de Demóstenes: éstas son mis pruebas, Soy sucesor, soy ejecutor y soy también fiscal, pero antes he sido archivista, he sido organizador. Mirando hacia atrás –y atrás, aclaremos, quiere decir tanto un par de años como medio siglo- los hechos cobran forma, un cierto diseño: significan algo, algo que no necesariamente viene dado. Para escribir sobre mi padre me he visto obligado a leer ciertas cosas que a pesar de su tutoría no había leído nunca. Demóstenes y Cicerón son lo más evidente, casi un cliché. Julio César no era menos predecible. Esos libros son también pruebas perentorias, y cada uno de ellos obra en mi expediente, con todas las anotaciones que haya hecho mi padre. El problema es que interpretarlos no está a mi alcance. Cuando mi padre anota, al lado del discurso de Bruto, “¿Del verbo al sustantivo? Aquí perdiste”, ignoro qué habrá querido decir. Me siento más cómodo en los hechos; y la muerte, por supuesto, es el hecho más denso, más significativo, menos susceptible de ser pervertido o malversado por interpretaciones distintas, versiones relativas, lecturas. (Vásquez, 2004: 102)

La verdad, tras una investigación minuciosa, se revelará pese al dolor que ello conlleva, y el hijo tendrá que ser el que gestione la memoria y la culpabilidad del padre,

así como el que establezca cuál es la verdad y decida hablar sobre ella. Décadas después, después de haber visto la muerte cercana, el padre decide visitar a su antiguo amigo, y tras no ser perdonado por él, en el camino de vuelta aparece siniestrado el coche que conducía de Medellín a Bogotá. La deducción se combina con el asentimiento del amigo traicionado:

Aquí era. Aquí era el lugar por donde el carro de mi padre se había desbarrancado. [...] Lo más probable era que una persona de reflejos normales alcanzara a manipular el timón para esquivarla. Porque el ancho de la carretera, en este punto, parecía permitirlo; porque la velocidad que hubiera alcanzado un carro de subida no era mucha. En este punto, pensaría Enrique, un accidente era más bien improbable. [...] [Yo] Podía leer los pensamientos de Enrique, uno por uno, como si los escupiera sobre el asfalto después de pensarlos [...] Pero la flota, pensaba Enrique, podría haber surgido de la curva en el instante en que Gabriel se ponía a buscar una emisora en el radio, pero la flota podía llevar las luces apagadas, para ahorrar batería como suelen hacerlo, pero la mano mala de Gabriel podía tener la culpa de que su reacción no hubiera sido eficaz, pero su corazón podía haber fallado [...] Ya para este momento el hijo de Gabriel se ha enterado, ya sabe para qué lo traje, por qué hemos venido a ver el lugar donde Gabriel se tiró al vacío, donde prefirió clausurarlo todo porque todo era una farsa, porque su vida había sido una farsa, eso era lo que sentía. (Vásquez, 2004: 356-358).

b) El dolor de la verdad o por qué escribir

¿Por qué escribir sobre el dolor? La escritura por parte del hijo supone el acto final de redención del padre. La escritura es memoria y la memoria es acto, performatividad, reivindicación. Sin embargo esa reivindicación o ese intento de redención del padre a través de la escritura del hijo contiene en su interior una pregunta cómplice del silencio: *¿por qué?*. Y otra: *¿para qué?*

Después de leer el libro, y de verse incluido en él, mi amigo Jorge Mor me había llamado y me había dicho: “Usted tiene todo el derecho, Gabriel. Tiene todo el derecho de contar lo que quiera. Pero yo me sentí raro, como si hubiera entrado en su cuarto y lo hubiera visto tirando con alguien. Sin querer, por accidente. Leyendo el libro me sentí avergonzado, y no había hecho nada que debiera darme vergüenza. Usted lo obliga a uno a saber cosas que tal

vez uno no quiere saber. ¿Para qué? [...] ¿Por qué esas ganas de hablar en público de lo que es privado?" (Vásquez, 2004: 289)

La verdad es dolorosa, en ocasiones, o indiscreta, o innecesaria. En definitiva, la verdad obliga a adoptar una actitud, que será definida por la altura ética del que escoge. Pero nunca será un ejercicio del que se pueda indemne. El final, cerrado, que propone *Los informantes* no contiene el germen de duda que sí contiene *Soldados de Salamina* o *Cita a Sarajevo*, a pesar de las certezas finales; la historia de Gabriel Santoro no contiene una justicia superior como la que defiende la escritura de *Mala gente que camina*, venganza contra aquellos que robaron niños desde una ideología eugenésica, o la escritura de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, de Isaac Rosa, al acusar el narrador con su narración al criminal Gonzalo Mariñas y con él a toda una clase de terratenientes, empresarios y políticos que escondieron los crímenes en el campo andaluz y cimentaron sobre el silencio su patrimonio.

En realidad, preferiría hacer lo que hace tanta gente: convencerme. Convencerme de que no es verdad. Convencerme de que todo es invención de Angelina. Pero no puedo, y no puedo por una razón: tu papá está muerto. (Vásquez, 2004: 264)

La verdad de Santoro bascula entre la justicia ajena y el dolor propio, pero sobre todo entre una necesidad personal y una ineficacia social, dada la distancia temporal que separa los hechos del desvelamiento de la verdad y fundamentalmente la reacción resignada de la víctima. Aun así el hijo considera que su labor de escritor y de hijo es la responsable de lograr una redención simbólica para su padre fallecido:

Era este el proceso que me interesaba dejar por escrito: las razones por las que un hombre que se ha equivocado de joven intenta de viejo subsanar su error, y las consecuencias que ese intento puede tener en él mismo y en los que lo rodean: sobre todo, por encima de todo, las consecuencias que tuvo en mí, su hijo, la única persona en el mundo susceptible de heredar sus faltas, pero también su redención. Y en el proceso de hacerlo, pensé, en el proceso de escribir sobre ello, mi padre dejaría de ser la figura falsa que él mismo había asumido, y reclamaría su posición frente a mí como lo hacen todos nuestros muertos: dejándome como herencia la obligación de descubrirlo, de interpretarlo, de averiguar quién había sido en realidad. Y al pensar en esto, lo demás vino con la claridad de un fognazo.

Cerré el cuaderno, como si me supiera este libro de memoria, y empecé a escribir sobre el corazón enfermo de mi padre. (Vásquez, 2004: 278)

También el narrador de *Missing* (2011) calcula el dolor de su escritura, pero acaba renunciando al dolor para aventurarse en esa justicia simbólica de sacar a la luz la verdad de la historia de otros, que incide de raíz en la propia del narrador:

Tenía mis dudas, tenía muchas dudas, y no poco pudor y un montón de emociones contradictorias respecto del plan de seguir adelante con *Missing*. ¿Era necesario? ¿Quién salía ganando? ¿Para qué contar eso o por qué no contarlo (de nuevo) como ficción? No es que alguien esperara o deseara el libro. No había un contrato generoso de por medio. La vida económica de Carlos, que no estaba en su mejor momento, no cambiaría si el libro algún día se publicaba. Aun así... *Aun así...* [...]

Si escribía de Carlos, tendría que escribir de mi abuelo, de mi padre, de mí, de todos. ¿Para qué? *Why break a good thing?* [...] Con todo el tiempo que había pasado, sentía que no valía la pena. Carlos no debería leer el libro de Carlos. Las palabras escritas duelen más. Para ello, mejor ni escribirlo. (Fuguet, 2011: 341-343)

La escritura es un ejercicio de ética que se enfrenta al dolor, a la vergüenza y a las verdades incómodas, ajenas aunque cercanas.

3.2.2.4.- Epistemología y ontología. Problemas y conclusiones previas

En mi opinión, tal y como apuntábamos al empezar a analizar los finales y la tipología de las investigaciones, este tipo de novelas ofrecen una diversidad de finales que van más allá del éxito o fracaso de la investigación. De este modo, acudía a los problemas epistemológicos y ontológicos como criterios desde los que establecer una clasificación.

Santa Evita y *La meitat de l'ànima* no consiguen averiguar la verdad de la historia que investigan, el dato preciso o el sentido exacto del misterio, pero la esencia y profundidad de la incógnita es radicalmente distinta, y epistemológica y ontológicamente plantean problemáticas diferentes. Tomás Eloy Martínez elabora una

reflexión en torno a la figura de Evita Perón, pero sobre todo en torno a la problemática de aprehender, de comprender y de contar un mito con tantas caras, es decir, sobre el oficio de mirar, sobre la forma de conocer, sobre la episteme o los modos del conocimiento. Por su parte, Carme Riera deja un final sin resolver porque ontológicamente le es imposible a la narradora alcanzar a conocer más sobre el objeto de investigación.

Enterrar a los muertos y *Cita a Sarajevo* son finales en los que cabe la duda, sin embargo en un caso la verdad se revela por deducción y por descarte de otras verdades menos creíbles, y en el otro la verdad se revela aunque el narrador no la acepte por completo.

Son matices y sutilezas que imprimen una complejidad especial a este conjunto de narraciones, donde la verdad y la ficción basculan con la certeza y la duda del narrador, de la historia y del lector. Pero estos matices y estas sutilezas abren vías de reflexión sobre los modos de conocimiento, sobre qué podemos llegar a conocer y a relatar, cuáles son los caminos vedados o ambiguos y sobre cuántos grados de aproximación y de duda se despliegan ante un ente no tan absoluto, como es la “verdad”.

4.- INVESTIGAR: UN ACTO DE ESCRITURA, UNA ÉTICA DEL YO

4.1.- Las motivaciones del escritor. Reivindicación de la escritura de ficción

Más allá de comisarios o detectives privados, el elenco de investigadores que encontramos en las investigaciones no tiene que ver tanto con la “verdad” como con el relato de la verdad. La realidad ahora se encuentra acechada por periodistas (*Cita a Sarajevo, Soldados de Salamina, Santa Evita*), profesores (*Mala gente que camina*), doctorandos (*Beatus Ille, Galíndez*), escritores o ex-escritores (*La meitat de l'ànima, La fiesta del oso, Los informantes, Soldados de Salamina, ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!, Enterrar a los muertos, El espía, El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia, Missing, Una misma noche, El hombre que amaba a los perros*). Comprobamos casi de manera mecánica que la gran mayoría de investigadores responden a un perfil de escritor¹¹⁰: unos la combinan con otra profesión (el narrador de *Soldados de Salamina* es periodista y escritor, el narrador de *Missing* se dedica a otro tipo de productos culturales, en su caso audiovisuales...), otros se circunscriben a esta profesión aunque la iniciativa de la investigación nada tiene que ver con su trabajo sino con un interés personal o familiar (*La fiesta del oso, La meitat de l'ànima, Una misma noche, El hombre que amaba a los perros*) y los menos son escritores puros que investigan exclusivamente para la escritura (*¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*).

En lugar de las profesiones del escritor, sería pertinente y más eficaz hablar de las motivaciones de la escritura. Las profesiones de los protagonistas o bien son irrelevantes (en el caso de Jordi Soler y Carme Riera, pues no es pertinente en su investigación su calidad de escritores¹¹¹), o bien son confusas (como el narrador de *Enterrar a los muertos*, que es un novelista que no tiene claro que quiera escribir una novela), o bien redundantes: sin que importe su profesión, todos acabarán actuando como escritores y relatando en primera persona su experiencia indagatoria en el libro

¹¹⁰ Sabine Schilckers repasa en “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción” (2010) cómo desde la Edad Media ha venido presentándose literariamente la figura del autor-escritor dentro de los textos hasta llegar al fenómeno autoficcional actual.

¹¹¹ En el caso de *La meitat de l'ànima*, la protagonista emprende una investigación para averiguar si su padre fue en realidad Albert Camus. Es significativa la filiación, pero no determinante para la historia.

final. Esta condición explícita del escritor, captada en ese «gesto de Narciso», tomando la expresión de Joan Oleza (1993: 60), permite ciertos artefactos metaficticios, como los que hemos enumerado anteriormente, o como los que explicaremos en el apartado dedicado al análisis de la investigación: enfrentamiento de textos, cuestionamiento autorial, parodia incluso de la narración misma; rasgo que ya había sido apreciado en la novela de los 80:

Estas obras metafictivas no son sino ejemplos de un rasgo menos extremado pero bien común en estos años: la frecuencia con que el personaje novelesco es un escritor –creador, ensayista o estudioso, tanto da para el caso- en detrimento de representantes de otras ocupaciones. (Sanz Villanueva, 1992: 260)

Ahora bien, señala Manuel Alberca (2007) que la figura del escritor en la propia narrativa contemporánea ha perdido el aura clásica que lo hacía distinguirse como un intelectual de referencia para convertirse en un intelectual identificable con el lector (un “intelectual líquido”, como lo llamaré posteriormente), es decir, no tan excéntrico ni tan potente.

En el siglo XIX, el artista y el escritor se consagraron como las figuras de mayor relevancia y prestigio sociales, en la medida que ambos encarnaban más que ningún otro el modelo más logrado del individualismo burgués. Construirse una personalidad, única y extraordinaria, fue sinónimo de vivir intensamente y de dar sentido a la existencia personal. El artista y el escritor crearon sus propios códigos, pues para ser uno mismo era preciso diferenciarse de los demás. [...] Hoy [...] la figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se “democratiza”, es decir, se hace más pequeña y banal. Por ejemplo, la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo su carrera literaria. (Alberca, 2007: 22-24)

Ciertamente, es frecuente encontrar al principio de la novela a un escritor paralizado ante la escritura, que ha perdido la técnica del oficio, al que no le marcha bien la vida familiar, que se encuentra a la sombra de lo que él mismo fue o de lo que fue su padre, que incluso ha tenido problemas psicológicos... es el caso *de Soldados de*

Salamina, Missing, El espía, Los informantes, El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia, etc. El proceso desacralizador del escritor que describe Alberca se concreta en un personaje muy cotidiano, golpeado por lo cotidiano pero redimido, finalmente, por la escritura.

Las motivaciones de la investigación del escritor, superadas las limitaciones de descubrir al asesino o de resolver la incógnita de la novela negra, son de cuatro tipos: los nuevos investigadores pretenden elaborar un reportaje (*Cita a Sarajevo*), escribir una novela (*Santa Evita*), realizar un ensayo (*Enterrar a los muertos, Soldados de Salamina, Mala gente que camina, ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!, El espía*) o recomponer una verdad personal (*La meitat de l'ànima, Los informantes, La fiesta del oso, El hombre que amaba a los perros, Missing*). Esas pueden ser las motivaciones apriorísticas para la investigación. Ahora bien el escritor es capaz de superar esos objetivos iniciales para acabar convirtiendo su labor en una metáfora de la creación misma, cuando no en una reivindicación de la propia escritura, pues todos los personajes/narradores acabarán asumiendo el objetivo superior de elaborar una novela sobre sí mismos y su acto de investigación¹¹².

El reportaje, el ensayo y la búsqueda de una verdad privada se convierten en novelas. Incluso la proyectada novela se convierte en otra novela. El discurso final envuelve el propósito investigativo, la investigación y su resultado, en un trasiego intertextual a modo de *mise en abyme*. Christian von Tschiltschke define a sus protagonistas como “escritores dobles”:

Porque cuentan no sólo respectivamente la biografía de un escritor o de una escritora [habla de *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas y de *Las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada], sino que también los narradores en primera persona en ambos casos abrigan ambiciones de escritores. [...] Encontramos de esta forma un doble renacimiento del sujeto: el de la figura y el del autor. (Tschiltschke, 2010: 185)

¹¹² Véase al respecto la tesis doctoral de Luis María Romeu Guallart, dirigida por Joan Oleza, con el título: *Saberse construcción y memoria. posibilidades de la metaficción en el realismo postmoderno* (Universitat de València, 2009).

Y si el texto previo se convierte en novela en una operación doble de la escritura, el autor del texto se convierte también en autor ficcionalizado en lo que Tschiltschke llama “un doble renacimiento del sujeto”. En este caso, lejos queda el certificado de defunción que Roland Barthes firmaría en “La muerte del autor”; bien al contrario, el autor se ha duplicado, ha desplegado sobre sí una representación, un simulacro desde el que ficcionalizar, ficcionalizarse y construirse.

De las cenizas de aquella “muerte” y pese a los deseos de los críticos de hacer desaparecer al sujeto, el autor ha renacido no sin contradicciones, como sujeto autobiográfico y la nueva ola de autobiografismo lo atestigua. Es decir, de la desaparición del autor a finales de los sesenta y durante parte de los setenta, hemos pasado sin solución de continuidad a considerar la figura del autor como la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a su omnipresencia como referente de la obra y a lo que es aún más novedoso: la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes. (Alberca, 2007: 27-28)

En el apartado siguiente estudiaré por qué el autor se ha convertido en la referencia hermenéutica no solo del texto, sino de la representación de la realidad que propone. En este momento, me interesa resaltar ese renacer del autor en consonancia con el renacer del texto mismo, de la novela y de la escritura.

Las novelas de investigación de escritor construyen una novela ambigua, referencial y ficcional al mismo tiempo, y relatan su construcción, detallando sus problemas y manifestando los esfuerzos, fracasos y logros de su escritor. De otro modo, estas novelas de investigación superponen en un mismo discurso la concreción de lo creado más la explicitación de su creación, la obra más el *back stage* de la obra, en busca de un resultado superior o pretendidamente completo. La obra más sus andamios se autorizan en la ficción como “verdad compleja”, verdad expuesta desde un fingido juego limpio, honesto, del investigador cuya investigación se convierte en un argumento constante de veracidad, en el “efecto de autenticidad” que veíamos en el apartado anterior como nuevo mecanismo de verosimilitud.

Y esta obra compleja nos introduce de lleno en la reflexión acerca de la eficacia de la ficción a la hora de dar cuenta de la realidad, la eficacia de un discurso

literario frente a otros discursos que entran en lo que convencionalmente se han llamado relatos auténticos, siguiendo a Lejeune, como el histórico o el académico. ¿Cómo contar el horror de un campo de concentración?, se preguntaba Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1995). No sin algo de artificio, afirmaba. La ficción otorga un sentido en el discurso que supera los relatos auténticos, en opinión de Semprún y obviamente de todos los escritores de las investigaciones que estudiamos, incluso los testimoniales, como fue el caso del ex-ministro socialista. La ficción, y más concretamente el texto literario es, en palabras de Sonia Mattalía (2008: 185), “un nuevo espacio de producción y figuración de la verdad”.

De hecho, ese nuevo espacio de producción y figuración de verdad será inagotable y, del mismo modo que la “verdad” se conoce de forma aproximada, la realidad se expresa de forma aproximada también, y todo discurso puede complementar o superar al anterior¹¹³. Pero esa verdad y esa realidad, en tanto que comprensión y expresión, son asediadas en el plano de la escritura (y además es un plano reivindicado por todas estas novelas), lo que no deja de ser otro síntoma más de nuestra época:

Hombre y mujer, mujer y hombre, inauguran así la fase de un igualitarismo que ha evolucionado a costa de haber perdido la bipolaridad de referencia. *El crimen perfecto*, lo llamó Jean Baudrillard. No el crimen con culpable y víctima sino el asesinato en cuya realización desaparecen todos los actores y todas las pistas. Fin del dinero signo, fin de los signos inequívocos de la sexualidad: principio de la especulación constante [...]. El dinero busca desafortadamente al dinero en una suerte de incesto sin fin, puesto que ya el 90% de los capitales que circulan son transacciones que no se corresponden con mercancías, solo con transacciones, Transacción de la Transacción (sic). No hay objeto al otro lado del espejo. Solo hay el reflejo del tabú, el vidrio de la especulación. La locura de la transparencia. (Verdú, 2009: 52-53)

Del mismo modo que Verdú en *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial* (2009) estudia la revolución virtual de las mercancías, del sistema financiero y las consecuencias en el mundo físico de esa especulación virtual, a nivel económico pero también a nivel cultural, en el plano de lo literario la “verdad” se ve

¹¹³ Recordemos el trasiego textual de *Santa Evita* (1995) o los recursos metaficticios y la profusión discursiva de cualquier novela que estudiamos.

asediada por textos espejo, por discursos adyacentes, contestables, rebatibles, ampliables, en una espiral inacabable de palabras y aproximaciones. De ahí la reivindicación de la escritura en el momento actual de la novela, como signo epocal de otra realidad creada al margen de lo físico, que determina indudablemente el devenir de la realidad factual no lingüística ni especulativa. Lo que pone de manifiesto la novela de investigación o de autor es que el vehículo del conocimiento se articula como una sucesión de textos y de discursos, y que la “verdad” no es una categoría absoluta, sino que se diluye en un plano lingüístico del mismo modo que la primacía de lo virtual ha desplazado o está desplazando en la actualidad la primacía de lo físico, el simulacro se equipara a lo auténtico o la copia sustituye con solvencia al original (Rosell, 2011)¹¹⁴.

La novela (el artificio, el espejo, el discurso ficcional, relativo o definitivamente ambiguo) prevalece finalmente sobre el documental, sobre el testimonio, sobre la no ficción, sobre la biografía, la “novela en marcha” prevalece sobre la novela misma...

Y comprendo que la escritura es la única manera de iluminar la conexión entre el pasado y el presente. Y eso me alienta a empezar: no como quien informa, sino como quien descubre. (Brizuela, 2012: 43)

Como quien descubre y no como quien informa con datos, con estadísticas, con informes estériles, esa es la propuesta de Leopoldo Brizuela en *Una misma noche* (2012). Así el texto literario es el campo de pruebas de la verdad, de la realidad y del sujeto, una operación constante de construcción del efecto de realidad, de subjetivación, de conferencia de un sentido personal e ideológico a la misma; no olvidemos que la variante finisecular del “realismo posmoderno” teorizada por Joan Oleza (1993) aboga por una estética realista que se desmarca de la “mímesis”, o el intento de mímesis, y se adentra en las posibilidades de la “representación”, de la memoria, de la imaginación representativa, de la construcción representativa. “La escritura es la única manera de iluminar la conexión entre el pasado y el presente”, dice

¹¹⁴ Para profundizar en esta equivalencia de simulacro y autenticidad, o de copias y originales, recomiendo el aparato teórico de la tesis doctoral que presentó María Rossell (2011) bajo el título *La dimensión apócrifa de la Modernidad: la escritura de Max Aub*.

Brizuela; en este sentido hablo de la reivindicación de la escritura y de la ficción por parte de la literatura de principios de siglo. Si la verdad es un terreno peligroso y a menudo una construcción dirigida, el lector se siente más cómodo en el terreno de la ficción, donde no todo debe creerse como verdad factual, sino ficticia o poética, a pesar de que el pre-texto se apoye en los hechos y en la realidad más aplastante y evidente.

Leopoldo Brizuela (2012) viene a darnos la respuesta a las preguntas que Alberto Fuguet o Juan Gabriel Vásquez explicitaban en sus novelas, y que hemos anotado en el apartado anterior: ¿por qué escribir cosas dolorosas?, ¿vale la pena una escritura que haga aflorar el dolor y la vergüenza?, ¿redime la verdad? Para el narrador de *Una misma noche*, al recordar la noche en que no salió a detener a unos delincuentes que asaltaban una casa vecina, y al recordarle este hecho otra noche anterior en que el ejército de la dictadura argentina entró en la casa familiar para detener desafectos al régimen del terror, no los amigos sino la literatura tiene un carácter salvador:

En el micro de vuelta, atravesando la franja de pampa que bordea el río sin otra orilla, ¿por qué no podía dejar de pensar en Miki? Ni de temblar. ¿Por la vieja vergüenza de haberme abierto demasiado a otro varón? ¿Pero en qué me había abierto? ¿Y qué temía que pudiera pasarme? ¿O acaso tenía terror de que la mirada del otro me revelara lo que soy, o lo que verdaderamente había hecho, aquella noche? No, quizá no debía declarar ante Miki ni ante nadie. Quizá solo la literatura podría personar. La literatura, ese lector futuro (Brizuela, 2012: 38)

“La escritura es la única manera de iluminar la conexión entre el pasado y el presente”, dice Brizuela, y es la única manera (o una manera privilegiada) de iluminar la conexión entre los demás y uno mismo, añadido. De manera constante. De forma renovada.

4.2.- El “yo” ético: fenomenología e ideología

Profundicemos en esta reflexión. El yo-narrador relator del yo-investigador se propone como sustituto de un discurso académico pretendidamente aséptico y del que el lector del siglo XXI recela, del mismo modo en que recela de todas las verdades orgánicas o genéricas u oficiales. Este narrador de sí mismo se sabe “consciente de su condición de relato, y por tanto de que se trata de una construcción retórica e ideológica” (Oleza, 2011), de modo que el lector, también consciente, asume la “honestidad” de su verdad filtrada y relatada subjetivamente¹¹⁵.

La realidad contada tendrá un tratamiento especial: si la biografía de Evita que el narrador Tomás Eloy Martínez empieza a redactar pudiera tener una aspiración, legítima pero imposible, de “verdad”, la novela que termina escribiendo habla de la realidad o de la verdad a través del propio narrador. El investigador no tendrá solo que descubrir una realidad no contrastable, sino también interpretarla, darle un significado concreto alcanzable por medio del relato. Esta novela de investigación del escritor no es más que el despliegue de una ética del “yo” a través de la escritura: la aventura gira alrededor del “yo”, la realidad se conforma a través del discurso del “yo”, el sentido ideológico del texto se desprende de la experiencia relatada del “yo”.

En esta función de investigador-interpretador, observamos cómo el narrador de *Santa Evita* construye la personalidad de otro personaje:

Fue Aldo Cifuentes quien me contó esos últimos movimientos de la historia. Una mañana de domingo, en su casa, desparramamos sobre el escritorio las fichas y papeles de Moori Koenig y estudiamos sus idas y vueltas en un atlas Hammond de 1958 que Cifuentes había conseguido en la feria de San Telmo. Cuando dibujamos el itinerario con un lápiz rojo, me asombró comprobar que el Coronel había manejado más de veinte horas por las rutas de Alemania sin rendirse a los tormentos del lumbago. –Ya no le importaba nada –dijo

¹¹⁵ Quisiera marcar de nuevo la diferencia de este tipo de novelas con respecto a sus precedentes de investigación: *Beatus Ille* (1986) y *Galíndez* (1991). El paso de la narración en tercera persona a una narración en primera persona importa en la medida en que elimina la presencia de un autor ficticio por encima del narrador en tercera persona, que es quien detenta una verdad última más allá del narrador. La desaparición o neutralización de ese autor ficticio potencia el efecto fenomenológico de interpretación subjetiva de la realidad que aporta el narrador en primera persona.

Cifuentes-. Había dejado de ser lo que era. Se había convertido en un místico. (Martínez, 1995: 363)

Moori Koenig se configura como un personaje que llega a la obsesión y a la locura por el cadáver de Eva Perón. Ahora bien, es la conversación entre Aldo Cifuentes y el investigador la que prende la mecha de tal interpretación; y en última instancia, es el narrador el que atestigua esta condición obsesiva al relatarlo en la novela. Por lo tanto, esta función interpretativa del narrador-investigador condiciona la realidad que nos presenta.

El mismo procedimiento se da en *Los informantes*. El narrador-investigador en las páginas finales de la historia viene de entrevistarse con el amigo traicionado de su padre, cuando éste último ya ha fallecido en un accidente de automóvil. Ambos se paran en el tramo donde el coche cayó al vacío y piensan, como hemos visto anteriormente:

Lo más probable era que una persona de reflejos normales alcanzara a manipular el timón para esquivarla. Porque el ancho de la carretera, en este punto, parecía permitirlo; porque la velocidad que hubiera alcanzado un carro de subida no era mucha. En este punto, pensaría Enrique, un accidente era más bien improbable. [...] [Yo] Podía leer los pensamientos de Enrique, uno por uno, como si los escupiera sobre el asfalto después de pensarlos [...] Pero la flota, pensaba Enrique, podría haber surgido de la curva en el instante en que Gabriel se ponía a buscar una emisora en el radio, pero la flota podía llevar las luces apagadas, para ahorrar batería como suelen hacerlo, pero la mano mala de Gabriel podía tener la culpa de que su reacción no hubiera sido eficaz, pero su corazón podía haber fallado [...] Ya para este momento el hijo de Gabriel se ha enterado, ya sabe para qué lo traje, por qué hemos venido a ver el lugar donde Gabriel se tiró al vacío, donde prefirió clausurarlo todo porque todo era una farsa, porque su vida había sido una farsa, eso era lo que sentía. (Vásquez, 2004: 357-358)

Es el narrador-investigador quien lee la mente de Enrique Deresser, el amigo traicionado, para plantear la hipótesis del suicidio de su padre. Ahora bien, esta interpretación adquiere la categoría de “verdad”, pues a partir de este momento el personaje Gabriel Santoro y la historia recompuesta se amoldarán a esa imagen de

padre traidor, arrepentido muchos años después, atormentado por la culpa y suicidado finalmente como redención laica de todos sus pecados.

La idea con que Alberto Fuguet, narrador de *Missing* (2011), parte en la investigación sobre la desaparición de su tío es funesta, es la de que se perdió y cortó todo vínculo familiar por el fracaso de una vida fuera de su Chile de origen. Este fracaso, esta sensación de pérdida o de escondite de la vergüenza, camina paralelo en el discurso del protagonista:

Todos aquellos que se han mudado de país y de vida se hacen la pregunta: si me hubiera quedado en mi sitio de origen, ¿esto hubiera sucedido? ¿Qué hubiera pasado con Carlos Fuguet en Chile? ¿Habría terminado como un profesor?, ¿como un guerrillero?, ¿habría desaparecido a manos del ejército de Pinochet?

Mi tesis de sobrino es que los Estados Unidos arruinaron a mi tío. Quizás eso es injusto, es lanzar la culpa lejos. Pero el factor *América* tiene que ver en la ecuación. Mucho, quizás demasiado. Yo algo sé de trasplantados. Quizás ahí radica mi lazo irrestricto con mi tío: yo también sé lo que es no tener un lugar en el mundo. Esto lo entiendo; me pasó lo mismo cuando aterricé en un neblinoso Santiago de Chile a mediados de los setenta. Carlos quizás tuvo menos suerte, ¿Tiene la suerte algo que ver en esto? Algo le pasó a Carlos. Antes de que se perdiera, ya estaba perdido. (Fuguet, 2011: 31)

El narrador asimila su condición de migrante entre Chile y Estados Unidos a la condición de su tío, del que, recuerdo, no sabe apenas nada. De este modo proyecta su subjetividad, sus mismas angustias y sus mismas sensaciones sobre la subjetividad del tío que desapareció. El fragmento escogido brinda la ocasión para ver cómo la primera persona se entrelaza, incluso a nivel lingüístico, con la tercera persona, Alberto con Carlos, el “yo” migrante con el “él” migrante. Y la idea que aparece insistente es la de que Carlos, al marcharse a América, ya estaba perdido, condenado a fracasar y a caer en el olvido. Desde el punto de vista factual, no es así, o no hemos asistido todavía a la confirmación del tío de por qué se marchó a los Estados Unidos y desapareció para el resto de la familia, pero en la imagen del lector, en la sensibilidad del discurso, aparece prefigurado su fracaso.

Al convertirse el narrador en un investigador-interpretador, en un aportador de sentido para lo real que explora, y sobre todo al tratar este tipo de obras temas y personajes de la historia española o hispanoamericana reciente (temas dolorosos como la Guerra Civil, la dictadura de Franco, de Pinochet, de Videla, la violencia en Colombia o Guatemala), esta realidad que la ficción levanta nunca puede ser neutral ni aséptica, a pesar de las prevenciones.

La novela negra exigía una aproximación limpia al enigma, una resolución objetiva:

El detective representa, por tanto, un desdoblamiento y exteriorización del punto de vista del autor, una mirada que percibe el mundo en clave, como el reverso de un tapiz, cuyas figuras deben deducirse invirtiendo laboriosamente su sentido aparente. El punto de vista interior corresponde al asesino, pues sólo éste conoce anticipadamente la respuesta a las preguntas formularias: ¿quién? ¿cómo? ¿por qué? [...] En la novela de misterio la subjetividad disipa el enigma. Por eso la narración debe limitarse estrictamente al punto de vista de la detección, el cual es exterior a los hechos. De lo contrario, la subjetividad puede convertirse en obstáculo para la secuencia lógico-temporal de la revelación [...]. Si el detective conociera prematuramente la solución, el lector se encontraría sin apoyos textuales para seguir avanzando hermenéuticamente. (Resina, 1997: 190-191),

pero el estatus del investigador no es el mismo en la investigación del escritor: primero, porque escribe una vez terminada su labor, dando paso al plano temporal del discurso (P3), y como consecuencia tiene un punto de vista interno, conoce todas las preguntas y todas las respuestas posibles, y conoce “prematuramente la solución”; segundo, porque necesita una interpretación subjetiva de la realidad, no puede resolver un enigma objetivamente como la novela de misterio, precisamente porque el misterio es mucho más profundo y de respuesta compleja, que presenta tanto problemas de conocimiento a nivel ontológico y epistemológico, como hemos visto.

En este sentido, el escritor se erige como la antítesis del investigador policial: ya conoce todos los hechos en el momento de narrar, y lo real narrado ha pasado inexorablemente por su subjetividad:

El telegrama contenía un mensaje que, a pesar de su claridad demencial, insensata y sin sentido, exigía ser descifrado. Era un criptograma porque decía exactamente lo que decía. (Navarro, 2011: 206)

La verdad, aun expuesta con claridad, necesita ser descifrada, ser interpretada por ese “yo” investigador y narrador. Además, la verdad le atañe y la escritura, de alguna forma, lo redime al exponer la verdad aun con dolor. Bien es cierto que, recuperando la comparación de profesiones, no estamos ante un investigador que investiga –policía o detective- sino ante un escritor que escribe –ya sea periodista, novelista, ensayista, etc-, lo cual añade cierta complejidad formal y conceptual, y repercute en el juego de textos, prolonga las virtudes de la representación, tanto con la representación misma como con la reflexión que en numerosas ocasiones la acompaña.

Encontramos en las investigaciones del escritor una concreción absolutamente preclara del hecho fenomenológico, a partir del cual el sujeto se convierte en constructor de una realidad externa. La realidad (incluso histórica) que hacen aflorar estas nuevas novelas no es otra cosa que la visión subjetiva de un narrador que se cuenta a sí mismo en proceso de observación y de análisis de esa desconocida u olvidada realidad, una posición extrema del “yo”, como decíamos, una re-privatización propia de la narrativa de fin de siglo en opinión de Pozuelo Yvancos:

Una literatura de lo privado, de lo íntimo, está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo ocupó la “novela social”, es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos. (Pozuelo Yvancos, 2004: 50)

No puedo compartir en el análisis de estas obras el binomio que Pozuelo Yvancos establece entre “novela social” y “novela de lo íntimo”, entendidas como opuestas. Precisamente las novelas de investigación de escritor acuden a la historia, a la memoria, a la política y a lo social, en tanto que “procesos colectivos”, pero desde un punto de vista individual, fenomenológico, insisto, donde todo lo colectivo pivota sin esconderse desde el foco fijo del narrador-protagonista. Las novelas de investigación de escritor funden lo social con lo íntimo o intentan, al menos, un camino equidistante que, como he defendido, crea nuevas formas de verosimilitud en el relato.

El caso más evidente de privatización de lo colectivo es la novela de la memoria, que opera desde la experiencia para expandirse hacia lugares de lo colectivo, como los episodios traumáticos de la historia. En esta tensión a veces demasiado rígida entre las esferas pública y privada, Joan Oleza viene a poner el acento en la permeabilidad entre ambas:

Para superar ese enquistado debate nacido de la escisión de lo público y lo privado [la solución] es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, la de devolver lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia. (Oleza, 1997: 3)

Redimensionar lo individual hacia ese vasto horizonte de lo social, o como se apuntará posteriormente «socializar» los sentimientos o experiencias de un “héroe contingente” (Pozuelo Yvancos, 2004: 45), no épico sino intercambiable y cotidiano, quedará como la gran tendencia de la novela de principios de siglo. Por supuesto, dado su tratamiento de lo colectivo desde una posición estricta y estratégica del “yo”, las novelas de investigación de los escritores serán un prototipo exacto de este fenómeno.

4.3.- El intelectual líquido. Identidades enlazadas

Recapitulando, las novelas de investigación de escritor narran un proceso detectivesco que da cuenta, mezclada con más o menos ficción, de una realidad factual o ficticia, histórica o particular, desde una posición estricta en primera persona. Tal proceso narrativo despliega toda una ética sobre la labor intelectual de un escritor (sobre la responsabilidad de contar, sobre el derecho a desvelar historias dolorosas y sobre la necesidad de hacerlo como forma de honestidad y de superación de un trauma en el seno de una comunidad). Y ese escritor, a su vez, construye el relato de lo colectivo desde su propio proceso cognoscitivo, necesariamente subjetivo, atendiendo a las tesis esenciales de la fenomenología, a partir del cual el sujeto se convierte en constructor de una realidad externa, o al menos su mirada prefigura y configura la realidad que expresa.

4.3.1- El “yo” dominante; el individuo a través de los otros

De otro modo: según el procedimiento vertebrador de estas novelas, atendiendo a todas las características narratológicas y pragmáticas que derivan de su estructura, en *El hombre que amaba a los perros* (2009) no interesa tanto la vida de Ramón Mercader después de asesinar a Trotski, como la vida de Iván Cárdenas en proceso de indagar y revelar la vida de Ramón Mercader. No interesa tanto la vida y la escena de Sánchez Mazas con el miliciano Miralles, como el proceso de conocimiento y de implicación con la causa republicana que experimenta el narrador autoficticio de *Soldados de Salamina* (2001). No interesa tanto si el marido de Natalia Escartín vive con su familia biológica o no, como el descubrimiento que realiza en primera persona el profesor de *Mala gente que camina* (2006) sobre los niños robados del franquismo y el alegato, la acusación y la denuncia en que se convierte la novela de Benjamín Prado. Por último, no interesa tanto la vida de Carlos Fuguet, como el proceso que inicia su sobrino Alberto para descubrir la vida de su tío desaparecido. Pero no nos interesa ni a nosotros, lectores, ni a ellos, personajes... y escojo una cita de *Missing* que nos puede alumbrar sobre esta premisa:

-Mira: tu familia no está angustiada, a lo más tiene curiosidad, que no es lo mismo. El más interesado en esto eres tú, y sé sincero, te atrae la historia, el personaje. Que esté vivo o esté muerto no te afecta tanto. Vas a seguir vivo. Tu vida no se ha congelado o se ha vuelto intolerable por la certidumbre. Lo que tú necesitas es un final para tu historia. Cualquiera de los dos, esté vivo no sé dónde, o muerto o lo mataron en Alaska o en el desierto también lo es. ¿Sí o no? – Sí. -¿Viste? Te conozco: todo esto es para ti una historia. Y la quieres vivir, lo que me parece bien, divertido, pero todo esto tiene que ver contigo. (Fuguet, 2011: 94)

¿Cuál es el sentido de la preeminencia del “yo” sobre la historia de otro que quiere contar ese mismo “yo”, bien sea particular como la de Fuguet, o bien sea histórica, como la de Padura, Cercas o Prado?

Toda novela de investigación de escritor supone, al mismo tiempo que una reivindicación de la escritura, una reivindicación del escritor mismo. Lo investigado obliga a adoptar una posición crítica al investigador, y esta se expresa con el relato de su

proceso, sus dudas y sus certezas en el texto final. La labor de documentación, de rastreo de pistas, de encuentros con testigos, al fin de recomponer una “verdad” que le increpa al protagonista, sobre todo siendo este protagonista un escritor finalmente, ayuda a pensar sobre una nueva categorización de la labor intelectual. Y del intelectual mismo. Desde aquí quisiera partir para analizar las figuras intelectuales que se proponen a tanto en España como en América Latina. A causa de esta posición generacional desigual entre unos y otros, separaré de nuevo ambos mundos, con el fin de estudiar sus respectivas especificidades y, finalmente, observar lo que yo considero un único modelo de intelectual, el actual, el líquido, el enlazado, válido en mi opinión para ambas orillas del Atlántico.

4.3.2- España, la Transición modélica y la democracia indignada

El corpus de novelas que estudiamos, ubicadas principalmente en la primera década del siglo XXI, nacen en un entorno pretendidamente estable y formalmente democrático, en España y en la gran mayoría de países de América Latina. Esta democracia formal resulta muy problemática, tanto desde la óptica latinoamericana (recordemos que *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa, parte de una voluntad de estudio sobre la violencia intrínseca e incesante de Guatemala) como desde la óptica europea. En este último caso, cada vez son más las voces que cuestionan la benevolencia del consenso alcanzado en España tras la muerte de Franco.

Ya Eduardo Subirats en un artículo publicado en la revista *Quimera* en el año 2000, titulado “De la transición al espectáculo”, observaba que los productos culturales de los años 80 como ficciones o intentos de representaciones del pasado habían caído en cierto modo en la autocomplacencia, más dedicados a apuntalar el nuevo orden cultural de la transición que en señalar desde la crítica las concesiones que se hacían al viejo régimen, en términos sociales y políticos, con la asimilación de todas las instituciones, cargos y nombres por parte de la democracia, con la nueva unión del Estado con la Iglesia Católica permanente hasta la actualidad, pero que a su vez permitía la legalización de todos los partidos políticos, incluido el Partido Comunista de España, o

un Estado de las Autonomías como forma de aceptación de las aspiraciones nacionalistas de Cataluña y País Vasco principalmente.

Esta ética de la responsabilidad historiográfica, y los valores humanistas y liberales en torno a los cuales se había articulado su crítica antifascista [la reflexión intelectual de los años 60], dieron paso, en los años 80, a una actitud desfachatada, mejor o peor travestida con los iconos en boga del realismo mágico. Muñoz Molina y Pilar Miró son dos inexcusables ejemplos de transubstanciación de una mirada histórica reflexiva en una ficción policíaca endeble, respectivamente en la novela y el cine nuevos. (...) Este enflaquecimiento de la memoria se deslizaba al mismo tiempo que los medios de comunicación, las universidades y los ministerios cerraban a cal y canto la posibilidad de toda discusión reflexiva en torno al nacionalcatolicismo español, las tradiciones simbólicas que heredaba del pasado, sus relaciones con los fascismos europeos, y la persistencia de sus mitos y sus principios en el interior de la apertura liberal que habían orquestado los partidos políticos de la transición. (Subirats, 2000)

Siguiendo el razonamiento de Subirats, ya en los 2000 se podían entender el cine y la literatura españoles como comparsas de un Estado que avanzaba formalmente en la democracia sin dejar cerradas ciertas heridas en ese cambio de paradigma político, de la dictadura a la democracia. También en el 2012 puede seguirse entendiendo la cultura de los noventa y primeros 2000 del mismo modo, como discursos culturales de gran alcance que legitiman un poder hegemónico en el seno del Estado mismo:

No es que Pombo, Marías, Matute o Vila-Matas no hayan escrito buenas novelas. Es que el proyecto se ha fraguado a expensas o a favor de determinado discurso. Y es la comunicación cultural la que ha apuntalado lo válido, apoyándose en el entramado de premios literarios y grupos editoriales. Hemos aprendido la doble lección de la CT: entras si tus ficciones sirven al modelo democrático postransición y se desenvuelven sin verdaderos conflictos con el presente; o bien tratas elevados asuntos metaliterarios, sin anclaje en la sociedad que los ve nacer. En caso contrario, no entras. (León, 2012)

Ahora bien, ¿ha sido la cultura española realmente amnésica con respecto a su pasado, a sus traumas históricos y a sus problemáticas sociales? ¿Se ha dedicado exclusivamente a una continua celebración de sí misma? ¿Ha consumado un abandono de posiciones críticas a cambio de entrar en un circuito comercial masivo, en el mejor de los casos? ¿Hubo un “pacto de silencio” cultural?

Me resulta interesante el razonamiento desacralizador del pasado reciente y la llamada a la revisión crítica de la democracia actual en España que elaboran tanto Eduardo Subirats como los ensayistas que componen ese mosaico de la *CT o Cultura de la Transición* (Martínez, 2012). Manifiesto mis dudas, en cambio, con respecto a esa presunta amnesia política, social e histórica, y con respecto a ese olvido sistemático al que ayudó (de nuevo presuntamente) la esfera de la cultura. De otro modo, no se entendería que la Guerra Civil fuera el acontecimiento más estudiado de la historia (Calzado Aldaria, 2007), o que en los 80 y 90 cobrara una fuerza insólita el boom del género negro (cerca a la novela social) o de la novela de la memoria, con Muñoz Molina o con Vázquez Montalbán en los 80 y 90 (por nombrar antecedentes directos de la investigación de escritor), y que continúa con mayor fuerza todavía en los años 2000, como hemos visto en su momento. Si la amnesia fuera tal, tampoco podríamos explicar las novelas sobre el terrorismo de ETA: *El hombre solo* (1993) o *El hijo del acordeonista* (2003), de Bernardo Atxaga; o la película documental *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003), de Julio Medem. Ni tampoco se entendería la labor periodística de *Interviú*, o humorística de *El Pápus*, recién iniciada la Transición, igual de temprano que salió a la luz *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró, o *Los santos inocentes* (1984), la adaptación de Mario Camus de la novela de Miguel Delibes.

En este debate sobre la Transición y la democracia, por lo tanto, se enfrentan dos posiciones fundamentales: la primera, acusa a la Transición de haberse consolidado sobre una base de silencio, olvido y amnistía tanto para víctimas como para verdugos¹¹⁶; la segunda, defiende que la Transición, con sus renuncias, tuvo que conquistar un espacio de libertad que no había existido en España en los últimos 40 años, debido a la dictadura franquista.

Absolutamente todas las novelas que analizo en este estudio siguen preguntándose por los misterios irresueltos de la historia, española o latinoamericana, siguen investigando los estigmas sociales que el tiempo ha querido normalizar o

¹¹⁶ Es lo que consiguió de facto la Ley 46/1977 de Amnistía, que entró en vigor el 15 de octubre de 1977, mediante la cual quedaban prescritos los delitos anteriores al 15 de diciembre de 1976, y por la cual le fue imposible al juez Baltasar Garzón llevar a cabo un proceso penal contra los crímenes del franquismo.

difuminar, y siguen contribuyendo a ese incesante debate. El silencio y el olvido, o la mirada acrítica que pervive en el discurso de ciertos estudiosos, contrastan con las preguntas y la investigación que los escritores del nuevo milenio proponen.

Sobre esta controversia, podría concretar algunas preguntas clave:

1. ¿Por qué es la generación que empieza a escribir en los años 2000 la que pretende rescatar del olvido de los años 80 y 90 los horrores ideológicos y sistémicos de la Guerra Civil y la dictadura de Franco?
2. ¿De qué manera superan estas ficciones ambiguas las “ficciones endeables” de la generación precedente, ya democrática?
3. ¿Desde qué posición ideológica e intelectual emiten esas ficciones y qué significados performativos producen?

Antonio Gómez López-Quiñones estudia en *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española* (2006) algunas de las causas del auge de las novelas y películas sobre la memoria histórica que la cultura española ha experimentado en el principio de siglo. Coincido en los planteamientos de López-Quiñones como punto de partida para responder a las preguntas clave que dejaba en suspenso en el párrafo anterior, incluso extrapolando parte de su análisis a la labor de escritura de los autores latinoamericanos que comprende el corpus que manejamos en este estudio, y ampliando el espectro genérico más allá de las ficciones de la memoria para dar entrada a las ficciones de investigación y de representación del pasado y del presente.

La puesta en duda o el ataque frontal a estas metanarrativas (como lo son, por ejemplo, el humanismo liberal o la dialéctica marxista) han creado un contexto cultural presidido por la fragmentariedad de los relatos, el descrédito de las visiones totalizantes, la crítica del eurocentrismo, el cuestionamiento de las oposiciones binarias, la desestabilización de las estructuras jerárquicas, un acentuado relativismo moral y gnoseológico, y en definitiva, el desmantelamiento de las certezas de muy diverso tipo sobre las que erigir versiones integrales de la realidad. Si esta situación ha desencadenado, por una parte, una lúdica liberación y fluir de discursos, redefiniciones y articulaciones, también ha causado una respuesta nostálgica. Una respuesta que consiste en la añoranza de un centro explicativo en

torno al que organizar todo lo demás, el intento de recuperación (o reinención) de un pasado en el que versiones orgánicas y plenas aún eran posibles. (Gómez López-Quñones, 2006: 273)

La hipótesis cultural de López-Quñones parte de la pérdida de la confrontación ideológica que articuló a nivel mundial todo el siglo XX y desvanecida a finales de los años 80 y principio de los 90 con la caída del muro de Berlín, la desintegración de la Unión Soviética y la asimilación por parte del polo comunista de las tesis económicas y culturales capitalistas. Con la desaparición de uno de los polos del binomio de la guerra fría, se perdió toda capacidad de respuesta orgánica e integral del capitalismo, de modo que las explicaciones totalizantes perdieron sentido, al no haber dialéctica con la que enfrentarlas. El modelo comunista estructuraba toda una serie de respuestas políticas, económicas y sociales dentro de un modelo organizativo de lo colectivo reforzado con la ideología, entendida con Althusser como los discursos legitimadores del poder hegemónico. Del mismo modo, el polo capitalista desplegaba una ideología liberal, global y mercantil que acabó siendo asumida a nivel universal; sin embargo, desde las mismas posiciones liberales y una vez perdida la confrontación de los metarrelatos, en palabras de Lyotard, el capitalismo dejó de dar una respuesta global a todo un modelo de sociedad para permitir en su seno distintas lógicas relativas y en pugna, como la política, la económica, la cultural, la social, etc.

Enlazando con lo que la absoluta totalidad de los ensayistas de *CT o Cultura de la Transición* (2012) postulan, la sociedad posindustrial o las comunidades en la era del capitalismo avanzado (Jameson, 1991) o del “capitalismo funeral”¹¹⁷ (Verdú, 2009) crean una sensación de estancamiento cultural, de fin de la historia, y rompen con la idea de avance y de futuro sobre la que se sustentan los metarrelatos de la Modernidad.

¹¹⁷ Nombre más atrevido que eficaz, aunque la tesis de Vicente Verdú, en su ensayo *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial* (2009), me parece muy apropiada para este estudio, puesto que aborda la virtualización a que hemos llegado en el plano económico (con la primacía del capital financiero o las rentas del capital, muy por encima de la economía real o las rentas del trabajo, patrón clásico para los proyectos ideológicos y económicos tradicionales), cultural (con la producción de simulacros, el avance de internet, la multiplicación de las versiones, parodias, refundiciones, etc.) o político-histórico (Verdú defiende que esta crisis global se desarrolla en un plano no-físico, de modo que se puede considerar una guerra mundial entre Estados y entre modelos íntegros de organización política). En cualquier caso, tendré en cuenta para mi análisis la idea de la pérdida del plano físico en prácticamente todos los ámbitos de la cultura actual.

Por lo tanto, es fácil entender que las ficciones, en este ambiente de desazón histórica, deriven hacia las posiciones nostálgicas¹¹⁸ de un pasado en que todo quedaba explicado desde un metarrelato concreto y donde persistían *a priori* una serie de valores perdidos en la actualidad:

[Las ficciones de la memoria] no solo plantean una versión del pasado, sino que también muestran la forma en que el presente se relaciona con dicho pasado. El presente proyecta sobre un pasado ennoblecido un conjunto de valores y aspectos supuestamente perdidos y añorados, unos valores y aspectos que se dieron en este tiempo pretérito y por los que el presente expresa una sensación cultural de pérdida. [...] España se ha integrado plenamente en una posmodernidad mediática, en organismos políticos internacionales y en una sociedad capitalista que producen cierta insatisfacción en sectores más o menos progresistas del *establishment* intelectual. (Gómez López-Quñones, 2006: 275)

Con este mismo planteamiento, López-Quñones estudia cómo estos discursos culturales codifican la nostalgia en torno a una utopía situada concretamente en la Segunda República:

No es extraño que una sociedad contemporánea como la española, industrializada, capitalista y neo-liberal, que participa además con otros países occidentales en una crisis del pensamiento utópico, encuentre en su pasado más evocador una oportunidad para recrear una utopía caracterizada [...] por el contacto orgánico con la naturaleza, la esencialización de la infancia como espacio de pureza o el surgimiento de comunidades naturales y políticas. En otras palabras, en esta representación utópica de la Segunda República se puede rastrear lo que el presente democrático percibe como carencias, como motivos para una nostalgia histórica. El actual interés por este periodo de la historia nacional ha convertido al periodo 1931-1936 en una suerte de sociedad-modelo o en lo que Richard Gerber denomina como “some final significant reality” (1973: 12), un momento pretérito único e intenso que contrasta con los límites, deficiencias y errores del presente. La Segunda República sería esa “realidad final significativa”, en palabras de Gerber, porque supone un retrato inverso de un periodo muy posterior, un retrato de valores y virtudes que hoy son percibidas como ausencias y, por ende, como parte de un legado utópico perdido e irrealizable. (Gómez López-Quñones, 2006: 202)

¹¹⁸ Como he apuntado en el capítulo anterior al hablar sobre la “passion du réel”, no debemos olvidar el carácter global de esta recuperación nostálgica del pasado. En octubre de 2005 la revista alemana *Merkur* dedicó su número al análisis de lo que denominaban “nostalgia de realidad”.

La épica de otro tiempo, aun siendo esta épica fruto de la nostalgia, nos enfrenta a un presente sin épica, a un presente insatisfactorio. Incluso las ficciones que reelaboran los relatos ennoblecedores de la Segunda República, ya en el terreno bélico, otorgan un significado distinto a la violencia generada desde este bando en conflicto, frente a la violencia fascista o frente a la interpretación de la Guerra Civil como una guerra fratricida sin sentido, como una orgía de sangre cultivada durante décadas al calor del mito de las dos Españas, interpretación esta que el franquismo tardío quiso imponer (Macciuci, 2010).

Estas [ficciones] no son, por lo tanto, obras pacifistas que buscan el desprestigio de toda violencia, sino piezas que asumen y propugnan la existencia de distintas clases de violencia, unas más legítimas que otras. (Gómez López-Quiñones, 2006: 105-106)

Si el primer régimen democrático en España adquiere un sentido desde el presente de comunidad plena, la violencia a que obliga su defensa adquiere un sentido en términos de justicia¹¹⁹. Todo ello es posible solamente si se proyecta desde un presente en que se añora un metarrelato explicativo global. En otras palabras, y contestando a las preguntas clave que planteaba anteriormente, es la generación de los 2000 la que lleva adelante una revisión crítica del pasado histórico con una implicación evidente en sus causas porque el presente insatisfactorio de la era posindustrial no ofrece causas profundas a la altura épica de la utopía. La causa republicana y la causa antifranquista con sus promesas, y aun su violencia, legítima desde la distancia temporal la no-causa del intelectual del presente.

El tipo de ficción nostálgica resulta más popular, y por tanto más comercial, en momentos transitorios en los que se experimenta incesantemente la crisis estimulada por el final de un paradigma. En el caso de la sociedad contemporánea, podemos especular que la documentación de un mayor consumo de ficción nostálgica se debe, precisamente, al vacío latente en un modelo de sociedad que sacia su deseo de continuidad mediante el consumo de la ficción nostálgica del bien-estar. La actualización de la condición nostálgica

¹¹⁹ Sobre la reasignación de valores tanto a la violencia como a figuras y escenas en torno a la guerra civil y la dictadura, véase el artículo de Germán Labrador Méndez: “Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni [coord.] (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

contemporánea bajo la forma del simulacro encuentra en la sociedad del espectáculo una fuente inagotable de retroalimentación. (Álvarez-Blanco, 2011: 27)

¿Por qué la labor intelectual de principios de los 2000 ha dirigido su atención a causas de generaciones anteriores? A nivel superficial, aunque no menos cierto, porque han sido las generaciones inmediatamente precedentes las que han dejado esa labor crítica por hacer con tanto detalle. Pero a nivel profundo, porque volcarse sobre las causas del pasado supone una forma blanda de construir una causa en el presente, o al menos de suplir su ausencia:

Existe una inclinación hacia la promoción y el consumo del tipo de ficción nostálgica que fomenta los valores del bien-estar. Teniendo en cuenta lo escrito, sería posible afirmar que dicho modelo narrativo no solo cumple con una función propagandística que fomenta la ideología dominante, sino que esta contribuye al sustento de un engaño colectivo construido a base de un consumo compulsivo de ficción. Si la experiencia de discontinuidad le resulta altamente problemática al adicto nostálgico, la comercialización de productos culturales nostálgicos parece sumamente provechosa en términos de mercado. (Álvarez-Blanco, 2011: 28)

Esa ideología dominante que los relatos memorialísticos apuntalan y legitiman es, como es natural, la propia del Estado democrático, esa que la política tiende a reproducir y sobre la que bascula (a favor o en contra) todo el circuito cultural de nuestro país. En fin, la novela de la memoria acaba legitimando los usos y valores de esa pretendida clase media, burguesa, acomodada, culta y estable¹²⁰; no en vano, son profesionales liberales (periodistas, escritores, intelectuales, profesores, etc.) los encargados de investigar hechos a los que otorgan una relevancia colectiva para ellos, y para su mundo burgués, fundamental. Y es así como, en opinión de Sebastiaan Faber (2011) se elabora un acto filiativo entre generaciones y, por extensión, entre causas:

¹²⁰ No me resisto a compartir lo que, para mí, es la definición más precisa, punzante y paradójica sobre la llamada “clase media”. Se trata del primer párrafo que el periodista Ramón Muñoz escribe en un reportaje titulado “Adiós, clase media, adiós” en el periódico El País el 31 de mayo de 2009: “Ridiculizada por poetas y libertinos; idolatrada por moralistas; destinataria de los discursos de políticos, papas, popes y cuantos se suben alguna vez a un púlpito en busca de votantes o de adeptos; adulada por anunciantes; recelosa de heterodoxias y huidiza de revoluciones; pilar de familias y comunidades; principal sustento de las Haciendas públicas y garante del Estado de bienestar”.

La mayor parte de los cientos de textos y películas sobre la guerra y la dictadura que han visto la luz en los últimos diez años, sean documentales o ficticios, no solo privilegian la figura del testigo, sino que contienen una invitación directa a la afiliación por parte del público. Para facilitar este proceso, muchos textos y películas reservan un espacio retórico para el lector o espectador, incorporando el diálogo intergeneracional en su mismo formato. En los documentales, suele aparecer un joven entrevistador y, en el caso de las ficciones, un protagonista de unos 40 años que se involucra en una aventura que lo lleva a descubrir una verdad histórica y aprender una lección que le transforma la vida. (Faber, 2011: 105)

Guillem Martínez ha coordinado una serie de ensayos que estudian lo que los autores llaman *CT o Cultura de la Transición* (2012), es decir, la configuración en los años 70 y 80 de un Estado formalmente democrático que se forjó, en España, asimilando las estructuras, instituciones y personas de la dictadura franquista, y orquestando toda una cultura del consenso donde, bajo la amenaza de que la nueva democracia fracasara, todas las opciones políticas renunciaran a sus causas tradicionales (centralismo, federalismo o independencia; nacional-catolicismo o laicismo, monarquía o república, educación religiosa o no religiosa, cultura libre o estatal, etc.) en pro de un algo común muy controlado:

La CT es, pues, una cultura vertical, emitida desde arriba hacia abajo y que modula toda la cultura española que quiera serlo. El carácter propagandístico de la cultura española actual es tal que, de hecho, la CT es la gran cultura europea que carece de crítica. No hay posibilidad de criticar —es decir, de someter a problematización un objeto, nacido, por otra parte y comúnmente, con la esperanza de no problematizar nada, pero es que nada. (Martínez, 2012: 17)

Esta verticalidad refuerza el control sobre cualquier tipo de producción cultural (con instituciones, subvenciones, premios, etc.), sobre el periodismo, sobre el asociacionismo civil, sobre los movimientos ciudadanos o culturales y sobre todo ámbito de la sociedad civil. Esta jerarquía estricta impide, como es lógico y como es su función, dejar espacios gestionados al margen de ese poder hegemónico y, por lo tanto, toda persona que no se integre en esos cauces culturales y sociales, corre el riesgo de no encontrar una identificación en el ámbito concreto donde pretenda participar, bien sea políticamente, cívicamente, culturalmente, etc.

Básicamente, la relación del Estado con la cultura en la CT es la siguiente: la cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado- y el Estado no se mete en cultura – salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores-. Parece una relación civilizada, de padres divorciados pero enrollados. Pero es, básicamente, una relación intrínsecamente violenta. (Martínez, 2012: 16)

No en vano las protestas sociales masivas desde mayo de 2011, en torno al conocido como *Movimiento 15-M*, basan su acción en una situación de “indignación”, como se define constantemente la plataforma, al amparo del manifiesto *Indignez-vous!* (2010) de Stéphan Hessel, traducido en España al poco tiempo y que pronto se ha convertido en un fenómeno de ventas. Estas protestas ciudadanas centraban su discurso, como he dicho, sobre el concepto de “indignación” respecto de la política y respecto de la economía, afectando tanto a sus actores como a sus instituciones, y reclamaban un mayor grado de participación en las decisiones políticas fundamentales, principalmente volcadas en los últimos años sobre los datos macroeconómicos, el saneamiento monetario de la banca y la solvencia en los pagos de deuda pública, y un mayor control sobre una actividad económica de carácter financiero, que había provocado el derrumbe de la actividad productiva en España desde 2008 y había elevado el número de desempleados en el país por encima de los 5 millones de personas en edad laboral, lo que suponía más del 20%.

Democracia Real Ya era el nombre de la plataforma que había convocado la primera manifestación en mayo de 2011, tras la cual se sucedieron acampadas espontáneas en las principales plazas de las ciudades españolas y las asambleas (posteriormente diversificada por barrios) donde los ciudadanos exponían las problemáticas sociales y proponían o exigían soluciones a nivel colectivo y cooperativo. No es el motivo de este estudio analizar la esencia, el éxito y la problemática del 15-M, sin embargo, nos sirve en tanto que síntoma de un estado emocional y cultural de una sociedad indignada con el funcionamiento social, e insatisfecha con el espacio de acción y participación histórica. El ejemplo de protestas y de acampadas, difundidas por los nuevos canales interactivos de comunicación, pronto tuvo su réplica en otros países, como por ejemplo, en Estados Unidos, donde el movimiento *Occupy Wall Street* tuvo

un gran impacto sobre la sociedad, indignada e insatisfecha, de la primera potencia mundial¹²¹.

La generación actual, con sus investigaciones en términos de ficción, no-ficción y ambigüedad, disecciona la “anormal normalidad” de la Transición que asumió los estigmas de cuarenta años de violencia con las bondades de un proyecto de progreso, crecimiento económico e integración internacional, hoy insatisfactorio. Esa es la superación que la generación precedente ha operado sobre las novelas de los años 80 y 90, más proclives a eliminar toda revisión crítica y profunda sobre los cimientos de ese proyecto nuevo. Bien entendido, podemos encontrar sospechoso que esa disección de la “anormal normalidad” de la Transición, revisando los traumas franquistas que se taparon con la cal brillante de la democracia, no sea una operación débil de esa CT, y escojo el adjetivo débil como lo entiende Vattimo (1983), una asimilación convencional e institucional de esa cultura que legitima al poder hegemónico; no en vano, la mayor parte de estas novelas están publicadas en las editoriales con más peso y más alcance en todo el país e internacionalmente (Seix Barral, Mondadori y su colección Debolsillo, Anagrama, Tusquets o Alfaguara), lo que supone que también tiene mayores vínculos e intereses con los grandes grupos editoriales, empresariales y de comunicación. La investigación que se lleva a cabo ¿es por lo tanto una vuelta a la conciencia de ciudadanía, con la rebeldía propia de la indignación y de la insatisfacción de este periodo democrático? ¿o es en cambio una campaña de recuperación de la memoria controlada desde el Estado con la que satisfacer precisamente esa frustración? La figura del intelectual que estudio en este apartado insiste en esta problemática y abunda en esta contradicción. Si por un lado el intelectual recupera en su conciencia una causa colectiva, por otro lado lo hace desde una ausencia presente o desde una insatisfacción que queda suplida con el imaginario épico y pleno de otro tiempo. En otras palabras, si el intelectual elabora un relato memorialístico colectivo, con una voluntad explícita o implícita de performatividad, de acción, esa nueva labor ciudadana se desarrolla en un

¹²¹ Para profundizar en el análisis de estos movimientos, véase *CT o la Cultura de la Transición* (Debolsillo), *Las voces del 15-M* (Libros del lince), *Nada será como antes* (Libros de la Catarata) de Carlos Taibo y *Les veus de les places* (*Las voces de las plazas*, en Icària), además de los manifiestos *¡Indignaos!* y *¡Comprometeos!* de Hessel (Destino) o el apadrinado por José Luis Sampedro *Reacciona* (Aguilar).

plano lingüístico y discursivo, y contiene en sí un efecto paralizante o no directamente enfrentado a las estructuras de poder que son, en definitiva, las que han causado y no revierten esa sensación ciudadana de agotamiento de un proyecto colectivo¹²².

Se descubren secretos, tramas y falsedades históricas que justifican, en alguna medida, el malestar de una modernidad finisecular incompleta o deficiente. En él se halla y/o reinventa además un tiempo de héroes y heroísmos, causas políticas consecuentes, implicaciones y lealtades inquebrantables, generosos sacrificios, subjetividades comprometidas y sentimentalidades honestas. En este sentido, la Guerra Civil tiene un efecto compensatorio porque el desencanto del presente –tal y como es descrito por las novelas mismas- descubre un punto de estímulo, así como de referencia, en un tiempo pretérito y ejemplar. Si el presente es representado como una realidad postutópica y posrevolucionaria en la que las principales meta-narrativas transformadoras de la izquierda han entrado en una fase de *impasse*, el pasado emerge como un escenario casi mítico de grandes esperanzas, ambiciones y virtudes político-biográficas. En la Guerra Civil se vislumbra o fantasea un *otro* temporal regido por posibilidades y opciones hoy completamente perdidas. (Gómez López-Quiñones, 2011: 115)¹²³

Más perplejo que agresivo, más descreído de sí que celebratorio de su compromiso (muy propio de la clase burguesa, la única no orgullosa de sí misma), el intelectual que hace de las causas del pasado una causa del presente podría entenderse como un “intelectual líquido”, en referencia al análisis de la Modernidad que realiza Zygmunt Bauman (1999), donde lo sólido, los metarrelatos y las causas vitales han dado paso a lo líquido, al relativismo y al escepticismo de toda causa vital, donde el

¹²² Doy preeminencia a la lectura “paralizante” de estas novelas de investigación en correspondencia con el análisis que propongo del “intelectual líquido” y del tiempo de ausencias épicas que caracteriza la cultura presente, en mi opinión. Quizás una lectura también apropiada, y en consonancia con el rescate del concepto de ciudadanía que Bauman no niega en el sujeto, sería la de pensar que, en realidad, estas ficciones intentan crear un estado de conciencia social muy marcado ideológicamente y potencialmente incisivo en una comunidad. Parálisis o conciencia, este sería el binomio o las dos posibles lecturas, lo que no impide que el resto del análisis sea compartido por ambas interpretaciones: el sujeto investigador rescata del pasado una épica nostálgica que se aplica a un momento de hastío cultural, y que sirve de propaganda de clase media, burguesa.

¹²³ Antonio Gómez López-Quiñones se refiere a las novelas que estudia en *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española* (2006), que son: *El nombre que ahora digo* (1999), de Antonio Soler; *Las guerras de Etruria* (2001), de Julio Manuel de la Rosa Herrera; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas; *La sangre ajena* (2000), de Manuel de Lope; *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza* (2002), de Javier Marías; *La hija del caníbal* (1998), de Rosa Montero; *Maquis* (1997), de Alfons Cervera; *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón.

individuo ha ganado la batalla de la individualidad y la libertad a costa de socavar la credibilidad de lo colectivo. Precisamente por su carácter irrealizable, en tanto que anclada en el pasado, la causa recuperada se actualiza en el presente pero no otorga un sentido completo al intelectual. Es un *gadget* en palabras de Jameson (1991), un añadido contingente, un enlace que genera identidad en el sujeto. Y es aquí donde me parece pertinente introducir el concepto de “identidades enlazadas” para continuar con la caracterización del intelectual líquido.

4.3.3- Identidades enlazadas

A la hora de reflexionar sobre la identidad del sujeto en la actualidad, debe entenderse tal sujeto dentro de un conjunto de nuevas redes de comunicación que redefine su lugar en el mundo, amplía sus posibilidades de conocimiento, sus posibilidades de emisión de mensajes y sus posibilidades de intercambio de contenidos.

Manuel Castells (2002) estudia las nuevas relaciones de comunicación de los sujetos en la época actual y define nuestra sociedad como una “sociedad red”, donde a nivel personal se establecen nuevas formas de relación y comunicación en red, complejas, interactivas y aparentemente horizontales (o que han sabido crear una nueva jerarquía global), que eliminan el condicionamiento espacial gracias al uso de las nuevas tecnologías, de la inmediatez de internet, del desarrollo de la “virtualidad real” (como ponía de relieve Vicente Verdú en *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial*, 2009) y de la globalización de la información.

Dentro del plano cultural y dentro de la carta de ciudadanía del sujeto del siglo XXI, me parece muy sugerente observar diversos modos y formas de comunicación global personal que se están desarrollando en la actualidad, con el propósito, de nuevo, no de profundizar estrictamente en la naturaleza de esa nueva comunicación, con respecto a los medios tradicionales, sino de manifestar cómo se configura el sujeto que participa de ella.

El sujeto de esta “sociedad red” debe presentarse, por lo tanto, en esta nueva red, buena parte de la cual se desarrolla a nivel virtual, con el propósito obligatorio de interactuar con los demás. De este modo, al deber interactuar, el sujeto debe proponer una identidad de sí mismo que circule y que explique la pertinencia de su interacción. No se concibe un sujeto en esencia, sino un sujeto en comunicación, de ahí que la identidad se entienda como un constructo proyectado sobre el resto de individuos en sociedad.

Facebook o Twitter, por concretar nuevos espacios de intercambio y de construcción de identidades, permite la utilización (o usurpación¹²⁴) de nombres y de imágenes que den cuenta de uno mismo, de modo que el usuario puede elegir incluso el nombre o la foto que lo defina, suyos o ajenos. Pero, más allá de las cuestiones formales, en el intercambio con el resto de usuarios, el perfil de cada sujeto permite valorar positivamente los contenidos de otros usuarios con sencillas operaciones (en Facebook pulsando “me gusta”, o pulsando “Retuit” o “Favorito” [RT/FAV] en Twitter) demostrando conformidad o asentimiento con el mensaje leído¹²⁵, o directamente responder con un comentario más detallado a la publicación del amigo o seguidor.

Obviamente la forma y el ámbito de relación con el resto de usuarios (a nivel familiar, profesional, de amistad, de aficiones, de grupos específicos...) creará una imagen específica sobre el usuario, una identidad provisional y en constante redefinición.

¹²⁴ Son numerosos los casos de usurpación de identidades en internet. Aparte de poder caer en una actividad delictiva, pone de manifiesto el potencial de simulacro que alberga la red, en términos de Baudrillard, o la capacidad paródica o satírica que permiten. Un ejemplo de esto último lo encontramos entre octubre y noviembre de 2011, cuando un usuario de twitter mostraba en su imagen de perfil la fotografía oficial de campaña del entonces candidato a la Presidencia del Gobierno de España, Mariano Rajoy. Inmediatamente Mariano Rajoy (o los gestores de su cuenta de twitter, usual entre los líderes políticos, lo que pone más de relieve si cabe que el carácter de constructo de una identidad no proviene solo del sujeto mismo) le dirigió directamente el siguiente tuit: “Cambie la fotografía, por favor. Gracias de antemano”, pero obtuvo la respuesta negativa del seguidor. Dado el potencial de los mensajes de la cuenta del candidato, numerosos usuarios de twitter, en forma de protesta o de burla, acabaron adoptando la misma imagen de campaña de Rajoy, precisamente la noche de Halloween. El hashtag *#AvatarMariano* se convirtió rápidamente en Trending Topic. Lo pertinente del caso es la capacidad de los simulacros o de las identidades ficticias de influir sobre la identidad (digamos) original, de incidir sobre la realidad virtual o factual. Véase: <http://www.publico.es/espana/404352/twitter-se-disfrazade-rajoy-por-halloween>

¹²⁵ Creo que se abre un campo de estudio muy interesante para la pragmática lingüística, en tanto que ese tipo de operaciones pueden conllevar distintas funciones, desde la meramente fática, o distintos sentidos, como el valorativo, el asertivo o incluso el irónico.

El propio usuario de Facebook o de Twitter puede incidir sobre sí mismo para ofrecer mensajes y construir una imagen propia, aunque sus mensajes siempre serán necesariamente breves¹²⁶. La actualización del estado o el simple tuit con una frase puede valer para mostrar intereses, reivindicaciones, denuncias y un infinito etcétera, pero también las imágenes que compartimos, los grupos a los que nos unimos y los enlaces a las noticias que queremos destacar son agentes fundamentales para la creación de esa identidad virtual. Con ello destacamos lo que nos gusta o cómo nos gusta presentarnos (en el caso de las fotos), pues indiscutiblemente compartimos tales imágenes a la espera de la reacción de nuestros seguidores o amigos (no olvidemos que estamos en una red social, es decir, exclusivamente para el intercambio de información y de imágenes), las afinidades sociales o culturales que tenemos y que queremos que se sepan (en el caso de los grupos) o lo que para nosotros nos parece importante que se sepa en la comunidad de la que participamos (el caso de los enlaces, fundamentalmente noticias).

Con este breve análisis de las distintas operaciones que virtual, tecnológica y socialmente podemos realizar, quiero poner de manifiesto que el sujeto moderno, al menos en la virtualidad real, como dice Castells, genera su propia identidad de manera constante y no solo recurriendo a sí mismo, a sus ideas, a sus mensajes, a los discursos que pueda generar, sino también y fundamentalmente por los discursos a los que se suma, por las noticias, por las imágenes, por los grupos y por las reivindicaciones a las que se adhiere. El sujeto no genera su propia identidad, sino que la enlaza del exterior. Comunicativamente, un sujeto solo no se construye desde sus propios parámetros, sino desde una realidad llena de discursos que el propio sujeto selecciona para sí.

Incapaz de acceder inmediatamente a lo real y a sí mismo, carente de identidad y entidad a priori, [el sujeto] ha de reconocerse sin pausa, proyectarse en ciertos imaginarios e identificarse con ellos, expresarse y actuar a través de mediaciones varias. (Chillón, 2012: 43)

¹²⁶ Twitter no deja emitir mensajes más allá de los 140 caracteres, mientras que Facebook ha ido ampliando su capacidad desde su inicio, con un límite de 160 hasta los 5.000 caracteres que permite en la actualidad.

Por ejemplo, uno evidencia un interés político y se define como sujeto interesado en la política, y además identificado a las siglas de tal o cual partido, si enlaza una u otra noticia sobre los representantes a los que apoya o no apoya; uno evidenciará un interés en el medioambiente si pulsa la página de *Greenpeace* y difunde sus campañas. No emite mensajes propios, sino que el sujeto es mero transmisor de mensajes externos, mera plataforma de continuidad de identidades.

No evidenciamos ciertos peligros de esta superficialidad, en términos de Jameson (1991), donde la identidad es una categoría inestable y moldeable puesto que no es en sí misma, sino en tanto que simulacro (Baudrillard, 2007), en tanto que máscara entendida no como mentira sino como pose, no formal sino funcional, aun siendo pretendidamente auténtica y honesta.

Lejos queda el modelo de intelectual o de escritor que se preguntaba por su identidad y recurría a sí mismo, de forma introspectiva, para dilucidar o reflexionar sobre la condición humana o su condición humana personal. Lejos queda *Niebla* (1914) de Unamuno, con su personaje dubitativo y desazonado sobre sí mismo. Lejos queda Proust que en *À la recherche du temps perdu* vuelve sobre su historia de individuo, sus sensaciones y sus sentimientos para definirse como sujeto. El sujeto en la “sociedad red” no elabora el relato de sí mismo mirándose a sí mismo, sino recogiendo las variables que esa red tejida sobre sí le va aportando. Los otros hablan por uno mismo. Lo externo habla por uno mismo. Pero ese discurso no es estanco, sino cambiante, en constante labor de construcción y reformulación, como la “verdad” que se investiga, como la realidad que se observa. Y vuelvo sobre las palabras de Albert Chillón (2012: 43) que acabo de manifestar y añadir:

Así las cosas, la persona se inventa a sí misma según un repertorio de posibilidades que le proporciona la cultura –y sus innatas tendencias, en última instancia. (Chillón, 2012: 52)¹²⁷

¹²⁷ Aunque comparto la concepción sobre la identidad que formula brevemente Albert Chillón, a raíz de la lectura de Ortega y Gasset, quisiera matizar el verbo empleado en esta cita. Desde mi punto de vista, el término “inventarse”, al hablar de una identidad construida, puede inducir a que esa identidad aparece *ex nihilo* y se configura a voluntad del sujeto. No es así y quiero explicitarlo. Una identidad flexible, cuestionable y provisional no equivale conceptualmente a una identidad sin origen y a merced exclusivamente de la contingencia de lo real. Tampoco es esa la tesis de Ortega y Gasset en *La rebelión*

A esto quiero llamar “identidades enlazadas”, puesto que el contenido, el ítem o el *gadget* provienen del exterior del sujeto, no de su propia condición morfológica. Pero además, no es una identidad formal, sino comunicante, que quiere mostrarse y confrontar con otras identidades. De hecho, una identidad creada virtualmente (política, cultural, profesional, etc.), insisto en algo que he comentado en un apartado anterior, solo será legitimada cuando el resto de usuarios la consideren como tal, cuando pertenezca a ese “marco mental” o “cognitivo” (Lakoff, 2006) que el resto de sujetos comparten, entienden y saben interpretar.

Desde aquí es desde donde quiero enlazar con lo anteriormente expuesto, y recupero la pregunta que planteaba en el apartado “El ‘yo’ dominante; el individuo a través de los otros”, a saber: *¿Cuál es el sentido de la preeminencia del “yo” sobre la historia de otro que quiere contar ese mismo “yo”?*

Tomo el ejemplo virtual y comunicativo de las redes sociales, pues es un espacio similar al que propicia la literatura. La literatura también es un acto de comunicación entre dos ausencias. Sea la comunicación auténtica, ficticia o ambigua, el emisor del mensaje (en términos pragmáticos) o el narrador en primera persona (en términos narratológicos) construye su identidad a partir del discurso que elabora, pero ese discurso en primera persona lo construye sobre una historia de otros, sobre otra realidad (una escena, una figura histórica, un tema perdido, olvidado...), de modo que de nuevo enlaza con una realidad otra que le otorga, por el mero enlace, un cierto grado de interés o de importancia o directamente de compromiso.

Albert Chillón (2012), siguiendo la tesis de Ortega y Gasset sobre el sujeto moderno en *La rebelión de las masas* (1929 [1999]), entiende la identidad como algo en construcción y en constante relato de sí misma (y por consiguiente de redefinición):

Más que poseer un “ser” nos ocurre que vivimos, lo que es como decir que “vamos siendo”. Y nuestro infinitivo hacer y deshacer se va comprendiendo en calidad de relato. (Chillón, 2012: 47)

de las masas ni tampoco la de Albert Chillón en “Drama, narración y contingencia en la estela de Ortega y Benjamin” (2012), es por ello por lo que manifiesto este pequeño matiz.

No puedo estar más de acuerdo al estudiar un corpus de novelas en las que un sujeto investiga sobre los hechos de una colectividad y los expresa a través de su subjetividad, al tiempo que relata los pasos de su investigación, es decir, a sí mismo en constante observación y sanción de lo real. Como novela en construcción, como relato autoconsciente en el que el sujeto se configura simbióticamente con la realidad y a la par que ella, es fácil entender la concepción de Ortega (1929) de un sujeto, no como un “ser” en un plano formal-semántico, sino como un “ir siendo” en un plano funcional-pragmático. “La vida es quehacer: gerundio y no participio, *faciendum* y no *factum*”¹²⁸ (Chillón, 2012: 51).

Más allá de la identidad en construcción y en constante enlace, he afirmado no muy lejos en este estudio que la reivindicación actual de las causas de otro tiempo, reveladas como utópicas en el imaginario cultural que describía Antonio Gómez López-Quiñones (2006), tiene su base en un presente insatisfecho. Pues bien, la adhesión a esas causas se realiza desde una operación de enlace identitario: el sujeto, el narrador, se cuenta a sí mismo en proceso de reivindicación de una causa ajena (denuncia de robo de niños, restaurar la figura de algún intelectual, homenajear a los exiliados del franquismo...), por lo que inmediatamente se la asocia a ella. Los narradores de Cercas, Riera, Rosa, Vázquez, Pisón, Prado o Navarro no son equiparables al que firma “J’accuse”, no son Zola destapando un escándalo y haciendo valer su figura de autoridad para acusar de corrupción a la justicia y a la política de su momento. Los narradores del siglo XXI, los intelectuales actuales, revestidos de la nostalgia propia de las sociedades posindustriales, recuperan las causas con que se revisten de una identidad de valor ético que no puede ir más allá del discurso, esto es, del acto comunicativo, de la literatura... y si va más allá es para enredarse en otros discursos, pero no para incidir en el terreno de lo factual, cosa imposible.

Zygmunt Bauman en su célebre estudio sobre la *Modernidad líquida* (1999) distingue el individuo, el sujeto diseccionado morfológicamente, del ciudadano, entendido en relación con una comunidad, e incide en que el sujeto, al alcanzar cierto grado de libertad y de emancipación individual, ve peligrar su compromiso ciudadano.

¹²⁸ La cursiva no es mía.

O de otra manera, todo ciudadano no renunciará a ser individuo, de modo que lo colectivo no puede difuminar la especificidad de los individuos que lo integran¹²⁹. En esta tensión renovada entre la esfera de lo público y lo privado, tensión nacida en el origen mismo de la Modernidad, el camino de la emancipación del individuo ha encontrado un aliado en la especialización de la vida posindustrial (fundamentalmente laboral y comercial) para “externalizar” las labores que le corresponderían en tanto que ciudadano; es paradigmática la externalización, por ejemplo, del modelo actual de actividades solidarias, donde se han conformado grandes (o pequeñas) organizaciones de todo tipo (sanitarias, educativas, culturales, religiosas, etc.) que cumplen la cuota de compromiso del ciudadano a través de la cuota monetaria del individuo.

Por continuar con el ejemplo, dada la autoridad en que se han convertido algunas asociaciones y el poder mediático y de influencia que han logrado (pensemos en Amnistía Internacional, Acnur, Cruz Roja, Médicos del Mundo o tantas otras), ¿están sustituyendo estas organizaciones sin rostro, despersonalizadas, a la figura clásica del intelectual del siglo XIX con voz y rostro concretos como los de Zola? Sería atrevido afirmarlo con rotundidad, y mucho más estudiando una serie de manifestaciones culturales en que parece que el individuo, el narrador en primera persona, se hace cargo de su deber ciudadano, se ocupa de lo colectivo (aun desde su individualidad) como empresa ética y lo comunica como bien común. Más bien, antes que la desaparición de la autoridad del intelectual, de su voz y de su rostro, y su sustitución por grandes corporaciones especializadas y despersonalizadas, este nuevo sujeto intelectual renueva su presencia retomando un compromiso personal, volviendo a mostrarse ciudadano, aun cediendo parte de la fuerza y envergadura del modelo clásico de intelectual, y a costa de “externalizar” parte de su identidad.

Las novelas de investigación de autor se recortan sobre el panorama que trazan estas nuevas situaciones sociales. El narrador no pierde su especificidad (de hijo, de periodista, de escritor...) y habla de sí mismo al tiempo que habla de lo colectivo, y esa

¹²⁹ Las secuelas del mayo del 68 fueron precisamente la reivindicación de las minorías dentro de un espacio común de reivindicación: sexuales, étnicas, religiosas, etc. Precisamente el Movimiento 15-M no solo dio espacio en sus asambleas para las especificidades de los barrios, sino también a colectivos feministas, ecologistas, pacifistas, culturales, etc.

realidad externa y colectiva le confiere una identidad para ser comunicada. ¿Cuál es el sentido de la preeminencia del “yo” sobre lo social? Precisamente la voluntad del individuo de no desaparecer en su labor de ciudadano comprometido, de renovar su vínculo con lo colectivo, aun con reservas. Y sobre todo sin renunciar a “modestas, pero mucho más intensas, aspiraciones de felicidad en ámbitos de experiencia directa y sin trabas: la sexualidad, el hedonismo cotidiano, la imaginación y la cultura como placer y terreno de juego” (Gracia y Ródenas, 2011: 217). Sin embargo, aun sin renunciar a un “yo” por otro lado nada grandilocuente, dirige su atención a la reconstrucción de lo colectivo en el presente o en el pasado.

He dicho que, en todo el corpus de investigaciones que manejamos, deberíamos entender la “verdad” de lo investigado en términos de aproximación, y la reconstrucción de la realidad y de los hechos, de forma filtrada por la subjetividad. Tanto el *homo sapiens*, en su tarea de conocimiento, como el *homo loquens*, en su tarea de expresión de ese conocimiento, ponen de relieve sus dificultades para comprender y para expresar, de modo que este intelectual es la forma blanda, líquida, de aquel intelectual sólido, pero la única posible. La única posible es la que muestra su método y sus resultados, la que pone en duda lo alcanzado y construye versiones provisionales, la que aparece con nombre junto a los nombres de los que habla. Al menos, con todo el despliegue de su imposibilidad, ese modelo de intelectual es el único posible que puede alcanzar aún cierto grado de verosimilitud y cierto grado de autenticidad en una cultura desprovista de metarrelatos y sedienta de épica, utopía y causas que llenen el vacío de la era posindustrial.

4.3.4- América Latina, los hijos de la militancia

Quisiera comenzar este apartado con una de las letras del compositor cubano, Pedro Luis Ferrer (Yaguajay, Cuba, 1952), que desde La Habana actual narra de modo sugerente y delicado el cambio de visión sobre la Revolución y la (fallida) utopía comunista de Fidel Castro y su Régimen, contemplada más de cincuenta años después, desde la pobreza de la isla y el abandono incesante de una parte significativa de su población.

Mi padre fue fidelista, yo no tanto como él;
pero quien toque a mi padre tiene que darme también,
tiene que darme también.
Yo no tanto como él. Yo no tanto como él.

Mi padre fue comunista, yo no tanto como él;
quien le ponga un dedo encima va a conocer mi carey,
va a conocer mi carey.
Yo no tanto como él. Yo no tanto como él.

Mi padre fue cederista, yo no tanto como él;
pero quien toque a mi padre tiene que darme también,
tiene que darme también.
Yo no tanto como él. Yo no tanto como él.

Detesto esta burocracia
que convirtió la eficacia en un montón de desgracia,
de vanas prohibiciones, aumentaron los rencores y mataron mil amores.
¿Qué ha pasado con la vida,
tanta gente arrepentida,
arrepentida?

Mi padre en aquel enero no me sacó del país;
me vistió de pionero y me enseñó a combatir,
y me enseñó a combatir.
Yo no tanto como él. Yo no tanto como él.

No voy a pedir perdón por la vida mía.
Yo soy lo que supe ser y ¡qué maravilla!,

¡qué maravilla!

Mi padre fue fidelista, yo no tanto como él;
pero quien toque a mi padre tiene que darme también,
tiene que darme también.
Yo no tanto como él. Yo no tanto como él.

Esta defensa del padre, no de su misma causa pero sí de su compromiso militante, se lleva a cabo evidenciando el distanciamiento entre las dos generaciones. “Yo no tanto como él” es el título y el verso que cierra cada estrofa. Dentro de la composición, el padre fue partidario de Fidel Castro, fue comunista, fue miembro de los Comités de Defensa de la Revolución (cederista) desde el triunfo de la Revolución Cubana, y lo siguió siendo cuando en “aquel enero” no sacó del país a su hijo sino que lo enseñó a combatir, probablemente en referencia al enero de 1990 en que empieza el llamado “Periodo Especial” en Cuba, la grave crisis económica y alimentaria que sufrió la isla tras la caída del comunismo soviético y la desintegración de la URSS.

Desde una crítica inequívoca (“detesto esta burocracia / que convirtió la eficacia en un montón de desgracia, / de vanas prohibiciones, aumentaron los rencores y mataron mil amores”) pero sin nombres ni referencias más concretas, Pedro Luis Ferrer comprende y justifica las necesidades de Revolución de la generación precedente, pero responde con la evidencia de un fracaso: “¿Qué ha pasado con la vida, / tanta gente arrepentida, / arrepentida?”.

Podemos entender que la generación actual de escritores (o músicos) latinoamericanos que se ocupan en sus obras de los asuntos políticos, o históricos, o sociales, que no les tocó vivir como actores en pugna con los acontecimientos, son capaces de recoger esa herencia militante de los padres, de valorarla, de justificarla y de entenderla pero no de continuarla de la misma manera. En el caso latinoamericano debemos distinguir la generación de Pedro Luis Ferrer en Cuba, los nacidos alrededor de los años 50 y 60, que no participaron en la gestación de la Revolución ni, por lo tanto, de las causas (nobles) que la propiciaron, y que observan su transcurso con una mirada lejana a la militancia y al entusiasmo revolucionario y, sin dejar de ser políticos

y estar politizados (puesto que hablan de ello), revisten de desolación las antiguas causas y miran con condescendencia a sus padres, los que sí creyeron en el proyecto socialista.

Continuaré con el caso cubano, aprovechando la figura de un autor que manejamos en nuestro corpus, también nacido en ese intervalo en que se gesta y se produce la Revolución y que, por lo tanto, la vive en segundo grado, a través de la generación inmediatamente precedente. Leonardo Padura (La Habana, 1955) presentó su texto “Yo quisiera ser Paul Auster” como adenda al libro *La memoria y el olvido*¹³⁰ (2012), que recoge artículos del autor aparecidos en prensa entre 2006 y 2010. En ese texto, Padura expresa irónicamente su deseo de haber sido Paul Auster, el célebremente mundial escritor norteamericano:

Por razones que ni siquiera tienen que ver con los premios, la fama, el dinero. No niego, sin embargo, que me hubiera gustado (muchísimo, la verdad), haber escrito *La trilogía de Nueva York, Brooklyn Follies, Smoke*, por ejemplo. Pero yo desearía ser Paul Auster, sobre todo, para que cuando fuese entrevistado, los periodistas me preguntasen lo que los periodistas suelen preguntarles a los escritores como Paul Auster y casi nunca me preguntan a mí -y no por la distancia sideral que me separa de Auster.

El caso es que resulta muy extraño que a alguien como Paul Auster lo interroguen sobre los rumbos posibles de la economía norteamericana, o quieran saber por qué se quedó viviendo en su país durante los años horribles del gobierno de Bush Jr. -o si dejaría su país en caso de que subiera al poder Sarah Palin. Nadie insiste en preguntarle siempre, siempre qué opina de la cárcel de Guantánamo, ni si considera que las medidas económicas de Obama sean sinceras o justas, y muchísimo menos si él mismo o su obra están a favor o en contra del sistema. [...] Podría hablar en entrevistas, como esa recién leída, de asuntos amables, agradables, incluso capaces de hacerme parecer inteligente, cosas de las que (creo) sé bastante: de beisbol, por ejemplo, o de cine italiano, de cómo se construye un personaje en una ficción o de dónde saco mis historias y qué me propongo con ellas -estéticamente hablando, incluso socialmente hablando, pero no siempre políticamente hablando... (Padura, 2012)

¹³⁰ Editorial Caminos, La Habana (2012). Texto no publicado en España, pero consultable en línea en los siguientes sites: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2012/02/07/leonardo-padura-yo-quisiera-ser-paul-auster/> o <http://elcaosdelapalabra.blogspot.com.es/2012/05/yo-quisiera-ser-paul-auster-leonardo.html>.

El autor cubano establece un paralelismo bien dirigido, no exento de polémica, entre la situación cubana y la política, la economía y el control estatal de los Estados Unidos (de las democracias formales, podemos pensar) imaginándose a Paul Auster. Como resulta evidente, el sentido del texto es el de defender la posibilidad de que un cubano pueda hablar de literatura en términos estéticos o sociales, pero no siempre en términos políticos. Y acusa al público que lo lee en el resto del mundo, que asiste a sus conferencias, que lo invita a congresos, simposios y ferias literarias, de querer saber principalmente de política cubana, y de las dificultades para vivir en la isla bajo el Régimen de los hermanos Castro.

Apenas soy un escritor cubano, mucho menos dotado, que creció, estudió y aprendió a vivir en Cuba [...]. Porque como soy un escritor cubano que decidí, libre y personalmente, y a pesar de todos los pesares, seguir viviendo en Cuba, estoy condenado, a diferencia de Paul Auster, a responder preguntas diferentes a las que suelen hacerle a él, preguntas que en mi caso, por demás, casi siempre son las mismas. O muy parecidas. [...]

El lado más circense de este drama lo constituye la condición de pitoniso, astrólogo o babalao que se espera tenga un escritor que, por ser cubano y solo para empezar, debe conocer de economía, sociología, religión, agronomía, etc., además, por supuesto, de ser experto en política. Pero, sobre todo, por tal condición de gurú debe tener la capacidad de predecir el futuro y ofrecer datos exactos de cómo será, y fechas precisas de cuándo llegará ese porvenir posible. (Padura, 2012)

Padura podría firmar los versos de Pedro Luis Ferrer, “Yo no tanto como él” porque, del mismo modo que no niega su interés y su compromiso político o social, el escritor cubano reclama su derecho a no ser considerado “representante de una opción”. Insisto, no estamos ante la reacción antipolítica de la generación posterior a la Revolución, sino a una reacción de hastío y de decepción de ese proyecto socialista en Cuba, a pesar de considerar que “la política, en Cuba, es como el oxígeno: se nos mete dentro sin que tengamos conciencia de que respiramos”.

Podemos pensar ahora en los escritores latinoamericanos que analizamos en este estudio y establecer ciertas correspondencias con el país en el que escriben: Alberto Fuguet (Santiago de Chile, 1964), Patricio Pron (Rosario, 1975), Leopoldo Brizuela (La

Plata, 1963), Rodrigo Rey Rosa (Ciudad de Guatemala, 1958), Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973). Esta serie de escritores, nacidos entre mediados de los años 60 y mediados de los 70 (excepto Rey Rosa, ligeramente anterior), reflejan la misma reacción hacia las convulsiones históricas de sus respectivos países, en mi opinión, que la cantada por Pedro Luis Ferrer y la descrita por Leonardo Padura.

Alberto Fuguet, Patricio Pron y Leopoldo Brizuela se apartan de esa prosa “representante” de una causa política, en palabras de Padura, en un contexto como la dictadura de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990) o la dictadura del llamado Proceso de Reorganización Nacional en Argentina (1976-1983), dirigida por los militares Jorge Rafael Videla, primero, y Roberto Eduardo Viola, segundo. Es la generación anterior a Fuguet, Pron y Brizuela la que lucha contra estos regímenes, la que milita desde la organización armada, política o desde una posición intelectual. Ellos recogen una herencia de lucha¹³¹ pero no se inscriben en la misma lucha: reelaboran los discursos de sus padres, retoman los temas convulsos pero los tamizan con un tono menos acusatorio que intimista.

De nuevo asistimos al mismo momento histórico en que el escritor entra en escritura tras una generación muy politizada, en el caso de Juan Gabriel Vásquez y Rodrigo Rey Rosa, que retoman aspectos no lejanos de los sistemas políticos de sus respectivos países. En el caso del colombiano, la persecución de todo rastro alemán en los años 40 y 50; en el caso del guatemalteco, la constante de la violencia, permanente e incesante, en su país desde mediados de siglo. Del mismo modo que Pedro Luis Ferrer, Leonardo Padura, Alberto Fuguet, Patricio Pron o Leopoldo Brizuela, Vásquez y Rey Rosa se ocupan de la realidad traumática de su país, en términos de ficción ambigua,

¹³¹ El caso de Alberto Fuguet me parece más problemático. No planteando abiertamente una ficción de corte político, ni en la novela que estudiamos aquí, *Missing* (2011), ni en las novelas que ha venido publicando desde la primera, *Mala onda* (1991), no podemos decir en cambio que su escritura no permita una lectura en clave social y política. Precisamente su primera novela, *Mala onda*, con la que alcanzó notable éxito en su país y que inauguró la no menos polémica “generación McOndo”, narra los avatares de un adolescente de clase acomodada en el Santiago de la dictadura, el desenfado sexual, los viajes al extranjero, el tedio de los estudios, la evasión de las drogas, el alcohol y el rock, etcétera. Al igual que la “generación McOndo” fue tachado, no solo de escritura frívola, sino de escritura perversa en tanto que presentaba la vida en una dictadura como la chilena de modo festivo. Basta decir que la crítica posterior, más reposada, ha entendido esta novela precisamente como el retrato de las clases acomodadas favorecidas por el régimen totalitario.

pero no desde la posición militante, sino de esa primera generación distanciada de la primera línea de la Historia, repitiendo la figura del intelectual que venimos de analizar en el apartado anterior, el intelectual líquido, que retoma un compromiso ciudadano desde un punto de vista individual, que entiende, configura y filtra lo colectivo a través de lo personal, y además no lo hace directamente desde su propia experiencia, sino desde la experiencia de un otro cercano. De hecho, buena parte de las investigaciones de estos escritores dirigirán su atención hacia los padres (*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Patricio Pron, que analizaré con mayor detenimiento en el apartado siguiente; *Una misma noche*, Leopoldo Brizuela; *Los informantes*, Juan Gabriel Vásquez) o hacia algún tío o familiar (*Missing*, Alberto Fuguet), como representantes de esa generación anterior.

Corro el peligro en este momento de establecer un paralelismo demasiado acrobático y poco pertinente, pero quisiera poner en claro cierta diferencia entre el caso español y el caso latinoamericano. Si bien estos últimos escritores son la generación posterior a los traumas de los que hablan, en el caso de los escritores españoles median muchos más años y, sin bien pudieron experimentar en sí mismos la vida en la dictadura de Franco o la agonía de su Régimen en los años 70, deben considerarse, no ya los hijos, sino los bisnietos de la guerra.

Sería conveniente recordar que durante los años 60 y 70 en España sí se produce, a nivel literario, una reacción antipolítica por parte de algunos novelistas; los novísimos pretendieron forjar un lenguaje estético que no respondiera a urgencias históricas ni a consignas partidistas. Frente al ambiente de posguerra dominado por Cela, Delibes, Martín Santos o Laforet, Juan Benet, Juan Goytisolo o Julián Ríos entre otros se desmarcan de la estética realista para abrazar una nueva vanguardia literaria. No olvidemos que también en esta época es en la que la *gauche divine* elabora un discurso politizado pero entregado a la nueva ola cultural cosmopolita y un tanto frívola¹³².

¹³² Véase *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural a la gauche divine* (2011), de Alberto Villamandos.

Al mismo tiempo, y ya durante los primeros años de la democracia, aparecen progresivamente esas “ficciones endebles” de las que habla Eduardo Subirats (2000) en referencia a Muñoz Molina o Pilar Miró. Y tras los 80 y 90, asistimos al momento en que los bisnietos de la guerra comienzan a elaborar investigaciones, reales o ficticias pero siempre escriturales, sobre las secuelas de un conflicto que ahora se desarrolla en el terreno de la memoria. El recorrido de la prosa española es otro, de trayecto más largo y más trabado que el latinoamericano, pero en cualquier caso, en el momento actual, podemos encontrar concomitancias no solo en la forma de novelar (que es, a estas alturas, obvia, pues analizo a ambos lados del Atlántico un mismo procedimiento de investigación de escritor), sino también en los intereses y las voluntades de esos escritores e intelectuales, relativamente jóvenes y relativamente nuevos en el panorama cultural.

Si las grandes causas que se reivindican actualmente en la novelística española arraigan en el epicentro de la Segunda República y de la Guerra Civil, en plenos años 30, revalorizando de forma nostálgica y simbólica ese pasado lleno de causas y de violencia legítima (Gómez López-Quiñones, 2006), la generación de Javier Cercas, Isaac Rosa, Jordi Soler¹³³, Justo Navarro¹³⁴ o Ignacio Martínez de Pisón reconduce su compromiso ciudadano desde la insatisfacción y desde la sensación de vacío histórico del presente (Gómez López-Quiñones, 2006).

En este sentido, entiendo que el camino en que se cruzan las investigaciones de escritor latinoamericanas y españolas hasta coincidir en la forma de novelar, el compromiso de escritura y la figura dominante del “yo” que habla de lo social, lo recorren, a pesar del encuentro, en sentido contrario. Mientras la novela española busca un nuevo compromiso, la novela latinoamericana busca cierto distanciamiento de la escritura militante y partidista, “representante de opciones políticas”. Lo que no sabemos es si, tras este encuentro transatlántico, los caminos se separarán siguiendo la

¹³³ A Jordi Soler podríamos considerarlo dentro de la corriente latinoamericana por su lugar de nacimiento, Veracruz (México), pero prefiero estudiarlo dentro del panorama español puesto que incide sobre el debate de la memoria española de la Guerra Civil, la dictadura y el exilio en *La fiesta del oso* (2009).

¹³⁴ Transmutando las causas de la Segunda República y la Guerra Civil al entorno europeo de la Segunda Guerra Mundial, en *El espía* (2011).

inercia que los ha conducido hasta esta encrucijada. Entiendo que no necesariamente. Los tiempos y los contagios, y el talento de los escritores, decidirá los nuevos caminos a transitar.

4.4.- *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Patricio Pron (2011)

Creo que *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron, es una novela que puede ejemplificar con solvencia buena parte de la argumentación teórica que he desarrollado en los puntos anteriores. En esta obra, el narrador pretende investigar el pasado político de su padre en la Argentina de la dictadura, después de haberse trasladado durante ocho años a Alemania para superar la difícil relación con su padre y construir una vida lejos de un país, el propio, que siente ajeno. Tras esa amnesia voluntaria, tras la hospitalización grave de su padre y ante la posibilidad de que fallezca, el hijo decide regresar e interpretar quién fue su padre y por qué la relación entre ambos se construyó sobre una renuncia y sobre muchos fracasos. A partir de la novela de Pron, podré definir con mayor precisión a ese nuevo intelectual que se hace cargo de ciertas causas, o que las retoma no como la generación precedente sino desde una voluntad personal. Podré asimismo estudiar cómo el narrador o el personaje, y en última instancia el escritor, crea una identidad propia a partir de un objeto externo, a partir de un “otro” que permite un enlace sobre el que construir una identidad compartida.

a) Los hijos detectives, la salvación acrítica de la historia

Ya vimos en el análisis de *Los informantes* (punto 3.2.2.3.1) cómo Juan Gabriel Vásquez reflexionaba sobre la legitimidad de los hijos para hablar sobre los pecados de los padres, para descubrir verdades dolorosas y hacerlas públicas para redimir, de manera simbólica, la figura del padre. Verdad por pecado, como si fuera posible.

Era este el proceso que me interesaba dejar por escrito: las razones por las que un hombre que se ha equivocado de joven intenta de viejo subsanar su error, y las consecuencias que ese intento puede tener en él mismo y en los que lo rodean: sobre todo, por encima de todo, las consecuencias que tuvo en mí, su hijo, la única persona en el mundo susceptible de heredar sus faltas, pero también su redención. Y en el proceso de hacerlo, pensé, en el proceso de escribir sobre ello, mi padre dejaría de ser la figura falsa que él mismo había asumido, y reclamaría su posición frente a mí como lo hacen todos nuestros muertos: dejándome como herencia la obligación de descubrirlo, de interpretarlo, de averiguar quién había sido en realidad. Y al pensar en esto, lo demás vino con la claridad de un fogonazo.

Cerré el cuaderno, como si me supiera este libro de memoria, y empecé a escribir sobre el corazón enfermo de mi padre. (Vásquez, 2004: 278)

La escritura de la novela supone desentrañar el misterio familiar y la forma del compromiso del hijo para sí mismo y, de alguna manera, para limpiar la culpa del padre. Lo que es muy significativo es la percepción del narrador de que su padre le dejó en herencia “la obligación de descubrirlo, de interpretarlo, de averiguar quién había sido en realidad”, obligación entendida tanto como una condena, como una posibilidad de cerrar antiguas heridas pero no directamente propias, sino ajenas, o más bien, indirectamente propias, pues condicionaron la relación del narrador con su padre y, sobre todo, con su memoria futura.

También el narrador de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) se reafirma en la obligación, casi matemática, que todo hijo tiene de redescubrir e interpretar a su padre. Habla explícitamente de convertirse en detective, como si fuera un guiño al planteamiento comparativo que he esbozado anteriormente entre la novela policíaca y esta novela de investigación de escritor.

Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policíaca que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policíaco o, mejor aún, que hacerlo de esa manera sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policial apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura.

El relato de lo sucedido por entonces desde la perspectiva del género tenía algo de espurio, por cuanto, por una parte, el crimen individual tenía menos importancia que el crimen social, pero éste no podía ser contado mediante los artificios del género policíaco sino a través de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen. (Pron, 2011: 142-143)

Aparte del interés que tiene la cita por relatar el cambio de género policíaco a una investigación de escritor, con la complejidad ética que permite y de la que hemos intentado dar cuenta anteriormente, quiero poner de manifiesto dos de las características que priman en este tipo de novelas. La primera es la necesidad de un “yo”, de una individualidad, que interprete un todo colectivo, no solo la historia familiar, sino en realidad la época histórica de la dictadura argentina; y sobre todo de la necesidad de que ese relato, incompleto, sea necesariamente parcial y felizmente subjetivo, en tanto que honesto. La segunda es la construcción de ese “yo” a través del otro; los padres obligan a los hijos a convertirse en detectives, de modo que su labor primera, en la construcción de su identidad, es antes que nada dilucidar la identidad de un otro del que nacen, física y simbólicamente, y desde el que explicarse.

La investigación sobre la vida del padre redundará, como es obvio, en la imagen del padre pero, en otro nivel menos superficial, en la relación que el narrador establece con él y, finalmente, en la propia identidad del hijo, que comienza a relatarse a través de dicha relación, como un hecho simbólico fundamental, o como el hecho que explica desde su profundidad, su misterio y su cualidad de problemático el devenir vital del personaje. De otra manera, el narrador finge investigar la figura del padre para saber quién fue realmente su progenitor, cuando principalmente investiga las causas por las que él mismo abandonó su país, por las que no logra una identificación plena con la figura paterna y por las que no logra establecer un compromiso ciudadano con el país de origen. La identidad enlazada del hijo nace de la problemática relación con el padre, y partiendo de este conflicto comienza a relatar su huida a Alemania, la pérdida de casi todo contacto con la familia y a relatarse en tanto que sujeto.

Permítaseme calificar de asombrosa, cuanto menos, la interpretación en clave de fracaso que el narrador construye sobre el vínculo paterno-filial y que, en un atrevimiento histórico-político, también cuanto menos, hace extensible a toda su generación:

Nací en diciembre de 1975, lo que supone que fui concebido hacia marzo de ese año, algo menos de un año después de la muerte de Perón y apenas unos meses después de la separación de la organización de la que formaban parte mis padres. Me gusta preguntarles a

las personas que conozco cuándo han nacido; si son argentinos y han nacido en diciembre de 1975 pienso que tenemos algo en común, ya que todos los nacidos por esa época somos el premio de consolación que nuestros padres se dieron tras haber sido incapaces de hacer la revolución. Su fracaso nos dio la vida, pero también nosotros les dimos algo a ellos: en aquellos años, un hijo era una buena pantalla, una señal inequívoca que debía ser interpretada como la adhesión a una forma de vida convencional y alejada de las actividades revolucionarias; un niño podía ser, en un retén o en un allanamiento, la diferencia entre la vida y la muerte. (Pron, 2011: 168-169)

No me parece inapropiado calificar de complaciente este planteamiento. Según relata el narrador de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, la problemática relación del personaje con su padre y su incapacidad para establecer una identidad ciudadana en la Argentina sitúa su origen, como he teorizado en el apartado anterior, en el padre, en la renuncia a su compromiso militante para protegerse, en la concepción del hijo como pantalla frente a la realidad convulsa y como estrategia para situarse dentro de una vida convencional y, en alguna medida, cómoda ante la dictadura. Pero a la vez, la complacencia reverbera en la figura del hijo al asumir su papel salvador de otra generación, su papel de protector, que va acompañado inevitablemente de un efecto laminador de toda opción política pública.

El hijo es la salvación del padre en tanto que individuo, y su castración en tanto que ciudadano. Por otro lado, el padre es el origen necesario del hijo pero, a su vez, su renuncia militante, lindante con la complicidad y la colaboración, incapacita al hijo para continuar una vida de causas que se han abandonado.

En este sentido hablo de complacencia, en la incapacidad o poca voluntad política, en términos literarios, de elaborar un relato crítico sobre el fracaso de la resistencia en el núcleo de la dictadura argentina más allá del establecimiento de una vida convencional para escapar del horror:

Un día, supongo, en algún momento, los hijos tienen necesidad de saber quiénes fueron sus padres y se lanzan a averiguarlo. Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esta manera, puedan comprenderla. No son sus jueces, puesto que no pueden juzgar con verdadera imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluida la vida, pero sí pueden intentar

poner orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. (Pron, 2011: 12)

Insisto en la configuración identitaria (enlazada) del hijo como sujeto original y teleológicamente definido por superposición a la figura paterna, e insisto en la complacencia peligrosa de pensar que, por la única razón de haber sido engendrados, un sujeto no puede erigirse (ni siquiera en el plano de la literatura) en juez, no necesariamente sañudo o vengativo, sino prudentemente justo, de los hechos de su progenitor. Sin embargo, para el narrador la relación intergeneracional que otorga vida al tiempo que diluye responsabilidades parece proyectarse en un futuro posible para el narrador:

Quizá un día un hijo mío quiera saber quién fue su padre y qué hizo durante esos ocho años en Alemania y vaya a la ciudad y la recorra, y, tal vez, con las indicaciones de su padre, pueda llegar a la consulta del psiquiatra y averiguarlo todo. (Pron, 2011: 12)

¿Cuál es la investigación real del narrador de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*? ¿Sobre la historia del padre o sobre su propia historia? ¿El relato supone la construcción de una identidad externa o la definición de la identidad propia? ¿Por qué ese “yo”, fuertemente personalizado a través de pasajes introspectivos, de la elaboración genealógica de su origen y de la constatación diegética de su peripecia vital, se erige en representante de lo colectivo? Estas son las preguntas pertinentes que caracterizan, no solo la novela de Patricio Pron, sino el conjunto de obras que estudiamos como radiografía del estado cultural actual.

b) El olvido y la búsqueda: dos necesidades

Todo hijo puede convertirse, e incluso está abocado a ello, en detective de sus padres e intentar averiguar quiénes fueron para averiguar quién es él mismo. Pero no se pueden convertir en jueces imparciales de su historia, sino en meros conocedores e

intérpretes aproximados de la misma. Acabamos de constatar que ese es el planteamiento de la obra de Pron.

Tal justificación del pensamiento débil (Vattimo, 1983) sirve de contrapunto para analizar la nueva generación que escribe en las sociedades postraumáticas, en este caso de Argentina, que del mismo modo que intentan un distanciamiento con la generación anterior, militante incluso en grupos de resistencia organizados en el cono sur de corte peronista o marxista, se ven obligados a comprender, de alguna manera, la lucha que llevaron a cabo los miembros de esa generación no tan lejana y posicionarse con respecto a ella.

Entre marzo o abril de 2000 y agosto de 2008, ocho años en los que viajé y escribí artículos y viví en Alemania, el consumo de ciertas drogas hizo que perdiera casi por completo la memoria, de manera que el recuerdo de esos años –por lo menos el recuerdo de unos noventa y cinco meses de esos ocho años- es más bien impreciso y esquemático. [...] Recuerdo la puerta del consultorio del psiquiatra que me atendía pero no recuerdo su nombre ni cómo di con él. Era ligeramente calvo y solía pesarme cada vez que visitaba su consulta, supongo que una vez al mes o algo así. Me preguntaba cómo me iba y luego me pesaba y me daba unas pastillas. (Pron, 2011: 11)

La pérdida de memoria en el sujeto, de su identidad y de buena parte de su vida, se presenta en el arranque de la novela como la consecuencia traumática de algo que desconocemos, pero fundamentalmente de carácter patológico, tratable desde el punto de vista médico. En este diagnóstico no se detallan las causas de esa amnesia, aunque pronto lo asociamos de forma velada a dos factores, la familia y el país de origen.

Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas. Yo había intentado muchas veces en el pasado comprender qué había sido eso, pero por entonces y allí, en Alemania, ya había dejado de hacerlo, como quien acepta las mutilaciones que le ha infligido un accidente automovilístico del que nada recuerda. Alguna vez mis padres y yo habíamos tenido ese accidente. (Pron, 2011: 17).

Sin salirse del recurso a la metáfora, el narrador continúa exponiendo el origen de ese trauma, propio o heredado, y avanza en un monólogo interior entre nostálgico, fúnebre y finalmente exculpatorio sobre la Argentina:

Si uno pasaba un lápiz sobre las líneas caladas en el plástico, podía dibujar una casa que nos decían que estaba en Tucumán, otro edificio que estaba en Buenos Aires, una escarapela redonda y una bandera que era celeste y blanca y que nosotros conocíamos bien porque supuestamente era nuestra bandera, aunque nosotros las hubiéramos visto ya tantas veces antes en circunstancias que no eran realmente nuestras y escapaban por completo a nuestro control, circunstancias con las que nosotros no teníamos nada que ver ni queríamos tenerlo: una dictadura, un Mundial de fútbol, una guerra, un puñado de gobiernos democráticos fracasados que solo habían servido para distribuir la injusticia en nombre de todos nosotros y de un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser el mío y el de mis hermanos. (Pron, 2011: 19)

No debiera entenderse este análisis en términos antipatrióticos (categoría que, en mi opinión, no puede guiar valorativamente ningún producto cultural), pero es significativa la renuncia a la patria y la bandera, pero sobre todo la equivalencia que presenta este hijo de la dictadura precisamente entre la dictadura, la guerra y “un puñado de gobiernos democráticos fracasados”, imagen y sensación que constituyen la base para ese pensamiento débil y para ese distanciamiento con respecto de los grandes metarrelatos explicativos que reclama la generación nacida en los 70 en Argentina y, en consecuencia, de las posiciones políticas de sus padres.

De la misma manera que el olvido representa una necesidad, para el narrador de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, aunque revestida problemáticamente como una anomalía e incluso como una patología con base justificable, como hemos visto, paradójicamente se erige como necesidad complementaria la elaboración de un relato sobre lo que significó la lucha de la generación anterior que esta nueva generación no añora ni aprecia en términos políticos, sino en términos nostálgicos familiares. Es la cercanía de la muerte del padre la que lleva a la encrucijada al narrador de la novela. Si el padre fallece, él no tendrá motivos para el regreso a la Argentina ni posibilidad de reconducir esa relación “accidental”, por emplear sus mismos términos, con su familia, su pasado y sus orígenes. Frente a esa

etapa de pastillas para olvidar y superar el trauma que experimenta el narrador, el regreso en los últimos días del padre abre un nuevo camino, el del conocimiento, el del recuerdo, el de la verdad... y el del compromiso en primer lugar a través de la escritura.

Un día recibí una llamada de la universidad alemana en la que trabajaba. Una voz femenina, que yo imaginaba surgiendo de un cuello recto [...] me dijo que debía incorporarme al trabajo o se verían obligados a rescindir mi contrato. Yo le pedí un par de días para pensarlo [...]. La mujer asintió y colgó y yo pensé que tenía dos días para decidir qué haría, pero también pensé que no hacía falta pensarlo: yo estaba allí y tenía una historia para escribir y era una historia de las que pueden hacer un buen libro [...]. Yo tan solo iba a poder escribirla cuando ya formase parte de una memoria que había decidido recobrar, para mí y para ellos y para los que nos siguieran. Mientras pensaba todo esto de pie junto a la mesa del teléfono vi que había comenzado a llorar nuevamente y me dije que iba a escribir esta historia porque lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y porque yo era el producto de lo que ellos habían hecho, y porque lo que habían hecho era digno de ser contado porque su espíritu, no las decisiones acertadas y equivocadas que mis padres y sus compañeros habían tomado sino su espíritu mismo, iba a seguir subiendo en la lluvia hasta tomar el cielo por asalto. (Pron, 2011: 185-186)

Resulta contradictorio el homenaje que el narrador decide emprender en forma de libro, junto a las lágrimas por la decisión de abandonar su puesto de profesor en la universidad alemana y la prosa sentimental y por momentos épica de este fragmento. Y resulta contradictorio por sentirse “el producto de lo que ellos habían hecho”, al tiempo que plantea el origen de su generación, incluso físicamente, por el abandono de las luchas políticas, es decir, por un fracaso o una huida. Del mismo modo que resaltaba anteriormente como una contradicción, insisto, este planteamiento prima el homenaje de los que lucharon por un país mejor pero renunciaron en un momento dado, al tiempo que desprestigia los sucesivos sistemas que Argentina ha sabido o ha podido constituir a lo largo historia reciente. Y una última contradicción, que podría entenderse como fases necesarias para la elaboración de un duelo o la superación de un trauma, la necesidad del olvido deja paso a una necesidad de elaboración de un relato memorialístico que, pese al guiño marxista de la última frase de la cita, no se llevará a cabo sino desde posiciones subjetivas y sentimentales. La variante marxista de “tomar el cielo por asalto”, en clave de pensamiento débil, es que el espíritu de los padres, no sus “causas

objetivas”, no sus resultados a la luz de una “autocrítica” rigurosa, que por cierto se cerraron en fracaso y abandono de la causa, sino su espíritu (metafísica y condescendentemente) siga subiendo en la lluvia hasta ese cielo.

c) La escritura o la forma del compromiso

Ese compromiso del hijo será la investigación de una época y de su entorno familiar, la reconstrucción de los hechos y la escritura de la “verdad”, aunque como podemos imaginar en términos subjetivos y en exceso sentimentales.

A veces todavía sueño con mi padre y con mis hermanos: el camión de bomberos pasa de largo camino del infierno, y yo pienso en esos sueños y después los apunto y los guardo en un cuaderno y se quedan allí, como fotografías de cumpleaños de cuando yo tenía siete años y me reía con una risa en la que faltaban dos o tres dientes y esa ausencia era la promesa de un futuro mejor para todos. A veces pienso también que yo nunca pueda contar su historia, pero que debo intentarlo de todas formas, y también pienso que, aunque la historia tal y como la conozco sea incorrecta o falsa, su derecho a la existencia está garantizado por el hecho de que también es mi historia y por el hecho de que mis padres y algunos de sus compañeros siguen con vida; si esto es verdad, si no sé contar su historia, debo hacerlo de todos modos para que ellos se vean compelidos a corregirme y hacerlo con sus propias palabras, para que ellos digan las palabras que sus hijos nunca hemos escuchado pero que necesitamos desentrañar para que su legado no sea incompleto. (Pron, 2011: 190-191)

Podría resaltar esa advocación al paraíso perdido de la infancia o incluso al mundo de los sueños como mundo simbólico donde todo puede volver a suceder y a ser como no fue. No obstante, este fragmento revela las condiciones del compromiso del protagonista, que será la escritura, que se dará en el plano del lenguaje, no de la acción, y que entiende, al igual que todas las novelas de investigación de escritor, esa “verdad” alcanzada como una aproximación a la comprensión total de lo real, como un intento de aprehensión de algo que será incompleto a perpetuidad mientras no hablen los testigos, mientras no circulen nuevas versiones o versiones complementarias. Podemos decir que ese compromiso de la escritura, en realidad, es comenzar a hablar, prender la mecha de

la “verdad” a la espera de una reacción social que dignifique la causa y los actores que el narrador considera que deben ser dignificados.

¿Cómo es ese intelectual del siglo XXI? ¿Cómo se configura la identidad del sujeto en la era posindustrial? ¿Cómo se define junto a esa generación en lucha? ¿Cuál es la forma de su compromiso como ciudadano? *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) responde con claridad a todas estas cuestiones, que son compartidas en esencia por todas las novelas de investigación de escritor.

El nuevo intelectual retoma sus causas desde una distancia prudencial, revistiendo esas causas de sentimiento y subjetividad, preparando una memoria en efecto performativa, con incidencia potencial en un debate social mucho más amplio, pero cuya batalla se libra en el plano de la escritura, que es la forma concreta del compromiso del intelectual, y cuyos efectos en términos de identidad revierten de forma líquida y enlazada sobre uno mismo. El intelectual del siglo XXI intenta una nueva carta de ciudadanía desde posiciones privadas, sin renunciar naturalmente a lo colectivo, pero asumiéndolo desde la subjetividad y la emoción, precisamente características más propias de la ficción que de la no-ficción, cuya prioridad sería la objetividad y el análisis crítico. Un nuevo terreno, el de la ambigüedad, que sirve fecundamente a este intelectual enlazado, honesto con sus limitaciones, pero pretendidamente auténtico y, como hemos visto, eficaz a la hora de incidir en un debate más allá de lo literario.

Desde la antropología, viene al caso el estudio de Marc Augé (2003) sobre la relación del sujeto ciudadano con los residuos de la historia y del tiempo, las ruinas, de modo que establece lo que a mi entender se ajusta a las distintas subjetividades de la Modernidad y de la Posmodernidad y, sobre todo, a su diferente sentir con la subjetividad presente.

Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. (Augé, 2003: 45)

En las representaciones fundacionales de la subjetividad moderna, esencialmente desde fines del siglo XVIII y principios del XIX, las ruinas representaban para el sujeto

(transido de Modernidad) la experiencia de un tiempo absoluto, de un mundo lejano y “auténtico” donde el progreso del mundo moderno (construido a través de la implantación de una economía de libre mercado, de la expansión de las grandes ciudades, de las instituciones de gobierno y, por consiguiente, de control, etcétera) no había contaminado ni al hombre, conceptuado desde Rousseau como bueno en origen, ni a la sociedad, causante directa de esa corrupción del sujeto. Caspar David Friedrich, Hubert Robert, John Constable, Joseph Mallord William Turner, Jean Baptiste Corot o Thomas Cole, como representantes (en un doble sentido) de la incipiente Modernidad, dedican buena parte de sus pinturas a la naturaleza, como fuerza y como absoluto, y a las ruinas, como experiencia de la destrucción del mundo moderno, vertiginoso y en constante (re)construcción. El sujeto, frente a ellas (naturaleza y ruinas), exhibe su anhelo de absoluto y, a su vez, la imposibilidad de alcanzarlo en una Modernidad que avanza convulsa e inevitable, por lo que su subjetividad tiende a separarse y a refugiarse (huir) de la “historia” como sucesión de acontecimientos colectivos en los que el sujeto participa y, a su vez, es arrastrado por sus efectos.

Precisamente con la Posmodernidad aunque sobre todo con las secuelas de su programa relativista y ecléctico (del que hemos dado cuenta en los sucesivos apartados), la subjetividad del individuo opera un proceso a la inversa, en opinión de Augé y en mi propia opinión. Si en la Modernidad, el sujeto tendía al escape del tiempo, después de la Posmodernidad, el sujeto intenta insertarse en el tiempo histórico y, de nuevo, influir en el devenir de la comunidad.

El regreso a Tipasa [de Camus] (podemos imaginar que lo revivió a menudo con el pensamiento) es para él una huida que le saca de la historia y le lleva hacia la conciencia del tiempo puro, hacia la única conciencia del tiempo. Hoy nos encontramos en la necesidad inversa: la de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia. En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Esa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas. (Augé, 2003: 53)

Las novelas de investigación de autor son la expresión exacta del intento de volver a la historia, de intentar una nueva conciencia ciudadana más allá del pantano

posmoderno, con todas las dificultades (de ordenación lógica, de representación y, en fin, de actuación) para el sujeto contemporáneo. Pero ese intento existe y se manifiesta.

El “asalto a los cielos” marxista de otra generación es hoy un asalto a la escritura, y esos cielos se verían representados por un continuo texto donde librar la batalla ideológica, que efectivamente tiene lugar, con Althusser (1970), mediante discursos cada vez más empapados de subjetividad y emoción, fruto de esa corriente privatizadora de la literatura que lucha por mantener una estética individualista dentro de esa “passion du réel” de Badiou (2005) o de lo social, y que además se ven acompañados, respaldados y legitimados por los nuevos espacios no físicos que se han creado de manera vertiginosa en las últimas décadas (Verdú, 2009) para un nuevo tipo de socialización y, en consecuencia, de ciudadano. Y de ciudadano en busca, no del tiempo, sino de la historia perdida.

CONCLUSIONES. RECAPITULACIÓN CON CODA

A estas alturas del estudio, puedo correr el riesgo del que alertaba Borges en “Del rigor de la ciencia”: volver inútil la representación al haber opacado, con la teoría, la variada y compleja existencia de una serie de obras literarias que, eso sí, comparten un intervalo de publicación y lectura entre el 2001 y el 2012, unas características formales similares y unas mismas estrategias narrativas. Creo que tal riesgo no se ha convertido en un error.

Comencé esta investigación con la convicción manifiesta de que la representación de la realidad se había convertido en un debate fundamental a nivel cultural y estético en nuestros días, pero también a nivel factual como un modo de incidencia en la gestión pública y política de una comunidad. Cierro este estudio con la misma convicción: las novelas de investigación de escritor señalan algunos puntos clave del estado cultural de nuestro tiempo, a saber, la necesidad del sujeto de buscar respuestas fuera de un metarrelato que explique integralmente una comunidad, la obligatoriedad de construir un relato sobre una realidad colectiva a través del filtro de la individualidad, la voluntad ética de expresar ese relato como un pacto ciudadano que supere los hechos traumáticos del pasado y la posibilidad de una ficción honesta que intensifique los efectos sobre esa representación de la realidad imprimiendo un sentido concreto a unos acontecimientos. De otro modo, la representación que he ido trazando con detenimiento ha sido capaz, desde mi punto de vista, de explicar unos textos literarios analizados como síntomas de la transformación cognoscitiva, epistemológica y, en definitiva, cultural de la primera década del siglo XXI. Tales (pre)textos han sido explicados con el apoyo de otras ramas del arte como la fotografía, el cine documental, los programas televisivos o la pintura; otros ámbitos, como periodismo o internet; y diferentes disciplinas teóricas, como la historiografía literaria, la pragmática literaria o la filosofía cultural. Es el momento de exponer las conclusiones a las que he llegado y que, en efecto, he ido presentando y explicando demoradamente a lo largo de estas páginas.

Entre el año 2001 y el año 2012 han aparecido publicadas en España alrededor de una veintena de novelas, entre españolas y latinoamericanas, cuya característica principal es la de acometer una investigación sobre un hecho del pasado o del presente (personal, familiar o histórico, la gran mayoría dentro del campo de la memoria histórica) por parte de un investigador que es, a la vez, protagonista, narrador y, en la gran mayoría de los casos, trasunto autoficticio del autor.

Este procedimiento vertebrador de la narración coincide con algunos formatos del cine documental y de programas televisivos, y se construye mediante la hibridez de elementos, técnicas y estrategias narrativas provenientes tanto de la ficción como de los discursos no ficcionales, según la clásica distinción de Philippe Lejeune. Pese a la furibunda descalificación de algunos críticos, que veían en esta hibridez la equiparación de verdad y mentira en el discurso público (artístico o no), coincido con algunos planteamientos de la pragmática literaria que sitúan tales textos dentro de un pacto de lectura llamado ambiguo. Este pacto ambiguo, efectivamente, combina el discurso ficticio y el discurso no ficticio con la intención de intensificar el sentido (o sentidos) que el autor quiere imprimir en su representación sobre la realidad. La ficción, al hablar de hechos reales, actúa no prostituyendo la verdad factual, sino proponiendo ciertos sentidos y cierta interpretación sobre ellos, y construyendo como han pretendido otros autores una verdad simbólica o poética. De este modo, algunos recursos de la ficción activan en sí un “efecto de autenticidad” para hacer verosímil el relato, de modo que dicho relato (sobre hechos reales o no) pueda llegar al lector con las prevenciones propias de la ficción y con las garantías performativas de la no ficción. La articulación de una investigación, la profusión documental o los acontecimientos azarosos son tres de los recursos ficticios que crean ese “efecto de autenticidad”, y que en definitiva ayudan a hacer verosímil (creíble, en términos sociales) la narración.

La investigación es un tipo más dentro de toda una serie de obras de búsqueda o de indagación de lo real. La rememoración activa un discurso memorístico (tangencialmente testimonial) sobre el pasado para recuperarlo en el presente. La reconstrucción se vale de una memoria dialéctica, en confrontación con otras memorias y con soportes documentales, para rehacer una representación del pasado. La revelación

es el motor de arranque de una verdad externa que sale a la luz ante la pasividad (y el asombro, e incluso el temor) del sujeto que la contempla. La exploración camina sin un orden aparente y de forma fragmentaria sobre la realidad que se abre al paso de una mirada. Y rememoración, reconstrucción, revelación y exploración completan a la investigación como los cinco procedimientos más recurrentes en la cultura actual para interpelar lo real. La filosofía cultural ha señalado que ha habido un número creciente de manifestaciones artísticas que se han dedicado a indagar en lo real, como si el sujeto contemporáneo necesitara dar cuenta de sí mismo y de su mundo, atravesado de pantallas, simulacros y copias, como si el sujeto necesitara experimentar la realidad a través de los productos que consume y que, paradójicamente, representa o codifica estéticamente la realidad. Dentro de esta “pasión por lo real”, la investigación se erige como un simulacro óptimo para experimentarla.

La investigación, y más concretamente la investigación de escritor, parte de las fórmulas y de los recursos de los géneros que configuraron el panorama literario español de los años setenta, ochenta y noventa. Para la aparición de esta novela en los albores del nuevo milenio, fue fundamental la consolidación del género policial, en primer lugar, y del género histórico, autobiográfico (o no ficticio, en general) y memorialístico, en segundo lugar. A partir de estos esquemas, la nueva investigación reformula muchos de los elementos más convencionales de estos géneros que el público español había asimilado y cuyo mérito había reconocido públicamente, si atendemos al número de premios, número de ventas, atención de la crítica especializada y de la crítica divulgativa.

La novela de investigación de escritor subvierte, por ejemplo, las categorías clásicas del género policial. En las obras que manejo a lo largo de este estudio podemos no estar ante un asesinato, verdadero principio de la novela negra, sino ante la incógnita de una vida que debe recuperarse mediante la investigación, verdadero teleología de la investigación de escritor. El crimen puede no existir, o tal categoría puede atribuirse al silencio que cubre toda injusticia histórica. El criminal, de igual modo, puede no ser un asesino, sino todo un Estado (global, institucional y anónimo) que actúa violentamente, de forma ilegal y que niega en su historia oficial los hechos ocurridos. A su vez, la

víctima puede no estar muerta, sino precisamente viva y a la espera de ser resarcida. Y ese resarcimiento llega a través de un investigador que no es un policía, ni un detective, ni un científico, sino un escritor cuyo relato comenzará tras finalizar la investigación y recomponer la historia. La escritura servirá como reparación y reconocimiento de las víctimas. La escritura servirá de acusación al Estado, a la Historia, al olvido y al silencio cómplices. A través de la escritura se desplegará una ética individual, la del narrador-escritor, como propuesta para conformar una ética colectiva y ciudadana.

La novela de investigación de escritor avanzará apoyándose en la dialéctica entre la esfera individual y la esfera colectiva. Si bien los hechos investigados pertenecen al patrimonio de una comunidad (bien pequeña, como una comunidad familiar, o bien mayor, como una sociedad, un pueblo o un país), estos se integrarán dentro de un relato en primera persona. No se trata de una mera apreciación formal, sino de algo mucho más significativo: es el sujeto investigador el que aprehende la realidad y el que la expresa; el que la conceptualiza y el que la verbaliza; el que la filtra a través de sus categorías cognoscitivas, con sus limitaciones epistemológicas, y el que la elabora ética y estéticamente como propuesta para la colectividad. Lo colectivo se narra a través de lo individual, con todas las limitaciones expresadas en el relato por parte de quien narra. Y esa plasmación fenomenológica permite una lectura ideológica, un sentido particular, sobre la realidad que, por su transparencia, por su autoconsciencia y por su convicción, merece mayor atención y mayor credibilidad por parte del lector, dentro del debate colectivo en el seno de una comunidad a propósito de su historia, de sus instituciones o de sus figuras públicas.

Pero ese individuo que proyecta civilmente una interpretación personal lo hace, no solo a sabiendas de que su discurso ético es limitado y nunca podría ser ni un discurso oficial ni un discurso integral dentro de un metarrelato, sino que también lo hace partiendo de una carencia histórica. El sujeto de principios de siglo XXI, tanto en España como en América Latina (salvando sus especificidades), se siente ajeno a cualquier proceso histórico y observa en el pasado, en las causas globales o en la militancia de la generación precedente, las convicciones (incluso orgánicas) de las que carece la sociedad en la que vive. De otro modo, el individuo actual pretende suplir con

la causa republicana, con la causa antifranquista o con la causa militante frente a la dictadura chilena o argentina, la ausencia de toda causa actual en la que implicarse.

No sin razón aparece al final de la primera década del siglo XXI toda una serie de protestas que manifiestan un profundo desencanto con la democracia formal en España (y luego en el resto de Occidente). Y tal movimiento de indignación actúa como resorte a la hora de demandar nuevos lazos sociales, o la recuperación del elemento de ciudadanía que todo individuo contiene en sí, pero que ha desarticulado a través del consumo y del relativismo posmoderno, propios de las sociedades posindustriales.

A este sujeto que siente una necesidad de implicación en lo colectivo a través de sus categorías individuales, y sobre todo partiendo de una ausencia de causas históricas propias de su generación, es al que he llamado el “intelectual líquido”, muy diferente a la figura clásica del intelectual decimonónico, o muy diferente del intelectual orgánico del siglo XX, e incluso del intelectual frívolo de la “gauche divine” de los años setenta y ochenta. Este intelectual líquido es accesible e identificable con el lector y su voluntad máxima radica en recuperar, mediante la escritura, algún vínculo de ciudadanía en el plano histórico, memorístico, político y social. No van más allá sus ambiciones: ni pretende ser la voz de referencia en una comunidad en cualquier ámbito de discusión, ni pretende transformar la sociedad dentro de un proyecto ideológico integral y revolucionario; pretende contribuir a crear una causa de ciudadanía en un momento cultural dominado por el eclecticismo, el desencanto y la frustración. O la indignación, como se repite insistentemente en los últimos años.

Pero además, ese intelectual líquido construye una identidad propia que debe reformular constantemente y cuya esencia, además, no proviene tanto de sí mismo (de su historia, de su conocimiento, de sus ideales, de los mensajes que genera, de los logros y conquistas que alcanza, del reconocimiento que le rinden sus semejantes) sino de la historia de otros, del conocimiento de otros, de los ideales de otros, de otros mensajes, de otros logros y conquistas y, en definitiva, de la adhesión a valores identitarios externos a él. A este tipo de identidad que se define por las causas a las que se adhiere la he llamado “identidad enlazada”. Y como es fácil de entender, esa

“identidad enlazada” actúa tanto de causa como de consecuencia de esa idea de “intelectual líquido” que predomina en la actualidad. Ambos conceptos se complementan y se retroalimentan en busca de causas de ciudadanía.

Estos razonamientos, que por entonces eran meras intuiciones o en el mejor de los casos ideas fragmentadas que se anclaban puntualmente en la observación directa de la cultura contemporánea, me llevaron a comenzar esta investigación. En estos momentos, estos razonamientos me llevan a entender que tanto el corpus de novelas de investigación de escritor, como las manifestaciones de la ambigüedad en cualquier disciplina artística, permiten explicar y entender buena parte de los postulados culturales que predominan en la actualidad y cuyas derivaciones alcanzan, como un eco, ciertos debates no solo estéticos, sino también éticos y políticos.

CODA SOBRE OTROS ASUNTOS

Con la prudencia de quien no ha entrado a analizar, sino ocasionalmente en este estudio, el ámbito de la política o de la comunicación periodística, por ejemplo, diré con suma prevención que este ensayo puede ayudar de alguna forma a explicar alguno de los fenómenos que se producen en estos campos. Podría conectar el discurso ambiguo (mezcla estratégica de factualidad y ficción) o la idea de “identidad enlazada” (en tanto que individuo que elabora una propuesta de interpretación colectiva) con alguna de las razones del desprestigio de la clase política, por ejemplo, en relación con su imagen y su comunicación, no en relación con su actividad pública, al estudiar los discursos políticos que mantienen una posición impersonal, una visión corporativista o una explicación en la que el sujeto en primera persona no aparece.

Como digo, seré prudente, pero la tesis que he desarrollado en mi estudio pudiera servir como hipótesis para explicar la pervivencia de estos discursos impersonales, en relación con el desprestigio en el ámbito de la política (al menos en España), para justificar el desarrollo de nuevas estrategias electorales en el plano de la comunicación y del marketing, como es el caso del *storytelling* proveniente de los Estados Unidos, o para entender la fugaz valorización de algunas figuras políticas al ofrecer lo que el sujeto contemporáneo reclama: un relato épico y un relato ético con una fuerte carga individual.

No me resisto a poner el ejemplo (posible) de Barack Obama, quien en su carrera por la presidencia de los Estados Unidos en 2008 construyó un discurso con estas dos variables: épica y ética individual como propuesta colectiva. De hecho, la proyección pública que desarrollaron sus asesores, tanto en la campaña de primarias como en la campaña para las presidenciales, por un lado, potenciaba su condición racial como un triunfo propio (pues se daban detalles de su infancia, del origen kenyata de su familia, del éxito imparable desde su etapa universitaria) al tiempo que se presentaba como un triunfo de la comunidad afroamericana (con todo lo que convoca histórica y culturalmente en Norteamérica); y por otro lado, construían ciertas imágenes épicas que se habían eliminado de la esfera pública: en julio de 2008 Obama dio un discurso al aire

libre en Alemania, delante de 200.000 personas, con el mensaje de “derribar muros y tender puentes” entre Europa y Estados Unidos, imagen que fue asociada rápidamente (y los diarios pueden dar buena cuenta de ella) con el histórico discurso que pronunció John Fitzgerald Kennedy en Berlín, en junio de 1963, en plena guerra fría, y donde exclamó aquello de “Ich bin ein Berliner”.

Me detengo en estas explicaciones con el ánimo de proyectar este estudio hacia otros campos. La ciencia política podría ser uno de ellos. La comunicación en internet o la publicidad, podría ser otro. En el terreno artístico, las conexiones me parecen más evidentes: de la fotografía y del fotoperiodismo, del cine documental o de los programas televisivos he dado algunas referencias en este estudio, y bien pudiera servir el aparato crítico desarrollado dentro de este ensayo para estudiar alguna de sus manifestaciones actuales.

FINAL

Pero recuperemos nuestra perspectiva de estudio. La investigación de escritor nace en un momento histórico preciso, y a su vez se configura con unas características que son capaces de explicar ese mismo momento histórico. No ha sido otra la voluntad de este estudio. El análisis de los textos literarios ha servido, si me permiten, como pretexto para entender un estado cultural, no con la intención de ser exhaustivo y de formar catálogos de formas en las que no creo (ni sé cuál sería su utilidad, ni si podrían darse por cumplidas nunca), sino con la intención de que arrojaran luz sobre algunas de las manifestaciones culturales que pueden hacer pensar que este mundo quiere desprenderse de la confusión relativista y quiere recuperar su capacidad de lucha honesta a través de debates estéticos y de debates sociales o históricos.

Pongo fin a tanta palabra con el deseo íntimo de que la representación no sustituya a la realidad, como los cartógrafos del imperio remoto de Borges, pero a su vez de que tampoco las generaciones posteriores despedacen sin criterio todo aquello que la representación puede ayudar a conseguir, que no es otra cosa que una propuesta consciente de sentido para el imperio, para el territorio, para el mundo.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

AA.VV. (2011): *Las voces del 15-M*, Madrid, Los libros del lince.

Agamben, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pretextos.

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Alonso, Santos (1983): *La novela en la Transición (1976-1981)*, Madrid, Libros de Dante.

Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni [coord.] (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Álvarez Blanco, Palmar (2011): “Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni [coord.] (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Arjona, David (2008): “Panorámica del género negro”, *El cultural* (9 de julio de 2008).

Assman, Aleida (1999): *Zeit und Tradition: Kulturelle Strategien der Dauer. Beiträge zur Geschichtskultur*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau.

Augé, Marc (2003): *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa.

Badiou, Alain (2005): “La passion du réel”, en *Le Siècle*, París, Seuil.

Barthes, Roland (2009): *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

— (2009): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.

Baudrillard, Jean (1999): *L'échange impossible*, Paris, Éditions Galilée.

— (2007): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.

Bauman, Zygmunt (1999): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (1973): *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid, Taurus.

Berger, Verena (2010): “La re-presentación de la migración en el cine español: documental, docudrama, docuficción”, en Tschiltschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar [eds.] (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y noficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 35-56.

Bernecker, Walter; Brinkmann, Sören (2009): *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas (1936-2008)*, Madrid, Abada Editores.

Bértolo, Constantino (1989): «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente*; en RICO, Francisco (1992), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Barcelona, Crítica.

Bertrand de Muñoz, Maryse (1982): *La Guerra Civil Española en la novela. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

Bertranou, Eleonora (2006): *Rodolfo Walsh: argentino, escritor, militante*, Buenos Aires, Leviatán.

Burke, Peter (2006): *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós.

Caballé, Anna (1995): *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul.

- Calzado Aldaria, Antonio (2007): “Los historiadores de la Guerra Civil. La contienda fratricida es el acontecimiento más estudiado de la Historia”, en Girona Albuixech, Albert; Santacreu Soler, José Miguel (2007): *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. La memoria de la Guerra Civil*, vol. 18, Valencia, Editorial Prensa Valenciana.
- Capote, Truman; Plimpton, George (1966): “The Story Behind a Nonfiction Novel”, entrevista en *The New York Times Book Review*, (16 de enero de 1966).
- Castells, Manuel (2002): *La era de la información. Vol. I: La sociedad red*, México D.F., Siglo XXI Editores.
- Chartier, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- Chihaiia, Matei (2010): “Una imagen fuerte: Guernica entre ficción y no-ficción”, en Tschiltschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar [eds.] (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 113-132.
- Chillón, Albert (2012): “Drama, narración y contingencia. En la estela de Ortega y Benjamin”, en Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel [coord.] (2012): *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, Madrid, 451 Editores, pp. 39-60.
- Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Athropos.
- (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- Cornejo Parriego, Rosalía; Villamandos, Alberto [eds.] (2011): *Un hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Corredera González, María (2010): *La Guerra Civil Española en la novela actual:*

silencio y diálogo entre generaciones, Madrid, Iberoamericana.

Dolezel, Lubomir (1986): “Semiotics of Literary Communication”, en Jesús G. Maestro [ed.] (2002): *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco-Libros.

Duch, Lluís (1997): *La educación y la crisis de la Modernidad*, Barcelona, Paidós.

Eco, Umberto (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.

Faber, Sebastiaan (2011): “La literatura como acto filiativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni [coord.] (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Fernández Porta, Eloy (2007): *Afterpop. La cultura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.

Fernández Prieto, Celia; Caballé, Anna (2004): “La escritura autobiográfica”, *Quimera*, nº 240, febrero de 2004.

Fortes, José Antonio (2010): *Intelectuales de consumo. Literatura y cultura de Estado en España (1982-2009)*, Jaén, Almuzara.

Foucault, Michel (1993): *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.

García de León, Encarnación (2010): “Credibilidad del yo en el universo narrativo”, en Tschiltschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar [eds.] (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 149-170.

Girona Albuixech, Albert y Santacreu Soler, José Miguel (2007): *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana. La memoria de la Guerra Civil*, nº 18, Valencia, Editorial Prensa Valenciana.

Girona Fibla, Núria (1995): *El lenguaje es una piel: lecturas del cuerpo en textos*

hispanoamericanos, Valencia, Tirant lo Blanch.

Gómez López-Quiñones, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana.

González de la Aleja, Manuel (1990): *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Goytisolo, Juan (2007): “Ejercicio de valentía y lucidez”, en *El País*, 17/3/2007

Gracia, Jordi; Ródenas, Domingo (2011): *Derrota y restitución de la Modernidad, 1939-2010*, en José Carlos Mainer [dir.]: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica.

Halbwachs, Maurice (2004a): *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

— (2004b): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.

Harvey, David (1990): *La condición de la posmodernidad*, Madrid, Amorrortu Editores.

Herráez, Miguel (1998): *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*, Barcelona, Ronsel.

Hessel, Stéphane (2011): *¡Indignaos!*, Barcelona, Destino.

— (2011): *¡Comprometeos!*, Barcelona, Destino.

Irala Hortal, Pilar (2012): “Fotografiando fantasmas. Drama humano y fotoperiodismo literario”, en Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel [coord.] (2012): *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, Madrid, 451 Editores, pp. 117-152.

Jakobson, Roman (1963): *Essais de linguistique générale I*, París, Editions de Minuit.

Jameson, Frederic (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

Juliá, Santos (2010): “Tres apuntes sobre memoria e historia”, en *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*, Barcelona, RBA Editores, pp. 335-375.

Labrador Méndez, Germán (2011): “Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni [coord.] (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Lakoff, George (2006): *No pienses en un elefante*, Madrid, Editorial Complutense.

Lauge Hansen, Hans; Cruz Suárez, Juan Carlos (2012): *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Frankfurt, Peter Lang.

Lejeune, Phillipe (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.

León, Carolina (2012): “Libertad sin ira. Qué fue de la crítica literaria”, en Martínez, Guillem [coord.] (2012): *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Mondadori.

Loureiro, Ángel G. (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos.

Luengo, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía.

Lyotard, Jean-François (1989): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

Macciuci, Raquel; Pochat, María Teresa (2006): “70 años de la Guerra Civil española”, *Olivar, Revista de literatura y culturas españolas*, 8, La Plata, Centro de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP. Pp. 21-31.

— (2010): *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la*

narrativa española actual, La Plata, Ediciones del lado de acá.

Macciuci, Raquel (2010): “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en Macciuci, Raquel; Pochat, María Teresa (2010): *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá.

Martínez, Guillem [coord.] (2012): *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Mondadori.

— (2012): “El concepto CT”, en Martínez, Guillem [coord.] (2012): *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Mondadori.

Martínez Rubio, José (2010a): “Una guerra civil extraña”, *Posdata. Levante EMV*, 26/2/2010.

— (2010b): “Reseña de *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado”, *El caos de la palabra*, en línea.

— (2011a): “La novela de folletín en el siglo XXI: reminiscencias, parodia y deformación del siglo XIX”, en *Divergencias: revista de estudios lingüísticos y literarios*, nº 1, University of Arizona, pp. 32-39.

— (2011b): “De fascistas y funcionarios; un ensayo kamikaze”, en *Cuadernos de Aleph*, nº 3, pp. 302-305.

— (2011c): “Destrozo seminal de la reliquia”, en *Posdata, Levante – EMV*, 15/04/2011.

— (2011d): “Las guerras fotogénicas”, en *Posdata, Levante – EMV*, 07/10/2011.

— (2012a): “Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen”, en Lauge Hansen, Hans; Cruz Suárez, Juan Carlos (2012): *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Frankfurt, Peter Lang.

— (2012b): “La historia como espacio del crimen: casos reales en la ficción de

- Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri”, en Sánchez Zapatero, Javier; Martín Escribà, Àlex [eds.] (2012): *El género negro. El fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira.
- (2012c): “*La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa”, reseña *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, nº2. Disponible en <http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012/resena-la-civilizacion-del-espectaculo-de-mario-vargas-llosa/>
- Mattalía, Sonia (2008): *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana.
- Méndez Rubio, Antonio (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza, Eclipsados.
- Morales Villena, Gregorio. *Beatus Ille, de Antonio Muñoz Molina: la Guerra Civil como mitología. Ínsula*. Núm.474. Pág.14. 1986.
- Moreno-Nuño, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- Muñoz Molina, Antonio (1993): *La realidad de la ficción*. Sevilla, Renacimiento.
- Murillo, Enrique (1988): “La actualidad de la narrativa española”, *Diario 16* (23 de abril de 1988); en RICO, Francisco (1992), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, Barcelona, Crítica.
- Oleza Simó, Joan (1993): “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo”, Madrid, *Compás de letras*, no 3, pp. 113-126.
- (1994): “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo”. *Diablotexto*, nº1, pp. 79-106.
- (1996): “Un realismo posmoderno”, *El espejo fragmentado. Ínsula*, no 589-590, pp. 39-42.

- (1997): “*Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela”, *Bulletin Hispanique*, t. 98, nº 2, pp. 363-383.
- (2011): “De adentro hacia fuera y acerca de todo. La mirada autobiográfica”, en Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barrón [eds.]: *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos.
- (2012) *Trazas y bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acá.

Oliveres, Arcadi et al. (2011): *Les veus de les places*, Barcelona, Icaria.

Ortega, Julio (2003): “Post-Teoría y Estudios Transatlánticos”, en *Iberoamericana*, nº 9, pp. 109-118.

Ortega y Gasset, José (1999): *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa.

Paredes Núñez, Juan (1989): *La novela policiaca en España*. Universidad de Granada.

Pavel, Thomas (2003): *La pensée du roman*, París, Gallimard.

Peris Blanes, Jaume (2011): “Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España”, *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 4, Universitat Autònoma de Barcelona.

Pozuelo Yvancos, José María (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Ediciones Península.

Resina, Joan Ramon (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.

Rico, Francisco (1992): “La literatura de la libertad”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, Barcelona, Crítica.

Ricoeur, Paul (1996): *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Madrid, Siglo Veintiuno.

Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel [coord.] (2012): *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, Madrid, 451 Editores.

— (2012): “Como un cuento. Como una novela. Como la vida misma...”, en Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel [coord.] (2012): *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, Madrid, 451 Editores, pp. 7-38.

Romera Castillo, José (2006): *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor.

Romera Castillo, José; Gutiérrez Carbajo, Francisco (1998): *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor.

Romeu Guallart, Luis María (2009): *Saberse construcción y memoria. posibilidades de la metaficción en el realismo postmoderno*, tesis doctoral, Universitat de València, pendiente de publicación.

Rossell, María (2011): *La dimensión apócrifa de la Modernidad: la escritura de Max Aub*, tesis doctoral, Universitat de València, pendiente de publicación.

Saïd, Edward (1978): *Orientalism*, New York, Vintage Books.

Sampedro, José Luis et al. (2011): *Reacciona*, Madrid, Aguilar.

Sánchez-Biosca, Vicente (2003): “La memoria impuesta: notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo”, *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 11, pp. 43-48.

Sánchez Zapatero, Javier (2009): *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

— (2010) “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, Universidad de Valladolid.

- Sánchez Zapatero, Javier; Martín Escribà, Àlex [eds.] (2012): *El género negro. El fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Sanz Villanueva, Santos (1992): “La novela”, en Rico, Francisco (1992), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, Barcelona, Crítica.
- Searle, John (1975): “The Logical Status of Fictional Discourse”, en *New Literary History*, 6/2, pp. 319-332.
- (1979): *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1983): *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Subirats, Eduardo. *De la transición al espectáculo. Quimera*. Nº 188. Febrero, 2000.
- Taibo, Carlos (2011): *Nada será como antes. Sobre el movimiento 15-M*, Madrid, Libros de la catarata.
- Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2010): “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación”, en Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Tschilschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar [eds.] (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2010): “Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro”, en Tschilschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar [eds.] (2010): *Docuficción*.

Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-32.

Valles Calatrava, José R. (1991): *La novela criminal española*. Granada, Universidad de Granada.

Vargas Llosa, Mario (2012): *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara.

Vattimo, Gianni (1983): *Il pensiero debole*, Milán, Feltrinelli.

Vázquez Montalbán, Manuel (1987): “Federico III de Castilla y León”, en *Historias de política ficción*, Barcelona, Planeta.

Verdú, Vicente (2003): *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama.

— (2009): *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial*, Barcelona, Anagrama.

Villamandos, Alberto (2011): *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, Pamplona, Laetoli.

Villanueva, Darío (1987): “La novela”, en AA. VV., *Letras españolas*, Madrid, Castalia; en Francisco Rico (1992), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, Barcelona, Crítica.

Villoro, Juan (2011): “Dónde quedó la realidad”, *Diario La Nación*, Argentina, 9 de noviembre.

Wolfe, Tom (1977): *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama.

Zizek, Slavoj (2005): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

Zuffi, María Griselda (2007): *Demasiado real: los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

Anónimo (1555): *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia.

Álvarez, Enrique (1995): *Hipótesis sobre Verónica*, Madrid, Ediciones Libertarias.

Atxaga, Bernardo (1993): *El hombre solo*, Madrid, Alfaguara.

— (2003): *El hijo del acordeonista*, Madrid, Alfaguara.

Aub, Max (1970): *Jusep Torres Campalans*, en *Novelas escogidas de Max Aub*, México, Aguilar.

Avelló, José (2001): *Jugadores de billar*, Madrid, Alfaguara.

Barral, Carlos ([1975] 1990): *Años de penitencia*, Barcelona, Tusquets

Bayarri, Francesc (2006): *Cita a Sarajevo*, Valencia, L'Eixam Edicions.

Bolaño, Roberto (1996): *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.

— (1999): *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.

— (2000): *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama.

Borges, Jorge Luis (2012): *El hacedor*, Barcelona, Debolsillo.

Brizuela, Leopoldo (2012): *Una misma noche*, Madrid, Alfaguara.

Caballero Bonald, José Manuel (1995): *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona, Anagrama.

— (2001): *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara.

Cabré, Jaume (2004): *Les veus del Pamano*, Barcelona, Proa.

Cambrils, Elvira (2010): *El bes de l'aigua*, Valencia, Edicions del Bullent.

Capote, Truman (2010): *A sangre fría*, Barcelona, Anagrama.

Castilla del Pino, Carlos (1997): *Pretérito imperfecto*, Barcelona, Tusquets.

— (2004): *Casa del olivo*, Barcelona, Tusquets.

Cela, Camilo José (1942): *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino.

— (1951): *La colmena*, Madrid, Espasa-Calpe.

— (1969): *San Camilo 1936*, Madrid, Alianza Editorial.

— (1973): *Oficio de tinieblas 5*.

Cercas, Javier (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.

— (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets.

— (2009): *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori.

Cervera, Alfons (1997): *Maquis*, Barcelona, Montesinos.

Chacón, Dulce (2002): *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.

Chirbes, Rafael (1992): *La buena letra*, Barcelona, Anagrama.

Dubrowsky, Serge (1977): *Fils*, Paris, Galilée.

Eco, Umberto (1980): *Il nome della rosa*, Milán, Bompiani.

Eslava Galán, Juan (1987): *En busca del unicornio*, Barcelona, Planeta.

Fernán Gómez, Fernando (1987): *El mal amor*, Barcelona, Planeta.

— (1995) [2006]: *El tiempo amarillo*, Madrid, Península.

Ferrero, Jesús (1981): *Belver Yin*, Madrid, Siruela.

Fonseca, Carlos (2009): *Tiempo de memoria*, Madrid, Temas de hoy.

- Fuguet, Alberto (2011): *Missing*, Madrid, Alfaguara.
- Galván Olalla, Guillermo (2010): *Antes de decirte adiós*, Madrid, Suma de letras.
- García, Consuelo (1982): *Las cárceles de Soledad Real*, Madrid, Alfaguara.
- García Aguilar, Salvador (1983): *Regocijo en el hombre*, Barcelona, Destino.
- García Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra.
- (1970): *Relato de un naufrago*, Barcelona, Tusquets.
- García Pavón, Francisco (1968): *El reinado de Witiza*, Barcelona, Destino.
- (1969): *Las hermanas coloradas*, Barcelona, Destino.
- Ginzburg, Carlo (1976): *Il formaggio e i vermi*, Turín, Giulio Inaudi Editore.
- González Ledesma, Francisco (1985): *Crónica sentimental en rojo*, Barcelona, Planeta.
- Goytisolo, Juan [1985] (2008): *Coto vedado*, Madrid, Alianza.
- [1986] (2008): *En los reinos de Taifa*, Madrid, Alianza
- Grandes, Almudena (2010): *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets.
- Grosso, Alfonso (1978): *Los invitados*, Barcelona, Planeta.
- Houellebecq, Michel (2011): *El mapa y el territorio*, Barcelona, Anagrama.
- Lacruz, Mario (1956): *El inocente*, Madrid, Debate.
- Landero, Luis (1989): *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets.
- Lope, Manuel de (2000): *La sangre ajena*, Madrid, Plaza & Janés.
- Mariás, Javier (2002): *Tu rostro mañana*. Fiebre y lanza, Madrid, Alfaguara.
- Martín, Andreu y Ribera, Jaume (1989): *No demanis llobarro fora de temporada*,

Barcelona, Estrella Polar.

Martín Gaité, Carmen (1993): *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.

— (1995): *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela.

— (2002): *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.

Martín Santos (1962): *Tiempo de silencio*, Madrid, Seix Barral.

Martínez, Tomás Eloy (1995): *Santa Evita*, Madrid, Alfaguara.

Martínez de Pisón, Ignacio (2005): *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral.

Martínez Reverte, Jorge (1979): *Demasiado para Gálvez*, Madrid, Espasa-Calpe.

Mateo Díez, Luis (1981): *La fuente de la edad*, Madrid, Cátedra.

— (2001): *Días del desván*, León, Edilesa.

Méndez, Alberto (2004): *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.

Mendoza, Eduardo (1975): *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral.

— (1978): *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral.

— (1982): *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral.

— (1986): *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral.

Merino, José María (1998): *Intramuros*, León, Edilesa.

Millás, Juan José (2011): *Cerberos son las sombras*, Barcelona, Seix Barral.

Modiano, Patrick (1997): *Dora Bruder*, Barcelona, Seix Barral.

Moix, Terenci (1990): *El cine de los sábados*, Madrid, Planeta.

— (1994): *El beso de Peter Pan*, Madrid, Planeta.

— (1998): *Extraño en el paraíso*, Madrid, Planeta.

- Montero, Rosa (1998): *La hija del caníbal*, Madrid, Espasa.
- Muñoz, José Luis (1986): *Barcelona negra*, Barcelona, Tusquets.
- (1987): *El cadáver bajo el jardín*, Júcar, Gijón.
- Muñoz Molina, Antonio (1986): *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991): *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.
- (1995): *Ardor guerrero*, Barcelona, Debolsillo.
- Navarro, Justo (2011): *El espía*, Barcelona, Anagrama.
- Oleaque, Joan (1995): *Desde las tinieblas*, Barcelona, Diagonal del grupo 62.
- Orejudo, Antonio (2011): *Un momento de descanso*, Barcelona, Tusquets.
- Padura, Leonardo (2009): *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona, Tusquets.
- (2012): “Yo quisiera ser Paul Auster”, en *La memoria y el olvido*, La Habana, Caminos.
- Pardo, Jesús (1996): *Autorretrato sin retoques*, Barcelona, Anagrama.
- (2001): *Memorias de memoria*, Barcelona, Anagrama.
- Pérez Andújar, Javier (2011): *Paseos con mi madre*, Barcelona, Tusquets.
- Piglia, Ricardo (1997): *Plata quemada*, Barcelona, Anagrama.
- (2001): *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.
- Pinilla, Ramiro (1977): *Antonio B. El Ruso*, Barcelona, Tusquets.
- Prado, Benjamín (2006): *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara.
- Pron, Patricio (2011): *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelona, Mondadori.

- Puértolas, Soledad (1989): *Queda la noche*, Barcelona, Planeta.
- Rey Rosa, Rodrigo (2009): *El material humano*, Barcelona, Anagrama.
- Riera, Carme (2004): *La meitat de l'ànima*, Barcelona, Labutxaca.
- Rivas, Manuel (1998): *El lápiz del carpintero*, Madrid, Alfaguara.
- Rojas, Carlos (1979): *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, Barcelona, Destino.
- Rosa, Isaac (1999): *La malamemoria*, Badajoz, Del Oeste Ediciones.
- (2004): *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.
- (2007): *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Barcelona, Seix Barral.
- Rosa Herrera, Julio Manuel (2001): *Las guerras de Etruria*, Sevilla, Algaida.
- Salvador Maldonado, Lola (1979): *El crimen de Cuenca*, Barcelona, Argos Vergara.
- Savater, Fernando (2003): *Mira por dónde. Autobiografía razonada*, Madrid, Taurus.
- Sánchez, Clara (2010): *Lo que esconde tu nombre*, Barcelona, Planeta.
- Semprún, Jorge (1976): *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta.
- (1995): *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- Senocak, Zafer (2009): *Una herencia peligrosa*, Valencia, Pretextos.
- Silva, Lorenzo (2008): *El blog del Inquisidor*, Barcelona, Destino.
- Soler, Antonio (1999): *El nombre que ahora digo*, Madrid, Espasa.
- Soler, Jordi (2009): *La fiesta del oso*, Barcelona, Mondadori.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1972): *La saga/fuga de J. B.*, Madrid, Castalia.

Tusquets, Esther (2001): *Correspondencia privada*, Barcelona, Anagrama.

Uribe, Kirmen (2010): *Bilbao-New York-Bilbao*, Barcelona, Seix Barral.

Vásquez, Juan Gabriel (2004): *Los informantes*, Madrid, Alfaguara.

— (2011): *El ruido de las cosas al caer*, Madrid, Alfaguara.

Vázquez Montalbán, Manuel (1969): *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Debolsillo.

— (1979): *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta.

— (1981): *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona, Planeta.

— (1991): *Galíndez*, Barcelona, Debolsillo.

Vila-Matas, Enrique (1997): *Extraña forma de vida*, Barcelona, Quinteto.

Walsh, Rodolfo (1957): *Operación Masacre*, Madrid, 451 Editores.

Yourcenar, Marguerite (1951): *Mémoires d'Hadrien*, París, Gallimard.

Zaragoza, Juan Ramón (1980): *Concerto grosso*, Barcelona, Destino.