

LA FICCIÓN NARRATIVA DE JAVIER CERCAS (1989-2009)

by

MICHAEL EUGENE BURRISS

(Under the Direction of STACEY D. CASADO)

ABSTRACT

This study will examine the aesthetics of narration of Spanish writer Javier Cercas through a detailed analysis of his narrative work. Even though these narratives are labeled as novels, they cannot be classified as such due to the metafictional components that are present in each of them. In addition to the destruction of traditional novelistic forms, the presence of these metafictional components further subverts traditional narrative discourse. If a broad definition of “discourse” is the way in which a story is told, then traditional discourse is that which seeks to tell the story in the most straightforward way possible. Through the intersecting relationships of metafiction and the use of autobiographic, journalistic and historiographic discourses, the narratives of Cercas show the careful reader the interesting direction that the contemporary Spanish novel is taking and the invaluable contributions of Cercas to the genre.

INDEX WORDS: Cercas, Postmodernism, Metafiction, *El inquilino*, *El vientre de la ballena*, *Relatos reales*, *Soldados de Salamina*, *El móvil*, *La velocidad de la luz*, *Anatomía de un instante*

LA FICCIÓN NARRATIVA DE JAVIER CERCAS (1989-2009)

by

MICHAEL EUGENE BURRISS

B.A., ERSKINE COLLEGE, 2006

M.A., AUBURN UNIVERSITY, 2008

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2013

© 2013

Michael Eugene Burriss

All Rights Reserved

LA FICCIÓN NARRATIVA DE JAVIER CERCAS (1989-2009)

by

MICHAEL EUGENE BURRISS

Major Professor:	Stacey D. Casado
Committee:	Nicolás Lucero
	Thomas Peterson

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2013

DEDICATION

Many heartfelt thanks are due to my family and fiancée for their patience, understanding and support as I worked tirelessly to finish this work. Without them I would not be who I am.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todos los miembros de mi comité, Nicolás Lucero y Tom Peterson, y particularmente a la directora de esta tesis doctoral, la Dra. Stacey D. Casado. Si no fuera por los comentarios y ayuda prestados este trabajo no habría sido posible. Estos miembros me han hecho no solamente un mejor escritor e investigador sino un miembro más productivo de nuestra disciplina. También, sin la ayuda de mi amigo y mentor Dr. Carlos Mentley, no estaría donde estoy. *Ultreia.*

ÍNDICE

	PÁGINA
AGRADECIMIENTOS	v
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA FICCIÓN NARRATIVA DE JAVIER CERCAS	1
1.1 Cercas: El autor y su época	1
1.2 Bibliografía crítica	12
1.3 Tesis	13
1.4 Orientación teórica	16
2 <i>EL INQUILINO</i>	35
3 <i>EL VIENTRE DE LA BALLENA</i>	49
4 <i>RELATOS REALES</i>	63
5 <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i>	78
6 <i>EL MÓVIL</i>	95
7 <i>LA VELOCIDAD DE LA LUZ</i>	107
8 <i>ANATOMÍA DE UN INSTANTE</i>	121
9 CONCLUSIÓN.....	134
OBRAS CITADAS	137

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA FICCIÓN NARRATIVA DE JAVIER CERCAS

1.1 Cercas: El autor y su época.

Al diferir de una definición tradicional del término “novela” (respecto el aspecto biográfico y ficticio), el escritor extremeño Javier Cercas (n. 1962) indica en su colección de ensayos y relatos, *La verdad de Agamenón* (2006): “La novela, sin embargo, es autobiográfica. Vargas Llosa sostiene que escribir una novela equivale a hacer un striptease al revés” (81). Un striptease normalmente empezaría con la mujer vestida que va desnudándose poco a poco. Cercas está insinuando que la novela tiene que empezar “desnuda” primero y debe ir vistiéndose con variadas técnicas narrativas, de modo que hábilmente esconda los aspectos autobiográficos del autor.

Esta metáfora resume muy bien la cosmovisión literaria de Cercas. La cita arriba viene de una colección de ensayos, relatos, artículos periodísticos y pensamientos sueltos a lo largo de su prolífica carrera. El tema principal de la obra de Cercas es la afirmación del acto de escribir como la única forma de conocer y ver (no mirar) la realidad. Cercas ilumina y elabora esta cosmovisión en todas sus obras, tanto en *La verdad de Agamenón* y los ensayos sobre el proceso de escribir y el significado del término “novela”, como en *Una buena temporada* (1998). Este último texto, similar a *La verdad de Agamenón*, se usará para exponer las ideas de Cercas e iluminar los laberintos novelísticos de la narrativa de Cercas. Tomando en cuenta las ideas expuestas en sus ensayos y artículos, se puede ver que las narrativas ficticias de Cercas no son

más que un experimento para explorar lo qué significa el término “novela” y, como consecuencia, lo qué significa el término “realidad”.

Muchas veces la presencia de la metaficción se manifiesta a través de la presencia de la auto-ficción (la inclusión del autor o hechos muy semejantes a la vida del autor dentro del texto). Ya que uno de los aportes más interesantes en la narrativa de Cercas es este aspecto autobiográfico del narrador, conviene saber un poco sobre quién es el autor. Cercas nace en Ibahernando, Cáceres, España. Se doctora en literatura española en la Universidad de Barcelona, y trabaja de profesor unos años en la Universidad de Illinois. Desde 1989 hasta 2006 ocupa el puesto de profesor de literatura en la Universidad de Girona. Está casado y tiene un hijo. Muchos de los narradores en las narrativas de Cercas también comparten muchos de estos rasgos autobiográficos. Por ejemplo, el escenario de *La velocidad de la luz* es la Universidad de Illinois de Urbana (el lugar donde trabajaba Cercas). Como este narrador, todos los narradores de sus obras son profesores que trabajan en una universidad en el medioeste de los Estados Unidos, son periodistas o simplemente se llaman Javier Cercas.

Aunque Cercas publica su primera colección de cuentos en 1987 bajo el título *El móvil* y su primera obra “novelística”, *El inquilino*, en 1989 (que es más bien una *novella*, ya que tiene unas 144 páginas), Cercas se hace popular con la publicación de *Soldados de Salamina* (2001), que subsecuentemente se convierte en película en 2003 dirigida por David Trueba. Después de disfrutar del éxito de ser un *best seller*, no solamente en España sino en todo el mundo occidental, Cercas deja el puesto de profesor en la Universidad de Girona en 2006 y dedica todo su tiempo a escribir. Mucho del éxito de Cercas se debe a su capacidad de atraer a una gran variedad de lectores. Quizás su mayor contribución al canon literario español, y la razón por su popularidad, haya sido el uso de la metaficción, la mezcla que hace entre realidad y ficción, y

cómo Cercas cuestiona y complejiza la noción de la novela, de la manera que ésta era entendida en el último tercio del siglo XIX.

Aunque el autor extremeño no entiende por qué disfruta de tanto éxito, los premios que ha recibido confirman que Cercas se ha convertido en uno de los escritores más leídos y famosos del siglo XX y XXI. Cercas ha sido galardonado con el Premio Nacional de Narrativa en 2009 (por *Anatomía de un instante*), el Premi Llibreter 2001 Narrativa, el Premi Ciutat de Barcelona, el Premio de la Crítica de Chile, el Premio Salambó, el Premio Qué Leer, el Premio Extremadura, el Premio Grinzane-Cavour y el Independent Foreign Fiction Prize y fue premiado por el Arts Council of England (Casado, 89). Stacey D. Casado afirma en su artículo “Realidad y ficción en Javier Cercas” (2009), que Cercas reúne elementos de las novelas solipsistas y creacionistas con “la novela histórica basada en el conocimiento colectivo del pueblo...El resultado es un tipo de novela cuyos componentes individuales son fácilmente identificables como pertenecientes a la trayectoria de la novela española moderna, pero cuya mixtura nos asombra por la novedad de la configuración” (90). Así, no es el hecho que Cercas yuxtaponga elementos cultos con elementos populares, sino la manera en que lo hace, que tiene más importancia y relevancia

En su “autobiografía” *Entre paréntesis* (2004), Roberto Bolaño usa *Soldados de Salamina* como la mejor obra de Cercas a que todas las otras narrativas de Cercas aspiran a ser. Él dice: “Su novela juega con el hibridaje, con el ‘relato real’ (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia delante” (178). Hay que recordar, sin embargo, que Cercas no es el único autor que disfruta de tal éxito. Hay más autores españoles

contemporáneos que han publicado “novelas” siguiendo el mismo modelo de los escritos de Cercas. Solo hay que pensar en Arturo Pérez-Reverte, Javier Marías, Isaac Rosa, Benjamín Prado, Josefina Aldecoa y muchos más. Entonces, ¿qué hace que Cercas sea tan especial? Pues, Cercas logra cuestionar y problematizar la relación que comparte la ficción con la realidad, operando como un científico en sus experimentos narrativos, al usar un modo de escritura que es uno de los modos más intelectualizados en la historia de la literatura: el creacionismo (la metaficción). En su libro *La novela deshumanizada española (1958-1988)* (1990), Pablo Gil Casado nos ofrece una definición general y útil: “La novelística del creacionismo experimental, o metaficción si se prefiere, es aquella donde la ficción se convierte en materia novelable, lo que supone poner al descubierto los resortes de la novela y captar la interioridad del proceso creador, a la vez que se exhibe la forma narrativa y sus posibilidades” (107). En casi todas sus narrativas el lector se involucra en la narración y es participante activo en la trama. Además, Cercas asume el papel de intra-autor que borra los límites de la frontera entre realidad y ficción. Gil Casado indica: “Cuando el novelista borra los límites que separan al personaje del autor auténtico, el lector cae en la trampa: el autor-autor, sin ser un personaje, está dentro de la ficción pero da la impresión de estar también afuera, simultáneamente está dentro y afuera. El personaje juega a ser el autor, el autor juega a ser el personaje” (110). Es por medio del creacionismo (metaficción) que Cercas puede no solamente cuestionar la idea de la novela sino también cuestionar el significado de la Historia.

Un evento histórico que influye mucho en las obras literarias de Cercas es la Guerra Civil Española (1936-1939) y las secuelas amplias que la siguieron. Después de la muerte de Franco y la transición subsiguiente a una democracia, se firma un Pacto de Silencio en 1978, en que los dos lados (los ganadores y los perdedores), se ponen de acuerdo para olvidarse de las

atrocidades cometidas durante la dictadura. Este hecho incluye el ocultamiento de muchos archivos pertenecientes a los años franquistas.¹ Este detalle es muy importante porque el hecho de esconder estos archivos fomentará la popularidad de las futuras narrativas pertenecientes a una tendencia literaria que después se conocerá como la recuperación de la memoria histórica colectiva española. Tony Cenicola publica un artículo en 2008 sobre este pacto, donde afirma lo siguiente:

La política archivística asumió también el pacto de silencio implícitamente aceptado por los agentes políticos de la transición. Así, el silencio de los archivos actuaría como refuerzo de la Ley de Amnistía del año 1977, que sacó de las cárceles a los opositores del franquismo y permitió el regreso de los exiliados pero que, a la vez, dejó libres de toda responsabilidad a los militares y altos funcionarios del régimen anterior que hubieran podido cometer cualquier clase de delito (<http://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>)

Así, con la pérdida de ciertos archivos, la importancia de textos como los de Cercas se hacen aún más importantes en la sociedad española.

El año 1981 es decisivo en la historia de España. El 23 de febrero se da un intento de golpe de estado. Sin embargo, con el fracaso del golpe, de acuerdo a lo indicado por Carmen de Urisoste Azcorra, la democracia es

... fortalecida... y con la incorporación a la CE, la sociedad española da por concluido su período de formulación de una identidad constructora para, a

¹ En “La recuperación de la memoria: la historia oral” (2004) Eduardo Mateo estudia la pérdida (y/u ocultación) de ciertos archivos y la relación con la historia oral. Dice “En mayo de 2000 se reunían en Madrid, medio centenar de los más de 8.000 guerrilleros, combatientes republicanos, que lucharon contra la dictadura y por la recuperación de la libertad entre 1939 y 1963. Hoy siguen pugnando por conseguir la acreditación de su memoria por parte del Estado democrático español. Hay todavía documentos oficiales en los cuales en la casilla de nuestro profesión u oficio hay escrito un apelativo: bandoleros, comentaba Francisco Quico Martínez de 74 años. Todos los allí presentes formulaban un ruego insistente: Por favor, la historia personal de 300.000 personas, corre el riesgo de perderse en los archivos abandonados de las Capitanías generales. *Salvemos el patrimonio*” (134).

partir de esta fecha, emprender su propia evolución identitaria en consonancia con los países occidentales más desarrollados y efectuar su particular búsqueda de respuestas culturalmente adecuadas para sociedades tecnológicas avanzadas. (19)²

Entre los años 1982-1986, después del golpe fracasado, se ven las primeras legislaturas del partido socialista. Bajo el gobierno de Felipe González (1982-1996) se inaugura una serie de planes de estabilización para mejorar la economía. Sin embargo, en 1986 ocurre un hecho histórico y contundente que el rumbo de la historia de España cambia para siempre.

En su libro *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Urioste Azcorra declara que el año 1986 es muy importante y simbólico en la historia de España: el país entra en la Comunidad Europea³. Esta entrada en la Comunidad Europea es el catalizador para el subsiguiente desarrollo de identidades “culturales locales complejas e inclusivas” (Urioste Azcorra 12). Además de la incorporación de España en la CE, este año también es importante porque el 12 de marzo la sociedad española elige incorporarse en la OTAN. Finalmente, en julio del mismo año, empieza el segundo ciclo del partido socialista en el gobierno.

Con la entrada de España en la Comunidad Europea y en la OTAN empieza un proceso rápido de internacionalización. Este concepto de internacionalización se aplicará a la situación de España a partir del año 1986:

La internacionalización supone una estructura compleja de carácter transnacional que otorga sentido a la existencia humana, dentro de la cual el espacio de representación individual ha quedado suprimido...Es decir, la experiencia global

² Este golpe es la temática que Cercas tratará en *Anatomía de un instante* (2009).

³ Así “se consolida el recambio político, económico y social que vivió España tras la muerte del general Francisco Franco en noviembre de 1975, hecho que condujo al país a la democracia política y a la normalización cultural, siguiendo el modelo de las democracias occidentales” (Urioste Azcorra, 9).

genera una modernidad que hace al individuo reflexionar sobre su identidad y sus prácticas culturales, si bien éstas en lugar de estar localizadas territorialmente están organizadas y distribuidas como discursos transnacionales consensuados.

(Urioste Azcorra 13-14)

La modernidad a que hace referencia Urioste Azcorra es una época en que la globalización está afectando a cada ciudadano. Esta reflexión sobre la identidad y todos los cambios políticos, económicos y culturales van a engendrar muchos movimientos culturales que reflejan este proceso rápido de internacionalización. Estos cambios políticos, económicos y culturales van a dar a luz al desencanto, al destape, al pasotismo y al movimiento contracultural más definitivo de los ochenta: la famosa movida madrileña.

Muchos de estos cambios culturales empiezan particularmente con las generaciones jóvenes, quienes tienen esperanzas en el nuevo gobierno de 1982. El partido socialista promete cambios para España. Hay diversión y libertades tanto políticas como artísticas y también hay promesas de trabajo. Sin embargo, debido a una serie de fracasos económicos y la falta de fuentes laborales suficientes, muchas de estas esperanzas se evaporan. Este desencanto va a conducir a muchos de los movimientos culturales durante la década de los ochenta y los noventa. Ya que la economía fracasa, muchas personas comienzan a ver una realidad diferente a la prometida. *El inquilino* representa esa ruptura entre los planos de realidad y la ficción.

Además de la literatura, los movimientos contraculturales son la respuesta más fuerte que se da en España contra el fracaso económico. De todos estos movimientos culturales que surgen en los años ochenta, la movida madrileña quizá haya sido la respuesta contracultural más contundente al fracaso económico del país. La movida madrileña es un movimiento que influye sobre muchas de las producciones artísticas españolas como el cine y la literatura. Urioste

Azcorra dice que en la movida madrileña “se mezclaron a primera vista dos movimientos contraculturales europeos no experimentados por la sociedad española en su momento: el movimiento punk británico y el mayo del 68 francés” (25). En su artículo “The Construction of Youth in Spain in the 1980s and 1990s”, Mark Allinson dice que la movida madrileña se relaciona con el paro de los ochenta y noventa. Él comenta:

The 1980s mark the beginning of Spain’s full integration into European institutions and with it, the gradual alignment of Spanish youth culture and the ‘youth problem’ with the rest of Europe. The context of mass youth unemployment quickly dissipated the excitement of the post-Franco years, and the hopes invested in the new Socialist government of 1982 was only partially vindicated by the following years of PSOE rule. (Allinson 266)

La movida madrileña se puede resumir con la frase “sexo, drogas y rocanrol”, ya que en 1982 los narcóticos se legalizaron para el uso personal (en 1992 se prohibió el consumo público). La movida madrileña se convierte en un poderoso símbolo del sentimiento anti-franquista que siente gran parte de España (aunque siguen existiendo las famosas dos Españas).⁴ El país se encuentra en un proceso de cambio y reestructuración política, cultural e identitaria que la sociedad española aún no comprende completamente.

Otra “movida” importante en la historia de la España reciente es la tendencia literaria (y como consecuencia el comienzo de una conciencia social colectiva) de la recuperación de la memoria histórica colectiva española. Para responder al creciente interés por recuperar los años olvidados y para romper aún más el pacto de silencio, el PSOE (Partido Socialista Obrero

⁴ El término “las dos Españas” se refiere a divisiones políticas que datan a la división de los tradicionalistas y los progresistas del siglo XVIII y la Ilustración. Esta división se sigue viendo con la división de los carlistas/cristinas en el siglo XIX. El término llega a significar la división izquierda-derecha durante y después de la guerra civil.

Español) decide proponer en el 2006 el “Proyecto de Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura”. Esta ley es ratificada un año después, en 2007, hecho que demuestra la importancia de averiguar lo que pasó durante los años franquistas:

Esta ley tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles entorno a los principios, valores y libertades constitucionales. www.derechos.org/nizkor/espana/doc/proyley.html

Sin embargo, este proyecto no es suficiente para acceder a toda la información y los archivos que hasta hoy siguen de procesos jurídicos, quedan escondidos o, lo que es peor, perdidos para siempre. Cenicola afirma que “en el terreno legislativo, se hace imprescindible en España una Ley de Acceso a la Información. Del mismo modo, España no puede seguir careciendo de una Ley de Archivos que regule de forma clara el funcionamiento del sistema archivístico español y concrete responsabilidades y competencias sobre su patrimonio documental” (<http://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>).

Si no existe una ley que pueda responder a esta falta de acceso a los archivos, autores como Cercas responden por medio de la ficción. *Soldados de Salamina* es una narración que cuenta la historia de un Cercas ficticio, quien se inserta en la trama como intra-autor. Allí

empieza una búsqueda para obtener más información sobre Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de la Falange Española. A lo largo de la narración, el intra-autor Cercas se da cuenta que la búsqueda por un héroe no termina donde uno piensa. Cercas mezcla muy hábilmente realidad y ficción por medio de su inserción en la trama de la historia.

Otra narrativa que pertenece a esta tendencia de la recuperación de la memoria histórica colectiva española es *Anatomía de un instante*. Esta obra es más un ensayo largo sobre el golpe de estado fracasado del 23 de febrero de 1981 y los eventos que condujeron a dicho intento. Sin embargo, muchas veces Cercas se refiere a *Anatomía* como novela pero en realidad no lo es porque, entre otros detalles, carece de un personaje ficticio. Cercas, sin embargo, quiere que su obra se lea como si fuera una novela. Esta sugerencia refuerza la idea de que la Historia, como la realidad, es novelable.

La velocidad de la luz es la sexta obra de Javier Cercas en la que el autor se aprovecha del éxito de *Soldados de Salamina* por escribir otra narrativa sobre la guerra (aunque ahora es la guerra de Vietnam en vez de la Guerra Civil Española) y la importancia de la ficción para mantener viva la memoria de los que se vieron involucrados en dicho conflicto bélico. En esta narrativa el lector conoce, de nuevo, al intra-autor Cercas quien es profesor en la Universidad de Illinois en Urbana. Mientras que el intra-autor Cercas está allí, éste conoce a Rodney Falk, un veterano de la guerra de Vietnam. A nadie en el departamento le cae bien Rodney; todo el mundo piensa que es muy extraño. Sin embargo, la vida del intra-autor Cercas cambia para siempre cuando empieza una amistad con Rodney. Es una narrativa en donde la historia, otra vez, se convierte en uno de los protagonistas principales de la historia.

Es importante llamar atención a la periodización de las narrativas de Cercas. Como se acaba de mencionar las últimas narrativas de Cercas tienen un propósito social. Sin embargo, las

narrativas más tempranas de Cercas no son así. No son narrativas históricas. Las narrativas de Cercas que no son históricas son *El móvil*, *El inquilino*, *El vientre de la ballena*, y *Relatos reales*. *El móvil* es la historia de Álvaro un abogado ambicioso que ayuda a Enrique, quien va a perder su trabajo. A lo largo de la narrativa Álvaro conoce a un inquilino viejo (también ex-militar de la guerra civil) que guarda mucho dinero en su piso. La obra es el mejor ejemplo de la metaficción de Cercas, con respecto a un entendimiento básico y general de la metaficción (una historia dentro de una historia etc.).

El inquilino narra la vida de Marío Rota, profesor de fonología, quien se tuerce el tobillo, y conoce a su vecino nuevo, Daniel Berkowicz. Lo interesante de esta novela es cómo el lector es forzado a seguir a Rota hasta el final y cómo el lector empieza a confundir la realidad y la ficción porque en esta época, Cercas todavía es profesor.

El vientre de la ballena narra la vida de Tomás, que conoce a Claudia. Ella es la enamorada de Tomás cuando él era más joven. Como en *El inquilino*, Tomás es profesor universitario. En *Relatos reales*, Cercas muestra su entusiasmo por escritores como John Irving (*Entre paréntesis*, 153) y escribe unos relatos ficticios con el fin de definir mejor el rol de la ficción y la realidad en la literatura. Cercas es el autor que acuñó el término “relato real”. Esta obra es imprescindible para entender la cosmovisión literaria de Cercas. *La verdad de Agamenón* (2006) y *Una buena temporada* (1998) son dos obras que si bien no son narrativas, siguen el ejemplo de *Relatos reales*. Estas últimas obras son dos colecciones de ensayos y crónicas que comentan aún más sobre el proceso de la escritura y la cosmovisión del autor.

1.2 Bibliografía crítica:

Además de los propios comentarios de Cercas sobre sus obras de ficción, en los textos *Una buena temporada* y *La verdad de Agamenón*, hay algunos estudios de otros autores que valen la pena estudiar. Hay que entender, sin embargo, que unas de las razones por las que escribo una tesis doctoral sobre Cercas es porque hasta la fecha, no existe mucha crítica sobre sus obras. Los pocos estudios que hay tienen que ver, en su mayoría, con *Soldados de Salamina*.

Un artículo que es imprescindible analizar para tener una idea clara de la relación que comparte la realidad y la ficción en las narrativas de Cercas es “Ficción y realidad en Javier Cercas” de S. Casado. En este artículo breve conciso, Casado habla sobre los aspectos técnicos y metaficticios de *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*. Mucho de lo que dice también puede aplicarse a las otras narrativas de Cercas. El artículo tiene unos comentarios muy útiles que iluminan algunos aspectos sobre la metaficción historiográfica que será discutida posteriormente en esta tesis.

En “Verisimilitude, Self-Reflection and Humanity: Cervantine Features in Javier Cercas's Novels”, Idoya Puig compara el aspecto metaficticio de la obra de Cercas en relación a los libros de Cervantes. El tema de buscar aspectos cervantinos en la literatura contemporánea puede parecer un poco anticuado pero la tesis de Puig es interesante porque demuestra que la metaficción no es algo nuevo. Este artículo sirve para desarrollar una conexión histórica con la metaficción y ayuda a ver cómo Cercas difiere de otros autores que emplean el uso de la metaficción en sus obras.

Un libro que aporta detalles un poco más específicos sobre la vida de Cercas es *Entre paréntesis* de Bolaño. El libro no se trata de la vida de Cercas sino de Bolaño mismo. En el libro, sin embargo, Bolaño habla sobre las relaciones y contactos que ha tenido a lo largo de los años

con escritores como Cercas. Bolaño es uno de los personajes en *Soldados*; así, es interesante leer lo que piensa él sobre su representación en el libro y la validez, o falta de ella, que tiene la forma de escribir de Cercas.

“Esa bestia omnívora que es el yo’: El uso de la *autoficción* en la obra narrativa de Javier Cercas” (2009) de Teresa Gómez Trueba es muy útil para esta tesis porque Gómez Trueba habla del aspecto metaficticio más prevalente en todas las obras de Cercas: la autoficción. La autoficción es otra manera de decir que una obra ficticia tiene rasgos de la metaficción centrados en la vida del autor. Normalmente, la autoficción contiene elementos “autobiográficos” entremezclados con la ficción.

Estos son algunos de los estudios más importantes que apoyan este estudio. Aunque con el tiempo yo creo que habrá más estudios sobre la vida y las obras completas de Cercas, por ahora esta tesis doctoral espera contribuir a la crítica existente, además de proveer información nueva sobre la vida y obra de este autor tan prolífico.

1.3 Tesis:

Esta tesis doctoral tiene dos vertientes. Primero, quisiera explorar las distintas manifestaciones del creacionismo (o la metaficción)⁵ en el corpus narrativo de Cercas (*El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997), *Relatos reales* (2000), *Soldados de Salamina* (2001), *El móvil* (publicado originalmente en 1987 como una colección de cuentos cortos y vuelto a publicar como una *nouvelle* en 2003), *La velocidad de la luz* (2005) y *Anatomía de un instante* (2009)). Segundo, quiere ver cómo Cercas combina estas manifestaciones metaficticias con discursos subversivos (el discurso autobiográfico/intertextual/periodístico/historiográfico) para formular su propia noción de lo qué es una novela (y lo que no es una novela).

⁵ En este ensayo, se usarán los términos “creacionismo” y “metaficción” intercambiamente.

La tesis estará dividida en siete secciones con cada una correspondiendo a cada obra de Cercas en orden cronológico. En cada sección se analizará cómo la metaficción y dichos discursos subversivos destruyen A.) la idea del discurso narrativo tradicional (cómo se narra la trama⁶) y B.) los componentes básicos narrativos que, históricamente, han sido aspectos integrales a un análisis riguroso de la novela como género. Los aspectos que se analizarán son aspectos narrativos, que desde los comienzos de los movimientos vanguardistas del siglo XX han ido desintegrándose. Esta tesis doctoral demostrará que las manifestaciones metaficticias en las narrativas de Cercas iluminan la presencia de discursos que subvierten el diseño tradicional del personaje, el nivel de verosimilitud y la relación tradicional (en el sentido decimonónico) entre autor/narrador/lector.

Además de analizar los discursos narrativos de estas obras, cada sección se enfocará en las manifestaciones metaficticias que están presentes y cómo Cercas las usa para cuestionar el concepto de la novela tradicional.⁷ Algunas manifestaciones comunes van a estar presentes en todas las narrativas de Cercas (como la autoficción). Pero, cada narrativa difiere de las otras. Por ejemplo, en *El inquilino* se analizará la presencia de la metaficción surrealista. En *El vientre de la ballena* se estudiará la presencia de la intertextualidad y cómo el artículo que el protagonista escribe sobre Azorín se parece mucho a la vida del protagonista de Cercas. En *Relatos reales*, se

⁶ La claridad y transparencia del discurso que está presente en la narrativa (O'Neill, 3).

⁷ Según el crítico A. Robert Lauer, una novela es una “obra de ficción, no histórica, en prosa, de más de 35.000 palabras, que crea un mundo cerrado (que atrapa al lector por su interés) a imagen de la vida (se inventa un mundo imaginario parecido al mundo real pero no pretende ser éste, i.e., no es una transcripción, registro, o fotografía de la vida) en la que va envuelta una visión del mundo y de la vida (cosmovisión o *Weltanschauung*). Esta imagen de la vida es generalmente más ordenada y coherente que la vida real. O sea, el novelista escoge los materiales que le parecen más significativos y los organiza de una manera nueva (Hegel, *Estética*). El novelista puede establecer su propia lógica en su mundo ficticio, pero este mundo de invención debe ser coherente estéticamente. La función esencial de la novela es describir dinámicamente una atmósfera cuya misión es referir una acción concreta llevada a cabo por ciertos personajes. Debe producir también múltiples impresiones (**peripecias**) y no sólo una (como el cuento)” (<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/Novela.html>).

discutirá cómo Cercas modifica el uso del columnismo y qué significa esto para la literatura española contemporánea. En *Soldados de Salamina*, se verá cómo Cercas responde, en forma de ficción, a la tendencia literaria de la recuperación de la memoria histórica colectiva española. En *El móvil*, se ve el ejemplo más claro de la metaficción. El lector común reconocerá muy rápidamente que está leyendo una obra metaficticia al descubrir que hay un cuento dentro de un cuento dentro de un cuento. Así, se usará esta *nouvelle* como base de comparación para el resto de las narraciones de Cercas, con respecto al nivel de metaficción presente. En *La velocidad de la luz*, se analizará cómo Cercas modifica el tema de la guerra, visto anteriormente en *Soldados de Salamina*. Esta narrativa, quizás, obliga más al lector a pensar sobre el nivel de separación entre la realidad y la ficción, por la cantidad de datos “autobiográficos” encontrados. Finalmente, se cerrará la tesis doctoral con un análisis de la penúltima narrativa de Cercas, *Anatomía de un instante*. Esta narrativa es una crónica disfrazada de una novela, o, quizás, viceversa. Sin embargo, se enfocará más en la metaficción historiográfica y cómo esta narrativa mejor demuestra la diferencia de las narrativas de Cercas de las novelas del siglo XIX (con respecto a su tratamiento de la Historia).⁸

Como ya se ha dicho, en cada una de estas narrativas se ve cómo Cercas formula su noción de lo que es la “novela” y lo que no lo es. Se usará el término “narrativa” porque aunque algunas de estas obras (como *Anatomía*) se proclaman a veces como “novelas”, no lo son (en el sentido de la novela decimonónica).

⁸ Esta idea hace referencia al autor Edouard Glissant en su libro *Discours Antilles*, (1989), quien declara: “One of the most disturbing consequences of colonization could well be this notion of a single History, and therefore of power, which has been imposed on others by the West” (93). Aunque Glissant habla del Caribe y cómo la noción de “una Historia” es equivocada y no suficiente para Cuba y América Latina en general se puede ver la importancia de usar una “H” mayúscula para hablar de la Historia universal. Cada persona participa en esta Historia universal. Lo que propone Glissant es que no es mutuamente exclusiva una Historia universal con la historia, con “h” minúscula (que es la historia vivida por un grupo determinado y los individuos que forman dicho grupo) y que sí estas dos “historias” pueden coexistir.

1.4 La orientación teórica:

En su estudio *Fictions of Discourse* (1994), Patrick O'Neill dice que "the founding principle upon which contemporary narratology is constructed is that narrative is an essentially divided endeavour, involving the *what* of the story told and the *how* of the its telling—or to employ the appropriate technical terms, involving the *story* (or narrative content) and the *discourse* (or narrative presentation)" (3). Cada cosa que sabemos como seres humanos, lo sabemos por medio de un discurso: "The world of story is an experiment, a provisional reality under constant observation 'from above' on the part of those by whom it is discoursed" (O'Neill, 41).

Las ideas de O'Neill tienen que ver con la narrativa de Cercas porque en las obras de Cercas hay un macrodiscurso que permea cada texto. O'Neill usa el texto *Exercises in Style* (1947) de Raymon Queneau para definir el término "macrodiscurso". En el texto de Queneau hay 99 voces narrativas diferentes pero el macrodiscurso es lo que suplanta la trama, convirtiéndola en el enfoque central del libro. Según O'Neill, "the discourse...has in fact managed to push the story out of the way altogether, has triumphantly succeeded in usurping its place entirely in the reader's attention" (57). De la misma manera, los textos de Cercas comparten el mismo macrodiscurso que es una respuesta a la pregunta: ¿crea la narración la realidad? o ¿crea la realidad la narración?

Otro aporte, que quizás sea el más sobresaliente, es el modo en que Cercas se separa de otros novelistas cuyas obras, a la superficie, se parecen mucho a las obras de Cercas (respecto a la presencia del creacionismo). Tómese por ejemplo *Niebla* (1914) de Unamuno. Unamuno y Cercas emplean el creacionismo en sus obras, pero en vez de utilizar la realidad para cuestionar los principios de la ficción (como Unamuno hace en *Niebla*), Cercas utiliza la ficción para

cuestionar los principios de la realidad. Al cuestionar dichos aspectos, Cercas borra el concepto de género y sus textos lo evidencian. Hablando del carácter literario y la paradoja aparente de la presencia de la combinación de elementos populares y cultos, S. Casado indica sobre la narrativa de Cercas:

Esta ostensible paradoja de la co-presencia de formas artísticas cultas con otros populares, se explica por el carácter contradictorio de la posmodernidad; al mismo tiempo que rechaza las estructuras jerárquicas (como la supremacía de la historia sobre la ficción) y las oposiciones binarias (como la realidad *versus* la ficción) basadas en la lógica y la razón que orientan el pensamiento moderno, se las apropia y luego las combina y reconfigura de una manera original. (90)

La sensibilidad posmoderna es lo que permite esta reconfiguración. Normalmente una obra posmoderna experimenta con un aspecto tradicional de la novela pero ese aspecto tiene que ser analizado en cada situación. Una obra posmoderna hace una de tres cosas: 1. Critica la modernidad, 2. Rechaza la noción de la posmodernidad en sí y 3. Rechaza la novela moderna y la noción de la posmodernidad.⁹

Se puede ver la importancia de los acontecimientos mencionados en la sección de “Cercas: el autor y su época” y cómo han sido decisivos en la historia de España en los últimos 36 años. Estos acontecimientos se reflejan más claramente en la novela posmoderna española de los últimos 36 años. Muchas veces en la crítica literaria se usan erróneamente los términos “modernismo” y “posmodernismo”. El “modernismo” se refiere a un movimiento literario de origen hispanoamericano cuyo fundador fue Rubén Darío. Darío expuso estas ideas en su libro

⁹ Pedroza Flores, Rosa y Guadalupe Villalobos. “Entre la modernidad y posmodernidad: juventud y educación superior”. *Educere*. 10.34 (jul/sept. 2006): 405-414.

Azul (1888). La influencia del “modernismo” dura en España aproximadamente hasta 1918. Así, cuando un escritor quiere adscribir características modernas a una novela española, muchas veces es menos problemático referirse a dichas novelas como pertenecientes a la modernidad en vez de llamarlas como novelas modernistas.

No se puede decir cuándo las influencias de la modernidad terminan de dejar su huella en la novela española y cuando las huellas del posmodernismo empiezan porque, en realidad, los dos confluyen. Estas sensibilidades se entienden mejor como un flujo y reflujo. Ya que el término se refiere a una época específica en la historia de España hay que entender también las otras implicaciones que conlleva dicho término. En su libro *Spanish Literature: A Very Short Introduction* (2010), Jo Labanyi define la modernidad española como una “capitalist modernization, involving industrialization and urbanization. This is usually complemented by the cultural notion of secularization” (42). Labanyi añade: “A further definition of modernity, political in origin but cultural in its effects, equates it with the emergence of the central state” (42). Por lo tanto, en España la modernidad se refiere a una época y tiene que ser entendida como un proceso político, cultural y económico.

También, en su artículo “Memory and Modernity in Democratic Spain” (2007), Labanyi ofrece otra definición de la modernidad (en este sentido Labanyi se refiere al proceso de mejoramiento de un país) muy diferente a la de muchos críticos. Labanyi dice que se debe medir el progreso de la modernidad de un país por la relación del pasado del país con su presente. Ella “would like to suggest that it might be more useful to think about modernity—whether in Spain or elsewhere—in terms not of capitalist modernization but of attitudes toward the relation of present to past” (91). Añade:

However, if we view modernity not in terms of capitalist development but as a particular set of attitudes toward the relationship of present to past, it becomes possible to elaborate a conception of modernity that, while it accepts the importance of moving on and continues to believe in the possibility of creating a better future, is also respectful of the need to acknowledge the past. (91)

Así, la tendencia literaria de la recuperación de la memoria histórica colectiva española¹⁰ sirve como prueba del deseo de vincular el pasado con el presente. Labanyi está proponiendo que muchos países miden su nivel de modernización por su distancia con el pasado¹¹. Ella comenta sobre la tendencia literaria de la recuperación de la memoria histórica, diciendo que “this self-reflexive trend is generally referred to as ‘postmodern’ rather than ‘late modern’, since it is assumed that it represents a break with the modern instead of a particular version of it. But the coincidence of this trend with the turn to memory suggests that it is not effecting a break with the past, but is redefining our relationship to it” (113).

España se redefine en 1978 cuando se firma la constitución de la nueva democracia española. Este hecho es uno de los procesos políticos más importantes en la historia de España (y quizás uno de los acontecimientos más importantes en la historia de España). Este acontecimiento va a ser el catalizador de un proceso de redefinición de identidad por muchos españoles con respecto a su relación con el pasado. Según Carmen de Urioste Azcorra, la transición de una dictadura a una democracia ocurre entre 1975 y 1982. Labanyi confirma esto, diciendo que “it has become a commonplace that Spain’s transition to democracy was

¹⁰ Véase la página 12 para más explicación sobre este término.

¹¹ Esto tiene que ver con la noción del progreso: ¿cómo puede avanzar un país hacia el futuro si se queda estancado en el pasado?

successfully implemented thanks to the ‘pacto del olvido’ (pact of oblivion) whereby all political parties agreed to forget the civil war in order to reach consensus” (2007, 93).

A pesar de la clara definición del posmodernismo de Labanyi, los críticos no pueden ponerse de acuerdo sobre el término “posmodernismo”. Pero para resumir el texto *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979), de Jean-François Lyotard, el posmodernismo es primero un fenómeno filosófico y luego se extiende a otras manifestaciones culturales, como la literatura. También el posmodernismo implica la imposibilidad de una metanarrativa. En esta obra Lyotard define cualquier obra posmoderna como “incredulity toward metanarratives...The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal” (xxiv). La época de la gran novela ya se ha terminado. La posmodernidad permite la emergencia de muchas microprosas que reflejan mejor la plétora de las experiencias humanas. Las características principales de un texto posmoderno son: la imposibilidad de la lengua para poder representar la realidad y comentarios irónicos sobre la época cultural anterior. Mejor dicho, el posmodernismo se destaca de todos los otros “ismos” por su ruptura con el proceso dialéctico que había permeado cada transición de un “ismo” al otro. Es decir, el modernismo buscó contradecir y mejorar los principios del realismo/naturalismo. A diferencia de un texto moderno, la sensibilidad posmoderna implica el reconocimiento de que es imposible encontrar una manera totalizante para resumir la experiencia humana (pero lo intenta por todos los modos) y finalmente la búsqueda de nuevas formas y técnicas para hacerlo.

También, en el libro *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (2002), el teórico Peter Barry define muy claramente los términos “modernidad” y “posmodernismo” de la siguiente manera:

The use of parody and pastiche, finally, is clearly related to the abandonment of the divine pretensions of authorship implicit in the omniscient narratorial stance, and this too was a vital element in modernism. It could be said, then, that one way of establishing the distinction between modernism and postmodernism is to dissolve the sequential link between them, by retrospectively redefining certain aspects of modernism as postmodernist. (83)¹²

Otras teorías que son muy importantes son la teoría de la novela y la narratología, ya que muchas de las “novelas” de Cercas no son novelas en el sentido tradicional de la palabra. ¿Qué es una narrativa? Según Luc Herman y Bart Vervaeck en su libro *Handbook of Narrative Analysis* (2001), una narrativa es “considered to be a sequence of events” o “results between the interaction of reader and text” (13). Por lo tanto, la narratología estudia los componentes integrales de una narrativa como los componentes que son subvertidos por discursos no tradicionales.

Hablando de la teoría de la novela, las narrativas de Cercas no son novelas a causa de la desintegración de los componentes novelísticos apenas mencionados. Esta desintegración es permitida por el uso de metaficción. La libertad posmoderna permite un regreso a este tipo de literatura que data desde el *Quixote*. Después, la metaficción goza de un resurgimiento popular a principios del siglo XX. De este modo, este estudio demostrará que no hay una sola definición

¹² Barry usa el término “modernismo” erróneamente, ya que el modernismo se refiere al movimiento literario cuando lo que quiere decir es el tipo de literatura visto durante la modernidad. Así, Barry propone que el término “posmodernismo” es una re-clasificación de la modernidad. Si se acepta esta idea, hay que reconocer que algunas de las características de la modernidad se encuentran en el posmodernismo. Barry añade: “In literature, finally, there was a rejection of traditional realism (chronological plots, continuous narratives relayed by omniscient narrators, ‘closed-endings’ etc) (82). “For the postmodernist, by contrast, fragmentation is an exhilarating, liberating phenomenon, symptomatic of our escape from the claustrophobic embrace of fixed systems of belief. In a word, the modernist laments fragmentation while the postmodernist celebrates it” (Barry 84). Esta celebración se ve claramente en las narrativas de Cercas.

del creacionismo y que se ven muchos tipos diferentes del creacionismo en las narrativas de Cercas. Hay varios grados y tipos de obras metaficticias. Una obra puede ser metaficción “dura” o metaficción “blanda” según Luigi Cazzato en su artículo “Hard Metafiction and the Return of the Author Subject: The Decline of Postmodernism” (1995). Cazzato distingue entre la metaficción “dura” y “blanda” diciendo que son “fiction against its fictionality and the *possible fictionality of reality*” (29). Así, *El móvil* de Cercas sería un ejemplo de metaficción “dura” y *Anatomía de un instante* y *Soldados de Salamina* serían ejemplos de metaficción “blanda”. En *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), Robert Alter afirma:

A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against the background of literary tradition and convention. (xi)

Estas definiciones, aunque procedan de autores y de épocas diferentes, comparten algo en común: la noción de que el creacionismo destaca, y paradójicamente, define, el género de la novela en sí. En *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), Patricia Waugh explica que “modernism and post-modernism begin with the view that both the historical world and works of art are organized and perceived through social structures or ‘frames’...Contemporary metafiction, in particular, foregrounds ‘framing’ as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels” (28). Cercas destruye la relación que comparte la realidad con la ficción. Él lo hace en sus narrativas no ficticias, como en *Anatomía*. Tanto esta obra, como toda la narrativa de Cercas, es un experimento narrativo. Cercas usa diferentes tramas sentimentales en todas sus narrativas pero

son subordinadas al tema principal: el proceso de escribir y como la realidad de la vida del lector es “ficticia” y se construye de la misma manera de una novela.

Pero, ¿cuáles son los marcos a los que Waugh se refiere? Pues, ella se refiere al hecho de que muchas novelas modernas terminan con el sentido de que nada está terminado (la vida continúa después de que termina la novela); no tienen una resolución clara. No obstante, difiriendo mucho de estas novelas, “contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins” (Waugh 29). Esta explicación ilumina mucho los escritos de Cercas. Esto es lo que Cercas intenta realizar en sus narrativas. Los marcos que gobiernan una novela son mucho más “governable[s] que la realidad” (cita de la cubierta de *El móvil*). Sin embargo, la construcción de una novela es muy parecida a la de la vida “real”. Waugh continúa hablando de la relación entre realidad y ficción diciendo: “In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’ (18). Así, no hay una mejor manifestación artística que ilumine la condición humana que la metaficción y, como ejemplo *par excellence*, la metaficción de Cercas.

Otra característica de la metaficción que hay que entender para poder apreciar las narrativas de Cercas, es la importancia de la mediación del lenguaje. Waugh afirma que es debido al hecho de que “*because symbols are not reality and do not embody any of the actual properties of the world that they allow us to perceive this world, and ultimately to construct it for ourselves and be constructed within it*” (58). La única manera en que nosotros como lectores tenemos acceso a este mundo (o en algunas instancias “laberinto”) literario de Cercas es por medio del lenguaje. Estos símbolos en la página (las palabras en sí) construyen y rigen cómo

entendemos la realidad del mundo del narrador. Esta percepción que se crea por medio del lenguaje, se complica aún más en las obras metaficticias. El lenguaje ya no solamente crea la apariencia de la realidad del narrador sino la del lector. Hace que el lector cuestione su propia existencia en la “realidad”. Waugh está de acuerdo y dice: “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself” (3).

Ahora que se ha establecido qué es la metaficción y algunas de sus características, ¿cuáles son algunas variaciones? Pues, al referirnos a la metaficción por otros nombres, la naturaleza del término “metaficción” cambia. Waugh apunta que hay seis variaciones adicionales de la metaficción: 1. la novela introvertida 2. la antinovela 3. el irrealismo 4. la surficción 5. la “self-begetting novel” y 6. la fabulación.

Waugh define cada una de estas variaciones como maneras de implicar significados diferentes de la metaficción en general, pero la mayoría de estas variaciones no conciernen las narrativas de Cercas. Cercas ha creado su propio tipo de metaficción que no se presta a ninguna de esas clasificaciones. La variación principal que quizás se puede aplicar a algunas narrativas de Cercas es la fabulación. Muchas veces, la fabulación tiene que ver con un tipo de metaficción en que se ve la construcción de una versión alternativa de la Historia. Las narrativas *Soldados de Salamina* y *Anatomía* pueden caer bajo esa clasificación. La noción de la fabulación es una de las variaciones más interesantes que hay en la metaficción. Algunos críticos se arriesgan a decir que hay mundos verdaderos alternativos. El mundo creado en la novela puede ser un mundo verdadero (como un universo alternativo). Por lo tanto, el revisionismo de la Historia se convierte en una realidad tan tangible y real como la noción hegemónica de la Historia en la mente del lector.

De este modo, la metaficción se manifiesta de muchas maneras distintas y tiene características diversas. Las narrativas de Cercas se comprenden mejor cuando se contemplan dentro del contexto del desarrollo de la novela metaficticia española. Así, ¿cuál es el lugar de la metaficción en el desarrollo de la novela española? La metaficción no es algo exclusivo de la época moderna, ya que se pueden ver ejemplos de la metaficción que se remontan hasta el *Quixote*. Sin embargo, la época posmoderna fomenta una proliferación de los textos metaficticios.

En resumen, una obra es posmoderna cuando se caracteriza por la imposibilidad de una narrativa que resuma cada experiencia humana. La característica principal del posmodernismo es la imposibilidad de definirlo. Es lo indefinible. En las obras posmodernas la fragmentación narrativa (la imposibilidad de la totalidad del ser) se hacen imprescindibles. Así, la época posmoderna es el mejor momento literario para engendrar novelas metaficticias. En su libro, Waugh menciona que la metaficción es un término que se acuña por primera vez por el autor William Gass en 1970 (2). Así, la popularidad de este modo de escribir se da más o menos a principios del posmodernismo (1975). Pero aunque el término no se acuña hasta entonces, los rasgos de la metaficción se pueden ver desde el *Quixote* (1605-1615); la obra maestra cervantina es uno de los mejores ejemplos de la metaficción que existe en la literatura mundial. Ya que el término “metaficción” es un término nuevo y que sus características han permeado muchos tipos de literatura desde Cervantes, la “metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels...By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity” (5). Aunque Waugh está proponiendo que hay migas de la metaficción en cada novela y que este aspecto es inherente en la noción de la novela en sí. Sin embargo, las narrativas de Cercas

contienen más de migas ya que la metaficción es uno de los ejes sobre que gira la trama de cada una de sus narrativas.

Ha de reconocer, sin embargo, que hay novelas que son claros ejemplos de la metaficción y otras que no lo son. Waugh afirma que una novela es metaficticia simplemente por ser una novela. Ya que la metaficción, en su definición más general, es la conciencia de que una obra tiene de su propia existencia ontológica, se puede decir que cualquier novela es una metaficción porque una novela siempre está respondiendo a otras obras de su género (conscientemente o no). Por eso, una definición de ¿qué es el arte? puede provocar una respuesta de que el arte es el estado en que el arte refleja sobre su estado ontológico como un objeto estético. Así, las novelas de Cercas exhiben una conciencia de que saben que pertenecen al género de la “novela” y a la vez respondiendo a ese hecho por cuestionar y problematizarlo.

Un aspecto en que las narrativas de Cercas se distinguen de las novelas modernas es la manera en que muestran la integración del individuo a la sociedad. En la novela moderna el individuo, a veces, sólo puede integrarse en las estructuras sociales por oponerse a algún aspecto de dicha sociedad. En las novelas metaficticias posmodernas el individuo solo puede lograr dicha inserción por oposición al lenguaje de la novela realista. En el lenguaje de la novela realista del siglo XIX y XX existe la ilusión de que la totalidad de la sociedad puede ser representada. Pero con las novelas metaficticias posmodernas se ve un ataque a ese lenguaje porque el lenguaje realista ya no es suficiente para representar al individuo posmoderno.

El posmodernismo permite a Cercas un uso muy creativo de la metaficción (creacionismo). Como ya se ha mencionado, el creacionismo de Cercas difiere del creacionismo de autores como Miguel de Unamuno en *Niebla* y Rosa Chacel en *Estación: ida y vuelta* porque ahora Cercas emplea el creacionismo tanto en novelas autorreferenciales como en novelas

históricas/ficticias. Así, este hecho muestra la importancia del creacionismo en estos dos tipos de narrativas y cómo Cercas ha utilizado el creacionismo como herramienta posmoderna. Por lo tanto, un estudio de las narrativas de Cercas es de importancia vital para poder entender la trayectoria de la literatura española contemporánea y entender mejor la conexión entre la realidad y la ficción.

En todas las narrativas de Cercas, la desintegración de los componentes narrativos tradicionales se debe, en gran parte, al cese de la modernidad. En "La desintegración de los componentes tradicionales de la novela española (1975-1990)" (1991), Gil Casado afirma que:

Con el cese de la modernidad y el despunte de la era posmoderna en el período 1975-1990, las tendencias humanizada/deshumanizada coexisten, tal vez porque la humanización y la deshumanización trascienden los límites de una y otra era. Por otro lado, tanto la humanización como la deshumanización quedan dentro de una evolución narrativa: la disolución de los componentes tradicionales que, una vez fijados en la novela decimonónica, se van a ir desintegrando a lo largo del siglo XX. (89)

Esta desintegración es endémica de muchas novelas posmodernas, pero específicamente se ve en las novelas metaficticias.

A diferencia del discurso narrativo tradicional (en muchas novelas decimonónicas en que la trama se plantea muy claramente), el discurso narrativo experimental en los textos de Cercas permite que los personajes en dichas narrativas de Cercas sean más bien herramientas necesarias que representaciones realistas. Waugh comenta: "As linguistic signs, the condition of fictional characters is one of absence: of being and not being. Fictional characters do not exist yet we know who they are" (92). Hay muchos tipos de personajes ficticios: "They may travel in time,

die and carry on living, murder their authors or have love affairs with them. Some may read about the story of their lives or write the books in which they appear” (93). Pero, en realidad, el único personaje que mejor encarna este aspecto metaficticio en las narrativas de Cercas es el propio narrador. El narrador de tercera persona normalmente no es un personaje, pero al insertarse en la novela (según el narrador en *El móvil*, esa es la única manera de escribir una obra relevante p.19), y al confundirse con el protagonista principal, este narrador (o mejor dicho intra-autor) es el locutor por el cual se confunden el mundo de la narrativa y el mundo del lector.

Tanto en *El móvil* como en *Soldados de Salamina* el personaje central es el intra-autor Cercas. El narrador en ambas narrativas comparte muchos de los mismos rasgos autobiográficos con el verdadero autor Cercas. Por ejemplo, en *El móvil*, el personaje Álvaro quiere escribir una novela maestra. El narrador (el intra-autor Cercas) le dice al lector al principio que el propósito de querer escribir esta *nouvelle* (tanto la obra que el lector tiene en las manos y la obra que desea escribir Álvaro) es la trama de la obra de Álvaro (que es la búsqueda para la inspiración creadora) no es el tema principal sino el proceso de escribir. El narrador mismo lo dice: “Cualquier tema es bueno para la literatura; lo que cuenta es el modo de expresarlo. El tema es sólo una excusa” (22).

Así, los personajes sólo existen para subrayar el tema principal que es el acto de escribir. El aspecto autobiográfico, por lo tanto, es clave para entender la metaficción en las narrativas de Cercas, ya que, muchas veces, suele ser el intra-autor Cercas. Al hablar del aspecto autobiográfico el autor Michael Boyd dice en su libro *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* (1983), que hay dos tipos de manifestaciones autobiográficas en las obras creacionistas:

La primera, que es implícita y se da a nivel de conexión entre narrador y autor, se manifiesta de doble forma: a) por medio del uso de títulos que no dejan lugar a

dudas acerca del hecho que la primera persona se refiere al nombre del autor, y b) en la sección inicial del texto el narrador formaliza un contrato con el lector y actúa como si fuera el autor, de tal modo que el lector no duda de que el “yo” se refiere a aquél. La segunda manera, más obvia se manifiesta, cuando el nombre del narrador-protagonista se da en la narración y coincide con el del autor. (57)

En *El móvil* y *Soldados de Salamina* la primera manifestación a la que hace referencia Boyd es la más aplicable. Incluso en *Soldados de Salamina*, el personaje central, que no puede ser más que el mismo intra-autor Cercas, dice: “En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. Más justo sería decir que la había abandonado apenas iniciada. En 1989 yo había publicado mi primera novela” (17). Este último dato confunde al lector sobre la veracidad de lo que el intra-autor dice. Cercas, igual que el intra-autor Cercas, también había publicado su primera novela en 1989: *El inquilino*. ¿Es la obra *El móvil*, que el lector tiene entre las manos, una obra no ficticia? ¿Es una ficción? ¿Son las dos?

Boyd sugiere que Cercas se parece mucho a otros autores de obras creacionistas con respecto al aspecto autobiográfico. El crítico afirma que muchas obras creacionistas “want to deal with the process of creation itself and, by extension, with the acts of the imagination; they tend either to create characters that are mere surrogates for the author or to undermine the reality of all their characters and thereby draw attention to themselves” (30). De esa manera, el diseño del personaje central (el intra-autor Cercas en *Soldados*, y el aspecto autobiográfico de Álvaro en *El móvil*) borra la zona limítrofe entre el mundo del lector y el mundo de la narrativa. Así, el escritor deja que el lector cuestione los límites que comparte él mismo con la ficción y con la realidad.

Otro tipo de metaficción importante es la metaficción historiográfica. Boyd define la metaficción historiográfica de la siguiente manera: “La metaficción historiográfica somete el discurso de la Historia a un proceso deconstructivo, atacando la inveterada noción de verdad absoluta propuesta por ésta o por cualquier otro discurso autoritario” (102). Así, es un acercamiento crítico a narrativas ficticias que buscan narrar la Historia. *La velocidad de la luz*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante* son ejemplos de este tipo de metaficción. Samuel Amago dice en su libro *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel* (2006) que “*Soldados de Salamina* exposes the illusion of completeness in traditional historical discourse at the same time that it immortalizes the innumerable anonymous individuals who have driven history forward” (165). Añade que “thus, while historical truth finally escapes the narrator of *Soldados of Salamina*, the process of writing this history allows him to come to terms with the complexities of historiography and approach a new understanding of the larger importance of narrative to the human experience” (144). La clave para entender este concepto es que tanto los hechos históricos como una obra de ficción son construcciones lingüísticas. Por lo tanto, la Historia hasta cierto punto, es “narrada” y los seres humanos somos los personajes.

Esta idea conduce al concepto de la verosimilitud. En las narrativas de Cercas, el autor presenta al lector mundos verosímiles. El nivel de verosimilitud es muy alto y es una de las razones por lo que se confunden tanto los mundos de la realidad y como de la ficción. Sin embargo, no es una representación cien por ciento cierta. Waugh dice: “However, metafictional texts which introduce real people and events expose not only the illusion of verisimilar writing but also that of historical writing itself” (106). Al escribir sobre una persona histórica, el autor cambia la esencia de esa persona.

El componente narrativo que más se desintegra a lo largo del siglo XX es el discurso narrativo. En vez de un plano narrativo, Cercas presenta al lector con varios discursos narrativos. El hecho de que hay más discursos parece subvertir la idea de desintegración y parece más una noción de amplificación. Sino el hecho de añadir más discursos desintegra el discurso tradicional, que entendido tradicionalmente, no habría fomentado la inclusión de dichos discursos subversivos. En su libro *Metaficción española en la postmodernidad* (2003), Antonio Sobejano-Morán dice:

La incorporación de varios planos narrativos en la ficción sirve para mostrar que nuestra realidad es una ficción, que la obra se extiende a una esfera en la que queda englobado el lector para convertirlo en ficción verdadera. McCaffrey deduce que la ficción del lector es tan real como la de los personajes y que el grado de realidad de éstos es similar al de aquél. (17)

Esta incorporación es una de las metas principales de la metaficción. Otro discurso que Cercas emplea es el discurso de la memoria. Esta idea está muy vinculada a la idea de metaficción historiográfica, pero se debe subrayar que a nivel discursivo la incorporación del discurso es muy importante en *La velocidad de la luz*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*.

Cuando se habla del discurso de la memoria se refiere al hecho de que una narrativa busca recordar un pasado lejano. Así, una narrativa que usa un discurso demuestra, paradójicamente, la imposibilidad de encontrar una verdad absoluta. Amago indica que:

The straightness of any story is a rhetorical invention and that the invention of stories is the most important part of human self-understanding and self-creation (Kellner 1997, 128). It is by self-consciously drawing attention to the process of

writing his novel that Cercas is able to come to terms with the sometimes maddening impossibility of achieving historical truth in any absolute way. (165)

El último componente narrativo que se desintegra en las narrativas de Cercas es la relación entre el autor, lector y protagonista. Tradicionalmente, estos papeles han estado muy separados y han sido heterogéneos. En las narrativas de Cercas estos papeles se confunden y se entremezclan. En *La verdad de Agamenón* Cercas dice que

El escritor es, ya que no el dueño del lenguaje, sí por lo menos su usufructuario privilegiado, y por ello tiene el deber de mantenerlo tenso exacto y ávido de verdad y de significación. En otras palabras: faltar a su responsabilidad estrictamente literaria, a su compromiso con el lenguaje y la verdad, es la mejor forma que tiene el escritor de faltar a su compromiso moral y político. (18)

De este modo, Cercas no es el dueño del lenguaje pero puede gozar de usarlo y manipularlo a su gusto.

Cercas establece un compromiso con los lectores. Él advierte a los lectores que tengan cuidado al leer sus narrativas. Amago afirma esto al decir que “Cercas himself, however, has insisted that readers interpret *Soldados de Salamina* as a novel, and he warns his readers to be wary of *all* narrators, as they are prone to lying, often fool their readers” (145). El lector tiene que ser vigilante y en muchas maneras es el detective/periodista que tiene que buscar el significado: justo como el personaje en muchas de las narrativas de Cercas. Boyd dice que “if the realist pretends that fiction is life, the antirealist *knows* that life is a fiction...For the antirealist, reality is protean, a mental construct bereft of the certitude given by the belief in any universal laws of the mind. Everyone is a novelist” (18). De esa manera, si todos somos novelistas ¿dónde yace la autoridad? ¿En el texto? ¿Con el autor? Este aspecto es uno de los más frustrantes en

muchos textos posmodernos y especialmente en los textos de Cercas. Pero al ponderar estas cuestiones, Cercas está forzándole al lector a pensar en su propia realidad y a empezar a ver (no mirar) la realidad que le rodea.

Vinculado al tema del lector está el tema del existencialismo. Sin adentrarse demasiado en el tema (ya que se hablará más sobre esto en los capítulos siguientes), “Existentialism is a primarily European philosophical movement that flourished around the middle of the 20th century” (Tanzer 1). El existencialismo es una reacción contra el racionalismo platónico. Pone énfasis en el individuo y enfatiza la importancia de la subjetividad y el libre albedrío. Tanzer resume la esencia del existencialismo al decir que:

In opposition to the Platonist claim that things in the world are what they are in accordance with rational, unambiguous principles, that the world is rational, and thus that ambiguities in the world are merely apparent; the existentialist claims that things *really are* ambiguous, that there are no unambiguous principles constituting that world for the existentialist, is irrational. (7)

Basándose en las ideas de Hayden Carruth en su introducción a *Nausea* de Jean-Paul Sartre, se demostrará la importancia de la presencia del existencialismo en las narrativas de Cercas y las claves para entender el problema de la relación de autor/protagonista/lector en las obras del mismo.

La última teoría que se utilizará en este estudio es la teoría cultural. Ya que los problemas existencialistas que surgen de las lecturas de las narrativas de Cercas tienen que ver con la pregunta esencial del existencialismo (¿Quién soy? y ¿Qué hago aquí en este mundo?) es imprescindible que este estudio hable sobre el efecto que tienen las narrativas de Cercas sobre el desarrollo de una conciencia cultural. Dadas las circunstancias políticas, sociales y culturales

mencionadas arriba en la sección “Cercas: el autor y su época”, las narrativas de Cercas se publican en una época en que la cultura española está reinventándose constantemente.¹³ La teoría cultural es el estudio del desarrollo de culturas y cómo las diversas identidades de una comunidad dentro de un lugar determinado se relacionan entre sí. Así, ¿qué efecto tienen las narrativas de Cercas sobre el desarrollo de la cultura en España? Se buscará responder a esa pregunta en cada sección. Cada narrativa responde a esa pregunta de una forma diferente y por eso es interesante y vital que se estudie cada una de ellas por separado.

En conclusión, estos son los puntos principales que se van a elucidar en el presente estudio. Es el deseo de este investigador que se iluminen algunos de los misterios que rodean las narrativas de este autor tan popular. Al final de esta tesis, se espera haber probado que la combinación de la metaficción con discursos subversivos en las narrativas de Cercas tiene una relación clara y directa con la desaparición paulatina del concepto del género de la novela

¹³ Sólo hay que pensar en las movidas de los 80, la lucha ideológica del presente de alejarse lo más posible del pasado franquista y la siguiente creación de la Asociación de la Recuperación de la Memoria Histórica Colectiva Española.

CAPÍTULO 2

EL INQUILINO

El inquilino es la primera incursión del autor en la escritura de una “novela”. Como ya se ha dicho, Cercas transforma la noción de la novela tradicional y aporta a muchas de sus obras varias características antirrealistas. Ya que las narrativas de Cercas pertenecen a la sensibilidad posmoderna, se puede sugerir, como lo hace Gil Casado, que, a diferencia de las novelas del siglo XIX, uno de los rasgos definitivos del posmodernismo del siglo XX es la presencia de muchos grupúsculos diferentes en la sociedad española que hacen imposible la existencia de una novela totalizante que incorpore a todos. Al comentar sobre la narrativa posmoderna española, Gil Casado dice que “la uniformidad que presenta la narrativa de estos años es su falta de uniformidad” (89). *El inquilino* es un buen ejemplo de esta falta de uniformidad. En vez de aglomerar a todos los personajes alrededor de un personaje central, Cercas fija su vista en el protagonista y la relación que comparte éste tanto con el lector y como con el mismo autor. La metaficción es la herramienta literaria que permite esta desviación de la novela tradicional.

El inquilino es un ejemplo temprano de las manifestaciones metaficticias del autor en una publicación más larga que las que había publicado hasta entonces como la colección de cuentos *El móvil*. En esta sección del presente estudio se analizará qué tipo de metaficción está presente y cómo la presencia de ésta reconfigura cinco aspectos (diseño de personaje, la captación de la problemática, la naturaleza del mundo representado, la forma del discurso narrativo y las relaciones del autor/lector/protagonista) de la novela tradicional realista del siglo XIX.

En *El inquilino*, el lector conoce a Mario Rota. Mario es profesor de fonología en una universidad en el Medio Oeste. Desafortunadamente, Mario se tuerce el tobillo mientras corre.

Después de este hecho, sufre constantes humillaciones tanto en su vida laboral como en la personal. Unos días después un nuevo inquilino, Daniel Berkowics, recién contratado por el mismo departamento en la universidad de Mario, se muda a la finca de Mario y se hospeda en el apartamento al lado de Mario. Berkowics terminará humillando a Mario y reemplazándolo en su trabajo, en sus clases y aún en su alcoba. Berkowics trata a Mario con una indiferencia total.

Justamente antes del desenlace de la narrativa, Berkowics da a leer un ensayo a Mario para estimularlo a publicar algo. Este hecho va a ser muy importante al final. Sin embargo, a lo largo de la narrativa, Mario no puede creer que estas cosas le estén sucediendo. Menciona varias veces que su vida es una pesadilla de la cual va a despertarse en cualquier momento. Al final, Mario va al despacho de su jefe, quien le pregunta por qué no ha dado sus clases. Mario le dice que esas clases son de Berkowics. Sin embargo, el jefe no tiene la menor idea de quién es Berkowics. Al final de la narrativa, la escena con Mario corriendo se repite igual a como aparecía en el principio. Entonces, todo vuelve a empezar aunque Mario no lo entienda. Cuando regresa a casa, la mujer a quien ama está allí esperándolo. Mario, por un momento, pensando que todo había sido un sueño, encuentra en la mesita una copia firmada del ensayo de Berkowics (138). El lector emerge de la lectura sin saber cuál es la realidad o la ficción en la vida de Mario.

El inquilino no es un ejemplo de metaficción dura como lo es *El móvil* (que se analizará más tarde) porque no hay un cuento dentro de un cuento dentro de un cuento. Si aplicamos solamente la definición de Waugh—que la metaficción es ficción que está consciente de que es una obra creada—entonces no es una obra metaficticia. Pero Waugh menciona otras variaciones parecidas aunque no reales, a la metaficción. Estas variaciones son la “surfiction” y el concepto de una “self-begetting novel” (15). La “surfiction” se caracteriza por “the entry of the narrator into the text” (14). Un “self-begetting novel” “is described as an ‘account, usually first person, of

the development of a character to a point at which he is able to take up and compose the novel we have just finished reading” (14). Mario, el personaje central en *El inquilino*, no es así. *El inquilino* se cuenta en tercera persona omnisciente y el autor nunca da la impresión de que Mario va a poder escribir la narrativa que estamos leyendo.

Por eso, *El inquilino* no es un ejemplo de estas variaciones y la afirmación siguiente de Waugh confirma esto cuando dice:

Metafictional novels (unlike ‘surfiction’ or ‘the self-begetting novel’) thus reject the traditional figure of the author as a transcendental imagination fabricating, through an ultimately monologic discourse, structures of order which will replace the forgotten material text of the world. They show not only that the “author” is a concept produced through previous and existing literary and social texts but that what is generally taken to be “reality” is also constructed and mediated in a similar fashion. (16)

Cercas no es un demiurgo que está operando como un titiritero; pero a causa de la intrusión no del narrador, sino del autor, el tema del texto no es otro que el proceso de crear una obra literaria.

Quizás Cercas simplemente está jugando con el lector. Waugh habla mucho de los “play games” como un aspecto muy importante de la metaficción. Ella insiste que “the metacommentary provided by self-conscious fiction carries the more or less explicit message: ‘this is make-believe’ or ‘this is play’. The most important feature shared by fiction and play is the construction of an alternative reality” (35). El concepto de una realidad alternativa es muy importante más tarde en esta investigación, pero por ahora este concepto vale para poder comprender que el espacio literario en que se encuentra Mario es una realidad alternativa

inventada por Cercas. El hecho de que muchos datos se parecen a la vida de Cercas, confunde las fronteras claras entre la realidad alternativa del texto y la vida del lector.

Estos “play games” y la presencia de la metaficción son evidencia de la evolución de la desintegración continúa de la novela española a lo largo del siglo XX. La difuminación del mundo del texto (y en esta narrativa el mundo del sueño dentro del texto) y el mundo del lector es una buena metáfora para la difuminación de una definición clara de lo que es la realidad¹⁴.

Gil Casado define este tipo de novela como una novela de fantasía o de alucinación. La novela de fantasía es uno de los tipos de literatura del siglo XX que comprueba una desintegración clara de los componentes de la novela española tradicional. Una novela de fantasía (o de alucinación) es una ficción que “se centra en peripecias ilusorias como la visión de un ser sin existencia material, o como la formación de una imagen mental que no coincide con la realidad” (99). Así, el final de la narrativa ¿fue causado por un pedazo de comida pútrida? ¿fue una pesadilla? En una entrevista con Justo Serna “El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas” (2006), nuestro autor responde a una pregunta de Serna sobre el elemento fantasmagórico en *El inquilino* y sus otras narrativas, además de una relación posible entre Cercas y el escritor argentino Julio Cortázar (1912-1984):

Evidentemente, *El inquilino* es una novela casi plenamente fantástica--una pesadilla realista, la llamaría yo, más cercana a Kafka que a cualquier otro escritor--y el tema del doble aparece no sólo en ella, sino en alguno de los cuentos que he escrito con posterioridad, muchos de ellos inéditos. ¿Y no está latente incluso en *Soldados* y en *La velocidad*, que giran en torno al destino de dos

¹⁴ En muchos sentidos esta narrativa se parece mucho a *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité. Justamente como en esa obra, en la narrativa de Cercas no sabemos al final si los eventos de la obra sucedieron a Mario o simplemente eran partes de una pesadilla.

hombres de algún modo enfrentados? No sé, a lo mejor uno de los temas de fondo de esas novelas, como lo evidentemente de *El inquilino* y de algunos cuentos, es el de la identidad, otro misterio que la literatura se propone resolver sabiendo que no puede resolverse. (<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2422>)

El tema del doble va a aparecer en todas las narrativas de Cercas. Más que un doble, existe en sus narrativas la cuestión de la multiplicidad del yo. Cercas logra cuestionar este asunto en *El inquilino* por medio del empleo de la metaficción y la incorporación de estos elementos fantasmagóricos.

Ya que se sugiere al final que todo fue una pesadilla, y algo que se ha insinuado muchas veces a lo largo de la narrativa, el protagonista ya se ha reconciliado al hecho de que nada realmente pasó. Pero, como se dice repetidamente en el libro que “las cosas más tontas nos complican la vida”, la aparición del ensayo de Berkowics insinúa que todo pasó en la realidad de Mario. Pero, ¿en qué plano de la realidad? ¿En una dimensión alternativa? Al final, el mundo de los sueños ha influido en el mundo “real”.

Como un elemento inherente a la novela posmoderna, la introducción del tema del sueño complica la noción de un final cerrado. Waugh dice que la “contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins” (Waugh 29). Así, ¿dónde termina el marco de la realidad de Mario y dónde empieza el marco del mundo de los sueños?

A lo largo de la vida literaria de Cercas, un elemento literario que va a tener un papel muy importante es la autoficción. Según Teresa Gómez Trueba en su artículo “‘Esa bestia omnívora que es el yo’: El uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas” (2009), la autoficción “incluiría a aquellos relatos que presentándose, bien como ‘novelas’, o bien sin

denominación genérica (nunca como autobiografías o memorias) ofrecen, sin embargo, contenidos autobiográficos o una apariencia autobiográfica” (67). “En otros casos”, dice ella, “aparecen referencias biográficas atribuidas al narrador o a algún personaje, que son fácilmente reconocibles como propias del autor, siendo muy frecuente la atribución a aquellos de la autoría conocidas de este” (67-8). Así, es evidente que en *El inquilino* la autoficción está presente. Es bien sabido que Cercas ha trabajado de profesor de español en Urbana, Illinois, exactamente como Mario. Así, ¿es Mario el propio Cercas? Según la definición de Gómez Trueba se podría decir que sí, hasta cierto punto.

Miremos las características de la autoficción según Gómez Trueba. La autoficción va a tener

“A) unos hechos o elementos claramente autobiográficos; B) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y C) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector. La suma de estas tres clases de elementos determina una ambigüedad plena en los relatos. Evidentemente, los acontecimientos históricos o datos biográficos (verificables extratextualmente) adquieren un carácter ficcional al ser incluidos en el texto, resaltándose así la ambigua frontera que separa lo real de lo ficticio. (68)

Esta insolubilidad caracteriza *El inquilino*. Aunque hay unos hechos que son verificables extratextualmente, hay otros que no se pueden saber con cien por ciento de certidumbre. Esta ficcionalización de Cercas no es solamente evidencia de la autoficción, sino que también es evidencia de cómo la autoficción puede servir como complemento a una lectura metaficticia. Gómez Trueba está de acuerdo con esta afirmación: “Es decir, el juego metaliterario se complica

en este caso, al compartir el protagonista detalles biográficos con el autor verdadero” (77).

Aunque la presencia de la autoficción sirve como complemento a la metaficción, la lectura se vuelve muy difícil.

Entonces, ¿cuál es la relación entre una lectura metaficticia de la narrativa y la subversión del discurso tradicional? Pues, en “The Modern Spanish Novel” de Ricardo Gullón (1961), el crítico dice que “the modern Spanish novel begins with Benito Perez Galdós” (79). A Galdós se le atribuye la fama de ser el escritor que participó en la modernización de la novela española en el siglo XIX. Gullón sugiere que es un autor limítrofe, quien tiene un pie en el simbolismo y otro en el realismo (79). Cuando uno piensa en la novela tradicional española del siglo XIX, uno piensa en grandes novelas como *Fortunata y Jacinta* (1887) del mismo Galdós.

Aunque se pueden ver manifestaciones de desintegración a lo largo de la obra narrativa de Cercas, se limita a hablar, por ahora, de ejemplos particulares de la relación desintegración/metaficción en *El inquilino*. Como ya se ha dicho en la introducción, Cercas subvierte el discurso tradicional al usar discursos subversivos. En *El inquilino* ese discurso subversivo que desintegra el concepto de la novela tradicional es un discurso autobiográfico.

Al usar un discurso autobiográfico, se subvierte el diseño tradicional del personaje literario. Primero, ¿cuál es la diferencia entre el personaje de *El inquilino* y un personaje de la novela tradicional decimonónica? Gil Casado dice que la mayor distinción entre el diseño del personaje tradicional y un personaje como Mario en *El inquilino* es que “el análisis del físico, del atuendo y de las costumbres del personaje, o sea la descripción de sus atributos, tan caros al costumbrismo y realismo decimonónicos, van a perder su importancia” (92). Pues, a diferencia del personaje típico de la novela tradicional nunca tenemos un análisis pormenorizado de Mario. Tiene gafas como Cercas pero el narrador no ofrece mucho más sobre él. Tampoco entramos en

la psique de Mario. Aunque el narrador describe la frustración de Mario, por ejemplo cuando pierde su trabajo (Cercas, 50-2) no sabemos los motivos verdaderos que le impulsan a hacer lo que hace. Pero no es importante saber ese motivo u otro, sino de la fiabilidad que el lector pone en esos motivos. Esta es la razón por la que la comprensión de la autoficción es tan importante. A causa de la confusión por parte del lector con respecto a los datos autobiográficos con otros ficticios, el lector nunca entra completamente en la psicología de Mario. ¿Quizás estemos entrando en la psique de Cercas? No se puede saber exactamente.

En realidad, Cercas diseña a Mario como diseña a todos los otros personajes de sus narrativas. Son y no son el mismo personaje. Gómez Trueba dice que esta multiplicidad está presente en muchas novelas contemporáneas:

La presencia del yo en la novela actual es, en consecuencia, de otra índole: responde ahora al afán del yo, que se sabe desintegrado por la posmodernidad, por volver a reencontrarse. Y esta nueva búsqueda y reafirmación del yo del autor pasa por un consciente y casi humilde previo trabajo de desintegración de ese yo, por una irónica mirada sobre la propia identidad, así como por una sistemática puesta bajo sospecha de la propia voz narrativa. (80-1)

Los personajes en las narrativas de Cercas hacen que el lector refleje sobre la cuestión de la identidad. Los personajes comparten nombres diferentes pero todos se parecen a Cercas en un sentido u otro.

Aquí en *El inquilino* el personaje central se llama Mario. En otras obras se llama Álvaro, Tomás o el intra-autor Cercas. Simplemente son manifestaciones diferentes del Cercas ficticio y real. Gómez Trueba lo resume de la siguiente manera:

El conflicto que se narra aquí es también un viejo motivo literario: el del hombre que se siente escindido en dos, el yo público, el que ven los demás, y el yo íntimo, él que se siente, pero con un nuevo e interesantísimo matiz que nos ayudará a entender la insistencia de Javier Cercas en convertirse en personaje de ficción: ser quien realmente se es, es hacer una farsa pero, al mismo tiempo, es imposible dejar de ser quien realmente se es, quitarse la careta o dejar de representar el papel. (76-7)

Así, parte de la desintegración del diseño del personaje central se ve en la multiplicidad del yo en la narrativa de Cercas¹⁵. Por lo tanto, el personaje central en *El inquilino* es una parte de un ente más grande (el autor real Javier Cercas) pero a la vez es su propia entidad (el personaje de Mario).

Otro componente novelístico tradicional que el discurso autobiográfico subvierte en *El inquilino* es la caracterización tradicional de la novela. Gil Casado dice que una novela tradicional (en el sentido decimonónica de la palabra)

supone la existencia de un tema, un asunto, y unos personajes, primero; segundo, posee una estructura, unas técnicas y un estilo; tercero, se presenta moldeada por una ideología. La elaboración artística hace posible que la realidad cotidiana o vulgar aparezca transformada en realidad aparente o artística, con la particularidad de que siendo diferente de aquélla, posee fuerza de convencimiento. El resultado es un sobreentendido que funciona en virtud del principio de verosimilitud: el autor crea una ficción pretendiendo que es verdad;

¹⁵ Me recuerda de la película *The Thing* (1982) de John Carpenter. En esta película, un extraterrestre aterroriza a hombres en Antártica. El extraterrestre empieza como una sola entidad pero cada inmolado que consume, asimila sus identidades y el extraterrestre se hace una entidad propia.

el lector la acepta como historia verdadera, aun sabiendo que no lo es, que se trata de una ficción creada por la imaginación del autor. (91)

El inquilino cumple con estas tres directrices pero las cumple de un modo muy diferente a las de la novela tradicional. El tema del *El inquilino* es la frustración creciente de Mario al ser reemplazado por Daniel Berkowics en su casa y en su trabajo. Pero esto es solamente el tema aparente. Si leemos el texto como metaficticio entonces este tema ya no es válido. El tema del texto es cómo la realidad no es lo que parece ser.

El lector no acepta necesariamente esta historia como verdadera porque tiene dudas de su verosimilitud por la presencia del aspecto autobiográfico. ¿Es “una ficción creada por la imaginación del autor” (91)? Sí y no. Como ya se ha dicho, esta narrativa es un ejemplo de la autoficción en función de la metaficción. Este es el estilo, la técnica y la visión literaria que impulsa a Cercas. *El inquilino* no sigue una estructura aristotélica; no hay un principio en el cual se desarrollen los personajes, tampoco un punto medio/clímax, ni un final cerrado donde todo tenga sentido y el lector pueda salir cómodamente.

Al usar datos autobiográficos, Cercas confunde la realidad con la ficción. Esto afecta el nivel de verosimilitud en la narrativa. La verosimilitud es el nivel de fidelidad que comparte una obra creada con el mundo verdadero. Gil Casado no cree que la verosimilitud sea tan necesaria como lo era en la novela decimonónica:

En la actualidad...la verosimilitud no es ya un requisito indispensable. En su lugar se establece una ‘posibilidad’ sostenida por una lógica autónoma de causas y efectos.(para el inquilino)...En la novela de la alucinación, de la fantasía histórica, o de la ciencia-ficción, las situaciones abordadas no tienen otro apoyo que el puramente imaginativo. (92)

Ya que esta narrativa es una “novela” de alucinación, el único apoyo es la imaginación. Lo que hace Cercas no es representar la realidad fielmente o no, sino complejizar la manera en la que ésta se representa. Lo hace por medio de la combinación de elementos reales (autoficticios) con elementos puramente inventados.

Uno de esos elementos ambiguos en *El inquilino* es el relacionado al mundo académico que representa. Cualquier profesor que lea esta narrativa estará de acuerdo con que es una representación fiel del feroz mundo académico. Ya que Cercas fue profesor en Urbana, tiene experiencia en ese ambiente. De hecho, es uno de los factores que determinan el escenario de sus narrativas. En el artículo “Cómo escojo los lugares de mis novelas” (2001) Cercas dice:

Si de lo que se trata es de reflexionar sobre la selección de los escenarios que aparecen en mis libros, lo primero que debo decir es que esos escenarios están ahí porque el sentido de la obra me parece que los reclama, y no por sí mismos: no puedo imaginar a ningún narrador situando una escena en un escenario cualquiera porque le apetece que aparezca ese escenario, y no porque lo exija la historia que quiere contar. (33-4)

Así, el sentido de la obra reclama el escenario de la universidad porque es el único escenario en que funciona la historia. Es el mundo que Cercas conoce mejor y el ambiente cruel del mundo académico aumenta lo mejor el nivel de frustración y desesperación de Mario. Véase la página 73 en la narrativa donde dice: “Al llegar a casa preparó con desgana la clase del martes. Después, abrió una botella de Chablis, se hundió en el sofá y estuvo bebiendo, fumando y viendo la televisión durante un rato. A las once se metió en la cama”. De este modo vive una vida muy deprimente a causa de Berkowics.

Así, es el escenario que reclama la historia. La verosimilitud, por otro lado, es muy diferente de la novela tradicional porque en esta narrativa, Cercas está creando o inventando la supuesta realidad. Cercas indica en el mismo artículo: “O sea que después de mi primer libro-- que, en más de un sentido es un libro de aprendizaje--, hay una especie de operación de conquista de los espacios más cercanos, como una necesidad de colonizar la realidad inmediata, de recrearla de un modo personal; es decir: de inventarla” (33-4). Quizás Cercas no crea que el mundo académico sea tan detestable. Quizás ya ha descrito el mundo académico muy mal y en realidad no lo es. Una respuesta que Cercas le da a Serna en la misma entrevista insinúa esta posibilidad:

En realidad, y visto lo que hay afuera, la Universidad es un lugar apacible y lleno de excelentes personas. No sé, supongo que podría decirse que es un microcosmos que, como el de un banco o el de una tienda de electrodomésticos, concentra casi todo lo que se puede encontrar en el mundo, con determinadas peculiaridades, en el caso de la Universidad el hecho de estar habitada por personas en principio dedicadas a la vida del intelecto, bastante inaptas para la vida –por no decir directamente inadaptadas– cosa que tal vez las vuelve más interesantes.

<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2422>)

Es decir, la ambigüedad de la representación del mundo académico en *El inquilino* es, en un sentido, sintomática de la metaficción. El hecho de que Cercas haya vivido en ese mundo académico contrasta con el aspecto ficticio de la narrativa. Esta desestabilización de la verosimilitud es ya un componente integral de las narrativas futuras de Cercas.

La invasión del texto por parte del autor es muy importante en entender la desintegración que está presente en las narrativas de Cercas. Al principio de esta sección se habló sobre la

invasión del narrador. Si el narrador invade el texto cesa de ser metaficción y pasa a ser “surficción”. Pero en *El inquilino* no se da la invasión del texto por parte del narrador sino del autor. Con respecto a la intrusión del autor, Gil Casado comenta sobre la diferencia entre la novela tradicional y narrativas como las de Cercas: “El texto propiamente dicho va a tomar un aspecto extraño a la novela tradicional, en el sentido de que en muchas obras el diálogo, la descripción y el párrafo de autor se amalgaman en un discurso, como es la conversación entre *Fabián y Sabas* (1982), de José M^a Vaz de Soto. A fin de cuentas, lo que predomina es el discurso del autor, que ha invadido el texto” (92). La herramienta que permite esta distinción es la metaficción/autoficción. No es un narrador extraño sino un narrador omnisciente que se parece a todos los otros narradores en las narrativas de Cercas. Es, y no es, Cercas.

Se puede decir que el narrador es Cercas porque sabe cosas que solamente Cercas sabría. Quizás pasó en la vida de Cercas el autor, pero quizás no. Esta amalgamación está presente entre autor y personaje en muchos textos posmodernos, pero en *El inquilino* adquiere un sentido único al formar parte de un discurso más amplio. Todos tratan de un tema diferente (conflictos en el trabajo, el amor, etc.) y los narradores son diferentes (por lo menos en nombre) pero al leerlos como metaficción y aplicar lo que se sabe sobre la autoficción, es indiscutible que estas narrativas plasman la misma problemática: cómo la escritura crea la realidad.

Los elementos básicos del discurso narrativo son la introducción, el momento catalizador, el conflicto, el climax, el denouement, el momento catártico y una conclusión. En la superficie el discurso narrativo de *El inquilino* contiene esos elementos tradicionales y es contado en primera o tercera persona, emplea verbos, sustantivos etc, y se puede clasificar como una novela de alucinación. Sin embargo, lo que cabe destacar aquí es que al final, todo se repite. En la página 125 de *El inquilino* leemos: “Mario salió a correr a las ocho de la mañana”. Esto es

exactamente igual a lo encontrado en la página 11: “Mario Rota salió a correr...”. La única diferencia es que al correr la segunda vez, Mario vuelve a casa con su mujer, su trabajo sigue intacto y piensa que todo fue una pesadilla. Entonces, encuentra el ensayo de Berkowics. Este hecho confunde una interpretación clara de la narrativa y hace imposible una clasificación normal del discurso narrativo como el citado arriba.

Finalmente, al combinar la metaficción con un discurso autobiográfico se rompe la relación tradicional que comparte el lector/autor/personaje. Gil Casado dice: ““La pérdida de los atributos del héroe que se reducen a una voz, hace posible que se borre la separación firmemente establecida en el realismo decimonónico, entre el mundo representado y el mundo exterior, entre autor y personaje, y hasta la separación entre diálogo, descripción y párrafo del autor” (92). A causa de la introducción de la autoficción, no se puede identificar claramente cuáles son los atributos del héroe y los del autor. Esta pérdida resulta en la borrosidad de la línea entre el texto y la realidad del lector. En *El inquilino* el lector tiene que ser cómplice con el autor y personaje. Tiene que existir un pacto. Cuando un lector se aproxima a los escritos de Cercas tiene que suspender su proceso normal de leer una novela tradicional. Finalmente, este pacto implica que el lector tiene que cuestionar su propia realidad y que ver el mismo tipo de construcción literaria de su propia vida. Narrativas como ésta, confirman que el mundo es un texto en que nosotros los seres humanos somos los personajes.

CAPÍTULO 3

EL VIENTRE DE LA BALLENA

A diferencia de *El inquilino*, la tercera narrativa de Javier Cercas, *El vientre de la ballena* (1997), es mucho más larga y presenta una manifestación metafictional diferente a las otras narrativas de Cercas. El carácter metafictional de *El vientre de la ballena* depende en gran parte de la intertextualidad allí presente. Esta sección probará que la metafictionalidad en esta narrativa, evidenciada por la intertextualidad y los comentarios metafictionales del autor a lo largo de la narrativa, demuestra una desintegración del discurso tradicional (ya discutido en la introducción de este estudio) y forma una parte integral de la madurez literaria de Cercas.

Esta narrativa no disfrutó de un éxito tan apabullante como otras narrativas de Cercas.¹⁶ En su reseña, “Indigestión cetácea” (1997), Claudia Elena Zavaleta dice que: “en estos tiempos en que la fuerza y el exceso de información nos atiborra y consume más que nos nutre, los problemas digestivos son un mal inevitable. La ‘ballena’ de Javier Cercas, sobrealimentada y sedentaria, sufre de las semillas que ha engullido, golosa e imprudentemente, parecen a punto de germinar” (73).

El vientre de la ballena cuenta unos sucesos tragicómicos en la vida del protagonista, Tomás, que es profesor en la Universidad Autónoma en Barcelona. Si bien está casado con Luisa, Tomás se encuentra de manera fortuita con Claudia, una mujer de quien Tomás estaba enamorado hacía muchos años. Tomás se acuesta con Claudia y después confiesa esta aventura a su esposa embarazada. Ésta se vuelve loca y se marcha. Intentando salir de su depresión, Tomás busca un escape mental en su trabajo de profesor. Su amigo y colega, Marcelo, le aconseja a

¹⁶ Me refiero concretamente a *Soldados de Salamina*.

Tomás sobre un artículo que está escribiendo sobre *La voluntad* (1902) de Azorín. Pronto, Tomás se da cuenta de que la vida del protagonista principal en la obra de Azorín se parece mucho a la suya.

Una de las razones por las cuales Tomás le cuenta la verdad a Luisa es porque Tomás supone que Claudia y él están verdaderamente enamorados. Esta idea conduce al protagonista a llamar a Claudia múltiples veces sin que ella le devuelva las llamadas. Debido a su depresión y su imaginación hiperactiva, Tomás deduce que la única razón por la que ella no ha llamado es porque está muerta. Entonces, Tomás, su colega Marcelo, y otro colega, Ignacio, van al piso de Claudia para buscar el cadáver. Pero el marido de Claudia abre la puerta y Claudia aparece del ascensor. Claudia no se había muerto. Él encuentro con Tomás fue solo una aventura de la cual ella pronto se arrepintió para justamente después volver con su marido. Lo triste del asunto es que Tomás haya abandonado a su Luisa, su esposa embarazada. Tomás y Luisa tienen una pelea, a causa de la cual ella se marcha en coche y tiene un accidente. Debido a este accidente Luisa tiene un aborto espontáneo.

Tomás también pierde su trabajo universitario debido a sus repetidas faltas de clases y termina mudándose a la casa de la secretaria de trabajo, Alicia. Al final de la obra, el lector se da cuenta que todo lo que estaba leyendo es el producto de Tomás. El lector lee las palabras en el mismo instante en el que Tomás las escribe en el ordenador. Todo el libro ha sido una memoria o, como indica el mismo personaje, una historia verdadera inventada: “Desde que hace ya más de un mes empecé a escribir esta historia inventada pero verdadera, esta crónica de verdades ficticias y mentiras reales, he pensado muchas veces, tratando de explicarme el estado de abatimiento en que me hundí al comprender que había perdido para siempre a la mujer que quería” (235).

Una diferencia que sobresale entre esta obra y las otras narrativas de Cercas es la longitud; ésta es la segunda más larga (la primera siendo *La velocidad de la luz*). No es un aspecto negativo pero la mayoría de las obras ficticias de Cercas son más cortas. Una cosa que Cercas hace en esta narrativa que no hace en sus otras obras es proveer una plétora de descripciones de los personajes; aún provee descripciones pormenorativas de personajes no principales (la madre de Luisa, la criada de la madre de Luisa etc.).

Esta obra no parece metaficticia la primera vez que se la lee. Parece más bien un ejemplo simple de una novela tradicional (en el sentido decimonónico de la palabra). La presencia de tantas referencias intertextuales y la presencia de la misma voz narrativa de otras obras de Cercas, hace que esta novela se clasifique como metaficticia.

Se puede afirmar que la metaficción comparte una relación muy estrecha con la intertextualidad a causa de la mera definición del término “metaficción”. Si, como vimos al principio de esta investigación, se acepta que una obra es metaficticia siempre y cuando el texto esté consciente de ser una obra creada, entonces la presencia de la intertextualidad añade un nivel de metaficción más profundo. Hay que pensar en la relación que comparte la metaficción y la intertextualidad como un diálogo entre dos amigos.

Hablando de esta amistad, ha de reconocer que, por la mayoría de la crítica, la intertextualidad y la auto-reflexividad son artilugios literarios importantes y universales. Una definición clara de la intertextualidad es “understanding relations between texts across time...The earlier text ‘speaks’; and the later text ‘answers’; but the earlier text in no sense addresses that later one, nor does the later text hear it, and so they cannot be said to be in dialogue with each other” (Brownlow y Kronik, 11). Según esta cita, la antropomorfización del texto resulta imposible. A pesar de lo que dicen Brownlow y Kronik, la amistad que comparte la

intertextualidad con la metaficción permite un tipo de antropomorfización del texto. Esto permite el diálogo entre dichos textos porque el texto metaficcional está consciente de que es un texto.

Aunque Brownlow y Kronik no le otorgan atributos “humanos” al texto, sí reconocen la ubicuidad de la intertextualidad. Dicen que “insofar as intertextuality is a conscious or unconscious element of an author’s style and cosmic vision, it partakes of the modal and epistemological ubiquity of tropes” (23). Algunos textos no se dan cuenta de que pertenecen a un mundo literario más grande, pero otros textos sí se dan cuenta. El presente texto de Cercas es un ejemplo de una obra literaria cuya base del argumento gira alrededor del eje de la intertextualidad y que sabe muy bien que forma parte de un universo literario más grande.

Mucha de la narrativa de Cercas sólo se entiende al adentrarse y comprender las referencias intertextuales contenidas en la narrativa. Hay una gran variedad de citas y referencias a textos antiguos y modernos. Las referencias intertextuales rigen no solamente la estructura externa sino también la interna (como más tarde se explorará en este estudio). Primero, la narrativa se divide en tres secciones: “La mujer del escaparate”, “El vientre de la ballena” y “En el país de las maravillas”. Los títulos de cada sección más o menos resumen su contenido. Por ejemplo, en la primera “La mujer del escaparate”, el autor-narrador-protagonista vuelve a ver a Claudia delante de un escaparate. Como explica más tarde en la narrativa, su vida se parece en muchos aspectos a la del protagonista principal de la película *La mujer del cuadro* (1944) de Fritz Lang (que también se trata de un profesor que se enamora de una mujer peligrosa). Lo confirma Tomás: “Como el profesor de *La mujer del cuadro*, el pobre cajero se ve envuelto en una pesadilla, pero la diferencia es que aquí la chica es real y la muerte también es real” (177).

La segunda sección es “El vientre de la ballena” que, además de ser la sección más larga, es también la más significativa. Es además una alusión a la historia bíblica de Jonás. El libro de

Jonás cuenta los sucesos agridulces en la vida de Jonás. Dios manda a Jonás que vaya a Nínive a los pobladores de la ciudad para hablar con ellos sobre arrepentirse de sus pecados. Jonás desobedece e intenta huir en un barco del mandato de Dios. Sin embargo, una tormenta le pilló desprevenida a la tripulación y le lanza a Jonás en el mar. Dios dispone una ballena enorme que traga a Jonás y éste pasa tres días y noches en el vientre del cetáceo: “But the Lord provided a great fish to swallow Jonah, and Jonah was inside the fish three days and three nights” (*Holy Bible, New International Version*, Jonah 1.17).

La expresión “estar en el vientre de la ballena” hace referencia a esta historia y significa que alguien lo está pasando mal, y que nada le va bien. Así, cuando Tomás deja a Luisa, piensa que Claudia está muerta y sufre en su trabajo en la universidad. Es como si pasara tiempo en el vientre de la ballena de Jonás. Tomás dice: “–Una cosa es segura–pensé–cuando me hube serenado un poco. –Claudia está muerta. Ahí, al otro lado del umbral” (149). No obstante, pronto Tomás se da cuenta que está viva. Así es como Jonás se arrepiente de su pecado contra Dios. Asimismo, Tomás se da cuenta de que se ha portado puerilmente y sale del “vientre”.

La tercera sección de la narrativa es “En el país de las maravillas”, que es quizás una referencia al cuento de “Alicia en el país de las maravillas” (1865) de Lewis Carroll. Es curioso porque la mujer con quien se queda el protagonista al final también se llama Alicia (la secretaria del departamento). Es una sección muy corta y dota un tono agradable y doloroso al final de la narrativa. Se dice esto porque Tomás ha perdido a su esposa, ha perdido a su niño, ha perdido su trabajo, y se queda con una mujer cuyo carácter siempre le ha resultado a Tomás un poco repugnante. Pero el punto que Cercas hace tiene que ver con la dicotomía entre un hombre de destino y un hombre de carácter.

El concepto de hombre de destino versus hombre de carácter viene de otra referencia textual importante: *La voluntad* de Azorín. Cuando Azorín publicó *La voluntad* en 1902, la novela ya salía de la esfera literaria del realismo y (como se decía en la introducción de este presente estudio) buscaba mejorar dicho “ismo”. En la introducción a *La voluntad* E. Inman Fox describe la novela de esta época de la siguiente manera: “Ya no se podría mirar el mundo de arriba a abajo, de izquierda a derecha sin perder un detalle, o contemplar la vida cronológicamente desde la niñez a la madurez, colocando episodio tras episodio para acabar con todo resuelto, con todos los cabos atados. El hombre ya no concebía la vida de tal manera” (28). Es curioso, entonces, que Tomás escoja *La voluntad* como tema para su nuevo artículo ya que la novedad novelística de Azorín se parezca mucho a la novelística de Cercas.

Tomás está escribiendo un artículo sobre esa obra y ve muchos paralelos entre sí mismo y Azorín. Este hecho es importante porque, al final, este reconocimiento es lo que le sirve como un tipo de catarsis. Tomás se da cuenta de que siempre ha sido un personaje de destino (una persona que no vive para el presente sino para el futuro; es decir, que no disfruta del viaje solo se preocupa por el destino). Al final, se convierte en un personaje de carácter que sólo vive en el presente y disfruta de cada día. En las últimas páginas de *La voluntad*, el Azorín ficticio se queda con la Iluminada y se resigna a una vida normal y cotidiana. Esto es parecido al final de *El vientre de la ballena*. Muchos críticos encuentran triste el final de *La voluntad*. Pero como dice Marcelo muchas veces en *El vientre de la ballena*, ese final ya no es triste porque el protagonista ha aprendido a vivir en el presente. Este comentario metaficticio se puede aplicar al final de *El vientre*, si se interpreta a Tomás como una copia de Azorín de *La voluntad*.

Otra referencia intertextual es la de *Los tres mosqueteros* (1844) de Alexandre Dumas. Ignacio, Marcelo y Tomás son los tres mosqueteros y las descripciones que Tomás provee se

parecen mucho a las aventuras de los tres mosqueteros en la novela de Dumas. Hay muchísimos más ejemplos intertextuales, pero lo importante en esta narrativa es reconocer el conocimiento profundo de Cercas y el papel que hacen dichas referencias con respecto al desarrollo de la acción en la obra.

Al leer la obra una vez es difícil interpretar si esta obra es una obra metaficticia o no. Las demás obras de Cercas son, sin duda, ejemplos claros de la metaficción. Hay que recordar que una obra es metaficticia solamente cuando hay algún aspecto de la obra que llama la atención al hecho de que es una obra creada. Al indagar un poco más allá de la superficie, se puede decir que esta obra sí es metaficticia. El narrador es el mismo narrador que el lector conoce en las otras narrativas de Cercas. Aunque tiene un nombre diferente, Tomás, es el mismo intra-autor.

Otro aspecto que puede dejarse abierto a una interpretación metaficticia es el hecho de que todo lo que está leyendo el lector son las palabras de Tomás en el futuro (que en realidad son las palabras de Cercas). Pero no es como en *El móvil* o *El inquilino* donde la realidad está mezclada con la ficción. A causa de la presencia de un narrador que se parece a Cercas, y a los otros narradores de las obras de Cercas, se debe incluir esta narrativa en un estudio serio sobre el desarrollo de la metaficción de esta obra. Debido a los comentarios de Tomás sobre la verosimilitud y las mismas memorias que está escribiendo, el lector empieza a cuestionar la fidelidad de sus propias memorias y por lo tanto la fidelidad de la memoria cuando uno escribe un *memoir* o un libro de historia.

La intertextualidad que está presente en esta narrativa es importante no solamente por la novedad con la que la emplea Cercas, sino porque rige la estructura interna de la novela y evidencia la desintegración de los cinco componentes narrativos. Al interpretar la intertextualidad como una manifestación metaficticia, se puede afirmar que la creación del

discurso narrativo no tradicional gira alrededor del eje de la autorreferencialidad del texto que el lector tiene entre las manos.

Primero, Cercas diseña al personaje principal de la misma manera en que lo hace en muchas de sus otras narrativas. Es un hombre académico que está escribiendo el texto que el lector está leyendo. El narrador-autor-protagonista describe sus propios pensamientos; por lo tanto, le permite al lector entrar en la mente del autor-protagonista-narrador. Los personajes secundarios también se describen con mucho detalle.

Cercas toma ciertos aspectos autobiográficos y los reimagina y los cambia. El lector nunca puede saber hasta qué punto son verdaderos algunos aspectos autobiográficos. Sin embargo, sí se puede saber que Cercas estructura mucho del diálogo y la problemática alrededor de referencias intertextuales.

Una lectura cuidadosa de *El vientre de la ballena* puede iluminar lo que pasa en *La voluntad* y viceversa. Azorín y Cercas son periodistas. En las dos narrativas el autor se ve forzado a ser espectador de su propia existencia. En *La voluntad* Azorín pierde la voluntad y sucumbe a la voluntad de su mujer. En *El vientre*, Tomás pierde la voluntad de seguir viviendo como lo hacía antes. Pero como sugiere Marcelo no es un final triste. Aunque la última cita de *La voluntad* se ve como triste en los ojos de muchos críticos quizás, como propone Marcelo, es apropiado: “Ella está jovial como siempre, yo, en estos campos anchos, con este ambiente primaveral, me siento un poco redivivo” (Azorín, 283). La inclusión de la crítica de Marcelo sobre *La voluntad* es importante a la narrativa y al desarrollo de Tomás.

Cercas dedica mucho tiempo al análisis de Marcelo sobre el final de *La voluntad* y la dicotomía hombre de destino/hombre de carácter, y moldea el desarrollo psicológico de Tomás

alrededor de esa oposición binaria. Por la boca de Marcelo, Cercas resume la filosofía de Rafael Sánchez Ferlosio diciendo:

Dicho de otro modo: el personaje de carácter es el que vive instalado en el presente puro, en el puro borbotear del instante, sumergido en el gozo permanente y sin finalidad de la pura afirmación vital. El personaje de destino, en cambio, no vive para el presente, sino para el futuro, porque sólo halla satisfacción en la empresa cumplida, una empresa que, por lo demás, una vez cumplida pierde todo su atractivo y debe ser sustituida por otra; de tal forma que el personaje de destino cambia el sosiego del personaje de carácter por la ansiedad sin fondo del logro permanente. (127)

Marcelo está halagando el hecho de que Azorín se convirtiera en un hombre de carácter. “Más exactamente: lo que Martínez Ruiz quiere es mostrar cómo y por qué un personaje de destino se convierte en un personaje de carácter. Y por eso, contra lo que todo el mundo dice, yo no creo que el final de Antonio Azorín en la novela sea un final trágico” (Cercas, 129).

Así, Tomás ha vivido como un hombre de destino toda su vida y al final se da cuenta de cómo vivir como un hombre de carácter. A diferencia de muchas novelas, donde el personaje se desarrolla psicológicamente alrededor del puro capricho del autor y sin influencias intertextuales, Tomás se desarrolla por la intervención de un texto ajeno, que a la vez contiene un personaje que se parece mucho a la vida de Tomás y al mismísimo Cercas.

Además, Cercas no solamente aparece indirectamente por medio de Tomás, sino que aparece como una segunda versión de sí mismo. Cuando Tomás va a una tertulia con Marcelo, éste conoce a muchos de sus amigos. Uno de esos amigos se llama Javier Cercas. Como se ha dicho en la introducción de este estudio, uno de los elementos más sobresalientes de las

narrativas de Cercas es la multiplicidad del “yo” de Cercas. Cercas es el narrador, protagonista y autor de todas sus narrativas. Aunque no aparece con su nombre real, siempre está dentro de la narración. En *El vientre* aparece por medio de la voz narrativa, es decir el personaje de Tomás y ahora como otro personaje secundario llamado Javier Cercas. Es curiosa la descripción que Cercas el autor provee del Cercas ficticio. Dice:

Ignacio me presentó también a Bill Peribañez, un profesor joven, alto, delgado, con gafas, recién llegado de Estados Unidos, que vestía con pulcritud no exenta de alguna afectación, y a Javier Cercas, un antiguo alumno suyo, profesor de instituto con veleidades literarias, que acababa de publicar un artículo sobre Baroja que por casualidad yo había leído y que, pese a parecerme insuficiente y torpe, no dudé en elogiar. (174)

Cercas el autor, por medio de la voz de Tomás, critica un artículo del otro Cercas. Cercas el autor está comentando, metaficticia y quizás engañosamente, sobre su propia escritura. Este hecho va muy bien con el autoanálisis que Cercas parece hacer en todas sus narrativas. Fox sugiere que Azorín siempre se analizaba a sí mismo y parece que existe la misma propensión en *El vientre de la ballena*. Fox dice que “la crisis de Martínez Ruiz, entonces, que se expresa en *La voluntad* no es sólo la del pensador, sino también la del novelista. Y el dualismo de la existencia exterior del protagonista Antonio Azorín y su propensión a un continuo autoanálisis tiene su paralelo en la novela “(29).

Relacionado al aspecto autobiográfico y la intertextualidad es el nivel de la verosimilitud que está presente en la narrativa: “*La voluntad* tiene abundantes alusiones autobiográficas y hay muchos detalles del escenario que son reales y que Martínez Ruiz ha observado y quizá experimentado” (Fox, 31). Así, si Cercas usa el ejemplo de Azorín para mostrar un paralelo, y un

antecedente del estilo literario de Cercas, entonces, según la cita de Fox, se puede deducir que muchos detalles del escenario en el libro de Cercas son verosímiles. Cercas usa el escenario universitario en la mayoría de sus narrativas. Pero lo que interesa aquí es la manera en cómo entremezcla lo real con lo ficticio por medio de la intertextualidad. En "Intertextuality and the Reappropriation of History in Contemporary Spanish Fiction and Film" (1998), Gonzalo Navajas postula que la verosimilitud es muy difícil obtener en una narrativa que depende de referencias intertextuales. Dice: "Intertextual referentiality is more difficult to achieve in fictional and cinematographic narratives than in other art forms because it must deal with structures that depend on verisimilitude. The plot...is a burden that narrative cannot fully evade" (144-5). Sin embargo, la reconfiguración del concepto de la novela por parte de Cercas hace difícil una distinción de lo real y lo inventado.

En "Verisimilitude, Self-Reflection and Humanity: Cervantine Features in Javier Cercas's Novels" (2009) Idoia Puig compara los escritos de Cercas con los de Cervantes en cuanto a su uso de verosimilitud. Aunque el título del artículo sugiere que Puig busca paralelos exactos entre textos de Cercas y Cervantes, la siguiente cita resume muy bien una definición de verosimilitud y cómo Cercas la manipula en sus textos. Puig indica:

One of the areas Cercas deals with in his stories is the understanding of what a novel is and the nature of truth and fiction...According to Aristotle, truth in fiction was possible if what was presented appeared to be convincing, which is to say, plausible. The reader had to be convinced that those events could happen. For Aristotle, fiction is an imitation of reality-*mimesis*-, a faithful imitation, but it does not have to be true. (81)

Así, al cuestionar los principios de la realidad usando la ficción, Cercas deconstruye la noción de la novela tradicional al borrar las líneas, normalmente fijas y claras, que separan el mundo literario ficticio del mundo real.¹⁷

Al igual que en el *Quixote*, la batalla de Cercas es una bastante complicada: “*Don Quixote* is meant to be a true story and the narrator warns us in some chapter headings of the extraordinary nature of events that cast a doubt on the veracity of the events...Cercas engages in a similar battle to convince us that what he is telling us is a true story” (Puig, 82). Pero el lector no tiene ninguna advertencia al principio de *El vientre*. Solamente al estudiar las otras obras de Cercas, se tendrá un mejor reconocimiento de la cosmovisión de Cercas.

Al usar un discurso autobiográfico y combinar las referencias a otros textos, la plasmación del texto sólo se entiende y se completa en su lectura como un discurso que es, en realidad, una memoria que Tomás está escribiendo. Es obvio en muchas partes de la narrativa que el texto que el lector tiene entre sus manos es un tipo de *memoir*. Dice: “Lo que sucedió a continuación fue muy confuso y falsearía la realidad si no reconociera que guardo una memoria borrosa de ello, así que no puedo estar seguro de que lo que ahora voy a contar sea lo que de verdad sucedió; sólo puedo decir que es lo que recuerdo (o mejor: lo que imagino)” (192).

El hecho de que el texto es una *memoir* es muy importante porque surge la cuestión de la fidelidad del texto. ¿Puede confiar el lector en lo que está leyendo? Ya que este estudio intenta analizar la relación del texto creado con la realidad es importante entender la difuminación que un discurso, que emplea la memoria como su forma de contar, dota a un texto. En el próximo

¹⁷ Aunque Cercas no es el primer autor que borra las líneas entre la realidad y la ficción (tómese por ejemplo *Los episodios nacionales* (1872-1912) de Galdós, Cercas es el primer autor que borra dichas líneas no para cuestionar la ficción sino para cuestionar la realidad por medio de la ficción.

texto que se analizará, *Relatos reales*, Cercas explica lo que es un “relato real”, noción con la que ya juega en *El vientre*.

Además de ser una *memoir*, la problemática se plasma por medio de una voz narrativa que cuenta la historia en primera persona. Este hecho crea una relación más estrecha con el lector. Puig dice: “Cercas leads the reader to believe that he had all the facts well documented, and yet he makes the reader realize that they are all based on a subjective account, on memory, which by nature is unreliable” (84). El texto de Tomás, que es el texto que el lector está leyendo, se lee como el texto de Azorín. La presente narrativa de Cercas y el texto de Azorín contienen discursos que se leen como un tipo de autobiografía que se enfocan en las reacciones y pensamientos del personaje principal. Este hecho refuerza la noción de que la experiencia humana no se puede captar en un número finito de páginas.

“Fue una mañana de principios de marzo, hace ahora ya casi siete años. Recuerdo que en la calle soplaba un viento de invierno...” (51). Es curiosa esta cita. Por una parte prueba que la narrativa que el lector tiene en las manos es un texto y no una memoria verdadera. Combinada con todos los detalles y citas probando que el diseño del personaje y la verosimilitud están relacionados muy íntimamente con la vida real de Cercas, esta cita expone el aspecto ficticio de la narrativa. Cuando una persona recuerda algo normalmente no inserta palabras y frases tan fluidas como hay en la cita arriba. Así, el lector experimenta dos sensaciones distintas: por un lado reconoce que lo que lee es un texto creado. Por otro lado, sabe que el texto contiene algunos datos verdaderos de la vida de Cercas. ¿Qué tipo de relación se engendra, entonces, entre lector-autor-protagonista?

Consta pues que es una relación de incredulidad fascinante. Se usa este término para describir que a pesar de que el lector no puede confiar cien por ciento en las palabras del

narrador, le fascina hacerlo. Esto, en mi opinión, es lo novedoso de Cercas. El rol que Cercas hace en sus narrativas es el de confundir la relación entre autor-narrador-lector y llamar atención al poder deconstructivo del texto. Destruye los roles normales del autor-narrador-lector.

Normalmente, el lector es la persona que lee el libro, el personaje es una creación del autor, el narrador es un ente separado del autor y el autor es la autoridad final. En *El vientre de la ballena* la autoridad final yace con el lector. Depende de él determinar la frontera entre la realidad y la ficción.

En conclusión, *El vientre de la ballena* es una narrativa sumamente interesante y compleja. Cercas basa mucho del desarrollo de su narrativa en la obra *La voluntad*. Para muchos lectores, este texto tiene fama de ser una de las obras que cambió la dirección y trayectoria de la novela española a principios del siglo XX. Es curioso, entonces, que al entrar en el siglo XXI Cercas esté haciendo algo parecido con la novela. Está reinventando cómo se diseña el personaje, la verosimilitud, la plasmación de la problemática, el discurso narrativo y la relación que comparte el lector/autor/narrador/protagonista. En esta narrativa, por lo menos, cumple su propósito de reformular la novela por medio de la intertextualidad como manifestación metaficticia. Esta narrativa forma la base para sus futuras narrativas en cuanto a la presencia metaficticia. También, esta es una narrativa que no solamente demuestra una madurez literaria superior, comparada a *El inquilino*, sino la madurez de Cercas como autor/narrador/personaje. Tomás no es más que otra manifestación ficticia de Cercas y, a fin de cuentas, Tomás va a formar parte de un mayor número de múltiples Cercas ficticios.

CAPÍTULO 4

RELATOS REALES

Relatos reales (2000) marca una nueva etapa en la carrera literaria de Cercas porque es la primera obra que el autor extremeño ha publicado que está compuesta de microprosas. *Relatos reales* es más bien una serie de cuentos reales. *Relatos reales* es un texto imprescindible para que el lector pueda empezar a entender cómo leer la bibliografía entera de Cercas. Aunque las microprosas en *Relatos reales* se ciñen a la realidad contemporánea del lector, nunca se puede saber hasta qué punto son reales.¹⁸ De hecho son pensamientos y meditaciones fragmentados del autor que, en su mayoría, han sido publicados anteriormente en *El país*. El libro se divide en 6 partes: un prólogo, cuatro secciones de acontecimientos raros que suceden al narrador/autor (llamadas “Cosas que pasan”, “Los vivos”, “Los muertos” y “Cosas raras”) y una sección al final que se denomina el epílogo. El título de este epílogo es “La novela perdida”.

Incluyo a esta obra en este presente estudio porque el contenido del texto subraya la importancia de la borrosidad que separa la realidad y la ficción en todas las obras narrativas de Cercas. No debe resultarle insólito al lector el hecho de que Cercas publique esta narrativa en 2000. Con las últimas dos narrativas (*El inquilino* y *El vientre de la ballena*), Cercas ha ido formando poco a poco su cosmovisión literaria. Justamente un año después de la publicación de *El vientre de la ballena*, Cercas compila una colección de ensayos que ha escrito sobre el proceso de escribir que se titula *Una buena temporada* (1998), en la que detalla minuciosamente lo que significan los términos “ficción” “realidad” y “novela”. Combinada con las ideas de *Una*

¹⁸ A lo largo de esta sección me limito a hablar de la realidad como algo que una persona puede experimentar con los cinco sentidos.

buena temporada, esta sección del presente estudio explorará la importancia del término “relato real”, las cualidades metaficticias de dicho término, y cómo la idea de un “relato real” permea cada libro de ficción de Cercas y subvierte aún más el concepto de la idea de la novela tradicional.

El carácter metaficticio radica en la relación que dicha colección de ensayos comparte con la realidad. Los títulos de cada sección en *Relatos reales* describen hechos cotidianos y sirven como un marco organizador para cada relato. Por ejemplo, en “Primer día de clase”, en la sección “Cosas que pasan”, el intra-autor Cercas musita sobre el primer día de clase tanto para los profesores como para los estudiantes. Como cada relato (menos el último, “La novela perdida”), “Primer día de clase” trata de una meditación común y cabe muy bien bajo la sección “Cosas que pasan” porque el primer día de clase es un acontecimiento que pasa. Lo que parece un evento muy banal, sirve como plataforma para que el autor pueda convertirse en el narrador y protagonista una vez más.

Como ya se ha anotado, la metaficción es un recurso literario mediante el que la obra se manifiesta como un texto creado. En las obras de Cercas hasta el año 2000, la metaficción ha surgido en distintas formas. Como en *El inquilino*, el elemento metaficticio radica en la presencia del mundo de los sueños en la vida “real” y cómo la novedad de la narrativa estriba en el uso de la autoficción. En *El vientre de la ballena*, se ven manifestaciones metaficticias por medio de la presencia de la intertextualidad. Ahora, con *Relatos reales*, Cercas se exhibe ingenioso al legitimizar la presencia de la ficción en el género de la columna, y, por lo tanto, borra aún más los límites muy estrechos que separan la realidad de la ficción.

Cercas hace alarde de sus conocimientos del columnismo al responder literariamente a la antigua cuestión de la pertinencia de la ficción en la columna. El columnismo en España tiene

una larga tradición que data desde la sátira poética epistolar durante el siglo XVII (Palomo, 1997) y la creación de la imprenta de Gutenberg. En su introducción a una colección de ensayos titulada “El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario” (2006), Alexis Grohmann explora las raíces históricas del columnismo en la producción literaria española moderna y posmoderna. Según ella: “a diferencia de otros textos periodísticos, la columna es un texto firmado por una persona más o menos conocida y suele llevar un título general o de serie, aparte del título concreto del artículo” (9). La columna difiere de cualquier otro texto a causa de su extensión, la temática y la frecuencia con que se publica la columna (Grohmann, 9).

Aunque la columna ya ha disfrutado de una resurgencia popular durante las últimas cuatro décadas, tiene orígenes que datan a la poética epistolar del siglo XVII (piense en las cartas y respuestas de Sor Juana y Sor Filoteo) y al articulismo del siglo XIX¹⁹. Además de ser conocido como el siglo de la gran novela, el siglo XIX es conocido como el siglo del periodismo. En *Historia del periodismo en España, II: el siglo XIX* (1983) de María Cruz Seoane, la autora postula que el nuevo periodismo del siglo XX debe mucho al periodismo del siglo decimonónico. Ella dice: “El siglo XIX es, por excelencia, el siglo del periodismo” (12). Se denomina este siglo de este modo a causa de la libertad de la imprenta²⁰.

En el siglo XIX la columna se convierte en un espacio no solamente dedicado a reportajes de acontecimientos actuales, sino también en un espacio de entretenimiento. Sólo hace

¹⁹ “El nuevo periodismo se nutre...de una larga tradición española proclive al articulismo y potencia el cultivo de ‘géneros de opinión’ como la columna” (Cruz Seoane, 17).

²⁰ “La libertad de la prensa, decretada por primera vez en España por las Cortes de Cádiz, es un aspecto esencial de la demolición del Antiguo Régimen que supuso la labor legislativa de aquella asamblea” (Cruz Seoane, 13). Cruz Seoane habla aquí del absolutismo del antiguo régimen y cómo el liberalismo del siglo XIX permitió el florecimiento de la columna de opinión.

falta pensar en el costumbrismo para verificar esto²¹. Larra, quizás, es el precursor más famoso de Cercas con respecto al artículo literario: “Larra, en concreto, se suele mencionar como el antecedente más significativo del columnismo contemporáneo” (Cruz Seoane, 20). Además de ser una figura meramente importante, María del Pilar Palomo Vázquez sugiere que Larra es el creador del artículo literario. Ella dice en su ensayo “El costumbrismo romántico” (1997) que Larra “escapa a la simple consideración de costumbrista para convertirse en el creador del artículo literario en España. Por ello, su influencia no se ejercerá sobre la novela costumbrista-realista, sino sobre el periodismo” (125).

Sin embargo, con el paso del tiempo y al entrar en el siglo XX, la presencia de este tipo de artículo literario se desvanece y la columna vuelve a reflejar los intereses de la editorial. Cruz Seoane confirma esto diciendo que “paulatinamente va desapareciendo el editorial y la noticia firmados y los periódicos se van convirtiendo en grandes empresas donde cobran importancia la despersonalización y el editorial anónimo que ya no representa el punto de vista de su redactor o director sino el de la empresa” (22). Con este cambio de la columna, se crea la idea de la vigencia de la objetividad en el periódico. El periódico quiere convencerle al lector que la historia que lee es la representación más fiel que puede haber. Sin embargo, como cualquier estudiante de fotografía sabe, al sacar una fotografía, el fotógrafo cambia la realidad que está intentando captar porque el fotógrafo escoge lo que quiere representar.

De este modo, la columna se hace muy importante a causa de la influencia que ejerce sobre la independencia mental del lector. Cruz Seoane sostiene que “el columnismo es, además, una especie de mediador entre el lector del periódico y la realidad, filtrando e interpretándola”

²¹ “El género romántico del costumbrismo nace en los periódicos, que acogen los artículos o ‘cuadros’ de costumbres en su parte amena” (Cruz Seoane, 20).

(26). Aunque el lector crea que puede interpretar el artículo como quiera, su independencia mental está limitada por el *Weltanschauung* del columnista.

La columna literaria y la columna crítica quedan muy estáticas debido a la censura impuesta por la dictadura franquista. Tan pronto como la censura se levanta la democracia se instala, y la columna se hace importante e una parte integral de la Transición. Grohmann confirma esto diciendo que “es, por lo tanto, con el reinicio de la democracia, y en los años noventa en especial, cuando la columna de escritores empieza a perfilarse y distinguirse como género autóctono e importante en la prensa española y cuando empieza a componerse como modalidad nueva en su estrecha afinidad con la literatura” (13). Esta nueva resurgencia de la popularidad de la columna se denomina normalmente como el “nuevo periodismo”. “Otros dos factores generales y relacionados que componen un marco que sin duda repercute en el auge del columnismo son el muy sustancial papel de la prensa en la época posfranquista, especialmente crucial en los años de la Transición, y un nuevo periodismo español que empieza a gestarse en los años setenta” (Grohmann, 14).

Como se estudiará más tarde, con el reinicio de la democracia había una demanda muy fuerte para reclamar la verdad oprimida de los años franquistas. La nueva libertad de la prensa no pudo mantenerse al ritmo con la creciente demanda del público. El 4 de mayo de 1976 es el primer día de publicación de *El País*. De este modo, durante la Transición este periódico “se convierte casi instantáneamente en la más importante y privilegiada tribuna de opinión” (Grohmann, 15).

El País es el terreno donde se va a montar una revolución periodística. La columna se convierte en un texto literario y por eso los críticos suelen llamar esto el comienzo del nuevo periodismo. Sobre esto Grohmann comenta:

Este nuevo periodismo, también llamado “periodismo informativo de creación”, se inspira en una larga tradición de escritura periodística española y busca más ‘cultivar géneros más próximos a la divagación personal y a la opinión—columna retrato, cuadro de costumbre, artículo—que la búsqueda contrastada de información’, y su sello distintivo es la voluntad de estilo y la búsqueda de la excelencia expresiva...lo nuevo está en el hecho de que el periodismo de información se ha hecho creativo, invadiendo el terreno en el que antes se movía en exclusiva el periodismo de opinión. (17)

De este modo, cuando Cercas empieza a publicar sus columnas (y sus futuras narrativas) ya existe una base sobre la que puede añadir su propio toque.

María Dolores de Asís Garrote sugiere en su artículo “Periodismo y literatura en la segunda mitad del siglo XX” (1997), que las columnas, sean columnas informativas o de opinión, se alejan del género periodístico y llegan a convertirse en literatura: “El carácter referencial de esta clase de textos informativos los aproxima, de una parte, al periodismo convencional, pero al potenciar la función artística de la palabra, al fijarse en su función poética, los acerca a la literatura” (Asís Garrote, 451).

A medida que van pasando los años, la columna recibe un soplo de aire fresco cuando Cercas empieza a publicar artículos literarios en varios periódicos como *El País*. Su experiencia escribiendo estas columnas, y la cosmovisión literaria que forma, van a formar la base para sus futuras narrativas. El espíritu de todas las columnas de Cercas exude un deseo de discutir la esfera de lo literario. Para probar esto sólo basta ver la colección de artículos a la que el presente capítulo se dedica: *Relatos reales*. Grohmann confirma esto diciendo que “las recopilaciones

de columnas en forma de libro obedecen también a este deseo de hacer ver que el columnismo forma parte integrante de la obra literaria del autor” (Grohmann, 28).

Ya que uno de los propósitos de este estudio es probar que las narrativas de Cercas demuestran una subversión del discurso narrativo tradicional, *Relatos reales* dilucida cómo la libertad de la columna literaria ilumina los mecanismos de la representación de la realidad en las otras ficciones de Cercas. Al problematizar la fiel representación de la realidad, y a la vez demostrar que cualquier intento de representar la realidad objetivamente es imposible, las narrativas de Cercas dejan de ser novelas al jugar, metaficticiamente, con ciertos componentes del discurso tradicional²².

En un sentido, la libertad de la columna permite dicho juego con el discurso. Cercas opera como un científico en un laboratorio literario. Grohmann habla sobre la libertad de la columna con respecto a la influencia que tiene sobre la formación literaria de un autor al decir: “Esa libertad—temática, formal, estructural, estilística—que caracteriza la columna de escritores hace de ella un verdadero cajón de sastre. Y en eso tiene algo en común con el género de la novela: tanto la columna como la novela se caracterizan por el hecho de haber usurpado o de valerse de muchos otros géneros” (32).

Se puede establecer un eslabón entre el concepto de un relato real y la novela al estudiar la trayectoria histórica del desarrollo de la novela y la columna. La columna comparte con la novela la falta de aceptación como género mayor por parte de la mayoría de la sociedad en la época naciente. Cercas dice: “Hay quien opina que el periodismo es un género menor, como por cierto lo fue la novela antes de la segunda mitad del siglo XIX” (13). Pero como se ve en la

²² Véase la introducción de este estudio para un análisis más profundo de la subversión del discurso tradicional.

historia, la novela se convirtió en uno de los géneros más populares del siglo (además del periodismo).

Parte de la resurgencia de su popularidad en el siglo XX y XXI se debe a la libertad temática, formal, estructural y estilística de la columna de escritores como Cercas. Es la misma libertad que se ve en todas las otras narrativas de Cercas y tiene mucho que ver con su *etos*²³. A lo largo de este presente estudio se ha usado la palabra “cosmovisión” en vez de *etos*. Sin embargo, el *etos* de *Relatos reales* radica en la caricaturización del autor por sí mismo. En este sentido, la clasificación metaficticia de este texto estriba en el hecho de que el texto sabe que es un texto a causa de la presencia del autor como protagonista ficticio. Grohmann confirma la caricaturización del autor diciendo que el texto “llega a convertir a menudo en caricatura al propio autor, como resultado directo de la voluntad de estilo y los recursos retóricos, a veces de forma indeliberada y otras intencionadamente (como es el caso de los *Relatos reales* del propio Cercas)” (36).

Un ejemplo contemporáneo del *ethos* de la columna literaria, y los pensamientos de Cercas sobre dicha cuestión, se ve mejor en una colección de columnas sobre la cuestión de la vigencia de la objetividad en la columna. Nada más amanecer el año 2011, Francisco Rico publica en *El País* una columna “Teoría y realidad de la ley contra el fumador” sobre la nueva ley contra el fumador. Después de analizar y criticar la ley, Rico dice al final que “en mi vida he fumado un solo cigarrillo”

(http://elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405_850215.html). La afirmación de Rico

²³ Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad” (www.rae.es). La palabra *etos* viene del griego que significa “carácter” y se refiere a las creencias o ideales de una entidad.

creó muchísimas quejas y crítica por la mentira de Rico al afirmar que nunca había fumado más de un cigarrillo.

En una respuesta titulada “La impostura de un fumador” Milagros Pérez Oliva, profesora de periodismo y escritora, argumenta contra la mentira de Rico, diciendo:

De modo que lo que en principio parecía un simple error o un problema de expresión, se ha convertido en algo más importante: un asunto de verdad o mentira. Porque al final, lo que se plantea en este caso es hasta qué punto es lícito recurrir a una mentira para defender una verdad. Si el autor de un artículo de opinión puede permitirse faltar a la verdad haciéndose pasar por lo que no es y utilizar esa ficción-mentira como argumento de autoridad, ¿qué crédito podemos dar a la verdad que pretende defender?

http://elpais.com/diario/2011/01/16/opinion/1295132405_850215.html).

De este modo, empieza un largo debate sobre la vigencia de la objetividad y verdad en la columna. ¿Hasta qué punto pueden mezclarse el ‘yo’ escritor y el ‘yo’ biográfico?

Cercas escribe muy pronto una respuesta a Pérez Oliva titulada “Rico, al paredón”. En ella dice: “Solo diré que un periódico está obligado a contar la verdad factual, pero, a menos que se rinda al chantaje de los *agélastes*²⁴, no debería prescindir de contar también la otra verdad, una verdad irónica y emancipada de la tiranía de lo literal”

http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604_850215.html).

Finalmente, Pérez Oliva termina el debate en un artículo “En defensa de Cercas y de la verdad” diciendo: “La mentira no tiene cabida en periodismo. Y la ficción narrativa solo en las columnas literarias. Nunca en la información”

²⁴ *los que no se ríen*

(http://elpais.com/diario/2011/02/20/opinion/1298156405_850215.html). El artículo de Pérez Oliva incluye “defensa de Cercas” porque alguien había publicado una mentira contra Cercas en el periódico y Pérez Oliva quiere llamar atención sobre lo dañino que puede ser una mentira. Sin embargo, se incluye aquí esta serie de columnas porque demuestra la importancia de la obra de Cercas y lo polémico que es la cuestión de la ficción autobiográfica y biográfica.

Es muy difícil analizar el rol subversivo del discurso periodístico porque no se puede hacerlo de la misma manera en la que se analizan las otras narrativas de Cercas. Una de las razones por esto es porque no hay una problemática o argumento fijo en *Relatos reales*. No es una narrativa sino una colección de microprosas sobre temas diferentes. Pero el presente estudio no puede obviar un estudio crítico de *Relatos reales* porque, aunque no tenga el mismo formato como las otras narrativas de Cercas, sí provee una clave esencial para entenderlas.

En *Relatos reales* el lector conoce al mismo intra-autor de las otras narrativas. Cercas no intenta esconderse con un nombre diferente como Tomás en *El vientre de la ballena*, sino que se presenta al lector como Javier Cercas, escritor y periodista. Pero se presenta a sí mismo y no como sí mismo. En cada una de las microprosas en esta colección, el lector conoce a un Cercas diferente. Es un tipo de desdoblamiento del ‘yo’. Cercas no es el primer autor en hacer esto. *La nochebuena de 1836* de Larra es un buen ejemplo de un texto periódico en que se ve un desdoblamiento del ‘yo’. Como ya se ha establecido, Larra se considera como el padre de la columna literaria. Además de esta distinción privilegiada, Larra se insertaba en la narración de sus propios escritos. Grohmann confirma esto diciendo:

Los pseudónimos de Larra (de los cuales *Fígaro* es el más famoso), el desdoblamiento del autor en narrador y personajes extranjeros, el *Curioso parlante* de Mesonero Romanos,...no son sólo un temprano reconocimiento de la

ficcionalización a que se somete el ‘yo’ autorial y la realidad en general en los artículos sino los antecedentes directos de lo que ocurre en el columnismo de escritores contemporáneos mediante la importancia otorgada al *cómo* más que al *qué* se comunica. (36)

De este modo, Cercas está poniendo énfasis en el modo de escribir en vez de preocuparse de lo que escribe. Además de la libertad posmoderna que permite esta reconfiguración, Cercas está uniéndose a la tradición larriana.

Los ejemplos tempranos de Larra y Mesonero Romanos demuestran un intento de ficcionalizar al autor. Cercas otorga su propio toque a esta tradición al explicar deliberadamente en *Relatos reales* la razón por la cual se ve la multiplicidad del ‘yo’ en sus narrativas. Como ocurre a lo largo de esta colección, y en el resto de las narrativas de Cercas, el autor es el narrador y el protagonista a la vez. ¿Cómo se puede saber esto? Pues, a diferencia de muchos escritores, Cercas explica, en gran detalle, el *ethos* de sus escritos o, mejor dicho, su cosmovisión literaria. Una sección que es importantísima para entender esto en *Relatos reales* es el prólogo, donde Cercas ofrece una sugerencia para leer esta colección de relatos.

En todos los escritos de Cercas, el narrador parece ser la misma persona. Aunque tenga nombres diferentes (Álvaro en *El móvil* o Mario Rota en *El inquilino*, Tomás en *El vientre de la ballena*), todos los narradores poseen casi las mismas características. Es más, los personajes/narradores se parecen mucho a Cercas. Aunque los protagonistas y narradores parezcan ser Cercas, no se puede decir definitivamente si es él o no. Cercas deliberadamente ofusca este hecho. Ya que uno de los resultados de la metaficción es borrar la línea estrecha que separa la realidad y la ficción, esta ofuscación es necesaria.

Por lo que se refiere al diseño de los personajes en las otras narrativas, y el personaje en *Relatos reales*, Cercas dice: “Porque, casi me avergüenza aclararlo, ese yo no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy. Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara” (2000, 7). Así, el yo de *Relatos reales* y de sus otros escritos es él y no es él a la vez. Es metafórico para las identidades que creamos para nosotros mismos. ¿Es la realidad lo que pensamos? O, ¿es una creación/una duplicación falsa? Así, al cuestionar la identidad del narrador/personaje principal en los escritos de Cercas, el lector se cuestiona a sí mismo. Por eso, la importancia de la palabra escrita se hace evidente. ¿Crea la realidad la narración o crea la narración la realidad?

En *Relatos reales* la problemática es la de representar la realidad sin que se disfrace de objetividad. Entonces, la cuestión de la verosimilitud se hace importante para entender cómo Cercas cambia la noción de la novela al usar la metaficción. Pues, como ya se ha dicho en esta sección, se puede clasificar *Relatos reales* como metaficticio a causa del autoanálisis que ocurre en el libro. De este modo, la cuestión esencial en *Relatos reales* es la problematización de una representación verosímil y cómo dicha representación es imposible. Si un relato normalmente cuenta algún suceso ficticio, y “real” significa que algo es “verdadero”, o que pertenece al mundo del lector, pues un relato real, que parece un oxímoron, es en su esencia un ejemplo de la metaficción. Según lo que el mismo autor admite, los acontecimientos “reales” no deben leerse como completamente verdaderos.

Cada relato, cuento, historia etc., sean ficticios o no, se parecen a la realidad y no se parecen a ella. Cercas explica: “Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo

primero” (17). Entonces, cada narrativa de Cercas, incluso las historias contenidas en *Relatos reales*, es verosímil en un sentido pero no lo son en otro. Es decir, los relatos contenidos en esta colección son verosímiles porque parecen muy reales. Pero, a causa de la intrusión metaficticia del autor en el prólogo, nuestra lectura de estos relatos reales está contaminada de duda. Cercas dice: “En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla” (16).

En la primera parte de la colección Cercas habla sobre la experiencia de ver una mujer leyendo *El País* y piensa que ella debe estar leyendo su propio artículo (quizás uno de los artículos incluidos en *Relatos reales*) Él narra:

Mientras me acerco a ella, intrigado por la sonrisa dulcísima que le dibujan los labios, con el corazón en la boca me pregunto si habrán publicado hoy mi crónica, pero cuando compruebo de quién es la crónica que está leyendo, todo el resentimiento que venía incubando contra Pérez-Reverte se me vuelca en Agustí Fancelli. (30)

A medida que el lector vaya leyendo los relatos, se da cuenta de que Cercas añade un grado de narrativización y ficcionalización a eventos muy comunes y cotidianos. ¿Le aconteció a Cercas este evento? Quizás sí o quizás no. Pero lo que sí importa no es el *qué* pero el *cómo* con respecto a la plasmación de la problemática.

En *Relatos reales* Cercas vale de un discurso periodístico, literario y metaficticio. Al hablar de columnistas como Cercas, Grohmann dice que el discurso de estos columnistas “se vale de un lenguaje literario” (37) y que “el columnismo de escritores es una escritura impertinente, en el sentido de que en un principio contrasta con el discurso periodístico”

(Grohmann, 38-9). Si puede decir que las microprosas en *Relatos reales* son metaficticias es porque Cercas mismo lo dice en la página 136 de *Una buena temporada*: “Toda escritura acarrea en el fondo una reflexión sobre la propia escritura...La literatura es siempre discurso sobre la literatura” (136). Entonces, Cercas ha fraguado qué tipo de discurso permearía sus narrativas futuras mucho antes de compilar esta colección de ensayos; ese discurso sería, y todavía es, metaficticio.

Como en sus otras narrativas, el hecho de confundir al lector con respecto a la difuminación de la ficción y la realidad, hace que la relación tradicional de autor-lector-protagonista se complique. Quizás Cercas ya estaba al precipicio, mental y creativamente, a su narrativa más famosa, *Soldados de Salamina*, cuando compila y edita *Relatos reales*, porque ya queda bien claro el rol del lector y autor. Otra vez, volviendo al tema de la supremacía del *cómo* sobre el *qué*, Cercas dice:

Porque, si bien se mira, lo que a uno le importa no son los libros en sí, sino la experiencia de los libros. Al fin y al cabo, éstos sólo existen en la medida en que alguien los lee, y por eso la época y el lugar y el estado de ánimo son muchas veces tan decisivos para explicar la huella que un libro ha dejado en nosotros como lo es la naturaleza del propio libro. (212)

La experiencia del lector va a variar al leer *Relatos reales*; sin embargo, una variable constante es el gran desasosiego que el lector se siente al intentar racionalizar dónde termina la parte ficticia de la narrativa y dónde empieza la realidad.

Otro aspecto técnico que afecta la relación tradicional es el hecho de que los relatos contenidos en la colección son columnas. En su artículo “Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas” (2006), Ken Benson dice: “El hecho

de ser leído en un periódico también conlleva expectativas por parte del lector con respecto a la complejidad textual de la columna” (98). Así, al ficcionalizar la información en sus columnas Cercas rompe el pacto que el lector ya había hecho con el texto. El lector ahora tiene que cambiar su manera de leer las “columnas” de Cercas y acercarse a ellas con duda y sospecha.

En conclusión, los relatos contenidos en esta colección son imprescindibles para entender la trayectoria literaria de Cercas. A través de estas microprosa el lector ve y entiende la cosmovisión literaria que se brota de Cercas cuando escribe. Aunque Cercas no atribuye, directamente (es decir nunca usa la palabra “metaficción”) características metaficticias a sus obras, se puede ver una trayectoria y desarrollo de dichas características. *Relatos reales* es un puente que une las publicaciones narrativas pre y pos 2000. En *Soldados de Salamina* (2001) *La velocidad de la luz* (2005) y *Anatomía de un instante* (2009) el autor combina la idea del relato real con técnicas metaficticias para recuperar la memoria histórica colectiva.

CAPÍTULO 5

SOLDADOS DE SALAMINA

Con la publicación de *Soldados de Salamina* (2001), Cercas embarca en un sendero literario muy diferente del de sus otras narrativas. Además de ser la primera narrativa que Cercas escribe en primera persona, *Soldados* es el comienzo de una etapa social por lo que se refiere a la temática de la narrativa en la obra literaria de Cercas (las otras narrativas sociales de Cercas serán *La velocidad de la luz* y *Anatomía de un instante*). *Soldados de Salamina* es probablemente la obra más importante y exitosa del autor. La publicación de esta obra coincide con una época en que la tendencia literaria de “la recuperación de la memoria histórica colectiva española” se ha puesto de moda. Esta obra de Cercas sirve como una bandera literaria que los proponentes (cualquier persona que apoya ideológicamente las ideas de dicha tendencia) de esta tendencia pueden alzar cómo símbolo *par excellence* que encarna sus metas y creencias.

Soldados sigue siendo la narrativa de Cercas que ha recibido la más atención. Esto se debe en gran parte a la fecha de publicación, que coincide con el auge de la recuperación de la memoria histórica, y al hecho de que se hizo película (de David Trueba, 2003) basada en el libro epónimo. Como se ha dicho en la introducción, la mayoría de la crítica que existe gira alrededor de la relación entre realidad y ficción en la narrativa. Lo que intenta hacer este capítulo es enfocar en el discurso historiográfico como elemento subversivo de un discurso tradicional. Dicho de otra forma, busca responder a la pregunta ¿Cómo se informa el entendimiento del discurso historiográfico por un análisis de las manifestaciones metaficticias? Aunque esta narrativa de Cercas se aprovecha de los tres discursos generales ya mencionados (el

autobiográfico, el periodístico y el historiográfico), un análisis del discurso historiográfico elucidará mejor un aspecto muy importante de la cosmovisión de Cercas: la ficcionalidad de la ficción y de la historia. Para poder responder a esta pregunta hace falta entender qué tipo de metaficción está presente y cuál es la relación que comparte con el desarrollo del protagonista, el autor y el narrador. Por este análisis se puede ver la deconstrucción del discurso realista y la ofuscación de las líneas claras entre narrador, autor y lector.

Soldados de Salamina se trata de un periodista, un tal Javier Cercas, quien está encargado de escribir un artículo sobre el aniversario de la muerte de Antonio Machado. Cuando su jefe le pide a Cercas que escriba algo sobre Machado, él recuerda la historia sobre Rafael Sánchez Mazas que le había contado el autor español Rafael Sánchez Ferlosio en una entrevista anterior. Sánchez Mazas había sido uno de los primeros ideólogos y teóricos de la Falange Española, y su historia inspira a Cercas a escribir un artículo que englobe las historias de Machado y Sánchez Mazas. El intra-autor Cercas copia, en el texto que tiene el lector entre las manos, el artículo que había publicado titulado “Un secreto esencial”. Al hablar de sus pesquisas dice: “El resultado fue un artículo titulado ‘Un secreto esencial’. Como a su modo también es esencial para esta historia, lo copio a continuación” (23). Este artículo es el catalizador para el resto de las acciones de la trama. Al principio, empieza a escribir sobre Sánchez Mazas pero termina su estudio con un enfoque muy diferente. Termina su estudio, el libro que el lector tiene entre sus manos, enfocándose en otro “héroe”: el miliciano (quizás Miralles, quizás no) que le perdonó la vida a Sánchez Mazas en el bosque. Mientras va avanzando la trama, la narrativa exige que el lector asuma un papel más activo ya que el lector vaya averiguando datos y hechos como los averigua Cercas. Por medio de estos procesos investigativos, tanto el intra-autor Cercas como el lector,

tienen que reformular sus concepciones de lo que es un héroe y reconocer cómo un análisis de la Historia ayuda a recrear identidades en el presente.

Con respecto a la estructura de la narrativa, la obra se divide en tres partes. La primera se titula “Los amigos del bosque” y es donde el lector es presentado por primera vez al intra-autor Cercas y la razón por la cual Cercas está escribiendo. Ya que Cercas quiere, al principio, escribir una historia sobre el fusilamiento frustrado de Sánchez Mazas, esta primera sección se titula así porque habla de los amigos en el bosque que ayudaron a Sánchez Mazas. La segunda parte se titula “Soldados de Salamina” y se trata del diario de Sánchez Mazas que Cercas lee. Durante su lectura Cercas se da cuenta de que Sánchez Mazas no es el protagonista/héroe que buscaba al principio. Finalmente, en la tercera y última sección titulada “Cita en Stockton,” Cercas se reúne con el autor Roberto Bolaño, quien es un autor verdadero y amigo de Cercas, pero aquí en el texto es un Bolaño ficticio. Bolaño ofrece sus propias conjeturas sobre quién puede ser el héroe que le salvó la vida a Sánchez Mazas.

A la vez que el intra-autor va averiguando hechos sobre la vida de Sánchez Mazas y el verdadero héroe, el lector va averiguando también dichos hechos. El lector es presentado con el proceso creador. Ya que esta narrativa se trata de la reconstrucción textual de la Historia, es imprescindible analizar qué tipos de discursos están presentes. Además de utilizar discursos autobiográficos, periodísticos e historiográficos, Cercas emplea un discurso neutral, evitando así la polarización política existente al referirse a sucesos de la Guerra Civil Española.

En su artículo “Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium” (2005), Robert Spires habla sobre la presencia de discursos despolarizados a finales del milenio. Según el crítico, “polarization implies a belief in absolute values such as true/false, fact/fabrication, good/evil, and reality/fiction” (497). Según Spires, Cercas no se acerca a esta narrativa con la

creencia implícita de que la Historia y la literatura no son mutuamente excluyentes. La realidad y la ficción están vinculadas íntimamente. Spires continua: “For him depolarization leads to polymorphism, to more tolerance for conflicting approaches to these concepts, and ultimately to both individual and communal commitments to ethical behavior” (497). De este modo, se puede postular que en este discurso neutral de Cercas, existe una cierta ética; la narrativa tiene un fuerte compromiso ético hacia la recuperación de la memoria histórica colectiva española.

Cercas aplica este discurso despolarizado como una manta que envuelve la narrativa y rige el desarrollo de los personajes y la trama. Además de la presencia de este tipo de discurso, existe un eslabón muy fuerte entre la metaficción y un sub-discurso, la historiografía. Esta narrativa es metaficticia debido a la presencia del intra-autor Cercas y el hecho de que el libro que lee el lector sea el libro que está escribiendo el protagonista-narrador-intra-autor. Los comentarios de Waugh sobre la fabulación tienen un eco muy importante aquí. Waugh dice:

In the midst of their overtly fictional or ‘alternative’ worlds, these novels *do* present the reader with ‘perfect matches’. They offer not ‘general matches’ (as realism) but historically determinate particulars. Such novels suggest that history itself is a multiplicity of ‘alternative worlds’, as fictional as, but other than, the worlds of novels. (104-5)

Cercas ofrece esta variación histórica al novelizar la Historia en *Soldados de Salamina* y, por lo tanto, crea mundos alternativos. Estos mundos no serán universos alternativos tangibles, sino que filosóficamente existen como otros “universos alternativos”.

La fabulación de la Historia no es nada nuevo. Waugh explica que

Hegel, in fact, suggested that history be contemplated as a work of art, for in retrospect it “reads” like a novel: its end is known. Metafiction suggests not only

that writing history is a fictional act, arranging events conceptually through language to form a world model, but that history itself is invested, like fiction, with interrelating plots which appear to interact independently of human design. (49)

Si se acepta esta noción de Hegel, se puede decir, entonces, que el metatexto con el que Cercas trabaja en *Soldados de Salamina* es la Historia en sí.

La idea de Historia como metatexto es muy importante porque llama atención al carácter lingüístico de la Historia y la cuestión de la representación. En su tesis doctoral *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI* (2006), Juan Carlos Martín Galván confirma este problema, vinculándolo a la idea de que es imposible representar la Historia fielmente. Dice:

La condición narrativa del discurso, unida al valor inherente del lenguaje, sitúa a ambos discursos en un mismo nivel epistemológico en cuanto a la representación de la realidad histórica se refiere. Es decir, que si ambos discursos reclaman su condición relevante a la hora de representar la realidad del pasado, ambos discursos también son un ejemplo de la imposibilidad de representar dicha realidad. (24)

Tomemos por ejemplo el hecho de contar a la policía el suceso de un atraco. Nunca se puede decir lo que pasó exactamente. Patrick O'Neill lo explica mejor en *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory* (1994): "I will have to tell *myself* stories in order to reconstruct what must have happened: I didn't see him, so he must have been hiding..." (35). De este modo, se puede extrapolar que al intentar contar lo que de veras pasó, hay que inventar.

Esta invención resulta difícil muchas veces, sin embargo, a causa del estado ontológico de la narrativa: “Perhaps the most striking thing of all with regard to the world of story, as far as narrative theory is concerned, is that ultimately we *cannot* ‘say what really happened’ for that world, because of its status as a narrated world, finally both evades and exceeds description” (38). De este modo, en *Soldados* el lector es presentado con este enigma. Resalta este carácter lingüístico de la Historia porque Cercas, el intra–y el extra–autor está manipulando la Historia para crear una nueva historia. El hecho de sentarse a escribir una obra sobre un evento histórico inevitablemente va a afectar la representación que el autor da a dicho evento histórico. Entonces, al tratar de un evento histórico, y uno que todavía tiene fuerte resonancia en la sociedad española como la recuperación de la memoria histórica, la ficcionalidad de la ficción que está escribiendo Cercas (y el intra-autor Cercas) se hace evidente junto con la ficcionalidad (o textualidad) de la Historia.

Lo que el lector empieza a ver en *Soldados* es una nueva etapa en el desarrollo literario de Cercas. Es una etapa en que él utiliza sus metaficciones para cuestionar la Historia oficial. Por lo tanto, el hecho de que esta narrativa sea posmoderna adquiere aún más importancia en esta sección debido a dicho cuestionamiento de la Historia. Dr. Luis Veres sugiere en su artículo "La novela histórica y el cuestionamiento de la Historia" (2007) que la libertad posmoderna es la clave para que este tipo de revisionismo pueda ocurrir. Dice que “este carácter revisionista viene facilitado por la descreencia postmoderna que intenta realizar nuevas lecturas de la historia desde nuevos postulados estéticos y nuevos posicionamientos políticos y sociales” (<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/novhist.html>). La ruptura con la Historia empírica es clave para entender un tipo de literatura como la de Cercas. Los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari han postulado algo semejante que ayuda al lector a

entender la importancia de reconceptualizar la Historia. En su libro *A Thousand Plateaus* (1987), los filósofos dicen:

History is made only by those who oppose history (not by those who insert themselves into it, or even reshape it). This is not done for provocation but happens because the punctual system they found ready-made, or themselves invented, must have allowed this operation: free the line and the diagonal, draw the line instead of plotting a point, produce an imperceptible diagonal instead of clinging to an even elaborated or reformed vertical or horizontal. When this is done it always goes down in History but never comes from it. (295-6)

Esta afirmación no sólo se aplica a lo que está haciendo Cercas con esta narrativa sino también a las acciones del intra-autor Cercas. Los dos Cercas están oponiéndose a la Historia oficial (el decreto de que todos deben olvidar el pasado) y están creando un nuevo brote histórico. Pero, al emplear la literatura como campo de batalla, el autor reafirma la importancia e hegemonía de la palabra escrita para determinar la Historia. *Soldados* está buscando escribir otra “historia” para formar una Historia diferente. El intra-autor Cercas está creando una ruptura, una línea nueva (para usar la terminología deleuziana) no solamente dentro de la narración para la sociedad sino en el mundo real, al participar en el discurso de la recuperación de la memoria histórica colectiva española. La narrativa entera se trata de un tipo de devenir memorístico. Cercas indica: “Del texto del diario *deduje*²⁵ que, antes de acogerse a la protección del grupo de los hermanos Figueras, Sánchez Mazas había hallado un refugio más o menos seguro en una casa de la zona, y que esa casa no podía ser otra que la casa..” (61).

²⁵ La letra cursiva es mía.

Esta cita demuestra la falta de fiabilidad de la memoria y la naturaleza arbitraria de la memoria en textos como *Soldados*. Por lo tanto, el acolchado narrativo con que es presentado el lector, es un producto pastiche. Está compuesto de muchos pasados, algunos verdaderos, otros imaginados y deducidos, pero siempre reales e inminentes.

Este carácter revisionista es también evidencia de la presencia de las intersecciones de la metaficción y un discurso historiográfico. Ya queda bien claro que esta narrativa es metaficticia debido a la presencia del intra-autor Cercas y el hecho de que el libro que lee el lector sea el libro que está escribiendo el protagonista/narrador/intra-autor. Por lo tanto, estas manifestaciones metaficticias están inexorablemente vinculadas al discurso historiográfico dentro de la narrativa.

La historiografía es el estudio y la escritura de la Historia desde un punto de vista dialéctico. El diccionario define historiografía como “the writing of history; *especially*: the writing of history based on the critical examination of sources, the selection of particulars from the authentic materials, and the synthesis of particulars into a narrative that will stand the test of critical methods” (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/historiography>). En “The Discourse of History” (1981), Roland Barthes explica un poco más sobre la relevancia de la historiografía. Dice:

Does the narration of past events, which, in our culture from the time of the Greeks onwards, has generally been subject to the sanction of historical ‘science’, bound to the unbending standard of the ‘real’, and justified by the principles of ‘rational’ exposition—does this form of narration really differ, in some specific trait, in some indubitably distinctive feature, from imaginary narration, as we find it in the epic, the novel, and the drama (7)?

Está demostrando los paralelos que existen entre el discurso histórico y los discursos narrativos de obras ficticias. Esta idea engendra un diálogo sobre la relación de la ficción y la historia. Para poder hablar inteligentemente del concepto, hay que entender la diferencia entre historicismo e historiografía. El historicismo es un acercamiento filosófico a la Historia por medio de la literatura y viceversa. El historicismo suele ser una manera de entender la Historia por medio de la literatura y viceversa. Después de 1977 surge una nueva tendencia literaria que se denomina el nuevo historicismo, el cual difiere del historicismo tradicional:

The new historicist takes a more freewheeling approach to history, inspecting unaccustomed regions for clues to human experience in past eras. A new historicist might write an essay on mirror or cosmetics in the Renaissance as a key to understanding the status of the individual during this age: combining a study of the material objects a culture uses with a reading of the culture's literary products. (Mikics, 206)

De este modo, se podría clasificar a Cercas como un nuevo historicista ya que está buscando en nuevas regiones (la búsqueda no de un héroe tradicional, sino de un héroe olvidado) para iluminar e informar el presente.

Lo interesante de *Soldados* no es que simplemente hable sobre los eventos de la Guerra Civil y sus reverberaciones en el presente, sino la manera de hacerlo. Cercas aúna todos estos discursos (el historiográfico, el autobiográfico y el periodístico) en un texto metaficticio que, en cambio, eleva el poder subversivo de todos los discursos mencionados. Para usar la terminología de Linda Hutcheon, Cercas se apropia de un discurso historiográfico metaficticio. En su libro *A Poetics of Postmodernism* (1988), Hutcheon analiza el desarrollo de la metaficción

historiográfica en la novela. Subraya la importancia de estudiar el carácter metaficticio de la Historia porque la Historia, como una obra ficticia, es una construcción lingüística. Dice: “In the nineteenth century, at least before the rise of Ranke’s ‘scientific history’, literature and history were considered branches of the same tree of learning, a tree which sought to interpret experience, for the purpose of guiding and elevating man... (105) Pero con la llegada de la sensibilidad posmoderna, esta noción cambia mucho. La historia y la ficción “are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality” (105).

Como Waugh, Hutcheon está insinuando que la dificultad en entender hasta qué punto es ficticia la Historia y hasta qué punto es verdad la ficción tiene que ver con los marcos que las encuadran.²⁶ Esta falta de transparencia es lo que ve el lector en *Soldados de Salamina*.

El ente que establece dichos marcos es el autor. En *Character and the Novel* (1965), W.J. Harvey habla sobre el papel tradicional del autor:

In every novel, omniscient or indirect, there is present an implied author, the novelist’s ‘second self’. The novelist may have silenced the omniscient voice but we are still left with the question, ‘Why has he chosen *this* mode of indirection rather than that?’ Why has he selected *this* for emphasis, ordered things in *this* sequence? No novelist can escape such choices and in making them he reveals, directly or obliquely, a view of the world which, however disguised is ultimately his alone. (74)

²⁶ “Fiction and history are narratives distinguished by their frames” (Hutcheon, 109).

Cercas no es solamente el autor, sino el narrador y el protagonista. Así, el mundo que Cercas crea no es una representación fiel del mundo del lector, sino una del mundo del autor.

Ya que el aspecto metaficticio de un texto es que refleja sobre el proceso de escribir, en *Soldados* el autor real y el intra-autor se unen para escribir el libro que tiene el lector entre sus manos. Hay varios ejemplos en el texto que demuestran esto: “Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*” (Cercas, 73):

También suponía que, aunque todo lo que con el tiempo había averiguado sobre Sánchez Mazas iba a constituir el núcleo de mi libro, lo que me permitiría sentirme seguro, llegaría un momento en que tendría que prescindir de esas andaderas, porque—si es que lo que escribe va a tener verdadero interés--un escritor no escribe nunca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora.
(Cercas, 144)

Otro discurso subversivo de que Cercas se aprovecha es el discurso del devenir. Todos los discursos subversivos estudiados hasta este punto en esta sección evidencian la presencia del proceso de un devenir histórico en el sentido deleuziano de la palabra. ¿Cómo se hace que un pasado sea mejor? En la narrativa se ve que el lector se hace protagonista. Justo como el autor se hace narrador y protagonista, el lector le acompaña en este devenir literario. En la narrativa el intra-autor entrevista a un amigo de Sánchez-Mazas, que dice: “Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*” (73). Es interesante que un personaje en el libro se preocupe de ser un protagonista en un libro. ¿Existe de verdad este amigo? ¿Es simplemente una invención de Cercas? De todos modos, se ve a un personaje en el texto, quien para el lector

ya es protagonista, que quiere hacerse protagonista, pero que no lo es todavía. Aquí yace el estado liminal de ambigüedad de ser una creación ficticia que a la vez tiene un enlace con la realidad del lector. Es una invención astuta de Cercas.

Otro tipo de devenir que se ve en el texto es la noción de hacerse héroe. Todos los pasados que Cercas ha estudiado crean un presente único para el intra-autor del cual emerge un héroe: “Le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir *Soldados de Salamina* y le aseguré que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara” (Cercas, 167). De esta misma manera, el texto obviamente es sobre la búsqueda de un héroe y cómo cambia la idea de qué es un héroe. Cercas dice:

Personas decentes hay muchas: son las que saben decir no a tiempo; héroes, en cambio, hay muy pocos. En realidad, yo creo que en el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar. Además, se puede ser una persona decente durante toda una vida, pero no se puede ser sublime sin interrupción, y por eso el héroe sólo lo es excepcionalmente, en un momento o, a lo sumo, en una temporada de locura o inspiración. (148-149)

Al final de la narrativa, tanto el lector, como el intra-autor, no saben cien por cien la identidad del miliciano que le salvó la vida a Sánchez Mazas. Cercas deja bastante evidencia de que es Miralles²⁷. Cercas pregunta: “Era usted, ¿no? Su respuesta fue: -No” (204-05). Aunque Miralles

²⁷ Sólo ha de pensar en el pasodoble de Miralles. “Bolaño lo descubre cuando revisa las habitaciones y ve, bajo el brillo de una luna discreta, a Miralles y a Luz bailando –o tratando de bailar– un triste pasodoble español. El detalle no es menor si se recuerda la primera parte de la novela, y a los prisioneros que se divierten con un soldado que los vigila, mientras baila el pasodoble *Suspiros de España* acompañado de su metralleta, sobre las piedrecillas calcinadas del presidio de El Collel” (Valdes, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012007000200013&script=sci_arttext).

nunca lo confirma, la descripción de la conversación entre Miralles y Cercas insinúa que Miralles fue el soldado republicano.

Otro devenir en la narrativa es el del autor-protagonista. El papel subvertido del autor tradicional es otro aspecto metaficticio que subvierte el discurso tradicional en *Soldados*, combinado con la presencia de un narrador comprometido. Es Cercas y no lo es. Es el intra-autor Cercas. Pero es un Cercas ficticio. Cercas ha dicho varias veces que el yo en sus narrativas no es él²⁸. El lector no debe fiarse del narrador. Al principio de la narrativa dice:

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. Miento (17)

Las palabras del narrador son muy convencedoras pero al final de la frase dice que todo fue una mentira.

El lector tiene que darse cuenta de las directrices que tiene con respecto al nivel de fiabilidad que pone en el narrador. O'Neill dice: "As readers, we measure a narrator's objectivity and reliability primarily by our perception of the degree of his or her involvement in the narrative reality presented" (61). Así, el narrador no tiene ninguna expectativa de fiabilidad a causa de no ser solamente el narrador, sino el autor, el intra-autor y el protagonista principal. O'Neill termina diciendo que "a character-narrator who appears as a character in his or her own narrative is, of course, both external to that narrative as its narrator, and, more important in this context, internal to it as a character--and therefore compromised as a narrator" (62).

²⁸ "Creo que eso se debe, entre otros motivos, a que cuando comenzamos a escribir lo hacemos en primera persona, como una carta. Es lo más sencillo. Una conquista fundamental para un escritor es la tercera persona, cuando ya construyes una historia que pretende o finge estar al margen de ti" (Entrevista por Álex Chico. *Narrativabreve.com*).

Otro término por esta falta de fiabilidad en el narrador es autocuestionamiento. Este término viene de Noé Jitrik en *Producción literaria y producción social* (1975). Dice Jitrik:

El ‘autocuestionamiento’ no es sólo un núcleo productor que desaparece en la forma que produce: también lo recuperamos en ella y en todos los momentos en que aparece nos introduce a una doble perspectiva, la de un mundo cuyo conocimiento se hace dudoso y, por otra parte, la de un autor que trasmite correlativamente similares dudas acerca de su propia capacidad de conocer. (134)

De este modo, si el lector duda de lo que sabe el narrador, ¿cómo puede saber con certeza que la Historia que Cercas propone sea verdad y verosímil? No puede. Ese es el punto y una de las claves de la cosmovisión literaria de Cercas; no se puede saber la Historia y que hay que cuestionar todo tipo de producción a causa de su estado ontológico de ser una construcción lingüística.

Esta sección ha intentado analizar *Soldados de Salamina* desde un punto de vista del devenir. Es un texto en que el proceso creador se desnuda para el lector. Es un texto que busca usar estas manifestaciones metafictionales para participar activamente en el discurso de la recuperación de la memoria histórica.

A modo de conclusión, quizás la mayor contribución de *Soldados* al discurso contemporáneo de la recuperación de la memoria histórica colectiva española es que ofrece posibilidades. Ofrece nuevas aperturas que hasta entonces no ha habido: “Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (Hutcheon, 110). Esta idea se aplica excelentemente a *Soldados* porque rompe ese Pacto de Silencio que se discutió en la introducción. Ese pacto buscaba imponer una Historia universal en todos. Al cambiar el

enfoque de la narrativa en Miralles, el intra-autor Cercas tiene que re-escribir la Historia. El enfoque ahora es un héroe olvidado en la sociedad contemporánea. Es un miliciano que ha sido marginalizado. Ha sido olvidado y dejado al lado. Por eso, el enfoque de la narrativa se vuelve una historia de los olvidados, de los marginalizados. Para hablar alegóricamente, Cercas insinúa que las historias de estos marginalizados son las historias que la sociedad española debe incorporar en la formación de su futuro.

De este modo, la narrativa busca crear un nuevo discurso. El aspecto metafictional de la narrativa se filtra por la realidad del lector y reafirma la capacidad del cambio. La reescritura del pasado muestra no solamente la ficcionalidad de la Historia sino también la maleabilidad de dicha Historia. En *Deleuzian Fabulation and the Scars of History* (2010), Ronald Bogue sugiere que la sociedad depende de narrativas como *Soldados* para poder tener un futuro productivo.

Dice:

Whether assigned by critics and blurb writers to the category third-world, magical realist, postcolonial, realist, modernist, postmodern, feminist, or what have you, these writers exhibited a profound concern with the myriad historical forces that have come together to shape their particular cultures. And in most of these writers, this historical labor has entailed an accounting of great suffering and an effort to find in that suffering the elements of a usable past—that is, a past that is true to what happened but capable of engendering new possibilities. (ii-iii)

¿Puede ser clasificada la narrativa de Cercas como una *minor literature*? Sí, a causa de la creación de un nuevo presente y futuro al formular un nuevo pasado.

¿Puede ser fabulación un experimento en el mundo “real” del lector? En su ensayo “1874: Three Novellas, or ‘What happened?’” (en *A Thousand Plateaus*) Deleuze y Guattari

ofrecen un análisis de tres *novellas* para iluminar su cosmovisión de la narración. Al hablar de “The Crack-up” de F. Scott Fitzgerald, los dos teóricos hablan sobre movimientos dentro de la novella. Dicen:

One moves with it, another already casts it into the past *from the moment* it is present (novella), while another *simultaneously* draws it into the future (tale). How does this relate then to Cercas’s novel? Deleuze and Guattari state clearly that: ‘Let us not dwell too much on the dimensions of time: the novella has little to do with a memory of the past or an act of reflection; quite to the contrary, it plays upon a fundamental sense of forgetting’. (193)

Pues, aunque *Soldados* no es una *novella*, sí es un producto de la fabulación. Cercas es capaz de hacerle olvidar al lector que está leyendo una ficción. La ficción se hace realidad y por consecuencia, verdad. Este hecho se evidencia por la inclusión de figuras históricas, documentos históricos y la presencia del autor mismo.

Quizás no sea posible saber qué tipo de futuro engendrará la narrativa. Bogue dice: “One cannot know ahead of time what the artistic invention of a people to come will lead to, but despite its risks, it is the only means of developing new possibilities for art and the social collectivity” (8). De hecho, muchas posibilidades han surgido después de la publicación de *Soldados*, por ejemplo *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón, *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado y *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes. En un sentido, *Soldados* se puede considerar como el alba de una nueva era para este tipo de literatura.

En conclusión, si la desconstrucción del discurso tradicional yace en la falta de fiabilidad en la referencialidad de la Historia, entonces *Soldados* es un ejemplo perfecto de una narrativa

que mejor encarna esta falta de transparencia. Aunque Hutcheon habla de un texto típico posmoderno, se puede aplicar su comentario a *Soldados* con respecto a esta falta de referencialidad al decir que “the postmodern paradoxes here are complex. The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both ‘authentic’ representation and ‘inauthentic’ copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality” (110). No es una negativa. De hecho, uno de los efectos que produce *Soldados* es el de querer indagar más en lo que de veras pasó durante los años de la dictadura.

En *Soldados*, el autor se aprovecha del discurso historiográfico y lo combina con elementos metaficticios para escribir una obra que llama la atención sobre la importancia de recuperar los años perdidos de la dictadura franquista. Por medio de libros como éste, España tiene la capacidad de revivir el pasado de una manera que fomenta la creación de una nueva España, una España en que las víctimas de la Guerra pueden recibir un sentido de conclusión y paz.

CAPÍTULO 6

EL MÓVIL

Aunque la edición de *El móvil* que se analiza aquí es un cuento en una colección de relatos cortos titulada *El móvil* del año 1987, se analiza la edición de 2003 que se publicó en 2003 dos años después del éxito de *Soldados de Salamina*. Debido a la popularidad de *Soldados*, el autor decide en 2003 publicar el cuento titular de su colección en su propia edición. *El móvil* es el ejemplo más metaficticio de Cercas.

Hasta ahora se ha visto la influencia de la metaficción en diferentes discursos subversivos. A diferencia de *Soldados de Salamina*, en *El móvil* no hay intersecciones de la metaficción y discursos subversivos; por lo contrario, la metaficción es el elemento que subvierte el discurso tradicional. De este modo, es imprescindible analizar qué tipo de metaficción está presente y el poder subversivo que ejerce sobre el discurso tradicional. De esta cuestión surge una problemática existencialista, ya que las fronteras entre realidad y ficción se borran y no se puede saber con certeza quién crea a quién.

Ficciones como *El móvil* demuestran cómo “the mere fictionality of fictions, nowadays, hard metafiction—breaking the chain of the postmodernist repression of the author-subject—is the first literature to obstinately unmask the fictionality of ‘modern fictions’; those fictions that postmodernism, with its special blend of nihilism and over-optimism, indirectly fosters instead of unveiling” (Cazzato, 39).

El móvil se trata de un escritor apasionado, Álvaro, quien quiere escribir una obra realista (aunque termina siendo una de las novelas más antirrealistas que ha producido) y por eso busca

inspiración para su próxima obra en su propia casa de apartamentos. Desde el principio se ve que la literatura rige su vida: “Había subordinado su vida a la literatura” (Cercas, 15). En el resto de esta sección se referirá al Álvaro que escribió la obra como Álvaro-autor y al Álvaro, quien es el protagonista de la obra de Álvaro-autor, como Álvaro-protagonista. Francisco Rico habla de esta confusión en su “Nota de un lector” al final de la edición de 2003 de *El móvil*. Dice: “es obra de Álvaro, del protagonista de Álvaro o de uno y otro. Pero si en mayor o menor grado es del protagonista, según muy bien cabe interpretar, a poca costa nos será lícito inferir que Álvaro no crea a su protagonista, sino que es el protagonista quien crea a Álvaro” (Rico 102-3).

Sin embargo, mediante la progresión de la obra el lector se da cuenta de que ya no se puede separar los dos Álvamos. Álvaro-autor empieza a escribir un relato que paralela mucho su propia vida. Su protagonista es Álvaro y los personajes son los de la casa de apartamentos del Álvaro-autor. Desde este momento, las líneas entre la realidad y la ficción empiezan a borrarse. Álvaro encuentra una pareja casada que se llama Enrique e Irene Casares. Después de simpatizarse con los Casares, Álvaro planta la semilla de que el señor Montero, un anciano en la casa de apartamentos, tiene mucho dinero. La pareja tiene problemas financieros y deciden matar al viejo, quien, supuestamente, tiene mucho dinero. En este punto en la narrativa el lector no puede distinguir si estamos siguiendo la trama de Álvaro-autor o Álvaro-protagonista. Sin embargo, Álvaro (¿el autor y/o protagonista?) ve al señor Casares con algo envuelto en un papel. Tiene miedo porque cree que va a matar al señor Montero como ya había escrito en su narrativa. Pues de veras sucede en los dos mundos de Álvaro y el lector termina la lectura pensando que el asesinato solamente sucedió porque Álvaro-autor lo escribió así primero. Uno de los Álvamos (supuestamente el autor original al principio de la narrativa) decide reescribir la obra esperando cambiar el resultado. La línea final de la narrativa termina donde la narrativa de Cercas, y/o de

Álvaro empezó: “Álvaro se tomaba su trabajo en serio...” (98). Por eso, surge la cuestión de qué crea qué. ¿Crea la realidad la narración? o ¿crea la narración la realidad?

Para poder acercarse a una posible respuesta a esta pregunta es preciso entender qué tipo de metaficción está presente. El artículo “Hard Metafiction and the Return of the Author Subject: The Decline of Postmodernism” (1995) de Luigi Cazzato ayuda mucho en definir esta metaficción. Él propone que hay una diferencia entre metaficción dura y metaficción blanda. Define la metaficción dura como “fiction against fiction; fiction against its disguised contriving function; fiction in which the reader’s horizon of expectation is constantly bound to be upset because he or she is asked to be alert and not relaxed, to detect fiction rather than identify with it” (28-9). A diferencia de una novela realista (en el sentido decimonónico de la palabra) esta narrativa pide constantemente que el lector cuestione los límites de la ficción y la realidad. *El móvil* se presta a una interpretación policiaca también. Pero, a diferencia de una típica novela policiaca en que hay un protagonista (diferente que el autor) que busca resolver algún crimen o averiguar quién es el asesino, el enfoque de *El móvil* es sobre el proceso de crear una obra de ficción.

La primacía de la palabra escrita se hace evidente desde el principio de la trama: “Creía que no hay literatura, por lateral o exigua que sea, que no contenga todos los elementos de la Literatura, todas sus magias, sus abismos, sus juegos” (Cercas, 18). Álvaro reconoce que la realidad es una invención y que forma parte de una entidad más grande. La presencia de la metaficción reafirma el hecho de que el lector participa en el proceso creador. Álvaro dice al final de la escritura que “ciertos fragmentos (por ejemplo, la introducción teórica) sonaban ahora tan pedantes que hasta podían aprovecharse apenas retocados, porque un nuevo contexto los

dotaría de un aire faresco; también debía preservarse como aliciente cómico de carácter retrospectivo, el insufrible tono de presunción que emanaba de otros pasajes” (98).

De este modo “to say that ‘metafiction is fiction about fiction’ is to reflect upon the most evident semiotic datum of the metafictional text. Self-conscious fiction differs from conventional fiction because, as Russian Formalists would say, it *lays bare* the factors of literary communication according to Jakobson’s semiotic model” (Cazzato, 28). En su “The Functions of Language” Louis Hébert resume este modelo en la siguiente tabla²⁹:

Target factor and function no.	TARGET FACTOR	SOURCE FACTOR	FUNCTION
1	Context	Message	Referential
2	Addresser	Message	Emotive
3	Addressee	Message	Conative
4	Contact	Message	Phatic
5	Code	Message	Metalingual
6	Message	Message	Poetic

En todas las narrativas de Cercas, estas funciones quedan menos transparentes y divisibles. Por ejemplo, en *El móvil*, el emisor es a la vez el protagonista. El destinatario, que tradicionalmente ha sido el lector, ahora queda menos claro. ¿Es el lector el destinatario o es el destinatario un lector dentro del mundo ficticio de Álvaro? Si la función metalingüística sirve como una

²⁹ "(1) The referential function is oriented toward the context (the dominant function in a message like 'Water boils at 100 degrees'); (2) the emotive function is oriented toward the addresser (as in the interjections 'Bah!' and 'Oh!'); (3) the cognative function is oriented toward the addressee (imperatives and apostrophes); (4) the phatic function serves to establish, prolong or discontinue communication (or confirm whether the contact is still there) (as in 'Hello?'); (5) the metalingual function is used to establish mutual agreement on the code (for example, a definition); (6) the poetic function (e.g., 'Smurf'), puts 'the focus on the message for its own sake' [(Jakobson, 1960, p. 356)]" (trans. of Tritsmans, 1987, p. 19). (Sacado de <http://www.signosemio.com/jakobson/functions-of-language.asp>)

definición del código, ¿cuál es tal definición? ¿cuál es tal código? Si aceptamos que lo metalingüístico es usar un texto para explicar algo, Cercas usa la función metalingüística para acercarse a una definición de qué es lo real y qué es lo ficticio.

Con la desaparición del marco tradicional de la realidad del lector y la realidad del texto, surge la cuestión de la referencialidad. ¿Quién cuenta la narrativa? ¿El autor? ¿El protagonista? ¿o los dos? Cazzato dice: “In many self/conscious texts an ambiguous figure of a narrator scandalously shoulders his or her way along claiming, after a century of literary impersonality, to be the author of the book we are reading and pretending also to discuss his or her particular and general role as author” (29). Así, no es importante analizar quién cuenta qué, sino ¿cuál es efecto de esta fusión de voces autoriales con voces narrativas? El efecto que produce es la ficcionalización de la existencia del propio autor. Cazzato sugiere que el autor sí se ficcionaliza un poco pero no totalmente: “Or does this figure resist complete fictionalisation as if it aimed to incorporate a sort of reality-residue, a sort of authenticity warrant in fiction” (31).

En narrativas como *El móvil* el lector, por lo tanto, empieza a cuestionar su propia realidad. ¿Es su vida una narrativa que es tan ficticia como la de la narrativa que lee? Cazzato sugiere que “present-day reality is overwhelmingly surrounded by narratives and narrative voices: we walk all the dayslong through a forest of ‘stories’ told by radio, television, newspapers, advertising, films, etc. In this reality-context it is very easy to think that we live in fiction just as easy, too, to be the victim” (34). Hard metafiction is a natural product of anxiety (34-5). La ansiedad a la que se refiere Cazzato tiene que ver con los diferentes papeles (o funciones, para hablar en términos jakobsianos) en el texto. Sólo existe ansiedad en una narrativa cuando los papeles del discurso ficticio tradicional son subvertidos por cualquier elemento (que en el caso de *El móvil*, es la presencia de la metafiction). Cazzato dice:

The author/narrator becomes a character, thus expressing an anxiety about the authenticity of the story...MESSAGE/CONTEXT (history): the author-narrator becomes a historian in order to express an anxiety about the manipulation of history (*historiographic* mode). ADDRESSEE (the reader): the author/narrator becomes a critic, finally expressing an anxiety about the destiny of his/her message (*criticgraphic* mode). (35-6)

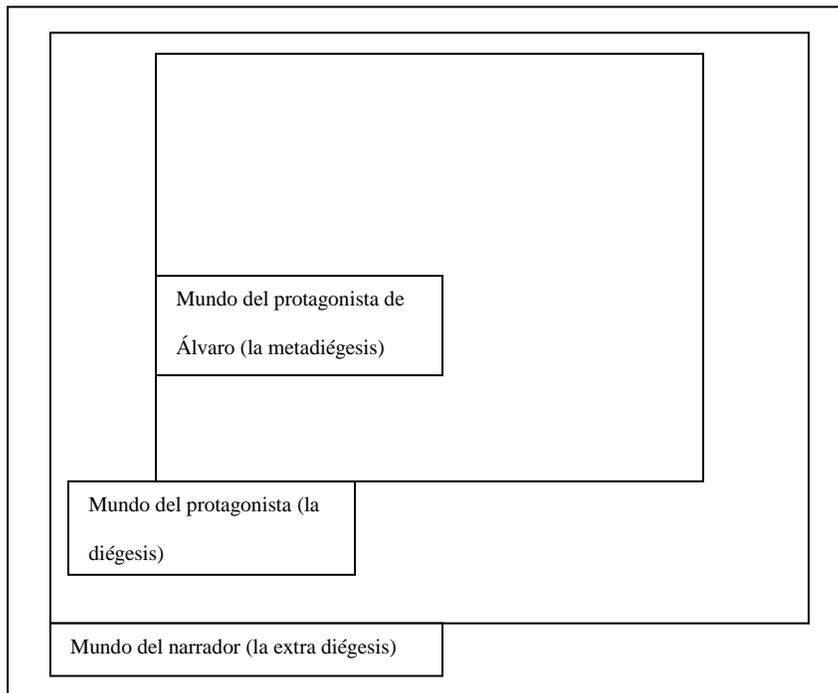
No hay mejor ejemplo que encarne dichas ansiedades que *El móvil* a causa del devenir-protagonista del autor y del devenir-protagonista/autor del lector.

Hablando de marcos y devenires, un elemento narrativo que se ve deconstruido es la plasmación de la problemática. ¿Cómo se difiere la captación de la problemática en *El móvil* de la de una novela tradicional? Pues, Cercas deconstruye la plasmación tradicional en el sentido aristotélico. Por ejemplo, en *El móvil*, cuando Cercas le presenta al lector a Álvaro, un escritor que tiene mucho en común con Cercas, Álvaro quiere escribir la mejor novela. Para hacer esto, va a escribir una novela sobre un autor escribiendo una novela sobre el robo y asesinato eventual de un anciano en un edificio muy parecido al donde vive Álvaro. Waugh dice que “metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems” (9). La temática no se plasma con un principio, un climáx y un final. Por lo contrario, termina circularmente donde empieza.

La plasmación de la trama de la narrativa está influida por la intrusión del autor en la trama. El término “diégesis” es el mundo donde ocurren los acontecimientos narrados en una obra de ficción. Tomemos, por ejemplo, un diagrama del mundo diégetico en *El móvil* para poder

entender cómo la presencia de la metaficción puede perturbar y subvertir el discurso tradicional ficcional y el desarrollo normal de una novela tradicional:

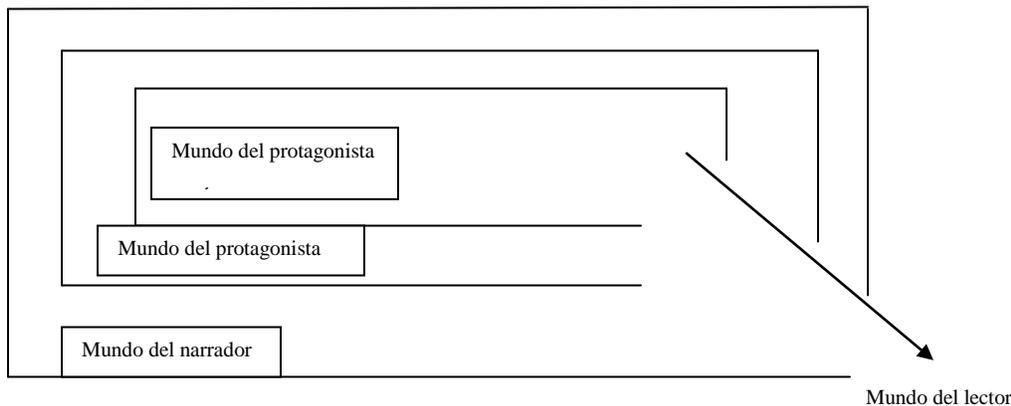
Dibujo 1: Una posible percepción realista³⁰ de las relaciones diegéticas en El móvil



Mundo del lector en la "realidad".

³⁰ Es particularmente importante subrayar que "realista" aquí evoca la noción de mimesis en el sentido de que en textos como *El móvil*, el autor postula que la ficción crea la realidad que es una inversión de mimesis tradicional.

Dibujo 2: Una percepción metaficticia de las relaciones diegéticas en El móvil



En el primer dibujo se puede ver una interpretación tradicional de la novela. Esta interpretación no permite un flujo y reflujo de las manifestaciones diegéticas diferentes. En el segundo dibujo, sin embargo, se puede ver que todos los mundos diegéticos influyen en cada nivel superior hasta el mundo del lector.

Otro elemento que sale de la diégesis y entra en el mundo del lector es el narrador. Pero el narrador también es el autor. Como en las otras narrativas de Cercas, la presencia de datos y elementos autobiográficos subvierte el discurso tradicional al confundir hechos reales con ficticios. Como se ha dicho anteriormente, en cada narrativa de Cercas el lector conoce a un “Cercas” diferente y nuevo. En “Autobiographical Fantasia” (2002) Malwar Elnaggar define la autobiografía como una imposibilidad. Aunque *El móvil* no es una autobiografía, la presencia de elementos autobiográficos reclama un análisis de la importancia de dichos elementos con respecto a su poder subversivo del discurso tradicional. Dice en su artículo sobre datos autobiográficos que “it deconstructs the act of writing in such a way that autobiography’s fact becomes an impossibility. Even if the author assumes to identify with the ‘I’ of the text, he or she

is necessarily separated—through the act of writing—from this ‘I’, and therefore the text, cannot pose itself as a proclaimer of truth” (171).

La fiabilidad del narrador no es la única cuestión que surge en *El móvil*. Vinculada al tema de la fiabilidad del narrador es la cuestión de existencia. ¿Quién crea a quién en la narrativa? ¿Crea Álvaro a su personaje? o ¿crea el personaje de Álvaro a Álvaro? O para llevarlo un paso más, ¿hasta qué punto se puede separar la vida de los dos Álvamos del autor Cercas? Pues, este es un laberinto que no es posible determinar con certeza. Más bien, el eje sobre el que gira la narración de Cercas es el deseo de existir por parte de un personaje ficticio. El lector se enfrenta con una entidad ficticia que está rogando ser creado (o existir).

Por lo que se refiere a este tema, en *Existentialism and Human Emotions* (1957) Jean-Paul Sartre define su tipo de existencialismo: el existencialismo ateo. Dice que “if God does not exist, there is at least one being in whom existence precedes essence, a being who exists before he can be defined by any concept, and that this being is man, or, as Heidegger says, human reality...First of all, man exists, turns up, appears on the scene, and, only afterwards, defines himself” (15) El existencialista ve al ser humano como una criatura indefinible a causa del hecho de que no es nada desde el principio de su inepción. La existencia precede la esencia y no al revés. “Not only is man what he conceives himself to be, but he is also only what he wills himself to be after this thrust towards existence” (Sartre, 15).

En un artículo titulado “Existentialism in Fiction” (1949), Charles Glicksburg habla de *The Reprieve* (1947) de Sartre y el problema al que Sartre se enfrenta, que es la cuestión de la identidad y el dualismo de su ser interior y exterior:

The objects outside of him—trees, houses, bridges—were solid, whereas inside of him there is nothing. The self is nothing. Finally he comes to see—the

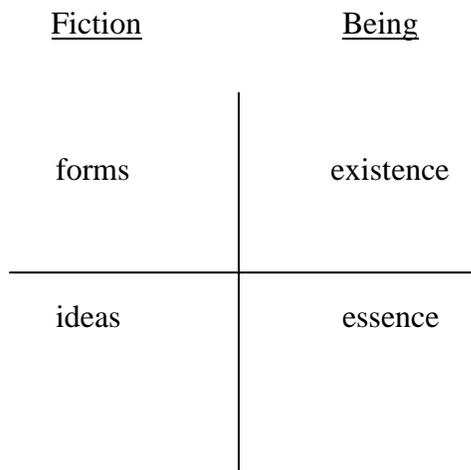
Existentialist resolution—that the liberty he had so long sought was himself: ‘I am my own freedom.’ And instead of the unutterable joy he had thought would accompany this discovery, he felt only a deep desolation. (17)

¿Qué tiene que ver esto con *El móvil*? Pues, en *El móvil*, Álvaro-protagonista, Álvaro-autor y el narrador luchan por existir en la realidad. Esta lucha no es tangible sino existencial. La manera en que termina la narrativa de Cercas implica una fusión de las dos realidades. ¿Pasaron estas experiencias a Cercas? No se puede saber, pero lo que importa es que los eventos de la ficción que el lector tiene entre sus manos implica que su realidad es tan frágil e ingobernable.

En “Metafiction” (1970) de Robert Scholes, el autor subraya la cuestión filosófica de existir dentro de una obra ficticia al decir que

These conditions of being, both existential and essential, are reflected in all human activity, especially in the human use of language for esthetic ends, as in the making of fictions. Imagine, then, the conditions of being, divided into existence and essence, along with the order of fiction, similarly divided. This simple scheme can be displayed in a simple diagram:

fig. 1



(101).

Si las ideas corresponden a la esencia y las formas de la existencia, el discurso existencialista presente en *El móvil* subvierte el orden tradicional de existencia-formas y esencia-ideas al apropiarse de un existencialismo más parecido al de Sartre. Es decir, que en *El móvil* la existencia de Álvaro-protagonista no surge de las ideas de Álvaro-autor. Es al revés; la esencia de los dos Álvamos solamente se brota de los reclamos de existencia por parte de estas figuras ficticias que de veras son productos de la imaginación de Cercas. ¿O son los dos Álvamos dos versiones de Cercas? Quizás.

Sin embargo, lo que queda claro es que *El móvil* requiere que el lector esté atento a cada palabra y frase. En *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* (1983), Michael Boyd dice que metaficciones como *El móvil* postulan maneras nuevas de leer todas las novelas, no solamente las metaficciones en sí: “The reflexive novel should certainly provide us with new ways to read old novels. But since ‘the act of writing’ is performed continuously in nonliterary contexts, the reflexive novel can also help us to understand the ways in which we use everyday language and narrative to shape our perception of the world” (Boyd 172-173). Esta es una solución muy tangible y aplicable de la teoría literaria propuesta en *El móvil*. Nuestra realidad es como una novela en el sentido que construimos nuestra realidad con palabras y percepciones. La metaficción presente en *El móvil* subraya la borrosidad de la línea fina que separa la realidad y la ficción.

En resumidas palabras, *El móvil* es un texto imprescindible para poder entender la cosmovisión literaria de Cercas. Aunque comparte muchas semejanzas con sus otras narrativas, con algunas, no tanto. Uno de los únicos estudios que hay sobre esta obra de Cercas se encuentra en la parte final de *El móvil*. Rico habla mucho sobre las semejanzas entre *El móvil* y *Soldados de Salamina*. Insinúa que la cosmovisión literaria de Cercas se puede ver en *El móvil* que es uno de los primeros escritos de Cercas: “Ambos libros tienen por eje central la escritura de un relato–

el relato que se está leyendo—en tornadiza confrontación con la realidad” (Cercas, 101).

Continúa diciendo que “tanto *El móvil* como *Soldados de Salamina* terminan citando las líneas iniciales de *El móvil* o de *Soldados de Salamina*” (102). La estructura circular de estas dos narrativas es importantísima en hacer hincapié en el aspecto metaficticio de la narrativa. El lector empieza la obra con una escena de un escritor produciendo la obra que tiene entre las manos y termina dicha historia con la misma escena.

Sin embargo, tanto en *El móvil* como en *Soldados* y todas las demás narrativas de Cercas, el lector se enfrenta con una realidad extraña pero a la vez muy parecida a la suya. La confusión en *El móvil* surge de la subversión del discurso tradicional por medio de las varias manifestaciones metaficticias. Aunque Álvaro-autor quiere escribir una obra realista, termina escribiendo una obra muy antirrealista ya que la realidad no decide lo que es la ficción sino al revés. Al final, Álvaro-autor no puede controlar su creación; por lo contrario, éste controla a aquél.

CAPÍTULO 7

LA VELOCIDAD DE LA LUZ

La velocidad de la luz (2005) es la quinta narrativa de Cercas y la segunda vez que el autor usa la primera persona y que se trata del tema de la guerra. Sin embargo, difiere mucho de *Soldados* en que en vez de tratar sobre la Guerra Civil Española, se trata de la Guerra del Vietnam. También, en vez de tratar de la búsqueda de un héroe (como el miliciano republicano que le salvó la vida a Sánchez Mazas en *Soldados*), Cercas ahora indaga en los efectos psicológicos y marginalizadores de la guerra en el ser humano (encarnado en la figura de Rodney). Pues, ¿qué tiene que ver esta obra con el tema de este estudio? Las últimas dos páginas de esta narrativa son la razón por la cual *La velocidad de la luz* ocupa un lugar especial en el presente estudio. Al final de la narrativa, el lector se da cuenta de que todo el libro que ha leído hasta ese punto ha sido escrito a la vez que lo lee el lector. Toda la narrativa ha sido una evocación, tal y como lo percibe el intra-autor Cercas. De este modo, esta sección busca analizar cómo nuestro entendimiento de la presencia del componente metaficticio está influido por un discurso autobiográfico y por un discurso de memoria.

En esta obra, Cercas se aprovecha del éxito de *Soldados de Salamina* (2001) al escribir otra narrativa sobre la guerra y la importancia de la ficción para mantener viva la memoria de los que se vieron involucrados en dicha guerra. El texto no solamente está en diálogo con *Soldados* sino con todas las narrativas de Cercas a causa de la presencia del intra-autor Cercas y la mención de personajes anteriores, como de *El inquilino*. En *La velocidad de la luz* Cercas dice: “Le dije que estaba escribiendo una novela” (53-4). “No estoy seguro de que fuera una buena

novela, pero era mi primera novela, y escribirla me hizo sumamente feliz” (145). “Pero me extraño que ni Laura ni Borgheson ni Elizabeth Bell ni Viñas mencionaran a Olalde, el ficticio profesor español cuyo físico extravagante—y quizá no sólo su físico—estaba transparentemente inspirado en el físico de Rodney” (233). Así, esta es una manera en que el Cercas real invade la realidad del texto y se confunde con el intra-autor Cercas.

Es interesante notar que la publicación de *La velocidad de la luz* sea precedida por *La verdad de Agamenón* (2006) que es otra compilación de artículos periodísticos y literarios que ha publicado el autor a lo largo de su carrera literaria (esta colección incluye distintos artículos que aparecen en *Una buena temporada*). En *La verdad de Agamenón*, Cercas habla mucho sobre lo que significa el término “novela”. Al explicar el significado del título el autor comenta: “El primer porquero es un subordinado reticente con la verdad oficial; el segundo, un listillo, un simple tramposo. El primer Agamenón es un tirano con alguna educación pero sin ningún escrúpulo; el segundo, un hombre justo y equitativo, que propone jugar limpio” (22) y continúa elaborando que la primera interpretación es “una vindicación de la verdad literaria, porque la verdad de la literatura es siempre una verdad insumisa con la verdad impuesta por los amos de la palabra, por quienes poseen el poder; la segunda interpretación contiene una vindicación de la verdad de los hechos, de la verdad histórica, de la verdad científica” (22). Es decir, uno de los componentes fundamentales de la cosmovisión de Cercas es la creencia de que la historia (la verdad) es maleable y capaz de ser manipulada.

Pero una de las razones por la que se ha abierto una profunda brecha entre los que aceptan esta definición de la novela y los que no, se debe en gran parte a los mismos novelistas. Cercas insiste: “Que los novelistas españoles no estemos siempre a la altura de las exigencias del género es sólo culpa de los novelistas, no de un género cuyo impulso germinal no es de sumisión

o aquiescencia, sino de libertad. Tal vez sea en él donde radique toda la dignidad de la novela” (100). Este comentario es muy oportunamente aplicable a esta sección del presente estudio porque la aseveración de *La velocidad de la luz* de ser novela (no por alguien en particular sino por la categorización normal en, quizá, la librería) es de poco peso. Cercas dice: “Recientemente la crítica ha subrayado con razón el carácter híbrido...de unas novelas españolas” (97). El término “novela” ya no es tan definible.

En esta narrativa el lector conoce, de nuevo, al intra-autor Cercas que es profesor en la Universidad de Illinois en Urbana. Mientras que el intra-autor Cercas está allí, conoce a Rodney Falk. Éste es un veterano de la guerra de Vietnam. A nadie en el departamento le cae bien Rodney. Todo el mundo piensa que es muy extraño. El intra-autor Cercas simpatiza con Rodney y se convierte en uno de sus mejores amigos. Estos dos amigos tienen muchas discusiones largas sobre cómo hay que escribir una novela. Otra vez, Cercas está insertando sus propias teorías sobre la ficción. Un día, Rodney desaparece. El intra-autor Cercas va a la casa del padre de Rodney para averiguar lo que le había pasado. Después de una conversación larga, el intra-autor Cercas se entera de que Rodney sufrió mucho en el Vietnam y que le quedaban cicatrices muy profundas. Aquí, la narrativa cambia mucho. El intra-autor Cercas no oye nada más de Rodney. El intra-autor Cercas es un gran novelista y ha conseguido mucho fama debido a la publicación de narrativas como *El inquilino* (que comparte el mismo nombre con el primero relato publicado del autor real Cercas). Con la publicación de *Soldados de Salamina*, el intra-autor Cercas se convierte en mujeriego y bebe mucho.

El éxito para el intra-autor Cercas es una maldición. A lo largo de los años, la historia de Rodney todavía fascina al intra-autor Cercas y hace que éste piense que debe ser compilada en una narrativa. Ya de regreso en España, el intra-autor Cercas tiene esposa y un niño. Un día,

Rodney va de visita a la casa del intra-autor Cercas, pero éste no está. Así, que visita a la mujer y al niño. Después de tratar de localizar a Rodney por diversos lugares de España, el intra-autor Cercas lo encuentra en Madrid donde los dos hablan hasta el amanecer y el intra-autor Cercas decide escribir una narrativa sobre la vida de Rodney. Más tarde, debido a una pelea con su mujer, el intra-autor Cercas pierde a su mujer e hijo en un accidente automovilístico. Este suceso hace que el intra-autor Cercas contemple el suicidio. Mientras que está en un recorrido por E.E.U.U. promocionando sus escritos, el intra-autor Cercas visita al pueblo de Rodney y se entera de que Rodney tenía una mujer y un hijo y que Rodney se había suicidado poco antes de la llegada del intra-autor Cercas. Después de hablar con la mujer de Rodney, el intra-autor Cercas ya sabe que tiene que contar la historia de Rodney. Cuando alguien pregunta al intra-autor Cercas cómo termina una historia como la de Rodney, el intra-autor Cercas responde que “así acaba”. Estas son las últimas palabras del libro que el lector tiene entre las manos.

A pesar de que muchas personas llaman a esta forma de narrativa una “novela” no se puede llamar así a esta obra porque no contiene el discurso corriente que se encuentra en una novela tradicional (en términos de una gran narrativa del siglo XIX). Claro que en esta narrativa se cuenta la historia de un profesor intentando saber más sobre su extraño amigo, pero al postre es la trama real: la creación de una historia sobre este veterano y cómo esta historia invade la realidad del lector. Cuando el lector termina el libro, el intra-autor Cercas lo terminará al mismo tiempo.

De este modo, ya que uno de los rasgos de la metaficción es la conciencia de una obra que es una obra creada, el libro entero que el lector lee es el libro que el intra-autor Cercas está escribiendo y a la vez leyendo. “-¿Y cómo acaba?-preguntó. Abarqué de un mirada el bar casi vacío y, sintiéndome casi feliz, contesté: -Acaba así.” (Cercas, 304).

La manera en que termina insinúa que todo lo que ha leído el lector hasta ese punto ha sido lo que el intra-autor Cercas estaba escribiendo. Es la prueba de que el intra-autor Cercas ha tenido éxito en escribir/publicar la historia de Rodney. Esta narrativa es un ejemplo muy bueno de la metaficción por muchas razones pero la principal por la que se puede definir así es a causa de la ofuscación de la identidad del narrador. No se puede decir que el autor sea Cercas porque hay que recordar que es una obra de ficción. Pero sí se puede decir que Cercas es el intra-autor porque, justo como en *Soldados de Salamina*, el narrador no tiene nombre. Nadie le llama por un nombre específico. Pero, debido a los hechos que aporta el autor, se puede inferir que el narrador es un tipo de personaje-autor-narrador a la vez. El protagonista aquí va a una universidad en el medio oeste. Los libros que menciona que publica comparten los mismos títulos que los que publicó el verdadero autor en la vida real. Las fechas que menciona el intra-autor Cercas corresponden a muchas de las fechas en la vida real de Cercas (como la fecha de publicación de las narrativas, o la fecha de entrada en la Universidad de Illinois). Estas aportaciones autobiográficas confunden al lector y hace que cuestione hasta qué punto se puede fiar del narrador. Borra las líneas estrechas que separan la realidad y la ficción.

Como en *Soldados de Salamina*, Cercas trata de nuevo los temas de la guerra como las amplias secuelas tanto físicas como mentales que la participación de uno en una guerra produce. Sin embargo, una diferencia muy notable es el tono del intra-autor y el nivel de implicación del autor. En *Soldados de Salamina*, el tono es más optimista. En *La velocidad de la luz*, el tono es muy lúgubre. Hay muchos más detalles “autobiográficos” en esta narrativa. Cercas ha dicho en una entrevista que la mayor implicación del autor añade a ésta. pesimismo. También, ha mencionado que no hay que preocuparse por su familia y que está bien. Dice que hay mucha

invención pero que esta invención es necesaria para llegar a la moral universal que busca esta narrativa.

La última línea implica que el narrador se da cuenta al final de que es un personaje de ficción y que el libro que lee el lector es la realidad que habita en el intra-autor Cercas. Por eso se puede decir con certeza que esta obra es una metaficción. También, Hutcheon dice que “this kind of novel asks us to recall that history and fiction are themselves historical terms and that their definitions and interrelations are historically determined and vary with time” (105). Aunque esta narrativa no se desarrolla en una época diferente, mucho de los eventos narrados sí ocurren en el pasado.

Nuestra lectura es informada por un análisis de la relación que comparte el aspecto metaficcional de la obra con discursos subversivos como un discurso de la memoria y un discurso autobiográfico. El lector solamente aprende de hechos históricos (la Guerra del Vietnam, la vida de Rodney y la vida del mismo intra-autor Cercas) por medio de la memoria del intra-autor Cercas. En las narrativas ya estudiadas en este estudio se ha planteado la idea de que los múltiples narradores que son, y no son, Cercas, no son fiables. Pues, al desarrollar la narrativa por medio de la memoria el lector tiene que tener mucho cuidado respecto a la fe que pone en las palabras del intra-autor Cercas.

Uno de los factores literarios culpables de esta desconfianza del intra-autor es el empleo de un discurso narrativo que se nutre por la memoria. En la primera parte del libro hay varios indicadores de que lo que está leyendo el lector es contado desde un punto futuro dentro de la diégesis: “Fue por casualidad. Por entonces--de esto hace ahora diecisiete años...” (Cercas, 15). Siempre y cuando un autor usa la memoria como punto de partida de la narrativa se introduce cierto grado de desconfianza; se siembra una semilla de duda en el lector porque la naturaleza de

la memoria en sí no es fiable. Siempre recordamos cosas de una manera diferente de cómo ocurrieron en realidad. En su artículo “Look Back in Wonder” (2008), autor Craig Raine dice que

Of course, memory itself is naturally cropped, as Stendhal records in Chapter 13 of Vie de Henry Brulard, where he notes that some memories are undated, vivid as fragmented frescoes, but surrounded by the blank brickwork of oblivion. Actually, anything fragmented, as the romantics knew from Percy's Reliques, is granted a penumbra of suggestion that we mistake and read as vividness of outline. (<http://www.guardian.co.uk/books/2008/jan/05/fiction8>)

El uso de la memoria como una herramienta narrativa dentro de una obra metafictional subvierte aún más el discurso tradicional. Afecta al desarrollo de los personajes, la plasmación de la problemática, la hegemonía de la Historia oficial y compromete al narrador hasta un punto en que el lector ya no puede separar la realidad de la ficción

Un aspecto más en el que el uso de la memoria afecta al desarrollo de los personajes se ve en la figura de Rodney. Como todos los personajes, el intra-autor Cercas está describiéndoselos al lector por recuerdos que tiene. No es posible representar fielmente el pasado. Al poner bolígrafo al papel se cambia la realidad y la esencia de los hechos. Así, hay un flujo y reflujo de verdad e invención. Al final el intra-autor Cercas imagina que es Rodney y que el hijo de Rodney es el hijo muerto del intra-autor y que Jenny, la esposa de Rodney, es su mujer difunta. El recuerdo de haber imaginado que era Rodney y tenía su vida hace hincapié en la noción de la sustitución. Al escribir algo de memoria se sustituye la verdad por la invención. En su artículo, ““Stepping Westward from Spain: Literary and Cultural Reversal in Recent Transatlantic

Academic Novels by Josefina Aldecoa, Javier Cercas, & Antonio Muñoz Molina” (2008), Matthew Marr comenta sobre esta idea de sustitución y la relaciona al arte en la cubierta del libro. Dice:

This notion of substitution is captured paratextually on the book’s cover, which features an original painting by Guillemot Navares. It depicts a young man with medium-length, black hair (wearing a winter scarf with a plaid pattern seen frequently on the streets of Spain who is facing away from the viewer, staring into a mirror (117).

En la foto no se ve la cara del supuesto intra-autor Cercas sino el dorso de la cabeza de una figura con bandana y a modo de hippy que no puede ser más que Rodney. Pero esta imagen es importante porque también ilumina cómo Cercas escoge los temas inferiores (ya que el tema principal es el proceso de escribir). El autor dice en una entrevista con Michael Eade:

I’m not the sort of writer who writes out a plan and follows it through to the end, as Flaubert, for example, does. I start from an image, something I don’t understand, and then I write to find out what happens. I really don’t know where this search will take me. I actually saw the image that originated my story. I shared an office with a guy who had been in Vietnam.

<http://www.highbeam.com/doc/1P2-1391722.html>

De este modo, se puede ver que Rodney tiene alguna raíz en la realidad pero sólo de una mirada furtiva por parte del autor. Cuando Cercas se pone a escribir, la escritura toma vida propia.

La plasmación de la problemática, es decir cómo se desarrollan los sucesos en la narrativa, se logra por medio del recuerdo. Ya que el lector sabe que esta es una memoria no puede confiar en lo que dice el intra-autor sobre las descripciones de los lugares, eventos etc. Dice: “No guardo una memoria fiel de aquellas tardes de Treno’s” (39-40). Es Treno’s donde Rodney y el intra-autor Cercas se reúnen las tardes para hablar de literatura, la vida etc. Estas reuniones engendran una amistad muy estrecha entre los dos hombres. Cuando Rodney desaparece el intra-autor Cercas va en busca de su amigo, y después de visitar al padre de Rodney y oír, y leer, las historias de lo que le pasó a Rodney en Vietnam, el intra-autor decide que tiene que escribir una historia sobre él. Pero el nivel de desconfianza se aumenta aún más en el lector porque ahora el lector no tiene que desconfiar solamente del intra-autor sino de las palabras del padre. ¡Hay un doble filtro que el lector tiene que navegar para llegar a la verdad (si aún fuera posible)!

Lo que sigue a continuación es la historia de Rodney, o al menos su historia tal como me la contó aquella tarde su padre y yo la recuerdo...Ignoro qué partes de esta historia responden a la verdad de la historia y qué partes hay que atribuir a la imaginación, o a la mala memoria o a la mala conciencia de los narradores: lo que cuento es sólo lo que ellos contaron (y lo que deduje o imaginé a partir de lo que ellos contaron), no lo que ocurrió realmente. (89)

De este modo, el lector debe recordar que lo que se cuenta (la trama) no es tan importante como la manera en que se le cuenta (el discurso).

Como en *Soldados* la hegemonía de la Historia se pone en tela de juicio al elegir a Rodney como el protagonista principal de la narrativa. No es un héroe como lo es Miralles en

Soldados. De veras, participó en una masacre en Vietnam. Pero lo que se ve en esta narrativa que no se ve en *Soldados* es el efecto deshumanizador de la guerra:

The recent row in Germany about the film on the last days of Hitler was incredible. People objected ... because it showed Hitler as human. But this is the problem. I wish he'd been a Martian, but he liked his dog, his wife loved him, he was a human being just like us... Evil people are essentially ordinary. It is not so much Hannah Arendt's 'banality of evil', but the banality of evil persons. Our infinite capacity to harm others, the fact that evil is among us. This is what a writer has to look at (Cercas en la entrevista con EAUDE, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-anatomy-of-a-moment-by-javier-cercas-trans-anne-mclean-2203547.html>).

Literalmente la guerra destruye psicológicamente la vida de Rodney. Esta destrucción psicológica conducirá a su futuro suicidio. El uso de un discurso memorístico hace hincapié en la naturaleza subjetiva de la Historia. La historia oficial de la Guerra del Vietnam va a diferir dependiendo de quién la cuente. Sin embargo, la selección cuidadosa de Rodney le permite a Cercas subrayar este carácter subjetivo de la Historia.

Es interesante que Cercas escoja la Guerra de Vietnam como elemento clave en su narrativa porque esta guerra es donde la cuestión de la hegemonía de una historia oficial se pone en duda. Al hablar del nuevo periodismo durante la Guerra de Vietnam, Hutcheon dice:

It is probably not accidental that this form of New Journalism, as it was called, was an American phenomenon. The Vietnam War created a real distrust of official 'facts' as presented by the military and the media, and in addition, the

ideology of the 1960s had licensed a revolt against homogenized forms of experience. (115)

Este es un componente clave en el texto de Cercas. No existen formas homogéneas de la experiencia. La palabra escrita no es suficiente para transmitir dichas experiencias. De este modo, *La velocidad de la luz* hace hincapié en la incapacidad del texto de representar fielmente las historias de cada individuo.

Si *Soldados* habla de la heroicidad en su sentido más general (una persona que salva la vida a alguien, por ejemplo) *La velocidad de la luz* habla de lo que Gónzalo Navajas llama en su artículo "De Flandes a Vietnam: La guerra como relato de la alteridad de la nación (Pérez-Reverte, Marías, Cercas)" (2009) una "heroicidad ambivalente" (134). Rodney no es tu héroe típico. Mató a gente pero a la vez el lector tiene simpatía por él a causa de la vida dura que había llevado antes, durante y después de la guerra. Navajas dice: "La novela trata la Guerra del Vietnam desde la perspectiva de un marginado de la historia americana, Rodney, que no puede canalizar su ambición de heroicidad en el conflicto vietnamita, ya que su lucha está minada fundamentalmente por el carácter abusivo de esa guerra" (131). Rodney quiere hacer bien (como intenta con la camarera vietnamita que le salvó la vida de la explosión), pero nunca puede hacerlo a causa de los efectos dañosos de la guerra. Pero toda la simpatía que ha engendrado Cercas en el lector hacia Rodney no es una simpatía auténtica a causa del hecho de que Cercas está novelizando la historia de Rodney. Pero al novelizar la vida de Rodney, la cambia afectivamente.

Otro aspecto que la memoria subvierte es cómo Cercas incorpora los detalles autobiográficos en su narrativa. En su estudio *Experience, Memory and Narrative: A Biographical Analysis of Ethnic Identity* (2010) la crítica Teodora Karamelska y su compañero

Christian Geiselman estudian la importancia de comprender los espacios distintos dentro de una narrativa ficticia. Dicen que “a *biographical action* uses *time frames* (meaning: for any given element of his life story, the respondent himself decides what he sees as the starting point and the end point and it is shaped by the decision of the autobiographer to preserve, uncover or neglect *spaces of action*” (4). De este modo, hay una mezcla de experiencias y emociones que otorga el autor que quizá no sintiera en el momento descrito. O se debe, quizá, a la necesidad de otorgar un sentido más interesante respecto al nivel de diversión por parte del lector. Los críticos continúan diciendo:

Remembering the past (in form of circumstances and events) in the course of an autobiographical narrative includes, as a rule, various types of transformations such as *blending* experience and emotions, *aggregation* of diverse ideas into a unified order, and *suppression / selection / interpretation* of events. Hence one might be sceptical about the “objectivity” of an autobiographical narrative.

However, those transformations can help us uncover the *motives* which shape the process of creating the autobiographical self-construction. (3)

En *La velocidad de la luz* el proceso de auto-creación se hace evidente al final cuando Cercas habla con Marcelo. Dice: “Le expliqué que iba a publicar el libro con un nombre distinto del mío, con un seudónimo. Le expliqué que antes de publicarlo lo reescribiría por completo. Cambiaré los nombres, los lugares, las fechas, le expliqué. Mentiré en todo, le expliqué, pero sólo para mejor decir la verdad” (303-4). Esta cita confirma lo que se ha dicho a lo largo de este presente estudio respecto a la cosmovisión literaria de Cercas: sólo se puede contar la verdad al mentir.

La mentira ocupa un lugar central en esta narrativa de Cercas. Al usar un discurso memorístico e incorporar datos autobiográficos (o por lo menos *aparentemente* autobiográficos), Cercas subvierte el discurso tradicional de una novela típica. En una entrevista hecha por Álex Chico en www.narrativabreve.com, Cercas habla sobre la multiplicidad de los diferentes Cercas en sus narrativas. El autor responde a la pregunta de que si siente que hay muchos Cercas diferentes a lo largo de sus narrativas, diciendo:

O no digamos con el de *La velocidad de la luz* o *Soldados de Salamina*.

En cada caso hay un uso determinado de la autobiografía. El modo en que la autobiografía se usa en *Soldados de Salamina* es muy distinto al de otras novelas mías. Obedece a motivos distintos. Sí es verdad que hay un uso explícito de la autobiografía. Estas novelas quieren parecer autobiográficas, quieren que el lector sospeche o crea que lo que se cuenta es en realidad la vida del autor. No sé adónde va ese paso más. Nos podríamos tirar toda la tarde hablando de esto. Además, repito, cada caso es distinto. (www.narrativabreve.com)

Aunque admite que hay una falsificación de datos autobiográficos deja el tema abierto para discusiones futuras. Hay que recordar que cuando un escritor escribe algo ya no es propiedad suya. Se deviene propiedad del público.

A modo de conclusión, en *La velocidad de la luz* Cercas sigue escribiendo metatextos que contienen discursos subversivos. En este texto, Cercas se aprovecha de un discurso memorístico y autobiográfico que informa nuestra lectura del texto y las otras narrativas del autor. En la próxima y última sección de este estudio se analizará *Anatomía de un instante* y

cómo emerge el mismo Cercas de *La velocidad de la luz* pero con su “cara” más verdadera y realista.

CAPÍTULO 8

ANATOMÍA DE UN INSTANTE

Ya que la palabra “instante” se encuentra en el título de la obra *Anatomía de un instante*, esta última sección va a analizar cómo Cercas subvierte el tiempo narrativo normal en su obra *Anatomía de un instante*. Este estudio se refiere a esta narrativa como “narrativa” en vez de “novela” porque esta obra no es una novela aunque se proclama como tal (como al principio en la sección titulada “Epílogo de una novela”). Según el autor, “aunque no sea una novela, no renuncia del todo a ser leído como una novela” (Cercas, 26). Más bien, la narrativa es, como dice la cubierta, “una crónica en forma de ensayo”. Pero Cercas escribió este ensayo largo como si fuera una novela. Él cumple con este propósito al subrayar el carácter ficticio de la Historia, al novelizar los personajes de su obra, y al insertarse cómo protagonista/narrador en la misma. Los tres personajes principales (Suárez, Mellado y Carrillo) son personas históricas pero la manera en que Cercas los describe, las convierte en personajes literarios.

Al ficcionalizar estas figuras históricas, se pone a tela de juicio la veracidad de la Historia. También, se ve cómo esta obra metaficticia se aprovecha de un discurso memorístico como el de *La velocidad de la luz*, pero aquí el discurso tradicional se subvierte al hacer hincapié Cercas en la relación de la memoria con la Historia y el poder de la literatura de subrayar el hecho de que las memorias son nada más que posibles eventualidades. Al imaginar literariamente los sucesos del 23 de febrero, Cercas crea una trayectoria nueva de la Historia. Quizás ocurrieron tal y como los describe Cercas, pero nunca se puede decir con certeza absoluta. De este modo, se analiza aquí el rol subversivo del tiempo y la relación que comparte éste con los aspectos

metaficticios de la obra (la intrusión del autor y los datos autobiográficos, la ficcionalización de personajes históricos y el carácter lingüístico de la Historia).

Si fuera posible dar un breve resumen de la obra, se podría decir que este metatexto trata de explorar los acontecimientos y figuras políticas que rodearon el golpe militar del 23 de febrero de 1981. En las palabras de Cercas, “Puse manos a la obra de inmediato. No sé si hace falta aclarar que el propósito de mi novela no era vindicar la figura de Suárez, ni denigrarla, ni siquiera evaluarla, sino sólo explorar el significado de un gesto” (18). El gesto al que hace referencia Cercas es cuando Suárez se sienta en su escaño mientras que entran los golpistas en el Congreso. Este golpe ocurrió más o menos para derribar la presidencia de Adolfo Suárez y reemplazarla con un gobierno de unidad. Este proyecto se complicó cuando Tejero, el teniente coronel, no quiso hacer eso. Quería reemplazarla por un gobierno militar. Perdido ya el apoyo del Rey y de todos los más conspiradores como Armada, no había más remedio que rendirse.

¿Por qué pasó? Pues Cercas propone que sucedió porque “el monarca declaró que su propósito consistía en ser el Rey de todos los españoles, lo que significaba que su propósito consistía en terminar con las dos Españas irreconciliables” (275). En esta narrativa Cercas quiere analizar qué significa el gesto heroico de Suárez. El gesto al que se hace referencia es el siguiente: “*En cuanto al presidente Suárez, regresa con lentitud a su escaño, se sienta, se recuesta contra el respaldo y se queda ahí, ligeramente escorado a la derecha, solo, estatuario y espectral en un desierto de escaños vacíos*” (Cercas, 31).

¿Por qué escoge Cercas este tema y por qué escribe sobre esto en este momento de su carrera literaria? Pues, mucho tiene que ver con la muerte del padre de Cercas. Aunque el intrator Cercas habla de la muerte de su padre en *Soldados*, el padre de Cercas no murió hasta mucho más tarde. Parte del motivo por el que Cercas escoge escribir sobre Suárez se debe al

hecho de que Cercas quería hacer un homenaje a su padre: “En realidad, la política acabó siendo nuestro principal, casi nuestro único tema de conversación...Yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre” (436-7).

Otra razón que se puede atribuir a la decisión de publicar un libro así es a causa de una encuesta publicada en el Reino Unido. En el “Epílogo de una novela” Cercas dice:

A mediados de marzo de 2008 leí que según una encuesta publicada en Reino Unido la cuarta parte de los ingleses pensaba que Winston Churchill era un personaje de ficción. Por aquella época yo acababa de terminar el borrador de una novela sobre el golpe de estado del 23 de febrero, estaba lleno de dudas sobre lo que había escrito y recuerdo haberme preguntado cuántos españoles debían de pensar que Adolfo Suárez era un personaje de ficción. (13)

Así, Cercas se aprovecha de esta idea equivocada sobre Churchill y decide usar a Suárez como uno de sus protagonistas principales en esta narrativa.

Esta obra de Cercas está muy bien escrita porque el autor toma algo que podría resultar árido y lo hace interesante por medio de su novelización (y/o ficcionalización) de estos personajes históricos reales. La obra de Cercas se lee como si uno estuviera viendo una película de acción. Yo, que no tuve mucho, casi ningún conocimiento anterior de estos asuntos, encontré esta obra sumamente interesante y me absorbió por su trama tan bien desarrollada. Ya que la narrativa *Soldados de Salamina* es una obra ficticia que pertenece a la tendencia literaria de la recuperación de la memoria histórica colectiva española, *Anatomía de un instante* es interesante estudiar a la vez de *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz* porque se reflejan muchos de los mismos temas. Uno de estos temas recurrentes es el tema de la heroicidad. Como se acordará

el lector, *Soldados* trata de la búsqueda del soldado republicano que le perdonó la vida a un falangista llamado Sánchez Mazas. En *La velocidad de la luz* se ven los efectos de la guerra en un típico ser humano (Rodney) y cómo la guerra come y vomita los mejores esfuerzos heroicos. En estas dos narrativas, la estructura interna y externa, la presencia de un intra y extra autor y los saltos temporales, hacen que estos textos resulten vertiginosos y refuerzan la idea de la importancia de reescribir el pasado. Con *Anatomía de un instante* Cercas trata el mismo tema, pero ahora es el análisis detallado de un acto, quizá heroico, durante el golpe de estado del 23 de febrero de 1981.

La obra se puede clasificar como metaficticia a causa de la presencia del autor y datos autobiográficos que provee sobre sí mismo así como de los comentarios a lo largo de la obra que sugieren al lector cómo debe leer la obra (como epílogo de una novela). Como en las demás narrativas de Cercas, el lector conoce a un Cercas diferente. Este Cercas es el que más convence de que él es el mismo autor, puesto que dice que ésta es una crónica. Pero a la vez, el lector tiene que tener mucho cuidado con fiarse del narrador debido a la ofuscación de hechos reales sobre el autor en narrativas anteriores.

Cabe destacar en la obra la estructuración detallada. La obra se divide en cinco partes con un epílogo al principio y un prólogo al final. Este hecho puede parecer un poco chocante. ¿Un epílogo al principio y un prólogo al final? También, no solamente se llaman epílogo y prólogo sino un epílogo de una novela y un prólogo de una novela. Es obvio que esta obra no es una novela. Una de las características fundamentales que una novela tiene que contener son personajes ficticios. Esta obra no los tiene, pero la manera en que describe a los personajes es muy novelística. El título de cada sección tiene que ver con el contenido de cada una. Por ejemplo, la sección titulada *La placenta del golpe*, tiene que ver con los acontecimientos previos

que condujeron al golpe. También sirve como modo de introducción a la obra entera. Otro ejemplo es la sección *Un golpista frente al golpe*. Ya que *Anatomía* busca analizar los gestos de tres personajes (Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo) y lo que significan para entender el golpe en su totalidad, la sección *Un golpista frente al golpe* se titula adecuadamente porque Cercas habla sobre la historia de Mellado y cómo participó en el golpe de 1936 que condujo al derrumbamiento de la democracia y la instalación del franquismo. ¡La democracia contra que Mellado sublevó, se parecía mucho a esta democracia ahora que él mismo apoya ahora! Así, Cercas es muy hábil en su selección de títulos para las secciones.

Como en todas las otras narrativas de Cercas, la subversión del discurso tradicional se cumple por medio del rol de la metaficción y su relación con discursos subversivos. De este modo, es importante analizar la estructura externa e interna de *Anatomía* (que incluye el tiempo narrativo, los roles del lector, el autor/narrador y la división de materiales) para ver qué contribuyen dichas estructuras a la vigencia histórica de la narrativa y cómo tales contribuciones se rompen con el discurso tradicional.

Anteriormente, en la sección sobre *Soldados*, se usó la terminología deleuziana para analizar el rol del tiempo. Resumiendo las palabras de Deleuze, la Historia está compuesta de tres síntesis del tiempo y los conceptos de devenir (en el sentido deleuziano) se deben entender como ramas de estas síntesis. Crítico Bogue resume la filosofía de Deleuze y Guattari con respecto al tiempo narrativo: “Becoming-other in Deleuze and Guattari is consistently associated with the disruption of the ordinary, commonsense time (referred to as Chronos) and the emergence of a floating, unfixed time (called Aion)” (xiv.). *Anatomía* responde a Chronos porque intenta contar una historia linealmente. Dice a qué hora, o cuándo, ocurrieron tales eventos históricos. Pero por medio de la emergencia del intra-autor Cercas y la ficcionalización

de los personajes históricos, la distinción clara entre Chronos y Aion se desvanece y emerge en su lugar una historia que está entre los dos tiempos. Es una historia del Golpe, pero la narrativa que cuenta dicha historia tiene su pie en el pasado, presente y futuro.

En *Anatomía* la noción de tiempo narrativo sobresale como leitmotivo. Ya que Cercas escribió 500 páginas para describir un instante, hay que entender el rol del tiempo narrativo en un texto general. “But a narrative must have two kinds of time; first its own, like music, actual time, conditioning its presentation and course; and second, the time of its content, which is relative, so extremely relative that the imaginary time of the narrative can either coincide nearly or completely with the actual, or musical, time or can be a world away” (Harvey, 101). No importa que una narrativa trate de un evento de cinco minutos, el hecho de escribir 1000 páginas para describir tal evento no garantiza la captación del mismo. Harvey propone que hay cinco puntos de vista del tiempo:

1. Time *sub species aeternitatis*-that is, human history.
 2. Time viewed as a cyclical repetition
 3. Time viewed pessimistically as linear; that is, a view of the world as growing more and more corrupt.
 4. Time viewed optimistically as linear; that is...as the record of man's progress
 5. Time viewed as none of these
- (103).

¿Dentro de qué clasificación figura *Anatomía*? Pues, yo la pondría en el número cinco. Cercas crea su propio espacio temporal en el libro. Los personajes de *Anatomía* se hacen cada vez más reales a causa de la cantidad de palabras que Cercas requiere para contar su análisis de un sólo instante. Harvey estaría de acuerdo con esto si hubiera escrito sobre *Anatomía* porque dice: “the

important agent here is surely memory. Time builds up parallel memories of life and fiction in which the barriers between the two worlds are lowered since a memory, whether of life or fiction, has the same degree of real psychic existence” (111). El lector siente como si estuviera presente en el Congreso cuando Tejero y su ejército entraron.

Como se mencionó al principio de esta sección, un aspecto que cabe destacar de esta narrativa es el título de la obra. Es interesante que Cercas haya escrito una obra tan larga sobre algo (un instante) que parece tan breve. Es como si Cercas extendiera ese instante infinitamente. La inclusión de la cita de Borges no es casual. Justo como se ve en *Soldados de Salamina*, en esta obra Cercas está jugando con el tiempo. Algo inherente en la escritura de un libro histórico ficticio es el hecho de que, aunque el autor aporta detalles verídicos, el mero hecho de poner el bolígrafo sobre el papel cambia la percepción del pasado. El pasado nunca puede ser representado como era, igual como el presente. Tomemos por ejemplo la acción de sacar una fotografía. Cuando se saca una foto la realidad de este presente ya ha cambiado en la foto. Primero, el fotógrafo escoge qué imagen quiere sacar, cómo quiere posicionar a la gente para que produzca tal efecto etc... Lo mismo ocurre en *Anatomía de un instante*. Cercas, aunque está escribiendo una obra que busca explorar los acontecimientos del golpe de 1981, ha cambiado la percepción de esa historia. Se puede ver este hecho en la selección de palabras que Cercas emplea. Muchas veces Cercas usa palabras como “*imagino*” o “*deduzco*”. Estas palabras tienen el propósito de condicionar al lector a cuestionar todo que lee. Incluso, hay varias ocasiones cuando Cercas crea un diálogo entre algunas de estas figuras históricas, como entre Armada y Tejero.

Como en cualquier buena novela, tienen que aparecer personajes que llamen la atención del lector. Los “personajes” de esta narrativa son los participantes en el drama del Golpe, el

intra-autor Cercas y la Historia en sí. Aunque Suárez, Mellado y Carrillo son personas reales, la manera en que construye y desarrolla estas personas les otorga un aire de ficcionalidad. La transformación de personas reales e históricas subvierte la noción de que un personaje en una “novela” debe ser ficticio y no debe tener raíces en el mundo del lector. ¿Hasta qué punto puede usar el lector este libro como fuente de información verídica?

Sin embargo, Cercas no cree que esté haciendo nada subversivo. Dice:

Adolfo Suárez y el general Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo y el teniente coronel Tejero fueron ya personajes ficticios o por lo menos contaminados de irrealidad y el golpe del 23 de febrero un recuerdo inventado, en el mejor de los casos como los contaría un cronista de la antigüedad o un cronista de un futuro remoto; y esto significa por último tratar de contar el golpe del 23 de febrero como si fuera una historia minúscula y a la vez como si esta historia minúscula fuera una de las historias decisivas de los últimos setenta años de historia española. (25)

Pero, la invención de diálogos (Un ejemplo: “¿Cómo se te ocurre que el Rey va a aceptar un presidente del gobierno elegido por la fuerza? No hay otra solución, contesta Armada. Además, nadie me elegirá por la fuerza” (314)), entre las figuras históricas y la fuente de información que Cercas usó para escribir esta narrativa (testigos al golpe), contaminan aún más la fidelidad de su historicidad. No es algo negativo, sino algo para ponderar.

En su reseña de la obra, Michael Eaude comenta sobre las cualidades metafictional-historiográficas de la obra al decir:

His aim was to explain the coup without imposing any fictional order: in a sense, to return a historical event, fictionalized (falsified) to rigidity in people's

memories, to its real complexity. *The Anatomy of a Moment* is extensively researched, rigorous with the facts. It is not only history, though, for where the facts end Cercas enters people's minds and speculates on their motives.

(<<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-anatomy-of-a-moment-by-javier-cercas-trans-anne-mclean-2203547.html>>).

Eaude se contradice al decir que Cercas quiere sacar la ficcionalidad del golpe y al final de la cita dice que Cercas postula sobre los motivos. Postular, en forma de inventar diálogo, escenario etc. es una manera de ficcionalizar dicho evento.

Si se acepta que una definición simple de tiempo narrativo es el tiempo en que transcurren los eventos de una obra ficticia entonces ¿qué pasa a esta línea temporal al manipular este tiempo narrativo para hablar de un evento histórico como el Golpe? En *Deleuze and Guattari's Philosophy of History* (2006) Jay Lampert habla sobre la Historia y tiempo al decir que los filósofos creen que “the neo-Bergsonian theory that time is not divisible into past, present, and future, but involves a circulation of events in a co-existing “cone” of the pure past; and (b) the concept of virtual events on a plane of consistency that is prior to the rigid, state/regulated historiographies of successive states of affairs” (2). El lector puede ver un ejemplo de este cono en *Anatomía*:

El golpe del 23 de febrero existió, y veintisiete años después de aquel día, cuando sus principales protagonistas ya habían tal vez empezado a perder para muchos su estatuto de personajes históricos y a ingresar en el reino de lo ficticio, yo acababa de terminar el borrador de una novela en que intentaba convertir el 23 de febrero en ficción. (Cercas, 15)

¿Es *Anatomía* el texto que el intra-autor Cercas escribe y que el lector lee ahora?

Cuando Cercas refleja sobre qué debe escribir, se da cuenta de que ese instante en que Suárez se sienta en su escaño ocupa un lugar no solamente en el pasado, sino en el presente (en la mente del lector que lee las palabras de Cercas) y en el futuro. Lampert expone esta noción al decir: “Rather, history treats the past as a mode of intensifying certain patterns of present activity. History is about what becomes of the present when the past catches up with it” (3). Esta noción de metaestabilidad y que todo evento está en un flujo y reflujo constante forma gran parte de *Anatomía*. Todo está cambiando. La Historia está cambiando. Ojalá con narrativas como esta de Cercas, se ponga al día una versión más acertada del pasado y se engendre una reexaminación genuina de la Historia de España.

En *Difference and Repetition* (1968) Deleuze define su tratado sobre las tres síntesis del tiempo. La primera se trata del presente. El presente no es nada nuevo. Solamente es una repetición del pasado. Lampert resume esta idea diciendo que “time is the present just because the first experience is a case, a repetition, a contraction of a plurality into a singular phenomenon” (Lampert 15). Si esto es verdad, ¿importa el orden de dicha repetición? *Anatomía* se escribe en el tiempo presente y está compuesto de muchas repeticiones del pasado. Lampert elabora al decir que “the theory of the names of history begins with Bergson’s observation that memory does not always retrieve events stepwise in reverse order, but rather can jump to any point in the past” (5). Así, si el orden no importa, ¿afecta la manera en que se debe leer esta narrativa que no es nada más que una compilación de datos históricos (reales e inventadas)? En *Soldados*, el personaje ficticio Bolaño, dice: “Para escribir novelas no hace falta imaginación- dijo Bolaño-. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos” (Cercas, 2001, 151). Así, aunque Cercas no está recordando los hechos del 23 de febrero sí está usando los

recuerdos de otros (como dice al final donde cita muchísimas entrevistas que les hizo a varios testigos).

En la segunda síntesis del tiempo, hay más enfoque en el modelo del cono de Henri Bergson: “The question for us is to know whether we can penetrate the passive synthesis of memory. To live, in some way, the being in itself of the past...How to save it *for ourselves*” (Lampart, 51). Esta idea paralela el mensaje de Cercas en que éste sugiere que a veces ofrecer una versión ficticia del pasado es la única manera de salvarlo. Cercas dice: “Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables” (*Soldados*, 89). Aunque Cercas dice esto con respecto a los eventos en *Soldados*, se puede ver un paralelismo con *Anatomía*. Toda Historia que poseen los seres humanos ha sido interpretada de una manera. Es mejor tener una Historia conjeturada que ninguna. Solamente es importante recordar que la Historia tiene un carácter lingüístico y puede ser inventada tan fácilmente como la ficción.

En la última síntesis del tiempo se manifiesta la noción de qué es el futuro. Lampart lo describe de la siguiente manera: “If the future were simply the best continuation of the present, it would be a deduction from the present, and not an independent temporal scheme. If the past were simply a pre-existing Ideal, then the future would have only to ‘select good images’ in order to express it (166). “But if the future is genuinely not-yet, then it is not exhausted in relation to what is true about the past” (69). Para Cercas el futuro no es solamente la mejor continuación del presente sino una eventualidad infinita, capaz de engendrar infinitas posibilidades. Al final de *Anatomía*, Cercas dice: “¿Tiene razón Borges y es verdad que cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo instante, el instante en que un hombre sabe para siempre quién es (428)? El futuro para Cercas es muy abierto pero a la vez, contiene

elementos del pasado, quizá un elemento de un instante que influirá sobre el futuro de una manera indeterminada. Hay una cita de *Soldados* muy apropiada respecto a esta idea:

El reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante. (209)

Paul Ricoeur difiere un poco de Deleuze y Guattari al proponer que el tiempo no tiene existencia. En *Time and Narrative: Vol. I* (1983) Ricoeur dice:

And yet we do not speak of time as having being. We say that things to come *will be*, that things past *were*, and that things present *are passing away*. Even passing away is nothing. It is remarkable that it is language usage that provisionally provides the resistance to the thesis of nonbeing” (7)... “How can time exist if the past is no longer, if the future is not yet, and if the present is not always” (7)?

La Historia puede ser reactualizada para el escritor. El pasado para el escritor, especialmente el escritor de ficciones, es el presente. Porque cada pasado fue un presente justo como nuestro presente será un pasado para alguien en el futuro. Así, para Cercas el instante en que Suárez se sienta en su escaño es el presente para el autor y cuando lee la narrativa de 500 páginas que analiza este instante, este instante se hace presente para el lector también. Por eso, se puede

hablar de la subversión de la línea temporal normal de tiempo narrativo en las narrativas de Cercas.

La Historia, ya sea de un gran evento como una guerra o tan simple como una memoria de un evento de la niñez, sólo se entiende por medio de construcciones lingüísticas. “Humanity’s past can only be postulated” (Ricoeur, 99). Un novelista que escoge escribir una obra de ficción o de no ficción sobre un evento histórico participa en un proceso que construye, y deconstruye a la vez, la noción hegemónica de una Historia universal. En “On the Emergence of Memory in Historical Discourse” (2000), Kerwin Klein dice: “Memory...consists of two moments, repetition and recollection. Repetition involves the ‘presence of the past’, ‘while recollection involves present representations of the past’” (132-3). Cercas hace los dos en *Anatomía*. El pasado está presente por medio de la mera presencia textual de los eventos del Golpe e intenta recordar, y hacer recordar al público español, los eventos de un acontecimiento pasado. Sin embargo, al intentar representar algo histórico en una obra que oscila entre la ficción y la no ficción, Cercas consigna *Anatomía* al purgatorio de la vigencia histórica. Por eso, *Anatomía*, como todos los textos de Cercas, requiere más estudio y análisis. Por las cuestiones sobre la fiabilidad de la Historia y su carácter lingüístico que provoca, este texto ocupa un lugar especial y merecido en la literatura peninsular contemporánea.

CAPÍTULO 9

CONCLUSIÓN

En el presente estudio *La ficción narrativa de Javier Cercas (1989-2009)*, se ha intentado estudiar minuciosamente todas las narrativas ficticias de Cercas hasta el año 2009 y cómo dichas narrativas han demostrado el poder de la ficción en determinar (y quizás crear) la realidad. Las narrativas de Cercas pueden considerarse como parte de mucha literatura experimental del posmodernismo debido a su estructura fragmentaria. Con el alba de la posmodernidad ya no existen las grandes novelas del siglo XIX (la metanarrativa para usar la terminología de Lyotard). La libertad posmoderna destruye las claras definiciones de lo que significa ser novela. La definición de la novela posmoderna ahora se puede resumir por el carácter indefinible del género. La novela posmoderna, con toda su indefinibilidad, no solamente refleja los cambios socio-políticos y culturales de la época sino que también confirma un viraje en los gustos del público lector.

Aunque narrativas como las de Cercas sólo se pueden permitir ser así a causa de la libertad posmoderna, es importante reconocer que hay un deseo muy fuerte por parte de Cercas de poner una definición a la novela: su definición es que la realidad y la ficción no se pueden separar y hay que ver los vestigios de cada uno en el otro. Este entramado es una de las bases fundamentales de la cosmovisión literaria de Javier Cercas. Las narrativas de Cercas no tienen como tema principal el conflicto normal de un hombre que se enfrenta a un problema, lo resuelve y todos viven en paz. No. El tema principal de las narrativas de Cercas siempre ha sido subrayar

la falta de límites entre la realidad y la ficción y cómo entender que el proceso de escribir nos ayuda a entender dicha imprecisión.

Las manifestaciones metaficticias en las narrativas de Cercas y las intersecciones que comparten con discursos subversivos (autobiográficos, periodísticos e historiográficos) han permitido una introspección íntima de la cosmovisión literaria de Cercas. En la primera narrativa *El inquilino*, el lector ve cómo la presencia de un discurso autobiográfico subvierte el discurso tradicional al combinarse con las manifestaciones metaficticias. Es una obra en que el lector sale no sabiendo si lo que acaba de leer ocurrió o no. La presencia de la carta de Berkowicz (que supuestamente fue una pesadilla de Mario) demuestra la intrusión del mundo de los sueños (de la irrealidad) en el mundo real. Esta intrusión se realiza por medio de un texto (una carta). Esta obra es la primera vez (salvo la colección de cuentos titulada *El móvil* de 1987) que el lector conoce a uno de los múltiples Cercas.

En *El vientre de la ballena*, se ve otro Cercas, pero esta vez aparece con el nombre Tomás. Las cualidades metaficticias se manifiestan por medio de la dependencia del texto en otros textos. La vida del protagonista principal se parece mucho a la de Azorín, sobre quien está escribiendo un artículo Tomás. De este modo, el lector ve el poder subversivo de la intertextualidad y los efectos que tienen en la vida de Tomás.

En *Relatos reales*, se ve cómo Cercas formula su noción de qué es un “relato real” y cómo esta idea permea cada narrativa del autor. Cercas se aprovecha de un discurso periodístico para hacer hincapié en el carácter metaficticio de la obra. De hecho, no hay una trama basada en peripecias; el proceso de escribir es la trama principal.

En *El móvil*, el lector ve el ejemplo más extremo de la metaficción. Esta obra salió primero como el cuento titular de una colección de cuentos cortos en 1987. Esta edición es la que

se analiza a causa de la fecha de publicación y debido al hecho de que este es el ejemplo más concreto de metaficción que ha producido el autor.

Aunque fuera de orden (en términos del orden que aparecen en este estudio) en *Soldados de Salamina*, se ve, por primera vez, el tema de la recuperación de la memoria histórica colectiva española. También es en esta obra donde el autor usa la primera persona para contar su historia. El autor utiliza un discurso autobiográfico, periodístico e historiográfico para subvertir el discurso normal. En *La velocidad de la luz* y *Anatomía de un instante*, el autor explora temas relacionados a la guerra (en *Velocidad* la Guerra del Vietnam y en *Anatomía* el Golpe del 23 de febrero) pero utilizando discursos memorísticos e historiográficos para contar las historias.

Este estudio ha sido como un viaje por un museo de las narrativas de Javier Cercas. A lo largo de este estudio, se ha intentado explorar las diversas exposiciones de la cosmovisión de Cercas. Cada exposición (obra) ha sido diferente pero todas forman parte de la compleja cosmovisión literaria que es la narrativa de nuestro autor. A veces las narrativas de Cercas son muy difíciles y enigmáticas. Espero que este estudio engendre interés en este autor y más diálogo sobre respuestas posibles a la cuestión de qué crea qué: ¿crea la realidad la narración? o ¿crea la narración la realidad?

OBRAS CITADAS

- Allinson, Mark. "The Construction of Youth in Spain in the 1980s and 1990s". *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Jordan, Barry and Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold Publishers, 2000. 265-73.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Amago, Samuel. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- Amell, Samuel. *The Contemporary Spanish Novel: An Annotated Critical Bibliography (1936-1994)*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1996.
- . "Historia y novela en la narrativa española actual". *Convergencias hispánicas: Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film and Linguistics*. Ed. Scarlett, Elizabeth Wescott, Howard. Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2001. 9-26.
- Asís Garrote, María Dolores de. "Periodismo y literatura en la segunda mitad del siglo XX". *Movimientos literarios y periodismo en España*. Ed. María del Pilar Palomo Vázquez. Madrid: Editorial Síntesis, 1997. 449-466.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton, UP, 1953.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester, UP, 2002.
- Barthes, Roland. "The Discourse of History". *Comparative Criticism*. Trans. Bann, Stephen. 3 (1981): 7-20.
- Benson, Ken. "Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas". *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Eds. Grohmann, Alexis y Maarten Steenmeijer. Madrid: Editorial Verbum, 2006. 97-122.
- Beltrán Almería, Luis. "El nuevo historicismo y hispanismo". <http://www.utpa.edu/faculty/jmmartinez/Graduate/GradNuevo%20historicismo%20e%20hispanismo.pdf> (sin paginación). 11-9-2012.
- Bogue, Ronald. *Deleuze on Literature*. New York: Routledge, 2003.

- . *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- Boyd, Michael. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. East Brunswick, NJ: Associated University Presses, Inc., 1983.
- Briceño, Ximena. "Así se hace literatura: historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno en Chile y Soldados de Salamina*". *Revista Iberoamericana*. 76.232-33 (2010): 601-620.
- Brown, Joanne "Historical Fiction or Fictionalized History? Problems for Writers of Historical Novels for Young Adults". 26.1 (Fall, 1998): Web. 24/9/2012.
<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/fall98/brown.html>.
- Brownlow, Jeanne P. and John W. Kronik. "The Death and Life of Intertextuality: An Introduction". *Intertextual Pursuits: Literary Meditations in Modern Spanish Narrative*. Eds. Jeanne P. Brownlow y John W. Kronik. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998. 11-25.
- Buendía, Felicidad. *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*. Madrid: Aguilar, 1963.
- Carruth, Hayden. "Introduction". *Nausea*. By Jean-Paul Sartre. 1938. Trans. Lloyd Alexander. New York: New Directions Publishing, 1964. v-xiv.
- Casado, Stacey Dolgin. "Ficción y realidad en Javier Cercas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 719 (2010): 89-102.
- . *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- . *Squaring the Circle: Esther Tusquets' Novelistic Tetralogy*. Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.
- Casavella, Francisco, Javier Cercas, Alicia Giménez Bartlett, Marcos Ordóñez y Eloy Tizón. "Como escojo los lugares de mis novelas". *El ciervo*. 50.605/606. (agosto-septiembre 2001): 33-36.
- Cazzato, Luigi. "Hard Metafiction and the Return of the Author Subject: The Decline of Postmodernism". *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*. Jane Dowson y Steven Earnshaw, eds. Postmodern Studies 13. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1995.
- Cenicola, Tony. "España: el pacto de silencio". *La Jornada* 2008.
<<http://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>>
- Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori, 2009.

- . *Una buena temporada*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura 2004.
- y David Trueba. *Diálogos de Salamina*. España: Tusquets Editores, 2003.
- . *El inquilino*. Barcelona: Sirmio Vallcorba, 1989.
- . Entrevista por Álex Chico. *Narrativabreve.com* 2010. Web. 10 sep. 2012.
- . Entrevista por Justo Serna. “El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas”. *Ojos de papel*. 2006. Web. 3 de enero de 2012.
<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2422>.
- . *El móvil*. Barcelona: Tusquets Editorial, 2003.
- . *La obra literaria de Gónzalo Suárez*. Barcelona: Sirmio, Quarderns Crema, 1993.
- . *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- . “Rico, al paredón”. *El País*. 13/02/2011. Web 24/06/2012. <
http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604_850215.html>.
- . *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- . *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- . *La verdad de Agamenón*. Barcelona Tusquets Editores, 2006.
- . *El vientre de la ballena*. vols. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- Cruz Seone, María. *Historia del periodismo en España, II: el siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minneapolis Press, 1987.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.
- Eaude, Michael. Rev. of *Anatomy of a Moment*. Trans. Anne McLean. *The Independent UK*. 4/2/2011. Web. 3/9/2012.
 <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-anatomy-of-a-moment-by-javier-cercas-trans-anne-mclean-2203547.html>>.
- Elnaggar, Malwar. “Autobiographical Fantasia”. *Alif: Journal of Comparative Poetics*. 22. (2002): 169-197.

- Epps, Brad, and Nina Molinaro. "Reflections on Self-Reflective Narrative in Spain: Realism, Experimentalism, and the Criticism of Robert Spire". *Revista de Estudios Hispánicos* 40.2 (2006): 245-339.
- Everly, Kathryn. *History, violence, and the Hyperreal: Representing Violence in the Contemporary Spanish Novel*. Purdue: Purdue University Press, 2010.
- Faraldos, Gloria Rey. "Introducción". *La deshumanización del arte*. By José Ortega y Gasset. 1925. Ed. Faraldos, Gloria Rey. Madrid: Editorial Castalia, S.A., 2009. 6-56.
- Fernández Cuesta, Marino y Duque, Ireneo. *Géneros literarios: Iniciación a los estudios de la literatura*. Madrid: Playor, 1973.
- Gastón Serra, Irene. "Amor y literatura en *El vientre de la ballena* (Javier Cercas)". *'El amor, esa palabra...': El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Ed. Buck, Anna-Sophia, Gastón Sierra, Irene. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert; 2005. 109-27.
- Gil Casado, Pablo. "La desintegración de los componentes tradicionales de la novela española (1975-1990)". *Los ensayistas: Georgia Series on Hispanic Thought*. 30-31 (1991): 89-106.
- . *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.
- . *La novela social española: 1920-1971*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Glicksburg, Charles. "Existentialism in Fiction". *Prairie Schooner*. 23.1 (Spring, 1949): 12-18.
- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Trans. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- Gómez Trueba, Teresa. "Esa bestia omnívora que es el yo': El uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America*. 86.1 (2009): 67-83.
- Grohmann, Alexis. "El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario". *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Ed. Alexis Grohmann and Maarten Steenmeijer. Madrid: Editorial Verbum, 2006. 11-44.
- Harvey, W. J. *Character and the Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1965.
- Hébert, Louis. "The Functions of Language". *Signo*. 23 de septiembre de 2012. <http://www.signosemio.com/jakobson/functions-of-language.asp>.

- Herman, Luc and Vervaeck, Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.
- Herzberger, David K. *The Novelistic World of Juan Benet*. USA: The American Hispanist, Inc., 1976.
- “Historiography”. Merriamwebster.com 2011. <http://www.merriam-webster.com> (18 septiembre 2012).
- Holy Bible, New International Version*. Miami: Editorial Vida, 1999.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988.
- Inman Fox, E. “Introducción.” *La voluntad*. Ed. E. Inman Fox. Madrid: Editorial Castalia, S.A., 1989. 9-55.
- Jítrik, Noé. “Destrucción y formas en las narraciones”. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. 130-172.
- Jordan, Barry and Rikki Morgan-Tamosunas. "Introduction". *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000. 15-16.
- Karamelska, T. and Geiselman, C. *Experience, Memory and Narrative: A Biographical Analysis of Ethnic Identity* MICROCON Research Working Paper 29. (2010): MICROCON. 1-32.
- Klein, Kerwin Lee. “On the Emergence of Memory in Historical Discourse”. *Representations*. 69 (Winter, 2000): 127-150.
- Labanyi, Jo. "Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea". *Iberoamericana* 24.6 (2006): 87-98.
- . "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". *Poetics Today* 48.1 (2007): 89-116.
- . *Spanish Literature: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Lampert, Jay. *Deleuze and Guattari's Philosophy of History*. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Laso Prieto, José María. "Ideología de la posmodernidad". *Nuestra Bandera* 129 (1985): 58-63.
- Lauer, A. Robert. “Novela”. <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/Novela.html> 2011. 28 de febrero de 2012.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington, Brian Massumi. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1979.
- MacKay, Ruth. "The Good Fight and Good History: the Spanish Civil War". *History Workshop Journal*. 70 (Autumn, 2010): 199-206.
- Madridejos, Mateo. *Diccionario onomástico de la guerra civil (las fuerzas en presencia)*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2006.
- Marí, José. "La movida como debate". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13 (2009): 127-41.
- Marr, Matthew. "Stepping Westward from Spain: Literary and Cultural Reversal in Recent Transatlantic Academic Novels by Josefina Aldecoa, Javier Cercas, & Antonio Muñoz Molina." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 33.1 (2008): 105-26
- Martín Galván, Juan Carlos. *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa del siglo XXI*. Madrid: Ediciones libertarias, 2009.
- . "Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI". Diss. UNC Chapel Hill, 2006.
- Martínez Ruiz, J. *La voluntad*. Ed. E. Inman Fox. Madrid: Editorial Castalia, S.A., 1989.
- Mateo, Eduardo. "La recuperación de la memoria: la historia oral". *Revista TK*. 16. (diciembre 2004): 123-144.
- McKeon, Michael. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. McKeon, Michael. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- Mikics, David. *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven: Yale UP, 2007.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: P. Lang, 2000.
- Molinero, Nina L. "Facing Towards Alterity and Spain's 'Other' New Novelists". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 30.1-2 (2005): 301-24.
- Navajas, Gonzalo. "De Flandes a Vietnam: La guerra como relato de la alteridad de la nación (Pérez-Reverte, Marías, Cercas)". *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes/Rivista Svizzera di Letteratura Romanze/Schweizerische Zeitschrift für Romanische Literaturen* 56.3 (2009): 113-134.

- . "Intertextuality and the Reappropriation of History in Contemporary Spanish Fiction and Film". *Intertextual Pursuits: Literary Meditations in Modern Spanish Narrative*. Ed. Jeanne P. Brownlow and John W. Kronik. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998. 143-160.
- Nichols, William. "From Counter-Culture to National Heritage: "La Movida" in the Museum and the Institutionalization of Irreverence". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13 (2009): 113-26.
- Nieto Yusta, Constanza. "José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte". *Espacio, Tiempo y Forma* 20-21 (2007-2008): 285-99.
- Northup, George Tyler. *An Introduction to Spanish Literature*. Ed. Adams, Nicholas B. Chicago/London: University of Chicago Press, 1960.
- O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela contemporánea española*. Madrid: S.A. Arco Libros, 2003.
- Ott, Margus and Alari Allik. "Practicing Time: Time and Practice in Deleuze and Dōgen". *Classical Japanese Philosophy*. Eds. James Heisig y Rein Raud. 7 (2010): 148-174.
- Ortega y Gasset, Jose. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid: Editorial Espasa, 1999.
- Palomo Vázquez, María del Pilar. "El costumbrismo romántico". *Movimientos literarios y periodismo en España*. Ed. María del Pilar Palomo Vázquez. Madrid: Editorial Síntesis, 1997. 99-130.
- Pedroza Flores, Rosa y Guadalupe Villalobos. "Entre la modernidad y posmodernidad: juventud y educación superior". *Educere*. 10.34 (jul/sept. 2006): 405-414.
- Pérez Oliva, Milagros. "En defensa de Cercas y de la verdad". *El País*. 20/02/2011. Web. 24/06/2012. < http://elpais.com/diario/2011/02/20/opinion/1298156405_850215.html>.
- . "La impostura de un fumador". *El País*. 16/02/2011. Web. 24/06/2012. < http://elpais.com/diario/2011/01/16/opinion/1295132405_850215.html>.
- Prats, Javier Lluch. "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas". *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi. Catania-Ragusa 16-18 mayo 2006*. Ed. Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta, Laura Silvestri, Vol. 1 (2006): 293-306.
- Preston, Paul. *La guerra civil española*. Barcelona: Debate, 2006.

- Puelles, Vicente Muñoz. "La cultura: de la dictadura a la transición". *Aula-Historia Social* (1999): 50-65.
- Puig, Idoia. "Verisimilitude, self-reflection and humanity: Cervantine features in Javier Cercas's novels". *Tradition and Modernity: Cervante's Presence in Spanish Contemporary Literature*. Ed. Idoia Puig. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2009. 79-96.
- Pujante Segura, Carmen. "Metaficción e intertextualidad en *Prénom: Carmen* de Jean-Luc Godard". *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. (2009): 77-88. 09 de enero de 2012. <http://www.452f.com/issue1/la-metaficcion-e-intertextualidad-en-prenom-carmen-de-jean-luc-godard/>.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- Raine, Craig. "Look Back in Wonder". *The Guardian*. 4 enero 2008. 25 de septiembre de 2012 <http://www.guardian.co.uk/books/2008/jan/05/fiction8>.
- Richards, Michael. "Grand Narratives, Collective Memory, and Social History: Public Uses of the Past in Postwar Spain". *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Ed. Samuel Amago y Carlos Jerez-Farán. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010.
- Rico, Francisco. "Teoría y realidad de la ley contra el fumador". *El País*. 11/01/2011. Web. 24/06/2012. < http://elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405_850215.html>.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative: Vol. 1*. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.
- Sartre Jean-Paul. *Existentialism and Human Emotions*. New York: Philosophical Library, 1957.
- Scholes, Robert. "Metafiction". *The Iowa Review*. 1.4 (Fall, 1970): 100-115.
- Schönert, Jörg. *Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Serra, Fátima. *La nueva narrativa española: tiempo de tregua entre ficción e historia*. Madrid: Editorial Pliegos, 2000.
- Sobejano-Morán, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Edition Reichenberger, 2003.
- Spires, Robert. "Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium". *Anales de la literatura española contemporánea*. 30.1/2 (2005): 485-512.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1993.

- Tanzer, Mark. *On Existentialism*. Belmont: Thomson Wadsworth, 2008.
- Valdes, Enrique. "Héroes y villanos en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *Alpha*. Web. 14/2/2013. 2007, n.25. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012007000200013&lng=es&nrm=iso>.
- Veres, Luis. "La novela histórica y el cuestionamiento de la Historia". *Revista de Estudios Literarios* (2007). April 4, 2010 <www.ucm.es/info/especulo/numero36/novelist.html>.
- Wartenberg, Thomas E. *Existentialism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications, 2008.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1984.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry*. 7.1 (Autumn, 1980): 5-27.
- Zavaleta, Claudia Elena. "Indigestión cetácea". *Renacimiento*. 17/18. (otoño-invierno, 1997): 72-73.
- Zola, Émile. *The Experimental Novel*. Trans. Belle M. Sherman. New York: Haskell House, 1964.