# Complementar una identidad mutilada : autoficción, hibridez y memoria en La fiesta del oso (2009) de Jordi Soler

Noémi Fablet

▶ **To cite this version:**

Noémi Fablet. Complementar una identidad mutilada : autoficción, hibridez y memoria en La fiesta del oso (2009) de Jordi Soler. Literature. 2015. dumas-01401314

**HAL Id: dumas-01401314**

**https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01401314**

Submitted on 23 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ RENNES 2-HAUTE BRETAGNE
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Master ETILA International
Máster Literaturas hispánicas : Arte, Historia y Sociedad

# Complementar una identidad mutilada : autoficción, hibridez y memoria en *La fiesta del oso* (2009) de Jordi Soler

**Noémi Fablet**

Directrices de recherche : Françoise Dubosquet et Carmen Valcárcel
Année universitaire 2014-2015

# Remerciements :

Je tiens avant tout à remercier Jordi Soler pour l´entrevue qu´il m´a accordée le 18 mai dernier, rencontre inespérée qui restera gravée dans ma mémoire d´apprentie chercheuse et de lectrice passionnée. Merci aussi à Carmen Valcárcel et Françoise Dubosquet pour avoir rendu possible cette année universitaire à la Autónoma. Bien évidemment, ce travail de recherche aurait été tout autre sans le regard intransigeant de Juan, dévoué relecteur, supporter distingué, et érudit de la langue espagnole qu´il maîtrise avec autant de rigueur que d´élégance. Pour finir, un grand merci à mes camarades Román, Sandra, Lucette, Juliette, Tomás et Camile pour m´avoir accompagnée, de près ou de loin, au cours de cette année madrilène.

# Introducción :

"Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.
Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.
En el sitio donde el sueño tropieza con su realidad.
Allí mis pequeños ojos."
Federico García Lorca

"Y qué es, acaso, la memoria sino una gran mentira ?"
Julio Llamazares

En *Los rojos de ultramar*, primera novela de Jordi Soler sobre el exilio de su familia republicana, el narrador, un antropólogo mexicano, cuenta cómo durante una conferencia sobre los dioses en Teotihuacán, una pregunta curiosa de un estudiante madrileño le invitó de manera inesperada a cambiar de rumbo el tema de su exposición[1] :

> "me preguntó a bocajarro que por qué si yo era mexicano tenía un nombre tan catalán. Me detuve en seco desconcertado y al borde del enfado, pero enseguida comprendí que se trataba de una pregunta pertinente […]. Cuando terminé mi explicación veloz los alumnos se quedaron mirándome desconcertados, como si acabara de contarles una historia que hubiera sucedido en otro país o en la época del imperio romano. Pero ¿por qué tuvieron que irse de España?, preguntó una alumna, e inmediatamente después expresó su duda completa : ¿y por qué a México? Entonces yo, más confundido que ellos, les pregunté que si no sabían que más de medio millón de españoles habían tenido que irse del país en 1939 para evitar las represalias del general Franco. El silencio y las caras de asombro que vinieron después me hicieron rectificar el rumbo, dejar de lado la mitología teotihuacana, y ponerme a contarles la versión larga y detallada del exilio republicano, esa historia que ignoraban a pesar de que era tan de ellos como mía." (*Los rojos de Ultramar*, 2004: 15-16)

La novela parte pues del enorme déficit de saber y memoria de las nuevas generaciones acerca de la historia reciente de España, denunciando el desconocimiento del exilio republicano de 1939 y de la pérdida drástica y catastrófica que supuso para el país. El fragmento sugiere que, en 2004, la epopeya trágica de los exiliados que cruzaron los Pirineos en febrero de 1939 permanecía en gran parte olvidada o ignorada, a causa del proceso de "desmemorización colectiva" (Colmeiro, 2005: 63) que impuso el régimen franquista y que la Transición democrática en parte perpetuó. Alude también a la pesadilla de los campos de concentración del Sur de Francia, más bien como fantasma

1 El fragmento de la novela corresponde con la ficcionalización de una experiencia auténtica del autor : dio una conferencia a estudiantes de letras en 1994, en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) (Jordi Soler, conferencia de clausura del máster de Literaturas hispánicas de la UAM, 18/05/15).

que como realidad, incluso para las víctimas, los "olvidados" encerrados en 1939 (Armand-Dreyfus y Témime, 1995: 115). Ahora bien, después de la publicación de *Los rojos de ultramar*, el alcalde de Argelès-sur-mer inauguró un monumento que recuerda la existencia del antiguo campo de concentración creado de la nada en 1939 y donde vivió – mejor dicho, sobrevivió- el abuelo de Jordi Soler , ilustrando así la capacidad de las novelas para irrumpir en la realidad, tratar de reparar las heridas y transformar la memoria colectiva, uno de "los efectos mágicos de la Literatura" (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15[2]). Este ejemplo permite suponer que los autores, al proponer en sus ficciones una reconstrucción literaria del pasado, pueden asumir el papel de "emprendedores de memoria"[3] (Jelin, 2002: 48), eventualidad que nos fascinó en el curso de nuestro trabajo sobre *La fiesta del oso.*

La memoria, como "acto eminentemente creativo" (Feierstein, 2012: 127), es un pozo de inspiración particularmente fructífero para la novela. "Toda escena que se rememora es en verdad una "re-construcción" imaginada" (*ibid.*), por lo cual, la memoria se funde fácilmente en la ficción siendo ambas, y en parte, productos de la imaginación. "¿Y qué es, acaso, la memoria sino una gran mentira ?" sugería el narrador de *La lluvia amarilla* (Llamazares, 2008: 39). La "literatura de la memoria"[4], entendida en España como escritura sobre el recuerdo de la guerra civil y del franquismo, se desarrolla a partir del final de la dictadura de Franco : entre los años 1975 y 1982, se publican más de 170 novelas sobre la Guerra Civil (Mar Langa Pizarro, 2000: 29), de modo que, ya en 1978, a inicios de la Transición democrática, la protagonista de *El cuarto de atrás*, denuncia "la peste" de los libros de memoria (Martín Gaite, *1*992: 128). Sería pues bastante aventurero afirmar, como lo hace Antonio Muñoz Molina en *El Jinete Polaco,* que, antes de la década de los noventa, la memoria de la guerra civil era todavía "un campo minado en el que nadie [quería] internarse" (1991: 10, *cit. por* Tyras, 2003)[5].

Sin embargo, es verdad que a partir de los años 2000, un nuevo foco de luz se proyecta sobre la contienda. En España, la creación en 2001 de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)[6] simboliza el despertar de los nietos de republicanos, deseosos de integrar en la

2 *Cf.* anexo B p. 99

3 Un "emprendedor de memoria" genera proyectos, ideas y expresiones de creatividad que puede desembocar en una memoria ejemplar (Jelin, 2002: 48 y 59)

4 Expresión que ponemos entre comillas puesto que la literatura está siempre ligada con la memoria. Como afirma Antonio Colinas, "en esencia, toda la literatura que se hace es literatura de la memoria". " Bien por la vía objetiva de la conciencia, o por otra vía mas incontrolada y automática, irracional, de lo inconsciente, [el escritor] activa la fuente de la memoria" (Colinas, 2002).

5 Por otra parte, fuera del ámbito literario, ya en los años 1970 algunas municipalidades emprenden la apertura de fosas comunes, y los primeros trabajos históricos a partir de testimonios empiezan a finales de la década con Ronald Fraser.

6 En octubre de 2000, el periodista Emilio Silva lleva a cabo la apertura de una fosa común en Priaranza de Briezo donde se encuentran los restos de su abuelo republicano fusilado en 1936, acción que desemboca en la creación de la asociación.

memoria colectiva la lucha de sus antepasados, su legitimidad y su dignidad. Andrea Huyssens habla de un giro memorial que desemboca en una "cultura de la memoria" (*cit. por.* Quijano Molesto, 2011: 37). Con la desaparición de la comunidad de recuerdos consiguiente a la muerte de los últimos actores de la guerra civil (Quiñones López, 2006: 37), un "« deseo de memoria »" invade la sociedad española, fenómeno muy amplio "que la literatura refleja a la vez que contribuye a definirlo" (Sagnes-Alem, Champeau *et. al.*, 2011: 328).

La publicación de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas viene a inaugurar otra forma de novelar esa memoria, fijando, con ello, la estética de una nueva narrativa histórica (Cruz Suárez, Lauge Hansen *et. al.*, 2011: 11). La combinación de ingredientes ficticios y datos reales, la mezcla de géneros, el modelo autoficticio o la estructura recurrente de relato de investigación vienen a suplir la deficiencias anteriores en el terreno de la recuperación de la memoria histórica, proponiendo nuevas perspectivas para enfrentarse con el pasado traumático (Tyras, Champeau *et. al.*, 2011: 364). Por otra parte, los debates políticos acerca de la Ley de Memoria Histórica (2007) acarrean el "boom de una narrativa" que desde diversas perspectivas más o menos nostálgicas rememora en el espacio ficcional la guerra civil y sus consecuencias (Bungard, Lauge Hansen *et. al*., 2012: 109).

*La fiesta del oso* de Jordi Soler se publica en 2009, en este contexto político, social, cultural y literario que hemos definido, pero también se sitúa al margen, alejándose del discurso tradicional enarbolado por los "nietos de republicanos" (Martínez Maler, Häsnel-Mesnard *et. al.*, 2008). La novela cuenta la investigación de un nieto de republicano que emprende una búsqueda angustiosa en un bosque pirenaico lleno de misterios, para revelar las mentiras de la memoria familiar y tratar de reconstruir la "verdadera" historia de su tío desaparecido durante la Retirada. Sin embargo, el republicano resulta ser un monstruo despiadado cuyos rasgos humanos fueron aniquilados por la derrota del 1939, y el nieto, un cobarde seducido por el olvido : el relato se construye pues al revés de las pautas literarias de los últimos años. En el Sur de Francia, la acogida de la novela no fue muy calurosa y algunos ancianos incluso hicieron reproches al autor por retratar a un ejército republicano poco glorioso (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15). Dice el autor que su compromiso es ante todo con la literatura, y no con la memoria republicana, por lo cual sus novelas son ante todo novelas de aventuras (*ibid.*). A pesar de todo, con este enfoque bastante sorprendente, vuelve a visitar la memoria republicana construyendo un discurso a contracorriente de la retórica dominante sobre la herencia republicana, discurso que integra las contradicciones de la relación tensa con el pasado.

En el marco de nuestro trabajo, el uso estético (Carcelén, 2012: 13) que hace Jordi Soler de la memoria republicana nos llamó la atención. A partir de una historia familiar trágica y estrafalaria,

el autor escribe una ficción situada en un marco histórico preciso -la Retirada-, que nutre de elementos autobiográficos y fantaseados donde la leyenda, el ogro, o la bruja conviven con un cuadro posiblemente real y por lo tanto sumamente inquietante. Su imaginación de escritor puede así iluminar las zonas oscuras del pasado, rellenar sus huecos (Jordi Soler, "la escritura atlántica", 2015[7]), y tratar de complementar una identidad personal y familiar mutilada por la derrota y el exilio.

Primero resulta imperativo introducir al autor puesto que su perfil peculiar de mexicano-catalán-nieto de republicano y escritor nómada da claves indispensables a la hora de adentrarse en su obra (capítulo I). Si tuviéramos que elegir un adjetivo para calificar la novela, se nos ocurriera probablemente el término de "híbrida" : hibridez en el sujeto narrativo que es y no es el autor, hibridez en la mezcla abigarrada de géneros, hibridez y vacilación en la memoria torturada que se desprende del discurso del narrador. Para intentar abarcar la novela en su eclectismo, hace falta adentrarse en las estrategias narrativas de la autoficción (capítulo II). Luego, la recuperación y transgresión de géneros como lo policíaco y lo maravilloso crean una estética peculiar, misteriosa y onírica (capítulo III), que permite abordar la memoria republicana desde una perspectiva insólita y deslumbrante (capítulo IV).

7 *Cf.* anexo A p, 97

# Capítulo I :

# Entre dos orillas, el autor y su obra

## A) “El catalán de Ultramar”[8]

Jordi Soler es un escritor mexicano-catalán, nacido en México en 1963, en una comunidad catalana de la selva de Veracruz, y que hoy en día vive con su familia en Barcelona. Así se sitúa pues entre dos orillas y por lo menos entre tres áreas culturales, la catalana, la mexicana y la española, lo que determina profundamente su manera de estar en el mundo, de mirar, y desde luego de escribir. Por consiguiente, el mestizaje impregna sus novelas, y es palpable tanto en su prosa como en las intrigas que teje.

También pertenece a la llamada generación de los nietos de republicanos, y tiene la particularidad de haber nacido en el exilio, en el cafetal inaugurado y regido en México por su abuelo maternal Francesc Soler, junto con otros cuatro catalanes exiliados. Así es cómo describe el exilio familiar :

> “Los republicanos que tuvieron que irse al exilio, después de la Guerra Civil, fueron rehaciendo su vida en diversos países, en los que era posible instalarse y comenzar un proyecto vital de duración desconocida, porque había quienes no podían o no querían regresar a España mientras viviera el general Franco. Este era el caso de mi familia, de mis abuelos y de mi madre, que se exiliaron en México y se instalaron en Veracruz, tierra adentro, en una plantación de café a 850 metros sobre el nivel del mar, la altura canónica para cultivarlo.” (Soler, “El catalán de Ultramar”, 2014)

Entonces, podemos identificar a Jordi Soler como un mexicano-catalán, fruto extraviado de la derrota republicana del 1939 : “Yo soy mexicano en España y español en México, es una rareza que he arrastrado siempre, y que es, para decirlo rápidamente, una mutilación de la guerra.” (vídeo “El exilio de Jordi Soler”, 2013). Las consecuencias traumáticas de la derrota republicana se inscriben pues en su código genético, y aunque sólo sea un descendiente, experimenta de manera aguda su filiación republicana. Plasma la herencia del republicanismo derrotado en su obra, y sobre todo en su trilogía de título evocador, *La guerra perdida* (2012). *La fiesta del oso* es la tercera y última novela de la serie.

Dado que creció en medio de una comunidad catalana, el primer contacto de Jordi Soler con las

8 Expresión forjada por el autor, en un artículo del *País* “El catalán de Ultramar”, 2014

palabras tuvo lugar en este idioma. Los sociólogos suelen insistir en el impacto de la primera lengua oída y hablada en la construcción del individuo y, de manera general, demuestran que la lengua constituye un rasgo fundamental de la identidad; según el sociólogo Claude Dubar, las cuestiones de lenguage resultan ser, en fin, cuestiones de identidad (Dubar, 2000: 203).

No obstante, Jordi Soler no escribe en su lengua materna sino en castellano, un castellano vivo, nómada, imbuido de influencias catalanas y salpicado de mexicanismos :

> "Allá donde voy arrastro las dos lenguas que me definen: el español de México y el español de España. En este ir y venir voy construyendo un tercer español, un lenguaje trenzado de expresiones que se usan de un lado y otro del mar, una escritura, digamos, atlántica." (Soler, "la escritura atlántica", 2015)

El propio autor insiste en la riqueza de su vida "estereofónica" (Plaza, 2006: 103), que condiciona parte de su prosa y le permite sacar sonidos propios, nacidos de la mezcla abigarrada de los idiomas que rodearon su infancia y siguen envolviendo su vida adulta : el catalán exótico de su niñez, y el catalán más clásico de sus hijos nacidos en Barcelona; el mexicano de su juventud en la cuidad de México en que llegó a los doce años; pero también las palabras indias, que irrumpen en su hablar como consecuencia del contacto con las comunidades indígenas en Veracruz y de la permeabilidad lingüística que acarreó. Así que entre las particularidades de la lengua catalana que hablaba de niño, destaca la importancia de los "mexicanismos, y de los veracruzanismos, también de palabras que usaban los habitantes originales de aquella selva, los nahuas y los otomíes" (Soler, "El catalán de ultramar", 2014). Resucita en parte aquella lengua tan particular cuando escribe, bien lo vemos a través del uso de palabras exóticas - respecto al castellano clásico - que irrumpen en sus libros. En *Los Rojos de Ultramar*, (2004), enumera los distintos bichos de la selva que les acosaban : "polillas, mayates, cigarrones, catarinas y campomachas y ocasionalmente […] cocuyos, unicornos y chicharras" (*La guerra perdida*, 2012: 48); o bien emplea expresiones típicas de México : el hotel que "más me latiera, para usar esa expresión mexicana tan exacta" (*ibid.*: 156).

Entonces si Jordi Soler nació en México, su primera experiencia lingüística ocurre en un catalán estrafalario, "trufado, intervenido, y probablemente enriquecido, por palabras de [otras] lenguas" (Soler, "El catalán de ultramar", 2014), una lengua abigarrada, teñida inevitablemente por el entorno selvático de Veracruz. Jordi Soler recuerda cómo con su hermano podían usar una lengua u otra, a veces de manera indiferenciada : "en La Portuguesa mi hermano y yo contábamos los números indistintamente en catalán o en náhuatl, decíamos un, dos, tres, quatre, cinc o *se, ome*, *yei*, *nahui*, *mauili*." (*ibid.*). No obstante, el exilio y la necesidad resultante de mantener vínculos

estrechos con la tierra de origen aseguran la supervivencia de la lengua catalana como lengua principal, aunque incluya rasgos propios del desarraigo. En efecto, el microcosmo catalán queda permanentemente relacionado con el otro lado del Atlántico. El cotidiano del cafetal de la Portuguesa repite e imita el ritmo y el sabor de la vida barcelonesa ; incluso exige la importación fuera de razón de productos típicos de Cataluña. En *Los rojos de Ultramar* (2004), Jordi Soler describe aquel modo de vida tan peculiar :

> "Vivíamos una vida mexicana y sin embargo hablábamos en catalán y comíamos fuet, butifarra, mongetes, y panellets, y los 15 de septiembre, el día de la independencia, permanecíamos encerrados en casa porque los mexicanos de Galatea y sus alrededores tenían la costumbre de celebrar esa fiesta moliendo a palos a los españoles." (*La guerra perdida*, 2012: 45 )

La socialización primaria[9] de Jordi Soler se realiza pues en ese marco del exilio catalán, lo que, sin lugar a dudas, influye en su trayectoria identitaria. Por otra parte, su propio nombre, "Jordi", "contiene el laberinto proprio de [su] biografía y de [su] genealogía familiar" (G. Macé, *cit. por* V. Colonna, en Alberca, 2007: 231), y aun puede constituir una abanderada de la identidad catalana. Lo identifica con una tierra, una cultura, una lengua pero, al mismo tiempo, lo define como forastero -y aun a veces como travestí- en la tierra en donde nació : "cuando de niño, decía que me llamaba Jordi, me preguntaban si era un apodo, o si era nombre de hombre o de mujer y a veces no sabía que contar", comenta el escritor; así que a pesar de haber nacido en México, Jordi Soler no se siente "totalmente mexicano" (Plaza, 2006: 111).

Jordi Soler se sitúa en un entre-dos : no es plenamente de un lugar, tampoco de otro. El sociólogo Abdelmalek Sayad, al trabajar sobre la confusa identidad de los inmigrantes argelinos, evoca lo que llama "la doble ausencia" como paradoja definidora del inmigrante-emigrante, hombre "átopos", ausente de su lugar de origen como del lugar en que vive[10]. Si volvemos a Jordi Soler, cabe suponer que tal paradoja influye también en su identidad, y siendo escritor, constituye por encima un material narrativo que usa a menudo en sus novelas. Lo vemos en *Los Rojos de Ultramar* (2004), en que juega con la doblez de su identidad a partir de su proprio nombre. Cuenta el narrador -doble ficticio del autor-, que durante una conferencia impartida en la Universidad Complutense de Madrid, algunos estudiantes le preguntaron por qué siendo "mexicano tenía un nombre tan catalán" (*La guerra perdida*, 2012: 19)). Alarmado por el olvido que rodea al exilio

9 La socialización es "l'ensemble des processus par lequels l'individu est construit – on dira aussi « formé », « modelé », « façonné » « fabriqué », « conditionné » - par la société globale et locale dans laquelle il vit, processus au cours desquels il acquiert, « apprend », « intériorise », « incorpore », « intègre » - des façons de faire, de penser et d'être qui sont siuées socialement." (Darmon, 2006: 6). La socialización primaria concierne los primeros años de existencia y es particularmente determinante en la formación del individuo.

10 "être présent malgré l'absence, […] ne pas être totalement présent là où l'on est présent, ce qui revient à être absent en dépit de la présence." *(*Sayad*,* 1999: 184).

republicano, el narrador decide recuperar su historia familiar, de tal manera que la ambigüedad que conlleva su nombre le sirve de punto de arranque y constituye además un recurso narrativo eficaz.

Por lo tanto, Jordi Soler se define a sí mismo como el "catalán de Ultramar", expresión que, a nuestro parecer, es particularmente adecuada ya que permite resumir una identidad sumamente colorida. Jordi Soler es a la vez un descendiente avergonzado de Hernán Cortés[11], un gachupín veracruzano, es un nieto del exilio republicano, y un periodista y escritor catalán y mexicano fanático de James Joyce. Y hasta manifiesta cierto orgullo al encarnar esa mezcla variopinta :

> "soy partidario de lo híbrido y prefiero sumar que restar. Estoy casado con Alexandra, que es judía mexicana y francesa. Con nuestros hijos, Matías y Laia, habla en francés; yo, en catalán y, cuando estamos todos juntos hablamos en castellano. Soy mexicano, catalán y un poco irlandés[12]" (Mora, 2006).

## B) Jordi Soler, escritor

Desde muy joven, en México, Jordi Soler empieza a desarrollar una pasión por la escritura ("he escrito desde que me acuerdo" (Plaza, 2006: 108)); sin embargo elige primero una carrera que no parece orientarle hacia la literatura : "yo había hecho diseño industrial porque creía que me gustaba, pero me di cuenta que, en los cinco años de carrera, había hecho diez revistas universitarias y no había parado de escribir" (*ibid*.). A los doce años, se traslada con su familia a la capital mexicana, y luego, en su adolescencia, a Canadá, antes de volver a estudiar a México. En 1994, es allí en México donde se publica su primera novela *Bocafloja*, un thriller radiofónico inspirado en su experiencia propia en el mundo de la radio, en el que se da a conocer partir de los años 1990 como locutor y director de la emisora Rock 101 y luego como locutor en Radioactivo 98,5 desde 1996 hasta el año 2000.

Después de esa etapa en la que confirmó su afición a la música rock, motivo recurrente en sus novelas y artículos, Jordi Soler se muda a Dublín como agregado cultural de la embajada de México. Esa estancia en Irlanda entre 2000 y 2003[13] constituye un periodo importante en que se adentra en la vida y la literatura irlandesas, una experiencia fructífera que le sirve también de material literario para su novela *Diles que son cadáveres* (2011) : "viví en Irlanda y ahí, con mucha devoción, me dejé contaminar por los autores irlandeses vivos y muertos" (Soler, "la

11 El tema de le herencia colonial de los exiliados españoles en México vuelve a menudo en su obra, por ejemplo en *Los rojos de Ultramar* : "Había que batallar para quitarse de encima el fantasma de Hernan Cortés" *(La guerra perdida*, 2012: 44)

12 Jordi Soler fue agregado cultural en Dublín y es caballero de la irlandesa Orden del Finnegans. *Cf.* próxima pág.

13 http://burdeos.cervantes.es/es/biblioteca_espanol/autores/Jordi-Soler.htm

escritura atlántica", 2015). Allí, en aquella isla, su fascinación por algunos escritores lo lleva a participar en 2008 en la creación de la Orden del Finnegans, cuyo nombre remite a un pub de las afueras de Dublín en donde fue fundada la Orden. Se trata de un círculo literario, de una secta de aficionados bastante curiosa, integrada por él mismo, Eduardo Lago, Enrique Vila-Matas, Antonio Soler, Malcolm Otero y José Antonio Garriga Vela entre otros, autores muy distintos que comparten una devoción casi fanática por el *Ulises* de James Joyce. La orden sigue fielmente lo que llaman la "vía Finnegans", la de la dificultad (Diaz de Quejano, 2013); o sea que ese conjunto de autores inventó una orden de caballería anclada en el siglo XXI devota a la obra de Joyce, y ante todo al *Ulises* (1922). Como cualquiera orden, tiene un lema, sacado directamente del *Ulises* : "Gracias ¡Qué grandes estamos esta mañana!" "Thank you. How grand we are this morning!"; además establece obligaciones que añadimos a continuación :

**Obligaciones :**

Los miembros de esta orden se obligan a venerar la obra e, indefectiblemente, asistir a Dublín cada 16 de junio en una jornada de Bloomsday[14] que acaba en la Torre Martello (donde se inicia la novela) en Sandycove, donde leen unos fragmentos. En ese mismo acto se nombra a un nuevo caballero. Tras la ceremonia caminan hasta el pub Finnegans en la vecina población de Dalkey donde dan fin a su acto anual.

Cada caballero puede faltar una sola vez cada diez años. En el caso de faltar más de una vez, queda automáticamente expulsado de la Orden.

Todos los **caballeros** se comprometen a hacer constar en sus biografías la pertenencia a la Orden.

**Rutinas :**

Sin carácter obligatorio -todavía- los caballeros cada año hacen una visita al pub del cementerio de Dublín llamado Gravediggers pub (pub de los enterradores).

Leen un fragmento cada uno en el escenario del Meeting Point de Dublín y concluyen la lectura leyendo su lema al unísono.[15]

Según destaca la editorial Alfaguara, "más que objeto de veneración, el *Ulises* les sirve de excusa para celebrar dentro de un espíritu gozosamente anarquista la amistad, la literatura, los antiguos valores de la caballería y el deporte de expulsarse unos a otros continuamente de la Orden"[16]. Juntos, los autores-caballeros escribieron *La Orden del Finnegans* que mezcla teoría literaria y relatos imbuidos en la niebla irlandesa y su mitología brumosa. En 2013, esta vez utilizando directamente "la Orden del Finnegans" como nombre de autor, los caballeros publicaron otro libro colectivo, *Lo desorden,* en el que cada uno de sus caballeros recuerda y reinventa un momento de su infancia.

14 De Leopold Bloom, protagonista del *Ulises,* (Castillón, 2011)
15 http://www.ordendelfinnegans.com/
16 http://www.alfaguara.com/es/autor/la-orden-del-finnegans/

**Su labor periodística :**

Hoy Jordi Soler vive en Barcelona, la tierra natal de su familia materna donde escribe sus novelas y redacta sus artículos, entre otros para *El País* o el periódico mexicano *Milenio*. Si nos centramos en su trabajo periodístico, Jordi Soler muestra un perfil de intelectual independiente, aficionado a la literatura, y sin lugar a dudas de izquierdas. También suele teñir sus artículos de un humor bien afilado. Hemos analizado el conjunto de sus artículos publicados en el *País* entre los cuales sobresalen varios temas de predilección[17]: la denuncia de la situación pésima de los migrantes, la crítica al nacionalismo[18], el impacto de las nuevas tecnologías y el riesgo de desinformación, las relaciones entre España y México y el desconocimiento por España de la realidad latinoamericana, las relaciones entre México y Estados Unidos, el fútbol, etc. También se nutre de literatura mediante citas o anécdotas, las que le sirven a menudo de punto de partida para analizar un hecho de la actualidad. Cabe añadir que encontramos artículos dedicados a su historia familiar, que permiten, si no delimitar, por lo menos entrever la línea sinuosa entre la ficción y la realidad que caracteriza la totalidad de sus relatos[19].

Por otra parte, su labor periodística no tiene realmente por qué ser aislada tajantemente de su obra literaria. En *Restos humanos* (2013), el narrador es un periodista que se parece muchísimo al propio Jordi Soler. Así pues su experiencia como periodista resulta ser una fuente fructífera de inspiración literaria. Y va más allá : mientras se documenta sobre la actualidad, puede destacar los hechos delirantes que sobresalen, y a partir de ellos redactar un artículo; luego el interés y la fascinación que experimenta le pueden llevar hacia la escritura de una novela, mediante un proceso de transfiguración de la realidad muy característico de su obra. Fue el caso con *Los rojos de Ultramar* (2004)[20], o bien *Ese príncipe que fui* (2015)[21] ya que en ambos casos el punto de arranque es la redacción de un artículo periodístico, encomendado por *El País* en el primer caso, o bien redactado por el autor a partir de una experiencia personal en el segundo.

17 *El País* archiva los artículos de Soler a partir del 16/06/2002 http://elpais.com/autor/jordi_soler/a/

18 Critica al nacionalismo en Europa, en España (“La Europa mohosa”, 25/02/14 o “La desmemoria”, 12/01/13) y al nacionalismo catalán cuando afirma : “Los argumentos independentistas no resisten el razonamiento, están basados en la ilusión y en el sentimentalismo, en la creencia y en la fe, esos dos elementos que sirven para echar a andar una guerra santa pero no para fundar un país”, “Independencia y ficción” 13/10/13

19 Por ejemplo, “El vudú”, *El País*, 10/08/2006, o “El catalán de Ultramar”, *El País*, 8/10/14, o “Una casa para los españoles al otro lado del mar”, *El País*, 9/06/2014

20 Cuenta que recibió una llamada que le pedía explicar en un artículo la solapa de *La mujer que tenía los pies feos* (2000) en que se mencionaba que había nacido en México en una comunidad catalana. Mientras se entregaba a la redacción de dicha explicación se le ocurrió sacar de ese material una novela que desembocará en *Los rojos de ultramar* (2004) (Vídeo “Presentación del libro *La Fiesta del Oso*, por Jordi Soler. Rock 101.com mx”, 2010).

21 En una entrevista (Vídeo "*Ese príncipe que fui*, la nueva propuesta literaria del escritor Jordi Soler”, 2015), Jordi Soler explica que primero escribió un artículo en *El País,* publicado en 2008, que desembocó en su novela publicada a principios de este año (Soler, “El secreto catalán de Moctezuma”, *El País,* 13/04/2008).

**Su obra literaria :**

En cuanto a su obra, resulta bastante difícil situarla en una tendencia, una generación, o una escuela literaria expresa. ¿Dónde encajar al autor : en la nueva generación de escritores mexicanos, en el grupo de escritores del exilio republicano, o más bien el grupo de autores españoles contemporáneos? (De Schepper, 2009: 5). Por ejemplo, sus primeras novelas escritas en México en la última década del siglo XX parecen aproximarse al llamado "realismo sucio" de las letras españolas, tendencia que reúne a autores como Benjamín Prado, Félix Romeo, José Angel Mañas, Roger Wolfe. En efecto, Jordi Soler también usa con abundancia la "pararreferencialidad", o sea la inclusión del cinema y de la música rock en sus textos, que además suelen desarrollarse en el espacio urbano y se ubican en el tiempo presente de la escritura, rasgos propios de la "generación Nirvana", otro apodo del "realismo sucio" (Carcelén, Bussière-Perrin, 2001: 57). Sin embargo, este primer periodo literario corresponde con su vida en México por lo que resulta poco relevante vincularle con la generación ubicada en España. En algunos casos, los críticos le ponen a Jordi Soler una etiqueta de "escritor mexicano[22]", situándole en el marco de la narrativa hispanoamericana, incluso lo presentan como un heredero del realismo mágico de Gabriel García Márquez[23].

Sin embargo, parece escabullirse frente a los intentos de ubicarle en una familia literaria precisa. Los escritores que admira y en los que se inspira son más bien irlandeses o estadounidenses y muy pocas veces españoles o de América latina ; además dice que lee más en inglés o en francés que en español. Entre sus escritores favoritos, destacan autores tan distintos como Tolstoï, Nabokov, Joyce, Yeats, Swift, Oscar Wilde, Hemingway, Camus, Flaubert, Boris Vian, Allen Ginsberg, Jacques Kerouac, Josep Pla, o Juan Marsé[24]. Finalmente, la voluntad de clasificación no parece nada provechosa en el caso de Jordi Soler; el carácter transnacional del autor, o mejor dicho su "excepcional posición transatlántica" (Sánchez, 2007: 170), constituye a nuestro parecer un aspecto crucial de su trayectoria literaria, tanto en los temas que elige como en su escritura, por lo que cualquier intento de encasillamiento resulta precario y reductor[25]. Además, Jordi Soler rechaza las etiquetas. Con tono provocador se define como un "narrador irlandés" (Azancot, 2012) ; otras veces prefiere ubicarse dentro del grupo ampliado de autores de lengua española :

22 Así es cómo se introduce a varios de sus artículos de*l País*. En los más recientes, aparece simplemente como "escritor", ya que hace poco, Jordi Soler se quejó al periódico para que cambie su texto de presentación (Soler, conferencia de clausura del máster de literaturas hispánicas de la UAM, 18/05/15)

23 En la cubierta de la edición francesa de *La última hora del último día* (2007), aparece un comparación de la novela con *Cien años de soledad* de García Márquez (*La dernière heure du dernier jour*, 2008).

24 Soler, "La frontera Schengen", 2006 y *cf.* la portada de su página web http://www.jordisolerescritor.com/

25 Desde luego, es verdad que Jordi Soler forma parte de un cenáculo de autores españoles, la Orden del Finnegans, pero no se trata en absoluto de una escuela, tampoco de una generación, sí de un grupo de autores y amigos aficionados a James Joyce.

> "Siempre he encontrado incómoda la relación que se hace entre el escritor y el metro cúbico de tierra en el cual nació. Es verdad que los escritores han tenido que ver la primera luz en algún metro cúbico específico, en unas coordenadas precisas dentro de un país, pero también es cierto que en un escritor es crucial, más allá del sitio donde nació, el punto, literario y vital, hacia el cual se dirige, y a lo largo de este tránsito hay que ir sumando sus lecturas, sus experiencias, los libros que va escribiendo y los otros metros cúbicos específicos donde han nacido sus ancestros y, también, sus descendientes. A la hora de efectuar todas estas sumas hay quien, como yo mismo, se siente incómodo con esa clasificación que se hace de los escritores según el país en el que nacieron, aun cuando escriban en la misma lengua. [...] en esta línea lo que creo es que lo que he hecho durante mi vida de escritor no es literatura ni mexicana, ni catalana, ni española, sino una conjunción de las tres, más lo irlandés y lo francés y lo ruso que se me ha ido pegando en el camino. Ahora que Europa se ha liberado de sus fronteras, sería deseable que liberáramos a nuestra literatura de sus cabezas parlantes, y que los escritores en español transitáramos por el mundo literario como eso, como escritores en español, sin más cabeza ni bandera que nuestra lengua."(Soler, "La frontera Schengen", 2006)[26]

Entonces, cualquier intento de catalogar al autor parece poco audaz cuando aboga él mismo por una literatura librada del peso de lo nacional. Ahora, nos proponemos establecer distintas tendencias en el conjunto de su obra puesto que sí podemos destacar una evolución visible en su obra novelística desde los comienzos de los noventa hasta hoy.

Todas sus novelas las escribe en primera persona, mediante la voz de un narrador que por un rasgo u otro, se aparenta al autor, que sea locutor en la radio mexicana (*Bocafloja* (1994)), periodista (*Restos humanos* (2013)), nieto de republicano (*La mujer que tenía los pies feos* (2000), la trilogía de *La guerra perdida* (2012)), o agregado cultural de la embajada de México en Dublín (*Diles que son cadáveres* (2011)). También sus novelas presentan otro rasgo común : esbozan un retrato oscuro de la sociedad moderna, corrompida por el dinero, el afán de poder, las mentiras o la permanencia de mentalidades coloniales, retrato que en cada novela toma una forma más o menos velada, más o menos satírica. Cabe añadir un eje mayor que nos interesa más directamente en el marco de este trabajo por resultar característico de *La guerra perdida* : la mirada crítica hacia la relación con el pasado traumático.

Dentro de este conjunto bastante homogéneo, podemos distinguir tres periodos distintos; primero la época de la juventud y del rock (1994-2000), con un conjunto de obras escritas en México que se caracterizan por la presencia de temas recurrentes como el rock, la droga, el sexo, el racismo que se enredan en una prosa irónica y mordaz. Luego, entre 2004 y 2009, Jordi Soler llega a la consagración internacional[27] con su trilogía sobre el exilio republicano. Por fin, desde

26 Texto leído en la Casa de América de Madrid durante el encuentro "México y letras"

27 Presentación del autor en la página web de la Orden del Finnegans : "con *Los rojos de ultramar* llega la

entonces, su obra prolífica se aleja del tema de la tragedia familiar para abarcar un abanico de hechos y personajes delirantes y variopintos desde el poeta Antonin Artaud con *Diles que son cadáveres* (2011), hasta la historia esperpéntica de un cura iluminado del siglo XXI implicado en un tráfico de órganos con *Restos humanos* (2013), o bien el tesoro de una princesa azteca en los Pirineos con su última novela *Ese príncipe que fui* (2015), asuntos o personajes que suelen tener una existencia real increíble y que el autor utiliza como punto de partida de su ficción. Escribe con la convicción de que "la realidad es bastante más delirante que nos han contado que es" (Vídeo "*Ese príncipe que fui,* la nueva propuesta literaria del escritor Jordi Soler", 2015). Por consiguiente, las ficciones de Jordi Soler reúnen una mescolanza de elementos reales estrafalarios e ingredientes inventados, que desemboca en un mundo anárquico y brumoso donde lo imaginado parece a veces más verdadero que lo real.

# C) Un nuevo "filón literario"[28] : el exilio republicano

## 1) El encuentro con la memoria republicana

Como ya hemos visto más arriba, Jordi Soler se caracteriza por su independencia ya que se niega a ocupar las casillas en las que el crítico le quiere encerrar. Sin embargo, es también un hombre de su tiempo, por lo que no es impermeable a las preocupaciones y angustias que acucian a la sociedad a la que pertenece. Edward Said definió a la literatura como "el producto de una actividad que es parte del mundo social, de la vida humana y del momento histórico en que [estos] se ubican y se interpretan" (Said, Macciuci, 2010: 20 y 116). Jordi Soler es pues contemporáneo de un movimiento social muy ruidoso en España desde finales de los años 1990, que aboga por una recuperación del pasado reciente, de la guerra civil y de la posguerra, un pasado ahogado durante el franquismo y cautelosamente silenciado durante la Transición. De tal manera que quizá no podía sino plasmar en una novela esa "mundanidad" (Said, 2000: 13), o sea el clima de búsqueda identitaria y de indagación en la memoria republicana, tanto más cuanto que es él mismo nieto de republicano.

> "Conozco esta historia muy bien, porque es el tema de tres de mis novelas, y de incontables artículos de periódico, pero sobre todo la conozco porque en ese campo estuvo prisionero mi abuelo que, igual que los cientos de miles de republicanos que habían huido a Francia, eran víctimas del

consagración internacional y pasa a ser uno de los autores más respetados por sus colegas. *La última hora del último día* fue elegida Novela del año por el suplemento *El cultural* y seleccionada por diversas publicaciones del mundo entre las novelas más importantes de la temporada." http://www.ordendelfinnegans.com/caballeros#JS

28 Expresión del autor en el vídeo "Presentación del libro *La Fiesta del Oso*, por Jordi Soler. Rock 101.com mx", 2010

> clamoroso silencio, y de la vergonzosa pasividad, que observaron entonces todas las democracias de Occidente. Que mi abuelo haya sido prisionero en Argelés-sur-mer, me convierte a mí, de cierta manera, en nieto de ese campo de concentración, de esa historia y de ese exilio que se llevó a mi abuelo, y a mi madre a México, al pueblo de Veracruz donde nací, como un niño mexicano cuya familia venía de España." (Soler, "Una casa para los españoles al otro lado del mar", 2014)

Por consiguiente, empujado por su filiación republicana, y curioso de su propia historia, Jordi Soler escribe una trilogía sobre el exilio familiar que viene a hurgar en los huecos de un relato familiar defectuoso. En efecto, "los acontecimientos traumáticos [-la derrota republicana y el largo exilio en México para la familia de Jordi Soler-] conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria" (Jelin, 2002: 28), grietas y huecos a los que el escritor intenta enfrentarse. La idea, que iremos repitiendo y matizando a lo largo de este trabajo, es que Jordi Soler transgrede aquella imposibilidad de narrar al crear un relato que rellena los huecos, no con la comprobación científica del desarrollo de los hechos, sino más bien a través de la invención de un relato de toques maravillosos y oscuros :

> "Un recuerdo en el fondo de la memoria, que sale a la luz cuarenta años más tarde, sale lleno de zonas oscuras que la imaginación del escritor debe iluminar, y de huecos que debe rellenar. El producto del trabajo que se hace con este recuerdo es la "imaginación muy viva" que proponía el poeta Baudelaire. […] La memoria es movediza, es el pasado revisitado, retocado e incluso transformado por la imaginación" ("la escritura atlántica", 2015)

Las tres autoficciones de *La guerra perdida* Jordi Soler no las planeó en absoluto sino que las fue construyendo una tras otra, sin proyecto esbozado de antemano : define el conjunto de las tres como una "trilogía accidental" (Houssin, 2011), de tal manera que cada una es bastante singular e independiente. Sin embargo, las tres novelas tienen varios rasgos comunes :

- atañen a la historia familiar del autor,
- se construyen sobre el mismo cronotopoi[29] (La Retirada y Argelès-sur-mer en 1939, el cafetal de la Portuguesa en México, la España y el México del siglo XXI – o sea el tiempo y espacio en que se mueven el abuelo y el nieto),
- son contadas por un narrador que es nieto de republicano, muy parecido al propio Jordi Soler y,
- en las tres, aparecen personajes recurrentes - el nieto que investiga, el abuelo Arcadi, el tío Oriol, la madre Laia, el señor Bosch, etc.-, otorgando así una mayor competencia de lectura al lector asiduo.

29 "cronotopo : Sefún Mijail Bajtín, la correlación esencial que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra (…) " (Villanueva, 1995: 186)

Las novelas no emprenden un recorrido cronológico lineal, sino que cada novela se interesa por un personaje particular de la trayectoria familiar : primero la historia de Arcadi, segundo la de Marianne la tía loca, y tercero la historia oculta del tío Oriol, la que constituye el meollo de nuestro trabajo.

## *2) Los rojos de ultramar,* historia del abuelo derrotado

La llamada "literatura de la memoria" se desarrolla en España ya mucho antes de los años 2000[30], por lo que Jordi Soler está muy lejos de ser un precursor, su primera obra que aborda directamente al exilio no siendo publicada antes del 2004 : es más bien un renovador. Además todavía no vivía en España cuando empezó a escribir sobre el tema : la redacción de *Los rojos de ultramar* se inició en Irlanda, cuando seguía trabajando como agregado cultural de la embajada de México (Vídeo "Presentación del libro *La Fiesta del Oso*, por Jordi Soler. Rock 101.com mx", 2010), o sea que no se dejó directamente empapar por la atmósfera española. En realidad, la escritura sobre el exilio republicano es más bien fruto de circunstancias bastante azarosas.

En una entrevista para la radio mexicana, explica Jordi Soler que un día recibió una llamada desde Madrid, un periódico – *El País semanal*- le pedía que explicara la solapa de *La mujer que tenía los pies feos* (2000). En ella, así es cómo se presenta al autor : "nació en la Portuguesa, una comunidad de republicanos catalanes situada en la selva de Veracruz". Estos indicios biográficos bastante insólitos llamaron la atención de un escritor catalán, por lo que el periódico le sugirió a Jordi Soler que aclarara sus orígenes familiares dentro de un artículo. Así es como se ahondó en su propia historia, la que le apasionó tanto que quiso ir más allá; después de la publicación del artículo, dejó la novela que estaba escribiendo sobre Antoine Artaud para iniciar otra, abriendo así "el grifo de un filón literario que descubr[ió]" (*ibid.*) y que desembocará en *La guerra perdida*.

Por si fuera poco, su propio abuelo, Francesc Soler, le había dejado sus memorias inicialmente dedicadas a su hija Laia, la madre de Jordi Soler. Al parecer quería que su nieto se enterara de su experiencia, pero se las dejó "con la advertencia de que no hiciera nada con ellas" (Mora, 2005). Sin embargo, comenta el propio Jordi Soler que "uno no da a un escritor 120 páginas mecanografiadas si en el fondo no quiere que escriba algo sobre ello". En fin, Jordi Soler reprodujo algunos pasajes en su artículo del *País semanal*, aplicando "la moral del novelista: escribe sobre lo que te apetezca" (*ibid.*), lo que enfadó a su abuelo que en la última parte de su vida había emprendido un giro católico y conservador.

En la novela, Jordi Soler retoma de nuevo las memorias de su abuelo : constituyen el punto de

30 *cf.* Introducción p. 5

arranque de la autoficción que va imaginando, una novela de investigación que mezcla la historia del nieto de republicano que es con la historia de su abuelo. Explica Jordi Soler que :

> "la novela está contaminada por la realidad, pero también es cierto que, una vez que empezó a ser leída, empezó a contaminar a la realidad, al grado de que ocho años después de publicada me cuesta trabajo distinguir entre lo que pasó y lo que inventé" (Azancot, 2012).

Entonces, su historia familiar se hace literatura, sus parientes se convierten en personajes novelescos : el abuelo Francesc es ficcionalizado en Arcadi, y el narrador, su doble ficticio, resulta ser profesor de antropología en México, lo que Jordi Soler nunca fue. La novela narra el viaje iniciático del nieto que va poco a poco desvelando los misterios que rodean la historia del abuelo: su pasaje traumático en el campo de concentración de Argelès-sur-mer -en que fueron encerrados los republicanos españoles que huyeron de España en febrero de 1939-, y por fin, la existencia increíble de un complot internacional para asesinar a Franco, que fracasó y dejó manco al abuelo.

*Los rojos de Ultramar* recibió una acogida muy entusiasta, (Mora, 2005) sobre todo en Francia (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15). El catedrático Pablo Sánchez analizó el libro en la *Revista Hispánica Moderna*, en un artículo elogioso que pone de relieve el carácter excepcional de su mirada extraterritorial que permite abrir, según él dice, un gran "espacio de posibilidades" (Sánchez, 2007: 169). Mientras se traduce el libro a varios idiomas[31], Jordi Soler retoma la novela que había empezado sobre Artaud, pero pronto experimenta la urgencia de dejarla de nuevo para volver a adentrarse en la historia del exilio familiar.

## *3) La última hora del último día,* el choque de las razas

En un artículo del *País*, Jordi Soler cuenta la génesis del segundo volumen de la trilogía : un día recibió una fotografía enviada por el señor Bosch, otro republicano catalán exiliado en México. En ella aparecían Jordi Soler niño, junto con su hermano y su madre; fue sacada un día muy particular ya que acababan de presenciar una ceremonia vudú, organizada por una tribu de negros, vecinos del cafetal de la Portuguesa, que querían ayudar a sus amigos republicanos en su proyecto de asesinar a Franco.

> "Esta foto, de la que no supe nada durante treinta y siete años, llegó hace unos meses a mi casa, dentro de una carta del señor Bosch, donde me contaba que al terminar de leer una de mis novelas se había acordado de aquel día y se había puesto a buscar la fotografía, que "seguramente ya ni recuerdas", aventuraba al final de la carta. Yo, por supuesto, no recordaba nada, pero al cabo de un rato de contemplar esta imagen plácida me vino de golpe a la memoria la historia del vudú." (Soler,

31 El traductor francés de Jordi Soler es Jean-Marie Saint-Lu, con quien se lleva muy bien : "mi traductor francés es quizá el mejor lector que tengo" (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

"El vudú", 2006)

Empieza entonces a escribir *La última hora del último día*. Retoma el tema de la historia familiar, centrándose esta vez en un solo espacio, el cafetal y la selva hóstil que lo rodea, y en un tiempo único, la infancia del autor en Veracruz. Ésta es la "materia prima" de su elaboración literaria :

> "A mí me gusta pensar que este murmullo eléctrico que insufla vigor a la prosa de los novelistas, está todo afincado en la infancia, que todo sale de ese magma ígneo, burbujeante y explosivo que es la memoria en formación de un niño." (Soler, "la escritura atlántica", 2015)

Entonces edulcora la memoria infantil con la invención de hechos y personajes novelescos como Marianne la tía loca. Por otra parte, la novela profundiza el tema de la permanencia de los escombros de la colonización en la relación entre españoles, indígenos y negros. Retrata el autor la contradictoria situación de los catalanes de la selva : son republicanos, exiliados, fervientes defensores de las ideas de libertad e igualdad, pero al mismo tiempo, en México, recuperan parte de la herencia sangrienta de Hernán Cortés y el remordimiento que supone. De hecho aprovechan la mano de obra nativa, reproduciendo entonces un esquema de dominación contra el cual habían luchado en España. Así pues la novela pone en escena las contradicciones de la vida llevada por los catalanes en México, y subraya el racismo vigente, reconstruyendo las relaciones basadas en el desprecio e incluso el odio atávico hacia el antiguo conquistador, en una prosa sumamente violenta que arranca y se termina en un charco de sangre. De nuevo, la novela recibió una acogida entusiasmada y muchos críticos y escritores celebraron el talento de narrador de Jordi Soler[32]. Además *La última hora del último día* fue encima elegida Novela del año por el suplemento cultural del *Mundo*, *El Cultural*[33].

## *4) La fiesta del oso,* el secreto del tío Oriol

Jordi Soler había retomado la novela sobre Artaud cuando, según cuenta, volvió a ser acuciado por una necesidad urgente (Soler, vídeo "Presentación del libro *La Fiesta del Oso...*", 2010.). Según él, "hacía falta una perspectiva nueva sobre los "héroes" de la guerra", y faltaba el punto de vista desde España (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15). Por otra parte, a partir de la publicación de *Los rojos de ultramar*, quería distanciarse del amalgama que lo convirtió en portavoz literario de los hijos del exilio :

> "[E]stos libros me identificaron con un grupo de escritores con el que tampoco me identifico,

32 Por ejemplo, "Excelente novela", escribió Javier Cercas (http://www.mbagencialiteraria.es/libro.php?libroId=134&autorId=43&grupo=1 )

33 http://www.ordendelfinnegans.com/caballeros .

> como escritor de la guerra civil. Y no creo que soy escritor de la guerra civil, la guerra civil por supuesto que aparece, y es quizá el punto del cual parten mis historias, pero no creo que sean historias de la guerra civil. […] Y me vi de pronto encarnando un papel que no me correspondía. Eso me desconcertó mucho y pensé que tenía que escribir otras novelas para situarme como el escritor que quiero ser, yo no soy un escritor de la guerra civil. Soy un escritor que escribe novelas ya está." (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

Así decidió retomar parte de su historia familiar o más bien, aquella "de una familia oscura y ligeramente maldita" que en realidad no es suya (vídeo "Diálogo con Jordi Soler sobre *La fiesta del oso*", 2010). El relato se centra en el personaje de Oriol, el tío desparecido durante la Retirada, y se ubica en los Pirineos, en la zona fronteriza entre España y Francia, espacio de tránsito propicio a los misteriosos.

*La fiesta del oso* se presenta como un relato de investigación, Jordi Soler vuelve entonces a una construcción novelesca que ya manejó : el narrador es un escritor y nieto de republicano que intenta revelar un secreto familiar. La búsqueda se centra en el destino escondido del tío Oriol, hermano del abuelo Arcadi - cuyo secreto constituía la intriga principal de *Los rojos de ultramar-,* y pone de relieve el peso de la derrota republicana. El marco narratológico es pues el mismo que en las dos primeras partes de la trilogía. No obstante, la novela se singulariza con sumergir al lector en un universo onírico y despiadado lleno de criaturas maravillosas y terribles, las que no poblaban de manera tan acuciante los relatos precedentes. Ese enfoque negro parece un punto de partida sumamente original para abordar el tema de la transfiguración literaria de la memoria republicana. De hecho, Jordi Soler parece ir a contracorriente de los tópicos de la literatura de la memoria, sobre todo aquella hecha por descendientes de republicanos, al proponer un retrato nada idealizado del soldado republicano.

La intriga de la novela es ésta : el narrador, escritor y nieto de republicano que vive en Barcelona, es invitado por una asociación de descendientes del exilio a presentar su libro. Acude a la charla a regañadientes el 14 de abril de 2007, poco seguro de sí mismo en cuanto al papel que tiene que desempeñar respecto a la llamada lucha contra el olvido. Al terminar el encuentro, una mujer de aspecto repugnante y mueca burlona le deja una fotografía y una carta : en la foto aparecen Arcadi y Oriol con su padre, en el frente de Aragón, durante la guerra civil, y en cuanto a la carta adjunta, viene a contradecir el tradicional relato del tío Oriol que la familia del narrador había adoptado hasta entonces. Así Oriol no hubiera muerto durante la Retirada. El choque es terrible para el narrador que decide descubrir la verdad. Tras varios encuentros con amigos y enemigos del tío Oriol, - entre ellos un gigante cabrero, una vagabunda repugnante, una maga de

los bosques -, y tras el estudio metódico de los archivos de la zona, el narrador desvela con cada vez más disgusto el pasado de su tío.

La novela consta de dos partes y se divide en nueve capítulos que nos proponemos resumir a continuación. Decidimos poner un título a cada capítulo pero cabe subrayar que son de nuestra invención; en la novela, las partes como los capítulos no tienen título.

**Parte I**

**Capítulo 1 : La "historia oficial"**

La acción empieza in media res bajo los bombardeos de finales de la guerra civil, a través de los ojos del tío Oriol, soldado republicano herido que se encuentra en un hospital abandonado por los médicos, en las afueras de Port de la Selva. Gracias a la valentía heroica de Rodrigo, otro soldado tullido con vendaje aparatoso, los heridos huyen en un camión, pero se hunden en una zanja antes de llegar a buen puerto. Los más valientes tienen que terminar a pie la huida hacia Francia. Allí empieza la ascención de la montaña, arrastrando Oriol a un hombre que se convierte pronto en cadáver. Por fin, Rodrigo renuncia y deja que Oriol siga solo. Lo que le ocurrió después "no se sabe", pero la familia dedujo que el tío Oriol había muerto durante la Retirada, versión que fue corroborada en 1993 por una carta escrita por el propio Rodrigo. El capítulo termina con la idea de que esa "historia oficial" no corresponde con la verdadera historia, la que este relato nos propone desvelar.

**Capítulo 2 : En contra de la "historia oficial", una fotografía y un papel**

El segundo capítulo arranca en 2007, cuando el narrador se prepara para acudir, renuente, a una charla republicana en Argelès-sur-mer. Después de la presentación de su libro, una mujer rara y de aspecto desgastado le entrega una fotografía y un papel sucio. El narrador se entera de su contenido poco después, cuando huye del cóctel : en la fotografía fechada del año 1937, puede reconocer a su tío con su abuelo y su bisabuelo. En el papel, se acusa al narrador de haber mentido sobre su tío, de tal manera que el narrador se siente culpable de haberlo asesinado por la pluma. El capítulo termina con la visión espeluznante de un gato muerto, el mismo gato que había conmovido al narrador poco antes mientras luchaba por un trozo de pollo.

**Capítulo 3 : La versión del gigante, un rescate titánico**

Empieza en 1939 cuando el gigante Noviembre descubre a Oriol tumbado en la nieve, y lo rescata con su fuerza espectacular en medio de una tormenta terrible. Volvemos entonces al siglo XXI cuando el narrador cuenta su fascinación por el gigante, que conoció poco después de la charla de Argelès. Cuenta cómo llegó al pueblo de Lamanere donde vive Noviembre. Él le enseña dónde se encuentra la cabaña que acogió a su tío, y mientras el narrador penetra en ella, se reanude el relato de Oriol después del rescate, y nos enteramos de la amputación que tuvo que sufrir y a la

que sobrevivió de manera totalmente inesperada gracias a la intervención providencial de una mujer del bosque.

**Capítulo 4 : La vagabunda sugiere otra pista**

Durante uno de los numerosos soliloquios del gigante a los que asistió el narrador, surge de repente la vagabunda con la que había coincidido en Argelès. Le revela ésta que el gigante silencia algunos elementos, fundamentales para elucidar el recorrido de su tío y le propone llevarle a Isolda, una mujer que según ella, le ha de contar otra versión.

**Capítulo 5 : La conversión de Oriol en bandido**

El gigante y Oriol, apodados “la bête et le petit soldat”, viven juntos en la cabaña. Cada uno se dedica a su ocupación : Noviembre sigue rescatando a soldados republicanos y luego a franceses, mientras que Oriol se convierte en bandido, robando a los mismos fugitivos que el gigante ayuda. El narrador se entera de la mala conducta de su tío gracias a un acta de denuncia que hizo una mujer judía, la señora Grotowsky, que en su huida delató a Oriol a las autoridades españoles.

**Capítulo 6 : El encuentro clave con Isolda, reina del bosque**

Finalmente el narrador decide seguir a la vagabunda para encontrar a Isolda y rellenar los huecos que agujerean la historia de Oriol. Encuentra su cabaña en medio de un bosque tupido. Es una mujer misteriosa y muy anciana, de ojos punzantes, que se vuelve furiosa al oír el nombre de Oriol. El narrador sale corriendo, pero a pesar de su huida, el encuentro con Isolda abre una nueva ventana en el misterio de Oriol, e intuye el narrador que su tío tuvo un destino sumamente más horrendo que aquel final limpio que le regaló su familia.

**Parte II**

**Capítulo 7 : Lo que luego le pasó al gigante**

Al volver a su cabaña después de una tormenta furiosa, el gigante es detenido por la guardia civil española que lo lleva al campo militar de Campodón. Ahí Noviembre es un prisionero muy especial. Un buen día, un dueño de circo, fascinado por su talla tremenda, intenta incorporarle a su circo, en vano. El gigante se da cuenta así de que puede irse, y, una vez libre, emprende el camino de regreso a su cabaña. En ella, lo espera un espectáculo terrible : yacen amontonados los huesos de sus cabras.

**Capítulo 8 : La conversión de Oriol en monstruo**

Volvemos a Oriol que encontramos acechando en el bosque, obsesionado por un “espíritu del bosque” demasiado ágil y veloz que parece burlarse de él. Un día, por fin consigue encontrar a las dos niñas responsables de su tormento. Ellas se asustan, y él, perturbado por su susto, se abalanza sobre ellas, la una huye, pero la otra queda muerta de un golpe contra una piedra. Oriol decide esconder el cuerpo en una cueva, antes de ser detenido por la policía francesa. El narrador

descubre apabullado el crimen en los archivos; descubra asimismo que el responsable de la detención de Noviembre es el mismo Oriol, que delató a su antiguo amigo. Por colmo, se entera con horror de que Oriol permanece vivo en la cárcel de Prats de Mollo.

**Capítulo 9: La fiesta del oso**

Arranca el último capítulo con la leyenda pirenaica del oso que se enamoró de una pastora. La leyenda dio origen a la llamada "fiesta del oso" : se trata de una festividad popular que anima el pueblo de Prats de Mollo cada 18 de febrero. Ahora bien, por casualidad, el narrador elige ese mismo día para acudir a la cárcel donde se encuentra su tío. Entretanto nos enteramos de que Noviembre murió. Termina la novela con una persecución agobiante en las calles atiborradas de Prats de Mollo hasta el encuentro final con el tío, que no es sino el propio oso, un anciano tullido, decrépito y humillado que sigue pagando por su crimen en esa ceremonia expiatoria espeluznante.

# Capítulo II :

# Las trampas de la autoficción, entre realidad y fantasía

A lo largo de la lectura de *La fiesta del oso,* el lector cuestiona sin parar la proporción de ingredientes reales y de elementos inventados que encierra la novela, equilibrio misterioso que el autor no revela. De hecho, a primera vista como tras una lectura más profunda, resulta que la novela está al servicio de un juego impertinente de vacilación. En efecto, *La fiesta del oso* enarbola una estructura narrativa autoficticia, siendo una autoficción "una novela cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor" (Alberca, 2007: 158). Nos proponemos pues examinar la construcción narratológica de *La fiesta del oso,* a través de un estudio detenido del pacto de lectura, de la figura del narrador y del protagonista, así como de los distintos niveles narrativos y las múltiples voces que los pueblan, ayudándonos del trabajo minucioso de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007)[34]. El ensayo describe las autoficciones a la luz del ideario posmodernista y va defendiendo sus posibilidades. Según él dice, estos relatos no tienen que ubicarse en una provincia de la autobiografía, sino dentro del territorio de una nueva nación literaria, una "tierra de nadie", sumamente creativa. Es cierto que las dos otras novelas de *La guerra perdida* ya se encaminaban hacia esa estructura; no obstante, nos parece que el pacto propuesto en *La fiesta del oso* profundiza la ambigüedad, dejando al lector en un estado incómodo de duda permanente.

34 Para tener una visión más amplia de los debates teóricos sobre la autoficción, ver TORO *et. al,* 2010

# A) La estrategia de la incertidumbre, una novela imbuida de realidad

## 1) Un paratexto engañoso

El paratexto fue definido por Gérard Genette en 1987 y remite a lo que rodea el texto : la portada, el título, la cubierta, etc, un conjunto de elementos que permite "hacer presente el texto, asegurar su presencia en el mundo, su recepción y su consumo" (Maingueneau, 1999: 76). Es imprescindible subrayar su carácter esencial ya que, más allá del puro marco comercial, el paratexto es la imagen del libro, el marco comunicativo dentro del cual se efectúa la necesaria transición entre el lector y el texto[35] (Carcelén, Bussière Perrin, 2001: 45).

De manera general, el paratexto suele indicar al lector qué tipo de libro tiene entre las manos y orientar así su lectura. Sin embargo, en *La fiesta del oso,* sirve más bien para borrar las pistas : despista de entrada al sugerir dos lecturas competidoras, una autobiográfica, otra ficticia. Por consiguiente, se trata de un "actor de heterogeneidad" (*ibid.*: 45), que entronca así con una tendencia difundida en la literatura actual, caracterizada por una "indifférenciation, et par conséquent [...] dé-hiérarchisation, générique"(*ibid* : 43), o sea que en los últimos años, el libro tiende a enarbolar simultáneamente varias etiquetas.

### *a) La invitación a una lectura en clave novelesca*

Una primera aproximación al libro sugiere, mediante huellas más o menos obvias, que se trata de una novela. Primero, si ojeamos el resumen del libro que aparece en la cubierta, no cabe duda : se menciona el "narrador de esta novela", eliminando así tajantemente todas las lecturas que no sean novelescas. Si lo comparamos con *Los rojos de ultramar*, vemos que, en este primer volumen de la trilogía, la identidad novelesca no se imponía de manera tan rigurosa : en la traducción francesa, *Les exilés de la mémoire* (2005), la editorial decidió hablar más bien de "récit" ("relato"), dejando una margen de interpretación al lector. La duda se esfuma con *La fiesta del oso* : lo narrado es invención.

Por otra parte, en las precedentes novelas de Jordi Soler, el texto de presentación del autor solía vincular estrechamente al escritor de carne y hueso con el narrador de la novela : de hecho, esas líneas bien podían confundirse con un resumen de la novela. Por ejemplo, en *La última hora del último día* (2007), nos enteramos de que :

35 En francés : "l´image du livre, donc un enjeu qui dépasse le strict cadre commercial pour assurer la transition entre le lecteur et le texte".

> "Jordi Soler nació en 1963 en la Portuguesa, una comunidad de republicanos catalanes situada en la selva de Veracruz, en México. Vive en Barcelona, la ciudad que abandonó su familia después de la guerra civil".

Así, el resumen biográfico hace eco a la intriga de la novela. No obstante, a partir de *La fiesta del oso* - que inaugura también un cambio de editorial, de Alfaguara y RBA a Mondadori-, el autor aparece antes de todo como novelista mientras los elementos biográficos aparecen en un segundo plano[36], lo que favorece un distanciamiento inédito entre autor y narrador y aleja definitivamente de la lectura autobiográfica.

Paralelamente, el título en sí, *La fiesta del oso*, también restringe la lectura (Mainguenau, *cit por*. De Schepper, 2009: 20). Suena más bien a cuento de hadas, o por lo menos, no introduce un testimonio personal. De la misma manera, los dos epígrafes que preceden el ingreso al texto asoman al lector al mundo en que pronto se sumergiría : un mundo oscuro, abrumador, acuciante, reino de una montaña maldita en que el ser humano se siente perseguido por fuerzas misteriosas, un mundo que no cabe en la autobiografía.

"Porque no había nadie en la montaña
sino las últimas estrellas
y el aire era una inmensa pesadilla"
Gonzalo Rojas

"Who was wainting there
who was hunting me"
Leonard Cohen

La primera cita del chileno Gonzalo Rojas fue sacada de su primer poemario *De la miseria del hombre* (1948)[37] y conlleva una impresión desarrolladora de soledad e impotencia del hombre frente a la naturaleza. El poema cuenta una "Fábula moderna", en la que surge el Árbol de libertad en un mundo de alienación. A su manera, *La fiesta del oso* propone pues otra fabula inspirándose en el mismo espacio misterioso del bosque y la montaña. La segunda cita proviene de una canción de Leonard Cohen[38] cuya voz áspera da un toque fantasmal mientras la cita conlleva una idea de persecución e inaugura la caza que es un motivo central de *La fiesta del oso*. Las dos citas ya imponen cierto decorado, cierto estado de ánimo y, así orquestan cierta lectura. Así pues, el conjunto de los elementos paratextuales que acabamos de analizar nos preparan para sumergirnos en el espacio oscuro e inquietante de una novela.

36 Así es como se presenta al autor : "Jordi Soler. La Portuguesa, Veracruz, 1963. De manera paralela a su oficio de novelista, ha sido DJ en México y diplomático en Irlanda. Vive en Barcelona, la cuidad que su familia abandonó después de la Guerra Civil. Es caballero de la Orden del Finnegans. En España ha publicado (...)"

37 Gonzalo Rojas se exilió en 1973, después del golpe de Estado de Pinochet, y vivó en Alemania (RDA) y Venezuela. Su trayectoria de exiliado puede vincularse con la historia familiar del autor.

38 Del álbum *Ten New Songs* (2001). El título es "By the river´s dark".

### *b) El pacto autobiográfico fingido*

Sin embargo otros elementos vienen a contradecir el pacto ficticio que parecía dibujarse a simple vista. De hecho, la fotografía de la cubierta muestra a tres soldados republicanos sonrientes en el Frente de Aragón, durante el año 1937, o sea un año después del estallido de la guerra civil. El lector puede suponer fácilmente de que se trata de familiares del autor, sobre todo cuando se entera de que la fotografía fue sacada de "los archivos personales del autor". Entonces, la imagen de la portada conduce en el camino interpretativo de una autobiografía, contradiciendo así los indicios de lectura que hemos analizado más arriba. Ahora bien, la etiqueta de novela no cabe duda ya que es directamente reivindicada en el texto de presentación de la cubierta. Por lo tanto, *La fiesta del oso* va muy lejos en la transgresión de los géneros, conllevando una lectura contradictoria desde el primer contacto que establece con su lector. Así, el paratexto no cumple con su papel tradicional de orientación, borra más bien las fronteras institucionales que le incumbía establecer. Encontramos pues los mecanismos paratextuales propios de las autoficciones que inducen dudas aun antes de que se haya iniciado la lectura.

**Cubierta de *La fiesta del oso***

## 2) La incertidumbre profundizada en el texto mismo

Alberca destaca dos formas de ambigüedad, una de primer grado, residente en el paratexto, otra más honda, que envuelve el texto (2007: 175). A veces, un libro puede presentarse como una novela, -puesto que asegura un mayor prestigio la etiqueta novelesca, y cumple también con un papel de "escudo protector", quitándole al autor toda forma de responsabilidad (*ibid.*: 261) -, pero pertenecer de hecho al género autobiográfico[39]. En *La fiesta del oso,* el efecto de incertidumbre inducido por el paratexto se prolonga y se complica a lo largo de la lectura. Antes de examinar la voz narrativa, - la que cumple un papel fundamental en aquella construcción de la ambigüedad -, estudiaremos dos recursos particulares que contribuyen en hacer pasar la novela por una autobiografía : la inserción de un documento real y la referencia a una novela auténtica del autor en medio del relato ficticio.

### *a) La realidad colonizada por la ficción*

**El cartel de la charla republicana, página 28**

En la literatura española contemporánea, es muy frecuente el recurso a otros lenguajes que se insertan en la arquitectura global de una obra. Fragmentos de periódicos, fotos, citas etc. se inscriben en el texto, lo repiten, e incluso compiten con él, dotándolo de nuevas disposiciones (Carcelén, Buissière-Perrin, 2001: 46). *La fiesta del oso* se apropia esa técnica al incluir un documento en medio del relato. Aparece en el segundo capítulo, ocupando todo el espacio de la

39 Alberca toma el ejemplo de la trilogía de Manuel Vicent, *Contra paraíso* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) *Jardín de Villa Valeria* (1996) (175)

página 28 : se trata de una fotocopia borrosa en blanco y negro de un cartel que anuncia que Jordi Soler animará una conferencia en Argelès-sur-mer, el 14 de abril de 2007. No pudimos encontrar el cartel en la página web de la asociación francesa responsable de su difusión, Fils et Filles de Républicains Espagnols et Enfants de l´Exode (FFREEE), (Hijos e Hijas de Republicanos Españoles y Niños del Éxodo), pero, a nuestro parecer, es auténtica[40]. La encabeza la cara de la Niña Bonita, símbolo de la Segunda República que se apropió la asociación[41]. El cartel se organiza de manera bastante caótica con un remolino de información, textos e imágenes :

- en la parte de izquierda, aparecen las portadas de *Los rojos de ultramar* y *Les exilés de la mémoire* (su traducción francesa), con un texto introductorio sobre el libro y su autor ; más abajo, encontramos títulos de reseñas periodísticas sobre el libro en cuestión ;
- en la parte de derecha vemos una fotografía del autor, y más abajo, detalles sobre la organización del evento.

El documento no lo introducen ni título ni leyenda : irrumpe de manera abrupta en el seno del texto sin más comentarios. Sin embargo, se ubica en un lugar que viene muy a propósito, haciendo eco a lo que se está narrando : el capítulo 2 arranca un 14 de abril de 2007, día en que se comprometió el narrador en participar en una charla pública en Argelès. La presencia del cartel permite corroborar lo que está pasando en el relato y arraigarlo en la realidad. Así se conecta inmediatamente el narrador-protagonista con el autor, e incluso se puede asociar una cara al protagonista gracias a la fotografía. En ella, aparece Jordi Soler con sus gafas, las que cumplen con cierto papel en la intriga : sin ellas y siendo miope, el narrador protagonista no pudo descifrar inmediatamente la fotografía que le entregó la vagabunda (29-30). Su miopía reaparece en el último capítulo, durante la búsqueda agobiante de Oriol : “soy miope y aun con las gafas puestas no veo muy bien de lejos” (149).

Por otra parte, se aduce al documento más adelante en el texto : en el capítulo 4 se menciona “un afiche” (54) gracias al cual la vagabunda y amiga del gigante se enteró de la venida de Jordi Soler a Argelès. Por lo tanto, el documento que suponemos auténtico, se convierte en elemento novelesco mediante un proceso de “colonización” de lo autobiográfico por lo ficticio (Alberca, 2007: 287). Jordi Soler se sirve de hechos reales y posibles de averiguar -aquí su presencia en Argelès en tanto escritor sobre el exilio-, los incluye como prueba de veracidad en el relato, y, en cambio, se convierten en elementos ficticios. Por consiguiente, el documento asume el papel de “agente de colisión entre distintos pactos de lectura” (Carcelén, Buissière-Perrin, 2001: 46).

40 Nos dijo Jordi Soler que la ceremonia de Argelès-sur-mer pasó, “no exactamente así pero sí fuimos con mi madre a exorcisar esa playa que era una zona maldita para nuestra familia. Y vino de México fuimos a la presentación que hice el día de la República en Argelès-sur-mer.” (Soler, “la escritura atlántica”, 2015)

41 El símbolo aparece evidentemente en su página web : http://ffreee.typepad.fr/fils_et_filles_de_rpublic/livres/

Mediante este proceso, la realidad es fagocitada por la ficción y, paralelamente, participa en entroncar el relato con el mundo real. Como lo explica J-F. Carcelén, "el documento funda la realidad de la ficción que lo contiene y al mismo tiempo, la realidad intríseca del documento se ve horadada por los « ajustes desrealizantes » a los que su integración en la novela le obliga" (Champeau *et. al.*, 2011: 68).

### *b) Una intertextualidad que simula la autobiografía*

Por otra parte, el autor retoma del mundo real otro elemento existente, su novela *Los rojos de ultramar*. Habla el narrador de "[su] libro" (35) y, es verdad que en ningún momento aparece directamente el título de la novela; al callarlo, perpetua una indeterminación aunque, en realidad, el lector asiduo no puede vacilar. Recuerda el narrador que esta novela publicada anteriormente evocaba escuetamente el destino de Oriol -"en aquella historia, un personaje secundario" (34)- y que también hablaba de la playa "de nefasta memoria" de Argelès-sur-mer. En efecto, la lectura de *Los rojos de ultramar* ya transmite informaciones sobre el personaje de Oriol, el hermano de Arcadi.

> *"[...] Oriol estaba en una esquina del salón convaleciente de una esquirla de metralla que le había entrada en una nalga, provocándole una herida que se había complicado luego de una intervención rústica que le habían practicado los doctores del frente. Oriol siempre había sido más alto y más corpulento que yo, pero entonces lo vi muy disminuido, más que sentado en el sillón, parecía que el sillón se lo estaba devorando. […] Ninguno de mis compañeros dijo nada cuando Oriol, arrastrando su aspecto cadavérico, se amontonó con nosotros en el coche."* (en cursiva en el texto) (*La guerra perdida*, 2012: 26-27).

> (…) "Arcadi […] quería ser solidario con Oriol y hacerse responsable de él hasta que estuvieran fuera de peligro, pero por otra parte lo percibía como un lastre y esa herida putrefacta que le manchaba los pantalones le provocaba un asco indecible, lo repugnaba y en el acto sentía un aguijonazo de culpabilidad que lo mandaba de vuelta a sentir solidaridad con él y con su herida putrefacta que era en fin de cuentas carne de su carne." (*ibid.*: 28)

Entonces, en *Los rojos de ultramar*, ya conocemos a Oriol como víctima desdichada de la guerra civil. En *La fiesta del oso,* Jordi Soler retoma este personaje secundario que convierte en personaje principal. Lo hace a descubierto, mentando el primer tomo de la trilogía en que aparecía, e incluso citando cuatro líneas sacadas de este tomo anterior[42]. De nuevo, como ocurría con el cartel, la inserción en la ficción de fragmentos de una novela de existencia real permite vincular el narrador-protagonista con el autor, escritor de carne y hueso, conllevando un fuerte efecto de

42 Las hemos localizado en la página 140 de *La guerra perdida,* 2012.

realidad[43]. La intertextualidad aquí en juego hace que la novela se viste de nuevo de autobiografía, lo que obviamente no es.

Para concluir, a través del estudio del paratexto, que hemos completado con una primera aproximación a la novela y los elementos autobiográficos que se incluyen en ella, adivinamos parte del juego abrumador de Jordi Soler. Él escenifica una transparencia autobiográfica que "favorece un cierto grado de lectura veritativa e histórica" (Sanchez, 2007: 165), pero, paralelamente, proclama la identidad novelesca del libro, escapándose así del "contrato ético de autobiografía" (*ibid.*). El hecho de incrustar materiales verdaderos no atenta al principio ficticio de la novela puesto que "el estatuto narrativo [de la autoficción] radica precisamente en que el relato parezca lo más verosímil posible" ( Alberca, 2007: 285). Por lo tanto, la inserción de elementos de realidad simula un "pacto de autenticidad" que se integra "dentro de una estrategia ficcional mayor, es decir, lo pretendidamente auténtico vuelve a alimentar esa "ambigüedad" entre lo *verdadero* y lo *falso,* la realidad y la ficción" (Martínez Rubio, Lauge Hansen *et. al.*, 2012: 73).

# B) Una voz narrativa que siembra la confusión

El narrador de *La fiesta del oso* es una figura clave del relato : dirige la narración además de ser uno de sus actores. Es a la vez autodiegético -o sea que es un protagonista central de la novela-, y, en algunos momentos, heterodiegético, cuando cuenta el pasado remoto que él mismo no conoció, la Retirada y la vida de Oriol en los Pirineos, un pasado del que se siente heredero. A lo largo de este párrafo, intentaremos estudiar la figura del narrador como recurso esencial en el proceso de oscilación entre realidad y ficción proprio de la autoficción.

## 1) El pilar fundamental de la autoficción cumplido

*La fiesta del oso* entronca sin lugar a dudas con la tradición autoficticia, que inició el autor y crítico francés Serge Doubrovsky, padre del neologismo "autoficción"[44]. La palabra inventada a finales de los años 1970 es hoy admitida entre los críticos literarios y, Manuel Alberca confirmó su validez al retomarla para estudiar su rama más específicamente española (2007). En efecto, como hemos mencionado más arriba, el libro cumple con las condiciones definidoras de la autoficción, a

43 R. Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, 11, 1968: 84-89, *cit. por.* Alberca, 2007: 73

44 Serges Doubrovsky publicó su novela *Fils* en 1977 que definió con un neologismo de su invención, "autoficción". Inventó la palabra y no el fenómeno literario que existe desde los orígenes de la novela, con el clásico *Lazarillo de Tormes* por ejemplo. Lo que la creación del neologismo supone es la amplitud inédita de los relatos de este tipo.

saber :

1. la identidad nominal entre el autor, el narrador, y el protagonista : A = N = P, como esquematiza Alberca. Es verdad que el nombre "Jordi Soler" no aparece como tal en el texto – como es el caso en otras autoficciones como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), o *Escenas de cine mudo* de Julio llamazares (1994) en que el personaje principal se llama Julio -, pero la inclusión del cartel de la charla republicana, así como los puentes que se crean entre la biografía del autor y la del narrador (escritor, de ascendencia republicana-catalana-mexicana, y autor de un libro sobre la memoria republicana) no dejan lugar a dudas[45].
2. Otro elemento fundamental : la etiqueta de novela. Aparece como tal en el paratexto.

La autoficción reúne pues características de dos naciones literarias a priori opuestas, la autobiografía y la novela; se instala entre los intersticios de cada gran género, y desde allí se construye un espacio oximorónico de creación e innovación literaria, defendido por el crítico Pozuelo Yvancos como un "artefacto retórico muy actual, muy moderno" (2004: 281).

Antes de seguir con el estudio de la novela de Jordi Soler, hace falta entender las raíces del fenómeno autoficticio, situando la autoficción dentro de las evoluciones conocidas por la literatura desde la segunda mitad del siglo XX, así como en el marco de los cambios socioculturales ocasionados por la llamada "posmodernidad". A la "muerte del autor", profetizada por Rolland Barthes, responde su renacimiento ruidoso, primero con el auge de la autobiografía y la reprivatización de la literatura a partir de las años 1970 (Buissière-Perrin, 2001: 99), y luego mediante la proliferación de los relatos autoficticios que convierten la presencia del autor en necesidad. La autoficción se sitúa pues en "el intersticio de la pregonada y efímera muerte del autor y del incontestable auge de la autobiografía" (Alberca, 2007: 31). M. Alberca conecta su florecimiento con el ideario posmoderno muy complejo de definir[46], que podríamos caracterizar de la manera siguiente: una cultura del simulacro que borra los límites entre lo que de verdad existe y lo que es pura fantasía y, la emergencia de un individuo centrado en sí mismo que se crea y recrea personalidades con toques ficticios, un "yo nómada siempre en busca de otro yo nuevo" (Alberca, 2007: 41). Este relativismo a ultranza se traduce en literatura por un juego intenso con las fronteras de lo real que integra la figura del autor en el corazón de la ficción. Seguimos entonces a Alberca en la idea de que las autoficciones pueden ser definidas como una de las expresiones artísticas de la sociedad posmoderna. Es el caso de *La fiesta del oso* que tiene además sus particularidades que el estudio de la figura del narrador nos permitirá profundizar a continuación.

45 Además, Alberca no vacila en integrar otra novela de Cercas, *La velocidad de la luz* (2005), dentro del marco autoficticio, aunque la triple identidad nominal no sea inmediata sino camuflada y sobreentendida (2007: 200).

46 Para ir más allá : Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna,* Barcelona, Edicions del Mall, 1987

## 2) El "pacto ambiguo" de *La fiesta del oso*

### *a) Un pacto cambiante, inseguro e incómodo*

*La fiesta del oso* propone un contrato de lectura particularmente inseguro, capaz de cambiar de repente las reglas y los esquemas contractuales, brincando sin aviso de un pacto narrativo al otro. Como vimos, ya a primera vista dos lecturas opuestas, la autobiográfica y la ficticia, se enfrentan en un conflicto, que obviamente, no irá simplificándose a lo largo la lectura. En regla general, el pacto de lectura se define como "diálogo o situación comunicativa entre tres vectores principales : autor, texto, lector" (Alberca, 2007: 66) e implica la aceptación y el reconocimiento por parte del lector y del autor de derechos y obligaciones mutuas que permiten el intercambio (Mainguenau, 1999: 31). En un pacto novelesco, por ejemplo, el lector renuncia a buscar las pruebas de lo narrado y el autor goza de una gran libertad. En las autoficciones, se transgreden los modelos tradicionales : el autor saca algunos elementos de la autobiografía y otros de la ficción para proponer pactos propiamente ambiguos, entre "el pacto novelesco y el pacto autobiográfico, es decir entre la libertad de imaginar y la obligación de ser veraz" (Alberca, 2007: 44). Entre estos pactos se ubica lo que Alberca llama "un "país" de contornos imprecisos y de fronteras borrosas e inestables que se rige por reglas particulares, en las que a veces pesa más uno de los dos códigos referidos, o crea los suyos, proprios y ambiguos" (*ibid.*).

Dentro del pacto ambiguo de *La fiesta del oso*, podemos distinguir un abanico de contratos narrativos que se sitúan entre los dos polos de lectura, autobiográfico y novelesco. La transición de una situación contractual cuyas características dominantes son novelescas a un pacto de apariencia más bien autobiográfica puede realizarse de distintas maneras. Si leemos las primeras líneas de cada capítulo, vemos que pueden proponer un pacto diferente : los capítulos 1, 3, 7, 8 y 9 se enlazan más bien con las características de un pacto ficticio, mientras que el 2, ("El 14 de abril del año 2007 desperté..." (27)), o el 4 arrancan con un tono más bien testimonial. Por otra parte, dentro de un mismo capítulo, aparecen sucesivamente varias situaciones narrativas; en el último capítulo, leemos primero la leyenda de la pastora y el oso durante la cual el narrador se hace invisible : estamos pues en un relato ficticio de focalización omnisciente, una situación típicamente novelesca. Otras veces, la transición de un tono novelesco a un tono autobiográfico se realiza de manera repentina, en el paso de una frase a otra :

> "Noviembre podía distinguir desde muy lejos si se trataba de un soldado o de un civil, y si éste tendría confianza en la ayuda que iba a ofrecerle o si era mejor dejarlo solo a señalarle nada más un referente, el punto hacia el cual debía dirigirse. La figura del gigante patrullando todas las noches esa ladera del Pirineo *me fascinó* desde la primera conversación que tuve con él." (41) (cursiva nuestra)

Por consiguiente, el lector tiene que adherirse a un contrato incómodo que lo hace balancearse en una cuerda floja. A veces puede estar a punto de optar por un pacto u otro, pero la incertidumbre se mantiene a lo largo de la novela.

### *b) La anáfora "se sabe", herramienta de vacilación*

Para profundizar la complejidad del contrato que se teja en *La fiesta del oso*, podemos estudiar un recurso retórico que contribuye en embarullar los indicios de lectura. La novela arranca en febrero de 1939, en los últimos estertores de la República, con la formula enigmática "se sabe", que irá repitiéndose a lo largo del capítulo y, más allá, a lo largo de la novela. Hace pensar en la fórmula mágica de Scheherazade en *Las mil y una noches* "he sabido, oh gran rey", que en fin de cuentas no autentifica ningún saber (Muñoz Molina, 1991: 49).

El "se sabe" deja suponer que se trata de un saber común, de la misma manera que hubiera podido afirmar "se sabe que los republicanos perdieron la guerra y tuvieron que exiliarse". Es una fórmula impersonal que suele remitir a un saber aprobado por una autoridad general, capaz de arraigar la narración en la realidad. No obstante en el capítulo de apertura, detrás de ella, el autor colige emociones y pensamientos íntimos del protagonista Oriol que nos aproximan más bien a un pacto novelesco :

> "Se sabe que el estallido de la primera bomba pasó a rastras, como un animal, por debajo de su catre y, que un instante después, se fragmentó un estertor de luz que subió por las paredes y dibujó un relámpago en el techo. Se sabe que ese estallido, más los cuatro que siguieron, hicieron pensar a Oriol que sus esperanzas de abandonar ese catre con vida eran escasas." (11)

Bien vemos que la comparación "como un animal", la escritura muy visual y la focalización interna abren hacia un mundo novelesco al que el "se sabe" no nos había preparado. Hay que seguir más adelante para percatarse de que la expresión remite aquí al relato imaginario que construyó la familia a partir de la desaparición del tío Oriol. La anáfora sirve pues para introducir una versión falseada del pasado, una mentira : el narrador concluye el capítulo afirmando que lo que se sabía, en fin, no era verdad (26). Entonces, *La fiesta del oso* arranca con una puesta en tela de juicio de la historia que se tenía hasta entonces por verdadera, invitando al lector a adoptar una actitud escéptica. Sin embargo, el capítulo se termina con un compromiso del narrador en hacer "saber" lo que ocurrió de verdad, cumpliendo con la "obligación de ser veraz", un mandamiento proprio del pacto autobiográfico.

Más allá, en el capítulo 5, reaparece la fórmula "se sabe" pero con un uso distinto : remite al relato contado por Noviembre, reformulado gracias a la mediación del narrador. De hecho el autor

hubiera podido elegir el estilo indirecto, “Noviembre me contó que...”. Luego, en el capítulo 8, el “se sabe” remite a lo que el narrador pudo comprobar en los archivos, está pues al servicio del relato “veraz”. Vemos entonces que la anáfora tiene un uso amplio que aprende al lector a tener cuidado con lo que se cuenta. Además lo que descubre el narrador tampoco es satisfactorio : “a partir de aquí no se sabe nada sustancial”, “de lo que pasó después se sabe poco” (50, 57).

Para concluir, nos parece que la anáfora constituye aquí una herramienta muy eficaz de la autoficción, un recurso polifacético e inestable con el que juega el autor para remitir a situaciones radicalmente opuestas, a una supuesta verdad como a un relato mentiroso. Conlleva una actitud sospechosa en cuanta al acceso a la verdad, un relativismo afirmado que viene a corroborar de nuevo la vinculación de la autoficción con el ideario posmoderno.

> “Bajo la aceptación interesada del dictamen posmoderno de que es imposible alcanzar la verdad de uno mismo, la autoficción da un rodeo o un circunloquio por las “mentiras” como la única manera posible de llegar a la inasible verdad, que bajo el halo de ficción, se presenta de forma seductora y atractiva, lejos de las duras aristas de la ficción.” (Alberca, 2007: 291)

## 3) Un cuentista todopoderoso

En *La fiesta del oso*, como en todas las novelas de Jordi Soler, la voz narrativa habla en primera persona e intervine a menudo para expresar su opinión, sus sentimientos o manifestar su función organizadora del relato. Es dominadora, intrusiva, y, cuando parece callarse y dejar que la narración siga sin ella, reaparece sin advertir. Dice Antonio Muñoz Molina que el escritor se comporta como un tahúr (1991: 17), imagen que corresponde adecuadamente con la labor narrativa de Jordi Soler.

### *a) Las funciones del narrador*

El narrador se impone en la segunda página de la novela, afirmando su postura (“como dije” (12)) y, sigue manifestándose de manera más o menos intrusiva a lo largo de la novela. Hemos destacado a continuación varias funciones con las que nos parece cumplir la voz narrativa, ayudándonos de la tipología narrativa establecida por Gérard Genette (*Figures III,* 1972):

.La función de “régie”, reveladora de la organización interna del relato, que tiende a exacerbarse en la narrativa contemporánea (Champeau, Bussière-Perrin, 2001: 68) El narrador de *La fiesta del oso* se presenta como el arquitecto de un texto, una construcción suya que pone a descubierto. Se comporta pues como un guía bastante autoritario que acompaña el recorrido del

lector, cogiéndolo de la mano. Ejemplos : “como he sugerido unas líneas arriba” (13), “será, lo prometo, la última que cito” (101).

.También podríamos añadir una función metanarrativa en la que el narrador, que según nos dice es también escritor, reflexiona sobre su modo de contar y manifiesta una autoconsciencia autorial. Lo que a él le corresponde es escribir estas páginas (64). Busca la expresión justa y matiza sus palabras : “es una expresión desproporcionada” (13), “me parece, aunque probablemente eso sea otra vez demasiado suponer” (18). Añade también comentarios propiamente literarios, por ejemplo cuando invita al lector a realizar un paralelismo entre la pareja Oriol/Noviembre, y Oriol/niña del bosque : “me resulta inevitable hacer notar esa macabra simetría” (111-112), o bien cuando habla de la “pierna muerta” de Oriol como “metáfora de lo que estaba ocurriendo”(17). El narrador también comenta la relevancia de sus elecciones narrativas y explica por qué decide hablar de un tema antes de otro. Así justifica su decisión de no ahondar en la historia de la señora Grotowsky (69), pero en cambio explica por qué le parece insoslayable contar lo que le pasó al gigante (94).

.La función testimonial o de atestación, que finge una auténtica sinceridad. El narrador intenta arbitrar el debate entre mentira y verdad, presentándose como la instancia suprema de verdad que se respalda sobre “hecho[s] inconstestable[s]” y “prueba[s] irrefutable[s]” (22). En sus comentarios abunden las palabras pertenecientes al campo semántico de la verdad. Ejemplos : “en realidad” (31), “seguramente” (107), “el verdadero Oriol” (81), “el verdadero corazón de la historia” (86), “como he podido comprobar” (94) “era la verdad” (120).

.La función ideológica gracias a la cual puede expresar su opinión y sus dudas y comentar la historia. Ejemplos : se repite a lo largo de la novela las fórmulas “me parece que” “supongo que”, “me gusta pensar”, “quizá”. El uso de preguntas retóricas, por ejemplo en la página 57, permite también hacer suposiciones y despertar el espíritu inquisitivo del lector.

Bien vemos cómo, con el abanico de funciones que abarca, el narrador va imponiendo su presencia en un relato que orquesta con maestría.

### *b) Un narrador que domina a su lector*

El narrador tiene una ventaja absoluta de la que el lector no beneficia : conoce el desenlace atroz de la historia. Consciente de su superioridad, va poniéndola de relieve a lo largo de la novela, aludiendo -sin revelarlos- a elementos cruciales de la intriga de los que el lector todavía no tiene conocimiento. Deja suponer que el misterio que se oculta es deslumbrante y aterrador y, dibuja así un horizonte de espera que tarda muchísimo en satisfacer. Mediante el uso de pronombres indefinidos -como “algo”, “otro”-, o nombres que designan a una entidad muy imprecisa -“una

cosa"-, despierta la curiosidad de su lector :"supe de él *otra cosa*" (26), "es lo que pensaba hasta que vi *algo* que no tendría que haber visto" (71). En la misma línea, emplea deícticos como "eso" que no remiten a nada conocido de antemano por el lector – por ejemplo : "fui descubriendo *eso* que hoy sé que quizá preferiría no haber sabido" (86) "*esa* historia […], *ese* episodio negro y perturbador" (143) "*esa* otra historia oscura y perturbadora de la que el gigante no me dijo nunca nada" (54).

Por otra parte, la soberbia del narrador se manifiesta también respecto a la ignorancia de otros personajes de la novela : Oriol que está "sin *saber* que esa persecución era el principio de su ruina definitiva" (104) y la señora Grotowsky que ignora que su marido bien podría estar en un campo de concentración (68). Sobre todo, aparece un desfase entre lo que sabe el protagonista e investigador Jordi Soler, y lo que conoce el narrador Jordi Soler, seudoescritor de las líneas que leemos. Se subraya este desfase con la expresión repetida " a estas alturas, todavía no sabía...", o con la insistencia en el tiempo presente con el deíctico "ahora", contemporáneo del tiempo de la escritura y de la verdad -"Yo *ahora* sé que no era verdad" (74) "porque *ahora* que he sabido lo que sé" (81)-. La postura de superioridad del narrador crea un horizonte de espera muy fuerte y agudiza también el suspense en cuanto a una verdad terrible a la que se alude pero que permanece, casi hasta el final, desconocida.

## 4) El autorretrato de un antihéroe

Después de haber realzado el papel fundamental y omnipresente del narrador, hace falta estudiar al protagonista principal, como espejo turbio del proprio autor, otro Jordi Soler ficticio y encarnación del héroe débil de la posmodernidad.

### *a) Ficcionalización del autor y autorreferencialidad*

En la novela autobiográfica, la identidad entre la voz narrativa y el proprio autor es disimulada, se esconde detrás de huellas autobiográficas más o menos visibles; la autoficción, en cambio, aboga por otra estrategia : la transparencia y la visibilidad total de la identidad entre narrador, autor y personaje. Con la autoficción, pasamos pues del disfraz ficticio a la identidad inmediata, pero la ambigüedad no se difumina, al contrario, "se torna más sutil e inquietante" (Alberca, 2007: 131). El desvelamiento de la identidad es en fin otra máscara que pone el autor para mejor esconderse. "El lector nunca debe fiarse del todo del narrador de una novela, en particular si está narrada en primera persona[47]" subraya Javier Cercas, y podríamos añadir, en

47 Javier Cercas, *La verdad de Agamemnon,* Barcelona, Tusquets, 2006 : 113, *cit. por* Macciuci, 2010: 188

particular si esta primera persona parece fundirse con el autor. En *La fiesta del oso*, no se trata de una transparencia total -como era el caso en *Soldados de Salamina*-, porque si encontramos el nombre Jordi Soler como tal en el paratexto (en el cartel del capítulo 2), dentro del texto, sólo se adivina mediante una serie de indicios, pero permanece callado. Por ejemplo, sabemos que lo componen las letras "«r» y «e»" (127). La transparencia total en el paratexto y velada en el texto mismo invita pues a una lectura desasosegada.

Los estudios recientes sobre las características de la narrativa española hacen hincapié en la tendencia difundida de autorrepresentación del autor en su propria ficción (Champeau, Bussière-Perrin, 2001), particularmente presente en la narrativa española desde las décadas de las setenta y ochenta (Dotras, 1994: 26); Jordi Soler se integra claramente en esta evolución. Todas sus novelas las escribió en primera persona, inventando a un protagonista-narrador que de alguna manera u otra, se parecía a él mismo. Sin embargo, a nuestro parecer, nunca se había autorretratado de manera tan cercana a la realidad tanto como en *La guerra perdida* y, sobre todo, nunca tanto como en *La fiesta del oso*. En *Los rojos de ultramar*, algunos indicios permitían revelar el desfase entre ambos figuras y evidenciar el carácter ficticio del personaje : el protagonista es profesor de antropología en la Universidad Nacional Autónoma de México, lo que el autor nunca fue. En cambio, en *La fiesta del oso,* Jordi Soler lleva a otro nivel los trucos de la autoficción. El protagonista parece confundirse con el autor : como el verdadero Jordi Soler, es nieto de republicano y miembro de aquella "runfla de exiliados, híbridos y apátridas, ni españoles ni mexicanos, ni veracruzanos ni catalanes" (23); ambos comparten el mismo cotidiano barcelonés con sus hijos, y son escritores que tocan el tema de la guerra civil.

El narrador, doble del autor, comparte con él la función de escritor y organizador del relato. En efecto, el aspecto autorreferencial – si lo usamos en el sentido de que la ficción refiere a ella misma (Champeau, 1994: 8)-, es muy presente a lo largo de la novela. No son escasos los fragmentos en los que el narrador subraya las obligaciones del oficio de escritor, "lo que a mí me toca hacer, lo que me atañe y corresponde" (64). Esa función metanarrativa es además un rasgo particular de la narrativa española contemporánea que suele mezclar dos perspectivas tradicionalmente opuestas : la historia contada y aquella de su construcción como relato (Champeau, Buissière-Perrin, 2001: 87). El narrador habla de "estas páginas" (26), "esas líneas" (64) y multiplica las metalepsis. A nuestro parecer, en *La fiesta del oso*, la autorreferencia al acto de escritura traduce el deseo de compartir una carga dolorosa y vergonzosa difícil de asumir. El desvelamiento de la construcción de la novela y las referencias frecuentes al acto de escribir servirían pues una estrategia para compartir un peso. Se trata de un recurso literario bastante difundido, también visible en *Cerbero son la sombras* (1975) de Juan José Millas (Carcelén,

Champeau, 1994: 184).

En definitiva, al borrar los elementos de discrepancia entre el auténtico autor y su doble ficticio, Jordi Soler va más allá hacia la transparencia tramposa de la autoficción. Pero si la identidad entre personaje y autor, en el caso de la autobiografía, crea un "aura de verdad" (Philippe Lejeune), en el marco de un libro que se autoetiqueta "novela", conlleva una actitud escéptica por parte del lector (Alberca, 2007: 239). Esta actitud suspicacia se agudiza en nuestra novela, donde al esfuerzo de anclaje en la realidad, se añaden elementos que vienen a derrumbar la construcción del pacto de autenticidad[48].

### *b) Un protagonista incapaz, cobarde y angustiado*

La figura del autor transfigurada en *La fiesta del oso* es la de un hombre débil, pusilánime. Así, la transformación de Jordi Soler en personaje de ficción, a pesar de respaldarse sobre una base sólida de elementos reales y comprobables, se traduce por una serie de elementos autodepreciativos. Se pinta el autor bajo rasgos muy despreciativos que desembocan en un retrato poco laudatorio de sí mismo, compartiendo con las demás autoficciones estudiadas por Alberca aquella "estrategia de degradación del yo" (2007: 279). En la novela, el protagonista lleva a cabo una investigación en la que está muy lejos de cumplir con el heroísmo y la racionalidad del detective ejemplar. En efecto, a la figura tradicional del gran héroe se contrapone la "criatura contingente" (Pozuelo Yvancos, 2004: 45), que, en *La fiesta del oso*, es además una víctima.

En el capítulo 2, se presenta al narrador como un hombre pasivo que se niega en participar en la historia, y probablemente hubiera preferido quedarse en pijama (31), reflexionando sobre un poema y no participar en la investigación en la que termina involucrado. Entra en la intriga a regañadientes, y la razón por la que acude a la charla de Argelès, es que "no tuv[o] valor" (27) para rechazar la propuesta. Antes del primer encuentro con Noviembre, está a punto de abandonar la búsqueda; necesita una copa de vino para animarse y preguntar por el gigante a bocajarro a la señora del bar, un "bocajarro inducido por el vino" (44). El protagonista quiere retrasar o incluso impedir el desvelamiento del misterio, ya que, en varias ocasiones, amenaza con dejar la búsqueda por ser incapaz de aguantar el horror de la verdad.

> "Había tardado en decidirme por la aversión que me producía la vagabunda, por el compromiso que iba a tener con ella después de aceptar su ofrecimiento, o esta era lo que yo argumentaba entonces para justificar esa *tardanza inexplicable*, porque ahora que he sabido lo que sé, me queda claro que la dilación obedecía a que *no estaba seguro de querer llegar al corazón de la historia* y el asco que me provocaba la vagabunda no era más que un *pretexto*." (81)

48 *Cf.* Capítulo III, sobre el maravillo-morboso, p. 58

> "probablemente lo mejor era *dejar las cosas como estaban*, ya había averiguado mucho, sabía más de lo que quería saber y empezaba a *estar harto* de Oriol y ya no tenía ganas de empezar una nueva pesquisa" (129) (cursiva nuestra)

Por lo tanto, el protagonista es el actor principal del relato como su principal freno que se imagina pretextos para no enfrentarse con la verdad.

El retrato que tenemos del protagonista es pues el de un hombre cobarde que no dirige su propria vida sino que se deja llevar por las circunstancias y las emociones. "[L]a verdad es que yo en aquel viaje, decidía muy poco, iba remolcado por las circunstancias" (41-42), confiesa. Tiene pocas convicciones, y cuando parece haberse convencido de que "lo que puede hacerse contra el olvido es muy poco pero es imperativo hacerlo" (31), se desanima, arrastrado por "un desaliento súbito" (33). Es un hombre sensible, solitario, es propenso a la angustia y no controla sus estados de ánimos. En el capítulo 2, al ver los dos gatos pelearse, se pone "nervioso, exageradamente inquieto" (33), lo que no predice un carácter adecuado para liderar una búsqueda seria. En efecto, cuando, en el transcurso de su investigación, se encuentra en una situación espeluznante, su reacción primera, timorata, es huir (86) y, cuando se le resulta imposible, se vuelve claustrofóbico (152). En cuanto a su papel de investigador, es muy poco profesional y se engaña en varias ocasiones. Tampoco entiende realmente lo que va descubriendo : "a medida que me adentro en la vida y obra de ese pariente mío, entiende menos sus decisiones, sus acciones y sus móviles" (61).

Por consiguiente, el autor dota a su protagonista de una historia muy pegada a la suya, con semejanzas biográficas totalmente obvias, pero da un salto hacia la ficción al insertar el personaje en un relato novelesco en el que su protagonista, alérgico a cualquier trastorno, entra a regañadientes : la ficcionalización del autor se despliega ante todo a través de la caracterización degradante del protagonista, retratado como totalmente "incapaz" (142), poco proclive a la acción, en fin, un "intruso" (141) en su propia historia. El protagonista de *La fiesta del oso* cuadra entonces con las pautas del héroe autoficticio neonarcisista tal y como lo define Alberca, "un narciso desapegado, descreído, distanciado, un sujeto en crisis, escindido, sin enfásis y dubitativo" (2007: 41), en fin "un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria (...)" (Albercas, 2007: 24).

# C) Una estructura novelesca fragmentada y polifónica al servicio de la incertidumbre

La incertidumbre se impone al lector de manera inmediata cuando el libro se le cae entre las manos. Durante la lectura, va profundizándose gracias a una voz narrativa autoficticia que cultiva la vacilación permanente; además, se insinúa en la organización del relato. En efecto, *La fiesta del oso* adopta una estructura compleja, desordenada cronológicamente, en que se suceden sin reglas aparentes distintos tiempos de narración y distintas voces que vienen a superponerse a la voz narrativa dominante. Esta estructura visiblemente anárquica, en realidad no lo es, puesto que nos dirige a sabiendas hacia la resolución del secreto de Oriol. Sin embargo, el relato se halla interrumpido por otros relatos de importancia menor, o bien se ve frenado por la falta de valentía del protagonista, contribuyendo en alargar el horizonte de espera del lector. Cabe decir que *La fiesta del oso* se integra en las tendencias de la narrativa española reciente : deja paso a recursos estilísticos o retóricos -como la superposición de voces, o las rupturas temporales-, "que parecen más acordes con el sentimiento de incertidumbre que envuelve no solo los recuerdos sino la propia identidad" (Fernández Prieto, VVAA, *La novela española ante el siglo XXI,* 2004 :98). La arquitectura del relato participa pues en crear una lectura doble, insegura, prisionera de una oscilación perpetua entre credibilidad e incredibilidad.

## 1) La pluralidad de los niveles narrativos, herramienta para despistar al lector

### *a) Las tres temporalidades de la narración principal*

*La fiesta del oso* recupera en parte un esquema narrativo muy común dentro de la llamada literatura de la memoria : un narrador contemporáneo del lector, indaga en un asunto turbio del pasado. Se superponen así dos temporalidades, la de la investigación y la del pasado problemático, hasta su reencuentro final en la resolución del enigma. Como en muchas ficciones abocadas a la recuperación de la memoria histórica -y como ya lo había iniciado con *Los rojos de ultramar*-, Jordi Soler se apodera aquí del modelo narrativo del relato de investigación (Champeau *et. al.*, 2011: 17 y 344). En realidad*, La fiesta del oso* subvierte ese esquema narrativo al incluir un tercer nivel temporal (temporalidad 3) : el tiempo de la escritura que abarca las reflexiones del narrador-escritor. Ya vimos en detalles sus interrupciones y la actitud de dominación que adopta respecto a

su lector como a los personajes de la novela.

La primera temporalidad (t1) que inaugura el libro, arranca durante "los primeros días de febrero de 1939" (13), durante los bombardeos de finales de la guerra civil y la Retirada de los republicanos. Se focaliza en el personaje del tío Oriol, que seguimos luego en su recorrido secreto en Francia. Este primer periodo se prolonga hasta los años cuarenta, o como apunta el autor, hasta "los primeros meses de 1944" (117), fecha del crimen y de la encarcelación de Oriol.

La segunda temporalidad (t2) que abarca el tiempo de la investigación cubre gran parte del año 2007 y se extiende un poco más allá. De nuevo las fechas que indica el autor son muy precisas : arranca un 14 de abril 2007 (27), y termina un 18 de febrero de 2008 (136), donde se enlazan por fin la trayectoria de Oriol y la del narrador.

Se dibujen los contornos de un mundo reconocible mediante la definición de un anclaje histórico[49] que se puede conectar inmediatamente con la historia española y el territorio fronterizo de los Pirineos. Vemos entonces que la construcción de los hechos se pega escrupulosamente a una realidad temporal muy precisa, así como a un territorio espacial precisamente definido (Port de la Selva, Prats de Mollo, Lamanere etc.), contribuyendo en dotar la novela de un aura de realidad.No obstante, a la verosimilitud se contrapone una lógica temporal caótica puesto que el viaje temporal que el lector emprende es a menudo accidentado. En efecto, el narrador coge a su lector de la mano, lo lleva de una temporalidad a otra, saltando décadas de un párrafo a otro e incluso de una línea a otra (por ejemplo línea 41). El comienzo del capítulo 5 empieza con las dudas del narrador-escritor *(temporalidad 3 - ahora)*, sigue con el cotidiano de Oriol después de la amputación que sufrió *(t1- año 1939)*, y luego irrumpen las reflexiones personales del narrador-protagonista "Yo a estas alturas" (60) junto con nuevos elementos de su investigación -"La mujer que atiende el único bar de Lamanere (…) recuerda" (60) *(t2 -año 2007)*, antes de volver al tiempo de Oriol *(t1- año 1939)*. En general, el paso de una temporalidad es visible mediante el cambio de tiempo, del pasado al presente, o a través del muy dudoso "se sabe" que suele corresponder con el tiempo de Oriol en los Pirineos (temporalidad 1), aunque no sea siempre el caso[50].

En el último capítulo, a la hora de desvelar por fin el encuentro final, se acumulan los recursos para prolongar la espera, entre ellos, los saltos temporales hacia atrás o hacia adelante, anacronías que rodean el momento fundamental del relato y bloquean su desarrollo. La analepsis "unos días antes" (136), seguida por la prolepsis "días después" (140) permiten alargar de manera insoportable el suspense. Así, en cuanto el lector se prepara para al encuentro final, el autor le roba

49 Ancrage historique : "La mise en place (…) d´un ensemble d´indices spatio-temporels et plus particulièrement de toponymes et de chrononymes, visant à constituer le simulacre d´un référent externe et à produire l´effet de "sens-réalité" (Champeau, 1994 : 177)

50 *Cf.* estudio sobre la fórmula "Se sabe", p. 35

el desenlace tan esperado para colegir otros acontecimientos, primero la vuelta a Barcelona, luego el relato de la muerte del gigante.

> "lo que pasó durante los siguientes quince minutos me dejó muchos meses perturbado, sin saber qué hacer con lo que ese día había visto y sabido; regresé a Barcelona conduciendo mi coche como un autómata, bajo un persistente aguanieve, y días después, cuando logré salir un poco del sopor en que me había dejado la visita a Oriol, pensé que era el momento de ir a contárselo al gigante (...)" (140)

Por lo tanto, las anacronías contribuyen en confirmar y agudizar la tensión aducida por el carácter autoficticio del relato. Así el narrador se acerca cada vez más amenazadamente al corazón del misterio, rozándolo y esquivándolo hasta el final.

### *b) Dos relatos encajados : la historia de la señora Grotowsky y las aventuras de Noviembre*

Las tres temporalidades que acabamos de poner de manifiesto abarcan lo que podemos llamar el relato primero, construido en torno al secreto de Oriol. Pero *La fiesta del oso* incluye también relatos secundarios, que al parecer no están sometidos a la intriga y tampoco son imprescindibles en la resolución del enigma. Son como "satélites"[51] autónomos que corresponden con lo que llamamos los caprichos del autor, que, sin preocuparse por los imperativos de la intriga principal, deja espabilarse su pluma de cuentista.

Dos relatos encajados principales destacan en *La fiesta del oso*. El primero cuenta la historia de la señora Grotowsky, una de las víctimas del tío Oriol que cuenta sus desventuras en algunas páginas del capítulo 5 (64-69). Se aleja del hilo principal de *La fiesta del oso* puesto que abunde en detalles que no tienen nada que ver con Oriol. La mujer, sus tres hijos y su suegro rescatados por Noviembre se encuentran en una situación particularmente propicia a la confesión, al amor de la lumbre, con un caldo caliente en el estómago, tópico literario que anuncia el comparte de un cuento. Se presenta primero en estilo indirecto "contó que" (64) "recordaba la señora" (65) "según decía" (67), y luego a través de citas entre comillas (66), sacadas de un supuesto acta judicial, de tal manera que parece más verosímil el relato de la señora. Sin embargo, el estilo muy literario lleno de metáforas e imágenes hace que, detrás del relato de la señora judía, adivinamos la labor del escritor : la metáfora "aquellos cuatro caballos" (65) que caracteriza a los soldados alemanes, o "ese pajarillo maltratado" que no es sino la mujer judía, o también los contrastes subrayados entre los pantalones y la llegada de los soldados (65-66) evidencian un estilo más pulido. Además el

51 Según la terminología de Seymour Chapman, "los satélites representan sucesos secundarios en la trama que pueden ser suprimidos sin que alteren la lógica de la trama, aunque su emisión empobrecerá las cualidades estéticas de la narración" (Quint, 2004)

narrador intervine sin parar, para corroborar con su autoridad la autenticidad de lo que se está contando (“de acuerdo con los actas a las que he tenido acceso” (65)), también hace hipótesis (“quizá” (65), “resignación, otra vez la maldita virtud” (66), “es probable que” (68)), y hasta afirma su supremacía de narrador sabio respecto con la señora (“no consideraba que […] su marido podía estar recluido en un campo de concentración (...)” (68)). Pero de repente, el autor decide acabar con el relato de la señora Grotowsky y romper así las expectativas del lector, demostrando de nuevo su libertad creativa :

> “ No se sabe […], ni si […]. Tampoco se sabe […], si […], o si […]. Nada de esto se sabe y desde luego no es mi papel averiguarlo; la familia Grotowsky ha irrumpido en esta historia porque en cierto momento se ha cruzado con la mía, nada más, y en cuanto termine esta breve intersección desaparecerá para siempre de estas páginas” (69).

El segundo relato encajado abarca la totalidad del capítulo 7, se halla pues insertado muy cerca del final del libro, otra vez postergando el desenlace. Esta vez el narrador no interrumpe el relato con los habituales “no se sabe”, al contrario, ahonda en precisiones para contar las hazañas de Noviembre. Si “la historia del gigante en estas páginas tendría que acabarse aquí” (93) como se cortó la historia de la señora Grotowsky por alejarse del hilo principal sobre Oriol, el autor decide seguir con ella, justificando su elección por la pertenencia común de Noviembre y Oriol a un árbol imaginario llamado “la Guerra Perdida” (94). En realidad, se trata de un pretexto literario : también hubiera podido esgrimir este árbol para continuar el relato de la señora Grotowsky, asimismo víctima de una guerra perdida. Por consiguiente, el árbol de la Guerra Perdida no es sino una coartada poética del autor para dar rienda suelta a su imaginación.

Con este segundo encajamiento, entramos en un nuevo mundo particularmente novelesco. Es verdad que el narrador menciona sus fuentes, pero son escasas, según dice, por lo que sólo puede reconstruir lo que pasó a través de las palabras del gigante “porque, como he dicho, de aquello no queda ningún rastro” (95). Esa falta de datos le otorga una gran libertad : surge un nuevo personaje de pátina muy novelesca, un dueño de circo, que le permite a Jordi Soler aliñar el relato con detalles graciosos :

> “[el dueño de circo] había dejado ir [al gigante] de la misma forma en que, esa misma tarde, había descartado a una muchacha que tenía figura de equilibrista, a una dama obesa a la que podía pintársele una vistosa barba y a un chaval de flexibilidad ostentosa que, con un poco de práctica, podía haber sido «el asombroso niño elástico de Mataró» ” (96-97).

Se dibuja así un mundo abigarrado y grotesco que permite, por un lado, suavizar la tensión que se cernía; y por otro lado, impone un camino paralelo al relato principal, una vuelta que tiene el

efecto de frustrar el horizonte de espera del lector. No obstante, en realidad, la masacre de las cabras que concluye el relato anuncia el crimen por venir, es pues un "satélite anticipador", según la terminología de Chapman (Quint, 2004).

Al usar el recurso propiamente novelesco de insertar una ficción dentro de la ficción, el autor parece orientar su lector hacia una lectura en clave novelesca. Sin embargo, los relatos encajados también se respaldan en fuentes supuestamente auténticas y periodos históricos documentados : la ocupación alemana en Francia o la escasez económica de la España de la posguerra. Así, las consecuencias del encajamiento son de nuevo paradójicas : conllevan una mezcla de efectos de realidad y novelescos; también perturban el camino lineal hacia el desvelamiento del secreto de Oriol por lo que nos parecen obedecer a la estrategia general de incertidumbre que rige el libro.

## 2) Una pluralidad de voces

Dentro de la novela, domina la voz del narrador, pero también irrumpen otras voces, tomando el relieve, sea directamente o indirectamente con la mediación del mismo narrador. Con ese abanico de voces, algunas supuestamente surgidas de un mundo novelesco, y otras del mundo real, nos encontramos de nuevo en esta zona fronteriza de la autoficción, entre realidad y ficción.

La presencia de voces múltiples dentro de una novela no es un rasgo innovador, ya que Bajtín subrayó su carácter revolucionario a inicios del siglo XX. A partir de un estudio sobre Dostoïevski, anunció la entrada en una nueva era literaria encarnada por la novela polifónica, que, según él, reinventa los fundamentos de los discursos narrativos además de inaugurar los primeros pasos de un nuevo hombre pensante (Pozuelo Yvancos, 2004: 18). En la novela polifónica, el discurso monológico del narrador ya no domina : "la palabra no es un bien poseído por el autor narrador sino un bien pluralizado" (*ibid.*: 24). Sin embargo, en la novela actual, asistimos a una reafirmación de la autoridad del autor (Alberca, 2007: 28). En *La fiesta del oso*, la introducción de otras voces no parecen debilitar la autoridad máxima del narrador, al contrario, es el hombre detrás del decorado que lo orquesta todo. Encontramos pues una readaptación de la novela polifónica, con efectos distintos de los que había proyectado Bajtín puesto que, en la edad posmoderna, se reafirma la potencia del autor-narrador ya que "el novelista, como casi todo el mundo, es un califa que se aburre en el palacio gramatical del yo, y una voz que se disuelve en muchas voces y que se detiene para escucharlas para distinguir la única que es la suya" (Muñoz Molina, 1993: 43).

### *a) El cambio de focalización, herramienta propiamente novelesca*

El narrador adopta un modo de narrar inestable capaz de integrar pensamientos íntimos de personajes y juicios personales junto con frases generales que simulan cierto objetividad : es un narrador omnisciente capaz de imponerse como de esconderse. Si nos centramos en el primer capítulo, vemos que es capaz de entrar sucesivamente en la mente de Oriol y en los pensamientos de Rodrigo (18) –por ejemplo, "hicieron pensar a Oriol..." (11), "Rodrigo debe haberse planteado..." (podríamos hablar de omnisciencia multiselectiva) -, paralelamente repite sin parar la oscura formula "se sabe" y su variante "no se sabe", y por fin, adereza el conjunto con sus suposiciones y juicios personales. Pero el narrador no siempre interrumpe el relato con sus comentarios, puede difuminarse para contar desde el punto de vista de los personajes principales, Oriol y Noviembre, en tercera persona, como si la focalización fuera interna[52], enfoque característico de la ficción según Dorrit Cohn[53]. El estilo es entonces más literario, con ritmo, repeticiones, e imágenes recurrentes. El el capítulo 5, primero, vemos el rescate de Oriol desde los ojos de Noviembre (39-41), y luego el despertar de Oriol en la cabaña desde su propio punto de vista (49-50). En el capítulo 8, seguimos a Oriol en el bosque y de nuevo se difumina la presencia del narrador :

> "El caso es que Oriol perdió de vista a la criatura, de pronto se detuvo y se encontró en medio del bosque y aislado por una niebla solida, en una dimensión donde no había sonidos y los colores eran una palpitación que se negaba a sucumbir a tanto blanco, así de aislado se encontró Oriol, perdido y súbitamente abandonado por la criatura que perseguía, como si el acto de perseguir a alguien, o algo o a esa o ese lo pusiera a salvo de sí mismo, de la monstruosidad de ser un hombre solo y viejo y tullido que acecha y busca y olisquea en el bosque;" (105)

El estilo hace eco a la persecución agobiante en el bosque, con imágenes muy vivas, y una abundancia de construcciones ternarias y repeticiones ("perseguir" "se encontró" "aislado"); la asonancia en "s" como los adverbios de ruptura "de pronto, súbitamente", y el polisíndeton "y" parecen acelerar el ritmo y acrecentan el suspense. Cuando Jordi Soler elige este modo de contar, la tensión se agudiza y al difuminarse la presencia del narrador, el lector se deja arrastrar en un mundo que parece más bien novelesco.

52 No podemos hablar rigurosamente de focalización interna ya que, si entramos en los pensamientos de los personajes, también los observamos desde fuera. Este ejemplo lo demuestra "Al principio Noviembre pensó […], ese hombre gigantesco frente al que las bestias preferían dar media vuelta antes que tirarle un mordisco o un zarpazo" (40)

53 Lo demuestra en su obra *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, c*it. por* Liikanen, 2013.

### *b) Un pie en la realidad : el recurso a las citas y al discurso indirecto.*

No obstante, en otras partes del libro, el narrador se hace muy intrusivo, destruyendo el efecto de distanciamiento conllevado por los fragmentos novelescos que acabamos de estudiar. La ilusión literaria desaparece con la intrusión de citas sacadas de presumidos actas, entrevistas y otros textos que contribuyen en anclar el texto en una presumida realidad. Aparecen una cantidad impresionante de fuentes variadas : las unas son perfectamente comprobables -como el fragmento sacado de *Los rojos de Ultramar* (35)-, o a priori auténticas -la fotografía de Oriol y Arcadi con su padre, o el documento sobre la charla de Argelès-, y parecen orientar hacia una lectura autobiográfica. Pero conviven con otras fuentes más dudosas, entre otras : las citas de la carta que Rodrigo envió en 1993 (esos "doce folios escritos en francés" (24)), las numerosas citas sacadas de los actas judiciales, el testimonio de "Ferram Casademunt, habitante de Fullabullida" (101), que el narrador dice haber grabado, o por ejemplo los fragmentos provenientes de la leyenda de la pastora y el oso (134-135). Las comillas aparecen también en los diálogos que el narrador-protagonista establece a lo largo de su búsqueda y va reconstruyendo para el lector, con Noviembre, la vagabunda o por ejemplo con Isolda (84). Además del recurso directo a las citas entre comillas, Jordi Soler se sirve del discurso indirecto que le permite de nuevo justificar lo que cuenta como lo haría un buen periodista, mencionando sus fuentes.

Nos parece que Jordi Soler aprovecha su doble cara de periodista-novelista en *La fiesta del oso*[54], introduciendo el estilo periodístico y su exigencia de pegar a la verdad dentro del recinto novelesco. El crítico literario Santos Alonso deplora la tendencia contemporánea que lleva los autores a conjugar ficción y periodismo, "una mezcla perniciosa" según él dice (2003: 181). Pero no se puede acusar a Jordi Soler de elegir así la vía de la facilidad, la vía de la pluma "agil y directa" (*ibid.*: 181), llana e inconsistente; al contrario, nos parece que el uso de recursos típicamente periodísticos entra perfectamente dentro de un juego novelesco atrevido. El mundo literario se compone de realidad y de imaginación, dispuestas en proporciones cambiantes a lo largo de la novela. No existe una línea fina y equilibrada que permitiría situar la novela en una zona delimitada de la autoficción, a igual distancia de la novela y de la autobiografía: Jordi Soler aboga más bien por una línea sinuosa y siempre borrosa. Cuando está a punto de pisar el territorio autobiográfico, se escabulle para escapar a las obligaciones de su pacto de lectura, y da un salto hacia atrás que le hace rozar la ficción pura.

54 Como en otras novelas suyas. Por ejemplo : el narrador de *Restos humanos* (2013) es periodista, el de *Ese príncipe que fui* (2015) es jubilado del banco pero se presenta como periodista.

## Conclusión del capítulo II :

*La fiesta del oso* es una ficción, una "novela", de eso el resumen colocado en la contraportada no deja lugar a dudas[55]. De ahí, es imprescindible evitar la confusión entre lo que narra el autor y su historia familiar personal : *La fiesta del oso* sí que cuenta "una historia familiar, pero de una familia oscura, y ligeramente maldita" que no es suya (Soler, vídeo "Diálogo con Jordi Soler sobre *La fiesta del oso*", 2010). En efecto, es una novela en el sentido en que el escritor no se compromete en contar la verdad y, tampoco aboga por una transparencia entre lo narrado y lo real. Al contrario, se otorga una libertad absoluta, la que es, digamos, la condición de existencia de la novela. Recordemos que : "[l]a novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas (...)" (Darío Villanueva, 1993: 9-10). Puede pues alimentarse de la realidad, sin tener que pedir cuentas al género autobiográfico o al periodismo puesto que, como lo explica muy bien Javier Marías, "a un escritor de ficción, de hecho, nada se le puede imponer, ni siquiera ha de pedir permiso para introducir ahí, en su ficción, a cualquier personaje o episodio real que conozca, y si decide hacerlo, nada ni nadie se lo podrá impedir." (*Negra espalda del Tiempo*, 1998: 70)

Dentro de esta mescolanza de materiales indistintamente reales y ficticios, el lector ideal no es él que se empeña en distinguir, aislar, extraer lo auténtico de lo falso. Dentro de la novela, Jordi Soler introduce una acusación apenas encubierta hacia aquellos lectores "aguafiestas" (134) que cuestionan la verosimilitud de las leyendas y, corta el debate sin rodeos : ellos son aguafiestas que no entienden que lo importante es creer, o no creer[56]. La reflexión, suponemos, se aplica también a sus lectores. En un artículo del *País,* a propósito de la novela *Anatomía de un instante* de Javier Cercas, hablaba Jordi Soler de...

> "[esas ]ficciones construidas a partir de elementos extirpados de la realidad; ¿son ficción?, ¿son realidad?, qué más da, si son historias estupendas […] ; lo que importa, me parece, es que se lee con el corazón en vilo, como se leen las grandes novelas". (Soler, "La novela es la mejor forma", 2010)

La cuestión de la proporción de realidad que compone la novela es pues secundaria, y añadiremos, inoportuna, puesto que viene a menospreciar un aspecto determinante, esencial, que no es sino el placer de la lectura novelesca. En la época actual, los novelistas supieron reintroducir

55 A la hora de definir la autoficción, los especialistas se dividen entre dos grupos : uno que acentúa el primer término del neologismo, "auto-", inclinándose más bien hacia la autobiografía; otros insisten en la palabra"-ficción" (Genette, Colonna, Darrieusecq), posición a la cual el estudio de *La fiesta del oso* nos inclinó. En cuanto a Alberca, aboga por el mantenimiento de la indeterminación, posición difícil de conservar con nuestro libro (Alberca, Toro *et. al.,* 2010: 37)

56 "no lo sé, la leyenda ni lo especifica, ni es necesario que lo haga pues la mitología de los pueblos está ahí para creerse o no, cuestionarla, buscar los puntos argumentales débiles, es tarea para los aguafiestas" (134)

en la novela un abanico de materiales sacados de la realidad así como de su vida propia. Intentan cumplir con aquel desafío sin restar poder ni prestigio al género novelesco, disfrutando del privilegio tradicional del novelista de poder escribir "sin fe ni ley". *La fiesta del oso* se integra en esta línea creativa que Manuel Alberca asoció con una expresión literaria de la posmodernidad y, constituye, a nuestro parecer, un ejemplo sintomático de sus posibilidades.

# Capítulo III :

# El “cuento de hadas negro”, fruto de una estética del hibridismo

Por supuesto, es imposible abarcar *La fiesta del oso* en su plenitud con un solo término genérico. Tal intento vendría a reducir de manera exagerada las lecturas de una novela construida más bien sobre la heterogeneidad. En el capítulo precedente, apareció el carácter híbrido de *La fiesta del oso* a través de la invasión del territorio autobiográfico, o sea en lo que llamamos la colonización de elementos de la realidad en el marco ficticio. Esta hibridez se extiende asimismo a otros niveles, como en el lenguaje que usa el autor, donde aparecen palabras francesas y catalanas, manifestaciones de un mestizaje lingüístico que es un recurso corriente en las novelas de Jordi Soler[57]. Pero más allá de la lengua, los fenómenos de hibridismo que se vislumbran aparecen de manera obvia en la mezcla de géneros literarios.

El cruce de géneros tiene que ver con la esencia profunda de la novela, una tradición híbrida por antonomasia que, desde Cervantes en adelante, ha sabido dialogar con todos los géneros (Lauge Hansen, 2012: 85). No obstante, con la novela posmoderna, esta característica de hibridez se acentúa en exceso hasta el punto de definirse como un rasgo estilístico de primer orden. En efecto, según el teórico literario Pozuelo Yvancos, el primero de los aspectos que permiten definir la novela posmoderna es su carácter ecléctico (2004 : 46-47). Es cierto que a partir de la mitad de los años 1970, en España, asistimos a un fenómeno de decompartimiento de los géneros (Carcelén, Buissière-Perrin, 2001: 42[58]) y por consiguiente, poco a poco, la mezcla y la hibridez van convirtiéndose en un prestigioso principio de creación. Para Julio Llamazares, ésta actitud literaria también se relaciona con una forma de insurrección contra una realidad cuadriculada : “el trabajo de escribir consiste precisamente y entre otras cosas en difuminar los géneros, [puesto] que éstos no son más que convenciones. Y, en cualquier caso, lo que me interesa a mí es transmitir sentimientos, que son lo opuesto de las normas. Para normas ya tenemos suficientes en la vida.”

57 Como *La última hora del último día* (2007) con la recreación de la lengua veracruzana salpicada de indianismos, o el uso del inglés en *Díles que son cadáveres* (2011)

58 Para profundizar el tema, ver el artículo Jean-François Carcelén, -“L´hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », (Buissière-Perrin, 2001: 38-64) que explica la evolución de la narrativa contemporánea hacia lo heterogéneo como principio de creación.

(Prólogo a *Escenas de cine mudo*, 2006: 10-11). Por otra parte, la hibridez encuentra un terreno fértil en las novelas de memoria, particularmente propicias a la inserción de materiales eclécticos, elementos periodísticos, e incluso fantásticos; Carmen Martín Gaite lo enseñó con brillo en *El cuarto de atrás* (1978), pues según ella, los libros de memorias no son sino una rama de la literatura fantástica (prólogo de Gustavo Martín Garzo, 2009: 11).

En cuanto a *La fiesta del oso,* se le puede adjuntar un abanico de etiquetas variadas : autoficción, nueva novela histórica, novela de la memoria, novela de "la nueva investigación", "novela de la confrontación histórica"[59], "cuento de hadas negro"[60], literatura republicana[61]; cada una abarcando un aspecto preciso de la obra sin poder resumirla por sí sola. A la luz de su hibridismo genérico, *La fiesta del oso* se distingue por dos aspectos mayores : la recuperación y subversión de lo policíaco por una parte y, por otra parte, la construcción de un mundo "maravillo-morboso" inspirado en la leyenda pirenaica de la fiesta del oso.

# A) Usos y transgresión del género policíaco : el crimen de la memoria mentirosa

*La fiesta del oso* es una novela de investigación, entronca pues con la tradición investigadora por antonomasia : la novela negra. Antes de adentrarnos en la novela al trasluz de su recuperación de lo policíaco, nos parece necesario recordar los comienzos del género en cuestión.

Nacida en las postrimerías del siglo XIX, la narrativa policíaca conoció varios cambios a lo largo del siglo XX. Encuentra sus orígenes en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe, que establece ya las características del género : la investigación de un crimen y la resolución de su enigma por un detective guiado por la racionalidad (Martínez Cerezo y Rodríguez Pequeño, Baquero Escudero *et. al*., 2011: 262). En los años 1920 en Estados Unidos, emprende un giro social con la llamada novela negra, antes de conocer un nuevo auge entre los años 1960 y 1980 (VVAA, *Mouvements,* 2001 : 5-7). En España, la modernización acelerada de los años 1960 y los trastornos socioculturales que supone, el paso hacia la transición democrática así como, en el

59 Formula de Ana Luengo en *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía, 2004: 49. Corresponde con esos relatos en los que "la investigación de un determinado pasado ocupa tanto lugar como este mismo pasado" (López Quiñones, 2006: 24).

60 El crítico español Juan Vilá habló de "cuento de hadas, o cuento macabro" en la reseña que hizo de la novela en su blog (http://algodelibros.blogspot.com.es/2009/11/sobre-la-fiesta-del-oso-de-jordi-soler.html). Jordi Soler retoma la expresión en una entrevista (vídeo "Diálogo con Jordi Soler sobre *La fiesta del oso*", 2010 ) y habla de "cuento de hadas negro".

61 Término que encontramos en el estudio de Gabriele Ranzato sobre la herencia de la guerra civil en la España democrática (2006: 89). Según él, la literatura sobre la guerra civil es sobre todo escrita por republicanos.

ámbito literario, el agotamiento del realismo tradicional, favorecieron, a partir de la segunda mitad de los setenta, el éxito de una novela de investigación propiamente peninsular (Tyras y Vázquez Montalbán, *Mouvements*, 2001: 113)[62]. Éste desembocó en un boom de la novela negra española en los años 1980 (Martínez Rubio, Lauge Hansen *et. al*., 2012: 72).

En España, la vuelta por la novela negra tiene como particularidad de resolver de manera literaria la urgencia en que se encuentran los españoles de enfrentarse con su presente histórico mediante una crítica social cruda y audaz (Carcelén, Buissière-Perrin, 2001: 40-41). Pero en los años 1990, la crítica se ablanda para dejar paso a una tendencia más consensual y ligera (Tyras, *Mouvements*, 2001: 81). Manuel Vázquez Montalbán cuestiona esta evolución y reflexiona sobre cómo puede adaptarse la novela al contexto posmoderno :

> "¿Qué hay que hacer, a mi parecer, en el contexto de posmodernidad ? Pues, lo que reclama una actitud posmoderna, la estética posmoderna, es que se pueda recurrir a cualquier género, por ejemplo a un género como lo policíaco, pero introduciendo elementos de modificación fundamental[63]" (Tyras y Vásquez Montalbán, *Mouvements*, 2001: 113).

Esta "actitud posmoderna" atañe a la novela negra, pero también a la novela de la memoria : explora a su vez varios géneros para producir un objeto literario nuevo. Entre ellos, lo policíaco constituye un amplio depósito.

## 1) "La nueva investigación" y la novela de la memoria

*La fiesta del oso* se puede incluir dentro de un grupo de obras de investigación publicadas en los últimos quince años que indagan en el pasado traumático de la guerra civil y del franquismo. Esa rama de la novela de la memoria fue inaugurada por *Soldados de Salamina* en 2001, "relato real" que se apropia el esquema de la investigación adaptándolo al contexto de "bulimia memorial[64]" de su época. Como explica José Martínez Rubio[65], Javier Cercas supo poner de manifiesto "lo privilegiado y atractivo de un procedimiento que habla del deseo de saber y de sus dificultades, en especial en el campo de la memoria" (Martínez Rubio, Lauge Hansen, 2012: 74). Por tanto, a partir de los años 2000, parte del procedimiento de la investigación policíaca es

62 Para un estudio más profundo de la novela negra española, ver Tyras, 2001: 74-81.

63 No hemos encontrado la versión española de la entrevista por lo que tuvimos que traducirla : "Que faut-il faire, me semble-t-il, dans le contexte de la postmodernité ? Eh bien, ce que réclame l'attitude postmoderne, l'esthétique postmoderne, c'est qu'on puisse recourir à n'importe quel genre, par exemple à un genre comme le policier, mais en y introduisant des éléments de modification fondamentale"

64 Expresión de Pierre Nora en *Les Lieux de mémoire,* 1984-1992, *cit. por.* Jelin, 2002: 9

65 Para redactar este párrafo, nos hemos ayudado del artículo de José Martínez Rubio, "Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen", en Lauge Hansen *et. al.*, 2012: 69-82. Su estudio se basa en varias obras : *La meitat del alma* de Carme Riera (2004), *El vano ayer de* Isaac Rosa (2004), *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón (2005), *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2007), *Cita a Sarajevo* de Francesc Bayarri (2009), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*(2007) de Isaac Rosa, y *La fiesta del oso* (2009).

reajustada al campo memorialístico : se vuelve de moda en novelas que transfiguran una voluntad difusa de rellenar los huecos del pasado republicano.

"La nueva investigación", o novela policíaca de la memoria (*ibid.*: 78), se caracteriza por una recuperación de la estructura detectivesca en el marco de una búsqueda identitaria : se aleja pues de lo social para adentrarse en lo íntimo. En realidad, esa evolución también puede observarse como una de las consecuencias del movimiento de reprivatización de la narración de fin de siglo (Pozuelo Ivancos, 2004: 50). Sin embargo, según José Martínez Rubio, en la novela actual de la memoria, el punto de partida del "yo" privado, corresponde con una "privatización de lo colectivo" que permite luego redimensionar lo individual y otorgarle un horizonte social mucho más amplio (Lauge Hansen, 2012: 80). De las libertades que se otorga la nueva investigación, se pueden destacar algunas :

- en la nueva investigación, la muerte ya no es un elemento central como lo era en la novela negra, se desplaza la centralidad de la muerte hacia la investigación y el olvido;
- por otra parte, se caracteriza por un "doble falso comienzo": ya todo ha ocurrido cuando empieza la narración, el "crimen" y la investigación, mientras que con la novela negra, si el crimen ya tuvo lugar -se habla de falso comienzo-, la investigación queda por realizar;
- además la investigación de la novela de memoria no impone una racionalidad estricta, es más bien "subjetiva, marcada por la contingencia de la investigación y por la pericia o torpeza del investigador" (Martínez Rubio, *ibid.* : 77);
- en la novela policíaca, el detective no suele preocuparse mucho por las cuestiones morales mientras que "la necesidad de construir e interpretar la verdad es la marca inequívoca del compromiso ideológico de la nueva investigación" (*ibid.*: 75).

## 2) Transgresión de la novela negra en *La fiesta del oso*

### a) Subversión del crimen y de los roles tradicionales

En *La fiesta del oso,* el relato de la investigación es el motor de la mecánica narrativa. Como en una novela policíaca, el relato se dirige gracias a una serie de indicios hacia el desvelamiento de un enigma. Pero aquí, realiza un salto fuera de los moldes : en efecto, el enigma no tiene como punto de partida una muerte misteriosa. Corresponde con una transgresión esencial de la investigación detectivesca : el misterio se construye en torno a una vida, la de Oriol, que sigue viviendo mientras que, desde hace setenta años, para todo el mundo, estaba muerto. Por lo tanto, cambiamos de perspectiva : las preguntas del investigador se desplazan "del quién cuándo cómo dónde por qué a quién *mató"* "al quién cuándo cómo dónde por qué a quién *no murió" (ibid.*: 75).

En *La fiesta del oso*, el lugar del crimen es una novela de Jordi Soler publicada en 2004. Se trata pues de un crimen de papel, ficticio, irreal, propio de una narrativa reflexiva que dramatiza el impacto de la literatura. No obstante, a lo largo de la novela, crímenes de sangre auténticos vienen a aderezar la investigación culpable : la muerte sangrienta del gato (37), la masacre de las cabras, el asesinato de la niña, que permiten rodear a un asesinato totalmente imaginario con toques particularmente sangrientos, propios de las peripecias de la novela negra tradicional.

Por otra parte, los roles habituales de cada personaje se ven totalmente trastornados. Dentro del reparto de los papeles, el narrador reaparece en cada categoría. Primero, es el asesino principal. Pero no usó ningún cuchillo, hacha, o pistola : su arma no es sino su pluma de escritor con la que imaginó la muerte de su tío en *Los rojos de ultramar*. El campo semántico del crimen abunda para agudizar el impacto de unas palabras recogidas en una novela : constituyen "una especie de crimen", un "asesinato" (35), "el tiro de gracia" (36). Por consiguiente, investigar es una manera de rendir justicia y "matizar [el] asesinato por escrito" (41). En esta novela, en ruptura con la novela policíaca, "no hay muerte sino olvido, del mismo modo que no hay solución sino memoria (...)" (Martínez Rubio, Lauge Hansen *et. al.*, 2012:75). Por lo tanto el "crimen" de la mentira sobre Oriol desemboca en el imperativo de descubrir la verdad por parte de un criminal que se vuelve investigador.

*En negrita aparecen los protagonistas de la investigación principal en torno a la vida de Oriol.*

CRÍMENES = **Un asesinato por escrito, o sea la construcción de una memoria mentirosa** =Y el asesinato de la niña

CRIMINALES = **El narrador, asesino con pluma**
= y también Oriol, responsable del asesinato de la niña
= los habitantes de Prats de Mollo por seguir celebrando la fiesta del oso

VÍCTIMAS = **Oriol,**
= pero también el gigante y la niña muerta, o el oso, y las cabras
= y de otra manera, el narrador que sufre de compartir su sangre con Oriol

DETECTIVE = **El narrador**

CLIENTE = Nadie directamente, indirectamente **el narrador,** en búsqueda de su identidad

El narrador encarna una figura detectivesca surgida de las márgenes. Se caracteriza por una serie

de torpezas : empieza por romper un vaso en el cóctel (34), y al final de la novela, cuando está a punto de topar con Oriol en Prats de Mollo, primero da un traspié (148), y poco después pisa el pie de una mujer (152). Por otra parte, la racionalidad previa a cualquiera investigación seria está lejos de guiar sus acciones; suele investigar "así sin pensar, guiado por un impulso irreflexivo" (86), o por "vaguedad, corazonada e instinto" (47) más que razón. Además, introduce sus sentimientos en la pesquisa – tiene apego al gigante, y hasta admiración (46, 53)- y así se involucra personalmente en la búsqueda.

Además de detective, también cumple con el papel de cliente. En efecto, nadie le impone bucear en la vida turbia de su tío, lo hace por su cuenta propia, primero porque se siente responsable y luego, una vez que se adentra en ella, porque sufre "una especie de enfermedad moral" (137) que lo obliga a seguir con su investigación. Pero de ella padece, convirtiéndose así en víctima.

Por consiguiente, el narrador desempeña, subvirtiéndolos, todos los papeles principales de la novela policíaca. Es un investigador insólito que se aleja del rigor del típico Sherlock Holmes y se vuelve prisionero de una búsqueda de la que, a pesar de sus numerosos intentos, no puede huir; es un asesino de sangre turbia y mala conciencia, y al mismo tiempo es víctima de una genealogía nefasta. Por tanto, la concentración de esos papeles en un mismo personaje recuerda de nuevo las características del héroe narcisista de la autoficción y vemos, por consiguiente, cómo la autoficción se apodera con bastante soltura de los códigos de lo policíaco. A partir de ellos, propone una investigación estrafalaria en clave identitaria.

### *b) La imaginación, una herramienta dudosa*

Nuestro narrador es un hombre del siglo XXI que dirige una pesquisa que se extiende hacia el siglo anterior. Pero a pesar de tener herramientas muy modernas a su mano (googlemaps y su móvil) junto con otras más tradicionales (grabados, actas judiciales, cartas), resulta que la investigación es deficiente. De hecho, si la anáfora "se sabe" encabeza numerosas frases, su contrario "no se sabe" también es muy presente, viniendo así a enfatizar las flaquezas de la indagación con un asumido relativismo epistemológico : "la verdad es que a partir de aquí no se sabe nada sustancial" (22), confiesa el narrador en el capítulo de apertura. Por tanto, decide rellenar los huecos del pasado de Oriol; primero, lo intenta con su pesquisa, sus encuentros con Noviembre, o con la consulta de archivos, pero no es suficiente para resolver el misterio; segundo, cuando el pasado sigue inalcanzable, se escabulle de la lógica al construir una versión fantaseada de los hechos. En efecto, en varias ocasiones, subraya lo inverosímil, lo "poco menos que imposible" (34), e ilógico de lo que va descubriendo; es entonces cuando irrumpen elementos

líricos para reconstruir los datos que faltan. Una imaginación creativa, propia de un dramaturgo capaz de reconstruir la escena en sus detalles más vivos y angustiantes, se atreve a atestar los espacios de dudas, a completar los hechos suspendidos, proponiendo una versión colorida de la historia. Así pasa con la amputación misteriosa de Oriol :

> "La descripción que ha hecho Noviembre de lo que ahí sucedió escapa a la lógica (…). *Cuando trato de imaginarlo*, más que una película lo que veo es una serie de instantáneos : el gigante sentado a horcajadas sobre el cuerpo de Oriol, la cabra atada que chilla pegada contra la pared, la mujer alumbrada por el fuego, tirante y tensada por el esfuerzo que demanda la operación, la musculatura pintada a rayas en el cuello y más allá hasta las clavículas (…)." (50-51) (cursiva nuestra)

Por consiguiente, bien vemos cómo la investigación central de la novela no cuadra con las leyes establecidas en el género policíaco, leyes que, cierto es, fueron hechas para ser transgredidas. En este sentido, el simple hecho de subvertir el modelo no es inédito ni particularmente atrevido, lo interesante es la manera cómo lo consigue Jordi Soler. Al invitar la imaginación en el campo de la investigación, reino por antonomasia de la racionalidad, se rompe un equilibrio. El lector se halla atrapado entre una rigurosa búsqueda de detective escrupuloso, y un mundo más bien irreal que edifica una imagen fantaseada y poética de los acontecimientos. Se crea así una tensión entre la profusión de detalles geográficos, de precisiones temporales, de citas de documentos de apariencia real y, por otra parte, la perspectiva subjetiva del investigador cuya invención prolífica colma las lagunas de la búsqueda. Así la búsqueda no arranca en el ámbito realista que es el entorno natural de la novela negra, al contrario, el lector se ve a veces proyectado en un mundo inseguro lleno de criaturas extrañas y hechos increíbles. La estrategia de la incertidumbre que hemos estudiado más arriba a partir de la autoficción se ve aquí confirmada por el uso que desarrolla Jordi Soler de la investigación, ubicada en una frontera borrosa y tensa entre rigor e imaginación.

# B) El cuento “maravillo-morboso”

La novela de enigma suele esbozar varias pistas, nada concluyentes, antes de guiar hacia una verdad inesperable pero que, al final, se explica con la razón. En este sentido, Todorov subraya que las novelas de enigma tienen mucho que ver con lo fantástico, salvo que, con dicho género, la razón no triunfa (1970: 54). En *La fiesta del oso*, el autor se nutre de ambos géneros, o sea que el carácter híbrido de *La fiesta del oso* se materializa también en la recuperación de algunas características de la tradición fantástica, o, mejor dicho, de la tradición maravillosa - porque si con lo fantástico la vacilación se mantiene, con lo maravilloso es imprescindible aceptar nuevas leyes que escapan a la lógica (*ibid.*: 46)[66]-. De manera más precisa, podríamos hablar de un travestimiento de las pautas de lo maravilloso que hubieran pasado por un proceso de ennegrecimiento. Esta escritura que llamamos “maravillo-morbosa” se profundiza en la inserción de una leyenda popular, que entona con los ecos maravillosos de la narración principal y, se despliega en una lengua particularmente poética que viene a aliñar el conjunto de una música agobiante.

## 1) La irrupción de prototipos del género maravilloso

Jordi Soler crea un mundo inseguro que parece salir directamente de un cuento de hadas, pero cuya lectura, por su carácter oscuro, se les prohibiera a los niños. Un sentimiento de persecución se instala nada más leer la cita de Leonard Cohen, “Who was waiting there, who was hunting me”, y se agudiza en la novela en numerosas ocasiones, por ejemplo cuando el narrador protagonista y luego Oriol se hallan perdidos en las profundidades inquietantes del bosque.

### *a) Criaturas dignas de un cuento de hadas*

De los personajes que conoce el narrador-protagonista a lo largo de su pesquisa, son varios los que parecen directamente sacados de un cuento de hadas. El gigante, la vagabunda, las criaturas del bosque aderezan el relato de un toque extraño, entre maravilloso y espeluznante. Por otra parte, reaparece el esquema maniqueo del cuento de hadas : por un lado tenemos a los buenos, Isolda, las criaturas del bosque, y la pastora; por otro tenemos a los malos entre los que destacan la

66 Todorov sitúa lo fantástico entre lo maravilloso y lo extraño : “Le fantastique mène une vie pleine de dangers, et peut d'évanouir à tout instant. Il parait plutôt se placer à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome”. Si les lois de la réalité demeurent intactes, on est dans l'étrange, si on doit admettre de nouvelles lois de la nature, on parle de merveilleux. (1970: 46)

vagabunda y Oriol[67]. No obstante, un personaje no cabe en ninguna de las dos casillas, es el caso de Noviembre.

Empezamos primero con **la vagabunda**, ya que es el primer personaje ficticio inquietante y "realmente extraño" (29) que surge en la narración. Su aspecto asqueroso llama la atención del narrador. En realidad, vemos que reúne varias características propias del arquetipo de la bruja : mira con sorna, le faltan dientes, tiene un aliento terrible, una "mano huesuda y pelada" (55), se viste de negro, con largos velos (81) y tiene la cabeza cubierta con "una pañoleta y un trapo pardo y ruinoso" (29); por fin, se desplaza con "una violencia excesiva" (29), "inaudita" (54). Además, se comporta como un animal, cuando se pone a olisquear en el bosque (82). En la página 55, nos enteramos de que su verdadero nombre es Sonia, pero luego el narrador sigue llamándola "la vagabunda", apodo que realza la aversión que le tiene y la deshumaniza.

Sin embargo, a pesar de un aspecto repugnante que tiñe el enigma de mal agüero, es un testigo fundamental en la pesquisa : orienta al narrador hacia la "verdadera" historia de Oriol y, de hecho, no puede prescindir de su presencia. El fragmento que colegimos a continuación evidencia la vacilación del narrador entre asco y curiosidad hacia los secretos de la vagabunda; corresponde con el momento cuando la vagabunda sugiere al narrador que pruebe otra pista, la de Isolda :

> "«Es una mujer que sabe cosas de tu tío (…) Las cosas que Noviembre no va a contarte, porque adoraba a tu tío y prefiere hacerse la vista gorda», y mientras me iba diciendo esto liberaba, demasiado cerca de mi cara, un aliento espeso donde había un siglo de olores condensados, agrios, pútridos, una concentración del poso de todas las cosas. «Algún día puedo llevarte a casa, si quieres» me dijo antes de enviarme un vaho nauseabundo que quedo ahí, como un nubarrón de tormenta, en cuanto se fue y me dejó solo con las llaves del coche en la mano, con la angustiosa sensación de que estaba a punto de desenterrar algo que quizá era mejor dejar donde estaba". (55)

**Noviembre, el gigante**, comparte varios rasgos con la vagabunda. Los dos forman una "pareja" (54) más bien rara, que podría ser la de la bruja y el "ogro", otro de sus apodos (57, 72, 101). El gigante no es un hombre normal : es gigantesco (40, 48 o 49), "tan alto como los árboles" (53) digno de Goliat (41), y de pisada "sobrenatural" (57); además, se caracteriza por una violencia terrible, capaz de arrancar una cabeza de un zarpazo (49). Su personaje es pues totalmente inverosímil. Tampoco tiene un nombre muy común[68]. Como lo podíamos esperar de un habitante de la montaña, es muy rústico, comunica en una lengua de cabrero que mezcla el francés y el catalán (48), pero en general es silencioso, introvertido, hosco (53) y quizá idiota. La sorprendente

67 En el capítulo siguiente, estudiaremos con detenimiento la figura de Oriol. *Cf* p. 75-76

68 Jordi Soler reutiliza la figura del gigante Noviembre en un libro ilustrado para niños, en colaboración con Santi MOIX (ilustrador), *Noviembre y Febrerito* (2014). Es pues una figura particularmente bien indicada para poblar un cuento. "De hecho *La fiesta del oso* tiene un vecino que es un libro infantil que cuenta la historia de esa aldea de gigantes que hay en el Pirineo." (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

inteligencia que manifiesta en su conocimiento de la montaña tiene más bien que ver con un instinto animal, como lo demuestran sus costumbres alimenticias bastante sorprendentes, y dignas de un ogro :

> "(...) el gigante estaba sentado a horcajadas encima de un ciervo y cogía con las dos manos una pata que le había arrancado y la acometía a dentelladas *con una violencia que me desconcertó*, que me pareció *imposible en una persona*; devoraba su alimento con una violencia que lo hacía verse *como un animal*, con los antebrazos y el pecho y la barba y la greña llenos de sangre. (…) en más de una ocasión, paseando con él, lo había visto inspeccionando el aire con la nariz, con la cabeza echada hacia atrás, la boca abierta y las aletas nasales dilatadas, *como un oso*." (72) (cursiva nuestra)

Sin embargo, a pesar de su aspecto monstruoso, es también un personaje muy valiente, y paradójicamente, muy humano. En la escena del rescate de Oriol (capítulo 2), la figura de un Noviembre salvador, en camiseta en medio de la tormenta despiadada del invierno del 1939, jugándose la vida para rescatar a un desconocido y una cabra, es particularmente fascinante. Después de ésta primera acción heroica, sigue rescatando a soldados republicanos : se convierte pues "en el anfitrión, en el guía, en el sherpa, en salvador de esa zona del Pirineo" (63). Por sus dos caras opuestas, la una heroica de "espíritu del bosque", la otra monstruosa de "hombre de las nieves" (63), el gigante es a la vez terrible y entrañable, irreal y muy humano; reúne una suma de contradicciones que viene a desacreditar el aspecto verosímil de la investigación. A partir del personaje central del gigante, se desprende un soplo extraño que envuelve toda la novela, pues, en un mundo normal, los gigantes no caben.

Tampoco caben las llamadas "**criaturas del bosque**", cuyo movimiento veloz y ágil, es casi invisible en la espesura del bosque (107). Son seres o cosas -"ésta, o ese, o eso" (104)- que representan las fuerzas naturales (107), como si salieran de un mundo mágico dominado por la naturaleza. Sin embargo resultan ser "dos niñas de carne y hueso" (107), o sea que a pesar de su denominación como seres mágicos, tienen un pie en el mundo real. Esas criaturas representan el tópico de las víctimas inocentes y puras.

Por otra parte, la madre de esas criaturas, **Isolda**, es la reina del bosque, una mujer surgida "de otros tiempos" (84) que cabe perfectamente en un universo maravilloso. En medio del bosque, ejerce su arte de magia en armonía con la naturaleza, a partir de un manual "escalofriante" (85) y con técnicas ancestrales que chocan con la modernidad[69]. De joven, con sus ojos "de un verde abismal" y su pelo "negro, espeso, milenario" (51), orquestó la amputación increíble de Oriol. En el momento de su encuentro con el narrador, ya debe pasar de los cien años, una edad "insólita",

69 En *La última hora del último día*, aparecía ya la fascinación de Jordi Soler por la chamana, otra bruja de la selva veracruzana.

de tal manera que el contraste entre su rostro invadido por las arrugas y, la dureza de su mirada parece "inverosímil" (83). Su pertenencia al mundo real se dibuja de manera posible pero insegura. Cuando la conoce el narrador, entra ella en "una especie de trance que también podía ser una siesta" (83) : ¿es un trance mágico o una siesta de las más triviales ? El narrador mantiene la cuestión abierta.

Para terminar, entra en escena la figura monstruosa por antonomasia : el tío **Oriol**[70]. El tullido armado de su muleta encarna la figura del malvado despiadado, vuelto iracundo y loco por la amputación de su pierna. Poco a poco, asistimos a su conversión en "animal furibundo" (110), en "monstruo" (108) en "bestia" (108), que asesina con su "garra sucia" (110). Su crimen en medio del bosque sagrado ennegrece el país maravilloso.

A esos personajes extraños se suman otros más comunes : la señora que lleva el bar de Lamanere o el centinela de Prats de Mollo. *La fiesta del oso* mezcla así el mundo verosímil del siglo XXI, con otro mundo extraño que recupera algunas figuras canónicas de los cuentos infantiles : el ogro, la bruja, la maga, el gigante[71]. Así, de la convivencia de personajes verosímiles e inverosímiles nace un desfase incómodo.

### *b) El espacio mágico del bosque*

En el marco del carácter "maravillo-morboso" de la novela, parece imprescindible detenerse un momento en un espacio tópico : el bosque. En la obra de Jordi Soler, el entorno selvático es muy presente como reminiscencia de su propia experiencia infantil en Veracruz. En efecto, casi en todas sus novelas, "se trate de lo que se trate", se empeña en regresar a su lugar de origen, a la selva (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)). En la trilogía de *La guerra perdida*, se presenta como un entorno hostil, salvaje, poblado por bichos de los más ominosos, un reino vegetal en que lo humano se vuelve insignificante. El encuentro con la selva impone pues una nueva derrota al exiliado republicano, pero es también un espacio fascinante lleno de secretos y poderes ocultos.

En *La fiesta del oso*, Jordi Soler reconstruye un bosque mágico en medio de los Pirineos, y eso a partir de su visión de la selva de su infancia : "el bosque pirineo es la selva de Veracruz" (*ibid.*). : "un bosque con parches de selva de un verde infeccioso lleno de marañas y tentáculos que inmediatamente me recordó, [...] a la selva de Veracruz donde nací" (43). El bosque delimita un lugar protegido y sagrado, cuyas malezas, zarzas y raíces invasoras (82) dificultan el paso del

70 En el próximo capítulo, estudiaremos con más detenimiento la conversión de Oriol en monstruo. Ahora, nos concentramos en el personaje ya convertido en terrible asesino, que encarna a su manera el carácter maravilloso-morboso del relato.

71 Esas criaturas salen de las lecturas infantiles del autor y son "una manera de empatizar con mis hijos." (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15),

hombre. Es personificado en una especie de dios o rey de la naturaleza que "palpita" (110) y domina cada parcela de su dominio, incluso la cabaña de Isolda que "había logrado convertir en una extensión de su reino" (83). Protege a los seres del bosque, Isolda y sus hijas y, acosa a los intrusos, como el narrador, o a los enemigos, como Oriol. Durante la persecución que lleva a cabo éste, el bosque actúa como aliado de las dos niñas, criaturas suyas : "protegía la carrera de *su* criatura, la volvía inalcanzable y la ponía a salvo" (110) (cursiva nuestra). Las criaturas se funden en el bosque, se hacen "una con la vegetación" mientras Oriol se encuentra despistado en un bosque espeso, "de una densidad que se tragaba cualquier referente" (107), y donde nunca se había atrevido a aventurarse antes. Entonces, el bosque pirenaico de *La fiesta del oso* no es sino el reino insondable y prohibido de la naturaleza. Adentrarse en él para asesinar a sus criaturas se vuelve un acto profundamente sacrílego.

Al describir la convivencia entre espacios de existencia real (como Lamanere, Argelès-sur-mer, los Pirineos) y un bosque imaginario dotado de poderes mágicos, Jordi Soler crea un mundo estrafalario, "real-mágico", en el que conviven elementos perfectamente averiguables con otros irreales, teniendo puente con en el universo del colombiano Gabriel García Márquez[72].

## 2) La presencia del mito pirenaico dentro del relato principal

El carácter maravilloso de la novela influencia también la organización narrativa puesto que, al final de la novela, irrumpe una leyenda. En efecto, dentro del relato central acerca de la búsqueda de la "verdadera" cara de Oriol, el autor encaja una reescritura de la leyenda pirenaica del oso y la pastora. El mito aparece de repente, sin transición, a principio del último capítulo de la novela, en un momento de tensión aguda, que vuelve a aplazar la resolución del enigma. Su presencia es bastante perturbadora : parece por un lado chocar con el esfuerzo de verosimilitud del relato primero y, por otro lado, cuadra con su fila de personajes extraños – la vagabunda, el gigante, etc.-. Además, la leyenda se desarrolla en el mismo territorio pirenaico que el relato principal. Mediante varios recursos que nos proponemos estudiar, Jordi Soler logra transmitir la impresión de que la leyenda se funde en el relato y viceversa.

La fiesta del oso proviene de una leyenda ancestral auténtica: en contextos de economía pastoril, el oso, como el lobo o el macho cabrío, han estado relacionados con la fertilidad, la purificación o la protección de los rebaños (Prat y Carós, 1993: 284-285); a lo largo de los siglos,

72 La editorial ya establece el parentesco con Gabriel Garcia Márquez, en la cubierta de *La dernière heure du dernier jour* (2007), parentesco que no parece satisfactorio en el sentido en que el autor ficcionaliza una experiencia perfectamente real. "Es más que todo realismo, no es más que realismo puro y duro, porque en casa, cuando era niño, había un elefante. Eso parece realismo mágico, pero es realismo" (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

los pueblos escenificaron esa leyenda en un carnaval que celebra el inicio de la primavera. En la zona española de Gredos, y en el área pirenaica, se organizan cada año representaciones carnavalescas que ponen en escena la humillación del oso (González Hontoria, *et. al.*, 1983: 6). En Prats-de-Mollo por ejemplo, se festejaba "el Balls del ós", donde el cazador sujetaba al hombre disfrazado de oso con una soga y lo hacía bailar (*ibid.*). En los pueblos del Haut Vallespir donde se sitúa Prats de Mollo[73], pueblo en que termina la novela, se sigue celebrando la fiesta. El relato de la llegada del narrador en este mismo pueblo, un 18 de febrero, en plena fiesta del oso, es pues perfectamente posible ya que la tradición se mantiene hoy en día.

La leyenda cuenta la historia de una joven pastora cuyo rebaño es devorado por un oso; pero, en medio de la masacre, la bestia salvaje se detiene al ver a la pastora y, conmovido por su inocencia y su belleza, decide llevarla a su cueva. Los hombres del pueblo la rescatan y conducen al oso amansado por las calles del pueblo para humillarlo y afeitarlo, imponiéndole un "violento proceso de civilización" (136); así es como Jordi Soler recuerda la leyenda en *La fiesta del oso*.

La recuperación que hace de la leyenda es de alcance mayor para el conjunto de la novela. En efecto, el mito contamina el título del libro, lo que se puede explicar fácilmente por la importancia de la fiesta en la intriga, ya que coincide con el momento de revelación del enigma. Pero la elección del título tiene una significación más profunda : parece que el relato principal no es sino una reescritura de la leyenda, una representación subvertida y actualizada del mito, donde Oriol encarna el oso y la niña a la pastora[74].

Luego, la leyenda es incluida a inicios del capítulo 9, sin ninguna señal anunciadora de que nos alejemos del relato principal, como si lo continuara. Dado que no aparece ninguna ruptura en la manera de contar, el lector no percibe inmediatamente que ocurrió un cambio en la narración. Hay que esperar tres páginas (136) para que el autor revele por fin que está contando "una leyenda pirenaica". Vemos que la pluma no evoluciona sino que mantiene el mismo tono para contar dos historias de índole muy distinta. : el ritmo acuciante y el vocabulario de la caza que usó para relatar el asesino de la niña en el capítulo precedente se mantiene. En efecto, el oso "olisque[a] la hierba […] y necesit[a] cazar algo, acecharlo, perseguirlo y después devorarlo" (131) como Oriol "acecha y olisquea y persigue" un rastro (104). Entonces el oso y el personaje de Oriol parecen reunirse para encarnar la figura universal del animal depredador. Con ese recurso literario, el relato primero y el cuento mitológico son indiferenciados, envueltos en una misma prosa que derrumba las fronteras entre el mito pirenaico y la historia principal, entre lo mítico y lo verosímil, así, el relato mítico se inscribe en la estrategia de incertidumbre urdida por Jordi Soler El aspecto

73 Los pueblos que mantienen la costumbre son Prats de Mollo, Arles-sur-Tech, y Saint-Laurent-de-Cerdan. http://www.fetes-ours-vallespir.com/

74 Volveremos sobre el sentido que Jordi Soler da a la fiesta en el último capítulo, *cf.* p. 82-85

maravilloso de la leyenda invade el conjunto de la novela mientras que la leyenda se vuelva más veraz, personificada por el destino del tío Oriol.

## 3) Una prosa poética que tiñe la narración de irrealidad

La escritura del cuento "maravillo-morboso" supone un distanciamiento obvio con los pautas del relato testimonial. Se manifiesta en el uso de una lengua particularmente poética con la que juega el autor para mantener una forma de alejamiento e indeterminación respecto a la realidad. No hay que olvidar que Jordi Soler, antes de concentrarse en la escritura de novelas, escribió varios poemarios[75]. Su poética de la vacilación pudo inspirarse en la "Fábula moderna" de Gonzalo Rojas cuya cita abre la novela. Sea lo que sea, un pasaje determinado del poema se puede conectar fácilmente con la estrategia manejada por Soler :

> "De repente,
> alguien vio que una sábana -*mitad aparición y mitad túnica*-
> pendía de una rama bajo el viento.
> Era el cuerpo, ahorcado por la lengua,
> de una mujer hermosa."
> Gonzalo Rojas, *De la miseria del hombre,* 1948 (cursiva nuestra)

Esa sábana "mitad aparición y mitad túnica" puede hacer eco al entorno "mitad irreal y mitad real" que construye nuestro autor. En efecto, el uso frecuente de la metáfora y la comparación conlleva dos lecturas contrarias : o bien describen un mundo extraño, o bien son puros artefactos retóricos. En *La fiesta del oso*, parte de la eficacia del relato nace de la persistente vacilación entre ambas soluciones. Por ejemplo, si examinamos un momento la manera cómo se introducen las criaturas del bosque, vemos que, primero, son denominadas directamente así, "una criatura del bosque" (103); luego, y no obstante, aparece de repente la comparación "como espíritus del bosque" (107) que impone cierto distanciamiento : no sabemos si el término "criaturas del bosque" describe a seres de un mundo maravilloso, o si, al contrario, solo remite a la libertad poética del autor, que compara a las niñas para embellecer su narración. Así oscilamos entre una interpretación poética, y otra, maravillosa que tomaría lo contado al pie de la letra.

75 Por ejemplo, su primer poemario es *El corazón es un perro que se tira por la ventana (*1993)

### *a) Una red poética de motivos recurrentes*

En *La fiesta del oso*, aparecen imágenes que se repiten a lo largo de la novela, formando así una gran red de motivos y símbolos poéticos que orientan la lectura y predisponen el lector al horror del desenlace final. Por una parte, en la búsqueda de Oriol surgen imágenes de mal agüero, señal de fracaso o de muerte ; por otra parte, se dibujan una serie de puentes entre la leyenda pirenaica y el relato principal que participan en borrar las fronteras entre el mundo leyendario y la historia de Oriol.

El relato principal está repleto de elementos anunciadores del desenlace fatal : el gato muerto (37) matiza profundamente el optimismo del narrador y, después de la lectura de la carta entregada por la vagabunda, inaugura el inicio de una pesquisa mórbida; la caja de pájaros oxidada (44), delante de la casa de Oriol, conlleva un sentimiento profundo de abandono y también envuelve la casa del gigante de un halo inquietante. Sobre todo, la sangre, su profusión, dan un toque brutal y horroroso al relato : aparece primero en el cuerpo del gato (37), antes de correr a chorros durante la amputación de Oriol :

> " […] una traza de sangre, y después más y más sangre, una cantidad inenarrable de sangre, sangre en las manos y en los antebrazos, sangre en el hombro y las clavículas, sangre en el pelo milenario y negro, sangre en la nieve que sigue en los faldones del abrigo y que, cada vez que la acometen las luces del fuego, lanza un destello." (51)

Pero peor que la sangre, es su ausencia aterradora después de la carnicería. El espectáculo pulcro, en contraste profundo con la masacra que tuvo lugar, es aún más pavoroso que un baño de sangre. Así pasa con las cabras de Noviembre, abandonadas en la cabaña, cuyos huesos amontonados formaban una

> "imagen que por blanca y limpia, por lejana que sea de la carne y de la sangre, de lo vivo, no guardaba ninguna proporción con el hecho espantoso que la había producido, como si la muerte a mordiscos y a dentelladas, lejos de la atrocidad del momento, no tuviera que ver con aquel montón blanquísimo de huesos." (102)

Cuando la imagen del montón de huesos blancos reaparece, remitiendo esta vez a los restos de una niña inocente, el espectáculo es aun más espeluznante. Sus restos, por colmo, no desprenden ningún olor (118). Repite el narrador su espanto, usando exactamente los mismos términos que usó para describir la masacre de las cabras : los huesos de la niña son una "imagen que por blanca y limpia, por lejana que sea de la carne y de la sangre, de lo vivo, (...)" (118), como si no existiera otra manera posible de describir el horror del espectáculo.

Con esa abundancia de sangre, o peor, con su invisibilidad chocante, el rojo y el blanco se

chocan en un contraste perturbador : el abrigo “con los faldones blancos de nieve” (50) se empapa de sangre. Por otra parte, la pesadilla de la nieve abre y cierra la novela, acompañando la amputación de Oriol, y poniendo en entredicho la vuelta del narrador a Barcelona. De la misma manera, el gruñido espantoso de los bombardeos abre el relato que se cierra con un “chillido general, casi histérico” (156). La tormenta y el alboroto, el motivo de la sangre y otras imágenes prestan a la historia una dimensión profundamente acuciante desde el principio hasta el final.

Por otra parte, también aparecen imágenes en el relato principal que son como ecos de la leyenda de la pastora y el oso. En efecto, varios elementos de la leyenda parecen retumbar en el relato principal, introduciendo al mito imperceptiblemente en la historia primera. El oso por ejemplo, protagonista principal de la leyenda, es muy presente, de manera figurada, o no, en la historia de Oriol : Oriol es un animal de “garra sucia” (110), Noviembre es comparado con un oso por su aspecto salvaje (72) y fue un oso que supuestamente devoró a sus cabras (102). Luego, la cueva del oso de la leyenda encuentra reminiscencias en el socavón de la montaña donde Oriol se ocultó durante la Retirada (40), en la cueva de Noviembre donde se refugia para esperar el final de la tormenta (91), en la cueva donde Oriol oculta el cadáver de la niña (112). El campo semántico de la caza abunda también en todos los niveles de la narración : en la leyenda, el oso ataca las cabras; en el relato de Oriol, él ataca a las familias en huida de los Pirineos y, Noviembre o la vagabunda, olisquean el aire (82) como lo hace el oso ; en cuanto al narrador, persigue el rastro de Oriol, “con [sus] propios acechos” (104).

Las cifras también construyen puentes entre las dos historias : las tres cabras atacadas por el oso de la leyenda (133, 135) se reencarnan en el trío de cabreros que vigilan la casa de Noviembre después de su muerte (140, 142). Sobre todo, la imagen del oso llevando a la pastora a su cueva (134) es recuperada para construir otras parejas extrañas : Oriol que tira del cadáver de Manolo, “la bête et le petit soldat” (Noviembre y Oriol), Oriol con la niña muerta en los brazos (113), y, por fin, Oriol disfrazado de oso y sostenido por el narrador por las axilas (157).

La repetición de imágenes y situaciones de la leyenda dentro del relato de índole más “verosímil” subraya la porosidad entre ambos. Así la leyenda funciona como “mise en abyme” de la novela. La continuidad del estilo, la repetición de imágenes, y el uso de las mismas palabras en la historia principal como en la leyenda, o sea la existencia de una red común de personajes, comparaciones, símbolos acarrea una impermeabilidad de las fronteras, una fusión que permite ubicar la historia de Oriol en un mundo mitad maravilloso, mitad morboso, un mundo mitad leyendario y mitad real.

### *b) Una escritura de la palpitación*

En los fragmentos más tensos de la novela, Jordi Soler desarrolla un estilo particular que logra transmitir una impresión de temor y de violencia. Es entonces cuando su pluma de extiende en frases interminables, infernales, que llevó un crítico a calificar el estilo de J. Soler de "joyceano"[76]. A lo largo de la novela, destacan cuatro momentos de aguda tensión en que se desarrolla lo que llamamos "escritura de la palpitación" : el crimen de Oriol y el crimen del oso (la matanza de las cabras), la amputación de Oriol y la persecución final llevada por el narrador en las calles alborotadas de Prats-de-Mollo.

Parémonos un momento en los dos crímenes. En ambos fragmentos, las frases son muy densas, con palabras y fórmulas que se repiten, envolviendo al lector en un remolino acuciante. Se nota una tendencia visible hacia el ritmo ternario : Oriol es "un hombre solo y viejo y tullido que acecha y busca y olisquea en el bosque" (105). Allí, J. Soler reafirma su estética de la repetición, con frases muy largas, entrecortadas por la repetición de la misma fórmula -"quizá" (109", "era" (131), "y" (131)- gracias a las cuales el relato se prolonga y se matiza indefinidamente. El mismo vocabulario reaparece una y otra vez de manera particularmente obsesiva: el adjetivo "impávida" que califica a la cabra media muerta tiene no menos de ocho ocurrencias entre las páginas 132 y 133. Los dos relatos de crímenes - el asesinato de la criatura del bosque, y la masacre de las cabras-, son pues evocados con una escritura parecida que se respalda en recursos literarios similares, por lo cual la leyenda y el relato principal se arriman estrechamente la una al otro.

A continuación nos proponemos analizar con más detenimiento la escritura de un fragmento de finales de la novela, cuando parece que la tensión alcanza su cénit :

> "(...) sentí un violento empujón que casi me tiró al suelo, un par de personajes blancos se habían descontrolado, habían brincado hacia atrás para que el oso no los manchará de grasa y en cambio me habían manchado a mí de blanco una manga del abrigo y el pantalón al centinela, al tiempo que nos envolvía un chillido general, casi histérico, porque el oso al que todos maltrataban y del que todos huían había caído nuevamente al suelo, a un metro escaso de donde estábamos, y trataba de levantarse con dificultad, sin dejar de representar su papel, de fingirlo, de actuarlo, tirando zarpazos inofensivos y adoptando una actitud de oso enfurecido que contrastaba con el aspecto desvalido y lastimoso de su cuerpo (...)." (156)

El fragmento, que solo constituye parte de una frase -lo que da una idea de su extensión-, se lee como si, de manera simultánea, el narrador estuviera viviendo lo que cuenta. Abunda el campo semántico del movimiento brusco : "empujón", "brincado", "caído", "zarpazos", mientras las comas, el polisindetón "y", y la multiplicación de proposiciones imponen una discontinuidad, un

76 Reseña de Pedro M. Domene, "Lo desorden. La Orden del Finnegans", *Literatura.com*, septiembre 2013, artículo disponible en : http://www.literaturas.info/Revista/2013/09/la-orden-del-finnegans-lo-desorden/

choque, que traduce la violencia del acontecimiento. Sin embargo, el uso del imperfecto y del gerundio prolongan indefinidamente la acción, refrenan el relato del acontecimiento violento que se vuelve así tanto más agobiante, cuanto que lo domina un alboroto insoportable, "histérico". El ritmo de ese fragmento demuestra la capacidad de Jordi Soler para transmitir al lector una sensación de claustrofobia.

Por consiguiente, la técnica de escritura, basada en repeticiones y ritmos vertiginosos, participa también de la hibridez del relato al derrumbar los tabiques, reuniendo en su estela relatos supuestamente más verosímiles y otros profundamente míticos. "Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera[77]", afirmó Enrique Vila-Matas, otro miembro de la Orden del Finnegans. La importancia otorgada al ritmo, y de manera general, el mantenimiento de un mismo estilo para abarcar relatos de índoles distintas, es pues una herramienta literaria de *La fiesta del oso* en sintonía con el espíritu de mescolanza y subversión de la época.

77 Enrique Vila-Matas, discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos", *cit. por:* Fuertes Trigal, 2011 : 107. El discurso se puede leer en : www.analitica.com/biblioteca/vila-matas/romulogallegos.asp

## Conclusión del capítulo III :

Así, el hibridismo de *La fiesta del oso*, se concretiza en varios terrenos : en la mezcla de elementos de la novela negra con arquetipos del cuento de hadas, en la inserción de una leyenda en medio de la intriga principal, en la convivencia de elementos irreales con otros verosímiles e incluso averiguables. También se confirma en la facundia de una escritura que esfuma las fronteras y en la presencia de una leyenda que invade todas las capas narrativas de la novela. Entonces, la hibridez de *La fiesta del oso* aparece en plena luz con rasgos propios de mescolanza que fundan el carácter peculiar de esta autoficción.

¿Podríamos, en la línea de Vincent Colonna, hablar de "autoficción fantástica" ? Para él, esta categoría se aplica a los textos donde "el escritor se encuentra en el centro del texto como una autobiografía (es el héroe), pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica" (Alberca, 2007: 190). En realidad, a nuestro parecer no es el caso con *La fiesta del oso* puesto que, a pesar de la presencia de elementos maravillosos, el relato casi siempre mantiene un pie en lo real, eso gracias a la presencia incansable del narrador muy ligado al Jordi Soler de carne y hueso. Él erige un puente entre la novela y la realidad, de tal manera que a pesar de la invasión de personajes inverosímiles y del desarrollo de hechos irreales, la ambigüedad se mantiene. Entonces, la vuelta por la leyenda no logra destruir el efecto autoficticio, sino que permite al relato elaborar insidiosamente la "verdad" que quiere transmitir el autor acerca de la derrota republicana. En su última novela, Jordi Soler explica que:

> "[a]l final, todas las historias tienen una parte incomprobable, un zona oscura, un territorio dudoso a partir del cual se van articulando; de otra forma, sin esa zona oscura, si ese contraste, la verdadera historia, la verdad, no tendría ninguna relevancia : carecería de resplandor" (*Ese príncipe que fui*, 2015 : 142)

Las interferencias entre el relato de Oriol y la leyenda ejemplifican la porosidad entre el mundo real y el mundo ficticio y sugieren la idea de que la ficción de toques maravillosos y negros puede ser el ayudante de una realidad difícil de abarcar. Con esta vuelta por lo maravillo-morboso, Jordi Soler consigue dar forma a su visión de la guerra civil, personalizarla, profundizarla y rematar así su trilogía sobre *La guerra perdida*.

# Capítulo IV :

# La memoria republicana desmitificada : el peso de la derrota

> "Pero morir no es contagioso. La derrota sí. Y me siento transmisor de esa epidemia. Allá adonde yo vaya olerá a derrota. […]. Mi hijo, nuestro hijo, que ni siquiera sabe que fue concebido en el fulgor del miedo, morirá enfermo de derrota"
>
> Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*

"A veces se toma una decisión y, sin reparar mucho en ello, se detona una mina que irá estallando durante varias generaciones", afirma el narrador en la primera página de *Los rojos de ultramar* (*La guerra perdida*, 2012: 13). La mina remite a aquel compromiso del tatarabuelo, que al unirse a las tropas republicanas, determinó el destino de sus descendientes, convirtiéndoles de cierto modo en derrotados por contaminación. Sin embargo, el hecho es que la mina no siempre explotó de manera aparatosa, sus estallidos fueron íntimos, escondidos, por lo tanto casi invisibles durante décadas hasta que Jordi Soler decidió tomar la pluma y dejar entrever en sus novelas aquel campo minado que le legaron sus antepasados. El universo en que se adentra el lector en la trilogía de *La guerra perdida* asombra por su carácter sumamente oscuro, agobiante y pesimista : al final de *La fiesta del oso*, al descendiente republicano no le queda ninguna gloria, ningún orgullo sino un sentimiento difuso de vergüenza y hasta de repugnancia por su antepasado.

La memoria de la guerra civil se construye y reconstruye desde el principio de la contienda : es "un flujo, una corriente, cuyo curso y caudal el paso del tiempo modifica" (Santos Juliá, 2010: 335). Entonces, no surge de la nada en la década de los noventa, pero es cuando alcanza una dimensión nueva. Se apodera de la escena pública, llamando la atención de la sociedad española. Siendo la novela la "plataforma de las inquietudes de la época" (*La novela española ante el siglo XXI*, 2004: 4), florecen a un ritmo desenfrenado los libros que se apoderan de la temática memorialística. La mayoría de las novelas publicadas en aquellos años se ubican sin vacilar del lado de los vencidos con una mirada de gratitud hacia sus combates, por lo cual afirma Raquel Maccuici que "[l]a deuda con el pasado traumático se convierte en el motor de las novelas" (2010:

31). *La fiesta del oso* entronca sin duda con esa proliferación de relatos que tocan la memoria republicana, sin embrago su originalidad es obvia en cuanto a la mirada que construye : choca con el relato colectivo edificado por los nietos de republicanos y enarbolado en un amplio abanico de novelas[78]. Si los autores cumplen con un papel de "emprendedores de memoria" (Jelin, 2002: 48)[79], sería interesante interrogar la memoria que se desprende de este libro : ¿podemos afirmar que Jordi Soler es, de cierto modo, un organizador de memoria ? ¿ Y cuál sería esta memoria ? A partir de una investigación a primera vista muy íntima, Jordi Soler desarrolla una reflexión sobre el deber de memoria que se aleja de los tópicos imperantes y percibe la herencia del pasado en un tono peculiar y sumamente pésimo.

# A) Desmitificar el pasado

En numerosas "novelas de memoria", publicadas a inicios de la Transición (Colmeiro, 2005: 65) como desde los noventa (López-Quiñones, 2010), el tono dominante es melancólico y nostálgico; se suele retratar una Segunda República idealizada y un campo republicano digno de admiración. Habría que matizar esa afirmación, en la que no cabe toda la producción narrativa de los últimos años; no obstante, *La fiesta del oso* parece alejarse tajantemente de la ortodoxia general. En su manera de abordar la contienda, se vincula más bien con la prosa anterior de Juan Benet y Camilo José Cela, caracterizada por un acercamiento más bien caótico al enfrentamiento y una representación de los soldados en la que aparecen dominados por instintos depredadores (López-Quiñones, 2006: 198). Dice el escritor Juan José Millas que "unas tareas del escritor es cuestionar los mitos de su tiempo"[80]; la visión heroizada y sin asperidades de los republicanos que, según Gabriele Ranzato, una franja de la democracia actual intenta recuperar para asentar su legitimidad (2006), puede percibirse como un mito del presente que Jordi Soler va desmontando en su ficción. No obstante, el acotamiento desilusionado al bando republicano es tanto más asombroso cuanto que Jordi Soler es él mismo nieto de republicano, o sea que está lejos de fundirse en el enfoque revisionista de los neofranquistas como Pio Moa[81], invitándonos a una lectura mucho más cautelosa y matizada.

78 Podemos pensar en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón.
79 Cf. Introducción p. 5
80 Entrevista en E*l País*, 04/04/1994 (*cit. por* Carcelén, Buissière-Perrin *et. al.*, 1998: 263). El autor pensaba en el poder y el dinero pero su afirmación puede abarcar los usos políticos del pasado republicano.
81 Su obra *Los mitos de la guerra civil* (2003) fue un éxito editorial aparatoso.

# 1) El relato de los orígenes : la derrota republicana

## *a) La obsesión de la derrota*

En la trilogía de *La guerra perdida*, Jordi Soler ahonda en los trastornos que la derrota desató en su familia. Primero, en *Los rojos de ultramar*, va hundiéndose en las secuelas de su abuelo Arcadi, hombre hermético y lleno de secretos; en las dos novelas siguientes, son la tía Marianne y el tío Oriol los que pierden la razón. Jordi Soler se interesa pues por el impacto psicológico de la lucha perdida sobre los vencidos, impacto que va reelaborando en sus ficciones. La temática de la pérdida empapa cada novela con un tono muy trágico : en *Los rojos de ultramar*, se repite la idea de "perderlo todo" (*La guerra perdida*, 2012: 51); en *La última hora del último día*, explica el narrador la estrategia desoladora que adoptó su familia para seguir viviendo con la carga de la derrota :

> "cada vez que alguien me pregunta cómo llevaban el exilio los soldados que habían perdido la guerra […], yo respondo que borrachos, que gracias a esa ficción de esperanza que proporciona media botella […], y cuando me preguntan por el saldo real del exilio, […] respondo sin la menor malicia ni cinismo, que el único saldo real es que nos fuimos convirtiendo en una familia de alcohólicos (...)" (*ibid.* : 217)

En *La fiesta del oso*, el narrador vuelve a insistir en la idea fundamental de "pérdida". El tema es el punto de arranque de la novela y va repitiéndose con insistencia en las primeras páginas. Es el elemento perturbador al origen de los sucesos trágicos que irán acumulándose : "porque la guerra estaba perdida" (11), "al ver que la guerra estaba perdida" (12), "se enteró de que la guerra se había perdido" (13), "la guerra se había perdido" (16). Esa reiteración obsesiva traduce el sentimiento de persecución del soldado. Luego, en medio de la novela, el narrador vuelve a reflexionar sobre su impacto :

> "perderlo todo en una guerra, una línea que se dice fácil y que de tanto decirla ha perdido su hondura y su calado; con la de guerras que hay en todo el mundo, con los ensayos y novelas y películas que existen sobre la Guerra Civil, todas llenas, estofadas y engordadas por la frase, mil veces repetidas, «perderlo todo en una guerra», y sin embargo, en cambio, y a pesar de todo, basta detenerse un momento, abstraerse un segundo para captar que esa línea es grave, dura y determinante y que es capaz de trastocar a un individuo, de volverlo loco." (62)

Explora pues el choque de la guerra perdida y su capacidad para destruir las bases sobre las que se construyó la identidad del republicano. Dentro de esa identidad en pedazos se infiltra la amargura y la locura hasta trastornar totalmente la mente de los derrotados, por consiguiente despojados de "sus coordenadas vitales" (46). Además, en *La fiesta del oso,* no hay ninguna

perspectiva de salvación y si comparamos la situación con *Luna de lobos* (1985), novela de Julio Llamazares ya bastante pesimista, vemos que, por lo menos, en ésa, los Pirineos se dibujan como apertura posible. En *La fiesta del oso*, el derrotado ya cruzó la frontera, ya alcanzó los Pirineos franceses, por lo cual no le queda ninguna esperanza. En ese mundo sin fronteras, Oriol merodea despistado, desarraigado y desprovisto de identidad, puesto que "sin fronteras, no hay identidad posible" (Carcelén, Champeau, 1994: 154).

### *b) Un retrato nada heroico de la última retaguardia republicana*

Los primeros escombros de la derrota se vislumbran en una pandilla desastrosa de noventa y cinco soldados republicanos abandonados bajo los bombardeos del ejército enemigo (12). En las primeras páginas de la novela, Jordi Soler hace un retrato grotesco de ese batallón de soldados heridos, encarnación de la última fuerza republicana y de su inevitable aniquilamiento. Al usar el recurso literario de la enumeración, denomina los soldados en función de sus dolencias como si listara los distintos grados de un ejército : la suma de "algunos con miembros amputados, mancos, cojos, tuertos" (12) va formando "un desastroso batallón" (12). No son soldados republicanos sino heridos, moribundos, tuertos, ciegos, rotos, descosidos (16). Así, los ideales republicanos, los valores de libertad, de igualdad que rigieron la lucha, desparecen hundidos en un océano de quejas y putrefacción : "en aquel barracón de moribundos, […] los gemidos se mezclaban con el olor penetrante de los linimentos y con la pestilencia de la carne podrida y la gangrena" (13). La ideología es pues totalmente invisible, no aparecen tampoco las diferencias entre republicanos, comunistas, socialistas o anarquistas, sino que todos se hallan reunidos bajo la etiqueta de "heridos" y, la única manera de distinguir el uno del otro es por el tipo de herida que sufre. La imagen de la hermandad "trágica" (19) o "de desgracia" (20) parece resucitar la idea de fraternidad, pero sólo momentáneamente puesto que esa cohesión se realiza en torno a una misma fatalidad y no en nombre de una lucha.

Al describir la "última retaguardia del ejército republicano" (20), Jordi Soler recupera el léxico militar en desfase total con aquel grupo ridículo de tullidos : al huir, respetan una jerarquía espontánea, o de casualidad (15), muy alejada del tradicional rigor militar. Aparece el campo léxico del enfrentamiento, trasladado del campo de batalla al escenario individual, a través de una lucha más trivial que heroica por la supervivencia. Esos soldados están comprometidos en "un combate cuerpo a cuerpo" (13), cuyos enemigos no son los sublevados sino "la herida, la fractura, la putrefacción que amenazaba con comérselos vivos" (13). Empieza también otra "batalla contra la nieve y la fiebre" (19) : el entorno es particularmente hostil, encarnando una barbarie poderosa

que va socavando la esperanza y aniquilando las últimas fuerzas. Así que se hallan acuciados por una serie de males que los envuelve en un círculo infernal de nunca acabar : el bombardeo, la guerra perdida, la fiebre y el delirio "como colmo de la desgracia" (11), el polvo (13), la huida del médico, "la abulia y el desánimo" (14), el atasco, la caída del camión en la zanja, el frío y los copos de nieve y, de nuevo la fiebre (16), la borrasca "ese limbo blanco surcado por ráfagas y trozos de hielo que se le pegaban en la ropa y en la cara" (19), la cuesta escarpada de la montaña.

Entre aquellos moribundos, destaca un soldado, Rodrigo, parodia de héroe que, con su "uniforme parcialmente desgarrado"(13), encarna aquel ejército republicano destrozado. En vez de arma, blande una muleta y, su "aparatoso vendaje en la cabeza" (14 (2 veces), 15) es una señal de distinción grotesca en la jerarquía de los tullidos. Jordi Soler habla del heroísmo de este hombre que, al rescatar los heridos del camión realiza con Oriol "un acto decididamente heroico" (17-18) para intentar salvar "el honor de la especie" (19). Sin embargo, el rescate es un fracaso, y el heroísmo desemboca en la insensatez : ¿para qué tirar de un cadáver ? Los esfuerzos titánicos que emprende Rodrigo lo dejan sin fuerza ni ánimo, y una vez su vendaje quitado por el viento, su herida se parece al "tajo de un hacha" (20), como si saliera directamente de una película de horror. Sin embargo, para Jordi Soler, hay diferentes niveles de heroísmo y, "ese ejército de desgraciados que iban allí arrastrando una pierna con la cabeza herida [...] es un ejército de héroes también" (entrevista con la autora, 18/05/15).

Al fin y al cabo, esa última retaguardia viene a encarnar el campo republicano con un enfoque grotesco que permite poner de realce la tragedia de la derrota, ridiculizando los soldados en su absurdo combate contra la muerte. Son hombres-fantasmas en un hospital desertado dónde la muerte ya empezó su conquista : reina "un silencio de muerte" (13), huele a "carne podrida" (13), no se distinguen los vivos de los muertos (14), y Oriol se percata de que empieza "a cargar con un cuerpo muerto" (17). En realidad, lo que transfigura Jordi Soler no es sino la muerte de España : "Oriol arrastraba el cadáver de la España que en ese crudo invierno de 1939 acababa de morir" (17). Puede extrañar esa visión tan poco heroica en una novela escrita por un nieto de republicano que, por otra parte, reivindica sin rodeos la herencia republicana en su producción periodística[82]. En realidad, en su rechazo de idealización del ejército republicano, Jordi Soler se inscribe más bien por lo que Hanse Laugen llama "el multiperspectivismo axiológico" (2012: 89), que corresponde con la desaparición del esquema dicótomo y maniqueo de los años 1950 y 1960 que distinguía los héroes nacionales de la bestia bolchevique, y del posterior modelo invertido de los ochenta y noventa que oponía los republicanos buenos frente a los "nacionales" malos y brutos (*ibid.:* 89)[83].

82 Por ejemplo, ver el artículo "La Herencia de la República", 2014

83 La novela *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez es un buen ejemplo de esta tendencia : el protagonista del primer relato, el capitán Alegría, es un soldado del campo nacional que decide rendirse a los republicanos mientras el

No obstante, la novela tampoco aboga por la teoría de la equidistancia entre republicanos y nacionales (Becerra, López Arnal, 2015) : ver a Jordi Soler como un "revisionista de derecha" (*ibid.*: 94) sería un error garrafal puesto que, obviamente, la perspectiva que adopta es bastante más compleja. Por una parte porque, cuando menciona la otra España, la que se mantiene después de la Guerra Civil, pone de relieve la persecución, la represión. Por otra parte, porque los republicanos son a pesar de todo héroes (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15), que vienen a encarnar la España republicana en sus últimos estertores, la que desapareció con la huida y el exilio de numerosos españoles, entre ellos, los familiares del autor. Al recuperar la metáfora orgánica de España como cuerpo que va pudriéndose, está lejos de romper con su legado republicano puesto que la muerte de España es una temática recurrente en la literatura del exilio (Armand Dreyfus y Témime, 1995: 127). Podemos pensar en el poema de León Felipe[84]:

> "Ya no hay patria
> La hemos matado todos,
> Los de aquí y los de allá.
> España está muerta..."

Jordi Soler cuenta pues la agonía de España en el primer capítulo, antes de sumergirse luego en el trauma de la derrota experimentado por un superviviente despistado, privado de su tierra patria y mutilado en su propio ser.

## 2) Oriol, el monstruo republicano

### *a) Deshumanización del soldado republicano*

*La fiesta del oso* nos hunde en la conversión progresiva de Oriol, un soldado republicano como cualquier soldado, en traidor sin escrúpulos, monstruo despiadado y asesino. En efecto, en el primer capítulo aparece el retrato de un Oriol perfectamente ordinario :

> "era un *soldado accidental* que había interrumpido su carrera de pianista para ir a la guerra, *era un hombre normal,* ni valiente ni cobarde, sin mucho talento para la aventura, medianamente fuerte […]. [C]omo muchos de los soldados que se habían enrolado voluntariamente en las filas republicanas, era un hombre que no tenía pasta de soldado, era músico (...)" (15) (cursiva nuestra)

Oriol es pues un hombre perfectamente normal, sin vocación militar, arrebatado, como otros

general Franco está a punto de ganar la guerra. Se rinde a los vencidos porque "*no quiere sentirse responsable de su derrota*" (en cursiva en el texto) (2004: 22).

84 León Felipe (1884-1968) es un poeta español republicano, exiliado a México como el abuelo de Jordi Soler. El autor hace la diferencia entre la élite intelectual, y la "tercera clase" de exiliados a la que pertenece su abuelo (Soler, conferencia de clausura del máster en Literaturas Hispánicas de la UAM, 18/05/15). El poema aparece en *Le Romancero de la résistance espagnole*, Paris, Maspero, 1970, *cit. por.* Armand-Dreyfus y Témime, 1995: 127.

muchos jóvenes, en el remolino de la contienda; así entendemos que el destino tremendo que le imagina Jordi Soler hubiera podido ser el destino de cualquier republicano derrotado. En el primer capítulo, Oriol se encuentra en una situación trágica, pero sigue guiado por valores y normas del mundo humano : actúa según "lo decente" (16). Además, cuando todos capitulan, Oriol se convierte en la última esperanza del ejército republicano, el último capaz de "sacar[lo] adelante" (20). Sin embargo, bajo la mirada horrorizada del narrador, el soldado "normal" y héroe de circunstancias va convirtiéndose poco a poco en monstruo.

La amputación es una marca indeleble que, para Jordi Soler, recuerda incesantemente al mutilado la pérdida de su país (Soler, vídeo "El exilio de Jordi Soler", 2013). En *La fiesta del oso*, el autor retoma el motivo de la amputación - ya presente en *Los rojos de ultramar* y en *La última hora del último día* a través de la mano amputada del abuelo Arcadi-, para definir el punto de partida de la conversión de Oriol en monstruo.

> "por una parte [la amputación] es la pérdida, el doloroso desprendimiento de la vida anterior y, por otra la metamorfosis, la transformación del hombre completo en hombre tullido que, en el caso de Oriol, terminó desembocando en un proceso irreversible de envilecimiento, de animalidad, de descenso al pantanal de la especie." (57)

La amputación firma pues la ruptura con las raíces e inicia el descenso a los infiernos. Además, otros factores se superponen al trauma inicial : la represión franquista (58), la locura y el suicidio de su mujer, la ejecución de Pepin, un primo de su mujer, por haber comunicado con él (61). Ante todo, la guerra perdida es la causa fundamental de la caída de Oriol, sin embargo, a pesar de su carácter fundacional, no puede justificar por sí sola el horror de los crímenes : la coartada de "«haber perdido un país, una mujer, una pierna»" (116) no resulta convincente respecto al horror del crimen que comete, y el narrador se niega a aceptarla como "disculpa" (62). Las primeras expresiones de su maldad se manifiestan cuando roba a la familia Grotowsky (73) : se convierte en otra persona (69), primero en "bandido" (74), y luego en depredador (104), monstruo (109), animal (112), hasta, como colmo del horror, convertirse en "asesino sin pierna que err[a] por el bosque buscando en dónde ocultar temporalmente un cadáver, en una cueva, en un pozo o en un foso" (113), un asesino "que ante la adversidad conserva la sangre fría" (114). Por fin, la traición a su amigo y salvador Noviembre termina...:

> "de desdibujarlo como persona, confirmaba que Oriol había cruzado la línea, había perdido los amarras que lo unían con su vida anterior, se había deshecho de la lealtad, ese valor imprescindible que respetan incluso los criminales" (128).

El proceso de deshumanización de Oriol puede hacer pensar en la conversión de los hombres del

maquis de *Luna de lobos* (Llamazares, 1985) en lobos o alimañas, como contaminados por su entorno natural (Champeau, 1994: 154). Sin embargo en *La fiesta del oso*, Oriol no es un aliado de la naturaleza, al contrario, su personaje profundamente hostil, malo, despiadado no encuentra ningún aliado después de haber traicionado al gigante. Anda por los Pirineos solo, desarraigado y lleno de rencores, hasta que, por fin, lo encarcelen, la cárcel siendo, al parecer, el único modo de contrarrestar su instinto perverso.

### *b) Una contraejemplaridad a contracorriente*

La figura del republicano asesino que encarna Oriol parece chocar con la imagen tradicional del soldado republicano desplegada en novelas recientes. En efecto, el personaje republicano digno de admiración parece dominar el panorama literario actual, influenciado por el "movimiento de recuperación de la memoria histórica" (Fauquet, Florenchie *et. al*., 2011: 1). Ya en los ochenta, con Julio Llamazares o Manuel Vázquez Montalbán, se perfiló otra imagen más positiva del vencido, pero es sobre todo a partir de los años 2000 cuando en la novelas sobre la guerra civil y el franquismo se afirman personajes republicanos de rasgos heroicos, embajadores de los valores humanistas y modelos que seguir en el presente (*ibid.*). Isabelle Fauquet demostró a través de un estudio sobre *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón y *El lapiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas que la "ejemplaridad literaria" permitía a dichos autores rescatar modelos de comportamiento y valores republicanos, al construir personajes – como Da Barca o las prisioneras de la cárcel de Ventas – con los que el lector pueda identificarse.

Entonces, si las novelas recientes sobre la guerra civil suelen construir a un héroe, Jordi Soler emprende el camino al revés con *La fiesta del oso* : "Aquí yo partí del otro punto, un hombre republicano que era heroico va poco a poco degradándose hasta perder todo rastro de heroicidad." (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15). Esa inversión le parece un reto literario particularmente interesante[85]. Así el modelo se invierte para construir una "contra-ejemplaridad" encarnada por un republicano destrozado, un antihéroe que reniega de los valores humanistas.

Sin embargo es verdad que se dibujan aparentes semejanzas entre los personajes de Oriol y de Miralles, el héroe republicano de *Soldados de Salamina.* En esta novela, Cercas reinventa la trayectoria de un soldado republicano desaparecido; como en *La fiesta del oso*, el narrador emprende una investigación, y ambas novelas terminan con la confrontación final entre el narrador y el viejo republicano : el esquema global es pues bastante parecido. Sin embargo, Miralles es un héroe, un ardiente defensor de la República que viene a encarnar a todos los republicanos olvidados. La novela de Cercas intenta rescatarlos del olvido, cumpliendo " con una dimensión de

85 "como novelista", le parece "divertido" "hacer el trabajo al revés" (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

restitución de la memoria colectiva de los españoles respecto a estos héroes anónimos de la guerra perdida" (Pozuelo Yvancos, 2004: 279). Los vencidos tienen así un "un momento heroico que les salva por entero" (*ibid.:* 284); no es el caso en *La fiesta del oso*, puesto que los actos de heroismo – o de supervivencia- que aparecen en el primer capítulo, se ven totalmente aniquilados por los crímenes de Oriol : dice el narrador que la imagen "devastadora, escalofriante" de Oriol con la niña muerta en brazos "anula todo lo que [ha] averiguado de él" y resulta ser "todo lo que importa" (113).

Por lo tanto, Oriol se contrapone tajantemente a la representación clásica del soldado republicano. Si Jordi Soler afirma que los republicanos de *La fiesta del oso* siguen siendo héroes, parece que son ante todo reliquias de héroes que la derrota va carcomiendo, amputando, deshumanizando. La violencia de la derrota aparece como una fuerza oscura que se desencadena y va destruyendo todo sobre su paso, borrando el honor del soldado vuelto loco y malvado. En este contexto, el narrador, rama de una estirpe maldita, no se reconoce en el movimiento de dignificación del combate republicano que llevan a cabo los descendientes y, anda, como su tío, a contracorriente, despistado, mutilado interiormente.

## B) Una reflexión atormentada en torno al "deber de memoria"

A partir de los noventa y sobre todo desde los años 2000, mientras los últimos actores de la guerra civil van desapareciendo, la mirada hacia el pasado parece modificarse. Al tomar conciencia de la separación inevitable con los actores y testigos directos de la contienda, los descendientes "activan el trabajo de la memoria"[86], desarrollando una relación angustiada al pasado que se plasma en la voluntad de compensar la pérdida de la palabra – o el silencio - de sus antepasados por un esfuerzo constante y obsesionante de memoria (Kattan, 2002: 69). Es cuando la llamada al "deber de memoria" emprende su conquista, haciendo de la defensa del pasado un imperativo invasivo. En Francia, desde comienzos de los años 2000, los hijos de refugiados republicanos se movilizan para la defensa de la memoria de sus padres.

Jordi Soler integra en su novela el nuevo contexto memorial de los años 2000, sus actores,

86 Según los trabajos de la socióloga francesa Anne muxel, *Individu et Mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1996. Para redactar esa introducción, nos hemos ayudado de nuestras lecturas del año pasado en el marco del trabajo de fin de máster de historia contemporánea : *Les mémoires des réfugiés espagnols à Rennes : dissensions, usages et transmissions*, dirigido por Patricia Legris, master HSC, Rennes 2, 2013/2014

hijos de republicanos, sus lugares de memoria, Argelès-sur-mer, y las cuestiones que surgen de esa nueva configuración respecto con el pasado. Las aborda con la postura de un narrador lleno de dudas que no se reconoce en el discurso promovido por la asociación de descendientes del exilio. Ese desfase con la opinión dominante le permite desarrollar una reflexión escéptica sobre la manera de hacer frente al pasado, que la celebración de la fiesta del oso viene a ilustrar de manera terrible.

## 1) Un libro al margen de la retórica de la "memoria histórica"

### *a) El distanciamiento con la militancia de FFREEE*

En la novela reaparece un lugar cardinal de la memoria republicana, que Jordi Soler ya había explorado en *Los rojos de ultramar* : el antiguo campo de concentración de "Argelès-sur-mer, un sitio oscuro de mala memoria, un punto geográfico maldito, una playa que durante décadas ha sido tabú para mí y para toda mi familia" (27). Si la primera novela de la trilogía ahondaba en la experiencia traumática y degradante de los refugiados en el campo de concentración, en *La fiesta del oso*, Jordi Soler habla más bien de Argelès como lugar de memoria, un sitio que es el crisol de la memoria de los hijos de refugiados según la etnóloga Véronique Moulinié (2013: 32). En *La fiesta del oso*, el narrador se encuentra con esa memoria con la que se identifica y de la que se distancia a la vez :

> "Yo estaba invitado por la asociación FFREEE (Fils et Filles de Républicains Espagnols et Enfants de l´Exode), que está formada por los hijos de republicanos que en 1939 perdieron la guerra y tuvieron que exiliarse al otro lado de los Pirineos, un grupo de entusiastas que tienen la convicción de que es imprescindible cultivar, proteger y preservar la memoria de aquel cisma que hasta hoy, a unos cuantos millones de personas, nos define y nos distingue." (30)

El discurso que desarrolla el narrador es particularmente ambiguo. De manera temporaria, se integra en el grupo de los "hijos de republicanos", empleando la segunda persona del plural que supone la existencia de una identidad colectiva en la que se reconoce. Luego, después de la charla, entra en resonancia con los miembros de la asociación FFREEE : se convence de que su presencia en la playa es una "forma impagable de normalizar [su] relación con esa playa y, todavía mejor, era [su] manera particular de combatir el olvido (...)" (31), añade que "lo que puede hacerse contra el olvido es muy poco, pero es imperativo hacerlo, de otra forma nos quedaremos sin cimientos y sin perspectiva" (31-32), y termina afirmando que "la Guerra Civil y sus secuelas son un lastre en la medida en que se ignoran, y constituyen un vehículo importante para proyectar el futuro si se desvelan a fondo todos sus detalles" (32). Recupera así momentáneamente la retórica propia del

"movimiento por la recuperación de la memoria histórica" que despliega también FFREEE[87].

Sin embargo, muy pronto, su optimismo sufre un desaliento profundo. Le parece imposible normalizar su relación con una playa que nunca será normal (33), afirma que cualquier intento como esa celebración del 14 de abril es "fuera de lugar y un poco sarcástic[o]" (31) y, habla con un hastío profundo de la "puta guerra". Por otra parte, en cuanto el narrador-escritor toma la palabra e interviene en el relato, siempre lo hace con recelo respecto a la retórica anti-olvido :

> "Hay muy pocas cosas, en realidad, que se puedan hacerse contra el olvido, plantar un monumento, colocar una placa, escribir un libro, organizar una charla y poco más, porque lo natural, justamente, es olvidar, y en este punto, y a estas alturas de la historia que voy contando me pregunto : ¿y si toda esta monserga de la puta guerra y sus secuelas no es simplemente un lastre ?" (31)

Por consiguiente, el narrador-escritor se distancia del discurso bastante entusiasta del narrador-protagonista, alejándose rotundamente de los miembros de la asociación que hoy administran el ayuntamiento de la zona donde fueron encerrados sus padres[88]. Quizá se pueda vislumbrar una crítica encubierta a la tentación de compaginar las estrategias políticas con la defensa del pasado republicano, de hacer así un uso político del pasado (Santos Juliá, 2010: 336-337). O quizá sea suponer demasiado, pero sea lo que sea, la postura inestable y confusa del narrador pone en tela de juicio el optimismo de la asociación y revela las incertidumbres en cuanto a la actitud que cabe adoptar en este lugar antes tan horrendo, hoy convertido en zona turística y lugar de memoria por descendientes en pos de identidad.

### *b) Un relato lleno de dudas*

Ante todo, hay que tener en cuenta que el narrador no expresa al pie de la letra el posicionamiento del autor, por lo cual la novela no es un panfleto ni mucho menos. En realidad, las dos posturas están lejos de confundirse y de eso no cabe duda si comparamos la opinión asentada que Jordi Soler defiende en sus artículos como en sus entrevistas, con las incertidumbres del narrador de *La fiesta del oso*. El autor, cuestionado sobre la necesidad o no de interesarse por el pasado, afirma : "he vivido los dos lados de la historia, es decir, el darle la espalda a la Historia y el investigarla a fondo, creo que lo mejor y más saludable es estudiarla, conocerla y contarla", puesto que el tema de la contienda y la posguerra no se va a normalizar "hasta que lo sepamos casi

87 Objetivos de la asociación : "Rassembler les enfants des républicains espagnols, héritiers de leur lutte antifasciste qui veuillent recueillir en marge del'histoire officielle, contre l'oubli, la part de mémoire vivante qui tisse l'histoire des peuples" (Moulinié, 2013: 32)

88 Aparece aquí el fenómeno de ascensión social de los hijos de refugiados : "[Les régugiés] ont poussé leurs enfants à « aller à l'école de la République» où ces derniers ont souvent brillé, accédant à des emplois valorisés [… ] ce qui leur a parfois valu de devenir des élus locaux de premier plan (maire, conseiller général, etc.). (Moulinié, 2013: 31)

todo"[89]. Su convicción férrea coincide pues con la lucha de las asociaciones para la recuperación de la memoria histórica, sin embargo, el narrador de la novela se demarca profundamente de aquella posición : con sus comentarios, sus hipótesis, y sus dudas, pone en tela de juicio la necesidad de saber más del pasado, haciéndose, por momentos, el abogado del olvido. Aparece la imagen del entierro para preguntar si no sería mejor dejar sepultada la verdadera historia de su tío, y no molestar a los muertos, como los refractarios a la recuperación de la memoria republicana no quieren que se "reabren las heridas[90]":

> "quedó ahí […] con la angustiosa sensación de estar a punto de *desenterrar* algo que quizá era mejor dejar como estaba" (55); "me pregunté si valía la pena saber todo eso, si no era mejor haber dejado *enterrado* el pasado y agarrarme a la historia cómoda de la muerte aséptica de Oriol" (116-117) (cursiva nuestra).

Mientras avanza la investigación, la tentación del narrador de echarse atrás es muy fuerte[91]. No obstante, esa tentación resulta casi siempre matizada por el uso de un léxico y una estructura que traducen la vacilación del narrador -el modo condicional, la negación, la estructura paralelística "si.... o si....", adverbios como "probablemente", "quizá"-, por ejemplo: "eso que hoy sé y que *quizá preferiría* no haber sabido"(83), "*no* me queda todavía *claro si* es mejor saberlo *o* ignorarlo" (143) (cursiva nuestra). El narrador se deshace así de su papel de juez, negándose a comprometerse más allá en un juicio que sería demasiado desligado de la realidad pasada.

> "quizá sea el momento de asumir que es un poco artero juzgar cualquier cosa a siete décadas de distancia, desde el siglo XXI, juzgar una situación que no he experimentado nunca, la de perderlo todo en una guerra" (62)

Sin embargo, en tres momentos distintos, el narrador adopta una postura más afianzada. Primero cuando está en Argelès-sur-mer en la charla republicana; luego en las calles de Prats de Mollo, de repente experimenta un compromiso con la verdad y el "deber de memoria" : "me parecía un deber, algo que tenía obligatoriamente que hacer" (148). Entonces, retoma el poema ruso que lo obsesionó en el segundo capítulo[92], y decide habitar la casa para que no quede inhabitada " y perdida para siempre" (148), o sea que parece decidirse por recuperar el pasado perdido. Tercero, cuando muere el gigante, invadido por un sentimiento de soledad, se siente agradecido y no se arrepiente de haberse involucrado en aquella investigación insensata : "agradecí el hecho de que hubiera sucedido", "di las gracias, me quedé en paz" (143). No obstante, en el

89 "Jordi Soler Martínez", página web del Instituto Cervantés dedicada al autor (sería interesante saber cuándo tuvo lugar esa entrevista): http://burdeos.cervantes.es/es/biblioteca_espanol/autores/Jordi-Soler.htm

90 Expresión muy frecuente en la boca de los descendientes de republicanos entrevistados el año pasado, para ellos, no se trata de reabrir, sino de permitir que cicatricen heridas que nunca fueron cerradas.

91 *Cf.* capítulo II, p. 40-41

92 "Vive en la casa, y la casa existirá" (32)

tiempo presente de la escritura, la duda se mantiene : el narrador-escritor sigue “dudando si era mejor saberlo que ignorarlo” (143). Por consiguiente, la novela se cierra con una incertidumbre que Jordi Soler no quiso apaciguar. Sin embargo, el simple hecho de ponerse a escribir la “verdadera historia de Oriol” sugiere que el narrador decidió por fin acabar con las mentiras del pasado y, por eso, aunque el olvido le hubiera atraído tanto, viene a inscribirse en la lucha contra él. “Es un dilema falso”, comenta Jordi Soler, “puesto que lo sigue escribiendo. Lo escribe para que no se olvide” (entrevista con la autora 18/05/15). El camino que elige Jordi Soler es bastante sinuoso, rescatando así las dudas y angustias propias de su época, pero al final el libro parece insinuar que la lucha contra el olvido sigue vigente.

# 2) La venganza festejada : la fiesta del oso

Durante la fiesta del oso, en Prats de Mollo, cada año el pueblo festeja la representación de la leyenda de la pastora y del oso. Por casualidad, se celebra el mismo día en que el narrador decide enfrentarse con su tío abuelo, día funesto que cierra la novela con un final aparatoso.

### *a) Un final apocalíptico*

En estas últimas páginas, el autor encamina a su lector hacia el turbio desenlace final instalando una atmósfera particularmente acuciante de la que, no obstante, el narrador-protagonista no parece percatarse inmediatamente : siendo un detective muy malo, siempre tarda más que el lector en enterarse de lo que pasa en su entorno. Sin embargo, la amenaza es muy clara. La tormenta despiadada que abrió la novela vuelve a cernerse sobre el pueblo pirenaico : el sol “acababa de ser sepultado por una masa de nubes negras y un viento helado comenzaba a barrer la plaza”; “«Ahí viene la nieve»” (153), afirma con un tono apocalíptico el centinela. Además, vuelve a aparecer el campo semántico de la muerte : como el sol es sepultado por las nubes, la orquesta “quedaba sepultada debajo del griterío”. Parece que el universo se derrumba, iniciando el fin del mundo que los gritos de la muchedumbre y la amenaza de la nieve van acogiendo. Sin embargo, el narrador-protagonista sigue indiferente : las explicaciones del centinela sobre la fiesta le parecen “fuera de sitio” (155) puesto que para él todo eso es una “simpleza” (153 y 154); manifiesta cierta impaciencia (156) y parece preocupado por la nieve, no porque garantiza un desenlace turbio, sino porque se olvidó de llevar las cadenas (154). Sus preocupaciones triviales chocan pues con la atmósfera tensa e incluso apocalíptica que se cierne sobre el pueblo pirenaico.

Sin embargo, poco a poco, va dándose cuenta de la violencia que lo rodea. Experimenta pánico y

claustrofobia, “ahí apretado, apretujado en esa multitud” (152), y luego una progresiva indignación lo invade al ver los malos tratos que recibe el oso, “ese pobre hombre lleno de aceite”(155), de “aspecto desvalido y lastimoso” (156), vestido de harapos en pleno invierno. Poco a poco, la angustia (“yo estaba angustiado por el maltrato que le dispensaban” (155)), y la pena (“tanta lástima me produjo el viejo” (157)) lo acucian. Le parece “inexplicable” (155) tratar a un pobre hombre así, por lo cual decide ayudarlo a levantarse. Entonces, el narrador se rebela momentáneamente contra esta tradición que lo horroriza, antes de aceptarla en silencio, impotente y amargo, cuando se entera de que el “pobre hombre” no es sino su tío Oriol.

### *b) Significación de un ritual bárbaro*

¿Cómo interpretar la fiesta del oso? Aquí, a nuestro parecer, se impone un paralelo con la Guerra Civil : la leyenda de la pastora y el oso es una herencia transmitida de padres a hijos, de la misma manera que la Guerra Civil y sus mitos se heredan de generación en generación. Insiste el autor en la insensatez de la perpetuación de aquella tradición, eso de “hacer lo mismo que hacían a su edad sus padres, y sus abuelos y sus bisabuelos cada 18 de febrero en este pueblo” (153) con “la misma saña e igual crueldad” (155). La “corrediza entre dos bandos de muchachos, unos pintados de blanco, otros de negro” (153) puede sugerir el enfrentamiento entre los “rojos” y los “nacionalistas”, heredado por los descendientes que perpetúan los rencores del 1936.

Sin embargo, en esta lucha dicótoma aparece un tercer actor, el oso, chivo expiatorio contra el que se unen los dos bandos. La fiesta pone en escena la humanización del oso después de haberlo afeitado, ritual que simboliza la venganza del pueblo contra el oso culpable de haber masacrado las cabras y de haber raptado a la pastora. Pero en realidad la costumbre revela más bien el instinto bárbaro de todos los hombres, blancos como negros. Tal y como lo ve el narrador, el ritual expiatorio perpetúa el castigo de manera totalmente desaforada, con una violencia sin límites cuya crueldad se ve subrayada por una alegría amoral celebrada por los participantes de la ceremonia, encarnada por la sonrisa del centinela (153) y la “algarabía” (155) generalizada, de la que sólo se extrae el narrador. En realidad, la fiesta no es tan expiatoria, puesto que la expiación supone una reparación, permite “borrar las culpas, purificarse de ellas por medio de algún sacrificio” según la Real Academia española. Aquí no borra las culpas sino que las profundiza, no apacigua los odios, los agudiza. Por tanto, la fiesta se convierte en pretexto para dar rienda suelta al instinto de barbarie del hombre, a la histeria general, a la violencia desatada. Esta ceremonia hace pensar en la violencia del ritual expiatorio en *Veinte años y un día* (2003) de Jorge Semprún, durante el cual, cada año, los peatones tenían que reproducir simbólicamente el asesinato del propietario. Pero en

este caso, aparece en primer plano la obsesión por la venganza propia de los vencedores durante el franquismo. Quizá sería más adecuado acercar la fiesta del oso con la barbaridad generalizada de otro ritual contado por Ramiro en *Luna de lobos* (1985) :

> "Allí cazan los lobos todavía como los hombres primitivos: acorralándoles. Tocan un cuerno cuando le ven y todos, hombres, mujeres y niños, acuden a participar en la batida. Yo lo vi una vez. Nadie puede llevar armas, sólo palos y latas. La estrategia consiste en acechar al lobo y empujarle poco a poco hasta un barranco en cuyo extremo está lo que llaman el chorco: una fosa profunda y oculta con ramas. Cuando el lobo, al fin, ha entrado en el barranco, los hombres comienzan a correr detrás de él dando gritos y agitando los palos y las mujeres y los niños salen de detrás de los árboles, haciendo un gran estruendo con las latas. El lobo huye, asustado, hacia adelante y cae en la trampa. Le cogen vivo y, durante varios días, le llevan por los pueblos para que la gente le insulte y le escupa antes de matarle." (Llamazares, 1985: 135-136)

Esta vez, todos los hombres, sin distinciones, incluso las mujeres y los niños, se reúnen para castigar con ferocidad a un lobo, dejando riendas sueltas a su instinto primitivo. En el transcurso de la fiesta del oso, el narrador también enseña del dedo los instintos salvajes que la fiesta vengativa despierta en los hombres. Quizá se pueda vislumbrar una crítica hacia la relación atávica que las generaciones actuales mantienen con el pasado, su tendencia a elegir un bando y blandir una memoria heredada y conflictiva, su empeño a repetir la contienda en el tiempo presente. En efecto, en *La fiesta del oso*, el narrador destruye el mito familiar aséptico, cuestionando así la continuidad por la que se suele abogar entre protagonistas y descendientes. Va pues a contracorriente, como durante aquella fiesta del 18 de febrero de 2008 dónde es el único en cuestionar la barbaridad del ritual. Sin embargo al final, el narrador se da por vencido, aceptando con horror el castigo inhumano impuesto al tío Oriol.

Jordi Soler dramatiza la revelación final con un tenso juego de miradas entre tres personas : la mirada del centinela al narrador, del oso al narrador, del narrador al oso, del narrador al centinela y de nuevo del oso al narrador. El cruce de miradas revela la incomprensión profunda, el disgusto o el pánico que reina entre los tres personajes:

> "[E]l centinela se me quedó *mirando* de una forma que me desconcertó, *me miro* con una dureza […], iba a preguntarle por qué *me miraba* de esa forma el oso" (156) "*vi* que la pierna que tenía libre […] en cuanto *sus ojos* hicieron contacto con los míos […] *vi* los ojos de mi madre y de mi hermano, *vi* en su rostro […], *vi* en su gesto patético […], *volteé a ver* incrédulo al centinela y *vi* que […], [el oso] *observándome con una mirada vacía*, casi idiota, *una mirada desoladora* que me dejó sin palabras" (157)

La mirada del centinela ("esa expresión durísima, inquebrantable, donde no cabía ni una

debilidad, ni una fisura donde pudiera yo apoyarme" (157)) encarna la crueldad del que castiga de sangre fría; la del oso "desoladora" es la del chivo expiatorio que aguanta el odio atávico de todos. Entre esas miradas, el narrador, despistado, aterrorizado se rinde : "lo dejé ir, lo regresé a la multitud que exigía verlo tropezar, caerse, derrumbarse" (157).

*La fiesta del oso* desarrolla una reflexión febril sobre el pasado traumático, vacilando entre su necesaria recuperación y la tentación de librarse de su peso. El abandono final del tío revela el rechazo del nieto de comprometerse más allá y demuestra la voluntad de escaparse de una verdad horrenda y echar hacia atrás una herencia desagradable. Parece que *La fiesta del oso* intenta rescatar el dilema sufrido por el proprio autor : "[Y]o también estoy en esa posición. Me parece fundamental recordar pero también comprendo que es un esfuerzo añadido que hay que hacer. No siempre tienes la energía para hacerlo." (entrevista con la autora, 18/05/15).

## C) De la tragedia individual a lo colectivo

*La fiesta del oso* es un relato en primera persona dónde el narrador investiga el pasado de su tío abuelo para construir un árbol genealógico más pegado a la "realidad", hasta descubrirse a sí mismo como descendiente de un republicano poco menos que humano. Se trata pues de una indagación personal inspirada en una biografía fantaseada del autor, que rechaza la retórica del "nosotros" para ahondar en los pensamientos angustiados de un "yo" particularmente preocupado por los lazos de sangre. En su reciente publicación acerca de las novelas sobre la Guerra Civil, el académico marxista Eduardo Becerro denuncia la tendencia actual a desarrollar un enfoque íntimo y subjetivo que limita las posibilidades de la novela y desemboca en lo que llama la "liquidación de la historicidad" :

> "La liquidación de la historicidad, por lo tanto, es esa narración de la Historia donde se desplazan esas lecturas –políticas, económicas, sociales, como digo- a favor de una lectura de todo conflicto en clave intimista o individual, moral o psicologista. Y esto es lo que ocurre en buena parte de las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben en la actualidad." (López Arnal, 2015)

*La fiesta del oso* puede sin duda encajar en esa clase de novelas que recuperan la contienda en clave intimista. Sin embargo, a nuestro parecer, tampoco se puede ignorar el sentido más universal que encierra la novela; sobre todo si, como afirma Alberto Reig Tapia, "el mejor camino de la universalidad es saber expresar la más absoluta y convincente particularidad" (2009: 48). Lo

sorprendente es que el sentido ideológico se desprende a partir de la experiencia relatada del "yo" : se construye una "ética del yo", aspecto que Martínez Rubio define como característico de la nueva investigación (Lauge Hansen, 2012: 79)[93]. Se trata pues de descubrir lo que nos dice la novela de la memoria republicana, más allá de una simple investigación familiar, como espejo del mundo que la rodea. No obstante, hay que tener cuidado a la hora de otorgarle un alcance más amplio. Jordi Soler no quiere ser erigido en el portavoz literario de las aspiraciones de los descendientes de republicanos (entrevista con la autora, 18/05/15). *La fiesta del oso* traduce sus reticencias a encarnar una identidad colectiva : se trata más bien de una reacción a la lectura errónea y a la recuperación que se hizo de *Los rojos de ultramar* en el Sur de Francia. No obstante, a nuestro parecer la novela participa también en la reinvención de la memoria de la derrota.

# 1) Una búsqueda identitaria dolorosa

### a) El "compromiso de consanguinidad"

La trilogía de *La guerra perdida* lleva al narrador, nieto de refugiado español, a indagar acerca de sus orígenes republicanos, sin embargo, su investigación tiene que ver sobre todo con una búsqueda identitaria propiamente individual. Georges Tyras subraya la dimension edípica propia del la gestión indagatoria : se trata de "llevar al protagonista narrador a resolver sus propios problemas identitarios, problemas ejemplares de su postura en el presente y de su relación con el pasado" (Champeau *et.al.*, 2011 :364). En *Los rojos de Ultramar*, ir a Argelès-sur-mer le permite al narrador-antropólogo realizar un "viaje de arqueología interior" para "obtener un mejor perfil de Arcadi y, consecuentemente, de mí mismo", puesto que el antiguo campo de concentración encierra "algo mío" (*La guerra perdida*, 2012: 155). De la misma manera, en *La fiesta del oso*, dice el narrador que la historia de Oriol es suya (62). Por lo tanto, no se trata de "recuperar la memoria histórica" sino más sencillamente de trazar su genealogía para mejor conocerse a sí mismo.

El mismo drama original de la derrota, de la Retirada y del exilio vincula a los miembros de la familia, la metáfora de la sangre esbozando la transmisión de la memoria familiar de generación en generación. El peso del "compromiso de consanguinidad" (López Quiñones, 2006) se cierne así sobre las tres novelas, subrayando la importancia de los lazos de sangre, sea entre los dos hermanos, -la herida putrefacta de Oriol siendo para Arcadi "carne de su carne" (*La guerra perdida*, 2012: 28)- o entre el nieto y su tío abuelo. Sin embargo, *La fiesta del oso* se singulariza en la relación que construye con el pasado puesto que el parentesco con el republicano no es

93 Sobre la nueva investigación, *cf*. capítulo III, p. 53

reivindicado orgullosamente : es más bien una vergüenza terrible, asquerosa, repugnante, esbozando un esquema genealógico totalmente al revés de la aspiración común a rehabilitar una herencia gloriosa. El narrador, mientras va enterándose de la monstruosidad de su tío, experimenta "una creciente sensación de asco y repugnancia". La idea de la consanguinidad como "camisa sucia" (128), "carga" (140), o "mancha" (112, 150) puede hacer pensar en la imagen bíblica del pecado original, un pecado que el mismo narrador teme transmitir a su vez a sus hijos, susceptibles de cargar, "como cargo yo, con una parte de su turbia sangre" (137). El horror de compartir un apellido con un hombre despreciable (119), de ser "*le petit neveu du petit soldat*" (141, en cursiva en el texto), de enarbolar los mismos ojos, la misma nariz que en la fotografía del asesino (124), alcanza un apogeo al final de la novela, cuando el narrador parece reconocerse a sí mismo en su tío, como si mirara un espejo :

> "[E]n cuanto sus ojos hicieron contacto con los míos sentí que el mundo se me venía encima, vi los ojos de mi madre y de mi hermano, vi en su rostro mis propios rasgos, vi en su gesto patético el santo y la seña de mi tribu." (157)

La anáfora "vi" subraya la confusión tremenda del narrador, horrorizado por los rasgos físicos que comparte con el oso que no es sino su tío-asesino. Los lazos familiares que unen la "tribu" se manifiestan así a través de semejanzas físicas que no dejan lugar a dudas y, sugieren la contaminación de todos los descendientes por una sangre maldita.

Por otra parte, la filiación familiar es un elemento estructural y obsesionante en el discurso del autor. Su apego por la zona de los Pirineos tiene que ver con "el llamado de la familia, de la sangre" (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15) que experimenta como descendiente del exilio. En efecto, muchas de las tumbas del cementerio de Lamanere - el pueblo de Noviembre en la novela-, enarbolan, en la realidad, el mismo apellido que el autor, Soler (*ibid.*). La idea del acontecimiento original – la Retirada o, en la novela, las atrocidades de Oriol- capaz a veces de atravesar las generaciones sin que se den cuenta y, de acuciar de repente y a contrarreloj a los descendientes, corresponde pues con una preocupación recurrente para el autor, que se despliega de manera obsesiva en *La fiesta del oso*.

### *b) Escribir para deshacerse de sus demonios*

En *Los rojos de ultramar*, las memorias escritas por el abuelo Arcadi le permiten realizar una catarsis del trauma pasado : se trata "de exorcizarse, de sacarse de encima, a fuerza de escribirlo, al demonio de la guerra" (*La guerra perdida*, 2012: 16). El narrador de *La fiesta del oso*, a su vez, cuenta su historia para deshacerse de un peso, y realizar "un desplazamiento de la responsabilidad"

(144). Por lo cual, cuando se entera de la muerte de Noviembre con quien hubiera podido compartir la "verdadera" historia de Oriol, decide tomar la pluma para encontrar en el lector ficticio un nuevo interlocutor con quien compartir su hallazgo perturbador.

La dimensión autoreferencial de la novela, o sea el hecho de que el narrador finge escribir para transmitir a un lector, como si fuera el mismo autor, es un artífice literario recurrente en la narrativa reciente que sugiere el reparto de una carga íntima y el intento de reconstrucción de una identidad (Champeau, Carcelén, 1994: 184). Con la literatura, "ahí se juega uno con su identidad" afirma el autor Juan José Millas[94]. Ante todo, con la autoficción, el autor enmascarado se descarga imperceptiblemente de una historia que le pesa, inventando un espacio imaginario que le permite edificar un mito personal "a su gusto y medida" (Alberca, 2007: 193). La autoficción es así una manera de reinventarse :

> "¿No es en realidad un reclamo o una evidencia de que detrás de tantas criaturas de ficción hay una necesidad manifiesta de complementar una identidad incierta o en crisis, que se apuntala con una dosis de ficción?" (*ibid.:* 280).

La pregunta que hace Manuel Alberca asocia la autoficción con una estrategia del autor para rellenar, mediante la invención de elementos ficticios, los huecos de una identidad "en crisis", una hipótesis que parece particularmente adecuada en el caso de Jordi Soler. Él mismo ve las tres novelas de *La guerra perdida* como una "prótesis" que intente suplir la mano amputada del abuelo exiliado y derrotado (vídeo "el exilio de Jordi Soler", 2013). La escritura de novelas es pues un artífice para ocultar una herida, la del abuelo heredada por el nieto, es también un intento para curarla. Dice el autor que al escribir *La guerra perdida*, pudo ordenar un poco su "cosmogonía" (*ibid.*), pudo, como lo afirma Alberca, "complementar" en parte una identidad escindida. No obstante, a pesar de todo, Jordi Soler sigue sintiéndose "un poco mutilado" (*ibid.*), por lo cual el efecto catártico de la autoficción no puede ser total. Tampoco se agotó la fuente de inspiración sacada de su historia familiar : nos informó que estaba escribiendo un libro de cuentos sobre la Portuguesa, el cafetal de su infancia veracruzana (entrevista con la autora, 18/05/15), o sea que de algún modo, sigue intentando complementar, mediante la ficción, una historia familiar traumática y una identidad familiar e individual todavía en parte mutilada. Esa configuración identitaria coja puede revelar en negativo las contradicciones de una memoria colectiva todavía problemática.

94 Juan José Millas, "Literatura y necesidad", *Revista de Occidente*, núm 98 99, julio agosto 1989: 190 (*cit. por* Carcelén, Champeau, 1994: 185)

## 2) De la búsqueda familiar a la memoria colectiva : una novela reveladora de las angustias de su tiempo

*La fiesta del oso* gira en torno a la crisis existencial de un individuo; no obstante, más allá del drama interior, aparece en filigrana una representación poco común y conflictiva del pasado republicano que expresa las tensiones que atraviesan la sociedad española actual. La novela trasciende pues la experiencia individual y, el hecho de que la portada de la trilogía de *La guerra perdida* enseñe la fotografía de un grupo anónimo de republicanos durante la Retirada viene a corroborar la idea de que la obra no se reduce a una simple historia personal y familiar ficcionalizada.

Primero, a través del despliegue de imágenes muy poderosas, Jordi Soler puede esbozar su visión particular de la derrota republicana. La metáfora de la muerte de España cuyo cadáver arrastra Oriol sugiere el aniquilamiento del país por la Guerra Civil, la idea de que, según el autor, la derrota significa el fin de España. La imagen recurrente de la mutilación también traduce la derrota y la corrupción psíquica que se deriva del trauma. Vemos pues que la novela no "liquida la historicidad" (Becerro, López Arnal, 2015), no se contenta con disecar los dilemas personales del narrador, sino que propone una interpretación precisa de la contienda y su desenlace a partir de un enfoque que enfatiza el trauma de la derrota y, revela la ideología del autor. Por lo tanto, *La fiesta del oso* también es una "prise de possession de la mémoire" (expresión de José Mainer *cit por.* Alsina, Buissière-Perrin *et. al.*, 1998: 275) puesto que propone una reinterpretación de la derrota, designada como responsable de la muerte simbólica de España y al origen de la mutilación identitaria de los perdedores y sus descendientes. Por ende, propone una memoria de la derrota a la que se añade la construcción de una identidad colectiva de derrotados resumida en la metáfora del "árbol inmenso y saludable […] de La Guerra Perdida" (94).

Por otra parte, la memoria que aflora en *La fiesta del oso* es también particularmente conflictiva puesto que mantiene la duda a lo largo de la novela acerca de la posición que hay que adoptar respecto al pasado. Según Jordi Soler, la literatura no tiene que ofrecer una solución imperativa, tiene que contentarse con cuestionar antes que afirmar de manera contundente :

> "qué es lo que son las novelas ? Son artefactos literarios que plantean un montón de preguntas, una serie de posibilidades y nunca una respuesta. De las repuestas se encargan los matemáticos, o los economistas, con los resultados que ya conocemos... Pero los novelistas más bien planteamos incógnitas" (Jordi Soler, vídeo, 2011)

Si se le puede asignar a la novela negra la función de "desenmarañar los turbios enredos del

subsuelo de la sociedad" (Tyras, 2003), parece que *La fiesta de oso*, a caballo entre novela de investigación y novela de memoria, cumple con aquella función de revelar a su manera una conciencia dormida de los españoles, sin "desenmarañar sus enredos" sino más bien exponiendo las incertidumbres que los hostigan. La lucha interior del narrador sugiere la relación tensa que mantiene la sociedad con el pasado, un pasado mal integrado en el imaginario colectivo y caracterizado por cierta "desmemoria" (Colmeiro, 2005). La literatura aparece pues como un medio para construir una memoria "que se modifica y reescribe al compás de las inquietudes" (Macciuci *et. al.*, 2010: 19). En nuestro caso, *La fiesta del oso* puede interpretarse como el espejo del dilema entre olvidar y recordar que acucia a la España del siglo XXI, un "falso dilema" (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15) puesto que el autor, al escribir sobre el tema de la memoria de la guerra civil, se posiciona del lado de los defensores de la memoria.

Para concluir, con *La fiesta del oso*, parece que Jordi Soler quiso proteger su obra de un uso ejemplificante y rehuir así de una recuperación abusiva por parte de descendientes del exilio en pos de identidad. Sin embargo, al mismo tiempo participa, a partir de una "ética del yo", en la construcción de una nueva memoria de la derrota republicana, situada al margen del patrón narrativo tradicional. La memoria que de ello se desprende rechaza las dicotomías, y demuestra cierta madurez a la hora de abordar el pasado republicano.

> "Se puede decir que la aportación sociocutural más importante de la novela española actual de la memoria será la de reconocer el sufrimiento de las víctimas a la vez que insiste en la complejidad que supone acercarse a la realidad histórica a través de la desconstrucción de los patrones más divulgados de interpretación histórica. […]. [Y cuando] prácticamente todos los demás discursos sociales contribuyen a reforzar la polarización política del país, no es poca cosa."(Lauge Hansen, Cruz Suárez *et. al.*, 2013 : 36-37)

## Conclusión del capítulo IV :

A partir de una búsqueda identitaria íntima en medio de los Pirineos, *La fiesta del oso* aborda la memoria republicana desde un enfoque renovador. Para el intelectual palestino Edward Said, los exiliados hablan desde un espacio intersticial que les confiere un distanciamiento habilitador (Said, 2000: 27). El espacio pirenaico parece ser el sitio "intersticial" por antonomasia para imaginar una visión renovada de la derrota, un espacio fronterizo que da rienda suelta a la invención literaria. La ambición de Jordi Soler era pararse en la derrota contemplada desde España[95], después de haberse interesado más precisamente por el impacto de la derrota desde México con *La última hora del último día.* Desemboca en *La fiesta del oso* que ofrece la descripción luminosa de un bosque pirenaico mágico muy parecido a la selva donde nació el autor, punto de partida sorprendente que permite salir de los caminos ya trillados a la hora de evocar la memoria del exilio republicano.

Por otra parte, la imagen del exiliado como desmembrado (Said, 2000: 18) aparece en varias ocasiones en la obra de Jordi Soler, a través de la amputación de la mano del tío abuelo y, de la amputación de la pierna del tío Oriol[96]. Así podemos definir a Jordi Soler como un autor "desmembrado por herencia" que heredó esa mirada peculiar nacida del exilio, una mirada que Jordi Soler define él mismo como "atlántica" (conferencia de clausura del máster literaturas hispánicas de la UAM, 18/05/15). *La fiesta del oso* puede así interpretarse a la luz de la visión "ultramarina" del autor, construida fuera de la península y nutrida desde el interior, que le permite así complementar con la literatura su identidad híbrida de nieto republicano de ultramar, heredero, víctima y defensor de los lastres de la derrota.

95 *La fiesta del oso* fue escrita en Barcelona (Jordi Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

96 También podemos pensar en *Restos humanos* (2013) que cuenta el tráfico de miembros y órganos en que se ve involucrado un cura iluminado.

# Conclusión general :

Al término de nuestro estudio sobre *La fiesta del oso* de Jordi Soler llega el momento de sacar conclusiones y distanciarnos de lo que hemos ido demostrando. Decidimos abordar la novela de Jordi Soler bajo una óptica que abarque estudios sobre la estructura narrativa, trabajos sobre la hibridez genérica y, elementos de reflexión sobre la memoria. Se trata pues de un acercamiento global que permite traer algo de luz sobre una novela compleja que nuestro trabajo no quiere desconstruir, como aquellos "aguafiestas" (134) a los que culpa Jordi Soler, sino de cierto modo tratar de entender en la medida de lo posible.

Jordi Soler es un escritor nómada, nacido de la derrota republicana en la selva veracruzana, catalán en México, mexicano en Cataluña, un hombre "átopos" de lengua estrafalaria que se propuso escribir sobre la guerra perdida de su abuelo, un lastre que sigue arrastrando. Como muchos descendientes de un pasado traumático, es poseído por una historia que nunca vivió (Epstein *cit. por.* Jelin, 2002: 117) y que, por ende, es incapaz de olvidar. En *La fiesta del oso*, el narrador lleva a cabo una búsqueda para descubrir la verdad sobre la desaparición del tío Oriol. La novela profundiza los mecanismos de la autoficción gracias a elementos paratextuales engañosos, y sobre todo mediante la afirmación de un narrador que pega perfectamente con la figura del autor. En efecto, la ficcionalización del autor sólo se puede adivinar en la degradación del personaje, un hombre cobarde que frena con sus temores el desarrollo de la intriga. El juego con las fronteras entre lo real y lo ficticio permite así revelar los espejismos de la memoria : los hechos reales se ven contaminados por la ficción y el lector nunca sabe con qué carta quedarse hasta optar en fin por la de la incertidumbre.

Por otra parte, la novela enarbola una estructura detectivesca que la vincula con la "novela de la nueva investigación" (Martínez Rubio, Lauge Hansen, 2012: 78), estructura propicia para desmontar una versión mentirosa del pasado y comprometerse con una verdad que se está creando desde la ficción :

> "no se trata para el escritor de « pintar lo realmente ocurrido », sino de comprometerse en la búsqueda de la verdad ;[...]. Finalmente la verdad no se define respecto a la realidad sino respecto a otros discursos, a otros relatos – reales, imaginarios o fantasmados [como es el caso en *La fiesta del oso*]- que hay que desenmascarar. La verdad, pues, es algo que se busca, que se construye, que se « crea ». Es la paradoja o el reto de la novela de la memoria que es pura « ficción »." (Sagnes-Alem, Champeau *et. al.*, 2011: 329-330)

De la novela surge una "verdad" que atañe al mundo real : la "verdad" del impacto catastrófico de

la derrota capaz de trastornar a un individuo y de repercutirse en las generaciones siguientes (pensamos en las dificultades del narrador para enfrentarse con la vida); la "verdad" de la relación atávica con el pasado que la ceremonia de Prats de Mollo escenifica cruelmente; la "verdad" del anhelo fragoso de saber; la "verdad" de Oriol, criatura literaria que encarna la mutilación de la derrota. Así, si el libro proclama su índole ficticia, no deja de desarrollar un discurso siempre muy comprometido con el mundo real, un discurso muy ligado a lo "verdadero". Es pues la paradoja de lo que Nathalie Sagnes-Alem llama "el nuevo compromiso de la novela" (Champeau *et. al.,* 2011: 441).

Por consiguiente, mediante su perfil autoficticio y detectivesco, *La fiesta del oso* entronca pues con una tendencia notable en la narrativa contemporánea. Sin embargo, varios aspectos vienen a singularizarla : el universo "maravillo-morboso" que rodea la investigación, o el hecho de que sea una "novela republicana al revés", donde el republicano se convierte en monstruo en vez de héroe. Jordi Soler realiza así un desafío literario bastante atrevido, sobre todo en el contexto de los años 2000 volcados al reconocimiento de la lucha republicana. Pero la novela tampoco reniega de la memoria republicana; el narrador, un tiempo seducido por el olvido, se pone por fin a escribir la historia de Oriol, lo que sugiere su adhesión final a la necesidad de recordar. Por ende, podemos suponer que *La fiesta del oso* participa en la construcción de una memoria literaria disidente o por lo menos alterna, que, mientras aspira a la "recuperación de la memoria histórica", integra las contradicciones y dudas que ella encierra.

Se suele subrayar la "decisiva influencia" (Reig Tapia, 2009: 41) que tiene la literatura sobre la formación de la memoria colectiva. Bien lo vemos en los debates recientes que estallaron a partir de la publicación de *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell en Francia, o de *El impostor* (2014) de Javier Cercas en España, acusado de fraternizar con el verdugo en el primer caso (Ozouf, *Le Débat*, 2011: 13), y de desacreditar a los que luchan por la recuperación de la memoria histórica en el segundo caso[97] : el discurso que se desprende de las novelas transmite una visión del mundo que puede tener cierto impacto en la sociedad e inquieta a los que no se reconocen en ella. Fue el caso con *La fiesta del oso*, que suscitó una reacción suspicaz de algunos ancianos del Sur de Francia[98]. Ahora bien, nos parece que el acercamiento estrafalario de Jordi Soler y su retrato grotesco de la retaguardia republicana permite renovar la mirada sobre la derrota, ayudando así a

97 "[Javier Cercas] define despectivamente a los grupos y personas que han continuado batallando bajo enormes dificultades por la recuperación de la memoria histórica, como parte de una floreciente industria, añadiendo que ello es parte de una manipulación generalizada, utilizando el caso de un conocido impostor que dirigió la Amical de Mauthausen, una asociación de prisioneros de campos de concentración nazis (sin haber estado nunca él mismo en ningún campo), como si la práctica de dicho personaje representara a todos los que luchan para recuperar la memoria histórica de los vencidos." (Navarro, 2015)

98 "Sobre todo me sorprendió mucho la lectura de los lectores mayores, de los que si habían estado, lo que si habían vivido..." (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

hacer memoria e imaginar cómo pudieron ser aquellos que apenas dejaron rastro. Los republicanos que desaparecieron sin poder transmitir su experiencia son invisibles en el relato colectivo construido por la Historia. Es cuando la literatura interviene para dar voz a los silenciados : "la libertad de la escritura – el ir más allá y más acá de los hechos- suple los vacíos de la memoria" (López de la Vieja, 2003: 114-115). Al adentrarse en la vida torturada de un desaparecido ficticio, Jordi Soler integra el desaparecido en el discurso literario y contribuye en complementar una memoria colectiva fragmentaria. El enfoque peculiar y asombroso que despliega en *La fiesta del oso* permite pues renovar la memoria de la derrota, por lo cual probablemente podría ubicarse dentro del grupo de novelas cuyo acercamiento original y antimaniqueo es, según Todorov[99] :

> "una muestra de madurez cultural y un presupuesto imprescindible para que las narrativas puedan contribuir al desarrollo de una justicia restituyente *(restorative justice*) es decir, historias que pueden contribuir a la reconciliación en sociedades que han sufrido un pasado traumático."

Los acontecimientos por venir podrán confirmar o no esta predicción de Todorov, pero sea lo que sea, la ambición de Jordi Soler es mucho más humilde : tiene un compromiso con la literatura que prima sobre todo, incluso sobre las obligaciones respecto a la memoria y a los descendientes del exilio[100].

A la hora de concluir nuestro trabajo, podemos recordar dos características esenciales que hacen de *La fiesta del oso* una novela sumamente original. Primero, tiene que ver con la mirada "atlántica" de Jordi Soler, que observa el drama de la derrota desde los intersticios, una baza mayor para renovar un tema novelesco trillado. Habla desde la mutilación hereditaria del exilio y de la derrota, desde una identidad híbrida, desmembrada, que la literatura le permite en parte recomponer. Eso lo habilita para esbozar nuevas perspectivas sobre una realidad histórica que se ha vuelto indescifrable (Andres-Suaréz, Champeau *et. al.*, 2011 : 310). Por otra parte, Jordi Soler se apodera de una realidad histórica que rellena de seres extraños en un bosque pirenaico particularmente exótico. La imaginación es pues un ingrediente fundamental que nutre y suaviza considerablemente el retrato de la derrota. Según Jordi Soler, "mientras más contaminada esté la memoria, cuanto más haya sido infectada por la imaginación, mejor memoria literaria será" (Soler, "la escritura atlántica, 2015). Así invaden la investigación una leyenda pirenaica y una serie de criaturas extrañas que Jordi Soler extrae de sus lecturas infantiles, rarezas que le permiten escabullirse del apremiante imperativo de memoria. Delimita así un territorio literario híbrido que

99 Todorov, " Memory as remedy for evil", *Journal of International Criminal Justice*, 7, 2009 : 447-462, *cit. por.* Lauge Hansen, Lauge Hansen *et. al.*, 2012: 94. Para Todorov existe una memoria "literaria" y otra "ejemplar" que permite evitar los errores del pasado en el tiempo presente.

100 "mi compromiso siempre ha sido con la literatura, con mis novelas, con mi oficio." (Soler, entrevista con la autora, 18/05/15)

puebla a su antojo a partir de su memoria infantil, familiar, y de su imaginación de escritor, una "memoria fermentada" (Llamazares, 2006: 9) nacida del olvido y de los huecos de la memoria : "la literatura navega entre la memoria y el olvido, porque es precisamente en el olvido donde tiene lugar la invención" (Soler, "la escritura atlántica", 2015). La vuelta por un mundo mítico, oscuro y mágico desemboca en una reflexión singular sobre el pasado y el presente que convierte Jordi Soler en un "emprendedor de memoria" especial, aislado de la ola de "recuperación de la memoria histórica" a la que no obstante sigue perteneciendo. La memoria literaria que se desprende de su obra es pues original y sutil, y quizá pueda anunciar alguna evolución en la relación todavía sensible que los españoles mantienen con su historia reciente.

# Anexos

## A) “La escritura atlántica”

Jordi Soler, “La escritura atlántica”, texto leído durante la conferencia de clausura del máster de Literaturas hispánicas de la Universidad Autónoma de Madrid, 18/05/2015[101]

1

Siempre he encontrado incómoda la relación que se hace entre el escritor y el metro cúbico de tierra en el cuál nació. Es verdad que los escritores han tenido que ver la primera luz en algún metro cúbico específico, en unas coordenadas precisas dentro de un país, pero también es cierto que en un escritor es crucial, más allá del sitio donde nació, el punto, literario y vital, hacia el cuál se dirige, y a lo largo de este tránsito hay que ir sumando sus lecturas, sus experiencias, los libros que va escribiendo y los otros metros cúbicos específicos donde han nacido sus ancestros y, también, sus descendientes. A la hora de efectuar todas estas sumas hay quién, como yo mismo, se siente incómodo con esa clasificación que se hace de los escritores según el país en el que nacieron, aún cuando escriban en la misma lengua. Pondré como ejemplo mi caso: nací en Veracruz, México, en una comunidad de republicanos exiliados catalanes, me pusieron Jordi de nombre y las primeras palabras que oí y que pronuncié cuando empecé a hablar fueron en catalán. Siempre fui un raro porque me comunicaba con mi abuelo y con mi madre en una lengua que en México nadie entendía y porque tenía un nombre, Jordi, que en México parece, en el mejor de los casos un apodo, y en el peor, el apodo de un travesti. Me hice escritor por el entusiasmo que me produjeron autores como Navokob, o Tolstoi, o Flaubert, o Jack Kerouac, o Juan Marsé. A los escritores que me tocaban por aquel controvertido metro cúbico en el que nací, a Pitol, a Paz a Rulfo y a Fuentes, los leí con asombro ya que era un adulto. En mi adolescencia viví en Canada y años después, ya casado con mi mujer que es francesa, viví en Irlanda y ahí, con mucha devoción, me dejé contaminar por los autores irlandeses vivos y muertos. Luego llegamos a vivir a Barcelona, yo con pasaporte español, mi mujer y mi hijo con pasaporte francés, y con el tiempo llegó mi hija Laia que nació en la calle Muntaner, en Barcelona, la misma calle en la que nació mi madre que es su abuela. Ahora vivo en una ciudad donde llamarse Jordi no genera ningún tipo de sospecha, he pasado de ser mexicano relativo a reconvertirme en un catalán exótico que habla con acento mexicano. Todo estos accidentes, más que hacerme sentir que no soy de ningún sitio, me hacen pensar que tengo dos países así que, a reserva de que piense otra cosa en cuanto termine estas líneas que he escrito en Barcelona, bebiendo café mexicano, con mi ordenador que compré en Irlanda y oyendo una estación de Jazz que transmite desde Londres, a reserva, como dije, de que al final piense otra cosa, en esta línea lo que creo es que lo que he hecho durante mi vida de escritor no es literatura ni mexicana, ni catalana, ni española, sino una conjunción de las tres, más lo irlandés y lo francés y lo ruso que se me ha ido pegando en el camino.

Allá donde voy arrastro las dos lenguas que me definen: el español de México y el español de España. En este ir y venir voy construyendo un tercer español, un lenguaje trenzado de expresiones que se usan de un lado y otro del mar, una escritura, digamos, atlántica.

Se trata de una lengua nómada que va caballo entre los dos países y que a mí me gusta pensar que tiene su centro en una isla, en esa isla emocionalmente equidistante, entre Veracruz y Barcelona, que es Irlanda. En esa isla hace más de una década, cuando me encontraba en un tránsito de nómada entre México DF y Barcelona, decidí que en mis novelas, en la lengua con que están escritas, tendrían que ser muy palpables mis desplazamientos físicos, mi nomadismo personal. Me

101 Texto enviado por correo electrónico por Jordi Soler.

gustaría que un lector avezado pudiera descubrir, al leer mis libros, sin más herramientas que mi prosa, en qué sitio estaba, y de dónde venía, en el periodo en que tal novela fue escrita.

2

Decía Baudelaire que la memoria es "una imaginación muy viva". Pensaba, por supuesto en la memoria literaria, en esa memoria que a los novelistas nos sirve como instrumento para la escritura o, para decirlo en términos anatómicos, como el músculo de la imaginación. La memoria de los novelistas y de los poetas es una memoria individual, única, que se va deformando, transformando y metamorfoseando con el paso de los años.

Esta memoria cambiante y movediza es perfectamente legítima en el quehacer de un escritor de historias de ficción, como yo. Mientras más contaminada esté la memoria, cuanto más haya sido infectada por la imaginación, mejor memoria literaria será.

Un recuerdo en el fondo de la memoria, que sale a la luz cuarenta años más tarde, sale lleno de zonas oscuras que la imaginación del escritor debe iluminar, y de huecos que debe rellenar. El producto del trabajo que se hace con este recuerdo es la "imaginación muy viva" que proponía el poeta Baudelaire.

El poeta francés Henri Capien definía las obras literarias, "los orbes de palabras" como: "murmurante memoria".

Cuando se está escribiendo una novela la memoria no para de moverse, igual que las palabras, los párrafos, las páginas, la prosa completa, la memoria se desplaza por el mismo sistema hidráulico, ocupa el territorio avanzando por canales, acequias, zanjas y tuberías, es otra nómada que va de arriba abajo y de Este a oeste, dotando a las ideas, que son palabras, del vigor y la profundidad que le son propios.

Al efectuar todo este trabajo, este movimiento perpetuo y sostenido que acompaña a la prosa, la memoria produce un ruido, un zumbido producto de la tensión que provoca el desplazamiento: un murmullo eléctrico.

A mí me gusta pensar que este murmullo eléctrico que insufla vigor a la prosa de los novelistas, está todo afincado en la infancia, que todo sale de ese magma ígneo, burbujeante y explosivo que es la memoria en formación de un niño.

Me parece que uno queda determinado, de por vida, por la orientación, el punto cardinal que predominó en su nacimiento, la temperatura, el porcentaje de humedad y la altura sobre el nivel del mar que había en el lugar del acontecimiento.

Yo nací en una plantación de café, a 812 metros de altitud sobre el nivel del mar, en la selva de Veracruz, en México y, desde entonces, llevo un altímetro en la memoria que me indica, con asombrosa precisión, cada vez que me encuentro en un sitio que tiene esta altitud.

Si alguien me pregunta ¿en dónde está la memoria, ese músculo de la imaginación, ese murmullo eléctrico?, respondería: a 812 metros de altitud sobre el nivel del mar.

A partir de estas coordenadas personales, de esta primigenia rosa de los vientos, se va conformando la visión particular de escritor de novelas.

Gaston Bachelard, otro francés, proponía la ensoñación como vehículo para llegar a la memoria. No el sueño, sino ese estado de duermevela, ese estar con un pie en el sueño y otro en la realidad, que nos permite vagabundear, de manera ordenada, por nuestra cartografía interior.

Para efectuar esta inmersión en la memoria por medio de la ensoñación, tengo un truco que pongo en práctica todas las mañanas. Me levanto muy temprano, sobre las cinco de la mañana, y paso directamente al escritorio, sin entrar en contacto con el agua. Nunca me ducho antes de terminar mi jornada de novelista, porque tengo la impresión de que el agua destruye las ligas con el sueño. Si no me ducho conservo esas ligas, permanezco enchufado durante horas a mi territorio onírico y desde ahí, con un pie todavía en el sueño, resulta muy fácil la ensoñación.

La memoria en la literatura ha de resbalarse por la pendiente de la ensoñación; de esta forma logramos dar con los arquetipos de la infancia.
La memoria es movediza, es el pasado revisitado, retocado e incluso transformado por la imaginación
La memoria es la identidad, quién pierde la memoria pierde la identidad
La literatura navega entre la memoria y el olvido, porque es precisamente en el olvido donde tiene lugar la invención.
Somos memoria, y anticipación basada en esa memoria.
La memoria es mujer.

## B) Entrevista con Jordi Soler

La entrevista tuvo lugar el lunes 18 de mayo pasado, en la Universidad Autónoma de Madrid, donde Jordi Soler vino a hacer la conferencia de clausura de nuestro máster.

– Estoy trabajando sobre *La fiesta del oso* y, el año pasado hice un trabajo fin de máster sobre la memoria de los refugiados republicanos en Rennes, Bretaña, en mi cuidad de Francia. Y todos los hijos de republicanos que conocí hablaban con mucho orgullo de sus padres, de los valores que les habían transmitido. Hablaban de sus padres como si fueran héroes. Tu libro, *La fiesta del oso,* empieza con este retrato de los soldados republicanos que son moribundos, que luchan contra la gangrena... Y quería saber, ¿por qué esa visión tan sorprendente ?
Jordi Soler : Bueno, porque, bueno como sabes, había otras dos novelas antes de *La fiesta del oso*, y las tres son accidentales, nunca me propuso escribir una trilogía. Lo que pasa es que con *Los rojos de ultramar* pensaba que había dejado aspectos sobre todo de la vida en la Portuguesa, en esa plantación de café que habían quedado sin tocar. Escribí *La última hora del último día* y cuando terminé esta novela pensé que hacía falta el punto de vista desde España. Por otra parte pensé que hacía falta una perspectiva nueva sobre los héroes de la guerra, entre comillas la palabra "héroe". Hay diversos niveles de heroismo, a mí ese ejército de desgraciados que iban allí arrastrando una pierna con la cabeza herida me parece que es un ejército de héroes también. Sin embargo, el personaje de Oriol, a lo largo de la novela va convirtiéndose, no sólo deja de ser héroe sino que acaba siendo un poco menos que humano. Me parecía divertido como novelista hacer el trabajo al revés. Las historias de guerra muchas, normalmente te van construyendo a un héroe. Aquí yo partí del otro punto, un hombre republicano que era heroico va poco a poco degradándose hasta perder todo rastro de heroicidad. Y por qué abrí esa novela con ese ejército de gente desgraciada, es una decisión estética, pensaba que abrir una novela con esa abertura era muy potente.
– Hablaste del "filón literario" de la guerra civil, o mejor de la derrota, este filón se acabó después de *La fiesta del oso* ?
JS : No lo sé, no lo sé. Estoy terminando un libro de cuentos sobre la Portuguesa, no es un libro sobre el exilio pero sí sobre una tribu de extranjeros que están en la selva en México exactamente como sucede en mis novelas. Son historias que se quedaron fuera de las tres novelas porque hacían ruido, interrumpían la trama principal, y ahora me he puesto a escribir, pensaba escribir otra novela pero salieron cuentos. No lo sé, no sé si se acabó el filón, es una historia que me interesa mucho. Pero también estos libros me identificaron con un grupo de escritores con el que tampoco me identifico, como escritor de la guerra civil. Y no creo que soy escritor de la guerra civil, la guerra civil por supuesto que aparece, y es quizá el punto del cual parten mis historias, pero no creo que sean historias de la guerra civil. Sobre todo me sorprendió mucho la lectura de los lectores

mayores, de los que si habían estado, lo que si habían vivido...

– Estaban chocados ?

JS : Sobre todo en el sur de Francia, aquí hay un montón. Cuando salió *Los rojos de ultramar* ..

– Fue un éxito...

JS : Fue un éxito sí, me di cuenta de que yo estaba asumiendo un papel que me quedaba muy grande, porque esa gente vio, quizá con razón, que la historia era suya y me identificó a mi como parte de esa historia. Pero yo soy hijo de esa historia, yo nací cómodamente en México, en la casa que tenían mis padres, tuve una infancia feliz. No padecí nunca el exilio. De hecho venir de una familia de exiliados siempre ha sido una ventaja, me ha dado otra perspectiva. Y me vi de pronto encarnando un papel que no me correspondía. Eso me desconcertó mucho y pensé que tenía que escribir otras novelas para situarme como el escritor que quiero ser, yo no soy un escritor de la guerra civil. Soy un escritor que escribe novelas ya está.

– Lo recuperaron como libro representante de su identidad de hijos de republicanos

JS : Si de hecho, se estudia en algunos institutos de Francia. Han incluido parte de la historia en algunos libros de textos. En fin se ha tomado como parte de la historia cuando yo lo que quería hacer era una novela. Escribí esto porque me parecía una novela de aventuras, no te voy a decir de aventuras porque es más grave que esto pero era una propuesta literaria no era mi intención.

– Por eso se afirma más en *La fiesta del oso,* también pega mucho a la realidad pero aparece un gigante : irrumpe lo maravilloso para decir, en fin, que no es la realidad.

JS : Si exactamente, está muy bien visto hay elementos que invitan al lector a ver que es una novela. Está anclada en la realidad pero al final es una novela.

– Más que *Los rojos de Ultramar* creo, es como una manera de reaccionar a la lectura de la gente.

JS : Exactamente, sí, una reacción fue escribir otro libro y después otro.

– Y ese encuentro en Argelès-sur-mer tuvo lugar?

JS : No exactamente así pero sí fuimos con mi madre a exorcizar esa playa que era una zona maldita para nuestra familia. Y vino de México fuimos a la presentación que hice el día de la República en Argelès-sur-mer. Y allí se inauguró un especie de monumento que decía dónde empezaba el campo de concentración. Al final de la edición francesa de *Los rojos de Ultramar,* hay una nota del traductor que pone que cuando se escribió el libro, no existía el monumento que fue inaugurado a partir de esta novela. Porque el alcalde de Argelès-sur-mer era hijo de un hombre que había estado en el campo de Argelès-sur-mer, de un republicano. Y cuando leyó *Los rojos de ultramar*, donde el narrador se queja todo el tiempo que no hay memoria de ese campo, deja su boli allí. Pues el alcalde del pueblo, en el sitio donde el narrador deja su boli, él puso un especie de monumento que dice dónde empezaba el campo de concentración. Es uno de los efectos mágicos de la literatura. Se hacen realidad las cosas.

– ¿No había una placa antes ?

JS : Había una placa pequeña, y cuando yo fui la primera vez, había que buscarla entre las plantas. Y lo que hizo el alcalde fue darle algún lugar para que el bañista que esté allí tomando el sol se deprima pensando en lo que pasó en esa playa.

– Entonces, ¿cuales son tus relaciones con esa asociación? ¿Tuviste contactos con ella ?

JS : Bueno, exclusivamente como escritor. Hace poco me invitaron para la inauguración de un monumento en La Junquera, en la frontera, un monumento a la Retirada. Pero no voy a ir por eso que te contaba, no me siento una autoridad, ni me siento cómodo representando a toda esta gente. Hay gente que sí representa a ese grupo que sufrió el exilio. Mi abuelo hubiera podido, estuvo allí en el campo de concentración.

– Pero no hablaba.

JS : No al contrario, miraba por adelante supongo que quien lleve como puede esa memoria, ¿no?

– También me extrañó que el narrador de *La fiesta del oso*, siempre esté vacilando entre

recordar y olvidar, y al final dice que mejor olvidar. ¿Lo dice no ? En el tiempo de la escritura, dice que esa guerra es un lastre, mejor olvidarla.
JS : Lo cual es un dilema falso, ¿no? Puesto que lo sigue escribiendo. Lo escribe para que no se olvide. Es el punto de vista del narrador pero yo estoy un poco así. Me parece necesario recordar para poder construir lo que viene. De hecho, el narrador de unos de mis libros se queja de la poca memoria que queda de este acontecimiento. En España sobre todo, hay más memoria en Francia de lo que pasó en España que aquí mismo. Pero yo también estoy en esa posición. Me parece fundamental recordar pero también comprendo que es un esfuerzo añadido que hay que hacer. No siempre tienes la energía para hacerlo.
– ¿Y, tienes la impresión, siendo escritor, de tener un compromiso con esa memoria ?
JS : Pues, en todo caso es un compromiso que me pesa. Creo que el compromiso que me gusta es el de la literatura. Escribí esas novelas, como te decía, porque me parece una gran aventura. La forma en que una familia que ha sido expulsada de un país se inventa en otro país. Esa es la historia, cómo se establece, en un medio más o menos hostil, cómo viven en una aldea como la de Asterix tratando de defenderse de sus enemigos. Desde cierto punto de vista es una novela de aventuras, mi compromiso siempre ha sido con la literatura, con mis novelas, con mi oficio. El compromiso con la historia me queda grande, no soy historiador. En estos libros hay cosas que he inventado, no se pueden coger como libros de historia.
– Pero también tienen cierto poder, como lo que pasó con el monumento en Argelès-sur-mer después de la publicación de *Los rojos de ultramar.*
JS : Sí también tiene el poder de inquietar a la gente sobre este tema. Quien quiera estudiar la parte histórica pues aquí tiene una base. Es una de las ventajas de las novelas. Van mucho más allá que los libros de historia. Son artefactos mucho más populares.
– Cuando hablas de los Pirineos parece que describes la selva.
JS : (se ríe) Eso, ¿Has leído mis libros en francés?
– No en español.
JS : Es que, es lo que me dice mi traductor en francés todo el tiempo. Claro porque es, mi traductor francés, es quizá el mejor lector que tengo porque antes de traducir mi primer libro se leyó todo lo que había escrito. De hecho él eligió traducirme a mí. En Francia, el oficio de traductor tiene mucho prestigio, la gente se puede ganar la vida traduciendo. Él es un experto en traducir novelistas en cuya obra él detecta un español especial, cosa que detectó en mis novelas. Es el traductor de Bryce-Echenique, de Javier Marías, de un montón de escritores más o menos raros. Se llama Jean-Marie Saint-Lu. Él me ha dicho, en todas tus novelas, se trate de lo que se trate, te empeñas en regresar a tu lugar de origen, a la selva. Es verdad, me hizo exactamente esa observación. El bosque pirineo es la selva de Veracruz. No me lo dice todo el mundo, pero hay gente como tú...
– Es que soy muy francesa, y para mi es muy exótico.
JS : Y luego, la selva y el bosque tienen la misma palabra ¿no ? La forêt. En francés hay una empate mayor que en español donde queda claro que allí había un bosque, no una selva. De hecho, me hizo ver el traductor Jean-Marie que el narrador de *Los rojos de ultramar* es antropólogo. Es un científico, un universitario. Me dijo, habías fallado porque en el momento donde el narrador antropólogo va recorriendo la playa de Argelès-sur-mer y se decepciona mucho de que no haya rastros de todos los republicanos que se quedaron allí, lo que se lo ocurrió como homenaje es plantar su boli. Y me dice, planta su boli un escritor y no un antropólogo.
– En *La fiesta del oso*, el narrador es más parecido a ti, hay la foto, es escritor.
JS : Sí hay incluso el afiche de la conferencia.
– Pero te alejas mucho más también...
JS : Sí, supongo que como era la tercera vez que escribía sobre este universo ya tenía mucho más distancia. *Los rojos de ultramar* me sorprendió, era la primera vez que me enfrentaba con esa historia que es la historia de mi vida que además escribí en Irlanda. Lejos de México y Barcelona.

– Y *La fiesta del oso*, ¿la escribiste en España ?

JS : Sí en Barcelona

– ¿Estuviste en el pueblo ése de los Pirineos ?

JS : Sí en Lamanere varias veces, un pueblo fascinante por otras partes. Un pueblo, iba a decir muy francés pero es muy europeo eso, esos pueblos casi abandonados, donde han quedado los viejos, hoy es como cierran las ventanas. En Lamanere, termina la carretera del sur, es el pueblo más al sur de Francia, es muy vertiginoso, es un pueblo muy especial en cuyo cementerio, el 60% se apellida Soler en las tumbas. He pensado que mi querencia hacia esa zona de los Pirineos tiene que ver con el llamado de la familia, de la sangre. Seguro que los Soler de mi familia venimos de allí.

– De ahí viene la idea del tío Oriol que vendría del pueblo...

JS : Sí, es una zona, cada año vuelvo allí a recoger setas con mi primo, es una zona que me encanta. Me encanta ir por allí no hay nada, me siento muy bien allí, quizá por eso, hay un montón de muertos en este suelo, que eran mis parientes.

– Además es un lugar mágico como lo describes.

JS : Sí en esa novela se exalta la figura de la curandera por ejemplo, es un sitio donde hay todavía vestigios medievales, excepto lo del móvil, como lo enseña el narrador. Son sitios que han estado así cientos de años, han cambiado muy poco.

– Y lo de insertar un gigante, una vagabunda que se parece a una bruja, ¿de dónde viene ? En las otras novelas, no había cosas maravillosas.

JS : Bueno hay una chamana que cura, que es un poco la curandera. Y también es una decisión estética, que salgo de mis lecturas infantiles, una manera de empatizar con mis hijos. De hecho la fiesta del oso tiene un vecino que es un libro infantil que cuenta la historia de esa aldea de gigantes que hay en el Pirineo. La ilustró un pintor español, Santi Moix que vive en Nueva York. Fue muy bonito el trabajo porque era todo por Whatsapp.

– Siempre lo vemos en tus novelas el choque entre la modernidad y el pasado,

JS : Sí estoy aquí como hombre del siglo XXI que viene del siglo XX evidentemente. Sorprendido. Llevó treinta años colaborando con periódicos y, antes, escribía mis artículos con una máquina de escribir, me subía el autobus, iba a la redacción del periódico y entregaba mi artículo. Después nos íbamos a comer, nos conocíamos todos. Y ahora hace más de diez años que escribo en el *País*, y nunca he estado en la redacción del *País,* lo entrego todo por fax, hablamos por teléfono.

– Por eso vuelves a recoger setas en el Pirineo...

JS : Sí, con el móvil, por si me llaman.

– Y¿ vuelves a la Portuguesa ?

JS : Ya no queda nada. Se murió mi abuelo, se vendió todo. Y como suele pasar en los pueblos mexicanos van creciendo desmesuradamente, y ahora, los dos pueblos se han juntado, la Portuguesa era en medio de los dos pueblos, y ahora es una mancha urbana digamos, y aquello desapareció. Y no hay nada. Había un terreno que había comprado mi padre pero mis hijos se murieron de asco. "¿Cómo pudiste nacer aquí?" Está todo lleno de bichos, es muy peligroso. En fin, ya no queda este terreno. No queda nada, quedan mis libros, es el único que queda. Yo voy de pronto a contaminar de este mundo que es el mío, pero ya no es el mío. Reconozco la altitud, a la que nací, la humedad, el olor del café, todo eso me sigue. A veces me invitan como habitante ilustre de este pueblo, voy a dar una charla, pero ya no existe, es una pena. O no sé quizá está bien que no exista. No sé.

– ¿Tienes la nacionalidad española?

JS : Sí desde que era joven, tenía la nacionalidad y pasaporte español. Mi hijo nació en México y mi hija en Barcelona, en la misma calle donde nació mi madre, imagínate qué casualidad. Que es la misma calle donde vivimos ahora que es la calle Montaniel. Esa circularidad me invita a pensar que no solo es donde uno ha nacido sino también donde nacen tus hijos. Al final no es más que una. pieza dentro de una gran rueda, dentro de un linaje, mi familia. Cuando tendrán hijos mis hijos probablemente serán españoles y tener un abuelo mexicano será una cosa excepcional, una

rarez.

– ¿Todos habláis catalán ?

JS : Hablamos español básicamente, pero en los juegos hablamos en catalán mis hijos y yo. Mi mujer estudió el francés, mi suegro nació en París, y ella juega mucho con ellos en francés.

– Tu escritura para mi es como exótica, se ve que es una mezcla de, no es castellano.

JS : Me gusta que se note eso, me empeño en que sea así. De hecho la charla que voy a dar ahora se llama la escritura atlántica, me empeño en que se note en mis novelas que vengo de varias tradiciones del español.

– Hay un universitario, Pablo Sánchez, que escribió un artículo sobre *Los rojos de ultramar,* que dijo que se notaba una mirada transatlántica, y esperaba que después seguirías así. No es el caso, uno pasa en México, el otro en los Pirineos, pero creo que con la lengua, si se mantiene esa mirada.

JS : Sí es lo que soy yo, hijo de una mexicana y un mexicano, y yo me resisto a llamar castellano a la lengua que hablo, lo que hablo yo es español, una suma de todos los españoles. De hecho, en Barcelona se dicen cosas que nunca se dicen en Madrid, si vas a Sevilla también, o a las Canarias que ya tienen un pie hacia allá. Es un tema que me interesa mucho. Ese español que trato de hacer ver en mis novelas, últimamente, en mi última novela, también va y viene, me he puesto a poner latinoamericanismos, me parece que enriquece.

– Había un crítico que decía que eras el nuevo García Márquez, y trataba tu obra de realismo mágico.

JS : Si pero está loco este señor. Esta comparación no me favorece. Él detecta como realismo mágico, no sólo él, hay varios que lo dijeron, no es más que realismo puro y duro, porque en casa, cuando era niño, había un elefante. Eso parece realismo mágico, pero es realismo.

*Jordi Soler tuvo la gentileza de dejarnos su correo antes de empezar la conferencia de clausura del máster.*

# Bibliografía

## A) Fuentes primarias :

**Obra estudiada : Jordi SOLER, *La fiesta del oso*, Barcelona, Mondadori, 2009**

**Otras novelas de Jordi Soler :**

- *Nueve Aquitania*, México, Alfaguara, 1998
- *La mujer que tenía los pies feos*, México, Alfaguara, 2000
- *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara, 2004
- *La última hora del último día,* Barcelona, RBA, 2007
- *Diles que son cadáveres*, Barcelona, Mondadori, 2011
- *La guerra perdida*, Barcelona, Mondadori, 2012
- *Restos humanos*, Barcelona, Mondadori, 2013
- *Ese príncipe que fui,* Madrid, Alfaguara, 2015

**Artículos de Jordi SOLER :**

- "La frontera Schengen", *Letras libres*, junio de 2006. Artículo en línea disponible en : http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-frontera-schengen [Consulta 03/02/2015]
- "El vudú", *El País*, 10/08/2006. Artículo en línea disponible en : http://elpais.com/diario/2006/08/10/revistaverano/1155160833_850215.html [Consulta 26/01/2014]
- "La novela es la mejor forma", *El País*, 9/10/2010. Artículo en línea disponible en : http://elpais.com/diario/2010/10/09/cultura/1286575211_850215.html [Consulta 30/01/2015]
- "El secretario Faitg", *El País*, 14/02/2014. Artículo en línea disponible en : http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/07/catalunya/1391800466_847769.html
- "El catalán de Ultramar", *El País*, 8/10/14. Artículo en línea disponible en : http://internacional.elpais.com/internacional/2014/10/08/actualidad/1412800058_154396.html [Consulta 12/11/14]
- "Una casa para los españoles al otro lado del mar", *El País*, 9/06/2014. Artículo en línea disponible en : http://economia.elpais.com/economia/2014/06/09/actualidad/1402339556_825074.html [Consulta

30/01/2015]

– "La Herencia de la República", *El País*, 20/07/2014. Artículo en línea disponible en : http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/07/18/actualidad/1405681503_837349.html [Consulta 30/01/2015]

**Enlaces :**

– acceso a su blog personal : http://jordisolerescritor.wordpress.com/

– página web : http://www.jordisolerescritor.com/

– página web de la Orden del Finnegans : http://www.ordendelfinnegans.com/

– biografía : http://burdeos.cervantes.es/es/biblioteca_espanol/autores/Jordi-Soler.htm

**Vídeos :**

– "Presentación del libro *La Fiesta del Oso*, por Jordi Soler. Rock 101.com mx", México, librería Rosario Castellanos, 7/01/10. Vídeo disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=Lh6f4dmdO1o [Consulta 12/11/14]

– "Diálogo con Jordi Soler sobre *La fiesta del oso*", Toulouse, librería Ombres Blanche, 23/03/10. Vídeo en línea disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=F2pTP1dITvk [Consulta 12/11/14]

– "El exilio de Jordi Soler", *Historias de la vida y del arte*, Tranquilo TV, en línea desde octubre de 2013, disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=f30YPrXpaQo [Consulta 29/01/2015]

– "*Ese príncipe que fui,* la nueva propuesta literaria del escritor Jordi Soler" , Página 2, 8/01/2015. Vídeo disponible en : http://www.rtve.es/television/20150108/ese-principe-fui-nueva-propuesta-literaria-jordi-soler/1081346.shtml [Consulta 03/02/2015]

**Libros de otros autores :**

– Antonio ALTARRIBA y KIM, *El arte de volar,* Alicante, edicions de Ponent, 2007

– Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001

– Javier CERCAS, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005

– Javier CERCAS, *El Impostor*, Barcelona, Mondadori, 2014

– Julio LLAMAZARES, *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 1985

– Julio LLAMAZARES, *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral, 2008 [1988]

– Julio LLAMAZARES, *Escenas de cine mudo*, Madrid, Alfaguara, 2006 [1994]
– Carmen MARTÍN GAITE, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1992 [1978]
– Alberto MÉNDEZ, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2004
– Carme RIERA, *La mitad del alma,* Madrid, Alfaguara, 2004

## B) Fuentes secundarias

**Trabajos sobre Jordi Soler y entrevistas :**

– Nuria AZANCOT, "Jordi Soler, ´Ni mexicano ni español, lo que de verdad soy es un escritor irlandés´", *El Cultural*, 22/06/12. Artículo en línea disponible en : http://www.elcultural.es/revista/letras/Jordi-Soler/31251 [Consulta 16/02/15]
– Cristina CASTILLÓN, "Bloomsday, una fiesta literaria: Homenaje a James Joyce y su *Ulises*", Revista Efeméride, 15/06/2011. Artículo en línea disponible en : http://www.edicionesalfabia.com/noticias/2011/Alfabia_110615_ADN_La-orden-del-finnegans.pdf [Consulta 30/01/2015]
– Rosario COLCHERO DORADO, "La recuperación del olvido en *los Rojos de Ultramar* de Jordi Soler", tesis de máster, Chapel Hill, University of North Carolina, Department of Romance Languages, 2008. Texto en línea disponible en : https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:79d759ea-d744-437e-a18a-fe2ab5bed6df [Consulta 29/09/14]
– Hélène DE SCHEPPER, "*Los rojos de Ultramar* de Jordi Soler : ¿una visión original sobre el exilio?", prueba de maestría, Universidad de Gante, 2009. Texto en línea disponible en : http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/413/978/RUG01-001413978_2010_0001_AC.pdf [Consulta 02/02/2015]
– Fernando DÍAZ DE QUIJANO, "El retorno de la Orden del Finnegans", 14/06/2013. Artículo en línea disponible en : http://www.elcultural.es/noticias/letras/El-retorno-de-la-Orden-del-Finnegans/4947 [Consulta 30/01/2015]
– Elina LIIKANEN, "La herencia de una guerra perdida. La memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler", *Olivar*, 2013 vol. 14 núm 20. Artículo en línea accesible en : http://www.academia.edu/8806653/La_herencia_de_una_guerra_perdida._La_memoria_multidire

ccional_en_Los_rojos_de_ultramar_de_Jordi_Soler [Consulta 20/04/15]

– Rosa MORA, ""Los nietos también somos mutilados", entrevista con Jordi Soler", *El País*, 10/06/2005. Artículo en línea disponible en : http://elpais.com/diario/2005/06/10/cultura/1118354406_850215.html [Consulta 12/11/14]

– José A. Muñoz, "Jordi Soler : "Utilizo a los personajes para limar las costuras de mis novelas", *Revista de las letras*, 28/11/09. Artículo en línea disponible en : http://revistadeletras.net/jordi-soler-utilizo-a-los-personajes-para-limar-las-costuras-de-mis-novelas/ [Consulta 04/04/15]

– Isabel OBIOLS, "Jordi Soler novela la excepcional historia de su familia de exiliados", *El País*, Madrid, 24/11/2004. Artículo en línea disponible en : http://elpais.com/diario/2004/11/24/cultura/1101250810_850215.html [Consulta 13/11/14]

– Caridad PLAZA, "Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre la novelista española Clara Sánchez y el escritor mexicano Jordi Soler sobre la literatura, los premios, el mercado y todo lo que rodea a los libros", *Quórum : revista de pensamiento iberoamericano*, Universidad de Alcalá -Centro de Iniciativas de Cooperación , núm 15, 2006, p. 101-111

– Monica QUIJANO MOLESTO, "Geografías del recuerdo : memoria, literatura y exilio", *Andamios*, Vol. 8, Núm 15, enero-abril 2011, p. 37-61. Artículo en línea disponible en : http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v8n15/v8n15a3.pdf [Consulta 17/11/14]

– Isabelle RÜF, "Le conte noir de Jordi Soler", *Le Temps*, Genève, 5/02/2011. Artículo en línea disponible en : http://app.vlex.com/#ES/search/jurisdiction:SW+content_type:1+source:7222/jordi+soler/vid/418460094 [Consulta 26/01/2015]

– Karina SAINZ BORGO, "*Ese príncipe que fui:* la historia de cómo el último descendiente español de Moctezuma engañó a Franco", *Vozpópuli*, 26/01/15. Artículo en línea disponible en : http://vozpopuli.com/ocio-y-cultura/56350-ese-principe-que-fui-la-historia-de-como-el-ultimo-descendiente-espanol-de-moctezuma-engano-a-franco [Consulta 16/02/15]

– Pablo SÁNCHEZ, "Memoria histórica y heterogeneidad cultural en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler", *Revista hispánica moderna*, Vol. 60, N°2, 2007, p. 159-170

**Literatura, teoría y conceptos :**

– Anna AGUSTÍ FARRÉ, "Autobiografía y autoficción", en *Garoza, Revista de la Sociedad española de estudios de literatura popular*, número 6, 2006

– Manuel ALBERCA *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción,*

Madrid, Biblioteca Nueva, 2007

– Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, Fernando CARMONA FERMÁNDEZ, Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS, Antonia MARTÍNEZ PÉREZ, *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011

– Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

– M.a Teresa LÓPEZ DE LA VIEJA, *Ética y literatura*, Madrid, Tecnos, 2003

– Dominique MAINGUENEAU, *Términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999 [1996]

– Antonio MUÑOZ MOLINA, *La realidad de la ficción,* Sevilla, Renacimiento, 1993

– Tzetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

– TORO, Sabine SCHLICKERS, Ana LUENGO (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana,* Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2010

– "Le polar entre critique sociale et désenchantement", *Mouvements*, Paris, La Découverte, núm 15/16 2001/3

– "L´histoire saisie par la fiction", *Le Débat*, Paris, Gallimard, N165, mai juin 2011

**Literatura española contemporánea :**

– Santos ALONSO*, La novela española en el fin de siglo (1975-2001),* Madrid, Mare Nostrum, 2003

– Annie BUISSIÈRE-PERRIN et Jean ALSINA (éd), *Le roman espagnol actuel, tendences et perspectives*, 1975-2000, Tome 1, Montpellier, Centre d´Études et Recherches Sociocritiques, 1998

– Jean-Francois CARCELÉN, "L´héterogène dans le roman espagnol (1975-2000) », en Annie BUISSIÈRE-PERRIN (éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000, Tome II : Pratique d'écriture*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 2001, p. 38-64

– Jean-François CARCELÉN, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine,* Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012

– Luz CELESTINA, "*Mala gente que camina* : de la expropiación a la reconstrucción de la memoria", *Olivar,* La Plata*,* vol 12 núm 16*,* 2011: 70-92

– Genevieve CHAMPEAU, Jean-Francois CARCELÉN, Georges TYRAS, y Fernando VALLS, *Nuevos derroteros de la narrativa española,* Zaragoza, Presas universitarias de Zaragoza, 2011

– Geneviève CHAMPEAU, « Avant-propos » Geneviève CHAMPEAU (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 7-10.

– Geneviève CHAMPEAU, "L'autoreprésentation dans le récit de fiction", en Annie BUISSIERE-PERRIN (ed.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000, Tome II : Pratique d'écriture*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 2001, p. 65-98.

– Antonio COLINAS, "La literatura de la memoria", en *Letteratura della memoria*, Actos del congreso del AISPI (Associazion ispanisti italiani) de Salamanca del 12-14 de septiembre 2002. Artículo en línea disponible en :
http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17_069.pdf, [Consulta 13/12/14]

– Juan Carlos CRUZ SUÁREZ y Diana GONZÁLEZ MARTÍN (eds), *La memoria novelada II : ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013

– Isabelle FAUQUET, « Trayectorias ejemplares en *Hay algo que no es como me dicen*. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad, de Juan José Millás», *en* Amélie FLORENCHIE et Isabelle TOUTON (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Francfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2011: 259-278

– Siridia FUERTES TRIGAL, "La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla", *Olivar*, La Plata, vol 12 núm 16, 2011: 95-108

– Hans Lauge HANSEN, y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.), *La memoria novelada : hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Peter Lang, 2012

– Carola HÄSNEL-MESNARD, Marie LIENARD, Cristina MARIVAS (dir.), *Culture et mémoire*, *représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, les éditions de l'école polytechnique, 2008

– Use LAHOZ, "La recuperación de la memoria histórica en la novela contemporánea", *International Journal of Iberian studies*, junio 2013, p. 135-139

– Ma MAR LANGA PIZARRO, *Del franquismo a la posmodernidad : la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000

– Salvador LÓPEZ ARNAL, "Entrevista a David Becerra Mayor sobre *La guerra civil como moda literaria* (IV)", *Rebelión,* 23/03/15 Artículo en línea disponible en :
http://www.rebelion.org/noticia.php?id=196811 [Consulta 23/03/15]

– Raquel MACCIUCI y María Teresa POCHAT, *Entre la memoria propia y la ajena.*

*Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010

– RODRIGUEZ MARCOS Javier, "Julio Llamazares : La memoria histórica de un país es su literatura", *Babelia, El País,* 14/02/15. Artículo en línea disponible en : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/12/babelia/1423751056_461531.html [consulta 16/02/15]

– Hariet QUINT, "La estructura narrativa de la novela *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina, *Espéculo. Revista de estudios literarios,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio de 2004. Artículo accesible en línea en : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero27/beatus.html [consulta 16/03/15]

– Alexander SALINAS, "Novela negra y memoria en Latinoamerica", *Poligramas 27*, junio 2007

– Georges TYRAS, *Alacant blues : investigación y poesía*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003

– Georges TYRAS, "Le noir espagnol : postmodernité et écriture du consensus", *Mouvements*, Paris, Gallimard, 2001/3 núm 15-16, p. 74-81

**Conceptos de memoria e identidad:**

– José F. COLMEIRO , *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005

– DARMON Murielle, *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2006

– DUBAR Claude, *La crise des identités, L'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, 2000

– Daniel FEIERSTEIN, "Consecuencias de los conceptos y las representaciones sobre los procesos identitarios", en Ídem, *Memoria y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, FCE, 2012, pp. 125-178

– Gutmaro GÓMEZ BRAVO, "Memoria histórica e identidad", *Letra Internacional*, N°118, Verano 2014, p. 43-51

– Elisabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002 [2001]

– Emmanuel KATTAN, *Penser le devoir de mémoire,* Paris, PUF, 2002

– Antonio Gómez LÓPEZ-QUIÑONES, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía : representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana, 2006

– Nancy MALAVER CRUZ, "Literatura, historia y memoria", *Hallazgos*, Bógota, Universidad de Santo Tomás, vol 10, núm 20, 2013, p. 35-47

– Vicenç NAVARRO, “Javier Cercas y su manipulación de la memoria histórica”, *Público,* 01/01/2016. Artículo en línea accesible en : http://www.vnavarro.org/?p=11648 [Consulta 08/06/2015]

– Alberto REIG TAPIA, *Memoria de la Guerra Civil : Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza, 2009

– Abdelmalek SAYAD, *La double absence*, Paris, Seuil, 1999

**Historia y memoria de la guerra civil y de los refugiados :**

– Alines ANGOUSTURES, « Les réfugiés espagnols en France de 1945 à 1981 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet-septembre 1997, tome 44-3

– Geneviève ARMAND-DREYFUS y Émile TEMIME, *Les Camps sur la plage, un exil espagnol,* Paris, Autrement, 1995

– Geneviève ARMAND-DREYFUS, *L'Exil des Républicains espagnols en France, de la guerre civile à la mort de Franco,* Paris, Albin Michel, 1999

– Anne GRYNBERG, «Les camps français, des non-lieux de mémoire », *in* Dimitri Nicolaïdis, *Oublier nos crimes*, Paris, Autrement, 2002 p. 43-59

– Jesús IZQUIERDO MARTÍN y Pablo SÁNCHEZ LEÓN, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza, 2006

– Véronique MOULINIÉ, « L'exode et les camps pour pays. Les descendants de républicains espagnols en France », *Ethnologie française*, 2013/1 Vol. 43, p. 31-41

– Gabriele RANZATO, *El pasado de bronce. La herencia de la guerra civil en la España democrática*, Barcelona, Destino, 2006

**Sobre la fiesta del oso :**

– Joan PRAT Y CARÓS, “El carnaval y sus rituales : algunas claves antropológicas”, Temas de antropología aragonesa, Nº. 4, 1993, p. 278-296 Artículo disponible en línea en : http://www.antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/4.14_El_carnaval.pdf [Consulta 06/04/15]

– Guadalupe GONZÁLEZ HONTORIA, Ángel Luis FERAZ CHAMÓN, Consolación GONZÁLEZ CASARRUBIOS, M Pía TIMÓN TIEMBLO, Carmen PADILLA MONTOYA, Ma Luisa GONZÁLEZ PENA, “El animal como protagonista en los Carnavales españoles”, *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, Madrid, UAM, núm 31-32, 1983, p. 3-9

# Índice

Introducción :....4

**Capítulo I : ....8**

**Entre dos orillas, el autor y su obra....8**

A) “El catalán de Ultramar”....8

B) Jordi Soler, escritor....11

C) Un nuevo “filón literario” : el exilio republicano....16

1) El encuentro con la memoria republicana....16

2) Los rojos de ultramar, historia del abuelo derrotado....18

3) La última hora del último día, el choque de las razas....19

4) La fiesta del oso, el secreto del tío Oriol....20

**Capítulo II : ....25**

**Las trampas de la autoficción, entre realidad y fantasía....25**

A) La estrategia de la incertidumbre, una novela imbuida de realidad....26

1) Un paratexto engañoso....26

a) La invitación a una lectura en clave novelesca....26

b) El pacto autobiográfico fingido....28

2) La incertidumbre profundizada en el texto mismo ....29

a) La realidad colonizada por la ficción....29

b) Una intertextualidad que simula la autobiografía....31

B) Una voz narrativa que siembra la confusión....32

1) El pilar fundamental de la autoficción cumplido....32

2) El “pacto ambiguo” de La fiesta del oso....34

a) Un pacto cambiante, inseguro e incómodo....34

b) La anáfora “se sabe”, herramienta de vacilación....35

3) Un cuentista todopoderoso....36

a) Las funciones del narrador ....36

b) Un narrador que domina a su lector....37

4) El autorretrato de un antihéroe....38

a) Ficcionalización del autor y autorreferencialidad ....38

b) Un protagonista incapaz, cobarde y angustiado....40

C) Una estructura novelesca fragmentada y polifónica al servicio de la incertidumbre....42

1) La pluralidad de los niveles narrativos, herramienta para despistar al lector....42

a) Las tres temporalidades de la narración principal....42

b) Dos relatos encajados : la historia de la señora Grotowsky y las aventuras de Noviembre....44

2) Una pluralidad de voces....46

a) El cambio de focalización, herramienta propiamente novelesca....47

b) Un pie en la realidad : el recurso a las citas y al discurso indirecto. ....48

Conclusión del capítulo II :....49

**Capítulo III :.....51**

**El "cuento de hadas negro", fruto de una estética del hibridismo.....51**

A) Usos y transgresión del género policíaco : el crimen de la memoria mentirosa 52

1) "La nueva investigación" y la novela de la memoria.....53

2) Transgresión de la novela negra en La fiesta del oso .....54

a) Subversión del crimen y de los roles tradicionales.....54

b) La imaginación, una herramienta dudosa.....56

B) El cuento "maravillo-morboso".....57

1) La irrupción de prototipos del género maravilloso.....58

a) Criaturas dignas de un cuento de hadas.....58

b) El espacio mágico del bosque.....61

2) La presencia del mito pirenaico dentro del relato principal .....62

3) Una prosa poética que tiñe la narración de irrealidad.....64

a) Una red poética de motivos recurrentes.....64

b) Una escritura de la palpitación.....66

Conclusión del capítulo III :.....68

**Capítulo IV : .....69**

**La memoria republicana desmitificada : el peso de la derrota.....69**

A) Desmitificar el pasado.....70

1) El relato de los orígenes : la derrota republicana.....71

a) La obsesión de la derrota.....71

b) Un retrato nada heroico de la última retaguardia republicana.....72

2) Oriol, el monstruo republicano.....75

a) Deshumanización del soldado republicano.....75

b) Una contraejemplaridad a contracorriente.....76

B) Una reflexión atormentada en torno al "deber de memoria".....78

1) Un libro al margen de la retórica de la "memoria histórica".....78

a) El distanciamiento con la militancia de FFREEE.....78

b) Un relato lleno de dudas .....80

2) La venganza festejada : la fiesta del oso.....81

a) Un final apocalíptico.....82

b) Significación de un ritual bárbaro.....82

C) De la tragedia individual a lo colectivo.....84

1) Una búsqueda identitaria dolorosa.....85

a) El "compromiso de consanguinidad".....85

b) Escribir para deshacerse de sus demonios.....87

2) De la búsqueda familiar a la memoria colectiva : una novela reveladora de las angustias de su tiempo.....88

Conclusión del capítulo IV : .....90

**Conclusión general : .....91**

Anexos.....94

A) “La escritura atlántica”.....94
B) Entrevista con Jordi Soler.....97
Bibliografía.....101