



Pedro Piñero Ramírez et al. (eds.), *Romancero de la Provincia de Sevilla*, Sevilla: Universidad – Diputación, 2013, 935 pp.

Cecilia Stecher *; Gloria Chicote *

*IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata / CONICET
Argentina

Pedro Piñero Ramírez nos ofrece en esta oportunidad una nueva flor del *Romancero General de Andalucía*, el *Romancero de Sevilla* de casi mil páginas que edita conjuntamente con Antonio José Pérez Castellano, José Pedro López Sánchez, José Luis Agúndez García, Dolores Flores Moreno y Joaquín Mora Roche.

El libro, presentado con todo el rigor editorial y los cuidados formales a los que nos tiene acostumbrados el equipo de la Universidad de Sevilla, se inicia con un estudio de la trayectoria de las documentaciones e investigaciones sobre el romancero sevillano en la tradición moderna. A lo largo de 50 páginas, Piñero parte de la mención a los romances de *Gerineldo* y *La condesita*, documentados en 1825 por Bartolomé José Gallardo en el cárcel de Sevilla, considerados los primeros registros de la tradición moderna española. No es de extrañar que los transmisores de estos poemas hayan sido gitanos ya que este hecho determina el protagonismo que tuvo la minoría gitana como un hilo conductor insoslayable en la transmisión y recreación del romancero andaluz, no solo en contextos sociales como las bodas, reuniones o acontecimientos especiales, sino también a partir de su comercialización en presentaciones públicas y discográficas.

El recorrido histórico continúa con las encuestas realizadas a lo largo del siglo XIX hasta las impulsadas en 1881 por la Sociedad del Folk-lore Andaluz bajo el ala de Antonio Machado y Álvarez, Alejandro Guichot y Sierra, Juan Antonio de la Torre Salvador y otros que respondieron a la influencia teórica del darwinismo, el positivismo, el krausismo y el idealismo romántico. Este grupo de intelectuales fundó las bases metodológicas para la búsqueda y el análisis de textos populares al mismo tiempo que Machado y Álvarez enunciaba un concepto de Folk-lore, diferenciado del de la escuela inglesa, según el cual el pueblo “al componer sus romances narra los hechos de su historia y ensalza los héroes que le son simpáticos” (29). Sin embargo este grupo se concentró en el estudio de la canción lírica y no en los romances, dejando una escasa recolección de temas como *La mala suegra*, *El piojo* y *la pulga*, *La muerte ocultada*, entre otros, de los cuales muchos no pertenecían a la provincia de Sevilla. Juan Antonio de Torre Salvador fue un activo folklorista del período junto con Francisco Rodríguez Marín, quien consideró el proyecto de un romancero andaluz.



Ya en el siglo XX, cuando Marcelino Menéndez Pelayo publicaba su *Antología de poetas líricos castellanos* con un apéndice que contaba con más de doscientas versiones de romances populares de la tradición oral, se abrieron las puertas a las nuevas investigaciones encabezadas por Ramón Menéndez Pidal. Desde 1901 el Centro de Estudios Históricos comenzó una exhaustiva investigación en busca de las diferentes versiones existentes de los romances de la tradición oral española. Por esa misma época comenzó a circular el manual para el recopilador de romances creado por María Goyri, *Romances que deben buscarse en la tradición oral* y que fue utilizado, con unas pequeñas variaciones, para reunir este *Romancero de la provincia de Sevilla*.

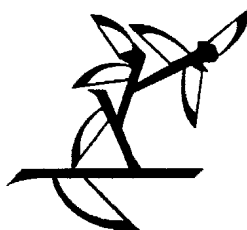
Entre 1920 y 1933, Juan Tamayo y Francisco realizó importantes encuestas alrededor de Cádiz, Granada, Almería, Sevilla, y presentó sus hallazgos a Menéndez Pidal, que se mostró muy interesado por esas recopilaciones. De todas las versiones transcritas recopiladas por este investigador, se consiguieron veintinueve versiones de diferentes romances de la provincia de Sevilla que se pueden encontrar en este romancero sevillano. También el prolífico encuestador Manuel Manrique de Lara a partir de 1906 reunió una colección de romances sevillanos de diferentes temáticas: romances de tema histórico, romances de tema carolingio, romances de tema novelesco, romances de cordel, la mayoría de estas versiones están recuperadas en este *Romancero de la Provincia de Sevilla*.

Después de la Guerra Civil continúan en Andalucía las tareas de recolección romancísticas. Alguna breve incursión de Diego Catalán en 1948 y una labor sistemática de recolección de romances andaluces llevada a cabo por Manuel Alvar, dan cuenta de una tradición vigente y de un interés académico que siguió nutriéndose hasta la creación en 1983, por impulso de la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, del Seminario de Estudios del Romancero de Andalucía Occidental que, en conjunto con la Fundación Machado, ofreció diversas publicaciones sobre poesía de tradición oral.

Así llegamos a este *Romancero de la Provincia de Sevilla* constituido como una antología que reúne 126 temas (y más de 500 versiones) de romances recogidos en 104 pueblos y la capital, que abarca un abanico muy amplio, tanto temático como tipológico, recogiendo romances de contexto épico e histórico nacional, de referente carolingio y caballeresco, líricos, sobre la estructura familiar y social, de milagros o de devoción religiosa, de contexto histórico nacional, de aventuras, de sucesos trágicos, burlescos, infantiles, sobre el nacimiento y la infancia de Jesús, entre otros. Con respecto a la clasificación empleada para la edición, se ha producido en este volumen una ampliación y pormenorización de la organización temática empleada, la sucesión temporal de los textos y, en especial, una separación clara entre los textos que conforman el "Romancero tradicional" y el "Romancero vulgar y nuevo" no diferenciados en los repertorios publicados anteriormente.

Los romances son denominados con los títulos más difundidos en el área, pero también se consignan otros títulos con los que circula el tema en la tradición panhispánica como así también el código temático establecido por el Índice General del Romancero Hispánico (IGRH). Las versiones se publican en orden cronológico y se indica si se posee o no la melodía con la que fue cantada. Asimismo, cabe destacar la publicación de un anexo con una muestra de la transcripción musical de versiones a cargo de Joaquín Mora, la inclusión de mapas, cuadros e ilustraciones. La obra finaliza con una serie de índices indispensables para su consulta: de romances, de códigos temáticos, de primeros versos, de lugares e informantes, de colectores, y, a su vez se da cuenta de las versiones que se conservan en los registros de la Fundación Machado.

Este *Romancero de la Provincia de Sevilla* se suma a los dos volúmenes anteriores del *Romancero General de Andalucía*, los repertorios de Cádiz (1996) y de Huelva (2004), para contribuir a la documentación exhaustiva de un género que desde su dimensión local hasta su pertenencia aun conjunto transnacional nos sigue aportando sorpresas insospechadas a quienes nos dedicamos a rastrear las huellas de los recorridos culturales que afloran de sus versos. Enhorabuena a los editores por el trabajo realizado y por la herramienta que nos ofrecen.



Valentín de Pedro, *La vida por la opinión. Novela del asedio de Madrid*, edición e introducción de Aníbal Salazar, Sevilla: Editorial Renacimiento, colección Biblioteca de Rescate, 2014, 272 pp.

Laura Sesnich

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata / CONICET
Argentina

Desde 2001 la editorial sevillana Renacimiento se ha dedicado a reeditar, en el marco de su colección Biblioteca de Rescate, ciertos títulos de literatura española que resultaban hasta ese momento raros, desconocidos o prácticamente inhallables. Uno de esos volúmenes recuperados del olvido por esta colección es *La vida por la opinión. Novela del asedio de Madrid* del escritor y periodista argentino-español Valentín de Pedro. Esta obra, poco conocida incluso para los estudiosos de la narrativa de la Guerra Civil Española, y frecuentemente omitida de los catálogos de títulos literarios dedicados a dicha temática, fue publicada originalmente en 1942 en Buenos Aires por la imprenta de Aniceto López, en una edición de pocos volúmenes y probablemente solventada por el mismo autor, lo cual explica en parte la escasa circulación que había conseguido hasta el momento de su reedición.

Del mismo modo, tampoco el nombre de Valentín de Pedro ha perdurado en la historia de las relaciones culturales entre España y Latinoamérica, aún a pesar de contar con una extensa y variada obra y una no menos interesante historia de vida. En vistas a reparar este olvido, Aníbal Salazar emprende en la introducción del libro una detallada reconstrucción de la historia personal de de Pedro que, habida cuenta de la escasez de datos acerca del autor, evidencia un minucioso y dedicado trabajo de investigación. De acuerdo a Salazar, Valentín de Pedro, nacido de padres españoles en la provincia argentina de Tucumán en 1896, decide a los veinte años radicarse en España, desarrollando allí una intensa actividad cultural a lo largo de más de veinte años. Fue escritor de teatro y de novelas, periodista, agente editorial y también crítico teatral. Interesado fuertemente en el teatro, durante la década del '30 dirigirá la revista teatral *La Farsa* y en 1938 será designado director de la primera Escuela de Capacitación Teatral, creada por la CNT, de la cual era afiliado.

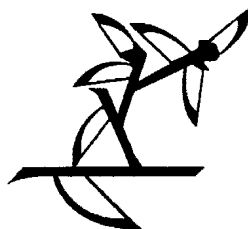
Será esta participación política la que determine que de Pedro sea enviado, una vez victorioso Franco, a la cárcel de Porlier. Allí estuvo casi dos años, tras los cuales, gracias a instancias diplomáticas emprendidas por la SADE en consideración de su nacionalidad argentina, es puesto en libertad y decide regresar inmediatamente a su país natal.

Instalado en Buenos Aires desde 1941, en mayo del año siguiente publica *La vida por la opinión* que, de acuerdo a Aníbal Salazar, "posee el valor documental de ser una de las primeras novelas sobre el cerco de Madrid" (13). En efecto, los sucesos narrados en esta obra tienen lugar

entre noviembre de 1936 y la entrada de Franco a la capital española en abril de 1939. Está dividida en 33 capítulos sin título, y tiene la peculiaridad de hacer foco en la vida de Argos, el perro de la familia de don Eugenio, madrileño de clase media que luego de hacer algún dinero en la Argentina, decide regresar con su familia a España, donde tiempo después los encontrará la guerra. El personaje de Argos, entonces, recorre la novela de principio a fin, y en su presencia desfila toda una galería de situaciones y personajes de la Madrid cercada: un periodista y escritor amante de los animales, una duquesa tomada prisionera en su aristocrático hogar, un alemán miembro de las brigadas internacionales, el Director de Prisiones de Madrid, un joven y ambicioso arquitecto devenido falangista, etc. De esta serie de personajes vale la pena mencionar a una familia que funcionará en la narración como contracara de la de suya, que es la de doña Bárbara, la hermana franquista de don Eugenio, una viuda conservadora y con pujos de aristocracia apodada “tía Rancia” a cuyo cuidado es encomendado Argos cuando sus amos deciden volver a la Argentina. El contraste es evidente, no solo entre tía Rancia y su hermano Eugenio, a quien frecuentemente recrimina su simpatía con la causa republicana, sino también entre los hijos de ambos: la inocencia de la bienintencionada Isabelita la diferencia de su prima, la quintacolumnista Agustina, mientras que el cobarde falangista Juan Ignacio vive humillado internamente a causa de la comparación con su valiente primo Luis, piloto de un “caza” de la aviación republicana.

Por otro lado, el cruel final de la novela resulta impactante a la vez que ineludible habida cuenta del Madrid hambriento, desahuciado y cada vez más poblado de adherentes al “bando nacional” que ha venido retratando el autor. En ese contexto, no hay lugar posible para el reencuentro de Argos con su familia, ni para el arrepentimiento y la compasión de tía Rancia y sus hijas. Valentín de Pedro parece querer dejar en claro en su novela, con ese final contundente y desesperanzado, que en los albores de la España franquista más valía “reventar en medio de la calle que vivir en el mundo que se avecinaba” (271).

En suma, se trata de una obra interesante, que aún sin contar con una narrativa deslumbrante ostenta un gran mérito, que es justamente ese valor documental que refiere su editor, en tanto resulta un vivaz retrato de las condiciones de vida en la Madrid de la resistencia. Desde las crecientes dificultades para conseguir un trozo de jabón o de pan a los hechos de corrupción, de traición y la presencia cada vez más abundante de quintacolumnistas entre los “rojos”, el valioso testimonio que representa *La vida por la opinión* hace que haya valido la pena su rescate del olvido.



Inmaculada Díaz Narbona (ed.), *Literaturas hispanoafricanas: realidades y contextos*, Madrid: Verbum, 2015, 381 pp.

Māimouna Sankhé

University of Ghana
Ghana

Bajo la coordinación de Inmaculada Díaz Narbona, profesora de literatura africana en la Universidad de Cádiz, la editorial Verbum (Madrid) publica la obra colectiva titulada *Literaturas hispanoafricanas: realidades y contextos* que reúne a quince eminentes especialistas e investigadores de la literatura hispanoaficana, provenientes de diferentes partes del mundo. Esta obra podría representar una continuación de dos excelentes obras sobre literatura hispanoaficana: *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas* coordinado por Landry-Wilfrid Miampika y Patricia Arroyo en 2010 y *Palabra abierta Conversaciones con escritores africanos de expresión en español* (2013) de Mbare Ngom.

Los diferentes colaboradores del presente volumen han hecho un estudio exhaustivo de las literaturas hispanoafricanas en todas sus vertientes y los contextos que las enmarcan. Dichas literaturas que tienen en común el uso de la lengua española como puente entre África y el mundo hispano, constituyen un corpus heterogéneo creado por escritores procedentes de todo el continente africano.

Si en algo están de acuerdo todos los contribuyentes de este volumen es la escasa difusión de la literatura hispanoaficana entre el público hispanohablante. Si la recepción es pobre para los escritores africanos en general, lo es aún más para la literatura hecha por sus homólogas africanas. Por eso, Blanca Román articula un debate en torno a la recepción por parte del público español de esta literatura hecha por mujeres africanas. Según ella, en las últimas dos décadas se han multiplicado los estudios y artículos relacionados con la literatura hispanoaficana, pero dichos estudios, en su mayoría, se han centrado en la narrativa escrita por hombres: “al margen de la calidad literaria de sus obras y de las temáticas que las autoras hayan decidido abordar en sus páginas, la recepción que se hace de un buen número de estas publicaciones escritas o traducidas al español suele ser muy pobre” (366).

Esta doble invisibilización también afecta a escritores como el camerunés Inongo-vi-Makomè a quien Mar Garcia sitúa entre los escritores doblemente invisibles y cuyos libros no se ven en las estanterías de las librerías porque “ni siquiera pertenece a un colectivo reconocido como tal, a diferencia de sus coetáneos ecuatoguineanos, quienes, al menos, han podido beneficiarse de un cierto ‘efecto de grupo’ que ha impulsado el estudio de sus obras en el ámbito universitario” (172).

Esta pobre recepción no sólo afecta a la literatura hispanoaficana sino también a todas las literaturas africanas. De ahí la importancia de este volumen y su razón de ser, dado que colma el enorme vacío informativo existente sobre el continente africano y sus literaturas a pesar de la cercanía con España. Claudine Lécrivain afirma que

el editor Manuel Pimentel achaca la escasa difusión de la literatura subsahariana, a pesar de su cercanía con España, al hecho de que “el español en general asocia mucho el concepto africano a que van a ser novelas tristes, reivindicativas, o de queja anticoloniales; cuestiones que tienen su sitio, pero que no [sic] atrae al lector medio. (243-244)

Maya G. Vinuesa, en cambio, atribuye esta escasez de difusión de la literatura africana a la falta de “conciencia de raíces africanas” no sólo en España sino también en el resto de Europa, que hace que la publicación y traducción de las literaturas africanas en España no se consideran una prioridad. Para ella, la literatura africana, y también la anglófona están encasilladas “en un conjunto de manifestaciones artísticas exóticas que a menudo se encuentran reducidas a estudios críticos que las tratan como “etno-textos”, a la luz de una antropología que continúa estancada en su visión de dichas manifestaciones como “reflejos” o “espejos” de una realidad de difícil descodificación fuera del campo científico de sus expertos (205).

Además de las contribuciones de los demás especialistas de la literatura hispanoaficana, el presente libro cuenta con la participación de dos de los más representativos escritores

guineoecuatorianos como Donato Ndongo Bidyogo y Justo Bolekia Boleká, quienes con sus testimonios, ofrecen un sello de autenticidad al volumen. Para Donato Ndongo, quien aboga por una literatura comprometida que esté al servicio de las sociedades africanas, habrá que asumir que

la literatura en lengua española dejó de ser un territorio acotado, exclusivo y excluyente, de españoles y criollos latinoamericanos. Fenómeno, insistimos, que se extiende a otros africanos no hispanizados –al menos en origen– y a otras lenguas de la España de las Autonomías: africanos que escriben en catalán, y, posiblemente, en gallego y vascuence. (15)

Justo Bolekia, por su parte, habla de la riqueza cultural de Guinea Ecuatorial y del importante papel que desempeñó la poesía en la literatura del país. Con el uso de las lenguas autóctonas como vehículos de mensajes y de compromiso social y que aparece en sus diferentes etapas: la colonial y la postcolonial.

Según Josefina Bueno Alonso, quien dirige un grupo de investigación sobre literatura hispanoafriicana, es innegable que el español y las demás lenguas del Estado español se han convertido en vehículos de mensajes de autores provenientes de horizontes y culturas lejanas

desde esta concepción, el texto se vislumbra como un puente cultural entre África y Europa y la diáspora afro-hispano-americana. Esta cuestión nos remite forzosamente a la problemática del canon literario y a la asimilación de la literatura como uno de los emblemas más poderosos que configura la identidad nacional. (108)

Estos inmigrantes africanos usan la creación como un medio para configurar “nuevas identidades” (103). Para Inmaculada Díaz Narbona, estos escritores que, en su mayoría provienen de lugares donde no ha existido colonización española, usan libremente el español y el catalán en sus creaciones, como “una voluntad de construcción identitaria” (140). Por lo que se trata de “la toma de palabra por parte de los protagonistas de la historia, de sus historias” (139). Para encontrar su *afropea*, como diría Leonora Miano, estos escritores inmigrantes tratan de contestar preguntas sobre su propia existencia ya que según Díaz Narbona

se trata, pues, de un corpus formado por una escritura testimonial que parece querer responder a la pregunta central: quién soy y por qué estoy aquí. O sea, unos textos que desde la “excentricidad” convierten la experiencia vivida en sujeto y objeto de una escritura de autoafirmación. (138)

Lola Bermúdez Medina califica las obras del joven escritor guineoecuatoriano César Mba Abogo como “un conjunto de textos, desolados pero combativos, que entonan el lamento de “vivir en una frontera”, lo que equivale a decir vivir en ninguna parte” (66). O lo que es lo mismo que estar en un limbo identitario que hace que los escritores africanos de la diáspora están constantemente buscando su lugar en el mundo. Es a esta búsqueda identitaria a la que Enrique Lomas López se refiere en la narrativa de Sergio Barce donde Marruecos es un elemento recurrente y que “se puede entender como un símbolo de mestizaje identitario” (275). Sus personajes se suelen someter a un cuestionamiento identitario porque “no son ni de aquel país del pasado, ni de aquél del presente, sino de los dos al mismo tiempo y de manera inseparable” (280).

Por eso, Conchi Moya y Cristian H. Ricci abordan el uso del español en las literaturas saharauí y marroquí como señas de identidad y de resistencia sobre todo en el caso de los saharauís, quienes optan por escribir en español para defender su identidad hispano-afro-árabe frente al francés. Conchi Moya señala

el español es para los saharauís una lengua que tiende puentes con los millones de hispanohablantes en todo el mundo, una potente herramienta diplomática y una seña de

identidad que diferencia a los saharauis de los otros pueblos del norte de África. [...] Se trata de una literatura de resistencia, de reivindicación de la identidad, ligada a la condición de ser y está condicionada por la situación del pueblo saharauí. (298 y 303)

Si la literatura hispanoaficana es marginada de por sí, la hecha por mujeres africanas es todavía más postergada. De ahí, la relevancia de las contribuciones de Asunción Aragón Varo y Victorien Lavou Zoungbo, quienes analizan *El llanto de la perra* de la escritora guineana Guillermina Mekuy (además de la obra de la beninesa Agnès Agboton por Aragón). Asunción Aragón Vara se basa en los textos de ambas autoras para reflexionar sobre el tema sexual que, dentro de esta marginalidad de la literatura femenina, está todavía más relegado, por no decir un tabú entre las escritoras africanas en general. Reconoce que no ha sido fácil encontrar textos de escritoras africanas en general, e hispano-africanas en particular, que hablen de sexo. Sin embargo, Victorien Lavou Zoungbo va más allá al referirse al uso del “referente-África”, en las producciones literarias y artísticas y tratar de responder a las siguientes preguntas: “¿hasta qué punto no se lo tergiversa con visos de un éxito editorial fácil? ¿Quiénes han de ratificar su ‘autenticidad’? ¿Desde qué lugares imaginarios, políticos, epistemológicos se le justiprecia? ¿Qué sujetos han o deben de hablar en nombre de él?” (221).

Por lo tanto, este trabajo colectivo es una contribución de calidad que abarca todas las cuestiones relativas a la literatura hispanoaficana desde sus inicios hasta hoy en día y también del norte al sur de África. Desde los escritores de Guinea Ecuatorial, los africanos procedentes de países francófonos y los inmigrantes africanos que optan por usar las lenguas españolas como vehículos de sus mensajes hasta los escritores del norte de Marruecos o del Sahara que usan dichas lenguas como señas de identidad. Es un enfoque global y completo que hace que los trabajos presentados en el presente volumen se complementan a la perfección dando al lector una visión global bien estructurada y actualizada de la literatura hispanoaficana.

Los diferentes autores han hecho un trabajo exhaustivo poniendo de realce tanto la calidad de la literatura hispanoaficana y sus retos como sus logros. Desde los idearios de compromiso de los que habla Natalia Álvarez Méndez hasta los problemas de recepción por parte del público hispanohablante y que se deben en parte a la idea preestablecida del lector europeo/occidental que suele tener conocimientos básicos y adquiridos, en su mayoría, en reportajes que habitualmente muestran imágenes chocantes sobre África.

Es evidente que este volumen es una enorme contribución a la difusión de la literatura africana en español que sigue relativamente desconocida entre el público hispanohablante a pesar de los esfuerzos de los últimos años tanto a nivel académico como estatal con la creación de Casa África y del Portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes sobre “Literatura Africana”.

La importancia de este trabajo colectivo, cuya lectura y difusión recomendamos sin reserva, radica en que no sólo acerca las literaturas africanas en lenguas españolas al público hispanohablante sino que es el resultado de una serie de investigaciones, serias y rigurosas, sobre un tema que todavía sigue buscándose un hueco en las letras hispánicas. Gracias a la calidad del trabajo y a la competencia de sus autores, este volumen es un rayo de esperanza que, a buen seguro, otorga a la literatura hispanoaficana el sitio que le corresponde dentro del panorama literario.



José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona - Iztapalapa: Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, 334 pp.

Luciano Miglierina

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

La editorial Anthropos en coedición con la Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa estuvo a cargo de la publicación del reciente libro de José Martínez Rubio *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*.

El estudio tiene como objetivo deconstruir un tipo de narración que el crítico valenciano denomina “investigación de escritor” insertadas en una estética realista ambigua, mezcla de estrategias ficcionales y no ficcionales; novelas que han saturado el mercado desde el principio del siglo XXI, sobre todo desde la exitosa publicación de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, “que emplean cierto procedimiento de investigación llevado a cabo por un escritor, el cual descubre una historia de manera fortuita y acaba narrándola tras recomponer, con todas sus limitaciones, la verdad de los acontecimientos” (11) y que tienen el precedente inmediato en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina, publicada en 1986, y *Galíndez* de Manuel Vázquez Moltalbán, publicada en 1991.

Asimismo, la finalidad que Martínez Rubio imprime al texto se centra en demostrar

por qué la investigación de escritor (a partir de textos literarios) se propone como signo de época, como epifenómeno de todo un estado cultural de incertidumbre que lucha por buscar (al menos buscar) nuevas respuestas sobre el pasado y sobre el presente con las que enfrentar el futuro. (21)

Para ello se servirá de una larga lista de novelas que van desde el año 2000 hasta el 2015, de autores como el ya nombrado Cercas, Leonardo Padura, Benjamín Prado, Isaac Rosa, Jaime Martín, Jordi Soler, Rodrigo Rey Rosa, entre otros.

El primer capítulo, “Otras investigaciones. La investigación de escritor” tendrá como finalidad señalar las condiciones, el ambiente, los procedimientos, los antecedentes que hicieron posible el surgimiento de este tipo de novelas, no sólo en España sino también en el ámbito latinoamericano. En los últimos años del siglo XX y principios del siguiente en España surge el gran “boom” de la novela que mezcla “un cúmulo de nuevas y viejas formas que el nuevo público, las nuevas grandes editoriales y la nueva industria cultural producía y consumía” (37). Y dentro de ese “boom” surge la novela que estará compuesta con los elementos de la investigación de escritor. Para el autor del estudio hay géneros fundamentales que conforman el fenómeno: el género policial y el género histórico como principales, seguidos por la novela de aventuras y la novela sentimental, entre otros muchos géneros populares que surgieron con fuerza. Sin embargo, para el caso particular de la novela de investigación de autor es importante la repercusión de la “nonfiction novel” con Truman Capote y Rodolfo Walsh como máximos exponentes.

De suma importancia es el contexto de recuperación de la “memoria histórica”, sobre todo en su tercera fase (la primera se ubicaría en plena dictadura franquista, un segundo momento abarcaría el tardofranquismo, la Transición y la floreciente democracia), la cual tiene lugar en el cambio de milenio, donde surge “una verdadera recuperación” llevada a cabo por una generación que no había vivido directa ni indirectamente la Guerra Civil española. Muchas de las novelas representan ese pasado atroz desde la individualidad, mostrando la vida de un individuo en representación de todo un colectivo. Y ese pasado individual será recatado a partir de la historia contada por el escritor que investiga y saca a la luz una verdad perdida en la historia.

En síntesis, el primer capítulo presenta a la novela de investigación de escritor como una nueva forma alternativa a la novela histórica tradicional. En ésta se lleva a cabo una investigación al igual que en el policial, ya no de un crimen sino de un hecho que debe ser contado, y se intenta llegar a una verdad a partir de técnicas propias de ciertas formas de la no-ficción, apelando a recursos como documentación, entrevistas, contrastes de fuentes, consulta de documentos para poder plasmar un “relato real”, pero –como característica diferencial– narrado en primera persona.

El capítulo segundo, “Autenticidad, ficción y ambigüedad” es, quizás, el capítulo más amplio en cuanto a teorías procedentes distintas disciplinas y campos de estudio. Martínez Rubio partirá del uso de medios masivos, como los periódicos, y las redes sociales como Twitter y Facebook, en tanto instrumento para publicar noticias y falsas noticias, para enlazarlo posteriormente con lo que se denomina “marco cognitivo” y los “pactos de lectura” (el “pacto de referencialidad” y el “pacto de ficcionalidad”) entre autor y lector, “es decir, la negociación previa a la lectura entre lo que el autor se compromete a ofrecer y lo que el lector se compromete interpretar” (122). Seguidamente, el autor indagará en el fotoperiodismo y sus formas de subvertir y estetizar la verdad poniendo como ejemplos fotos míticas como “Muerte de un miliciano”, “Ejecución en Saigón” o “Bandera comunista sobre el Reichstag”.

El objetivo de Martínez Rubio, exponiendo lo anterior, es situar la ambigüedad, la delgada línea entre ficción y no ficción que estará presente en las novelas de investigación de escritor y, finalmente, no ver a ésta

como un género [autónomo] o un subgénero de la novela negra o de la novela de no ficción, sino como un procedimiento narrativo y pragmático sobre la representación del pasado y del presente, con una estética realista posmoderna y que se fundamenta sobre un pacto ambiguo de referencialidad, donde lo ficticio y lo auténtico se entremezclan en un terreno ambivalente y verosímil. (111)

Los dos siguientes apartados se centrarán en lo que la crítica denominó “autoficción” y “docuficción”, y que Martínez Rubio señala como las dos formas de ficcionalizar un ente referencial y partes integrantes en el tipo de novelas que analiza. Por un lado, el autor en el caso de la autoficción; y, por el otro, en la “docuficción”, la materia real que se investiga y que se pretende relatar. El foco del crítico se detiene en la “autoficción”, en tanto en ésta todo se construye alrededor del “yo” narrador: la aventura gira en torno a él, la realidad se transforma a partir del discurso de él y el sentido ideológico de la novela se desprende de la experiencia narrada por él; la “autoficción” es “la explicitación de un proceso fenomenológico de aprehensión de la realidad” (129). La “docuficción”, entendida, básicamente –Martínez Rubio ampliará–, como la conjunción de elementos, técnicas y estrategias narrativas que combinan y manipulan planos de realidad y ficción en su constructo discursivo, “nace desde una distorsión de lo real, desde una manipulación deliberada y consciente de lo real a través de la ficción, pero tal manipulación [...] es consciente tanto desde el punto de vista del autor como desde el punto de vista del lector” (121).

Finalmente el capítulo dos se cerrará con la indagación sobre los efectos de autenticidad, ambigüedad, y consumo y construcción de la realidad (lo Real) y la ficción, a partir de las teorías de

Paul Ricoeur, Alain Badiou, Theodor Adorno y Slavoj Žižek, entre otros. Lo cual Martínez Rubio considera fundamental puesto que “todas ellas [las novelas propuestas para su estudio] hablen de lo real a través de la ficción o de la ambigüedad es la única manera eficaz de representar la realidad” (151).

Como referíamos antes, el conjunto de novelas que le interesa analizar al crítico español son aquellas que emplean cierto procedimiento de investigación llevado a cabo por un escritor. El capítulo “Análisis crítico de la investigación” se encargará de desmenuzar uno a uno los cinco procedimientos de indagación: rememoración, reconstrucción, revelación, exploración e investigación; para, finalmente, resaltar las propiedades constitutivas de las investigaciones de escritor. Martínez Rubio pone en escena la comparación de la investigación clásica, aquella llevada a cabo en el policial y que identifica como “investigación progresiva”, con la “investigación regresiva” propia de la investigación de escritor. La primera ira revelando los datos a medida de que se vayan recolectando. En cambio, la segunda, parte de una verdad o una investigación ya concluida y cuya finalidad es ponerla por escrito.

Paso a paso el autor irá desarmando y analizando el esqueleto o armazón prototípico de las novelas de investigación de autor, al igual que algunos tópicos y recursos comunes como es el caso del recurso del azar como objeto disparador de la investigación, la muerte/olvido como crimen o el uso de los documentos como elemento de veracidad/ambigüedad/verdad, sobre todo teniendo en cuenta que “[l]as novelas de investigación [...] se levantan sobre una calculada ambigüedad donde la autenticidad y la ficción se mezclan, se interpelan, se rebaten” (214).

Acto seguido, el autor se centrará en los tres planos constitutivos de la narración, a saber: el plano de la historia, el plano de la acción y el plano de la narración. Luego indagará sobre los roles del criminal, la víctima, el cliente, el investigador, y observará cómo, en el tipo de narraciones que le interesa, los mismos son subvertidos, tomando como campo de referencia la investigación policial.

Por otra parte, si existe un objetivo dentro de la investigación de autor éste es el conocimiento, el acercamiento a la verdad, ya sea una verdad personal, familiar, social o colectiva. Partiendo de esa premisa, José Martínez Rubio propone una clasificación de acuerdo con los finales y la verdad alcanzada (o no), pero haciendo la salvedad de que

si clasificáramos los finales del corpus de novelas [...] simplemente en éxito o fracaso de la investigación, según se llegue a la verdad o no, estaríamos perdiendo toda una serie de matices que enriquecen este nuevo tipo de novela. Hay diferentes modos de llegar a la verdad, de la misma manera que hay diferentes modos de no llegar a la verdad. (226)

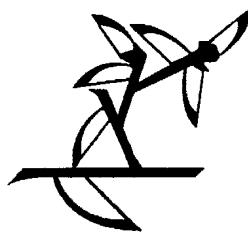
Por eso el autor señala que la investigación desemboca en dos tipos de finales: abiertos o cerrados dependiendo de la posibilidad de continuar hacia la verdad o no. Asimismo, entre los finales abiertos hay dos variantes: por un lado, de conocimiento imposible, si se entiende la verdad es inalcanzable; por otro lado, de conocimiento probable, si la verdad se encuentra en un estado provisional a la espera de nuevos datos que arrojen luz. Por último, dentro de los finales cerrados, las novelas sólo pueden ser de conocimiento seguro, bien sea éste alcanzado o no alcanza, sea un éxito o un fracaso.

No obstante, el objetivo último de dicha clasificación reside en que

estos matices y estas sutilezas [en los finales, en relación con la verdad buscada] abren vías de reflexión sobre los modos de conocimiento, sobre qué podemos llegar a conocer y a relatar, cuáles son los caminos vedados o ambiguos y sobre cuántos grados de aproximación y de duda se despliegan ante un ente no tan absoluto, como es la “verdad”. (254)

El cuarto y último capítulo, “Investigar: un acto de escritura, una ética del yo”, indagará sobre la figura del escritor/narrador/investigador de las novelas estudiadas deteniéndose en las categorías de “intelectual líquido” o el “yo’ ético”. La importancia radica en que, a diferencia de sus predecesores *Beatus ille* y *Galíndez*, estos textos se construyen con un narrador/escritor/investigador en primera persona del singular: “Las novelas de investigación de escritor narran un proceso detectivesco que da cuenta, mezclada con más o menos ficción, de una realidad factual o ficticia, histórica o particular, desde una posición estricta en primera persona” (267). A su vez, este narrador buscará, expondrá una verdad individual o social a través de su experiencia personal como investigador. En otras palabras el narrador en primera persona, a través del ámbito de lo familiar/individual/personal, muestra una experiencia colectiva/social. La Guerra Civil española, la memoria histórica, la dictadura del ’76, el robo de niños, los exilios, se ven representadas por las historias familiares que presenta este narrador/escritor en primera persona: “La novela de investigación de escritor avanzará apoyándose en la dialéctica entre la esfera individual y la esfera colectiva. Si bien los hechos investigados pertenecen al patrimonio de una comunidad [...] estos se integrarán dentro de un relato en primera persona” (314).

De estructura clara y precisa, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica* propone un análisis completo de forma, y de contexto de producción, recepción y consumo de las novelas de investigación de autor. A lo largo de su estudio, José Martínez Rubio realiza el abordaje de un amplio panorama, desde el contexto de surgimiento hasta los rasgos propios de la investigación de autor, pasando por sus precedentes literarios, los mecanismos de construcción de la verdad, y sus roles, finales y tópicos. La hipótesis que subyace al estudio es que este tipo de novela, en muchos casos convertido en best-seller, podría funcionar como una forma de indagación y representación de verdades, en algunos casos escondidas o vedadas por los poderes oficiales, en otros por el círculo familiar, como vehículo de recuperación de la “memoria histórica”.



**Rafael Chirbes, *Paris-Austerlitz*, Barcelona: Anagrama, 2016,
153 pp.**

Daniela C. Serber

Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Argentina

Paris-Austerlitz es la *nouvelle* póstuma de Rafael Chirbes, que dio por terminada pocos meses antes de su fallecimiento, luego de veinte años de reescritura. En más de una entrevista, el escritor valenciano hacía referencia a ella y a *Las fronteras de África* como novelas que nunca habían visto la luz, pero algunas de cuyas partes había ido incorporado a textos posteriores.

Comenzada en 1996, año en que publica *La larga marcha*, *Paris-Austerlitz* vuelve al punto de partida del camino iniciado en 1988 por *Mimoun* –la primera en ver la luz– y, de algún modo, cierra el ciclo desde lo formal y desde lo temático. *Mimoun* tiene como protagonista a Manuel, un profesor de literatura y escritor que, desilusionado y lleno de desasosiego, decide abandonar Madrid en la España de fines de los 80 para volver a un lugar recordado como el paraíso, Marruecos, donde culminar su novela. Lejos de sus expectativas, sólo consigue un puesto de profesor de español en Fez, residencia en el pequeño pueblo de Mimoun y no termina su obra. Allí encuentra una sociedad mixta de marroquíes, franceses y españoles, y un mundo que podríamos calificar de siniestro, en el que comienza una intensa búsqueda de su identidad, marcada por los excesos, los errores y el descubrimiento (o reconocimiento) de su homosexualidad. Es Manuel quien relata retrospectivamente, ya de regreso en España, esta experiencia de un año. En esta *nouvelle*, ya se vislumbran algunos de los ejes que atraviesan toda su obra: la contraposición Historia/historia; la mirada sobre su propia generación –artífice de la Transición y a la cual pertenece Manuel– como acomodaticia e hipócritamente progresista; la distancia de las experiencias y expectativas entre las generaciones; y la visión de la alteridad. Todo ello, parte de su postura crítica frente a la “España socialdemócrata feliz”, en palabras del autor, que aquí se presenta de manera tangencial, incipiente, y con un estilo diferente a sus obras siguientes, que él mismo calificaba como expresionista o gótico.

En este sentido, en *Paris-Austerlitz*, los guiños al lector de Chirbes son varios: nombres de personajes, espacios, temas, estilo y recursos literarios del proyecto narrativo que inicia *Mimoun* se congregan aquí. El escritor valenciano vuelve a la novela corta después de muchos años, a un narrador representante de su generación, que es artista (pintor, en este caso) y de izquierda ideológicamente, aunque de clase burguesa acomodada, y que, con 30 años, también huye de España en la década de los 80 –esta vez, a París– en búsqueda de sí mismo. Él, como Manuel, logra aprehender el verdadero significado de su viaje –también iniciático, de algún modo– al narrar retrospectivamente su experiencia una vez de regreso a su país. Nuevamente, como en *Mimoun*, las alusiones algo dispersas y tangenciales a la España del momento se entretajan con los recuerdos de su amor turbulento y asfixiante con Michel, un obrero francés mayor que él con problemas de alcohol y enfermo de SIDA, siempre eufemísticamente referido.

La *nouvelle* está organizada en siete partes divididas en párrafos apenas distinguidos por espacios en blanco, que podemos leer como la sucesión de recuerdos del narrador (cuyo nombre nunca conocemos) que van y vienen en el tiempo, que se asocian de manera diversa y que parecen estar motivados por su necesidad de contar su experiencia parisina tras el contacto con la muerte, como les sucede a varios personajes chirbesianos: en este caso, no se trata de un relato en el final de la propia vida, como en *Los disparos del cazador* o en *En la orilla*, sino tras la reciente noticia del fallecimiento de Michel. Teniendo en cuenta los temas y los procedimientos habituales de la novelística del escritor valenciano, podemos abordar el texto que leemos como un escrito que el narrador decide comenzar, por un lado, con un fin catártico y, por otro, con el deseo de dejar asentada su versión de la historia, que entra en conflicto con la de Michel y la de sus amigos Janine y Jaime, a quienes apela, en más de una ocasión, como destinatarios de sus palabras. Como lectores, nos enfrentamos, entonces, a la confrontación de puntos de vista que nos obliga a tomar una posición, recurso omnipresente en la obra de Chirbes. El texto del joven artista presenta, además, algunos signos de hibridez genérica: las marcas que nos indican conciencia de escritura son frecuentes, pero, a veces, la expresión se desplaza hacia la oralidad, principalmente, cuando apela a esos destinatarios ausentes que son Janine o Jaime. Asimismo, el tono, siempre íntimo, fluye entre la confesión y el diario, en un permanente vaivén entre autocritica y autojustificación, como en tantos otros personajes de su obra. Aquí, el narrador va registrando su amor y su desamor, sus miedos ante la sospecha del contagio del VIH, su sentimiento de culpa ante Michel y ese “espejismo” de amor, producto del “estado de excepción sentimental” que es la enfermedad (38-39), los celos mutuos, los traumas que los atraviesan, sus búsquedas... Y, a su pesar, como le sucedía a Carlos Císcar en *Los*

disparos del cazador, se va revelando la verdadera razón de su viaje: escapar de los mandatos familiares y de su clase según los cuales su vocación artística, su ideología y su elección sexual no eran aceptables.

La primera parte, la única sin numerar, oficia de introducción a la cuestión central en torno a la cual girará el texto: el amor. El yo ocupa el lugar de la enunciación y nos presenta a un hombre maduro y enfermo, una expareja de quien se despide en un hospital parisino. En las partes siguientes sabremos que se trata de Michel, con quien comenzó una relación amorosa apenas llegado a París, que fue su gran sostén cuando no tenía nada y a quien vemos deteriorarse a lo largo del relato como consecuencia del VIH. La reflexión sobre la degradación del cuerpo a causa de la vejez, la enfermedad o la cercanía de la muerte, en un proceso de borramiento y extrañamiento, tan frecuente en Chirbes, reaparece en esta última obra de forma cruel y se recubre de un halo testamentario.

A partir de la parte I, el narrador nos introduce en el mundo parisino, intercultural y desigual como Mimoun: franceses, marroquíes y españoles, los poderosos y los débiles, forman parte de la vida que comparte con Michel, llena de claroscuros. De a poco se van perfilando los dos mundos enfrentados que ellos representan y las imágenes de cada uno se ponen en juego: el joven artista y el viejo obrero, el contradictorio burgués acomodado de izquierda y el proletario, marginal, que se ríe de esa ideología. Unos y otros, luces y sombras de París: por un lado, la luz de los que ascienden socialmente y, por otro, los “tipos a quienes las sombras se tragan sin que nadie los eche de menos” (14). París, la ciudad bella en la que el narrador había puesto todas sus expectativas, de pronto, se devela, ante la posibilidad de ser portador de VIH, como una “ciudad paralela” (22), expresión que también utiliza para definir el mundo de Michel y su enfermedad en el hospital. Esa París invisible “para buena parte de sus habitantes y para los turistas” era un depósito de dolor y miseria humanas (22-23). En sus pesadillas, la ciudad luz se transformaba en “sombria” (23), en un verdadero laberinto en el que se pierde entre pastillas para dormir y alcohol. Y termina siendo la “ciudad caníbal” (142) de la que hablaba Michel.

Progresivamente, empiezan a entramarse los hilos de las obsesiones chirbesianas. En la parte II, nos adentramos en la historia de Michel y su familia –en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación nazi de Francia y el maquis–, en sus carencias, sus dolores, sus miedos, sus traumas. En la parte III, asistimos al inicio del amor con el narrador: a partir de allí, las imágenes de Michel niño, del hombre deseado de esos comienzos y del que agonizaba en el hospital se superponen en el relato del narrador que, a medida que avanza en sus recuerdos, nos va abriendo las puertas de su propia niñez, de su juventud y de su llegada a París. Así, en la parte IV, afloran, en unas pocas pinceladas, otros dos aspectos recurrentes en la novelística de Chirbes en relación con el pasado del narrador: su conflictiva relación con su padre y la distancia entre experiencias y expectativas de ambas generaciones. En la parte V, la crítica apuntará a su madre y, una vez más, a su clase social. Se viste para su madre –“¿de qué frágil cualidad se vuelve el hombre despojado de su cáscara textil?” (76/77)–, se ríe hipócritamente de sus anécdotas, bromea como a ella le gusta y construye una ficción para asegurarle que sigue siendo el que era –“[n]o puedo contarle nada que no sea inventado” (126)–. Sin embargo, replicará aquello que reprueba porque, en lugar de enfrentarlo, huye, otro de los temas chirbesianos. Así, ambos terminan siendo “[...] protagonistas de una función de Brecht o de una viñeta de Otto Dix, caricaturas de la estupidez y de la crueldad burguesas” (123).

Esa “cáscara textil” con la que se envuelve son hilos que lo unen con el pasado, restos de elegancia, toques de clase, instrumentos para salir a flote (81), a los que sigue apelando en su búsqueda parisina de su identidad. Es este otro aspecto recurrente en la obra de Chirbes desde *Mimoun*. Con ecos galdosianos, el tema del ser y parecer se reedita tanto en la línea de la microhistoria de sus personajes, cuanto de la Historia de España, que siempre se entrelazan. Si bien en esta última obra la cuestión político-ideológica es, como en *Mimoun*, subsidiaria de problemáticas que están más allá de un tiempo y un espacio determinados –el amor y el desamor, la felicidad y la

infelicidad, la soledad, el egoísmo y la generosidad–, el “tema de España” aparece en ocasiones para decirnos que, para el escritor valenciano, como para Benito Pérez Galdós –uno de sus guías literarios–, el hombre no puede desligarse de su sociedad. Así, la primera alusión al contexto español, aunque sutil, aparece en la parte III, cuando la mano autocrítica de Chirbes hace coincidir al obrero fabril francés y al artista burgués español en su mirada descreída de la izquierda comunista. Esa referencia se cuela en una discusión amorosa mediante unas pocas frases irónicas, punzantes, propias del estilo chirbesiano. Respecto de las ideologías y de los valores, la distancia entre el discurso y la práctica que en este intercambio se vislumbra es una de sus obsesiones. Tampoco faltan las alusiones a los exiliados españoles de la Guerra Civil y a los del primer éxodo económico en ese paisaje parisino alejado de la *Belle Époque*.

Como vemos, todo, lo individual y lo colectivo, está siempre mediatizado por la voz y la mirada del narrador, quien, más de una vez, confiesa que lo visto y lo oído, lo pasado y lo presente, se mezclan en su memoria, cuyo fluir va revelando su propia hechura. Se instala, para desarrollarse a nivel del contenido y de la forma, la problemática de los recuerdos y del olvido, de la construcción de la memoria y de la escritura de la Historia: los recuerdos pueden manipularse por conveniencia (42) o por cualquier otro fin (98) y entran en juego con la imaginación. El narrador mismo, en ocasiones, marca su propia maniobra y la de Michel durante su relación, a quien comienza a ver, por el acto mismo de la narración, como un cazador, otra figura de la galería chirbesiana.

La reflexión en este sentido se profundiza en la parte V, cuando el narrador menciona la existencia de un cuaderno perdido y olvidado hasta ese momento que había comenzado a escribir en su trayecto en tren desde la madrileña estación de Chamartín a la parisina *gare d’Austerlitz*, espacio de despedidas y reencuentros, umbral, lugar de pasaje, que, tal vez por eso mismo, le da título a esta última *nouvelle*. Ante el recuerdo de este cuaderno, en el que parece reconstruirse su amor por Michel, reaparece la idea de la vaguedad de las rememoraciones y de que la imaginación es parte de la construcción de la memoria, siempre poco fiable. Por ello, la necesidad de dejar constancia escrita. Chirbes solía repetir la idea de su mentora y amiga Carmen Martín Gaité de que la escritura era necesaria para fijar los hechos, para darles existencia. Y esto es lo que intenta el narrador, como otros, a través de ese cuaderno y del relato que leemos. Los acontecimientos y los sentimientos, como el amor, aun desaparecidos, solo cuando tienen nombre y letra son, existen, tienen trascendencia, otro de los temas del escritor valenciano.

En resumen, en *Paris-Austerlitz*, encontramos, una vez más, un auténtico Chirbes –siempre comprometido, siempre coherente–: en su última obra, nos ofrece una historia profundamente humana que se revela en toda su complejidad y crudeza en torno del eterno tema del amor y el desamor, pero sin concesiones ni consuelo. Nos enfrenta a las necesidades y los deseos, las bondades y las miserias, los miedos y la temeridad, las experiencias (generalmente traumáticas) y las expectativas (generalmente frustradas), de dos hombres, síntomas de su contexto familiar e histórico, en búsqueda de sí mismos y, fundamentalmente, del otro. El camino no es lineal, sino laberíntico: generosidad y egoísmo, felicidad e infelicidad, placer y dolor, celos y desdén, son las encrucijadas por sortear para llegar al centro, el amor. Pero, en este tiempo, el amor –y la trascendencia mediante el amor– parece imposible. Sólo queda, como opción, la salida.

Esta obra está bajo licencia

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)