
VICENT SIMBOR ROIG

**SOBRE LA NOVEL·LA HISTÒRICA
ACTUAL***

EL BOOM DE LA NOVEL·LA HISTÒRICA

En un article recent Francesc Calafat constata el boom de la novel·la històrica catalana actual, subgènere novel·lístic que no sols ha esdevingut «una mina fructífera» durant els darrers vint anys, sinó que continua informant de manera decisiva la producció última (Calafat 1997). Ja l'any 1983 Àlex Broch advertia que l'auge d'aquest model novel·lístic per ell anunciat tres o quatre anys abans era aleshores un fet: la novel·la catalana de la transició havia originat un bon conjunt de novel·les històriques (Broch 1991). I no sols això: gairebé s'havia convertit en una autèntica moda, amb el perill, observable en alguns autors, d'arribar a plantejaments alarmants, car «hi ha autors neguitosos pel fet de no haver escrit la seva novel·la històrica, com si això els fes estar al marge de l'evolució de la narrativa catalana» (Broch 1991: 105). I en efecte, si analitzem la producció novel·lística catalana des de la mort de Franco fins hui mateix, descobrim de seguida el pes específic de primer ordre mantingut al llarg de les dues dècades per aquest subgènere, una vertadera moda.

(*) Vull fer constar que aquest estudi s'ha beneficiat d'una ajuda a la investigació de la Universitat de València (UV97-2209).

Cal afegir que en el circuit espanyol veí, de trajectòria tan bessona, l'evolució de la novel·la històrica ha seguit un itinerari calcat: producció escassa des de 1930 fins a 1975 i auge a partir de 1975. Maria del Pilar Palomo ha pogut inventariar, sense cap criteri

d'exhaustivitat, més de cinquanta títols «significatius» només entre 1975 i 1988 (Palomo 1990: 80). Si girem els ulls cap a la producció novel·lística mundial, podem comprovar com el boom comença unes dècades abans, ja a finals dels anys cinquanta i sobretot en els anys seixanta, per bé que, l'assentament i plenitud arriba en els anys setanta, com, per exemple, mostra l'èxit internacional de les *Memòries d'Adrià*, de Marguerite Yourcenar, no l'any 1951 de la primera edició sinó el 1974, quan la novel·la és relançada en un nou context molt més receptiu, com atentament assenyala Palomo (1990: 75-76).

Sembla, doncs, inqüestionable que la mort de Franco i el consegüent inici de l'etapa democràtica actual han marcat molt definitivament la vida literària d'aquest model novel·lístic. Broch en donava fe en calent (1991: 85-86, 105), com a notari de la realitat literària del moment de la transició. La nova obertura política permet la publicació d'obres fins aleshores impossibles i no sols de ficció sinó també d'estudis històrics i llibres de memòries polítiques. Hi ha com un aire, com una atmosfera, de necessitat de visitar i recuperar èpoques passades des de la llibertat estrenada i els novel·listes no hi podien faltar. És el moment de la creació de novel·les històriques de clar plantejament nacionalista. Però, a mesura que van passant els anys la urgència de la denúncia d'aquest caire, va deixant pas a noves inquietuds creatives dels autors, que comencen a aprofitar el model per a objectius ben diversos i no necessàriament ni sobretot directament nacionalistes. No val la pena oblidar que la novel·la històrica arrossega una llarguíssima vida, que acompanya la història literària, encara que també és cert que deu al Romanticisme i, de manera especial a Walter Scott, la concreció en el model de referència actual.

La construcció del món diegètic en èpoques passades s'ha utilitzat sempre i, insistesc, amb finalitats diverses. Hi ha, tanmateix, uns moments històrics que semblen estimular la creació de les novel·les històriques: els períodes de «redreçament cultural». Michel Vanoosthuyse, en estudiar el recurs a la novel·la històrica dels escriptors alemanys exiliats a causa del nazisme, ens fa adonar del favor de què gaudeix en «périodes de *dressage culturel*, comme l'époque bismarckienne ou nazie, ou de lutte contre les pouvoirs en place». En aquest segon cas pretén de contar la història vertadera en contra d'un poder acusat de falsificar-la. Al capdavall gran part de la novel·la històrica, apologètica o polèmica, no és mai gaire allunyada del camp polític i social (1996: 65).

I en efecte, si fem una ràpida ullada a la nostra història literària, comprovarem com és en els períodes de la Renaixença i del postfranquisme quan la nostra migrada producció s'envisgoreix. Maurici Serrahima i Maria Teresa Boada, en el seu estudi de la novel·la històrica catalana, que abasta fins a 1939, ens n'ofereixen un, si no exhaustiu del tot, sí força minuciós, repertori, gràcies al qual podem veure'n l'esclat durant la Renaixença: una vintena d'obres entre novel·les i novel·les curtes (1996: 23-120). La

major sensibilitat d'aquesta època de redreçament cultural i nacional no pot amagar la realitat d'una aportació catalana ben discreta, tal com els mateixos Serrahima i Boada han de concloure: «El resum, cal dir-ho, no és massa encoratjador. Una sola obra mestra, mitja dotzena de novel·les ben estimables, i unes quantes més que aguanten una lectura. Res més» (1996: 197). I ambdós autors a l'hora de tancar l'estudi l'any 1947, en un altre període clau de la nostra història contemporània, d'exili interior i exterior i de revolta contra el poder dictatorial antinacionalista establert, ben simptomàticament no s'estan d'apostar per la necessitat de la novel·la històrica. La necessitat, diguem-ho, nacional. Si l'èpica «ha estat sempre la cançó que cada poble ha cantat als seus passats gloriosos, i amb la qual s'ha encoratjat ell mateix per a seguir endavant», hui «la novel·la és l'èpica dels temps moderns» i aquesta nova èpica «ha de ser la crònica fictícia de la història veritable»; és a dir, la novel·la històrica tal com és modelada al llarg del segle passat per les millors obres, des de *Rob Roy* a *Guerra i pau*, i ja en el nostre segle pels autors nord-americans (1996: 199).

És clar que no sols cal parlar de moments històrics de màxima sensibilitat o urgència nacionals sinó també de possibilitats reals de publicació. El sistema dictatorial i repressiu franquista no era precisament el període ideal perquè els nostres escriptors dedicassen els seus esforços creatius a la producció de novel·les històriques de reivindicació nacional. La nova etapa democràtica posterior a la mort de Franco, sí. Ara bé, a poc a poc el planteig de directa reivindicació nacionalista va deixant de sentir-se com a tan peremptori fins a renunciar a ser l'element determinant de la novel·lística històrica catalana. Vull dir que si bé, en general, les novel·les històriques comparteixen un objectiu comú, servir-se d'unes altres èpoques i personatges com a *exemplum* individual o col·lectiu del present, l'exemple alligador va deixant de centrar-se en la qüestió nacional per a proposar-se com a una mena de paràbola sobre la problemàtica genèrica de l'ésser humà, i, no cal dir, no necessàriament català. A més a més cal afegir de seguida que l'auge mundial —és a dir, les vendes grosses i els bons guanys— de la novel·la històrica és segurament el motiu de l'eixamplament actual a propostes novel·lístiques situades al llindar o francament ja als afores dels límits boirosos, cal reconèixer-ho, del model.

Palomo, en analitzar la producció espanyola recent, ha pogut advertir unes directrius ben innovadores respecte al model, diguem-ne, tradicional de la novel·la històrica. Hi ha el camí del model que podríem definir com a fantásticointel·lectual.¹ «Novelas tan profundamente intelectuales, en apertura hacia la pura imaginación, la fantasía, la irrealidad, en suma, que llegan, en la actualidad a un concepto y realización de novela antihistórica pero que juegan con la *verdad* fingida de unos hechos del pasado» (1990: 86). *La isla de los jacintos cortados*, de Gonzalo Torrente Ballester, n'és un bon exemple. Però entre alguns dels autors més joves encara es pot constatar un pas més en el procés de *literaturització* de la Història, de tal manera que la referencialitat és reduïda

(1) Aquesta denominació és responsabilitat meua, no de Palomo.

a un simple joc, o siga que la concepció de gran part dels autors «novísimos» es caracteritza, en paraules de Palomo, pel «predominio de la fabulación sobre la Historia, la *literaturización* de una época, vista con criterios mucho más estéticos que históricos y el abandono de toda ejemplarización –*magistra vitae*–» (1990: 86). En la seua opinió potser el cas més destacat «de los que he denominado neomodernismo manierista sea el *decorado* histórico de la narraciones de Terenci Moix» (1990: 86). Hi ha, doncs, una diferència entre aquests «novísimos» i els autors, com Torrente Ballester, del model fantásticointel·lectual que no val la pena d'obviar: «Esteticismo preciosista, barroquismo, irrealidad y *sugestión* histórica o prohistórica, primordialmente, que no buscan el *exemplum* pero tampoco el profundo conocimiento de personajes y épocas que evidencian los autores del apartado anterior [els fantásticointel·lectuals]» (1990: 87). En efecte aquestes característiques dels fantásticointel·lectuals i dels «novísimos», que alguns estudiosos no dubten a qualificar de postmodernistes, són perfectament aptes per a descriure no sols les provatures del circuit espanyol sinó de qualsevol circuit literari occidental, com ara el nostre. Però aleshores ens trobem encara davant novel·les històriques? Ja hi som! Abans de poder contestar i seguir amb la nostra anàlisi de la novel·la històrica catalana actual ens caldrà acarar el problema de front i assajar d'assolir una definició solvent i operativa per a un subgènere novel·lístic tan proteïforme. Intentem-ho.

ENTRE LA POESIA I LA HISTÒRIA

La definició tradicional de la novel·la històrica naix íntimament unida, com ha recordat Vanoosthuyse, a la concepció de model bastard o híbrid, d'acord amb la proposta aristotèlica de la diferència entre Poesia i Història, de citació oportuna:

Y a partir de lo dicho es evidente también que no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso que sin él); sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares. Y lo general es exponer que a tal o cual hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil o necesario tales o cuales cosas; a eso tiende la poesía, aunque pone nombres a los personajes; y lo particular es qué hizo Alcibíades o qué le ocurrió (Aristóteles, Horacio, Boileau 1977: 30).

La novel·la històrica, partint d'aquesta tipologia, ha sigut entesa com un producte bastard o híbrid, que barreja i aglutina els dos tipus diferenciats per Aristòtil. Ens trobem, doncs, amb l'aparent impossibilitat de veure barrejades en la mateixa obra la

ficció o poesia, pròpia de la Literatura, i la referencialitat i objectivitat, pròpies de la Història. O si ho preferim dir així: la difícil unió entre la Bellesa i la Veritat. És clar que un dels topoi majors, la regla essencial, és la reivindicació de la novel·la històrica capaç de realitzar amb èxit la juntura entre la *veritat* i la *invenció*. Plantejament de directa filiació en l'estètica clàssica i l'ideal de la conjunció harmoniosa dels contraris.

Ara bé, dins aquesta concepció de la unió harmoniosa entre Poesia i Història hom descobreix en la història literària dues línies doctrinals oposades. La dominant, la poètica esdevinguda clàssica, propugna com a principi fonamental la preeminència de la *Poesia* sobre la *Història*. Autors com, per citar-ne dos de ben il·lustres, J. W. Goethe o Alfred de Vigny no han dubtat a l'hora d'exigir als escriptors l'elecció de la *veritat* de l'Art sobre la *veritat* de la Història. L'obligació de transformar estèticament la realitat i, en conseqüència, la facultat de callar o transformar els esdeveniments dels Annals, quan la necessitat estètica de l'obra així ho reclame, és no sols un privilegi sinó una obligació del novel·lista, en frontal contrast amb les obligacions de l'historiador.

L'altra línia doctrinal, per contra, adjudica al novel·lista –o poeta o autor teatral– l'ideal d'objectivitat de l'historiador, cosa que l'obliga a sotmetre la seua voluntat de fabulació a l'exigència ineludible de fidelitat històrica. A l'alliberament de la tirania de l'univers factual de la línia anterior s'oposa la primacia de la submissió a la *veritat*. És clar, som al mig del programa del Realisme literari, entès com a intent de representació fidel de la realitat, i no pot sobtar que el punt neuràlgic de la proposta se centre en el requisit d'adequació a la realitat atestada per la Història. Lukács serà el teòric encarregat de construir el model més elaborat i rigorós d'aquesta línia, sobretot en el seu ampli estudi *La novel·la històrica*, redactat entre 1936 i 1937 i publicat de seguida en rus a Moscou.

Al capdavant la novel·la històrica s'ha vist dividida entre dos plantejaments: afirmar-se com a ficció enfront de la realitat o negar-se en major o menor grau com a tal per construir-se a l'abric dels models referencials, de la realitat factual, car pot plantejar-se tant la concordança com la contradicció entre el món ficcional que construeix i els models de realitat als quals manlleua els materials. Aquest esborrament o aquesta accentuació, relatiu sempre, de la frontera entre els enunciats novel·lístics i la veritat històrica susciten els efectes de fidelitat o d'infidelitat referencial. No hi ha dubte que aquesta unió inestable i difícil entre llibertat creativa i deute referencial s'ha vist des de l'origen com el tret essencial de la novel·la històrica.

Des de la nostra perspectiva actual, però, no podem seguir acceptant sense reserves la definició tradicional, ara mateix recordada, que concebia la novel·la històrica com la barreja de ficció i d'història. No, la novel·la històrica, si és novel·la, ha de ser necessàriament ficció. Això sí: una ficció amb uns lligams molt peculiars amb el món factual. Així la data, el nom propi i l'esdeveniment històrics de l'univers diegètic d'una novel·la històrica funcionen com a *marcadors de comparació*; és a dir, que el lector es

veu expressament convidat a referir els enunciats a dos objectes l'un dels quals és posat com a possible i l'altre com a real. Orienten deliberadament el lector cap als sabers que regulen i determinen el món de la història elegida. Entrem, doncs, necessàriament, com adverteix Vanoosthuyse, en la dimensió comunicacional, car l'orientació sobre l'univers del saber del lector és intrínseca, de tal manera que les avaluacions com ara la *fidelitat* o la *infidelitat*, habituals en els comentaris de la novel·la històrica, són el producte d'una operació de comparació, exercida no entre els enunciats de la ficció i de la realitat oferta en la immediatesa, sinó entre aquests i l'univers cognitiu del lector. Es tracta de les apreciacions, positives o negatives, que el lector decideix atenent a la conformitat o no del món ficcional al model factual reconegut per ell. O siga que la referència al món factual va unida totalment al saber que en posseeix el lector.

La novel·la històrica, per tant, serà més justament entesa si oblidem la definició tradicional, basada en el grau d'allunyament o aproximació a la realitat, per centrar-nos en la divergència amb els estudis històrics en el règim de l'assertió. La juntura, proposada tradicionalment, de *realitat* i d'*imaginació* esdevé inoperant. L'activitat de l'historiador es basa en la invenció (inventa hipòtesis que ens ajuden a entendre el passat); el treball del novel·lista es basa en la ficcionalització (ficcionalitza el passat). El tret clau diferenciador deixa de ser la comparació entre el grau d'objectivitat, d'ajustament a la *veritat* en la visió del fragment del període històric recreat, substituït per l'anàlisi de la transformació d'un tipus d'enunciat en un altre: la dicció ficcional de la història en el cas del novel·lista.

Vanoosthuyse, partint de la proposta de Perelman sobre l'argumentació, remarca la dimensió cognitiva i persuasiva de la comunicació literària de què participa la novel·la històrica. Entesa l'argumentació, doncs, com un conjunt de tècniques discursives que permeten de provocar o d'acréixer l'adhesió dels lectors a les tesis que hom els presenta, la novel·la històrica s'inscriu dins aquest marc general. El seu objectiu no és sols fer conèixer o fer creure, sinó també provocar una acció o preparar-hi, actuant per mitjans discursius sobre els lectors. I cal afegir que l'argumentació serà més eficaç com més intensitat d'adhesió i més disposició a l'acció aconseguisca. Una novel·la, a desgrat de la possible incorporació de digressions assagístiques, no és, tanmateix, un assaig o un tractat construïts amb un encadenament d'arguments ordenats de manera lògica. Ens trobem davant una argumentació d'un tipus especial: és de l'ordre de la mostració, és a dir, de la figuració d'un món possible habitat per una sèrie de personatges amb les seues accions. Aquesta potencial capacitat persuasiva i estimuladora sobre els lectors ens ajuda a entendre el favor de què ha gaudit, com hem vist més amunt, en les èpoques de redreçament nacional i/o cultural.

Però insistim: per què la mostració novel·lística ha recreat el seu món diegètic en una època passada? En general segurament per raons d'eficàcia persuasiva. La Història és un repertori de bons exemples a través dels quals el lector pot entendre millor la seua realitat present. No cal oblidar que el recurs a la Història ofereix alguns avantatges al

novel·lista preocupat de transmetre un missatge directe, des de la càrrega persuasiva que aporta l'adjectiu *històric* fins a l'aurèola de realitat i versemblança de què gaudeixen àdhuc els esdeveniments i els personatges més extravagants pel sol motiu de ser presentats com a *històrics*. El novel·lista coneix de temps els beneficis que li reporta l'ús d'aquest *material històric*, com ara els personatges, bastits amb una gran economia narrativa i força més convincents àdhuc en les accions més inversemblants. Ja se sap que l'extravagància és un privilegi de la realitat.

El novel·lista i l'historiador comparteixen els mateixos materials (esdeveniments i personatges de períodes passats), però l'objectiu i les regles del treball són diferents. L'objectiu de l'historiador és –o almenys així ho afirma– la descripció i explicació objectiva dels fets, per tant ha de partir sense cap intenció o voluntat personal. L'objectivitat és la seua categoria sacrosanta. Al contrari el novel·lista, en general, a desgrat de les proclames d'objectivitat de la línia realista, i excepcions a banda, parteix d'un objectiu o voluntat personals, de tal manera que l'elecció dels esdeveniments respon a un criteri intencional i premeditat. Caldria, doncs, dissociar els conceptes d'autenticitat i d'objectivitat. A les visions pretesament objectives dels historiadors, els novel·listes oposen el discurs de l'autenticitat, és a dir, orientat i eficaç, perquè ha de ser capaç d'influir sobre el lector. Més encara: ha de ser un discurs regit no sols per l'eficàcia sinó també per la veritat, si més no la *veritat* del novel·lista, contra les deformacions de certa historiografia, car no podem oblidar que allò que hom anomena la veritat històrica és una construcció cultural a partir dels fets donats com a certs i que, com a tal, admet discrepàncies no sols d'època a època sinó fins i tot a l'interior d'una mateixa època. En fi, les regles del joc són al capdavant ben diferents per a l'historiador i per al novel·lista: a la necessària i proclamada –una altra cosa és que siga assolida– objectivitat del primer, el segon oposa un pla, un objectiu, preconcebuts –un *parti pris*–; i a la pretensió d'exhaustivitat, oposa l'elecció (Vanoosthuysse: 9-88).

Després del recorregut pels llindars fronterers entre l'estudi històric i la novel·la anomenada històrica sembla que ens hauríem de poder enfrontar amb plenes garanties a l'intent de proposar-ne una definició convincent i operativa. Però no, no és tan senzill trobar-ne una de plenament satisfactòria. Vegem-ne algunes d'entre les més interessants. Per a Vanoosthuysse, l'estudiós que hem seguit en les línies anteriors, la novel·la històrica és aquella «qui réfère à des événements et / ou à des personnages retenus par les Annales et met cette référence au centre de sa démarche» (1996: 71).

Umberto Eco en les breus, però ben sucoses, pàgines dedicades a la novel·la històrica en la *Postil·la a El nom de la rosa*, proposa distingir tres maneres diferents de novel·lar el passat: el *romanç*, la novel·la de capa i espasa i la novel·la històrica. El *romanç* es caracteritza perquè el passat intervé només «com a escenografia, pretext, construcció fabulosa, per deixar que s'esbravi la imaginació». Hi cal incloure des del cicle bretó fins a les novel·les de Tolkien i també la *Ghotic novel*. La novel·la de capa i espasa, a la manera de Dumas, es defineix perquè «tria un passat *real* i reconeixedor,

i per fer-lo reconeixedor el pobla amb personatges ja enregistrats per l'enciclopèdia (Richelieu, Mazarino), als quals fa accomplir accions que l'enciclopèdia no enregistra [...], però que no contradiuen l'enciclopèdia. Naturalment, per corroborar la impressió de realitat, els personatges històrics faran també allò que (per consens de la historiografia) han fet». Tanmateix al costat d'aquests «s'insereixen els personatges de fantasia, els quals, però, manifesten sentiments que també podrien ser atribuïts a personatges d'altres èpoques». Per a la definició de l'autèntica novel·la històrica Eco torna a agafar com a element clau el tractament dels personatges. Partint de la novel·la model *Els promesos*, de Manzoni, conclou que «tot el que fan Renzo, Lucia o Fra Cristòfor no es podia fer sinó a la Llombardia del segle XVII. El que els personatges fan serveix per fer entendre més bé la història, el que ha passat». I afegeix: «Esdeveniments i personatges són inventats, i tanmateix ens diuen coses sobre la Itàlia d'aquella època que els llibres d'història no ens havien dit tan clarament» (1992: 564-565).

Sens dubte la proposta d'Eco afina un poc més la definició, molt sintètica, de Vanoosthuysse, i ens ajuda a entrar amb més garanties en l'ampli i complex àmbit de la literatura que recrea el passat. Pareix que, en efecte, la clau d'aquest subgènere novel·lístic es troba en la concepció dels personatges. Àlex Broch, l'estudiós català que més s'ha esforçat en la investigació de la novel·la històrica catalana actual, també ha centrat la seua proposta de definició en els personatges: «Amb tot, sembla que un dels elements més definidors i més fàcils de constatar en la novel·la històrica és el personatge. Pot ésser un personatge fictici o real, però ha de estar insert clarament en la història, en els fets històrics, aquests han de determinar la seva biografia» (1991: 109). De fet Lukács, com ha recordat María de Asís (1990: 270), ja havia posat l'èmfasi en els personatges a l'hora de marcar-ne el tret essencial. «¿Qué es lo importante en la novela histórica? En primer término, que se plasmen destinos individuales tales que se expresen en ellos en forma *inmediata* y a la vez típica los problemas vitales de la época» (1966: 354). Cal afegir que per a la teoria sociològica marxista de Lukács era igualment necessari que aquests personatges vehiculassen la problemàtica de les classes populars: «Pero lo decisivo en el aspecto artístico es el contenido social y psicológico del destino plasmado; es decir, la cuestión de si este destino está vinculado o no lo está con los grandes problemas típicos de la vida popular en lo que respecta al contenido» (1966: 355).

A més a més Broch proposa un segon element complementari, que ens pot ajudar a acabar d'entendre la novel·la històrica: el que ell anomena l'estructura narrativa, en el sentit que «la història determina el relat, hi ha una acció en desenvolupament i els fets històrics que passen la determinen» (1991: 109). I encara Broch apunta un tercer element caracteritzador: el temps. En efecte, n'és un component important i força més complex del que potser hom podria pensar. Fins ara hem parlat sempre de passat, però de quin passat? O dit d'una altra manera, com ha de ser de passat, quina distància temporal ha d'haver transcorregut des del present del narrador perquè puguem

considerar-la suficient per a caracteritzar una novel·la històrica? Ni Vanoosthuyse ni Eco aprofundeixen en aquest punt. Broch, per la seua banda, afirma que «la novel·la històrica comporta un temps no viscut per l'autor» (1991: 109). Serrahima i Boada també acaren aquest problema temporal en un sentit semblant al citat de Broch: una novel·la històrica ha de «referir-se a fets que el seu autor no hagi viscut». És a dir, li cal fer un esforç de reconstrucció ajudat de l'estudi de diverses fonts: «fets i èpoques, properes o llunyanes, que no hagi pogut fer revivre sense un esforç de reconstrucció, més o menys complet –diríem més o menys arqueològic–, que li hagi exigit sortir-se dels límits de l'experiència personal i haver de recórrer als tractadistes, als documents o, si més no, als records dels sobrevivents» (1996: 38). No tots els estudiosos, però, ho signarien. Carlos Reis i Ana Cristina M. Lopes, per exemple, asseguren que la novel·la històrica exigeix «la colocación de la diégesis en épocas históricas remotas» (1996: 184). Pel que sembla, ningú no dubta que, com més remot siga el passat del món diegètic, més fàcilment serà reconeguda com a històrica la novel·la, mentre que, com més petita siga la distància entre el temps de la narració o acte narratiu i el temps de la història, menor serà la unanimitat de les opinions. La frontera temporal precisa resulta impossible de marcar: quan comença el temps no viscut per l'autor i per a conèixer el qual ha de recórrer a fonts orals o escrites de documentació, al segon anterior de la seua naixença, a l'any, als deu anys, als vint-i-cinc...? Però, és clar, les dificultats no són culpa dels estudiosos, sinó intrínseques als productes literaris mateixos i ara com ara la proposta recordada de Broch i Serrahima-Boada sembla raonable.

Aquesta necessitat de situar el món diegètic en èpoques passades, reconstruïbles gràcies a l'ajuda de les fonts documentals, ens du a una altra característica constitutiva de la novel·la històrica, assenyalada per Vanoosthuyse (1996: 77): a la base hi ha una estratègia hipertextual, en terminologia genettiana. Recordem que Genette entén per hipertextualitat la relació que uneix un text B o hipertext a un text anterior A o hipotext en el qual s'empelta d'una manera que no és la del comentari (1982: 11). La novel·la històrica es pot entendre, per tant, com el resultat de la transformació dels hipotextos o fonts documentals en l'hipertext novel·lístic, que en moltes ocasions, a més a més, es presentarà com una visió crítica i alternativa a aquelles informacions hipotextuals, com és el cas de les novel·les històriques nostres de marcat caràcter nacionalista, aparegudes en el postfranquisme, on es presentava una visió del nostre passat molt diferent al difós per la historiografia oficial.

En síntesi, el retorn al passat amb intenció ideològica, la novel·la com una arma. Però sempre la novel·la històrica juga aquest paper d'*exemplum* i adopta la funció de *magistra vitae*? També ací la diversitat s'imposa i exigeix una resposta matisada. María Dolores de Asís, glossant Ciceró, distingeix les mateixes cinc funcions que aquest atribuïa a la Història: testimoni del temps (*Ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca o Azaña*, de Carlos Rojas), llum de la veritat (*Cabrera*, de Jesús Fernández Santos), vida de la memòria (*Les memòries d'Adrià*, de Marguerite Yourcenar), mestra

de la vida (*Urraca*, de Lourdes Ortiz, o *El embajador*, d'Antonio Prieto) i coneixement de l'antiguitat (*Jo, Claudi*, de Robert Graves). (1990: 272). María del Pilar Palomo al seu torn ofereix, també basada en la mateixa font ciceroniana, una alternativa més reduïda, on podríem encabir «buena parte» de la producció espanyola contemporània: mestra de la vida, aprenentatge de l'ésser humà i lliçó i avís del present a través de la consideració de fets o vides del passat (1990: 79). En la meua opinió aquesta segona proposta és menys minuciosa però també menys equívoca. De totes maneres, i tal com Palomo mateix puntualitza (1990: 79), sempre hi haurà novel·les difícils d'encaixar en un determinat grup. No sé si paga la pena l'esforç de bastir una graella exhaustiva de les funcions de la novel·la històrica, sempre discutibles i vulnerades per determinades obres. Em sembla més operativa una proposta més gènérica, però més flexible, en la línia mateixa recordada també per María Dolores de Asís (1990: 272): *magistra vitae* i vehicle per al *nosce te ipsum*. Però, cal insistir-hi, sempre hi haurà obres de lliçó molt imprecisa o inexistent, dedicades sobretot a la *simple* recreació d'un món passat.

PELS CAMINS DE LA NOVEL·LA HISTÒRICA CATALANA ACTUAL

Dins la producció novel·lística catalana actual² podem trobar aquella riquesa de directrius de la novel·la històrica avançada en el primer capítol. Tenim la novel·la de compromís nacional, de compromís social, de compromís ideològic, és a dir, la novel·la plantejada com a *magistra vitae* o vehicle per al *nosce te ipsum*, aquelles funcions que responen a un concepte, diguem-ne i no pejorativament, tradicional. Però també comptem amb aquells exercicis que apuren els límits genèrics: els que hem anomenat fantasticointel·lectuals i els seguidors de la pura literaturització de la Història. Ara bé, una vegada dotats d'una definició solvent de la novel·la històrica, ja ens trobem amb cor d'endinsar-nos per aquell llindar força transitat dels límits fronterers. Així crec que podem excloure de la novel·la històrica les obres pertanyents a aquest últim bloc, que, dins el nostre circuit literari, exemplifiquen, per exemple, algunes novel·les de Jaume Fuster. Les tres novel·les titulades *L'illa de les tres taronges* (1983), *L'anell de ferro* (1985) i *El jardí de les palmeres*, Premi Ramon Llull 1993, que constitueixen la seua aportació més pròxima a la novel·la històrica, no hi poden ser incloses, car responen a un model veí, però diferent: en realitat, més que no de novel·la històrica hauríem de parlar de novel·la *proto* o *parahistòrica*. La informació paratextual mateixa de la primera novel·la ens en forneix unes interessants i justes observacions a la pàgina quarta de coberta, com ara la novetat de la proposta: «experiència nova de trinca en la novel·lística catalana». Però més productives encara són les breus definicions-reclam per a guanyar-se l'interès de l'hipotètic lector: «retorn a l'aventura, a la imaginació, a l'èpica, sense abandonar mai un punt d'ironia inquietant [...] Aventura mítica que ens endinsarà pels viaranyes de la proto-història». Si a aquesta definició li adjuntem la

(2) Vull aclarir que entenc per literatura actual la produïda des de 1968 fins l'actualitat, al marge de l'edat de l'autor. És a dir, que no hi aplique una metodologia generacional, sinó que preferesc estudiar les diverses propostes i obres coexistents en un període determinat.

informació complementària que ens aporta el primer epígraf dels tres que encapçalen l'obra crec que la tenim perfectament emmarcada: l'epígraf és un fragment d'*El senyor dels anells*, de John Ronald Reuel Tolkien. I en efecte el model tolkienà és la clau, car ens trobem davant una recreació personal de la novel·la d'aventures epicomítiques ahistòriques, a les quals Fuster hi afegeix la importància de l'ingredient irònic. No hi ha cap intenció de retratar la realitat d'una època atestada per la historiografia. Ací, doncs, ni el pacte proposat pel narrador és de novel·la històrica ni el lector pot establir-lo. Per molt indecises que siguin les fronteres genèriques, podem afirmar que aquest model novel·líctic resta a fora de la novel·la històrica. És un altre subgènere.

L'altre model fronterer, el que hem proposat d'anomenar fantásticointel·lectual, també compta amb bons conreadors dins el nostre circuit, com és el cas d'un Joan Perucho o d'un Vicent J. Escartí, per esmentar-ne dos representants de generacions ben allunyades. En aquest cas ens trobem davant de novel·les que estableixen un pacte d'innegable refinament amb el lector. En realitat li proposen un joc màgic i erudit sobre la Història, en què a unes dades verídiques –vull dir historiogràficament atestades– se li n'afegeixen unes altres d'imaginàries per bastir un món ficcional irreal, en el sentit de no haver existit mai, de xocar contra la informació historiogràfica. Més encara: la gràcia de la novel·la es basa en el descarat enfrontament a la veritat dels Annals. És obvi que un pacte d'aquesta mena és força més exigent per al lector que el pacte d'una novel·la més típicament històrica, car li exigeix uns coneixements enciclopèdics sense els quals s'ensorra la possibilitat del joc ofert. És clar que el lector, si li falla la necessària informació enciclopèdica, sempre pot establir un pacte estrictament històric, però aleshores cal reconèixer que està llegint una *altra* novel·la, necessàriament espoliada de l'element clau.

Però, podem considerar novel·la històrica una obra d'aquestes característiques? En la meua opinió sí, ja que el joc amb els esdeveniments i personatges històrics és sempre un joc, diguem-ne, intern, que parteix, reelaborant-los en part, dels fets i personatges atestats. Mai no arriba al grau del model anterior, el tolkienà, de pura invenció ahistòrica, ni tampoc a la recreació artificial i efectista d'èpoques passades a la manera de decorats ficticis, com esdevé en les obres del corrent que Palomo anomenava «neomodernismo manierista». Palomo insisteix també en aquesta diferència fonamental: «Pueden llegar a la antihistoria, pero no parten del *desviamiento* anti-verosímil de su transformación en un *decorado* ficticio. Su fantasía es siempre un fingimiento que jamás desvirtúa o se aleja de lo preconizado por los viejos tratadistas, que la Historia sea *mensajera de la antigüedad*, con independencia de la dosis de fabulación o irrealidad que el mensaje pueda contener» (1990: 87). Trepitgem un terreny relliscós, les fronteres són boiroses i els autors, com és el seu dret i la seua obligació, no es cansen d'innovar sobre el model heretat de la novel·la històrica. En conclusió: resulta molt difícil la labor de l'estudiós que pretenga, com una mena d'esforçat topògraf o

agrimensor literari, descriure i delimitar l'àmbit d'aquest subgènere novel·lístic. Palomo, per exemple, sembla acceptar-hi totes les variants estudiades. Jo, com acabe d'exposar, només acceptaria les fantasticointel·lectuals. Eco ja apostava, com també hem pogut veure, per l'esforç d'ordenació, de sistematització, d'aquesta espècie de sac sense fons on gairebé tot, per poc que estirem, pot encabir-se. De fet, les seues propostes de «romanç» i de «novel·la de capa i espasa» crec que són perfectament aplicables als models tolkienia (Eco mateix cita Tolkien) i del «neomodernisme manierista».

Bé, definit i acotat el camp –m'agradaria pensar que de manera convincent–, propose un recorregut a través de la nostra producció actual, que ens permetrà de perfilar la radiografia dels diversos corrents en què es ramifica la novel·la històrica. Per a tal objectiu ens valdrem de la companyia de tres novel·les representatives de tres propostes diferents: *Crim de Germania* (1980), de Josep Lozano Lerma; *Pamela* (1983), de Joan Perucho, i *Dins el darrer blau* (1994), de Carme Riera. La primera i la tercera s'atenen plenament al model establert, tot i que des d'estructures narratives molt diverses, i acullen un compromís nacional i social, en el primer cas, i més estrictament ideològic humanitarista, en el segon. *Pamela* respon a aquell joc fantasticointel·lectual que hem acabat per acceptar dins l'àmbit de la novel·la històrica.

DEL COMPROMÍS SOCIAL I NACIONAL AL COMPROMÍS HUMANITARISTA

Crim de Germania ens pot servir a la perfecció com a model d'aquella línia de novel·les històriques aparegudes en els anys immediats a la mort de Franco, quan els nous aires democràtics permetien als escriptors tractar aquells temes i d'aquella manera resolta que la censura dictatorial impossibilitava. El compromís amb la reivindicació nacional i el compromís amb la denúncia de les desigualtats socials, lligats o per separat, seran els pols d'atracció de gran part de la nostra novel·la històrica. Determinats personatges o esdeveniments del nostre passat són vists com a especialment atractius i oportuns per a estimular parabòlicament la presa de consciència de la realitat més immediata. Al seu costat naix una altra línia, progressivament envigorida fins a consolidar-se com a dominant en l'actualitat, que s'acosta al passat per recrear uns fets o uns personatges que ens poden ajudar a entendre millor el funcionament de l'individu, i del conjunt d'individus, en societat. Una aproximació ideològica, en un sentit ampli, i generalment des d'una finalitat humanitarista, que *Dins el darrer blau* ens ajudarà a entendre.

Ara bé, la lliçó que el lector pot deduir de la lectura d'aquestes novel·les estarà en funció de l'estratègia dissenyada per l'autor i, és clar, de la competència interpretativa de cada receptor. Però, centrant-nos en la primera, cal advertir que les estratègies i les consegüents opcions de tècniques narratives són variades. Des de l'adopció, per exemple, d'una veu narrativa regidora que imposa una interpretació unívoca, un *exem-*

plum a comprendre adequadament, fins a la presentació d'un joc de diferents veus i diferents visions, que obliguen el lector a extraure'n la seua pròpia interpretació. *Crim de Germania* i *Dins el darrer blau* són mostres ben interessants, i diferents, de l'esforç de l'autor per oferir uns esdeveniments cabdals de la nostra història a través de la plurivocitat dels seus actors. El narrador no alligona –directament, s'entén–, *només* mostra.

Crim de Germania és segurament la nostra obra extrema en aquest sentit. Tan extrema que ha esdevingut un lloc comú dels estudiosos la reflexió sobre el vertader gènere a què pertany: és una novel·la o un conjunt de contes? Poques vegades els límits genèrics es presenten d'una manera tan boirosa. Dels nou capítols de què consta només cinc són autèntics relats: «El banquet», «El rei encobert», «El debat», «La mort de Vicent Peris» i «Memòries de Felip Quzman». I encara «El debat» és totalment dominat per una llarga escena dialogada. Els quatre restants són: «El quart judici» (dos sermons de l'Encobert), «Transcripció d'algunes fitxes personals» (tretze fitxes *policiaques* de la Inquisició), «Documents sobre la Corbina» (dotze documents del judici del Tribunal de la Purificació sobre la Corbina, entre els quals hi ha uns fragments de *L'Espill*, de Jaume Roig, i dos poemes d'un tal Pere Borràs) i «Lletres a l'absent» (vint cartes de prosa poètica d'un enamorat a l'absent).

Tot aquest conjunt tan heterogeni de textos, a més a més, no depèn de cap narrador general que el pugui assumir. L'element aglutinant tampoc no poden ser els personatges, ja que cada capítol se centra en un personatge diferent. El punt d'unió només pot ser el fet històric de la revolta de les Germanies i l'espai i el temps on esdevé. Tanmateix el fet de no compartir una veu narrativa, ni els mateixos personatges, ni una història o món diegètic comuns col·loca l'obra en el llindar genèric. No deixa de ser simptomàtic que l'autor mateix en una recentíssima entrevista parle de *contes* i no de capítols o personatges o esdeveniments a l'hora de respondre a la pregunta sobre l'estructura: «Bé, una vegada acabats els contes, vaig pensar que podia ordenar-los d'una manera cronològica. Què passava? Que hi havia contes que s'encavallaven i, de vegades, no només en un, sinó en diversos contes. [...] Un criteri podia ser aquest, és a dir: un dels contes millors que fóra el primer, i un dels contes millors que fóra l'últim» (Alfonso 1997: 14). Sí, la indefinició genèrica no pot ser major. Ja el primer prologuista, i membre del jurat que li concedí el Premi Andròmina de narrativa dels Premis Octubre de 1979, Pere Calders, es veia obligat a confessar els seus propis dubtes de lector: «És un llibre que es pot llegir com una novel·la, perquè no reclama que es dispersi del tema bàsic que es proposa i perdi el pols del relat. És un llibre de contes, perquè és possible de separar-lo en fragments que tenen una unitat pròpia» (1980: 8).

De totes maneres no podem oblidar l'enorme gimnàstica tècnica operada en la novel·la al llarg del segle XX, que afecta en gran manera les característiques i funcions del narrador. Lozano mateix, unes línies més amunt, havia afirmat en aquesta entrevista la influència exercida per John Dos Passos en la composició de la seua novel·la (1997:

13). La pista és bona, sens dubte. Alguns dels novel·listes nord-americans d'entregueres, com ara el citat Dos Passos o William Faulkner, porten al màxim refinament aquesta estructura novel·lística constituïda per un seguit de relats i textos diversos juxtaposats, sense cap acte narratiu marc que els pugui regir. Davant aquesta mena de productes, les metodologies d'anàlisi de la novel·la es veuen superades. La proposta de Gérard Genette, per exemple, defensada a *Figures III* i a *Nouveau discours du récit*, una de les més àmpliament acceptades, resulta del tot insuficient per a acarar amb solvència els problemes suscitats per aquest tipus de composició. Genette estudia i resol de manera convincent i operativa el cas dels relats múltiples subordinats o metarelats: aquells relats interns assumits dins la diègesi per un dels personatges, transformats aleshores en veu narrativa segona. Però ens quedem sense saber què fer amb els relats múltiples juxtaposats, o siga situats tots al mateix nivell diegètic i, per tant, sense cap acte narratiu marc superior i global. Les dificultats teòriques són de gros calibre. Després d'haver foragitat l'autor de l'interior del text, eliminat pel narrador, qui o què ens queda per a adjudicar-li la funció de responsable intratextual de la informació en casos com aquest en què ens trobem amb un seguit de textos paral·lels i del mateix nivell diegètic? Si aquesta funció no la pot assumir l'autor, obligat a romandre fora del text, ni tampoc cap dels narradors paral·lels, no tindrem més remei que descobrir-ne una altra que ens permeta explicar una opció novel·lística que ja compta amb els seus anys de tradició.

En efecte, alguns estudiosos s'hi han enfrontat. Santiago Renard, per exemple, proposa distingir entre dos nivells: l'enunciatiu, que correspon al relat d'un narrador, i el textual, que pot comptar amb un o diversos relats. En conseqüència, «para cada voz se plantea una *modalización narrativa* (o *enunciativa*) con sus marcas propias (sean iguales o diferentes de las otras voces), mientras que para el texto en su conjunto se puede formular, como un nivel superior de análisis el concepto de *modalización textual*». En les obres amb una sola veu narrativa les dues modalitzacions es confondran, però «en los textos que se componen de varios relatos [juxtaposats o subordinats] a cargo de distintos narradores la *modalización textual* es la *perspectiva general* con que es presentada la historia, el *vector resultante* de todos los *puntos de vista* parciales» (1985: 11). En concret cal entendre la modalització textual com «el conjunto de los mecanismos que, en el texto de ficción narrativa, configuran la presentación de los materiales (la historia narrada) distribuyéndolos en uno o varios relatos, correspondientes a distintas voces, y desde una mayor o menor proximidad moral, espacial, temporal, etc.» (1985: 17). La proposta és suggerent, però no podem oblidar la diferència notable d'evidència textual entre ambdues modalitzacions: la veu narrativa és objectivament constatable mentre que la modalització textual no deixa de ser una funció que cada lector ha d'inferir pel seu compte i, a més a més, diferenciar-la de l'autor, cosa que no és tan senzilla d'escatir.

Al capdavant, i decidint-nos per privilegiar la voluntat unificadora dels elements aglutinants comentats, em sembla que podem decidir-nos, no sense dubtes, a llegir *Crim de Germania* com una novel·la. Però per què ha escollit l'autor aquesta estructura? En l'entrevista citada ell mateix assegurava que allò que li interessava de *Manhattan Transfer* (1925), de Dos Passos, era la possibilitat de jugar amb diversos registres, recurs que ell volia aprofitar per «donar una visió total i objectiva de la Germania» (1997: 13). Aquest havia sigut l'objectiu de Dos Passos, mostrar la realitat de la vida americana en la seua totalitat i complexitat mitjançant aquesta mena de tècnica calidoscòpica, capaç de presentar davant els ulls del lector diferents retalls de la vida quotidiana, des de fragments de la vida de personatges representatius fins a cançons, anuncis, *newsreels*, etc. sense cap veu narrativa superior regidora. Una mena de retaule de material heterogeni. Una tècnica difícil que ell portà al virtuosisme amb la trilogia *USA*, composta per *The Forty-second Parallel* (1930), *1919* (1932) i *The Big Money* (1936).

Per «objectiva» em sembla que caldrà entendre, tal com hem vist en Dos Passos, l'absència d'una veu narrativa encarregada d'orientar la informació cap a un sentit o veritat determinats. El lector ha de deduir la seua interpretació personal d'aquest mosaic plurivocal. La novel·la és construïda d'acord amb un model estructural de retaule, integrat per aquells nou quadres o capítols de gran autonomia, de molt diferent extensió i importància diegètica. «El debat», si més no des del punt de vista ideològic nacional i social, que ací és el que més ens interessa, ocupa el lloc de quadre central, l'epicentre al voltant del qual se situen els restants. La discussió entre els agermanats sobre l'estratègia a seguir ens permet, als lectors, conèixer de la pròpia veu dels dirigents els motius i els objectius de la revolta, però també les discrepàncies internes entre els radicals i els moderats, entre els revolucionaris i els reformistes. És imprescindible, clau, per a entendre realment els altres quadres-capítols.

Vicent Salvador, en l'estudi introductorí que encapçala l'edició de la novel·la en la col·lecció L'Estel, apunta la relació amb la novel·la polifònica moderna, segons proposta de Bakhtin i Kristeva, i amb el teatre èpic o documental, el d'un Brecht o Weiss (1987: 55). Sí, en efecte, les referències són molt adequades. I no sols al teatre sinó també a la novel·la èpica de Brecht *Els afers del senyor Juli Cèsar* (1957). Hi ha una relació pregona entre la tècnica recordada abans, la de Dos Passos o Faulkner, i la tècnica emprada per Bertolt Brecht a l'hora de traslladar a la novel·la les inquietuds èpiques de la seua concepció teatral.

Vanoosthuysen estudia amb minuciositat l'estructura i la tècnica d'aquesta novel·la històrica sobre la figura del gran dictador romà. La màxima preocupació de Brecht no és de donar una visió acabada i dirigida pel narrador sinó plantejar un mètode de pensament nou, que comença per la refutació de la biografia coneguda, atestada pels Annals. L'objectiu d'acostar-nos a la figura de Juli Cèsar des d'una perspectiva crítica i racional implica l'ús d'uns recursos tècnics determinats que faciliten l'organització

de la pràctica de lectura. Val la pena de resseguir aquesta estratègia novel·lística brechtiana. L'element principal n'és l'eliminació del *raisonneur* –traduïble per *discursejador*–, de l'informant de la visió de l'autor, de vegades amagat sota els trets de l'heroi. Es tracta de distanciar-se de la posició omniscient o auctorial del *raisonneur* i de dissoldre l'espai interpretatiu global en una sèrie d'espais interpretatius parcials. En conseqüència, la veridicció no és assumida per una instància d'enunciació sobirana, sinó per una sèrie d'instàncies parcials. No és una tasca acomplerta pel text, sinó acomplerta per mitjà del text. La novel·la s'organitza com una composició de veus, cap de les quals no és portadora de la veritat definitiva. El procés històric és objecte d'un seguit de comentaris generalitzats, que té per efecte destruir l'ordenació del relat unívoc i sobretot d'assenyalar la naturalesa contradictòria d'aquests processos: diferents veus portaveus de diferents classes, sectors, etc. La contextualització social de les veus és el mitjà gràcies al qual és possible una aproximació crítica. En conclusió: la plurivocitat i l'absència de tota instància veridictòria dominant, que pugui regir i dotar de sentit unívoc les accions, impedeix la recepció d'un sentit formulat explícitament. El sentit global només pot ser visible per al lector, mitjançant la valoració crítica de cadascuna de les interpretacions parcials de cada personatge (1996: 223-243).

Novel·la polifònica, doncs? Vanoosthuyse matisa molt la resposta. Brecht estructura la seua novel·la com un diàleg continu entre l'opinió del narrador homodiegètic, encarregat d'escriure una biografia sobre Juli Cèsar i portador de la visió *oficial*, atestada pels Annals, i les opinions radicalment discrepants de diversos personatges, que conegueren el dictador, i fins i tot amb l'opinió deduïble de les memòries escrites pel seu secretari i rescatades pel personatge-narrador. Efectivament no hi ha cap veu narrativa ideològicament dominant, cap instància de veridicció dominant, com diria Vanoosthuyse. Podríem dir que en principi –vull dir aparentment– ens trobem davant una obra polifònica, dialògica, tanmateix sols les manifestacions ordinàries de la concepció monològica han sigut qüestionades, però no l'essència. La multiplicitat de discursos són agençats per a criticar-se els uns als altres, però també perquè a la fi del procés crític es desprengui una veritat sobre la *maîtrise* adequada del món, que és al capdavant l'objectiu de l'autor. Tan sols es tracta de substituir un «ordre objectif du monde» per un altre:

La plurivocité n'est que le moyen, totalement tenu en main, parfaitement machiné et ourdi dans tous ses détails (petite machine admirable d'intelligence et de malice), qui doit conduire le récepteur à accepter et adopter une méthode d'appréhension du monde social et politique dans sa complexité et vise à produire une nouvelle conscience en ébranlant les certitudes de la conscience ancienne posée comme illusoire, une conscience vraie capable de muer le lecteur en acteur efficace dans son monde (1996: 243-244).

En el cas de *Crim de Germania* l'absència d'instància veridictòria dominant, o, dit d'una altra manera, d'una veu narrativa global dominant, encara fa més palesa la

plurivocitat, l'aparent joc lliure de veus personals. Els lectors no comptem amb cap veu narrativa ni cap personatge portaveu del narrador que ens expose la visió correcta, sinó que, igual o més encara que en la novel·la de Brecht, cadascun de nosaltres ha de fer un esforç interpretatiu damunt la xarxa discursiva. Novel·la polifònica? Doncs, si acceptem l'anàlisi de Vanoosthuyse sobre *Els afers del senyor Juli Cèsar*, i a mi em sembla raonable, crec que hauríem de concloure que igualment *Crim de Germania* amaga, subjacent, una concepció monològica. La plurivocitat no és, en última instància, més que una altra «màquina admirable d'intel·ligència i de malícia» que dirigeix el lector a acceptar una visió determinada, la de l'autor, de la revolta de les Germanies. En efecte, la modalització textual o funció organitzativa global de tota la novel·la mostra una distribució dels capítols determinant per a guiar pel camí *adequat* la interpretació del lector: el capítol inicial, «El banquet», recreació de la venjança, si no històrica, almenys literària contra la Virreina encarregada de la repressió dels agermanats, dóna les pautes interpretatives necessàries perquè el lector pugui *situar-se*; i els dos capítols finals, crits de protesta contra les injustícies comeses pels agermanats sobre els moriscos i els homosexuals, ajuden no sols a entendre el caràcter real, amb aspectes negatius, de la ideologia dels revoltats, sinó que també, i potenciats pel lloc estratègic que ocupen a la fi del text, tenen la capacitat de refermar la confiança del lector en l'*objectivitat* del narrador i, de retop, acréixer la credibilitat en la *seua* visió de l'enfrontament senyors-agermanats. No crec que cap lector pugui dubtar del *parti pris* auctorial: el de les classes populars de les Germanies, i també el dels marginats (moriscos, homosexuals, heterodoxos). A la gran festa de la plurivocitat han estat convidats tots aquests, tots ells han pogut dir-hi la seua i expressar els seus greuges, tots llevats dels *altres*, els poderosos, els representants dels dos braços restants: el Militar i l'Eclesiàstic. Per a l'autor la novel·la és, també, una arma al servei del poble.

Aquesta reflexió ens du a l'àmbit de les teoritzacions de Lukács. En les pàgines dedicades a descriure el model de l'autèntica novel·la històrica exigida pels nous temps, Lukács demanava als autors que escriguessin «desde las experiencias del propio pueblo, desde el alma del pueblo, y no meramente para el pueblo» (1966: 353). El poble ha d'exercir un paper protagonista i no és prou que actue com a simple escenari per a una representació que es desenvolupa en un nivell diferent, no relacionat directament amb la vida de les classes populars. Però tampoc no es tracta d'eliminar els personatges que no pertanyen als estrats oprimits de la societat; els esdeveniments de la vida de tots, tant si procedeixen de les classes altes com de les baixes, han de servir per a reflectir sempre «la vida y el destino del pueblo entero». Per a ell, el tret essencial de la novel·la històrica és «en primer término, que se plasmen destinos individuales tales que se expresen en ellos en forma *inmediata* y a la vez típica los problemas vitales de la época» (1966: 354). A la fi, per a Lukács tant la novel·la històrica, com la novel·la en general, s'ha de centrar en la problemàtica del poble i no en les experiències extravagants ni en els destins excèntrics d'uns personatges que no el puguen repre-

sentar i, és clar, haurem de concloure que no hi ha millors representants fictivals de les classes populars que els personatges que hi pertanyen. W. Scott i L. Tolstoi, per exemple, han sabut crear uns personatges, extrets de la noblesa mitjana, que han pogut reflectir en les seues vivències el destí del poble, perquè arriben a expressar-se en forma *immediata* certs aspectes generals i importants del destí del poble en la seua vida privada. El repte per a l'autor actual és saber crear uns personatges així de les classes populars:

Esta inmediatez de las relaciones vitales con los acontecimientos históricos viene a ser lo decisivo en primera instancia. El pueblo, en efecto, vive la historia de manera directa. La historia es su auge y su decadencia, la cadena de sus alegrías y sufrimientos. Si el autor de novelas históricas logra inventar tales hombres y destinos, en que se manifiesten directamente los principales contenidos, problemas, corrientes, etc., sociales y humanos de una determinada época, podrá representar la historia desde *abajo*, desde la vida del pueblo (1966: 356-357).

Podem creure que Lukács acceptaria satisfet la concepció dels personatges de *Crim de Germania*: representants del poble que viuen de manera directa els problemes transcendents, revolucionaris, de les Germanies. Vicent Peris, Joan Llorenç, Esteve Urgellès, Guillem Sorolla, Simó Montfort, Joan Lledó, Joan Caro, Joan Sanxo, Jaume Ros, Vicent Mojolí, l'Encobert, etc., tots ells personatges històrics del bàndol agermanat i fills del poble, i al seu costat uns altres personatges, fictivals, com ara Felip Quzman, mossèn Adrià..., o històrics, com ara Cosme Abenamir, Mateu el Negre, Francín el Saliner, etc., igualment representants del poble, però contraris o víctimes de les Germanies. I, en un segon pla d'importància diegètica, els representants de les classes privilegiades en el poder, el Braç Militar o noblesa i el Braç Eclesiàstic, com ara Diego Hurtado de Mendoza, comte de Mérito i virrei, el seu germà Rodrigo Hurtado de Mendoza, marquès d'Atzeneta, governador provisional de València, Úrsula Germana de Foix, virreina, Gilabert Martí, bisbe de Sogorb, etc. Però, cal insistir-hi: els representants del poble, siguen d'existència atestada pels Annals o pures criatures inventades per l'autor, són els que ocupen el centre dels diversos quadres del retaule, una prova més de la direcció dels seus interessos ideològics.

Els discursos sobre les Germanies, i en conseqüència la perspectiva de la revolta, no són mai posats en boca dels representants del poder sinó dels representants de les classes populars, els agermanats o les seues víctimes dels sectors socials marginats, bé nacionalment (moriscos), bé individualment (homosexuals, heterodoxos...). La plurivocitat és constituïda només per les veus del poble. I és a través de les veus dels seus representants que els lectors podem conèixer els motius i les metes de la revolta. Greuges socials, com els denunciats pel notari Simó Montfort:

Tots sabem –començà Simó Montfort, en un to tranquil·litzador– que aquesta Germania es va fer perquè en la nostra ciutat i en el nostre regne hi ha alguns cavallers que,

(3) Totes les cites de *Crim de Germania* pertanyen a la publicació dins la col·lecció L'Estel d'Eliseu Climent, editor, València, 1987.

pels privilegis que tenen, volen viure maltractant el poble. I en les seues cases acullen hòmens depravats i malfactors, que contra els nobles i els seus protegits no hi ha justícia que valga. També tenim per cert que en el govern de la ciutat hi ha persones sospitoses de fraus, enganys i martingales, sense que el poble puga posar-hi remei (p. 185).³

Una situació d'extrema necessitat, de fam, segons ens confessa Vicent Peris en el llarg monòleg interior (p. 203) Però és també una resposta nacional, com recordava Esteve Urgellès en el debat i Vicent Peris en el mateix debat i en en el monòleg interior:

«Els cavallers ja van emprant el castellà, la llengua estrangera, i abandonant la nostra. Ni el Braç Eclesiàstic ni el Braç Militar volen salvaguardar amb fermesa els drets del nostre país ni entenen la valentia» (p. 188).

«No desistirem de defensar la Germania, perquè ella defensa els furs i les costumes del nostre país, i els furs garanteixen la nostra dignitat de poble» (p. 182-183).

«Veritat és que la revolta, també la provocaren altres motivacions, i entre totes, l'afer del nomenament dels virreis» (p. 206).

L'objectiu de la revolta –eliminar els abusos dels poderosos, establir una major justícia social i recuperar el respecte als Furs i la dignitat nacional–, acaba, tal com la Història testimonia, amb la derrota militar i la desfeta de totes les il·lusions del poble. Els «cavallers, cardenals i poderosos» han imposat de nou la seua llei. Però, al llarg del camí, també unes altres veus han tingut motiu de sobra per a la queixa contra les activitats repressives dels agermanats: són els moriscos, com a minoria social sotmesa, i els rebels a les normes establertes de conducta. Contra els moriscos els agermanats adreçaren els odis acumulats per fer costat als senyors i col·laborar amb els pirates de l'Alger i d'Orà. Però també descarregaren contra ells la fúria de la intolerància a les dissidències: els moros eren forçats a batejar-se abans de ser assassinats. Felip Quzman és el portaveu dels seus greuges, ben simptomàticament els mateixos que addueixen els agermanats per a la seua revolta, ara pronunciats des de un altre poble encara més feble i sotmès (p. 249).

La Corbina, acusada de nigromàntica, i mossèn Adrià, acusat d'homosexual, són les altres dues figures importants de la dissidència que s'afegeixen a aquesta mena de fresc representatiu. Represaliada la primera per l'aparell *oficial* i el segon per la condemna del poble agermanat. El poble mostra al viu les alienacions inculcades per anys de sermons apocalíptics i integristes dels frares predicadors.

Els anhels de major justícia social, major llibertat individual i major respecte als drets nacionals no han pogut ser assolits en aquesta ocasió. Les paraules finals del capítol dedicat a la mort de Vicent Peris, amb la cita d'Eiximenis, ens podrien servir de balanç de la revolta: «les orelles dels agermanats que restaven a València – els amagats, els fugits i els tancats als càrcers– s'ompliren dels ressons de les paraules d'Eiximenis, que en l'hora darrera havia pronunciat el cabdill de la Germania: “Regnarà per tot el món la Justícia Popular...” I alguns s'ho cregueren» (p. 208).

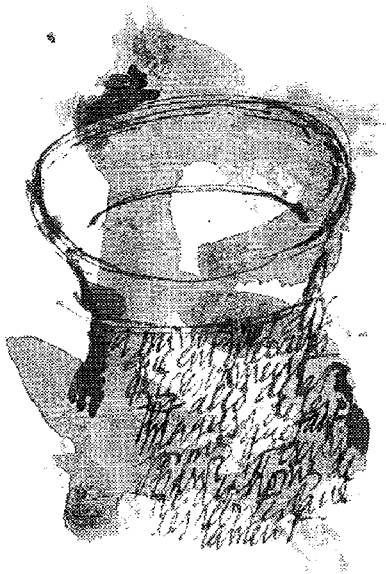
Dins el darrer blau avança el temps de l'univers diegètic del segle XVI a darreries del XVII per recrear un dels episodis més traumatitzants de la societat mallorquina: el judici a un grup de jueus agafats en el moment en què intentaven fugir de la Ciutat de Mallorca cap a terres més indulgents. Trenta-set persones foren condemnades a la foguera per la Inquisició i les conseqüències, en forma de menyspreu i humiliació als seus descendents han sobreviscut durant segles. La novel·la de Carme Riera s'hi acosta amb la intenció de fer reviure aquests tràgics esdeveniments per colpir les consciències i extraure una clara lliçó de la necessitat de tolerància i respecte mutus en la convivència social. És, com dèiem abans, una obra de compromís ideològic, entès en sentit ampli. Precisament podem comptar amb l'ajut impagable de l'autora mateixa, que en la llarga nota auctorial que clou la novel·la ens facilita una informació de primera mà sobre la concepció i objectius de l'obra: denunciar la intolerància i demanar perdó (p. 432). És com una mena d'examen de consciència històric per tal de traure a la superfície i superar vells traumes ben interioritzats en el subconscient col·lectiu del poble mallorquí. I com tota autèntica i efectiva teràpia cal burxar sense por en cerca de la veritat, per dolorosa que pugui semblar, per afany curatiu i d'estricta justícia, no per desig de polèmica.

La tècnica narrativa i l'estructura de la novel·la és, d'una banda, força diferent de *Crim de Germania*, però, de l'altra, els efectes produïts davant el lector resulten molt similars. El narrador extradiegètic heterodiegètic adopta una focalització zero, que li permet situar el focus de percepció en tots els personatges sense reserves, de tal manera que els lectors podem penetrar quan cal als pensaments de qualsevol d'ells. Ara bé, aquest narrador de focalització tan permissiva s'autoimposa una restricció que resultarà cabdal: mai no adopta la funció ideològica o interpretativa, és a dir, és un narrador que mai no discurseja, que mai no fa digressions ideològiques. En poques paraules, que els lectors coneixem tan sols el que diuen o pensen i el que fan els personatges, de tal manera que de nou ens trobem davant una mena diferent de plurivocitat, car només rebem les diferents visions de la problemàtica per part de cada personatge representatiu dels diversos grups socials en conflicte, en especial del col·lectiu jueu: els que intenten fugir (Gabriel Valls, Maria Aguiló, Rafael Onofre Valls, Josep, Josep i Mateu Tarongí..., fins a una vintena llarga); el delator Rafael Cortès, Costura; l'integrista i visionari Rafael Cortès, Cap de Trons; els pares jesuïtes Vicent Amengual i Salvador Ferrando; l'inquisidor Nicolàs Rodríguez Ferosino; el bisbe; Antonio Nepomuceno Sotomayor y Ampuero, marquès de Boradilla del Monte, virrei; el cavaller Sebastià Palou, nebot de Virrei; Bartomeu Angelat, cronista de la ciutat; Jaume Llabrés, canonge de la Seu i jutge de Béns confiscats del Sant Ofici; Joaquim Martí, cristià que acusa la seua dona de jueva; Beatriu Mas, la Coixa, meuca del bordell de Ciutat... Tot un magnífic exercici coral que ens permet conèixer de primera mà els odis i les motivacions econòmiques i ideològiques subjacents. Però, també com en *Crim de Germania*, l'aparent polifonia i dialogisme només cobreixen el monologisme de fons, ja que l'autora ha sabut seleccionar i ordenar adequadament el material diegètic perquè el

lector no tinga cap dificultat per a seguir la interpretació suggerida: la denúncia de la intolerància contra les dissidències, contra les minories. Ací també uns personatges formen el bàndol dels oprimits i els altres el bàndol opressor. I l'aposta de l'autora pels primers és ben clara.

Els nombrosos personatges que poblen aquest món diegètic són, una vegada més com en la novel·la anterior, o bé d'existència atestada pels Annals, amb simples canvis de nom o cognom, o bé fruit de la imaginació creativa de l'autora. I una altra vegada més, l'opció de l'autora pels oprimits i marginats és incontestable: el narrador disposa de manera absolutament privilegiada el focus de percepció en el grup de jueus, a través dels quals els lectors entrem en contacte amb la dinàmica repressora i les seues causes. Tornem a trobar els personatges representants del poble que viuen d'una manera immediata els trasbalsos socials, com vèiem que exigia Lukács. Els pocs representants de relleu del bàndol cristià són els imprescindibles per a poder mostrar la xarxa complexa d'interessos econòmics, ideològics i personals que originen la intolerància i la brutalitat. Però amb això no vull dir que el poble cristià, les classes populars, no intervinguen, sinó que ho fan com un tot, d'una manera coral, sense fissures, víctimes d'una alienació astutament controlada des de les esferes del poder, el polític i el religiós. Els autos de fe són l'última fase d'uns conflictes en bona part aliens als jueus i sobretot no ocasionats per ells. Les minories jueves han representat una bona font d'ingressos periòdics per a la Inquisició, motiu tan important o més que el zel religiós a l'hora d'enfortir la repressió. Gabriel Valls, el més lúcid i el cap de la *gent des carrer* ho sap: «El zel inquisitorial és molt més fort. Necessiten doblers, molts de doblers, i han resolt trobar-los. Faran maig, ja ho veuràs. Tot això si no l'armen amb foc i fum i molt de rebombori...» (p. 141). Ells són al capdavant les víctimes dels enfrontaments entre els dos sectors en lluita pel poder: la noblesa i l'Església. L'inquisidor mateix no dubta a pagar agitadors aventurers per enfervorir les masses contra els jueus i, alhora, contra el virrei. La noblesa, i el virrei mateix, s'enriqueixen amb l'ajuda dels comerciants jueus, però ni pels seus interessos materials seran capaços d'enfrontar-se amb èxit al poder de l'Església. El virrei no sols perd la batalla contra el poder eclesiàstic sinó que fins i tot perd el càrrec. El poble, cansat de la misèria i la fam, és una presa fàcil a la cerca d'unes víctimes en qui descarregar les frustracions i, també, cal no oblidar-ho, d'on extraure les engrunes de l'espoliació. Tots juguen el seu joc d'interessos contra el grup social més feble, més indefens. Interessos amagats darrere la façana de la religiositat: l'actitud hipòcrita, egoista, mesquina, dels dos jesuïtes, els pares Ferrando i Amengual, preocupats només de traure la seua part, la rectoria del convent de Montisyon, n'és un dels exemples més esborronadors. Una autèntica òpera de múltiples veus solistes i de cors per a una denúncia de la intransigència a interpretar pel lector. Una lliçó vàlida per a qualsevol situació similar de qualsevol context social i històric.

Crim de Germania i *Dins el darrer blau* aprofiten els esdeveniments atestats pels Annals per a recrear un univers ficcional que se sotmet sempre al marc històric i als



coneixements enciclopèdics, a pesar de la inclusió de criatures imaginades, inventades, però perfectament coherents amb el context històric. Per a aconseguir-ho, els autors han hagut d'informar-se a consciència en diverses fonts documentals i estudiar la bibliografia específica, un hipotext confessat per ambdós en les notes auctorials.

EL JOC AMB LA HISTÒRIA

L'objectiu de Joan Perucho és ben diferent. El pacte proposat al lector de *Pamela* res no té a veure amb la revisió alligadora de la Història, que hem pogut descobrir a *Crim de Germania* i *Dins el darrer blau*. Ara no hi ha –almenys no en un primer pla– cap intencionalitat de recrear el passat com un *exemplum* per als nostres dies. El passat és vist sobretot com un magnífic recurs estètic que permet a l'autor l'elaboració d'un pacte amb el lector basat en el continu joc intel·lectual i imaginatiu. La finalitat primera és el gaudi del lector còmplice. Còmplice i amb uns mínims coneixements enciclopèdics, que li permeten descobrir l'inesgotable raig de cites, referències, al·lusions... a múltiples textos –literaris, científics, ocultistes, satanistes, geogràfics, urbanístics, periodístics, anecdòtics, etc.–, en què es fonamenta gran part de l'èxit final de la proposta peruchiana. És clar que un lector desproveït de molts d'aquests coneixements enciclopèdics pot fruit de l'obra, però, i a diferència de les altres dues, els resultats dependran en major mesura d'aquesta preparació enciclopèdica, que li permetrà revelar la subtileza de l'exercici lúdic d'aprofitament de textos aliens, car en molts casos les incorporacions textuais van acompanyades de la paròdia i el pastitx hipertextuals. Vet ací la primera diferència notable en relació amb les novel·les de Josep Lozano Lerma i de Carme Riera: la relació hipertextual, fonamental en aquestes dues, és ara acompanyada i superada per la relació intertextual, força més important. De fet Perucho no té cap interès –ni necessitat– d'explicitar en notes auctorials l'aparat hipotextual que avala la veritat històrica del món ficcional creat. El joc és un altre.

La novel·la respon a una composició d'innegable interès tècnic. Ens trobem davant dos narradors, responsables dels dos relats que recorren l'obra fins a l'encontre final. El narrador extradiegètic heterodiegètic amb focalització zero assumeix el relat de les peripècies, podríem dir, eruditodetectivesques, del professor Menéndez Pelayo i el seu deixeble Ignasi de Siurana. L'altre narrador és Pamela Andrews, narradora homodiegètica en la sèrie de cartes escrites a Lord Holland, on conta la seua activitat d'espionatge al servei de la revolució espanyola de principis del segle XIX. Extradiegètica o intradiegètica? O, si ho preferim, narradora primera, situada al mateix nivell que el narrador anterior o narradora segona, depenent d'aquest narrador com a criatura de ficció de l'univers diegètic creat per ell? I en conseqüència: relats paral·lels, del mateix nivell diegètic, com en *Crim de Germania*, o relats subordinats? Em sembla que cal optar per la segona alternativa: veu narrativa segona o intradiegètica activada a partir de la lectura

de les seues cartes per Menéndez Pelayo en el primer capítol. El resultat, gràcies a la importància diegètica del seguit de cartes, és un brillant joc discursiu entre els dos mons creats, el d'inicis de segle, a càrrec de la narradora-protagonista (narradora autodiegètica) segona, i el de finals. Perquè cal advertir que la gran peculiaritat de les relacions entre aquests dos mons és la ruptura dels nivells respectius amb la penetració d'Ignasi de Siurana, personatge del relat primer, en l'univers diegètic del segon, el món de Pamela Andrews, i a l'inrevés, les sovintejades visites d'ella, executada l'any 1914, a l'Ignasi de finals de segle, o el monstre de Bodegones, sobre el qual Pamela confessa «haver tingut influència» (p. 211), ben actiu en la història segona i mort a la fi de la primera. És el domini de la metalepsi narrativa, llicència narrativa, que ací esdevé norma, amb la ruptura inevitable del codi de versemblança realista, substituït per un codi lúdic o meravellós.

En efecte, el que més importa a Perucho no és el just –vull dir acordat a l'opinió historiogràfica més solvent– retrat dels vaivens polítics entre progressisme i conservadorisme que recorren el segle passat, sinó l'ús atrevit, descarat, d'aquest marc històric com a catapulta d'una fabulació encarregada de traslladar-nos a un món força més màgic. És la màxima literaturització de la Història, en el sentit de posar la Història al servei exclusiu de la finalitat artística. L'esquelet, l'armadura, dels esdeveniments històrics, és respectat, el que hem anomenat marc històric no vulnera els coneixements enciclopèdics dels fets substancials, però a partir d'ací és el regne de la imaginació. El relat primer se centra en l'enfrontament entre Menéndez Pelayo, Ignasi de Siurana i els seus amics conservadors, d'una banda, defensors de la Tradició, entestats a demostrar que el capgirament progressista radical de la Constitució de 1812 va ser fruit de les hàbils –i demoníques– maniobres de l'espia maçònica anglesa Pamela Andrews i no de l'actitud lliure dels espanyols, i, de l'altra, Fernando Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate i els seus col·legues de la Institución Libre de Enseñanza, progressistes dedicats a ridiculitzar-ne l'argumentació. El jove Ignasi de Siurana serà l'encarregat de cercar, en una mena de perquisició detectivesca, les proves irrefutables de l'existència i activitats de la misteriosa i poderosíssima espia. El relat segon o metadiegètic ens permet conèixer de la veu mateixa de la protagonista totes les activitats, reeixides, encaminades a acabar amb la Tradició i el pes polític i social de l'Església. A la fi de la novel·la tots dos relats, vencent la separació temporal i de nivells diegètics, es troben, gràcies a l'estratagema de la carta escrita per Pamela a l'Ignasi futur i arribada, passats els anys, a les mans d'aquest. Menéndez Pelayo pot publicar les proves necessàries que avalen la seua interpretació de la influència estrangera en l'alteració del domini del pensament tradicional. Ignasi de Siurana conservarà per sempre la presència màgica de la «bella dama», redimida per amor de «totes les coses desafortunades i lletges» (p. 216) i convertida, després d'abjurar del passat, en «una altra dona, catòlica, apostòlica i romana» (p. 211).

Al voltant d'aquestes peripècies argumentals l'autor basteix un món poblat d'elements sobrenaturals: elixir de l'eterna joventut, dimonis, plantes devoradores d'hommes, monstres diabòlics, esperits astrals, aparicions misterioses de persones trencant el mur del temps, retrats que cobren vida, lleons esculpits del Congrés que udolen i es passegen, nines amb poders diabòlics, etc. Fins i tot no hi manca un viatge en el submarí Ictíneu, inventat per Narcís Monturiol, transportant Menéndez Pelayo i Ignasi de Siurana a Mallorca. Els personatges, com és usual en la novel·la històrica, són constituïts per criatures fictivals, nascudes de la imaginació de l'autor i per personatges històrics, és a dir atestats pels Annals. La peculiaritat en aquest cas és la dedicació d'aquests a algunes activitats que xoquen contra els nostres coneixements enciclopèdics i els acosten més al món de la fabulació lliure.

La Història ha passat pel filtre del somni.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALFONSO, P. (1997) «Entrevista a Josep Lozano», *Passadís. Quadern de Lletres* 18, Benicarló, pp. 9-18.
- ASÍS, M. D. de (1990) *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema Universidad.
- BROCH, A. (1991) *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62.
- CALAFAT, F. (1997) «Geografies de la memòria», *El Temps* 684, València, pp. 68-69.
- ECO, U. (1992) «Postil·la» a *El nom de la rosa*, Barcelona, Destino.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, París, Seuil.
- (1982) *Palimpsestes*, París, Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- LOZANO, J. (1987) *Crim de Germania*, València, Eliseu Climent, editor.
- LUCÁKS, G. (1966) *La novela histórica*, Mèxic, Era.
- PALOMO, M. del P. (1990) «La novela histórica en la narrativa española actual» dins *Narrativa española actual*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PERUCHO, J. (1983) *Pamela*, Barcelona, Planeta.
- REIS, C. - LOPES, A. C. M. (1995) *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- RENARD, S. (1993) *La modalización plural del texto narrativo*, València, Eutopías 20.
- RIERA, C. (1994) *Dins el darrer blau*, Barcelona, Destino.
- SERRAHIMA, M. - BOADA, M. T. (1996) *La novel·la històrica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VANOOSTHUYSE, M. (1996) *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*, París, Presses Universitaires de France.