
Treball Fi de Grau

La novela histórica en la teoría literaria y la narrativa de Carlos Pujol: análisis de escenas bélicas de sus novelas

Irene Jordán Terricabras



Aquest TFG està subject a la licència [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Este TFG está sujeto a la licencia [Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

This TFG is licensed under the [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



TRABAJO DE FIN DE GRADO

La novela histórica en la teoría literaria y la narrativa de Carlos Pujol: análisis de escenas bélicas de sus novelas

Grado en Humanidades y Estudios Culturales

Autor: Irene Jordán Terricabras

Tutor: Teresa Vallès-Botey

Fecha de presentación: 19/06/2023

Índice

Objetivo y estado de la cuestión	3
1. Introducción histórica y teórica al subgénero de la novela histórica	7
1.1. La novela histórica en la época de la transición democrática española (1975-1999).....	8
1.2 Caracterización del género histórico.....	10
2. El pensamiento literario de Carlos Pujol sobre la novela histórica	13
2.1 La relación entre ficción y realidad	13
2.2 Razones del atractivo de la novela histórica	19
2.3 Recursos de distanciamiento	20
3. Análisis de <i>Es otoño en Crimea</i>	23
3.1 Contexto histórico de la novela	24
3.2 Análisis de los elementos históricos de la novela.....	25
3.3 Recursos de distanciamiento	26
3.3.1 La ironía.....	27
3.3.1.1 Desmitificación	29
3.3.2 La focalización.....	30
4. Análisis de <i>Un viaje a España</i>	34
4.1. Contexto histórico de la novela	36
4.2 Análisis de elementos históricos de la novela	36
4.3 Recursos de distanciamiento	37
4.3.1 La ironía.....	37
4.3.1.1 Desmitificación	39
4.3.2 La focalización.....	41
Conclusión.....	43
Bibliografía.....	45

Objetivo y estado de la cuestión

Este estudio pretende ubicar a Carlos Pujol en el contexto de la novela histórica de la época de Transición en la que ha sido poco visibilizado, así como analizar su narrativa y teoría literaria en relación con el subgénero. Esto lo realizaré mediante un análisis de su postura en el debate respecto a la posición que la Historia y la ficción deben tener en el subgénero histórico. Para ello, analizaré el pensamiento literario de Pujol sobre la novela histórica, haciendo hincapié en su distinción entre la Historia y la ficción y cómo ello se plasma en la manera en la que narra escenas históricas en sus novelas. Un ejemplo por excelencia de una escena histórica es una batalla bélica, por ello, he elegido analizar escenas bélicas de dos de sus novelas históricas como ejemplos para poder observar cómo Pujol plasma en ellas su teoría literaria acerca del papel de la ficción en la narración de la Historia.

Con este objetivo, recurriré a fuentes primarias en las que Pujol habla de su teoría de la novela como sus aforismos recopilados en *Cuadernos de escritura* (Pujol, 2009), sus memorias narradas en *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura* (Pujol, 2021), entrevistas y conferencias transcritas en *Escribir a contracorriente* (Vallès-Botey, 2019a), y, para la parte práctica de análisis del trabajo, hago uso de dos de sus novelas: *Un viaje a España* (1983) y *Es otoño en Crimea* (1985).

A continuación contextualizo brevemente el motivo de la elección de este tema. En el periodo de recuperación literaria del posfranquismo la novela histórica jugó un papel clave y alcanzó nuevos hitos de popularidad. En este contexto de regeneración los géneros literarios se vieron con la necesidad de adaptarse a las nuevas claves y necesidades modernas, el género histórico entre ellos, el cual experimentó los mayores cambios de la mano de los escritores de la década de los ochenta. Dentro de este contexto, Carlos Pujol fue uno de los que experimentó con el género histórico aplicándole su propia teoría literaria, en la cual se pueden identificar aspectos concordantes con los de sus coetáneos, pero también algunas características propias debido a su visión singular de la literatura y del papel que la Historia debe jugar en las novelas históricas.

Dicho esto, los manuales de literatura que se especializan en esta época posfranquista de finales de siglo son pocos, aún así conseguí encontrar cuatro que tratan la novela histórica en este periodo. Citándolos en orden cronológico, Mar Langa Pizarro publicó en el 2000 *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-1999)* (Langa, 2000), un manual donde, tras hacer una introducción sobre la novela en el franquismo, comenta la novela en el

periodo de transición (1975-1982) y la novela en la democracia (1982-1999). Es un manual no muy extenso y bastante sintético, pero muy documentado, por lo que crea una buena panorámica de estos periodos que analiza. Para este estudio ha sido relevante su último apartado, al que dedica varias páginas a tratar la novela histórica en concreto (pp.81-83).

En 2004 la misma autora desarrolló lo que ya había tratado en el libro anterior, pero esta vez focalizándose exclusivamente en la novela histórica en mucho más detalle. Lo hace dentro de los *Anales de la literatura española, N°17. Literatura española desde 1975* (Arbat, 2004) con su capítulo: “La novela histórica española en la transición y en la democracia” (pp.107-119). Así, si su anterior libro había funcionado como introducción, este estudio profundiza e incluye algún tema más como un breve preámbulo al nacimiento del género histórico, su presencia en la transición española, también en la democracia y ya, asimismo, su papel en el cambio de siglo (aunque esto último no ha sido tan relevante para este estudio).

Más adelante, en 2007, Ángel Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro (Prieto y Langa, 2007) publicaron un manual conjunto titulado *Manual de literatura española actual. De la transición al tercer milenio*. Este libro hace un análisis y una comparación de la narrativa, la poesía y el teatro, tanto a nivel de género como su recepción, entre otros factores, dentro del contexto de la transición democrática. Para este trabajo es relevante su apartado sobre “El arraigo del género histórico y del policíaco”. No aporta mucha información novedosa que no hayan tratado ya las anteriores dos citas bibliográficas, pero sí que realiza una detallada panorámica sobre los premios y la recepción de estos géneros a finales del siglo.

El cuarto manual es del 2011, publicado por Domingo de Ródenas y Jordi García: *Historia de la literatura española. N° 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (García, 2011). Este es el libro más extenso, pero menos relevante para este trabajo debido a que en su apartado sobre la literatura en la democracia solo habla de la novela histórica en relación a dos autores, Semprún y Muñoz Molina. Aun así, derivado de su comentario hace algunas referencias a la situación del género histórico en general y eso es lo relevante para la primera parte de este estudio.

Cabe señalar que en ninguno de estos manuales se da peso a Pujol como miembro de este movimiento de regeneración y renovación del género histórico. Así, su nombre aparece solo citado tres veces, pero, reitero que solo lo citan. En el primer caso aparece en el estudio de Prieto de Paula y Langa Pizarro (*Manual de literatura española actual. De la transición al tercer milenio*, 2007), que mencionan las dos primeras novelas de Pujol, *La sombra del tiempo*

y *Un viaje a España*, pero únicamente sus títulos; en el caso del estudio individual de Langa Pizarro (*Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-1999)*, 2000) ésta cita tres de sus novelas, las ya mencionadas y *El lugar del aire*, y les dedica media línea a cada una; finalmente, García y Ródenas mencionan a Pujol salteadamente solo como traductor y, eso sí, le dedican una página y media a su figura de poeta (pp.845-846) en *Historia de la literatura española. N° 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, 2011).

Respecto a esta poca relevancia dada a Pujol —a pesar de que, antes de escritor, él ya despuntaba como un personaje renombrado en el mundo literario— algunos críticos lo asocian a factores como el hecho de ser un novelista tardío o tener la competencia con otras novelas mejor vendidas. Domingo Ródenas menciona en *Ínsula*:

No ayudó mucho la consolidación pública de Pujol novelista que aquel mismo año emergiera, con el sintomático éxito de Bélver Yin de Jesús Ferrero, una promoción de narradores jóvenes que iban a ser identificados como los de la naciente democracia y cuyo despliegue inicial, entre 1981 y 1986, coincidió con la publicación de la trilogía novelesca que Pujol acababa de inaugurar. (Ródenas, 2017, p.17)

Todo ello a pesar de su buena calidad a diferencia de la “novela light” (Ródenas, 2017, p.20). Seguramente fue una mezcla de factores como la competencia y el gusto creciente por el *bestseller* o, como decía el mismo Pujol, la “literatura de plástico que se hace ahora, con materiales sintéticos y estilo de similar”. (Palabras de Pujol en Ródenas, 2017) Aún así, Pujol excusaba la situación admitiendo que cuando se hace una selección, es inevitable ser parcial, sobre todo dado el incremento abrumador de la producción del género a causa de la “revalorización de la novela histórica”, por lo que es natural que algún escritor acabara siendo medianamente olvidado (Vallès, 2022, p.156):

El abrumador número de novelas históricas contemporáneas hace que un recuento haga inevitables las omisiones por subjetivismo, cada lector querrá citar sus libros predilectos, aunque carezcamos de suficiente perspectiva. (Pujol, 2021, pp.224-225)

Para subsanar la poca atención prestada en la bibliografía, encaro este trabajo con el objetivo de situar a Carlos Pujol en este contexto de producción novelística histórica de la Transición en el que ha pasado desapercibido a pesar de su bagaje académico y relevancia en el sector literario.

Con ello, el tema que trato en concreto no ha sido investigado con anterioridad, no obstante, menciono el artículo de Teresa Vallès-Botey, *Reinvención y distanciamiento de la realidad en el pensamiento literario y la narrativa de Carlos Pujol* (Vallès-Botey, 2019b), que

aunque no trata el tema de la novela histórica ni tampoco la dialéctica entre la ficción y la Historia, sí que hace apuntes orientativos respecto al papel que la realidad ha de jugar en la literatura según Pujol, así como su alusión a algunos de sus recursos de distanciamiento recurrentes. Partiendo de esto, yo me inspiro en esta idea introducida por Vallès sobre la conjugación de Pujol de la literatura y la realidad para tratar y aportar un nuevo estudio relativo a la correspondencia entre la ficción y la Historia dentro del subgénero de la novela histórica.

Dicho esto, mi trabajo lo he estructurado de modo que comienzo introduciendo la novela histórica a nivel histórico, su situación en el periodo de la Transición española y, posteriormente, abordo el subgénero desde la perspectiva de la teoría literaria. Luego me centro en Pujol y en su pensamiento literario sobre la novela histórica, primero tratando la dicotomía entre la ficción y la Historia, más adelante, los motivos por los que él se decanta casi siempre por el subgénero histórico, y, finalmente, los diferentes recursos de distanciamiento que usa en sus novelas de acuerdo a su teoría literaria. A continuación es la parte práctica del estudio donde analizo los recursos de distanciamiento —la ironía y la focalización— en dos escenas bélicas de dos de sus novelas: *Es otoño en Crimea* y *Un viaje a España*; y, finalmente, termino con la conclusión y una posible vía de estudio para investigaciones futuras.

1. Introducción histórica y teórica al subgénero de la novela histórica

El subgénero literario de la novela histórica nació en la primera mitad de 1814 con *Waverley* del británico Walter Scott, aunque, la ambientación y el relato de hechos históricos ya se había practicado en otros géneros anteriormente (Pujol, 2021, p.217). Ejemplo de ello son la epopeya, las crónicas medievales, los libros de caballería, la prosificación de los cantares de gesta y la épica, entre otros, que algunos consideran los precedentes del subgénero (Carnero, 2004). Sin embargo, hasta entonces el situar los relatos en el pasado solía hacerse “como una simple convención narrativa que daba el prestigio de la antigüedad y parecía autorizar las mayores licencias” (Pujol, 2021, p.217). Normalmente esta práctica se veía como un modo de justificar la libertad imaginativa y de aportar un tinte exótico al relato en cuestión. Lo que incorporó Walter Scott a la corriente histórica con *Waverly* fue un mayor interés por el periodo histórico que se retrataba mediante un “notable conocimiento de la época y del país en que transcurre la acción, respetando y exaltando sus peculiaridades” (p.217), así como el comenzar a utilizar la histórica con un nuevo uso, el de no solo “ser un pretexto para la fantasía, sino que se incorpora un cambio importante: ahora se trata de hablar del presente por medio del pasado” (p.218). Ante su estilo único, el escritor británico se convirtió en modelo para gran cantidad de novelistas alrededor del mundo que imitaron este nuevo subgénero (Pujol, 2021, p.220). Algunos ejemplos de finales del siglo son Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Gustave Flaubert, León Tolstói, por mencionar algunos (Carnero, 2004).

Siguiendo su espíritu, la mayoría de novelas de ese siglo intentan ejercer un cierto didactismo mediante el trato del pasado pues “la mirada al ayer es para iluminar el hoy, para comprenderlo mejor y sacar consecuencias prácticas” (Pujol, 2021, p.218), que son esenciales “para forjar el futuro” (Pujol, 2021, p.218). Es decir, recordar el pasado y sus lecciones para que sirvan de inspiración para resolver problemas actuales (Pujol, 2021, p.218). Así, Walter Scott, consiguió hablar de “La Historia, con sus lecciones vestidas de pintoresquismo y de color local” (Pujol, 2021, p.220) rodeado de este espíritu general realista y didáctico (Carnero, 2004).

Respecto a los principales motivos que propiciaron el surgimiento e inmediato éxito en el público del subgénero histórico, Georg Lukacs especula en su estudio que ocurrió debido al fenómeno social derivado del efecto de la Revolución Francesa, el Imperio napoleónico y el surgimiento del Romanticismo (Carnero, 2004; Lukacs, 1972). Con los primeros dos fenómenos se desarrolló la burguesía y creció el sentimiento popular de “formar parte de la historia” (Prieto y Langa, 2007, p.154). Por su parte, el Romanticismo colaboró en tanto que

provocó un auge de los nacionalismos (Carnero, 2004) que desataron la fiebre por hablar de la propia nación y de su historia con preguntas como “¿cómo fuimos? y ¿por qué?, ¿qué hemos heredado?” (Pujol, 2021, p.222).

Más adelante, el subgénero evolucionó gracias a Balzac, que representó el promotor de “la nueva novela histórica” (Vallès-Botey, 2019b, p.145), en especial debido a su interés por distanciar al historiador del escritor o, lo que es lo mismo, la verdad factual de la verdad literaria (Vallès-Botey, 2019b, p.145). Esto lo consiguió a través de entender la realidad “como punto de partida” y dejarla “como telón de fondo” y, a partir de ahí, “suplantar el mundo, la realidad, por el Arte” (Vallès-Botey, 2019b, p.145).

Conforme el Romanticismo pasa a un segundo plano en la segunda mitad del siglo XIX, el subgénero se vuelve menos fogoso y se consigue la convivencia del realismo y su intento de “fidedignidad arqueológica” con la creación artística (Pujol, 2021, p.220). Finalmente, con el paso al siglo XX, como dijo Pujol, “las cosas cambian, cambia el lector”, en esta transición se pasó del realismo decimonónico imperante a una tendencia al experimentar en los géneros literarios (Vallès-Botey¹, 2019a, p.250).

1.1. La novela histórica en la época de la transición democrática española (1975-1999)

Hecha esta breve introducción a los orígenes del género histórico, lo relevante para este estudio es el caso español y, concretamente, el estado de la novela histórica en la segunda mitad del siglo XX, la etapa de transición democrática, ya que fue el periodo en el que Carlos Pujol se estrenó como novelista con *La sombra del tiempo* en 1981.

La situación desde la que partía España en esta nueva etapa era de una crisis general causada por la Guerra Civil y el Franquismo que afectó a la política, a la economía y, por supuesto, al ámbito cultural. La literatura tuvo que recuperarse de la fuerte censura a la que había sido sometida, debió superar una crisis editorial relevante y, por descontado, paliar el efecto social que produjo el exilio y el espíritu desmotivador de penuria generalizado entre la población (Carnero, 2004).

Fue entonces cuando se inauguró una nueva etapa literaria española con la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, etapa en la que una de las

¹ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “El humor en la novela es la gran aportación de los españoles”. Entrevista de MARISTANY, Miguel e PEYRÓ, Ignacio. *La Gaceta*, 26 diciembre 2011, pp.33-35. (En Vallès-Botey, 2019a, pp.246-252)

características más relevantes fue el apogeo de la novela de género, la policíaca y la histórica (Carnero, 2004). Tras el inicio de una progresiva recuperación, ya en la década de los ochenta, hacia 1982, terminó la transición democrática que dio paso al apaciguamiento del júbilo y al comienzo de la reflexión seria respecto a la recuperación de la narratividad, la abolición de las fronteras entre los géneros literarios (Langa, 2000) y el afloramiento de dudas respecto a la “verdad histórica” (Prieto y Langa, 2007, p.155), todo envuelto en un contexto sociopolítico mundial de una crisis de valores (Carnero, 2004).

El subgénero histórico es de los géneros que mejor satisfacía las necesidades de este nuevo periodo literario, caracterizado por su predisposición a la narrativa, por la mezcla de géneros y por el emergente interés del público por la supuesta “verdad histórica”. Carnero ahonda aún más en el motivo de esta predisposición tan positiva por la novela histórica en el contexto español y especifica cuatro factores, alguno ya mencionado: el deseo de comprender el pasado desde perspectivas distintas, la supresión de la censura, la moderación de la experimentalidad en pro de la narratividad y el auge del género a nivel mundial (Carnero, 2004). Así pues, fueron varios los factores que provocaron este auge de popularidad de la novela histórica, pero, desde el punto de vista del público, lo decisivo en el momento fue el deseo general de “hablar sobre un pasado negado u ocultado” (Langa, 2000) y la “urgencia de comprensión” de este (García, 2011, p.870).

El tema bélico se convirtió en el monotema y la Guerra Civil en el marco protagonista, con más de 170 novelas dedicadas a ella solo entre 1975 y 1982 (Prieto y Langa, 2007, p.154). Eso sí, muchas novelas no concebían la guerra como tema principal, sino solo como encuadre (Langa, 2000, p.83). Tras la contienda, en un inicio estas novelas sobre la Guerra Civil y las guerras mundiales comenzaron como testimonio, “con una base de experiencias vividas”, pero tras el paso de los años, a partir de los años cincuenta, ya es apropiado referirse a ellas como novelas históricas (Pujol, 2021, p.225). Así, si el auge del género estuvo más ligado en un inicio a testimonios, conforme avanzó el tiempo y la gente ya no escribía sobre eventos vividos, es cuando comenzó a consolidarse propiamente la novela histórica española como tal.

Una muestra evidente del éxito del subgénero en la democracia fue la numerosa entrega de premios otorgados a novelas históricas (Langa, 2000, p.82). que simultáneamente ayudó a la promoción del subgénero (Prieto y Langa, 2007, p.155). Un ejemplo fueron los Premios Planeta, de los que fue jurado Carlos Pujol entre 1972-2012, que se decantaron por novelas históricas durante cuatro años consecutivos en la década de los ochenta, concretamente entre 1985 y 1988 (Carnero, 2004).

1.2 Caracterización del género histórico

A nivel teórico, la novela histórica se considera un subgénero narrativo sin una estructura fija, por lo que algunos la consideran un género híbrido entre la memoria, el testimonio, la leyenda, la crónica, la biografía, el diario, las memorias, la novela de sociedad y la novela costumbrista, entre otros (Prieto y Langa, 2007, p.154; García, 2011, p.867). Por ello, no hay un esquema o pauta clara que pueda definir el género (Langa, 2000, p.81), pues incluso el subgénero es impuro en tanto que suele hibridarse con la novela policíaca y la de aventuras (Carnero, 2004), como suele darse en las novelas de Pujol.

Además de su heterogeneidad, una de las características generales básicas del subgénero histórico es que el autor no suele haber vivido la época sobre la que escribe, habiendo una distancia mínima de cincuenta años entre los hechos vividos y los literaturizados (Prieto y Langa, 2007, p.154). La recreación suele aspirar a ser lo más verosímil posible y, para ello, se concilia lo real y lo inventado con tal de que el autor pueda plasmar esta realidad que no ha vivido a través de “técnicas historiográficas y novelescas” (Carnero, 2004, p.108).

Según Prieto y Langa (2007) y Guillermo Carnero (2004), este género suele evaluarse de acuerdo a tres tipos de criterios. El primero, según si la novela histórica es pura o impura, esta última entendiéndose si mezcla recursos de género de aventuras, romance o policíaco. El segundo criterio distingue entre novela intrahistórica y novela histórica, el primer caso es una novela donde la Historia es simplemente el marco en el que se sitúa la acción y, el segundo, es cuando el componente histórico es un personaje y la novela se centra en ficcionalizar su vida. El último criterio cataloga la novela según si sigue los criterios decimonónicos o no sigue los parámetros tradicionales, es decir, pertenece a la nueva variante de la llamada “nueva novela histórica”. Cuando encaja en la categoría decimonónica la novela cuenta con “un narrador ajeno a lo relatado, construye un mundo literario compatible con la historia oficial, mediante unos héroes medios que acaban triunfando” (Carnero, 2004, p.109). En el caso de la nueva novela histórica, se trataría de lo contrario, de “narradores habitualmente intradiegeticos involucrados como personajes que rompen con el realismo, desmitifican a los héroes, cuestionan la historia oficial, insertan anacronismos e integran lo real y lo inventado” (Carnero, 2004, p.110).

Esta “nueva novela histórica” aparece en España en el contexto de la etapa de la transición democrática mencionada anteriormente. Concretamente, una década después de la muerte de Franco, un gran grupo de escritores que “habían optado por la prosa de ficción” dio paso a esta nueva narrativa histórica española (Carnero, 2004). Así, una de las principales

características de esta nueva variante del subgénero es lo que Langa Pizarro denomina como una “mezcla equilibrada de ficción y documentación” (Langa, 2000, p.81), donde dependiendo de la novela se puede percibir grados de historicidad diversos, yendo “desde las minuciosamente documentadas hasta las más puras invenciones” (Prieto y Langa, 2007, p.157).

Carnero destaca otros rasgos de la novela histórica de Transición igualmente importantes como “la proliferación de cuentos y novelas cortas, la recuperación del placer de contar historias, la simplificación de estructuras, la diversidad de temas y estilos, el individualismo, y la presencia de protagonistas insatisfechos” (Carnero, 2004, p.107). Estos rasgos, como los anteriormente citados, también contribuyeron directamente a la construcción de esta nueva novela histórica.

A todo ello se le sumó que, ya desde 1975 y, especialmente, en la década de los ochenta, hubo un cambio de visión general del público respecto al pasado que ahora se percibía más lejano y distante. Esto permitió a la gente “observar el infierno sin necesidad de combatirlo y condenarlo vengativamente sino de comprenderlo sin disfraces” (García, 2011, p.868). Gracias a esto surgieron nuevos puntos de vista sobre las guerras de inicios del siglo XX, donde se vio que “entre los verdugos hubo víctimas de su propia pusilanimidad, su cobardía o su indecisión” (García, 2011, p.868). Por consiguiente, la visión vengativa y unilateral se sustituyó en casos por una más amplia y distanciada que proponía premisas como “Ni todos fueron responsables de la guerra ni a todos cupieron las mismas responsabilidades, ni todos actuaron igual tras la guerra ni fue la guerra un mal inevitable” (García, 2011, p.869). Los nietos de los que sufrieron los desastres bélicos de la primera mitad del s. XX ya no redactaban “desde el dominio” de la “reparación moral o histórica”, sino que se guiaron por el simple artificio literario (García, 2011, p.869):

la recreación del pasado no iba a ser testimonial ni autobiográfica sino aprendida de forma diferida y construida como relato, como estructura narrativa con sentido desde el desorden y el caos. (García, 2011, p.869)

Así pues, desde esta pluralidad y desapego estas generaciones posteriores extrajeron del pasado traumático “poblado de sangre, destrucción e ideologías totalitarias un yacimiento de historias verídicas y trágicas, emocionantes y aleccionadoras sobre la fragilidad de la conciencia humana y la vulnerabilidad de las sociedades civilizadas” (García, 2011, p.868). Con ello, hubo gente que empezó a sacar conclusiones, moralejas y biografías interesantes más allá del marco bélico que las rodeaba y a mostrar la simple crueldad de los hechos vividos sin ningún tipo de trasfondo.

Si bien los objetivos de los escritores de esta nueva novela histórica varían mucho ideológicamente, estéticamente y políticamente, los más recurrentes suelen ser el cuestionar las versiones oficiales, pudiéndose acercarse a estas sin “la distancia épica” (Langa, 2000); el criticar el pasado; el investigar cuestiones genéricas de la naturaleza humana; el ejercicio imaginativo de recrear la historia imaginativamente; el aprovechar la distancia temporal como ejercicio de estilo; o, incluso, usar la historia como escapismo temporal (Carnero, 2004). Todo ello, sin olvidar el pretexto de usar la reconstrucción histórica como “un modo de cuestionarla, de parodiarla o de tomarla como excusa para analizar el presente” (o para reflexionar sobre otros temas)” (Prieto y Langa, 2007, p.157). Así, “las fórmulas indirectas se han situado en primer plano” dando a entender que se finge hablar del pasado para tratar el presente usando la Historia como excusa (Vallès-Botey², 2019a, p.156).

En resumen, la nueva novela histórica presenta “tanto el impulso del homenaje y la evocación gozosa como el deleite del juego y la reescritura de la tradición y sus géneros”, estrategias que caracterizan la literatura posmoderna (Ródenas, 2017, p.18).

² PUJOL, Carlos. “Lo que más me interesa de la historia es el misterio del tiempo”. Entrevista de Helena Hevia. *ABC Catalunya*. 18 febrero 1988, p.13 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.155-157).

2. El pensamiento literario de Carlos Pujol sobre la novela histórica

A nivel bibliográfico, Pujol solo trata de la novela histórica en exclusividad en un capítulo de *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura* (2021), donde le dedica nueve páginas en las que hace una cierta panorámica histórica del subgénero, pero apenas ninguna apreciación personal. Debido a ello, de donde he sacado la mayor parte de la información ha sido de bibliografía en la que el autor trata el tema de la tensión entre la ficción y la realidad en la literatura, no del subgénero en sí —sin contar algunos comentarios sueltos dichos en entrevistas (*Escribir a contracorriente*, 2019) o en sus aforismos (*Cuadernos de escritura*, 2009)—.

2.1 La relación entre ficción y realidad

Todo el pensamiento de Carlos Pujol respecto al juego entre la ficción y la realidad que se da en la literatura se basa en una crítica al presupuesto del realismo decimonónico según el cual la literatura puede “ser un espejo de la realidad” (Pujol, 2021, p.222). Contrario a esto, Pujol es consciente de que “en el fondo contar la historia es novelar, por eso los historiadores modernos, tras los marxistas que contemplaban su materia de estudio como una ciencia exacta, se han dado cuenta que se trata de algo equívoco y ambiguo por naturaleza, ante lo cual solo cabe la interpretación subjetiva e incluso la fantasía” (Vallès-Botey³, 2019a, p.156). Así pues, Pujol aboga que, no solo el novelista, sino incluso cualquier historiador que intente interpretar la historia lo hará desde un punto de vista subjetivo y parcial, especialmente cuando no ha vivido la época que narra. Pujol considera a Proust como la piedra angular en la evolución del subgénero histórico al ser el primero en superar el “memorialismo y el realismo decimonónico” (p.146), y como él distingue entre una verdad factual y una literaria (Vallès-Botey, 2019b, p.145). Esto sobre todo se debe a que, en el mismo proceso de creación de una novela histórica, el escritor ha de hacer un trabajo previo de selección y omisión que condicionará inevitablemente la interpretación que hará de los hechos históricos:

Los hechos están ahí, pero no basta con eso, hay que seleccionarlos, enmarcarlos, darles forma; en otras palabras, contarlos; y cuando un hecho se cuenta, la historia se inclina inevitablemente hacia la literatura. La realidad contada sigue siendo real, pero ya es también

³ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “Lo que más me interesa de la historia es el misterio del tiempo”. Entrevista de Helena Hevia. *ABC Cataluña*. 18 febrero 1988, p.13 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.155-157).

otra cosa, pertenece a otro ámbito de mayor amplitud. (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2019b, p.143-144)

Dicho en otras palabras, “la historia comprobable, se queda en un almacén de sucesos que el artista saquea a su capricho y usa sin el menor escrúpulo para sus fines.” (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2019b, p.144). Así, esta imposibilidad de plasmación totalmente fidedigna de la realidad que pretende el realismo pone en evidencia que “La vida es demasiado prodigiosa para que cualquier imitación suya, por buena que sea, tenga mucho valor” (Pujol, 2009, p.66). Debido a esta manipulación inevitable de la Historia que realiza todo el que intenta interpretarla desde una cierta distancia temporal, el realismo literario se presta como imposible (Ródenas, 2017, p.17).

Carlos Pujol aboga por dejar de aspirar a este realismo utópico y carente de valor, ya que “La mera transcripción de acontecimientos no tiene valor literario alguno” (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2019b, p.148). Dicho de otro modo, “Quien quiera aprender Historia que recurra a los historiadores (hay que recordar que también muchas veces víctimas de prejuicios), las novelas o lo son de verdad o están condenadas al olvido” (Pujol, 2021, p.222). Así pues, para Pujol, la literatura debe distanciarse siempre de la Historia:

lo que cuenta es el valor novelesco; la reconstrucción de una época pretérita puede ser más o menos fiel, estar más o menos lograda, pero lo esencial, lo que hace perdurable tal o cual novela es que trasciendan al marco histórico y estén al servicio de la literatura. (Pujol, 2021, p.222)

Parece evidente que Pujol sostiene una visión de la literatura muy virada hacia el arte (“toda literatura debería ser obra de arte y no conformarse con menos” (Vallès-Botey⁴, 2019a, p.7) y, por ello, considera que la literatura es un fin y tiene “valor en ella misma” en tanto que arte. Por lo que rehúye una visión utilitaria de la literatura que le prive de su completa dedicación al *ars gratia artis*:

Como escritor [Pujol] no pretende ser un historiador de costumbres (“ni creo que deba serlo”), ni se considera un científico ni un sociólogo, sino un fabulador, un artista, porque su objetivo no es la fidelidad de los hechos, [...] pues ve a la literatura como arte que ahonda en el perpetuo interrogante del individuo y que es fin en sí mismo. (Vallès-Botey, 2019b, p.148)

⁴ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “La novela y sus sombras”. Entrevista de BASUALDO, Ana. *La Vanguardia*, 18 febrero 1982 (En Vallès-Botey, 2019a).

En definitiva, Pujol se opone a cualquier visión utilitaria de la novela (Vallès-Botey, 2019a, p.7), ya sea en el sentido didáctico de enseñar Historia, como el sociológico, en el que los escritores se esmeran en diseccionar en exceso el comportamiento de los personajes (“Muchas tonterías de interés sociológico jamás podrán compararse con una buena novela” (Pujol, 2009, p.67). Ello también incluye el no anteponer al valor estético el rendimiento económico y el favor del público: “al escritor le conviene estar lo más desprendido posible de la utilidad práctica que pueda tener su obra en términos económicos y sociales” (Vallès-Botey, 2019a, p.8). Dicho rechazo al didactismo, y más concretamente a la llamada “novela de tesis” (Vallès-Botey, 2019a, p.14), se refleja en el estilo novelístico de Pujol pues se dedica siempre a “sugerir, insinuar, crear sombras y ambigüedades, dejar espacios libres para que cada lector los llene a su manera” (Vallès-Botey, 2019a, p.19). Las novelas de Pujol evitan adoctrinar y procuran, en cambio, sugerir, en tanto que considera que “Decir las cosas cara a cara es el suicidio del escritor” (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2019a, p.19). Consigue así una mayor implicación del lector, que no siente en ningún momento que el objetivo de esa novela histórica es impartir una clase de Historia o inculcar algún mensaje didáctico: “Con tacto y una fina sensibilidad, rehúye las moralejas; no quiere teorizar, dejando que los hechos hablen por sí mismos. [...] No aspira a demostrar nada, la realidad no se demuestra, solo se hace visible, para que entendamos” (Vallès-Botey, 2019a, p.13).

Retomando el tema de que el escritor tergiversa la presentación de la Historia en sus novelas queriendo o sin querer, Pujol señala también que otro factor que hace imposible el realismo es el hecho de que toda novela es en parte autobiográfica. Así, “una novela es como una maqueta de la vida, a escala de nuestras propias obsesiones” (Pujol, 2009, p.50). Pujol no se refiere a que cada escritor narra literalmente hechos biográficos de su vida —aunque reconoce que sí que hay “escritores (que) se empeñan en contarnos su vida”— sino que se refiere a que muestran facetas de su mundo interior “pues se escribe para oír la música de dentro” (Vallès-Botey⁵, 2019a, p.148):

Lo que se reflejan son fantasmas, fantasmas personales, obsesiones, recuerdos, vestidos aderezados, disfrazados, exagerados, poetizados [...] En decir, no la vida biográfica vista desde el exterior, sino la propia vida interior que, sin que uno se lo proponga, acaba saliendo al exterior. (Vallès-Botey, 2019b, p.147)

Así, todo novelista impregnará su relato inevitablemente a causa de su propia historia personal con sus memorias, traumas o gustos tergiversados para que encajen en el lenguaje

⁵ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “La función de la literatura es hacernos soñar”. Entrevista de CRESPO, Esther. *El Noticiero Universal*, 25 junio 1985, p.27 (En Vallès-Botey, 2019a, pp. 148-150).

poético de la novela. De hecho, él mismo admite que es consciente de ello y fantasea en cierto modo con este “travestismo literario” en el que tras los personajes se esconde una parte de él: “En cada disfraz hay aspectos de mí mismo. Y este narcisismo es lo que hace apasionante escribir novelas” (Vallès-Botey⁶, 2019a, p.148). Asimilado esto, también pueden entenderse los aforismos en los que habla del poder del mundo interior del escritor: “‘Es dentro de uno mismo donde hay que mirar lo de fuera’, frase inmortal de Víctor Hugo que sentencia a muerte cualquier estética realista” (Pujol, 2009, p.63).

En conclusión, Pujol basa su crítica a los realistas que ponen como protagonista a la Historia en sus novelas, o su propia historia biográfica incluso, diciendo que ello solo demuestra una incapacidad de crear sus propias historias y de jugar con la ficción. Así, recriminará a los realistas su intento de imitar al historiador y de usar la Historia como un recurso fácil para solventar su falta de originalidad: “Todos los novelistas malos quisieran interpretar la Historia con mayúscula, la común, además de la suya propia, y a ser posible las dos a la vez. Eso les consuela de no saber contar historias, se creen llamados a más altos destinos” (Pujol, 2009, p.52).

Así, Pujol abandera la máxima de que la literatura debe ser arte y la reproducción mecánica de documentación no haría más que atar a los novelistas a la “obediencia de los datos” (Vallès-Botey, 2019a, p.18): “Para Pujol la estricta y fidedigna recreación histórica hubiera sido una forma de sumisión costumbrista a la que nunca condescendió y que tampoco le interesó” (Ródenas, 2017, p.18).

En resumen, Pujol, por una parte, demuestra que el realismo objetivo pretendido en las novelas históricas es imposible (tanto por la visión limitada del escritor por como la influencia pasiva de su mundo interior), y, ante todo considera que la novela es una obra de arte y no debe ser usada como una herramienta didáctica de la histórica, sino que los datos siempre deben estar al servicio de la literatura, de la nueva realidad que crea la ficción.

Eso no significa que esta narración subjetiva y parcial de la historia que hace el novelista histórico carezca de valor, de hecho considera que “la subjetividad del narrador [...] que surge de ‘las verdades parciales, periféricas, del escritor; y aun siendo personalísima, acaba por ser más luminosa, por ser más Historia que todo lo demás’” (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2019b, p.144). Lo que Pujol denuncia es la pretensión de objetividad y la exclusión de la ficción de los realistas pues, para él, en las novelas históricas debe haber un juego y equilibrio

⁶ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “La función de la literatura es hacernos soñar”. Entrevista de CRESPO, Esther. *El Noticiero Universal*, 25 junio 1985, p.27 (En Vallès-Botey, 2019a, pp. 148-150).

entre la documentación y la ficción: “La novela no ofrece una reconstrucción histórica obsesiva pero tampoco una escenografía de cartón propia de *best-seller*” (Vallès-Botey⁷, 2019a, p.125), como se ve en sus novelas, en las que respeta “la cáscara de las cosas históricas” a la vez que las mezcla “con las invenciones más fantásticas” (Vallès-Botey, 2019b, p.147). Así pues, “toda narración, por más fiel que quiera ser a la realidad, es siempre literatura y la verdad parcial y limitada que aporta tiene autonomía y valor en ella misma” (Vallès-Botey, 2019b, p.144).

Esta ficción literaria que surge del subjetivismo del escritor, Carlos Pujol no la verá como algo negativo, sino como una oportunidad para mostrar aspectos de la realidad normalmente ocultos a simple vista. En otras palabras, la ficción no tendría la función de espejo de la realidad, sino de “espejo mágico” (Vallès-Botey, 2019a, p.22). Así pues, esta ficción permite “jugar con las apariencias de la realidad, que siempre engañan, y sugerir lo que esconden, lo que no se ve”, por lo tanto, “comprender mejor, valiéndose de mentiras, el fondo de la verdad” (p.22). Esta nueva novelística toma la realidad como punto de partida “para arrancarle sus significados más hondos” (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2019b, p.145), a la vez que la presenta como “telón de fondo” (p.145), desde la que el escritor buscará “desengañarnos de nuestra visión acomodaticia de las cosas” (Pujol, 2009, p.57).

En el caso concreto de Pujol esta verdad oculta de la que intenta hablar suele estar relacionada con la peripecia humana, es decir, con temas profundos conectados con la naturaleza humana y su identidad. Estas verdades que aflora Pujol están relacionadas con temas “atemporales y universales” desligados de cualquier mensaje ideológico o intención arqueológica utilitaria (Ródenas, 2017, p.17).

Cuando se reconstruye una época que no has vivido lo haces mediante documentos, diarios, memorias... Para muchos, la Historia con mayúsculas determina cómo vivía la gente, algo totalmente falso. Se cree que lo que publicaban los diarios ocurría a rajatabla y se olvida que en situaciones adversas la gente se las ingenia para salir adelante. El dinero, el amor, las necesidades más primarias; eso es lo que define la peripecia humana. (Vallès-Botey⁸, 2019a, p.213)

Para esta empresa, Pujol no necesitaba recrear la Historia al pie de la letra, recomponiendo los eventos históricos objetivamente con un estilo teatral, sino que le basta la reproducción de los “aires de la época” en las que sitúa sus novelas (Ródenas, 2017, p.17). Así pues, Pujol se centra más en reproducir el ambiente y la cultura de la sociedad del periodo

⁷ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol: La novela y sus sombras”. Entrevista de BASUALDO, Ana. *La Vanguardia*, 18 febrero 1982 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.125-128).

⁸ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “‘Nadie se queja de no tener talento’: Una conversación con Carlos Pujol”. Entrevista de LONGARES, Manuel. *Quimera* 238-239, 2004, pp.77-81 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.219-228).

histórico en cuestión: “prefirió la construcción artificiosa de atmósferas histórico-culturales de acuerdo con los rasgos, conductas, normas y valores que un sinfín de lecturas habían ido configurando” (Ródenas, 2017, p.17).

Mediante un indiscutible trabajo de documentación detrás de cada creación, Pujol, como se ha mencionado, construyó sus escenarios con minuciosidad, pero “no al estilo común de un novelista histórico convencional o de un costumbrista” (Ródenas, 2017, p.21), sino que se centró en crear atmósferas en las que destacan “las prácticas simbólicas y culturales que han definido históricamente las sucesivas cosmovisiones de época” (p.21), así como otras facetas universales como “la imagen de los miedos y las esperanzas, las mezquindades y las grandezas de cualquier ser humano en una circunstancia de incertidumbre y cambio” (Ródenas, 2017, p.17). Cuando Carlos Pujol describe una escena histórica la pone al servicio de su misión, que es desvelar estas verdades más ocultas y universales presentadas en comunión con un escenario histórico y cultural.

De hecho, el concepto de cultura es clave para Pujol pues él considera que “la cultura puede ser una materia prima tan importante o más que la experiencia vivida” (Vallès-Botey⁹, 2019a, p.129). En sus narraciones le interesa más aportar “guiños culturales; personajes históricos y alusiones a poemas, novelas, obras de arte de la pintura, la música o la arquitectura”, entre otros, que detalles exhaustivos sobre los eventos coetáneos a los protagonistas (Vallès-Botey, 2019b, p.147). Con ello, Pujol afirma que los datos históricos no son la base principal de sus novelas, sino que las referencias culturales como a personajes históricos, canciones o poemas son suficiente para conseguir situar al lector en la ambientación histórica que se proponga.

Si bien, es común que aparezcan elementos culturales en las novelas históricas en general, la gran cantidad de referencia culturales en Carlos Pujol cobra especial sentido en su filosofía si se tiene en cuenta que él centra sus novelas en temas universales relacionados con la experiencia humana: “La cultura es algo profundamente vivido, inseparable de la propia experiencia humana” (Vallès-Botey, 2019b, p.147). Así, resulta coherente que Pujol haga especial hincapié en las referencias culturales en tanto que él entiende que la vida y la cultura son una misma cosa, en tanto que los personajes son humanos y experimentan la cultura como todo ser humano (Vallès-Botey, 2016).

⁹ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol, un novelista que se ratifica plenamente”. Entrevista de BADOSA, Enrique. *El Noticiero Universal*, 21 noviembre 1983 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.129-131).

En conclusión, Pujol se distancia del realismo pues considera que “la literatura es un arte que crea su propia realidad, una realidad artificial - depurada, seleccionada, rehecha, es decir, artificial-” (Vallès-Botey, 2019b, p.148). Él entiende indispensable la presencia de la ficción en la “realidad artificial” que es la novela. A la vez, usa la ficción para poder hablar de verdades ocultas: “La literatura disfraza la realidad para que vaya más lejos de sí misma” (Vallès-Botey, 2019b, p.148), o, dicho en otras palabras, “la literatura es -ante todo y sobre todo- arte que recrea la realidad desvelando su entraña oculta, “arte que transmuta la realidad y la ilumina” (Vallès-Botey, 2019b, p.146). Por ello, la historia siempre se prestará para él como “un pretexto” (Vallès-Botey, 2019b, p.147). Ante todo para Pujol lo importante es el arte y el hablar de los interrogantes profundos de la humanidad, así, sin ser sociólogo ni historiador, ante todo, artista.

2.2 Razones del atractivo de la novela histórica

Respecto a la visión de Pujol sobre el subgénero en general, él no hace ningún comentario muy directo, pero mediante una serie de afirmaciones deja entrever los motivos que le impulsan a escribir novela histórica, así como algunas de las razones por las que cree que el género resulta tan atractivo tanto para los lectores como para los escritores.

Un primer factor clave que señala Pujol es el componente mágico y exótico en el que se inmersa el lector que lee este subgénero de novelas. Para ello no es necesario que la distancia temporal que separa al lector de dicho escenario histórico sea exageradamente grande, sino que el factor exótico puede conseguirse también relatando hechos no tan distantes en el tiempo, pues el encanto de leer sobre toda época no vivida ya genera en el lector suficiente atracción:

De todos modos, el paso del tiempo iguala en la lejanía todas las novelas. Jane Austen acaba pareciéndonos tan histórica como las reconstrucciones de Dumas; el pasado es por definición algo remoto, y para los lectores de hoy la distancia que puede separar al escritor de su tema tiende a difuminarse. El imposible sueño de vivir en épocas desaparecidas, codeándonos con Nerón o la Máscara de Hierro, funciona como un conjuro mágico que no repara en detalles más o menos verosímiles, y que desde hace dos siglos ejerce una verdadera fascinación. (Pujol, 2021, p.226)

Por lo tanto, esta técnica de situar las obras en el pasado resulta en especial atractiva para el lector. Asimismo, comenta Pujol, la novela histórica puede representar como un “refugio” ante el contraste de los tiempos pasados con el presente frenético y agobiante, pues

el tiempo parece haberse acelerado: “En cualquier caso, todo un síntoma de que en estos tiempos nuestros tan rápidos, desconcertantes y a menudo amenazadores hay miedo al presente, y el pasado se ve como un cómodo refugio” (Pujol, 2021, p.226).

En cuanto al escritor, la novela histórica se presenta como un reto poético y estilístico interesante para el artista, que deberá jugar con el exotismo y el lenguaje novelístico propio del subgénero (Vallès-Botey, 2019a). Así pues, para el lector, el pasado se presenta como un escape en el sentido de que le da libertad para fantasear y, para el escritor, esta libertad le viene en tanto que le permite distanciarse del presente, aunque incluso siga hablando de él indirectamente, pero sin verse comprometido gracias al anonimato que proporciona la distancia. Además la facilidad para manipular el relato es mayor en este subgénero (Pujol, 2021, p.226).

Por ello, según nuestro escritor la clave del gusto por la novela histórica por parte del público y de los escritores es el factor temporal. Para los primeros, en el sentido que les transmite el exotismo propio de leer sobre una época pretérita y, para los segundos, en tanto que la distancia les da libertad: “El pasado da distancia, permite jugar con las situaciones y las ideas de un modo más sereno que los temas contemporáneos, en los que el escritor se siente más implicado, y que ofrece además, unas apariencias más desgastadas por la costumbre” (Vallès-Botey¹⁰, 2019a, p.130).

Por todo ello, Pujol reconoce estar tan a gusto en este subgénero gracias al “escapismo y libertad” que proporciona el distanciamiento temporal (p.129) y el bajo compromiso e implicación que experimenta en sus novelas, que le permite usar los “escenarios históricos para engañar, para fantasear, para esconderse él detrás del biombo” y gozar de total libertad (p.148¹¹).

2.3 Recursos de distanciamiento

Para conseguir decantarse por la ficción Pujol hace uso de varios recursos mediante los cuales deja de lado la tentación realista de la novela histórica, es decir, de la pretensión de contar la Historia desde una perspectiva objetiva. Estos recursos son la focalización y la ironía,

¹⁰ Palabras de Pujol: PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol, un novelista que se ratifica plenamente”. Entrevista de BADOSA, Enrique. *El Noticiero Universal*, 21 noviembre 1983 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.129-131).

¹¹ PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol: ‘La función de la literatura es hacernos soñar’”. Entrevista de CRESPO, Esther. *El Noticiero Universal*, 25 junio 1985, p.27 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.148-150).

con los cuales se proponen evitar toda posible pretensión de realismo propia de un historiador (Vallès-Botey, 2019b, p.148-149).

En el caso de la focalización de un relato, el recurso hace referencia al punto de vista o perspectiva desde la que la voz narradora cuenta la trama (Casanova, 2015, p.3). Para ello pueden usarse dos estrategias comunicacionales: la estrategia comunicativa y la representacional. La primera consiste en ser selectivo respecto a la cantidad y el tipo de información que se proporciona al lector, ya sea ocultando cierta información de un personaje o revelando solo la conveniente. En el segundo caso, en lugar de tratar de ser imparcial al proporcionar la información, se narra desde el punto de vista concreto de un personaje, como si fuera su visión subjetiva, es decir, una focalización interna en un personaje (Vallès-Botey, 2019b, p.149). Estas estrategias ayudan a enfatizar un déficit de información “cualitativa y cuantitativa” que Pujol usa en su favor para crear un efecto de poca fiabilidad.

El recurso de la ironía en Pujol tiene que ver con su concepción lúdica de la novela, la voluntad de destapar verdades ocultas “bajo las apariencias” (Vallès-Botey, 2019b, p.151), el deseo de evitar el didactismo decimonónico, y también para ir acorde con su estilo indirecto que busca únicamente insinuar¹², para evidenciar las paradojas de la Historia, para evadir la unilateralidad y conseguir la complicidad del lector, subrayar el absurdo, etcétera (Vallès-Botey¹³, 2019a, p.131).

La ironía permite un distanciamiento que evita la unilateralidad, que elimina la posibilidad de que el lector interprete que Pujol pretende relatar la Historia fidedignamente. Paradójicamente, si bien renuncia a la verdad histórica, la ironía le permite un acercamiento a las realidades ocultas. En boca de Pujol, “Posiblemente tengo una gran propensión a la paradoja y a la ironía. [...] Ambas permiten un acercamiento a unas zonas de verdad que quedan bastante oscuras por la mentalidad de la gente” (Vallès-Botey, 2019b, p.151). Asimismo, Domingo Ródenas menciona que nuestro autor también usa el humor y la ironía como parodia de algunas actitudes de personajes o colectivos.

En todas ellas [las novelas de Pujol] se hace presente el humor, un humor que suele ser sutil, exento en general de filis sarcásticos pero no de pellizcos satíricos, en especial hacia

¹² Como se ha mencionado anteriormente, Pujol concibe y declara que “Decir las cosas cara a cara es el suicidio del escritor” (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2019b, p.150). Por ello, el estilo que siempre defenderá es el indirecto (“solo existe un buen método, el indirecto.”). Así, el escritor solo debe sugerir y es el lector el que debe hacer el resto del trabajo (“quiere dejar espacios libres para que cada lector los llene a su manera”). En este “arte de decir no diciendo”, que a veces denomina también como “elíptico”, la ironía le permite fácilmente “narrar elidiendo parte de lo que ocurre” (p.150).

¹³ PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol, un novelista que se ratifica plenamente”. Entrevista de BADOSA, Enrique. *El Noticiero Universal*, 21 noviembre 1983 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.129-131).

las actitudes o las situaciones relacionadas con el extremismo sentimental o ideológico, con el ejercicio ostentoso del poder, con la pedantería más vacua o con los lugares comunes. (Ródenas, 2017, p.21)

Así, ya sea para divertir al lector con escenas irónicas por su ridiculez o para sugerir una seria reflexión sobre algún tema sin posicionarse abiertamente, Pujol hará uso del humor y la paradoja. Sin embargo, Ródenas precisa que los temas que son objeto de su ironía transparentan la cosmovisión de Pujol:

El humor de Pujol no es indiscriminado, hay asuntos que no admiten mofa y Pujol, hombre muy consciente de los límites en todos los órdenes, lo tiene claro, tanto como que en la novela debían compaginarse los más diversos timbres y gravedades. De este modo, con admirable equilibrio, Pujol podía hacer convivir en las mismas páginas una broma, una anécdota chusca o un personaje farsesco con una reflexión profunda sobre el destino humano, la cruenta absurdidad de la guerra o las coyunturas de crisis histórica. (Ródenas, 2017, p.21)

Así, la ironía y el humor crean el efecto de distanciamiento de la realidad (Vallès-Botey, 2019b, p.153) eliminando los riesgos de una recreación histórica a la que es tan contrario Pujol: “la erudición (se matiza) de ironía, conjurando con humor y sensibilidad artística los peligros de cualquier reconstrucción histórica” (Ródenas, 2017, p.18).

3. Análisis de *Es otoño en Crimea*

Es otoño en Crimea (1985) pertenece la segunda tríada de novelas que publicó Carlos Pujol, el ciclo inglés, encuadrado en el siglo XIX¹⁴. En contraste con las entregas anteriores, Pujol acentúa el exotismo al situar la acción en Crimea que, como puntúa el autor “francamente nos ha caído siempre muy lejos” (Pujol, 2021, p.52). El salto topográfico y temporal nos sitúa en la Guerra de Crimea, en la que presenciamos la batalla de Balaclava y la famosa Carga de la Brigada ligera (Pujol, 2021, p.52).

A modo de breve resumen, la trama trata de Chawlie, un joven con raíces españolas que sobrevive abandonado a su suerte en las calles de Londres del siglo XIX rodeado de un aura dickensiana, “como un Oliverio Twist desorientado” (Sordo, 1985, p.51). Huérfano desde hace poco, traba amistad con varios personajes de los bajos fondos, hasta que un día entabla relación con el señor Duncan Hogwarts, un discreto poeta y periodista pelirrojo escocés. Justo en ese momento estalla la guerra de Oriente en la que los ingleses y los franceses lucharán contra los rusos en las fronteras de Sebastopol. Por motivos dispares, los dos emprenden un viaje hacia Crimea para presenciar la guerra, lo que se traducirá en un periplo lleno de personajes extravagantes, amores y peligros, a la vez que los dos protagonistas experimentan conflictos internos de identidad personal. Tras la guerra, que resulta ser una decepción más que una experiencia que quieran recordar, los amigos se separarán y Chawlie emprenderá un viaje hacia Barcelona con su ahora mujer Nelly. De hecho, la mayoría de novelas de Pujol terminan de manera melancólica, en cambio, el final de esta es esperanzado, “vital”, a pesar de que el último capítulo transmite un cierto regusto amargo con la carta que Duncan escribe y nunca enviará, “vestida de humor” para tratar de mitigar su tristeza palpable (“Creo que era un buen final, doble como la misma historia” (Pujol, 2021, p.54).

La historia, lejos de centrarse en la faceta bélica, circunda alrededor de una “situación kimiana” (de *Kim* de Kipling), donde un niño huérfano trata de entablar lazos con un adulto: “Ambos protagonistas son jóvenes y huérfanos, viven la aventura de un viaje iniciático, sienten un inconfesado anhelo de trabar una relación paternofilial y se relacionan con diversos personajes más o menos paternales, unos entrañables y otros nada ejemplares” (Pujol, 2021, p.52, nº30). Es un viaje existencial de identidad que vive el protagonista para intentar descubrir “qué es lo que podía hacer en el mundo. Dónde podía estar y cómo”, y se ha relacionado con

¹⁴ El ciclo inglés se conforma por *Es otoño en Crimea* (1985), *La noche más lejana* (1986) y, quizá la más reconocida, *Un jardín inglés* (1987) (Vallès y Gilabert, 2017, p.2).

un cierto elemento autobiográfico, pues su nombre y el del protagonista coinciden, así como la faceta recurrente en Pujol de la búsqueda de la figura paterna: “La coincidencia del nombre del protagonista (Charlie o Chawlie) con el suyo propio sugiere una paralela (y dolorosa) búsqueda de un referente paternal” (Pujol, 2021, p.53).¹⁵

Hecha esta breve presentación de la novela, en este apartado voy a analizar cómo Pujol plasma su visión de la novela histórica respecto al trato de la Historia y la ficción a través de su aplicación de sus recursos de distanciamiento de la ironía y la focalización, principalmente.

La batalla histórica que he elegido para el estudio es la Carga de la Brigada Ligera, debido a que es la contienda bélica que se describe más al detalle en toda la novela. Dicho esto, el apartado está estructurado de modo que primero presento un breve resumen histórico de la Carga de la Brigada Ligera que ocurrió en el contexto de la Batalla de Balaclava; seguidamente, analizaré la base histórica que se puede ver en la contienda bélica para ver el grado de importancia que Pujol le da a la fidelidad histórica; a continuación, analizo ejemplos de los recursos de distanciamiento que he podido ver en la escena; finalmente la conclusión la haré conjunta tras el análisis de la otra novela, *Un viaje a España*.

3.1 Contexto histórico de la novela¹⁶

La Guerra de Crimea tuvo lugar entre octubre de 1853 y febrero de 1856 en la misma península, junto al mar Negro, donde se enfrentaron el Imperio ruso, concretamente la dinastía Romanov, y la alianza del Imperio francés, Reino Unido, el Reino de Cerdeña y el Imperio Otomano. El conflicto se originó cuando Rusia, tras salir vencedora ante los nacionalistas húngaros y al esquivar la revolución de 1948, comenzó una política expansionista en los Balcanes. En el caso del Imperio otomano, se encontraba debilitado y atrasado respecto a Occidente a nivel industrial y armamentístico, lo que favoreció que Rusia intentara aprovecharse de su situación de inferioridad. Ante esto, los británicos y los franceses se posicionaron contra el expansionismo ruso, pues no querían que este se hiciera con el estrecho de Dardanelos ni con acceso al Mediterráneo.

¹⁵ Este paralelismo se corresponde con su teoría literaria de la novela en la que él mismo admite, como ya se ha citado, que los personajes son obsesiones “que el escritor individualiza” (Pujol, 2021, p.67), a pesar de que suele darse inconscientemente (“nunca había querido utilizarme a mí mismo como argumento, no hay nada reconocible autobiográfico en los siete libros anteriores” (Pujol, 2021, p.70).

¹⁶ Para este apartado me he basado en los datos aportados por Soriano (2018).

Respecto al episodio concreto de la Carga de la Brigada Ligera, este evento ocurrió justo tras terminar la batalla de Balaclava (1854) durante la Guerra de Crimea. Tras la batalla, el bando ruso se retiró, pero consiguió confiscar los cañones de los ingleses. Ante ello, el capitán Lord Raglan ordenó iniciar una ofensiva para recuperarlos, pero el accidentado terreno impedía a los soldados divisar sus objetivos, por lo que estuvieron unos 45 minutos esperando órdenes de sus superiores. Tras la espera, debido a la insistencia del miembro del estado mayor Louis Nolan, cargaron pero en dirección errónea, dirigiéndose en vez de hacia los reductos rusos hacia su artillería, donde estaban a merced de 12 cañones y los proyectiles que los enemigos les lanzaban desde las colinas circundantes. Aún a día de hoy los dos bandos se otorgan la victoria, a pesar de que parecería que la batalla fue una victoria temporal rusa, en tanto que, a pesar de que no consiguieron despachar a los ingleses de Balaclava, sí consiguieron hacerse con los reductos enemigos. No obstante, en el bando inglés la ofensiva fue considerada un éxito pues se consiguió la eliminación de los cañones rusos y reducir la caballería cosaca, que era cinco veces superior a la suya, hasta el punto que se llegó a mitificar la batalla a través de poetas, la prensa y los políticos, a pesar de que realmente fue una operación aparatosa y “mal calculada”. Solo en esta ofensiva final el bando inglés perdió 362 caballos, 113 jinetes fallecieron, 134 cayeron heridos y otros 45 fueron capturados.

3.2 Análisis de los elementos históricos de la novela

Pujol plasma esta escena bélica con fiabilidad geográfica, con cuidado en la presentación de detalles menores históricamente correctos como la descripción de los uniformes de los soldados, la citación de personajes emblemáticos que fueron partícipes de la contienda, y, en general, la explicación de la progresión del evento en sí. Como puntuó Sordo, Pujol aporta “detalles menores como la descripción de los uniformes de las tropas, de sus armas y de sus pertrechos” fidedignamente (Sordo, 1985, p.51). Un ejemplo de ello es cuando se habla de Lord Cardigan y de su uniforme rojo y azul (Pujol, 1985, p.197), adornado con un penacho y galardones (p.199), que es como en efecto se le retrata en los registros. Asimismo se detiene a retratar minuciosamente los uniformes de los húsares y los lanceros: “Paddy me señalaba a los suyos, los húsares con trenzas amarillo naranja y pantalón rojo, los dragones ligeros, los lanceros, con guerreras azules con vueltas blancas, pantalones gris perla, lanza con gallardetes rojos y amarillos, y el chascás de cimera plana y cuadrada, como un yunque sobre la cabeza” (p.199).

En consonancia al dominio de la vestimenta, la terminología técnica bélica también es cuidadosamente correcta, como sus menciones a los zuavos, húsares, highlanders, cosacos, etc.

(p.199), así como su constante cita de personajes históricos presentes en la batalla. Como prueba de ello solo hace falta ver su *dramatis personae*, pero por citar algunos, menciono: el gran Duque de Sajonia Weimar, el Capitán Duberly, Sir Colin Campbell, Lord Raglan, Lord Cardigan, entre muchos otros.

Aparte de estos detalles, como he afirmado, su narración del evento es bastante fidedigna y cuidada, al contrario de lo que podría parecer. Teniendo como referencia el breve resumen sobre la Carga de la Brigada Ligera y otros registros históricos consultados, todos los detalles que cito a continuación son ciertos. Desde un inicio describe perfectamente la situación geográfica de las tropas —“La brigada ligera esperaba en la colina Sapuné” (p.197)— y el número de efectivos que tenía cada bando (“A simple vista podría advertirse que [los rusos] eran cinco o seis veces más” (p.200)). El primer ataque lo ganaron los ingleses: “el enemigo huía desordenadamente monte arriba, a la desbandada (...) éramos un clamor de vivas y nos abrazábamos llenos de júbilo” (p.200). Entonces, como he mencionado en el resumen, es cuando comienza la Carga de la Brigada Ligera, cuando los ingleses y los franceses ven que los rusos les han robado los cañones: “Ocupaban el camino de Woronzof apuntándoles con sus propios cañones” (p.197). Fue entonces cuando lord Duncan acordó con lord Cardigan que iban a “atacar los Altos para que el enemigo no se llevase los cañones” (p.201), fue en ese momento cuando comenzó la ofensiva aparatosa. Pujol incluso menciona detalles tan concretos como que los ingleses se tuvieron que esperar a actuar porque estaban a la espera de instrucciones —“Dos divisiones nuestras habían descendido al llano para interponerse entre Balaklava y los rusos, pero no estaba claro cuál iba a ser el movimiento siguiente” (p.202)— y que fue Nolan el que incitó al comienzo de la fallida ofensiva en la que moriría: “Nolan se adelantó gritando como un poseso, cruzándose en diagonal hasta llega a Lord Cardigan” (p.203), para insistir en comenzar y cuando él fallece: “El caballo de Nolan había vuelto grupas y se dirigía hacia nosotros, él con la mano alzada, hasta que dejó caer el sable, y luego todos oímos el grito aterrador, venido de otro mundo, que profirió después de muerto” (p.204).

3.3 Recursos de distanciamiento

Como he intentado mostrar, su base histórica es muy detallada y abundante, por ello es una novela histórica; sin embargo, ahora intentaré demostrar mediante ejemplos los recursos que Pujol usa para decantarse por la ficción y distanciarse de una perspectiva puramente histórica. Como he citado en el apartado dedicado a la teoría literaria de Carlos Pujol, para él, un mayor trabajo de documentación para una novela requiere “más trabajo de ocultación”, es

decir, “Muchísimas cosas no se podían utilizar más que de una manera sesgada, y lo principal tenía que ser quimérico y más o menos verosímil” (Pujol, 2021, p.54).

3.3.1 La ironía

Comenzando por la ironía y el humor, estos son unos de los recursos más usados por Pujol en sus novelas históricas (“No creo –afirma– en las novelas sin humor, sin poesía, dos caminos convergentes que dinamitan la realidad” (Palabras de Pujol en Vallès, 2019b, p.153). Son recursos que fácilmente permite este distanciamiento “tanto de la realidad como de su representación literaria” (Vallès-Botey, 2019b, p.153).

La ironía se puede encontrar por todo el libro, lo cual resta seriedad a lo que el narrador cuenta. Un buen ejemplo de ello es el gran papel que tiene el *Times* para informar a la población y a los mismos soldados de la situación de la guerra. En la novela los protagonistas deben leer el diario incluso para saber dónde están o averiguar quién ha ganado:

—¿Estamos en Sebastopol?

—El Times que llegó ayer asegura que sí. Es posible que en Londres estén mejor enterados que nosotros. (Pujol, 1985, p.148)

Asimismo:

—Lo más enojoso es no saber nunca quién ha ganado y quién ha perdido; aunque esas cosas nunca se averiguan hasta que uno lee los periódicos. (p.211)

O, también:

—Veremos qué dicen los dioses olímpicos de Londres [sobre la guerra].

—Y el Times –añadió Swinton.

—Sí, claro, y el Times. (p.209)

Estos comentarios son claramente irónicos en tanto que los personajes siempre dicen estos diálogos con total credulidad y convicción, no con sorna, por lo que, el hecho de que al lector le parezca un tanto absurdo o cómicos y a los personajes no, hace que este primero desconfíe un tanto de ellos y se produzca un efecto de distanciamiento.

Otros ejemplos de ironía, ya centrándome únicamente en los de la Carga de la Brigada Ligera, sería cuando, en medio de la batalla, rompe la acción y toda seriedad cuando de repente el protagonista ve llegar de prisa y corriendo a una de las aristócratas inglesas que se había saltado el desayuno con tal de no perderse “el espectáculo” que era esa batalla, como si llegara tarde a un circo: “De la bahía venía al galope la amazona vestida de gris. Paddy había ido a avisarla por orden de su marido: que no desayunase, que acudiera inmediatamente si no quería perderse la batalla” (p.198).

Asimismo, sin ir más lejos, otro de los aspectos más cómicos es el hecho de que el compañero del narrador-protagonista se pasa dormido toda la batalla a causa del alcohol, y él lo ha de ir arrastrando con tal de ponerse a salvo mientras la guerra transcurre a pocos pasos de ellos: “Fui a sacudir a Duncan, que se negó a despertar y tirándole de los pies, siempre abrazado a su mochila, le llevé a rastras hasta una carreta turca que estaba junto al camino” (p.195) o, “Apenas habían transcurrido unos pocos minutos, Duncan seguía durmiendo en la carreta y yo me maravillaba de que la guerra fuese algo tan rápido” (p.200). Esta situación está creada para apelar al absurdo nacido del contraste entre la acción de la guerra y la placidez del durmiente que es completamente desinteresado por lo que sucede a su alrededor (“Duncan, dormido como un fardo, entre montones de pertrechos y pingos descoloridos, sujetando las correas de su mochila e indiferente a todo” (p.197). Estos comentarios poco “profesionales” sacan seriedad a la narración y le añade un componente más estético y literario, que es precisamente lo que busca Pujol.

Este mismo espíritu absurdo se ve cuando con otros comentarios ocurrentes como cuando se menciona que “Lo que de verdad ha quedado de la guerra han sido las mangas Raglan y las camisetas de punto Cardigan, las modistas han llevado la mejor parte” (p.240), que hace referencia a un hecho cierto, pero un tanto absurdo, por la poca relación que tienen la moda y la guerra, como señala también el propio Pujol: “La guerra fue un arquetipo internacional de despropósitos sangrientos” de los que acabaron quedando “nombres para la moda (el cardigan, las mangas reglan)” (Pujol, 2021, p.53). Otra escena absurda e irónica que crea Pujol es cuando en plena guerra los personajes se ponen a polemizar seriamente sobre nimiedades: “En cualquier caso, seguía discutiéndose entre los ingleses la cuestión de las barbas: bigotes y patillas sí, pero ni un pelo por debajo de la boca” (Pujol, 1985, p.107).

Dentro de la ironía y el espíritu absurdo también se podría incorporar el trato que da Pujol a ciertos personajes históricos. Aunque antes he citado a los personajes históricos como algo que nos acerca a la realidad histórica en la novela, Pujol también le da la vuelta a este factor al igualar ontológicamente a los personajes reales y a los ficticios (Ródenas, 2017, p.18). Este hecho, que desarrollaré más en el análisis de *Un viaje a España*, también se une a la caricaturización de alguno de estos personajes. Pongo como ejemplo el personaje de Anthony Desmarests, el reportero del *Times* que, aunque se inspira en el personaje histórico de William Howard Russel, uno de los primeros reporteros de guerra que también trabajaba en el *Times*, Pujol lo caricaturiza hasta más no poder, como se ha visto en algunos de los ejemplos citados anteriormente (Pujol, 2021, p.53). Así, como he dicho, aunque los personajes históricos funcionen como un recurso para añadir realismo histórico al relato, su ridiculización en

ocasiones incita también a que el lector sospeche de la posible tergiversación del relato por parte del narrador o, al menos, de que la fidelidad histórica no es el objetivo principal del autor.

3.3.1.1 Desmitificación

Como mencioné antes en el trabajo, Pujol, así como algunos escritores también de la década de la Transición democrática no pretenden ser historiadores sino que buscan desmitificar hechos de la Historia, sobre todo mediante el género de la novela histórica. Este trato de la Historia como menos objetivable e incuestionable hace que el lector la vea como discutible y, por tanto, también crea un cierto distanciamiento del evento histórico relatado en la novela. Este bajar la Historia a lo terrenal y humano, en vez de tratarla como una sucesión de hitos, mitos o hechos legendarios, en *Es otoño en Crimea* Pujol lo consigue mediante la ironía y su método indirecto de narrar con los que expresa sutilmente en conversaciones que tienen los personajes otras lecturas del evento histórico, que permiten “sugerir lo que esconden (las apariencias de la realidad), lo que no se ve” (Vallès, 2019b, p.151). Así, Pujol aplica la desmitificación proponiendo una visión del evento histórico alternativa mostrando el absurdo de la Guerra mediante la ironía que, como ya se ha mencionado es un recurso que se popularizó precisamente en esta etapa democrática ante el escepticismo general de poder ver el mundo desde una perspectiva única (Vallès, 2019b, p.145). Esta desmitificación de la batalla bélica en este caso de la Carga de la Brigada Ligera, Pujol lo hace a través de varios modos, por ejemplo recalcando la parte más humana y menos épica del asedio, como cuando el protagonista describe: “Yo creía estar viendo el repliegue de un ejército después de una batalla perdida: en una mañana los vencedores habíamos sido derrotados por nosotros mismos con solo caminar” (Pujol, 1985, p.140). También, contrasta la euforia y prepotencia de los británicos con la realidad, pues no son semidioses y también se cansan por cosas como caminar demasiado. Otro modo de tambalear la narrativa preestablecida es mediante conversaciones absurdas en las que, por ejemplo, los personajes hablan sobre que no saben ni el motivo de la guerra ni la implicación de su país en ella:

—Se oye algún que otro balido en favor de la paz, pero nadie les hace caso — me dijo Duncan.

—¿Qué nos han hecho los rusos?

—Yo qué sé, son cosas de la política. A lo mejor Nothorpe las entiende.

—Pues yo no.

—Qué más da, igual no hay nada que entender. (p.57)

Igualmente, no solo se ve el absurdo y la ironía en conversaciones, sino también en descripciones, como cuando se compara el panorama de la batalla con una “siembra de muertos y heridos”, con algunos locos que sonreían ante la adrenalina de la aventura en la batalla: “le vi sonreír en su ensimismamiento, saboreando aún en recónditos sueños la insensatez de la aventura” (p.205). De ejemplos hay muchos más esparcidos por la novela y la mayoría hacen que el lector llegue a la conclusión de que, a pesar de que ciertos personajes históricos afirmen que “desde el punto de vista moral había sido una memorable victoria inglesa” (p.210), este evento histórico fue un despropósito, un claro ejemplo de “las locuras humanas” (p.65). “Una guerra —desde el punto de vista inglés— ganada desastrosamente, una batalla tan heroica y estoica como estúpida” (Pujol, 2021, p.52), una batalla que cobró muchas vidas por unos cañones y, aún así, tras la batalla los soldados responden a Lord Cardigan, su dirigente que “No es nada, milord, volveríamos a hacerlo” (Pujol, 1985, p.206). En definitiva, “Son ganas de matarse. Eso es la guerra. La gente se muere de puro tonta, las guerras ya no sirven para nada. (...) En cambio el conocimiento del pasado está lleno de lecciones” (p.212). En resumen, Pujol logra desmitificar indirectamente “una guerra disparatada, hecha por motivos estratégicos: los rusos quieren salir al Mediterráneo, y las potencias pretenden impedirselo. El autor recrea con toda la rigurosidad la batalla de Balaklava, una contienda que no tuvo ninguna importancia y que fue fruto de un error” (Vallès-Botey¹⁷, 2019a, p.149).

3.3.2 La focalización

Otro recurso que usa Pujol es el de la focalización (la comunicativa y la representacional). Como se ha explicado, la primera consiste en jugar con la falta de información, ocultada por el narrador al lector y, la representacional, en relatar la novela desde la mirada limitada del personaje que narra la acción. En el caso de *Es otoño en Crimea* aparecen las dos. En la novela, el narrador protagonista narra en primera persona y se dedica a enfatizar la poca información de la que dispone, lo cual provoca el sentimiento de distanciamiento que Pujol busca: “genera como efecto el escepticismo ante la posibilidad de alcanzar una comprensión cabal de la realidad. Su estrategia representacional consiste en contar los hechos desde el ángulo de visión restringido, parcial y limitado del personaje que narra su propia historia y que reflexiona sobre lo mucho que ignora sobre la realidad que vive” (Vallès-Botey,

¹⁷ PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol: ‘La función de la literatura es hacernos soñar’”. Entrevista de CRESPO, Esther. *El Noticiero Universal*, 25 junio 1985, p.27 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.148-150).

2019b, p.149). Muchas novelas históricas estructuran la narración en primera persona también, pero con el objetivo de intentar crear una falsa sensación de que la novela es un testimonio y, por tanto, es confiable. No obstante, Pujol elige este tipo de focalización no como intento de ganar la confianza del lector, sino para construir un relato donde todo lo que el lector sabrá lo averiguará mediante esta visión limitada y subjetiva del protagonista-narrador, que desconoce muchas cosas. Para mostrarlo, hará constante énfasis en que “es un mirón despistado que no entiende nada de lo que está viviendo”, así como que lo que se narra nunca es del todo fiable, “nunca está claro lo que las cosas son y nada es lo que parece” (Vallès-Botey, 2019b, p.149).

Respecto a la focalización comunicativa, desde un inicio el narrador oculta información al lector e, incluso, al protagonista, por lo que esto también ya genera una dinámica de ligera desconfianza y misterio en torno a todo el relato. Este misterio y ocultación se encarna sobre todo en la figura de Duncan, el compañero de viaje de Chawlie, del cual apenas sabemos nada ni nosotros ni el protagonista y, de sí sabemos, luego se nos revela como falso. Para comenzar, Chawlie ni siquiera sabe el motivo por el que han de ir a la guerra, lo cual no se desvelará hasta casi el final de la novela:

—Todavía no me has dicho por qué vamos a esta guerra.

—Prefiero no decirlo ni a mí mismo, me tomarían por loco (Pujol, 1985, p.88).

Posteriormente averiguamos que toda la identidad de Duncan es falsa:

—¿Sabes, Chawlie? No es verdad que mi madre fuese una Stewart. Soy un importor, un impostor idiota; soy vulgar, solo las mentiras me salvan. No quería morirme sin confesárselo. Tampoco existe ninguna tía Muriel. Soy un podrido embustero, y ahora me moriré como todo el mundo. (p.194)

Posteriormente se nos irán revelando junto al protagonista más detalles como el hecho de que el motivo por el que vinieron a Crimea es que Duncan es espía y debe reportar la situación bélica. Tras todas estas averiguaciones, la reacción de Chawlie no es de enfado, sino de aceptación y reconocimiento de que la culpa es suya por ser tan crédulo: “Tenía que ser así, yo había sido tan cándido creyendo lo que me decían, suponiendo que era verdad lo que me dejaban ver” (p.220). Este mensaje que se transmite hacia el final de la trama puede interpretarse también como una indirecta, un recordatorio para el lector pues, como el protagonista, debe ser cauto a la hora de creer todo lo que lee o le dejan ver.

En cuanto a la focalización representacional, ésta se ve constantemente en la novela en el hecho de que Chawlie no sabe más que lo que le cuentan o lo que ve y oye él mismo. Para enfatizar aún más el hecho de que el narrador habla desde su punto de vista lo observado. Pujol intercala aclaraciones constantes durante todo el relato, especialmente durante la descripción

de eventos bélicos como: “No sé por qué (...) dejaron de oírse tiros” (p.202), “Creí ver” (p.200), “Me pareció que” (p.194), “Supuse que se proponían desconcentrar al enemigo” (p.202). Estas alusiones que se pueden traducir a “según mi impresión” o “desde mi punto de vista me pareció ver y entender”, aunque estas afirmaciones uno puede leerlas sin darles importancia, sacan solemnidad al retrato de la batalla y despiertan la incredulidad del lector cuando se repiten constantemente.

Siguiendo con la focalización representacional, varias veces en algún momento del libro el protagonista cree ver a alguien que luego desaparece casi de manera sobrenatural. A pesar de que no hay elementos fantasiosos en esta novela, esto le ocurre al protagonista varias veces. Aunque es muy sutil, acentúa la desconfianza hacia el Chawlie, nuestro narrador de la histórica, y hace que se nos presente como alguien que tiene una visión limitada y que parece ver “espejismos”. El primer ejemplo y quizá el más llamativo está en las primeras páginas de la novela, cuando el protagonista está en una tienda de antigüedades solo, rodeado de un ambiente inquietante, cuando le parece ver a alguien que luego se desvanece súbitamente:

Volvieron a tintinear los cristales y creí ver al alemán corpulento que me miraba demoniacamente desde fuera, bajo la lluvia; en su máscara de odio pude distinguir los forúnculos de las mejillas y los ojos inflamados, rojizos, que se clavaban en mí. Quise alejarme de él y tropecé con un carrito de juguete. A la luz de un nuevo relámpago el callejón estaba desierto. Algo restalló en la oscuridad o acaso en mi fantasía excitada, y oí abrirse y cerrarse puertas en algún lugar de la memoria. (p.16)

Otro recurso estilístico o estructural que usa Pujol para enfatizar esta focalización en Chawlie es que, siendo él el que narra, por ejemplo, la Carga de la Brigada Ligera, cuando él se distrae o hay otro fenómeno que le llama más la atención, interrumpe súbitamente la narración bélica y cambia de tema. Esto se ve constantemente, el narrador no para de interrumpir la narración, haciendo que el lector sienta que se está perdiendo partes y detalles de la batalla. Estos cortes pueden ser en forma de comentarios interiores del protagonista como: “(...) los húsares del Gran Duque de Sajonia Weimar y a los cosacos de Popof (¡o sea que aquel nombre era de veras!” (p.199), o, lo que es más común, la inserción de pequeñas conversaciones paralelas a la contienda bélica. Un ejemplo de ello es en las páginas 198-199 cuando Chawlie pasa de describir la Batalla de Balaclava a ponerse a hablar un rato con un húsar que acaba de conocer llamado Paddy, antes de continuar describiendo la confrontación bélica. Así, incluso cuando es el momento en el que parece que el foco de lo que se escribe es el evento histórico, como es el caso de la Carga de la Brigada Ligera, el narrador interrumpe la narración constantemente de modo que el lector se confunde y le queda claro que no está ante

un libro de Historia, la batalla es un decorado de fondo, aunque esté muy bien detallada y documentada, pero no es el foco de la narración.

4. Análisis de *Un viaje a España*

*Un viaje a España*¹⁸ (1983) pertenece a la primera trilogía de novelas de Carlos Pujol formada por la mencionada, *La sombra del tiempo* (1981) y *El lugar del aire* (1984). Integran el llamado ciclo francés y están ambientadas en el siglo XIX francófilo (Pujol, 2021, p.49). En este marco, *Un viaje a España* se sitúa en la Primera Guerra Carlista (1840) (Ródenas, 2017, p.17), en el ambiente del romanticismo francés “para el que la España de la primera guerra carlista era esencialmente un promesa de aventuras peregrinas entre gentes montaraces y la perfecta palestra para cualquier idealismo” (Ródenas, 2017, p.17). Esta novela histórica Pujol la entremezcla con una trama detectivesca y con el espíritu de las novelas de aventuras que será tan recurrente en las novelas posteriores del autor (Ródenas, 2017, p.17 y Sordo, 1987, p.38). Aparte del factor romántico, al escritor le surgió la idea de ambientar su novela en la Guerra Carlista debido a que esta fue coetánea a Balzac, al cual brinda homenaje en la novela misma incorporando a Vidocq (la figura histórica que inspiró al personaje de Balzac, Vautrin). Además el mismo Balzac aparece como personaje en la novela de Pujol. Combinando la figura histórica y la novelesca, el autor trata esta guerra, que para algunos fue absurda: “el Vidocq histórico con el Vautrin novelesco, metiéndolo todo en la absurda expedición de don Carlos que acabó trazando un círculo de ida y vuelta para nada, para dejar un rastro de muerte, de heroísmo y de ridiculez” (Pujol, 2021, p.45-46).

Respecto al argumento de la novela, esta trata sobre Giverny, un joven banquero francés que emprende un súbito viaje a España en busca de su anciano padre que ha huido para unirse a las filas de la causa carlista. Para ello contratará a Vidocq, inspirado en el renombrado personaje de Balzac, Vautrin, basado a la vez en el criminal que llegó a dirigir la *Sûreté nationale*. Entrando por el noroeste juntos inician un viaje por España de la mano de los carlistas que se disponen a tomar Madrid. El viaje se demorará en varias ocasiones debido a un crimen sin resolver, la enfermedad del banquero, las desviaciones de los carlistas debido al acecho continuo de los liberales hasta que, por un golpe de suerte dan con su objetivo, el padre de Giverny. Durante el camino los personajes libran batallas tanto externas como internas en las que se disputa, entre la añoranza de la juventud, la aceptación de la realidad y el abandono a la aventura y el peligro. Al final de la novela, mientras unos deciden quedarse a continuar la aventura, Vidocq y el anciano Giverny deciden volver a París y confinar su aventura al recuerdo y, en el caso de Vidocq, la pone al servicio de la literatura al narrársela a Balzac.

¹⁸ Las citas de la novela corresponden a su segunda edición de 1993, en la editorial Pamiela.

El contexto histórico del romanticismo francés que envuelve la novela se ve en la trama misma por el hecho de que los protagonistas se abandonan constantemente a los ideales, partiendo del hecho principal de que es únicamente el ansia de aventura irracional y el atractivo del sentimentalismo que destilaba la causa española lo que les lleva a verse en la Guerra Carlista (Vallès-Botey, 2019b, p.147; Ródenas, 2017, p.17). Olvidando lo histórico, el tema principal de la novela son los problemas personales de los protagonistas: su búsqueda de la identidad y la recuperación de su pasado mediante la aventura bélica (Vallès-Botey¹⁹, 2019a, p.129). Así, se juega con esta “situación homérica” del “padre aventurero e hijo sensato que va en su búsqueda”, pero al final de la novela el lector no acaba de tener claro “cuál es más insensato de los dos” (Pujol, 2021, p.46), cuando, en el desenlace, “El joven banquero, después de encontrar a su padre, quien ha ido perdiendo sus ilusiones, decide vivir la aventura hasta el final” (Verjat, 1983, p.43). Vidocq por su parte, que vino a España “porque necesitaba volver a ser joven” (Pujol, 1993, p.161), “ya canoso, cansado de aventuras y ajetreos novelescos, entrega su aventura al señor de Balzac y se jubila” (Verjat, 1983, p.43).

En definitiva, el tema principal del libro es la recuperación del tiempo y la búsqueda de la identidad, el hecho de que se trate en una novela histórica es en este caso más un motivo literario y estético (poesía y exotismo) como admite el propio Pujol:

Podría situarse en la actualidad, pero la ambientación en una guerra civil española lejana y vista a través de un aire de leyenda caballeresca como la ve Balzac, al comienzo del libro, desde París, añade al tema un suplemento de poesía y de exotismo. La búsqueda de la juventud perdida se produce en un viaje a un país aureolado por un prestigio literario y en circunstancias particularmente dramáticas. (Vallès-Botey²⁰, 2019a, p.130)

Dicho esto, como en la novela anterior, de nuevo me he encontrado con dificultad para analizar la faceta histórica de esta novela debido a que el contenido histórico es muy reducido, ya que Pujol solo usa la Historia para contextualizar al lector. Añadido a esto, a diferencia de la anterior, *Un viaje a España* está mucho más llena de acción: de “revoluciones, guerras, muertes, batallas, la historia iba muy deprisa y violentamente, la acción podía (...) moverse sin cesar de un lugar a otro”, ya que esta vez Pujol “jugaba con la baza de las peripecias” (Pujol, 2021, p.50). Con ello, aunque mi intención inicial era usar el mismo procedimiento que con la anterior novela y centrar mi análisis en un único episodio bélico concreto, me ha resultado imposible en tanto que la contienda bélica descrita más extensamente apenas ocupa tres

¹⁹ PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol, un novelista que se ratifica plenamente”. Entrevista de BADOSA, Enrique. *El Noticiero Universal*, 21 noviembre 1983 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.129-131).

²⁰ PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol, un novelista que se ratifica plenamente”. Entrevista de BADOSA, Enrique. *El Noticiero Universal*, 21 noviembre 1983 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.129-131).

páginas. Por ello, en vez de centrarme en una batalla concreta, hablaré del libro bélico en general y cómo se plasman los recursos de distanciamiento. Como en el anterior análisis, sigo la misma estructura, primero introduciré brevemente el contexto histórico bélico de la novela; posteriormente comentaré la faceta histórica del libro; entonces analizaré con ejemplos los recursos de la ironía y la focalización; y, finalmente, hago unos comentarios comparativos sobre estos dos análisis antes de finalizar el trabajo con las conclusiones finales.

4.1. Contexto histórico de la novela

Dentro del contexto de la Primera Guerra Carlista (1833-1840), Don Carlos inició la conocida como *Expedición real*, con el objetivo de ir hasta Madrid para poder proclamarse rey y reclutar a cuanta más gente fuera posible por el camino.²¹ Esta iniciativa la abanderaban el infante don Sebastián Gabriel de Borbón, su sobrino, y el general Vicente González Moreno, que fue sustituido al morir por el general Zumalacárregui. Durante el avance, a pesar de que los carlistas la mayor parte del tiempo se limitaron a huir, hicieron frente a los partidarios de la regente María Cristina de Borbón en varias ocasiones y consiguieron alguna que otra victoria, como la que ocurrió en la Batalla de Villar de los Navarros. Tras esta, se creía que los carlistas quizá sí podrían llegar a tener alguna posibilidad de tomar Madrid, sin embargo, en el culmen de su racha de resistencia don Carlos ordenó la retirada de las tropas que circundaban la capital para que se retiraran a Navarra. Tras esto la guerra continuó hasta que se firmó la Paz de Vergara el 31 de agosto de 1839, después de la cual Carlos de Borbón se exilió a Francia.

4.2 Análisis de elementos históricos de la novela

El tratamiento de la faceta histórica en la novela es muy similar a *Es otoño en Crimea*. Pujol cita reiteradas veces a personajes históricos como el Capitán Roberto Roth, el Coronel Servert, el Conde de Madeira, el mariscal Pablo Sanz, el general Cabrera, aparte del mismo infante don Carlos (Pujol, 1993, p.103). También se detiene a describir detalles como el tipo de uniformes con el que el protagonista se viste: “aquel spencer de color avellana sobre el frac verdoso con botones de metal blanco; el sombrero de seda, muy apolillado” (p.35). Asimismo se detiene a detallar con interés el escenario geográfico conforme van avanzando, citando pueblos como Cantavieja, que los carlistas históricamente frecuentaban, o ciudades como

²¹ Los datos históricos de este apartado los he tomado de Negro (2019).

Barcelona, pero en el periodo de la Guerra Carlista. Un ejemplo es cuando describe una zona de la Rambla:

La Rambla recordó a los viajeros los grandes bulevares de París, aunque en mucho más provinciano, sin aquella multitud de teatros. Justo enfrente de la fonda había el único teatro de la ciudad, y al otro lado del paseo una horrorosa fuente de forma piramidal coronada por un guerrero que debía de ser Hércules o alguien parecido. La llamada la fuente del Viejo porque encima de los caños había una hornacina con la figura acurrucada de un anciano barbudo. Desde allí no se veía el mar, que estaba cerca, porque las fortificaciones cerraban el horizonte. (Pujol, 1993, p.60)

Por sentado, también incluye comentarios salteados que van informando al lector sobre la progresión de la contienda carlista, aunque son muy breves y discontinuos en forma de “noticias”, normalmente: “Tengo grandes noticias para ustedes —les dijo por fin—. Su majestad Don Carlos, que Dios guarde, se ha puesto al frente de una expedición que se dirige hacia aquí. La semana pasada estaba en Barbastro, ha cruzado el Cinca con sus tropas y avanza de triunfo hacia Madrid” (Pujol, 1993, p.87). El trato de la Historia de Pujol vuelve a ser mínimo, pues no es el tema principal de la novela, sin embargo, lo que sí menciona, suele ser fidedigno y tener una base histórica bien documentada.

4.3 Recursos de distanciamiento

4.3.1 La ironía

La ironía aparece de nuevo como recurso para ir más allá de la realidad misma, pues “un artista no puede depender de la realidad, sino que ha de crearla. Apañados estaríamos si hubiese que tener esos escrúpulos” (Pujol, 1993, p.46). La ironía y el humor, con sus bromas, el juego, las *private jokes* y “las alusiones secretas” a elementos históricos y culturales, “sin duda contribuyen a desconcentrar al lector, quien nunca sabe si es un ignorante o se están riendo de él” (Pujol, 2021, p.47). En *Un viaje a España*, la ironía la usa sobre todo para dos procesos de distanciamiento. Por un lado, como medio para la desmitificación de los eventos históricos y, para sacar “seriedad” a los pasajes históricos que se están narrando, para que estos no sean tan crudos. Por el otro, para causar un distanciamiento del lector respecto al narrador, como explicaré en el siguiente párrafo. Este recurso lúdico sirve, en palabras de Pujol mismo, para “revelar las paradojas íntimas de muchos personajes y como contraste del dramatismo y de la crueldad de no pocos episodios”, es decir, para plantear cuestiones profundas indirectamente y

sacar severidad de pasajes bélicos impactantes (Vallès-Botey²², 2019a, p.131). Y, también para crear el distanciamiento a través de la desmitificación, sacar el halo épico de la faceta histórica, tanto de las contiendas como de los personajes reales: “en este libro hay un buen número de comparsas que no tienen más función que la de ser unos figurones para hacer reír y subrayar el absurdo de muchos pasajes, buena parte de los cuales son rigurosamente históricos” (p.131).

Sobre el uso de la ironía para aligerar la trama y desviar la atención del lector de la faceta bélica o histórica hacia lo humano de los personajes, hay numerosos ejemplos. Si en *Es otoño en Crimea* sería la ocurrencia del *Times*, aquí sería la preocupación constante del protagonista por quedarse calvo: “Había que cuidar la dignidad del aspecto exterior, por él mismo y por la clientela; las patillas y el cabello, que empezaba a dar indicios de querer desertar, no eran asuntos menos graves que los demás de la Agencia” (Pujol, 1993, p.15-16), y se recuerda que es ya mayor, “Eres viejo”, hablándose a sí mismo (Pujol, 1993, p.50). Haciendo un inciso, con el mismo tema Pujol apela al humor en otra de sus novelas cuando “a la tía del protagonista le preocupa más envejecer que los alemanes entren en París” en pleno asedio (Vallès-Botey²³, 2019a, p.213). Esta preocupación por nimiedades en un contexto de guerra crea un contraste que saca cierta seriedad al narrador. Asimismo aparece la ironía en escenas poco serias como cuando varias veces el banquero Giverny al oír describir los sucesos de la guerra y las atrocidades que estaban cometiendo los bandos cree a los españoles como prehistóricos y a los franceses como superiores:

Giverny oía todo aquello en medio del más profundo estupor, como si le hablaran de las atrocidades cometidas por una remota tribu de salvajes antropófagos; miró de soslayo a Vidocq como queriendo decir: esas cosas en Francia no pasan. (Pujol, 1993, p.64)

En otra ocasión cuando un personaje narra la costumbre de encomendarse a san Cristóbal antes de emprender un viaje: “Giverny no se movió de su sitio, limitándose a apretar el brazo de su compatriota en un mensaje callado que hubiera podido traducirse: esas cosas en Francia ya nadie las cree (Pujol, 1993, p.74).

Asimismo, la ironía opera con el elemento del absurdo y el sarcasmo, a través de comentarios como atribuir el motivo de la guerra a que “De vez en cuando los españoles necesitan matarse entre sí” (Pujol, 1993, p.29).

²² PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol, un novelista que se ratifica plenamente”. Entrevista de BADOSA, Enrique. *El Noticiero Universal*, 21 noviembre 1983 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.129-131).

²³ PUJOL, Carlos. “Carlos Pujol: ‘La realidad no me interesa, la saboteo de arriba abajo’”. Entrevista de DORIA, Sergi. *Blanco y Negro Cultural*, 21 junio 2003, p.10 (En Vallès-Botey, 2019a, pp.212-214).

4.3.1.1 Desmitificación

Como en la anterior novela, la ironía también se usa para desmitificar la guerra en sí y a los propios personajes históricos con tal de crear contrastes y que el lector sea más activo y pueda desconfiar de la narración que lee y cómo algunos personajes la presentan. En el caso de la desmitificación de la guerra, ésta es fácilmente visible mediante comentarios insertados en conversaciones aparentemente casuales entre los personajes. Aquí cito algunos ejemplos:

—Es una guerra de incautos y de desalmados, de ilusos y de locos. Gane quien gane, perderá España.

—Antes las guerras no eran así. (Pujol, 1993, p.80)

O bien:

—¿Pero usted cree que las guerras se hacen para ganarlas? ¡*Risum teneatis!*, como decíamos en mi juventud. No sea ingenuo, una guerra no se hace para algo útil, es una necesidad íntima que de pronto es sentida por muchos, una tormenta de las almas. (p.102)

También:

—La guerra hace a los hombres, ¿se acuerda?—le dijo señalando a los heridos—. Ahí tiene cómo hace a los hombres y cómo los deshace. (p.98)

O:

—Mi español no es aún gran cosa—añadió con una sonrisa—, pero he comprobado que con tres palabras me hago entender: Adelante, Carajo y Muchachos. En esta guerra con eso basta para todo. (p.95)

Y, finalmente, también algún comentario un tanto más insinuante y provocador:

La Historia es una guerra que nunca se interrumpe y nunca termina; España la perdió hace tiempo, y aunque le ha costado acostumbrarse, ahora ya lo sabemos todos. Nos hemos ido empequeñeciendo (...) Cuanto más pequeño es uno más odia, ¿no lo ha notado?, más se divide y se subdivide, que es la forma última del odio, odiarse a sí mismo hasta la extinción. Hubo un tiempo en que hicimos y deshicimos a Europa, hoy somos el espectáculo pintoresco del mundo, el circo de las naciones. Franceses, prusianos, ingleses, suizos, portugueses, hasta un escocés venido de ultratumba, todos quieren ver cómo nos matamos. Debe ser un hermoso espectáculo. ¡Pobre España! (p.159)

Respecto a la desmitificación de los personajes históricos, Pujol la ejecuta mediante el hecho de que rebaja a las figuras históricas ontológicamente al mismo nivel de los personajes ficticios y literarios, haciendo que estos puedan mantener conversaciones casuales sobre temas que no están ni relacionados con la contienda bélica. Esto, quita seriedad y voluntad de fidelidad al conjunto como, por ejemplo, cuando Vidocq se encuentra con Don Carlos en medio de la noche y este le pregunta preocupado si con la frase "*Oraque buxo pallidiora*" de las

Metamorfosis de Oracio el autor “¿se refiere al color amarillo de la madera de este arbusto o a sus flores blancas?”, añadiendo serio y convencido que esta no es una pregunta ociosa dada la situación de campaña bélica en la que se encuentran (“Sí, sí, no es una pregunta ociosa”) (p.177). Así, personajes reales como don Carlos aparecen protagonizando una mezcla de situaciones históricas y otras absurdas o exageradas: “los episodios más increíbles son rigurosamente ciertos, o al menos están muy bien documentados por testimonio, y otros de pura invención pueden parecer históricos” (Pujol, 2021, p.48).

De igual modo, personajes históricos, como el general Cabrera o el infante Don Carlos, y otros inventados, como el Don Lope, se codean con personajes literarios de otros autores como los de Proust (“invenciones ajenas como el duque de Germantes, sobrino del barón de Charlus, entre otros” (Ródenas, 2017, p.17). Y, contradictoriamente para el género histórico, “el personaje histórico que adquiere mayor protagonismo es el que parece menos real” (Vallès-Botey, 2016). Con todo ello, “las categorías ontológicas de los personajes quedan igualadas y neutralizadas y Balzac o Don Carlos no tienen más espesor existencial que Sherlock Holmes o el doctor Watson [o, en este caso, personajes como Don Lope]. A fin de cuentas, unos y otros son ya ciudadanos de la memoria y, trasladados al mundo mítico de la novela, ni admiten ni reclaman cotejo alguno con la realidad factual” (Ródenas, 2017, p.17). Los dos son ya personajes míticos para el lector en tanto que son personajes de novela y, aún incluso el personaje histórico, no busca apelar del todo al real, pues todo recae en la ficción.

Finalmente, otro factor de distanciamiento que hace “desconfiar” al lector no es solo el hecho de que la entidad ontológica de los personajes históricos y ficticios se igualen, sino que en la novela histórica se incluyan personajes literarios “prestados” y, por tanto, se emplee la metaficción. Ésta aparece de la mano de personajes como por ejemplo la figura de Charlus de Proust, que asiste a un entierro en un momento determinado de la novela “deliberadamente” y “anacrónicamente”, advierte Pujol. Asimismo también aparece la metaficción en conversaciones entre Balzac y Vidocq, como cuando el primero le dice al segundo: “¡Ah, Charlus, todo un personaje! Me gustaría meterlo en una novela” (Pujol, 1993, p.42). Le dirá lo mismo a Vidocq: “Bah, no hay sucesos reales, y si los hay qué importa, Lo único que existe es el arte, solo existen mis novelas, y usted mismo a la larga quizá solo llegue a existir porque voy a ponerle en algunos de mis libros” (p.46). Aunque esto no es metaliteratura en sí si se entiende que quienes hablan son Balzac y Vidocq, y no Balzac y Vautrin, sin embargo, sí que aparece un componente metaficcional en este tipo de afirmaciones que hacen que el lector se distancie de la historia bruscamente. Otro de los ejemplos posible es cuando Vidocq termina de narrar su aventura por España al final del libro y comentan “casualmente”:

(Balzac) —Una extraña historia, amigo mío— dice por fin.

(Vidocq) —Sí, toda una novela. (p.213).

El mismo Pujol ya lo augura al principio de la historia: "Amigo mío, un artista no puede depender de la realidad, sino que ha de crearla". (p.46)

4.3.2 La focalización

En cuanto al recurso de la focalización como medio para la distanciamiento y "desconfianza" del lector a partir de la subjetividad y, en consecuencia, poca fiabilidad histórica del narrador: "los sentimientos y las sensaciones personales se conjugan en la intensidad de la acción" (Sordo, 1985, p.51). Dando a entender que su percepción se tergiversa influido por sus propios sentimientos e intereses del mismo. Concretamente, en *Un viaje a España* se trata del único caso de sus ocho novelas en el que Pujol usa un narrador externo (Ródenas, 2017, p.17), pero, a la vez, es una "falsa tercera persona, que se adapta a lo que puede ver, oír y saber el protagonista" (Pujol, 2021, p.47). En consiguiente, se trataría de un término medio, no es un narrador demiúrgico totalmente pues narra desde la perspectiva del protagonista y es que, normalmente a Pujol "solo me gusta escribir novelas dando la palabra como narrador al personaje que preside la acción" (Pujol, 2021, p.47).

Con un narrador en tercera persona podría parecer que el autor aspira a transmitir al lector una voluntad de objetividad, sin embargo, su limitación a la visión del personaje protagonista, Vidocq, desbarata esto, pues su focalización y subjetividad transmite casi la misma confianza que si estuviera hablando un narrador en primera persona.

El hecho de que el narrador no es omnipresente se ve en que el lector no sabe más que Vidocq, el cual a veces también se confunde o tiene la visión poco clara de lo que está ocurriendo. Como el mismo protagonista advierte al principio de la novela: "Se había dejado engañar por las apariencias" (Pujol, 1993, p.14). Algún ejemplo de su limitada visión es cuando él está describiendo la única batalla que Pujol narra un poco más extensamente en la novela, pero el lector apenas se entera de la contienda pues Vidocq es "cegado por el polvo y el humo" (p.183). Más extremamente, en esa misma batalla en la que no ve nada ni sabe lo que está ocurriendo a su alrededor, varias líneas después es abatido "de un pistoletazo", del no muere, pero se desmaya, por lo que la narración de la batalla termina súbitamente y el lector se queda sin averiguar cómo termina y cómo se desarrolla la acción (p.183). Esto es una consecuencia directa de privar al narrador de una visión panorámica exhaustiva y omnisciente y limitarlo a una univisión subjetiva. Así, este estilo de narración parcial y caótica es recurrente en Pujol y,

haciendo un inciso, puede que, como en *Es otoño en Crimea*, el autor se viera inspirado por cómo Stendhal narró en su *La cartuja de Parma* la batalla de Waterloo. En los dos casos, ninguno de los dos protagonistas de las dos novelas de Pujol parecen enterarse de lo que sucede en la batalla, como ocurre con Stendhal donde Fabrizio, el protagonista, narra la contienda parcialmente sin entender qué ocurre, narrando todo “desde la altura de los caballos”, privando de toda visión panorámica (Pujol, 2021, p.54). Otro ejemplo de la confusión y poca visión de los protagonistas, en este caso, en *Un viaje a España*, es que Vidocq se adentra corriendo al centro del campo de batalla tratando de orientarse pero se le hace imposible y lo único que transmite es confusión:

Se encontraba ya en tierra llana, tratando de orientarse y de reconocer los uniformes que apenas distinguía a corta distancia; tuvo que hacerse a un lado para que no le arrollasen unos lanceros, y de repente se vio ante los restos de un cuadro de enemigos que se deshacía en todas direcciones. Vio un bulto que se dirigía hacia él con la bayoneta calada, y le batió de un pistoletazo. (p.183)

Esta visión parcial también se ve en los constantes comentarios subjetivos en momentos históricamente relevantes, como cuando se describe una contienda bélica y el narrador se detiene a observar lo caricaturesco que está un miembro carlista caído: “estaba muerto. Con la desastrada peluca caída sobre el rostro, bajo el sol inclemente y entre el fragor de la batalla, la escena pareció a Vidocq de una incongruencia total” (pp.181-182). Asimismo, también se ve el poco interés de Pujol por retratar las escenas bélico-históricas como trama sino que solo las describe cuando le es conveniente, por ejemplo, aunque el personaje esté en medio de una batalla, al lector solo se le mencionan cuatro detalles de ésta cuando Vidocq alza la mirada para buscar a su amigo (p.182).

Para terminar, el factor del misterio también está en esta novela encarnado esta vez en el personaje de Don Lope, quien lo sabe todo y nunca se nos revela ni cómo, ni quién es. Por ende, esto también causa cierto recelo en el lector, pues conjuga con el sentimiento irónico que mencionaba antes sobre que el autor está ocultando cosas al lector hasta el punto que este se pregunta si se ríen de él. Así, inclusive en las últimas dos páginas de la novela, Balzac y Vidocq aún discuten sobre la posible identidad del misterioso personaje (p.214), misterio para el que, al igual que el lector, se quedarán sin respuesta.

Conclusión

Como recapitulación, con este estudio he intentado ubicar y visibilizar a Pujol en el contexto de la novela histórica de la época de Transición en paralelo a un estudio de su teoría literaria sobre su visión de la ficción y la Historia, a través de la recopilación de comentarios que dijo o se han dicho de él. Asimismo, he aplicado su teoría a la práctica mediante el análisis de dos de sus novelas: *Es otoño en Crimea* y *Un viaje a España*, en el caso de la primera, a través del estudio de La Carga de la Brigada ligera en el contexto de la Guerra de Crimea y, en la segunda, mediante referencias a la Expedición Real. Con ello, conseguí resultados muy parecidos en las dos novelas en las cuales Pujol usa los mismos recursos literarios y el mismo tipo de acercamiento al factor histórico y al componente de ficción.

Como conclusiones a modo de resumen obtenidas en el estudio, Pujol se enmarca en la década de los ochenta de la mano de varias tendencias coetáneas a él, como la inexistencia de una visión unánime de la realidad —o la Historia— y la voluntad de desmitificación contraria a ver el pasado como épico. Todo ello, lo encaja en su teoría literaria abanderada por un sano escepticismo ante la capacidad de la razón de explicar la realidad unilateralmente sin cuestionamiento alguno. Esto lo muestra mediante la aplicación de sus recursos de distanciamiento, con tal de distanciarse conscientemente de los escritores de novela histórica que intentan renegar de la ficción e imitar a los historiadores. Con ello, para Pujol el uso de los recursos de la ironía y la focalización es algo casi imprescindible para poder hacer novela histórica, pues él entiende este “juego” entre ficción y realidad como propio de la literatura histórica. Como se ha dicho anteriormente, él antepone la ficción y el arte antes que la realidad y la Historia, de hecho concibe estos últimos puramente como suplementarios. Con ello, prioriza la distanciación de la realidad, inevitable en la literatura, pero él lo hace aún más evidente a través de sus recursos y su estilo literario: “de mis novelas, puedo decir que en todas se repite la misma actitud obsesiva de insumisión ante la realidad” (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2016).

Dado esto, el estilo literario de Pujol es singular e interesante si se acepta su teoría literaria de base y se busca ver la Historia como telón de fondo y uno no aspira como lector a un bombardeo de datos históricos y contextuales. Pues, como advierte Pujol en sus memorias, sus novelas son “muy elípticas, poco explícitas, dando por supuesto que se va a entrar en un juego que solo divierte si se acepta su complejidad y su complicidad” (Pujol, 2021, p.48).

Finalmente, respecto a investigaciones futuras, no he podido tratar el asunto de las referencias culturales. Esto se relaciona con mi tema en tanto que, en vez de datos históricos, en sus novelas históricas Pujol logra contextualizar ambientalmente a sus lectores sobre todo mediante sus referencias culturales (“guiños culturales”). Así, resultaría interesante si en futuros estudios se ahondara sobre esta intertextualidad que consigue crear el autor mediante referencias a “cuadros, grabados, estatuas, edificios, músicas”, que no indican otra cosa que el profundo entendimiento de Pujol sobre la relación entre “el arte de la ficción y la vida”, lo cual reconoció ampliamente en, por ejemplo, esta entrevista:

- ¿Se considera, pues, un narrador al que se pudiera calificar, no tildar, de culturalista?
- Hay unas palabras de Eliot, en uno de sus ensayos, que pueden constituir la mejor respuesta. Dicen así: “Para muchas personas, la literatura es vida y la vida es literatura” (Badosa, 1983) (Palabras de Pujol en Vallès-Botey, 2016).

Bibliografía

- CARNERO ARBAT, Guillermo (director). “La novela histórica española en la transición y en la democracia” LANGA PIZARRO, Mar. En *Anales de la literatura española*, N° 17. *Literatura española desde 1975*. Murcia: Universidad de Alicante, 2004.
- CASANOVA RIERA, Jorge. *Focalización: Punto de vista*. Diccionario español de términos literarios internacionales. Madrid, 2015.
http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Punto%20de%20vista_2.pdf
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo.. *Historia de la literatura española*. N° 7. *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.
- LANGA PIZARRO, Mar. *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-1999)*. Murcia: Universidad de Alicante, 2000.
- LUKACS, György. *La novela histórica*. México: Era, 1972.
- NEGRO MARCO, Luis. “La batalla de Villar de los Navarros.”Ejército de tierra español. n°940, julio-agosto 2019, pp.84-89.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y LANGA PIZARRO, Mar. *Manual de literatura española actual. De la transición al tercer milenio*. Madrid: Castalia universidad, 2007.
- PUJOL, Carlos. *Cuadernos de escritura*. Valencia: Pre-textos: 2009.
- PUJOL, Carlos. *Es otoño en Crimea*. 1ª ed. Plaza&James: Barcelona, 1985.
- PUJOL, Carlos. *Un viaje a España*. 1ª reed. Pamiela: Navarra, 1993.
- PUJOL, Carlos. “Novela histórica”. *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura*. Edición a cargo de Teresa Vallès-Botey. Valencia: Pre-textos, 2021. (p.217-226)
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. “Carlos Pujol en sus novelas”. *Ínsula*. N°849, septiembre 2017, p.17-22.
- SORDO, E. “Historias nuevas de la vieja historia”, *El Ciervo*, n°434, 1987, p. 38.
- SORDO, E. “La historia y la novela”. *El Ciervo*, n°415-416, 1985, p. 51.
- VALLÈS-BOTEY, Teresa (ed.), *Escribir a contracorriente: Fuentes para el estudio del pensamiento literario de Carlos Pujol*. Granada: Comares, 2019a.
- VALLÈS-BOTEY, Teresa y Gastón Gilabert. “Carlos Pujol, un gigante silencioso”. *Ínsula*. N°849, septiembre 2017, p.2-5.
- VALLÈS-BOTEY, Teresa. «*La sombra del tiempo*», *treintaicinco años después*. Sumando historias. (fecha de publicación 25 de octubre de 2016)
<http://www.sumandohistorias.com/a-fondo/la-sombra-del-tiempo-35-anos-despues/>

- VALLÈS-BOTEY, Teresa. “Reinvención y distanciamiento de la realidad en el pensamiento literario y la narrativa de Carlos Pujol”. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*. Vol.20, N°2, 2019b, p.141-156.
- VERJAT, A. “El tiempo inmóvil”, *El Ciervo*, n°393, 1983, p. 43.
- SORIANA BLASCO, Gonzalo. *La Guerra de Crimea (1853-1856)*. Archivos historia. (fecha de publicación 3 de julio de 2018) <https://archivohistoria.com/la-guerra-de-crimea/>