



UNIVERSITAT<sup>DE</sup>  
BARCELONA

## El tractament de la història en la narrativa catalana contemporània

Norbert Botella i Ventura



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

# UNIVERSITAT DE BARCELONA



## EL TRACTAMENT DE LA HISTÒRIA EN LA NARRATIVA CATALANA CONTEMPORÀNIA

Facultat de Filologia

Programa de doctorat:

Estudis literaris, lingüístics i culturals

Obtenció del títol acadèmic

Doctor en filologia per la Universitat de Barcelona

presentat per

Norbert Botella i Ventura

Tutor: Dr. Josep Maria Murgadas

## Primera part. Aproximacions metodològiques

|   |     |
|---|-----|
| 0. Resum/Abstract   |     |
| 1. Introducció  | 8   |
| 2. La novel·la històrica  | 11  |
| 3. Entre fronteres  | 23  |
| 4. Recrear la història  | 27  |
| 5. Objectius  | 30  |
| 7. Estat de la investigació                                     | 39  |
| 8. Fonaments teòrics, metodologia                               | 41  |
| 9. La comprensió de la història                                 | 44  |
| 10. Lukács  | 61  |
| 11. Representar la història                                     | 72  |
| 12. La recepció   | 76  |
| 13. El Pensament històric                                       | 82  |
| 14. La història com a relat                                     | 87  |
| 15. Construcció objectiva i subjectiva de la realitat d'un text | 94  |
| 16. El personatge, la persona i el subjecte històric            | 97  |
| 17. L'Estructura  | 104 |
| 18. El Temps històric i l'espai narratiu                        | 113 |

## Segona part: aproximacions pràctiques

|   |     |
|---|-----|
| <b>1. Crim de Germania</b>              | 121 |
| 1.1 El Banquet                          | 132 |
| 1.2. El rei Encobert                    | 146 |
| 1.3 Documents sobre la Corbina          | 157 |
| 1.4. El debat                           | 166 |
| 1.5. El dia de la Sang                  | 170 |
| 1.6. La Mort de Vicent Peris            | 176 |
| 1.7. Memòries de Felip Quzman           | 183 |
| 1.8. El senyal evident o la prova clara | 192 |
| 1.9. Lletres a l'absent                 | 196 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>2. Borja Papa</b>                      | 199 |
| Capítol I                                 | 205 |
| Capítol II                                | 219 |
| Capítol III                               | 229 |
| Capítol IV                                | 235 |
| Capítol V                                 | 240 |
| Capítol VI                                | 249 |
| Capítol VII                               | 258 |
| Capítol VIII                              | 264 |
| Capítol IX                                | 269 |
| Capítol X                                 | 272 |
| Capítol XI                                | 275 |
| Capítol XII                               | 280 |
| <br>                                      |     |
| <b>3. 1969</b>                            |     |
|   | 283 |
| 3.1. La colonialitat de 1969              | 309 |
| 3.2. La Barcelona de 1969, espai híbridat | 323 |
| 3.3. Trama i desig a 1969                 | 329 |
| <br>                                      |     |
| <b>4. Conclusions i resultats</b>         |     |
|   | 359 |
| <br>                                      |     |
| <b>5. Referències bibliogràfiques</b>     | 371 |

En Bloom va explicar la seva història. Els més feliços, ja se sap, tenen la biografia més curta. En Bloom no va parar de xerrar durant tres hores. És clar que part de la narració se la va inventar; la memòria no és cap arxiu inviolable, res de nou. Molts relats històrics verídics menteixen sobre tot el que va passar, però són veritables al peu de la lletra en la data de la mentida. De la Història cal retenir que el segle XVI va venir després del segle XV, cosa que no és pas cap informació irrellevant.

Gonçalvo M. Tavares<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tavares, Gonçalo M. *Un Viatge a l'Índia: Melancolia Contemporània (Un Itinerari)*. Periscopi, 2013, p.26.

## Resum

Un dels objectius més sòlids d'aquesta investigació és el de provar que la literatura en català, malgrat la seva petitesa i marginalitat, és capaç de produir novel·les històriques de qualitat dins el context de la narrativa europea i internacional. Novel·les capaces de dialogar amb el gènere històric específic i amb la narrativa internacional del seu temps, dins del corrent cultural que li pertoca, el de la postmodernitat. Dit això, en aquesta tesi ens proposàvem quatre grans objectius d'anàlisi. El primer dels quals era estudiar quins elements característics de la narrativa de la postmodernitat apareixen en les novel·les triades i quin ús en fan, d'aquestes característiques, els autors. Un segon tret característic de la postmodernitat, vist a la nostra investigació, és la paròdia i la imitació com a font de diàleg amb el lector. Aquest recurs és usual en les novel·les postmodernes. La finalitat és jugar amb referents culturals del lector al qual s'adreça. La intertextualitat en les novel·les és un altre tret que hem estudiat. La intenció de l'autor fent ús de la dita intertextualitat és la de crear una xarxa complexa de textos diversos per tal d'atrapar la realitat, que, per definició, és complexa. L'aproximació a aquesta realitat és textual, per tant, lingüística. La hibridació de gèneres, el diàleg amb la història són constants en la narrativa contemporània i les hem estudiades en les tres novel·les analitzades: *Crim de Germania*, *Borja Papa* i *1969*. Finalment, hem estudiat el condicionament epistèmic que comporta el fet que siguin escrites en català, dues d'elles amb la variant valenciana.

## Abstract

One of the most solid objectives of this research is to prove that literature in Catalan, despite its smallness and marginality, is capable of producing quality historical novels within the context of the European and international narrative. Novels capable of setting up a dialogue with the specific historical genre and with the international narrative of its time, within the cultural current that belongs to it, that of postmodernity. Having said that, in this thesis we proposed four main analytical objectives. The first of them was to study which common elements of the postmodern narrative appear in the chosen novels and what

use the authors make of them. A second common feature of postmodernity, seen in our research, is parody and imitation as a source of dialogue with the reader. This resource is common in postmodern novels. The purpose is to play with the cultural references of the reader to whom it is addressed. Intertextuality in novels is another feature we have studied. The author's intention when making use of that intertextuality is to create a complex network of original texts in order to capture reality, which, by definition, is complex. The approach to this reality is textual, therefore linguistic. The hybridization of genres and the dialogue with the History are constant in contemporary narrative and we have studied them in the three novels analyzed: *Crim de Germania*, *Borja Papa* and *1969*. The fusion of elements, the challenges to traditional classifications and the experimentation are marks of narrative and experimental postmodernity, that are found in these novels. Finally, we have studied the epistemic conditioning entailed by the fact that they are written in Catalan, two of them with the Valencian variant.

# Primera part. Aproximacions metodològiques

## 1. Introducció

L'elecció del tema d'aquesta Tesi Doctoral la va motivar una conversa amb el Dr. Murgadas en què es van sospesar diverses aproximacions metodològiques a l'estudi de la narrativa catalana actual. Després d'haver-ne valorades unes quantes, ens va semblar interessant analitzar el tractament que rep *la Història* en mans d'alguns dels nostres novel·listes. A aquesta línia d'investigació, s'hi va sumar el fet que, prèviament, en el curs 2013-2014, havia cursat l'assignatura *Imagen literaria de la historia de España* (impartida per la professora Raquel García Pasqual) a la UNED; assignatura que va permetre que em familiaritzés amb el corpus teòric que ha suscitat la novel·la històrica en els darrers quaranta anys en el marc de les distintes literatures nacionals.

Cal remarcar que en el relat històric contemporani hi trobem vives diverses tendències: des de les de caràcter més tradicional i comercial a les de caràcter més rupturista. I això és possible perquè els límits del gènere no són gens clars. Els llibres estudiats en aquesta tesi, *Crim de Germania*<sup>2</sup> i *1969*<sup>3</sup>, són dos exemples clars d'aquests límits difusos i inestables. De fet, hi ha una gran gamma de lectors i consumidors d'aquest tipus de literatura, per això dins del gènere hi conviuen diverses tendències adreçades a aquests lectors. Cal afegir que sovint són les mateixes editorials que, a través de campanyes publicitàries, són capaces de condicionar el que llegim durant la temporada i, per tant, són generadores interessades de tendències.

Amb això volem dir que l'estudi de la novel·la amb rerefons històric té una certa complexitat, ja que abraça des de narracions amb el doble estigma de ser

---

<sup>2</sup> Lozano, Josep. *Crim de Germania*. Bromera, València, 2006.

<sup>3</sup> Márquez, Eduard. *1969*. L'Altra editorial, Barcelona, 2022.



de consum popular i qualificades de *Best-Sellers*, tal com explica David Viñas, citant Bourdieu<sup>4</sup>, fins a complexes novel·les postmodernes, capaces de fer relectures convincents d'esdeveniments històrics o, si més no, de problematitzar-los. I tot aquest aiguabarreig és possible simultàniament, gràcies a la notable dispersió que impera entre les editorials, els lectors, els narradors i els crítics literaris.

Cal remarcar, però, que a la narrativa actual més ambiciosa, s'insereixen diversos elements que podríem anomenar de transgressors, que la singularitzen respecte de la novel·la històrica tradicional. La unió d'aquests elements divergents és possible gràcies al sincretisme de la novel·la postmoderna<sup>5</sup>, que aglutina en el seu si tendències ben diverses, de manera que, una novel·la amb el qualificatiu d'històrica pot ser, per exemple, obertament rupturista respecte dels codis literaris tradicionals, per exemple, *1969* de Márquez, i, en part, *Crim de Germania* de Lozano. Llegim en Marrugat:

L'existència simultània d'una infinitud de discursos féu impossible una representació unitària de la humanitat o d'una sola societat, així com l'articulació d'estils imperants en funció d'una idea d'època. Cosa que comportà, també en la literatura catalana, la desaparició de moviments literaris.<sup>6</sup>

Així, en algunes d'aquestes novel·les, hi trobarem una mirada punyentment crítica no tan sols de la societat que retrata, sinó també de la transmissió tradicional del coneixement cultural, ja sigui en la literatura, ja sigui en la història. La novel·la *Borja Papa*, de Mira<sup>7</sup>, per exemple, és escrita expressament per respondre a la injustificada llegenda negra contra aquesta històrica nissaga valenciana; i ho fa amb les armes clàssiques de la gran

---

<sup>4</sup> Piquer, David Viñas. *El Enigma Best-Seller: Fenómenos Extraños En El Campo Literario*. Grupo Planeta (GBS), 2009, pàg.9.

<sup>5</sup> Seguim estretament l'estudi de la narrativa postmoderna a : Marrugat, Jordi. *Narrativa Catalana de La Postmodernitat. Històries, Formes i Motius*. Edicions Universitat Barcelona, 2014.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p.10.

<sup>7</sup> Mira, Joan Francesc. *Borja Papa*. Proa, 2018.

literatura: erudició, bella escriptura, emoció i ideologia. De tots tres autors, Mira és el que manté una condició menys postmoderna en la manera de relacionar-se amb el passat. Mira respon als reptes de la postmodernitat apel·lant a la gran tradició literària, als mestres Yourcenar i Graves, apel·lant a la tradició perenne, per dir-ho així, tot parafrasejant René Guénon. Sigui com sigui, considerem Mira un autor postmodern<sup>8</sup>, perquè tal com indica Marrugat:

Qualsevol escriptor català que hagi construït la seva obra des de, aproximadament, els anys seixanta o setanta fins a l'actualitat és, en aquest sentit un escriptor postmodern<sup>9</sup>.

En conseqüència, el nostre estudi vol analitzar, des de la sensibilitat postmoderna, les formes híbrides entre literatura i història que coexisteixen en la ficció catalana actual a partir de la lectura d'aquestes tres novel·les. Arribat a aquest punt, potser caldria recordar que el concepte general —i més popular— de novel·la històrica sembla molt vinculat a la visió ciceroniana de la història. Per a Ciceró, la història havia de tenir un efecte alligador, fins i tot moralitzant; havia de ser versemblant i molt fidel als fets que s'intentava historiar. Ara bé, els corrents moderns de pensament han qüestionat el concepte de veritat històrica fins a capgirar-lo —o buidar-lo— de sentit, i, per tant, aquella veritat immaculada ha xocat contra les exigències del pensament contemporani. El fet històric, avui dia, és pres més com un succés polisèmic, dinàmic i versàtil, i no pas com un fòssil factual. La literatura catalana se n'ha aprofitat d'aquest corrent de pensament, per tal d'aportar a la narrativa contemporània internacional models singulars i de qualitat, des de casa nostra.

## 2. La novel·la històrica

---

<sup>8</sup> Potser el tret que el separa més del corrent de la postmodernitat és que no problematitza prou la història, o no ho fa a la manera de molts autors postmoderns. En Mira, hi percebem encara una fe en la història i en el document, per bé que aquesta fe mai no és cega ni ingènua.

<sup>9</sup> Marrugat, op. Cit., p. 11.

D'antuvi els pobles i els individus han volgut conservar la seva memòria, consignar la seva existència. El fet de retenir el passat fugisser, de reproduir-lo, de fossilitzar-lo i de transportar-lo a la consciència col·lectiva d'un grup ha estat un impuls simbòlic irrefrenable de l'espècie humana. El coneixement —o reconeixement— d'esdeveniments passats, com a passats, forma part d'aquest moviment que pretén superar l'abisme psicològic de la temporalitat. Aquell abisme que neix en la constatació que el passat, al cap i a la fi, és el no-res. I no té cap substància, és buit, sense forma ni fons. Contra aquesta buidor ontològica, s'hi han rebel·lat les arts. Les ciències i les religions; cadascuna amb els seus instruments, han pretès explicar què hi havia dins la capsula del temps, i ho han fet amb l'esperança d'entendre el present i d'albirar l'inquietant futur. Tal com sostenia l'historiador Josep Fontana, en una entrevista:

*Para qué sirve la historia? O sirve para ayudar a entender mejor el nexos social o no sirve para nada. Porque nadie vive fuera de un entorno histórico; el problema es cuando ese entorno está formado por mitos elementales, por prejuicios difundidos de sectores [de] empresarios [sic], o por esa "pedagogía histórica" que usan los políticos para conmemorar aniversarios, canonizar santos laicos o erigir estatuas. No hay un mundo ausente de historia: vivimos en estados-naciones que son realidades históricas y la función de la historia para los miembros de la comunidad nacional es la construcción de una memoria colectiva, de la misma manera que un individuo lo es en función de su memoria, y cuando la pierde deja de ser él mismo. Toda nación tiene una memoria colectiva y funciona de acuerdo a ella. La fabrica con retazos de grupos, de costumbres, de pueblos y, entre otras cosas, también de una serie de tergiversaciones. Por eso el papel del historiador es darle sentido de realidad y ordenarlo en función de los proyectos colectivos.<sup>10</sup>*

Així doncs, molt sovint la consciència humana davant del *tempus fugit* esdevé tràgica, i es manifesta en les múltiples formes que pot prendre l'evasió humana: ja sigui a través dels mites, de les narracions o dels poemes, ja sigui a través d'investigacions científiques: geològiques, antropològiques, físiques...; ja sigui a través d'enfortir creences religioses. L'home, en definitiva, es llança a la recerca incansable del temps passat, del temps perdut, perquè és

---

<sup>10</sup>Historia, Conversación sobre. "Josep Fontana: La Vocación de La Historia *Conversacion Sobre Historia*, 30 Ag.2018,<https://conversacionsobrehistoria.info/2018/08/30/josep-fontana-la-vocacion-de-la-historia>. Accessed 28 Feb. 2024.

mitjançant l'adquisició d'aquest coneixement que conjura dues pors arrelades en la seva consciència finita: la por de la irreversibilitat del temps i la por de la desaparició personal.

Una de les possibles definicions de la mitologia és l'estudi del passat, de les narracions del passat. El futur és desconegut i el present és un corrent inatrapable; per tant, tenim el passat com a àmbit d'estudi per a la història, per a la ciència i per a la mitologia. Així doncs, la ciència cerca i recull dades del passat per tal de predir, comprendre i assimilar el present i el futur. En el cas de la mitologia, però, la perspectiva és distinta, perquè el receptor (oient o lector), a diferència del receptor científic o històric, sap que els fets narrats pel relat mitològic són inexactes, la qual cosa no vol dir que siguin falsos. És a dir que el lector de mitologia com el lector no pressuposa necessàriament veracitat històrica al contingut. El que més aviat cerca dit consumidor de relats mitològics és veure el comportament humà o diví en les diverses situacions en què la trama els col·loca, i interpretar-lo, des de la seva vida empírica. D'alguna manera és com si fos un experiment clínic, el relat mitològic.

La memòria i la imaginació eren per al filòsof David Hume, tal com sosté José Luis Del Barco, les dues facultats que proporcionaven a l'ésser humà la idea de continuïtat personal<sup>11</sup>. Ara bé, per aquest filòsof anglès, els humans s'hi adjudiquen un *jo* permanent —que és fals—, com a sinònim d'identitat i de duració en el temps. Argumenta Hume que aquest *jo* ha estat creat i motivat per feixos de percepcions canviants al llarg de cada història individual, que s'oposen al concepte d'un *jo* estable essencial, noümenic.

La memòria i la imaginació actuen creant consciències col·lectives. Deia John Lennon, lector empedreït, que un llibre et donava quatre dades sobre l'espai i el temps d'un temps determinat, però que per a tota la resta calia potenciar la imaginació<sup>12</sup>. En aquest sentit, aquesta concepció coral és sempre diferida, i

---

<sup>11</sup>Del Barco Collazos, José Luis. "Sobre La Teoría de La Imaginación En La Filosofía de Hume." *Anuario Filosófico*, vol. 12, no. 1, Oct. 2018, pàg. 131–43, <https://doi.org/10.15581/009.12.30360>.

<sup>12</sup>CCMA. (2019a, October 13). En guàrdia! - 3Cat. *The Beatles*. <https://www.ccma.cat/3cat/en-guardia/>

és en aquest moment quan la memòria col·lectiva esdevé història, tal com l'entendem avui, malgrat que això impliqui assumir infinitat de riscos intel·lectuals, com, per exemple, el fet d'interpretar la vida passada des d'òptiques modernes (no ho sabem fer de cap altra manera). O valorar els esdeveniments històrics sota mirades fragmentades, o fer anàlisis sota un temps estàtic, que és incapaç de reflectir el moviment i dinamisme dels temps passats, o imposar més o menys arbitràriament estructures de temps als períodes que són objecte d'estudi de l'historiador.

La paraula “història”<sup>13</sup>, segons el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, vol dir narració, investigació, exposició, i en aquesta etimologia ja hi trobem el rovell de l'ou: la història és un relat. Un relat en què, per una banda, podem aïllar els esdeveniments factuais i les teories sota les quals s'interpreten els fets, i per l'altra, les tècniques narratives que assegurin la llegibilitat dels fets. Ara bé, per a la llengua popular —tan sàvia—, història és sinònim d'invenció, de fet insòlit: “Quina història!”, i en una expressió com: “No m'expliquis històries” vol dir que no m'expliquis falsedats.

---

<sup>13</sup> Segons el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans:

1 1 f. [LC] [HIH] Narració ordenada i verídica dels esdeveniments relatius a una persona, a un objecte, d'un succés, d'un afer. *La història de la seva vida és molt interessant.*

1 2 f. [HIH] [LC] Exposició sistemàtica dels esdeveniments que afecten un poble, una institució, una ciència, un art. *La història de Catalunya. La història de les matemàtiques, de la música. Història de l'Església. Història de la civilització. Història antiga, medieval, moderna, contemporània. Història local, història regional.*

1 3 [HIH] [LC] **història universal** Història de tots els pobles del món.

2 1 f. [LC] [FLL] Conjunt dels esdeveniments que formen l'assumpte d'una història. *Conta'm la teva història.*

2 2 f. [LC] [HIH] Conjunt dels esdeveniments humans, o de certs esdeveniments humans, considerats en el seu desenvolupament. *El curs de la història. Un fet transcendental en la història moderna.*

2 3 f. [LC] [HIH] Període de la vida de la humanitat posterior a l'aparició de l'escriptura.

3 f. [HIH] Ciència que s'ocupa de l'estudi dels esdeveniments de la història, com a conjunt de les actuacions de les persones en el passat, i de la narració d'aquestes actuacions.

4 f. [HIH] [FLL] Obra que conté una narració o exposició històrica, composta per un escriptor. *La història de Tit Livi.*

5 1 f. [LC] [FLL] Narració inventada.

5 2 f. pl. [LC] Broc. *No m'expliquis històries, ara; vull saber la veritat.*

6 f. [BI] **història natural** Descripció tradicional de la natura, classificada en els regnes mineral, vegetal i animal.

I en aquest context, ara toca, doncs, fer-nos la pregunta clau: qui o què determina que un fet és històric? Donem-ne una resposta de la mà de l'historiador E.H. Carr:

Es el historiador quien ha decidido , por razones suyas, que el paso de aquel riachuelo, el Rubicón, por César, es un hecho que pertenece a la historia, en tanto que el paso del Rubicón por millones de otras personas antes y después, no interesa a nadie en absoluto.<sup>14</sup>

Per tant, cal diferenciar els fets en si mateixos del procés simbòlic que s'opera quan rep el qualificatiu d'històric en mans d'un historiador o d'un escriptor. En mots de Carr:

Su condición de hecho histórico dependerá de una cuestión de interpretación. Este elemento interpretativo intervienen en todos los hechos históricos. <sup>15</sup>

En aquest sentit, la història sempre és una tria conscient de fets, dades, dates. La tensió entre narrativa, hermenèutica i història és la mateixa que existeix inevitablement entre la significació i el fet documental.

Els narradors, pròpiament dits, se situen molt a tocar de la casa dels historiadors. Aquests gremis, de manera implícita o de manera explícita, donen respostes amb les seves obres a tot un conjunt de postulats que la tradició historicista ha desenvolupat. Sobre el setge de 1714 a la ciutat de Barcelona, podríem escriure tantes històries com postulats possibles. Per exemple, si un narrador/historiador pensa que la història del seu país té un sentit últim, tractarà aquest setge amb un sentit transcendent, perquè és una peça necessària d'un tot, que en cap circumstància hi pot haver intervingut l'atzar. Si el narrador/historiador creu en el poder de les persones i de les col·lectivitats, com a portadores de sentit i de transformacions, posarà especial èmfasi, aleshores, en la capacitat de resistència de la gent en aquell llarg setge barceloní. Si el narrador/historiador tendeix a analitzar els contextos històrics i

---

<sup>14</sup> Carr, E. H. *¿Qué Es La Historia?* Editorial Ariel, Barcelona, 1984, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p.17.

socioeconòmics, amb una visió àmplia, la realitat barcelonina del setge esdevindria tan sols un episodi més d'una gran guerra entre diversos països europeus. Si el narrador/historiador creu que dels episodis de la història se'n poden treure lliçons (*Història docet*), subratllarà tots els aspectes que d'alguna manera o altra es puguin vincular d'una manera barroera o subtil amb el temps present.

La història no és neutral. I els novel·listes menys. En les nostres tres novel·les estudiades, per exemple, sempre hi trobem un biaix dominant. Biaix condicionat pel mer fet de ser escrites en català. La tria lingüística condiona una visió de la història, les llengües estan polititzades en el context de la pugna per l'espai. Una llengua és una *episteme*, és a dir que prefigura una visió del món, i configura un discurs. Una llengua parla del seu passat, de la col·lectivitat de parlants, de la història, de la cultura, de les emocions transmeses en aquella llengua. Rere d'una llengua minoritària i minoritzada, hi ha una història de resistència, i massa sovint, per contra, rere d'una llengua majoritària, hi ha una ocupació. Els casos dels escriptors africans són paradigmàtics d'aquest joc paradoxal: són coneguts internacionalment per les seves produccions escrites en llengües colonials (anglès, portuguès, francès...), tot explicant realitats de societats que tenen llengua autòctona pròpia, i que, a dreta llei, aquelles realitats haurien de ser expressades en la llengua del territori, amb l'episteme del territori.

L'autor kenià Ngũgĩ wa Thiong'o és un cas exemplificador de transició lingüística (a casa nostra en tenim molts, és clar). L'autor kenià, a partir de 1967, abandona progressivament la llengua colonial, que li havia aportat prestigi, diners i difusió internacional, i adopta l'episteme lingüística de la llengua kikuiu. Aquesta transició és paral·lela al compromís de defensar les classes populars i denunciar la cultura colonial. No endebades, aquest canvi es radicalitza en la seva llarga i conscient estada a la presó, durant el 1977. Llengua, política i visió del món entren inextricablement en una mateixa categoria. Hem de pensar que en l'adopció d'una llengua minoritària i minoritzada comporta, per una banda, el problema d'una menor difusió, i menor repercussió en l'àmbit internacional, i, per altra banda, la impossibilitat

de viure únicament de la feina de l'escriptura. Hi ha una doble renúncia en nom de la fidelitat lingüística i cultural a la comunitat. Tot i que, malgrat la renúncia tardana a escriure en anglès, en el cas de Ngũgĩ wa Thiong'o, ell s'ha guanyat la vida a l'exili com a professor de literatura anglesa en diverses universitats nord-americanes. Per tant, l'anglès ha estat la seva llengua de subsistència econòmica.

Un fet històric pot ser idealitzat, bescantat, obviat o banalitzat, perquè el que ningú no pot oblidar mai és la pluralitat de sentits, nascuts de punts de vista diversos, que pot tenir cada fet històric. També podem trobar elements històrics formant part d'una tradició inventada. Seguim a Eric Hobsbawm:

Se entiende por tradición inventada el conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad con el pasado. De hecho, toda vez que ello es posible, normalmente tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico. Un ejemplo notorio lo constituye la deliberada elección del estilo gótico para la reconstrucción del Parlamento Británico en pleno siglo XX.<sup>16</sup>

En aquesta direcció, la postmodernitat ha sacralitzat l'absència de sentit de cap fet de la història. Tot i que la Realitat, en majúscules, és (en la seva naturalesa verbal intransitiva). Nuament. I s'imposa sempre en un buit semàntic. Després veurem aquest acompliment de la realitat en la teoria del desig de Lacan, quan estudiem el llibre 1969.

S'ha repetit manta vegada que hi ha la història dels vencedors i la història dels vençuts, i encara aquella que escriuen els que no hi són, ni a un costat ni a un altre de les trinxeres, aquells que eren allà, per casualitat, per contingència, per sort o dissort. Dels mífics guerrers medievals, els almogàvers, per exemple, tenim tres fonts: les cròniques catalanes, les cròniques bizantines, i, fins i tot, les otomanes. Tres perspectives d'un mateix episodi bèl·lic. I encara podríem afegir-ne una altra: la història dels que modernament hem anomenat societat

---

<sup>16</sup> Hobsbawm, E. J., and Terence Ranger. *La Invención de La Tradición*. Crítica, 2002, p. 7.



civil, que és la història dels que pateixen o gaudeixen col·lateralment els esdeveniments històrics, sense tenir cap relació causal, tal com sosté el professor Ernest Marcos<sup>17</sup>, quan reflexiona sobre l'impacte de la violència almogàver pel seu pas per Grècia i pel Mont Athos.

Certament, no totes les societats han venerat la història com ho ha fet Occident. La historiació de la vida ha estat una característica de les societats industrials. Avui dia, en la mesura que estem entrant en una societat postindustrial, altament tecnològica, es produeix una mena de refús de la història. Aquest repudi ja el va definir el filòsof del martell, Friedrich Nietzsche, en les seves *Consideracions intempestives*, on va defensar que hi havia massa passat en el nostre present, i que el passat amenaçava per convertir-se en l'enterrador del present:

Sólo a través de la capacidad de utilizar el pasado para poder vivir, y de hacer de lo ocurrido historia, el hombre se convierte en hombre; pero, ante un exceso de historia, el hombre otra vez deja de serlo y, sin la coraza de lo ahistórico, nunca hubiera podido ni se hubiera atrevido a empezar.<sup>18</sup>

Aquesta intuïció no ha fet més que consolidar-se especialment davant la irrupció de la postmodernitat. Les societats postindustrials es desvinculen del passat. El seu pensament és líquid, i s'orienta sempre cap a un futur canviant i incert.

La era de la modernidad sòlida ha llegado a su fin. ¿Por qué sòlida? Porque los sólidos, a diferencia de los líquidos, conservan su forma y persisten en el tiempo: duran. En cambio los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen. Por eso la metáfora de la liquidez es la adecuada para aprehender la naturaleza de la fase actual de la modernidad. La disolución de los sólidos es el rasgo permanente de esta fase. Lo que induce a tantos teóricos a hablar del “fin de la historia”, de “posmodernidad”, de “segunda modernidad” y “sobremodernidad”, o a articular la intuición de un cambio radical en la cohabitación humana y

---

<sup>17</sup> Hierro, Ernest Marcos. *Almogàvers: La Història*, 2005. La Esfera de los Libros, Madrid.

<sup>18</sup> Nietzsche, Friedrich, *Las Consideraciones Intempestivas (1873-1876)*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1988, p.153.

en las condiciones sociales que restringen actualmente a las políticas de vida , es el hecho de que el largo esfuerzo por acelerar la velocidad del movimiento ha llegado ya a su límite natural. El poder puede moverse con la velocidad de la señal electrónica; así, el tiempo requerido para el movimiento de sus ingredientes esenciales se ha reducido a la instantaneidad.<sup>19</sup>

La tecnologia ha accelerat *els tempos* psicològics de tal manera que sembla que s'ha esborrat el pes del passat, promovent altres maneres de pensar, més presentistes, instantànies, utilitaristes, pragmàtiques. No en va, en aquesta època el professor Francis Fukuyama<sup>20</sup> va encunyar el concepte de la fi de la història, la idea central del qual és que la democràcia liberal posava punt i final a l'evolució ideològica de la humanitat, particularment amb la caiguda del mur de Berlín i amb la fi de la Guerra Freda. Sense alternativa al sistema capitalista, el món esdevenia més uniforme. Per descomptat, un intel·lectual *ad hoc* postmodern sostindria que la història és una construcció més o menys simplificadora del passat i abominaria del concepte determinista tal com l'havia entès el marxisme: aquell que suposa que l'economia és el factor que en última instància determina les formes jurídiques, polítiques i simbòliques d'una societat. A més a més, aquest intel·lectual postmodern és probable que no se n'estigui, de posar en dubte la utilitat pedagògica de la història.

Tot i que és una lectura simplificadora sostenir que el pensament de Marx i Engels era determinista. Eren els homes, en la mesura que els altres homes els ho permetien, els que creaven el seu destí.

La producción de las ideas y representaciones, de la conciencia, aparece al principio directamente entrelazada con la actividad material y el comercio material de los hombres, como el lenguaje de la vida real. Las representaciones, los pensamientos, el comercio espiritual de los hombres se presentan todavía, aquí, como emanación directa de su comportamiento material. Y lo mismo ocurre con la producción espiritual, tal y como se manifiesta en el lenguaje de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etc., de un pueblo. Los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales y actuantes, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él corresponde, hasta llegar a sus formaciones

---

<sup>19</sup> Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de España, 2002, ed.elect., pos.53.

<sup>20</sup> Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*. Harper Perennial, 1993.

más amplias. La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres es su proceso de vida real.<sup>21</sup>

Per tant, la postmodernitat, amb aquest afany simplificador, ha abominat, igual que els pensadors citats, de tot determinisme. Un individu postmodern negaria aquesta asseveració, tot afegint-hi el component irracional de la cultura humana. L'home postmodern combrega més amb l'irracionalisme de Nietzsche que no pas amb l'edifici potencialment estructurat de Kant, el qual sostenia que:

Se puede considerar la historia de la especie humana en su conjunto como la ejecución de un plan oculto de la Naturaleza para llevar a cabo una constitución interior y –a tal fin- exteriormente perfecta, como el único estado en el que puede desarrollar plenamente todas sus disposiciones la humanidad.<sup>22</sup>

El deslloridor que proposava el filòsof de Königsberg era l'ús de la raó per tal d'harmonitzar termes tan antagònics com llibertat i prohibició. La història futura seria una *llibertat sota lleis*, un *tot moral*, i el món seria un Estat en què es poden desenvolupar totes les disposicions de l'home. Avui dia qui pot admetre tal ingenuïtat? Tot i que, quan Kant escrivia això, n'era molt conscient que era més aviat un *desideratum* que no pas un projecte realitzable.

Certament, el relat historiogràfic —com en una novel·la— crea la il·lusió de la completesa, invita els lectors a reviure el passat, a capbussar-se en la mentalitat dels antecessors, a pensar els seus problemes, a viure'ls a partir de les premisses donades. Per una banda, alimenta la memòria i, per l'altra, crea consciència històrica, que podríem definir com una correlació sistemàtica entre records passats, interpretació del present i expectativa del futur. Posem un cas: el mot *Corpus de Sang*, que defineix l'avalot ocorregut a Sant Andreu de Palomar el 7 de juny de 1640, té el seu origen en la novel·la històrica de

---

<sup>21</sup> Marx, Karl, i Friedrich Engels. *La Ideología Alemana: Crítica de La Novísima Filosofía Alemana En Las Personas de Sus Representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y Del Socialismo Alemán En Las de Sus Diferentes Profetas*. Grijalbo, Barcelona, 1974, p. 25.

<sup>22</sup> Kant, Immanuel. *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.56.

Manuel Angelon *Un corpus de sangre o los fueros de Cataluña*, publicada el 1857<sup>23</sup>. El títol d'una ficció bateja, a posteriori, el fet històric.

D'això deduïm que la consciència històrica sempre és una construcció, i que aquesta construcció pot ser, naturalment, també literària, i no cal que subratllem que sempre duu graus importants d'imaginació, aquella de què parlaven Hume o John Lennon.

El rescat del passat que fan els historiadors i els novel·listes ens arriba amb llacunes, amb buits, amb moltes inexactituds i deformacions. La història que llegim, encara que basada en els fets, no és fàctica, en sentit estricte, sinó que es construeix en gran manera amb no pocs judicis heretats i admesos. És sabut que els historiadors elaboren les seves construccions a partir de fonts documentals; ara bé, els documents trobats —precisament perquè són de descoberta atzarosa, en la mesura que no són triats entre tots els possibles— no poden ser representatius de cap totalitat del seu temps. Representen aquella minúscula realitat parcial, aquella que és capaç d'al·ludir el document ressenyat. Encara més, sovint la seva representativitat ve forçada per l'historiador, que és alhora jutge i part. No hi ha cap historiador que no hagi volgut atorgar-se, per vanitat o per deformació de l'ofici, la descoberta d'un document particularment important, la sobrevaloració del qual sovint és alimentada pel mateix historiador. En el cas de la paleontologia és evident que la descoberta de nous fòssils tira per terra, d'un dia per l'altre, moltes construccions teòriques sostingudes des d'aleshores.

Història i política sempre han viscut amb una estreta relació dialèctica. Sovint un Estat, amb una ideologia determinada, ha requerit l'Acadèmia universitària per tal d'orientar la història pàtria a una cosmovisió particularment interessada. No hem d'oblidar que l'historiador ocupa un espai i un temps històric, i té, com tothom, uns condicionants personals. La seva posició política, econòmica i vital present marca i condiona la seva visió del passat.

---

<sup>23</sup>Angelón, Manuel. *Un Corpus de Sangre o Los Fueros de Cataluña: Novela Histórica*, Ed. Tasso, Barcelona, 1857.

Aquest aspecte l'estudiem particularment quan analitzem la novel·la 1969. Aquest llibre és un cas paradigmàtic de tria de documents per tal d'elaborar una versió de la realitat. Versió emanada a partir del reguitzell de fonts seleccionades, entre moltes possibles, per tal de crear un efecte de conjunt.

El professor Borja Antela té un cèlebre estudi en què analitza els autors de l'edició espanyola de *Propyläen Weltgeschichte* (Història mundial dels Propileus), feta el 1986, i posa en relleu que els autors provenien d'escoles historiogràfiques pròximes al nazisme i feixisme. Per entendre l'edició calia fer una lectura política, sense la qual, el llibre podria aparèixer talment com una obra més d'història d'art antiga. És fonamental de saber que inicialment es va publicar en l'Alemanya del 1940-1943<sup>24</sup>, i la versió espanyola, va aparèixer pocs anys després del cop frustrat del teniente coronel Tejero.

Consegüentment, l'escriptura de la història viu sotmesa a una doble servitud: la dels condicionaments polítics, socials i econòmics que la fan possible o impossible; i la dels condicionaments personals de subsistència dels historiadors o historiadores.

Benedetto Croce ho absolutitzava amb aquest famós paràgraf:

Los requerimientos prácticos que laten bajo cada juicio histórico dan a la historia todo el carácter de “historia contemporánea”, por lejanos en el tiempo que puedan parecer los hechos referidos; la historia, en realidad, està en relación con las necesidades actuales y la situación presente en que vibran dichos acontecimientos.<sup>25</sup>

En l'escriptura de la història, convergeixen el present, el passat i el futur, les dades i la seva interpretació, i tota aquesta amalgama de tensions prenen la forma d'una narració. Una narració sotmesa a la creació i a la recreació que fa

---

<sup>24</sup> Bermúdez, Borja Antela. *La Antigüedad En La Versión Española de La 'Propyläen Weltgeschichte*(1986), *Pyrenae*, vol. 49, no. 2, 2018, pp. 87–100.

<sup>25</sup> Perdomo, Claudio Roberto. *Antología de Textos. Teoría de La Historia*. Ideas Litográficas, 2006, p. 64.

l'autor. L'historiador, com a escriptor que és també, escriu i reescriu, esborra; afegeix, suprimeix, ratlla ; a més d'esbossar una estructura per al seu text i intentar seguir les propietats textuais de la coherència, la cohesió i l'adequació. L'escriptura de la història forma part de la pragmàtica, com ho és també la literatura, els receptaris culinaris, els prospectes mèdics, els discursos polítics, els decrets, el full d'instruccions d'un electrodomèstic.

I de la mateixa manera que passa amb els novel·listes, l'historiador, com més conegui el temps present, més interessant serà la història que escrigui. I, en conseqüència, més predicament tindrà. Al capdavant, l'historiador pertany a un ofici, que ha d'assegurar un benefici. En boca de Marx i d'Engels:

Debemos comenzar señalando que la primera premisa de toda existencia humana y también, por tanto, de toda historia, es que los hombres se hallen, para "hacer historia", en condiciones de poder vivir. Ahora bien, para vivir hace falta comer, beber, alojarse bajo un techo, vestirse y algunas cosas más. El primer hecho histórico es, por consiguiente, la producción de los medios indispensables para la satisfacción de estas necesidades, es decir, la producción de la vida material misma, y no cabe duda de que es éste un hecho histórico, una condición fundamental de toda historia, que lo mismo hoy que hace miles de años, necesita cumplirse todos los días y a todas horas, simplemente para asegurar la vida de los hombres. <sup>26</sup>

Aquest fragment parafraseja aquella vella dita, atribuïda a Hobbes, de "primum vivere, deinde philosophari"; o, prou més lapidari, el conegut vers de Bertolt Brecht: "zuerst kommt das Fressen; erst dann die Moral". El que subratllen totes tres citacions és com les condicions de l'existència determinen el pensament o l'absència de pensament en l'ésser humà, i com això està directament relacionat amb la jerarquia de necessitats de l'individu històric que cadascú de nosaltres presenta amb una dimensió carnal.

Hi ha prou consens en la idea que la lluita de l'home és més fàcil que sigui transmesa a través d'un vincle narratiu, capaç de singularitzar un protagonista o un conjunt de personatges, que no pas amb un quadre de demografia

---

<sup>26</sup> Marx i Engels, op. Cit., p.28.

històrica. La creació del passat que fa l'escriptor respecte de l'historiador és, per definició, més lliure. Ara bé, quan el literat imagina o escriu un personatge principal d'una novel·la, l'imagina a través de la biografia històrica i la seva personalitat. Hi ha, per tant, una influència mútua o una contaminació mútua. Una dialèctica personalíssima entre qui observa i qui és observat. L'historiador Juli Bossot, en el rol d'observador, comentava que, quan escrivia la biografia del seu personatge, Josep Roca i Roca, li costava especialment de tractar el seu passat lerrouxista, atès que el personatge històric d'Alejandro Lerroux li repugnava especialment. I en el llibre *Borja Papa*, de Francesc Mira, que estudiem en aquesta tesi veiem els subtils llaços entre la vida de l'autor i la vida del biografat.

El fet interpretador és absolutament central en la construcció històrica. La història és una disciplina que no entra dins dels paràmetres de les ciències, almenys tal com les entenia el filòsof vienès Popper<sup>27</sup>. Les velles teories de la història estudiaven els fenòmens socials a través dels mòbils ideològics i de poder. Amb l'adveniment del corrent del materialisme històric, es va creure que s'eliminava, ni que sigui teòricament, el subjectivisme a l'hora de llegir la història. Però les dades de la realitat mai no són recollides exhaustivament, ni la informació mai no ateny ni tendeix a la completesa, perquè sembla que la realitat mai no es deixa reduir del tot dins els paràmetres teòrics dels models històrics. Ni molt menys reduir-se en els límits conceptuals d'unes pàgines o d'un miler de pàgines. Per això, tal com s'intitulava un cèlebre llibre de Vicens Vives, *Aproximación a la historia de España*<sup>28</sup>, l'únic que pot aspirar a fer un historiador és una pàl·lida aproximació a qualsevol període històric. Pretendre una altra cosa sembla ser clarament temerari.

---

<sup>27</sup>Popper, Karl Raimund. *La Lógica de La Investigación Científica*. Tecnos, 2011.

<sup>28</sup> Vives, Jaume Vicens i, and Miquel Àngel Marín Gelabert. *Aproximación a La Historia de España*. Barcelona, 2010.

### 3. Entre fronteres

Una de les característiques particulars de la novel·la històrica és la seva submissió a la historiografia. Es col·loca en una zona liminar, una zona fronterera en què pot teixir una estratègia de ficció, una ideologia o una narrativa legitimadora d'una institució. Una zona de frontera no vol dir que sigui buida, un *no man's land*, sinó que sovint és una zona de permeabilitat entre el joc ficcional i la riquesa històrica. En el nostre estudi, el cas paradigmàtic de liminaritat, segons el va pensar l'antropòleg Víctor Turner<sup>29</sup> al 1967, és el de la novel·la de Márquez 1969, perquè a través de la lectura de dit llibre, textos d'arxius esdevenen pàgines d'una novel·la.

Hi ha un gran nombre d'estudis literaris sobre la relació entre literatura i història. Ara bé, la novel·la històrica no va ser un tema que ocupés gaires estudiosos fins que no es va publicar el text fonamental de György Lukács, *La novel·la històrica*<sup>30</sup>. Aleshores es tractava d'això, de tornar a posar el focus a la literatura, que enregistra la història. Tot i que el gènere de la literatura històrica era un territori bescantat pels àmbits acadèmics, perquè patia d'una consideració legal menor: era un gènere popular.

La percepció del gènere menor va canviar després de l'enfocament del crític literari hongarès, però també des que els estudiosos del llenguatge entressin a recórrer els viaranys de la història ficcionada. Parlem de la historiografia descrita per Hayden White<sup>31</sup> com a ficcions de la representació del fet. Així doncs, la historiografia, amb el seu enfocament metòdic i disciplinat, ha caigut en el camp de la ficció.

La pregunta és sempre la mateixa: Què té de construcció la història? Què té de reconstrucció?, per la qual cosa és bàsic saber l'origen del mal: el llenguatge.

---

<sup>29</sup> Turner, Victor. *La Selva de Los Símbolos: Aspectos Del Ritual Ndembu*. Siglo XXI de España Editores, 1980.

<sup>30</sup> Lukács, György. *La Novela Histórica*. Ediciones Ediciones Era, México, 1966.

<sup>31</sup> White, Hayden V. *El Texto Histórico Como Artefacto Literario y Otros Escritos*. Grupo Planeta (GBS), Barcelona, 2003.



Que és, alhora, principi d'estranyament de la realitat. Tal com diu Lacan<sup>32</sup>, fent esment a la transmissió del llenguatge: un pot saber o pot creure saber el que un va dir o escriure, però mai el que l'altre va rebre en sentir o llegir els mots. Aquesta és la problemàtica cabdal. Derrida insistirà en aquesta línia argumentativa a través del concepte de *différance*<sup>33</sup> i també Hirsch<sup>34</sup> amb la seva dicotomia *meaning/ significance*. Aplicarem les claus hermenèutiques d'aquests autors quan parlem de la novel·la de Márquez. Així i tot, podríem afirmar que es reconeix la veracitat o falsabilitat del coneixement històric a partir de la plausibilitat com a llenguatge.

Escapant d'aquests extremismes conceptuals, un text —qualsevol text— es pot definir a través d'una negociació entre l'autor i lector. A la casa dels novel·listes històrics, la distinció entre món de referència i món de ficció es basa en el fet que l'autor declara d'antuvi que allò que escriu és ficció amb l'ajut contextual de la no-ficció.

El text rep, consegüentment, un altaveu metaliterari. El món de referència proporciona informació sobre una realitat que es troba, òbviament, fora del text, i, per tant, contrasta amb la informació de la novel·la, la qual se sotmet a la prova de la veritat. És a dir, busca la similitud amb la realitat històrica, tot i que la novel·la, com totes les formes de ficció, no té, d'entrada, cap model de la realitat.

Aquesta negociació entre autor i lector és bàsica. En el cas de l'autobiografia, per exemple, la identitat de l'autor, del narrador i del protagonista és convergent, però no idèntica. Cadascuna d'aquestes figures exerceix un desdoblament i exerceix un rol en la ficció. Sigui com sigui, el text ha de tenir —perquè se li exigeix— requisits de veritat, que no és res més que els elements exhibits i consolidats en els llibres d'història.

---

<sup>32</sup> Miller, Jacques-Alain, and Jacques Lacan. "Jacques Lacan : Conférence de Louvain." *La Cause Du Désir*, vol. N° 96, no. 2, July 2017, pp. 7–30, <https://doi.org/10.3917/lcdd.096.0007>.

<sup>33</sup> *Margins of Philosophy*. University of Chicago Press, Chicago, 1982.

<sup>34</sup> Hirsch, Eric Donald. *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967.

Així doncs, assegurem que la novel·la històrica no es troba només en la cruïlla entre la història i la literatura, entesos com a discursos separats, sinó que també es troba entre la reivindicació d'una ciència social i les expectatives d'entreteniment dels lectors. L'exemple més radical i il·lustratiu d'això que diem és la inclusió de la novel·la 1969 en aquesta tesi. Tota la tradició de transmissió històrica com a ciència pot ser considerada per a un lector modern perfectament com a superada. A més, en cada text històric clàssic hem de llegir els interessos del seu temps per al seu temps d'una classe particular. Això vol dir que necessàriament no apel·la a les preocupacions del lector actual. El qual sempre fa una lectura sincrònica d'allò que pretén ser diacrònic. En aquest sentit, també ens podríem preguntar si algú mai ha pogut llegir d'una altra manera. I diem això perquè el lector de novel·la històrica cercarà la immutabilitat de l'ésser humà al llarg dels segles a partir del present, cercarà paral·lelismes en el seu comportament, en les seves passions, en les seves intencions, en els anhels i en les seves cobejances. No tenir en compte aquest hàbit de recepció de lectura literària secular no és ser realista.

La novel·la històrica és sobretot un discurs, en què la principal premissa no és pas la imitació simètrica de l'esdeveniment històric, sinó l'excel·lència literària. Contràriament al discurs històric, que fa de la simetria un intent de ciència.

La tasca ideal de l'historiador és mostrar com era la realitat pretèrita. La tasca ideal del novel·lista és reflectir com són per dins els homes i les dones, els d'ara i els de qualsevol passat remot.

L'horitzó d'expectatives és bàsic a l'hora de confrontar aquests dos tipus de lectura. El lector de novel·la històrica pretén entreteniment i emoció. Cerca una lectura identificativa i emocional, sense deixar d'exigir versemblança històrica; el lector d'història cercarà sobretot l'anàlisi del discurs, construït a partir de les dades donades i la capacitat persuasiva de l'historiador a l'hora d'abocar-les per escrit.

Hi ha la suposició que una novel·la històrica documentada i ben escrita revela una "veritat" superior o més profunda que la que promou la historiografia. Amb aquesta afirmació entrem en el camp de la subjectivitat lectora, les estructures

narratives arquetípiques que tenim interioritzades, i la seducció de les propostes estètiques. Sigui com sigui, el que és evident és que la literatura històrica ben escrita i comercialitzada sempre tindrà un èxit de públic molt més massiu que no tindrà mai un llibre d'història.

Un dels papers que exerceix la novel·la històrica és el de torsimany de la historiografia. Així, per complementar els temes històrics, els ulls dinàmics, empàtics, creatius dels novel·listes semblen ser una bona fórmula. Pretenen fer dels diversos esdeveniments històrics un camp de demostració de la condició humana.

Per altra banda, la història i la literatura coincideixen en el fet que formalment són documents narratius, basats en l'eventualitat de la vida i en la metàfora polisèmica de l'entreteniment, malgrat que aquest entreteniment sigui sovint posant en relleu la brutalitat de l'espècie humana. Sostenia el malaguanyat exmilitar de l'exèrcit espanyol i professor d'història de la Universitat de Barcelona, Gabriel Cardona, que les guerres eren sempre proporcionalment més divertides d'estudiar-les com més llunyanes eren en el temps. Altrament eren un malson<sup>35</sup>.

## 4. Recrear la història

En els estudis literaris, el concepte de recreació ha estat tractat sobre el concepte de *mimesis* des d'Aristòtil fins a Adorno.

La història és, per definició, pretèrita i l'essència del passat és allò que és incert, un món més projectat en retrospectiva i il·lusori que no pas real, més vague que concret, més imitat que fidel.

Aquí podríem recordar la relació que estableix entre mapa i territori Alfred Korzybski, el qual sostenia la impossibilitat de conèixer qualsevol territori real, si no és a través del filtre d'una representació (i en part), de la qual cosa deduïa una analogia semàntica amb el llenguatge i llur representació:

---

<sup>35</sup> En Guàrdia, op. Cit., cap. 357.

Korzybski, en la seva semàntica general, va formular tres premisses fonamentals.

1. Un mapa no és el territori;
2. Un mapa no representa tot el territori;
3. Un mapa és autoreflexiu: d'un mapa es pot construir un altre mapa, i així un altre, indefinidament.

*Mutatis mutandis*, el llenguatge humà, segons aquestes premisses, resta formulat en:

1. Un mot no és el que representa;
2. Un mot no representa tots els objectes;
3. El llenguatge és autoreflexiu: pot ser emprat permanentment per referir-se al mateix llenguatge.<sup>36</sup>

La representació cartogràfica mai no és el territori, ni el mot no és la realitat, tal com, d'altra banda, ja ho anunciava plàsticament el famós quadre *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte.

Afirmem, doncs, una paradoxa: historiografia i història entren en aquest procés d'inclusió, perquè la història (tal com la coneixem) no pot existir fora de la historiografia, com el territori no pot existir fora del mapa.

I precisament perquè no podem accedir a la realitat directament, sinó a través dels signes lingüístics (o de dibuixos en el cas del mapa), la historiografia es va associar des del primer moment amb la narrativa de la realitat. El relat crea efectes de totalitat. I a través del relat es proposa una mirada ideològica i una representació simbòlica de la realitat.

---

<sup>36</sup> Korzybski, Alfred. *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Institute of GS, 1958. Particularment explica aquestes relacions al primer capítol intitulat: Introduction: The Manhood of Humanity. The Science and Sanity.

En una novel·la els agents de la història, per exemple, poden ser els personatges o les circumstàncies, o fins i tot, les connexions internes entre aquests dos factors.

Un pintor com Velázquez, quan va pintar *La rendició de Breda*, el 1634, pretenia recrear un moment altament simbòlic: el lliurament de les claus de la ciutat de Breda als espanyols. I es va imaginar aquesta escena, de circumstàncies i personatges, atès que no hi era, a través de la lectura del *Sitio de Breda* d'un altre autor, Pedro Calderón de la Barca, que va escriure allò de:

Justino, yo las recibo y conozco que valiente sois:

Que el valor del vencido hace famoso al que vence<sup>37</sup>.

Efectivament, l'estilització de la realitat a través de l'art en aquest cas ha passat un doble filtre. La mirada de la mirada d'un fet impossible de copsar *a posteriori* en la seva realitat. Amb tota seguretat el lliurament de les claus no fou tal com Velázquez ho va pintar ni tal com Calderón ho va cantar. Però aquesta narració estetitzada és la que, al cap i a la fi, ha guanyat. Podríem entendre el passat com una pugna darwiniana de relats en disputa.

Stendhal ho descriu sagaçment en *La Cartoixa de Parma*<sup>38</sup>, el protagonista Fabrici es troba a Waterloo. Esvalotat, es mou arreu, entre soldats, pols, fum, detonacions, ferits, passa a tocar de l'emperador Napoleó i no el reconeix. No el pot reconèixer, perquè la realitat és capriciosa i inabastable. És allà sense consciència de saber on és, de manera que ho veu tot i no veu res, resta només sorprès de no haver sabut trobar Waterloo.

I el fenomen que descriu Stendhal utilitzant el seu personatge, Fabrici, és el més habitual en la vida quotidiana. La visió dels ciutadans sobre qualsevol esdeveniment històric és minúscula, esbiaixada i contaminada, i, per definició, indocumentada, parcial, desconnectada, fragmentada, tergiversada, incompleta, distorsionada...

---

<sup>37</sup> Barca, Pedro Calderón de la. *El Sitio de Breda*. Linkgua digital, 2011.

<sup>38</sup> Stendhal. *La Cartoixa de Parma*. Trad. Ferran Toutain, Alpha, Barcelona, 2023.

L'accés a la informació és un privilegi d'una classe determinada, perquè la majoria de la població no pot accedir a la informació. La qual prerrogativa és defensada amb zel i ferotgia per la dita classe informada, conscient com la informació està relacionat amb el poder (Marshall McLuhan) . Hobsbawm va anomenar aquest fenomen, el que retrata la novel·la de Stendhal “Fabrice Syndrome” .

There are perfectly sound reasons why participants at the bottom do not usually see historic events they live through as top people or historians do. One might call this (after the hero of Stendhal's *Chartreuse de Parme*) the Fabrice syndrome.<sup>39</sup>

Art i realitat entren en relació dialèctica a través de la mirada lúdica del recreador. La recreació a través de la pintura (La Rendició de Breda, per exemple), dels sons (la simfonia número 7 “Leningrad” de Xostakóvitx) o a través de mots (*Guerra i Pau* de Tolstoi) proven que el que passa a la gent importa, i que, a més a més, alguns tenen necessitat de deixar rastre d'aquesta importància. És la resposta interna als desafiaments externs. Aquests desafiaments són el camp d'incògnites que ofereix la realitat. La representació de la realitat en la novel·la sempre serà ambivalent entre la llum i la foscor. Una novel·la històrica —com tota novel·la— pretén oferir una proposta de realitat. Ara bé, és cert que tot allò que fou real entre les nebuloses del passat, és pràcticament impossible de representar-lo en l'art.

## 5. Objectius

A partir de les ratlles anteriors, hauria de quedar clar que tota bona obra de narrativa històrica és una obra oberta, per emprar mots d'Umberto Eco. Les novel·les històriques en la mesura que tenen dos peus ben afermats —un a la història i l'altre a la literatura— entren de ple en el joc de la interdisciplinarietat. El primer perill amb què ens podem topar és d'entrada el de l'amateurisme de l'autor de novel·les històriques, i es concreta en les diferències de qualitat dels textos literaris escrits amb contingut històric.

---

<sup>39</sup> Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 13.

Una de les tesis del nostre treball és com es mostra el discurs literari des de la perspectiva de la ciència històrica.

Recollim tres exemples de diferències de discurs que són importants per al nostre estudi:

- 1) En el context de la distinció pragmàtica entre ciència i literatura. Destacaríem que, en la literatura, sempre hi ha un munt de realitats obertes, mentre que la ciència només coneix un nombre tancat de realitats.
- 2) En les diferents connexions entre veritat literària i realitat històrica. La representació de la veritat és la prioritat màxima, però la seva representació és diferent en els dos àmbits. La veritat dels novel·listes és subjectiva, ideal, general, abstracta i intemporal ; en canvi, la veritat dels historiadors és oficial, intersubjectiva, material i concreta. Utilitzen la factualitat com a prova científica. Malgrat que Foucault, en *l'Arqueologia del Saber* (1969), ja els advertís, als historiadors, que era una temeritat pensar en la factualitat, com a sinònim de dada històrica, perquè ell va aprendre que:

In my books I do like to make fictional use of the materials I assemble or put together, and I deliberately make fictional constructions with authentic elements.<sup>40</sup>

En el fons, creiem nosaltres, aquesta temptació que manifesta Foucault s'actualitza en tots els historiadors que volen representar el passat.

- 3) El tercer exemple de diferències de discurs és la qüestió del significat. La mera aparició de la ficció invalida el mètode científic dels dubtes raonables sobre el que s'ha explicat. El significat de la literatura resideix en el pla de les valideses generals, però no pas en el de les particulars. Sigui com sigui, la història, l'arxiu i la literatura tenen infinites possibilitats de generar significats, perquè ambdós textos treballen des de la polifonia

---

<sup>40</sup> Citat a Horrocks, Chris. *Introducing Foucault: A Graphic Guide*. Icon Books Ltd, 2014, p. 19.

textual i documental. Múltiples veus sotmeses a diferents rigors de tractament. Per això, hem encabít el llibre *1969*, de Márquez, en la nostra tria, perquè representa una oportunitat radical per reflexionar sobre les relacions entre història i literatura.

A partir d'aquestes consideracions en la nostra tesi el que volem és sobretot:

1. Estudiar quins elements característics de la narrativa de la postmodernitat apareixen en les novel·les triades i quin ús se'n fa.
2. Estudiar la relació que hi ha entre narrativa històrica i historiografia a cada novel·la.
3. Estudiar la relació entre novel·la històrica i ideologia en la narrativa seleccionada, a partir del fet que els llibres són escrits en una llengua minoritària i minoritzada. I com la llengua en qualitat d' *episteme* modela una visió del món.
4. Respondre Estudiar quins elements característics de la narrativa de la postmodernitat apareixen en les novel·les triades i quin ús se'n fa.
5. Estudiar la relació que hi ha entre narrativa històrica i historiografia a cada novel·la.
6. Estudiar la relació entre novel·la històrica i ideologia en la narrativa seleccionada, a partir del fet que els llibres són escrits en una llengua minoritària i minoritzada. I com la llengua en qualitat d' *episteme* modela una visió del món.
7. Respondre a la pregunta si la narrativa històrica catalana aporta res important a la narrativa històrica internacional.
8. Estudiar com es manifesta el Poder en cada novel·la, tot pensant que la novel·la històrica té com a tema motor plasmar la mecànica de les relacions de dominació dins de cada societat. Pensem que els receptors d'aquestes novel·les són lectors de la societat postmoderna, que és, per definició, una societat feble, individualista i d'acció limitada; per tant, fàcilment dominable pels condicionaments i xantatges del poder. Aquest espai "líquid" on viuen els lectors postmoderns és retratada la pregunta si la narrativa històrica catalana aporta res important a la narrativa històrica internacional.



9. Estudiar com es manifesta el Poder en cada novel·la, tot pensant que la novel·la històrica té com a tema motor plasmar la mecànica de les relacions de dominació dins de cada societat. Pensem que els receptors d'aquestes novel·les són lectors de la societat postmoderna, que és, per definició, una societat feble, individualista i d'acció limitada; per tant, fàcilment dominable pels condicionaments i xantatges del poder. Aquest espai "líquid" on viuen els lectors postmoderns és retratat en Marrugat com:

Un espai en què les identitats són mòbils i alhora simultàniament múltiples, el fragment s'imposa sobre la totalitat, la superficialitat sobre la profunditat, la imatge sobre la narrativitat.<sup>41</sup>

## 6. Els llibres

Josep Lozano, *Crim de Germania*, 1980, València.

Francesc Mira, *Borja Papa*, 1996, València;

Eduard Márquez, *1969*, 2022, Barcelona.

Els criteris que hem seguit en aquesta tria són:

Les novel·les havien de ser publicades entorn de l'any 1980. El 1980 és un any emblemàtic, atès que fou l'any de l'aparició de la novel·la *El nom de la Rosa* d'Umberto Eco; i, per tant, fou l'any en què el gènere històric va tornar a estar present de manera massiva en totes les llibreries del món occidental. El fet que *Crim de Germania* s'escriu desconeixent l'obra d'Eco, encara fa més gran la proposta de l'autor valencià, ja que prediu diverses característiques de la novel·la històrica postmoderna que després remarcarà Eco amb les seves postil·les.

---

<sup>41</sup> Marrugat, op. Cit., p.39.

La idea que ens ha agradat perseguir en aquesta tesi és que hi ha una ambició literària catalana que, més enllà de la teoria híbrida (novel·la entesa com un lloc de reflexió entre història i literatura) o la teoria complementària (una novel·la narra allò que no apareix en la història), pretén aportar quelcom d'important dins la narrativa històrica postmoderna. I un dels possibles motius és, per descomptat, que la nostra literatura històrica es veu afectada per la particularitat de la nostra història. Una visió que sempre ha estat representada per una forta polaritat entre les diverses escoles historiogràfiques que han muntat o desmuntat el nostre passat històric.

L'objectiu d'aquest estudi és avaluar el tractament de la història en les novel·les ressenyades. El tractament amb què es presenta i es representa un fet històric. Per exemple, adés veiem que es reforça l'ambigüitat històrica, adés es valida el principi universal de la historicitat de les dades, adés se subratlla la dependència, adés es reproduïxen els mateixos episodis consignats per la història oficial.

Els diversos períodes que estudiem en aquestes novel·les, que van del segle XVI fins al segle XX, se sostenen en la consideració que la novel·la històrica és un gènere obert i creatiu des del començament, i que requereix l'esforç documental dels autors que la conreen per tal de fer una sòlida construcció literària.

Pel que fa a la procedència lingüística dels autors i autores, la ficció de la història ocupa en el nostre estudi dues àrees lingüístiques de la nostra llengua: València i el Principat . Això no és una dada atzarosa, sinó volguda atès que ens interessarà veure si aquest *diatopisme* manifesta alguna singularitat remarcable.

Un dels temes recurrents d'aquesta tria és la lluita pel poder, la guerra o la revolució, acompanyat d'un clima de forta crisi social. Això ens permet la comparació d'obres que d'altra manera són difícilment comparables. La comparabilitat també es garanteix pel tractament antitètic de la història a les tres novel·les: tal com mostrarem en un altre apartat d'aquest estudi.

Efectivament, la “història” desapareix sovint, és a dir, la imatge transmesa per la historiografia i ancorada en el coneixement històric fuig de les novel·les, implícitament i explícita, i esdevé informació metalingüística. El que es remarca sempre és la historicitat de l'ésser humà, la manera de ser en el temps i l'espai.

El terme historicitat conté la clara consciència que tot ésser està històricament condicionat. El “vivim dins d'una història i d'un Estat Nació”, que deia Fontana en citació més amunt esmentada.

En un primer nivell, la historicitat de l'home significa que la seva condició no la pot canviar ni la pot transcendir per més que ho provés de fer. En un segon nivell, però, podríem trobar una facultat activa en els protagonistes de les novel·les, dins del context d'un esdeveniment, que és la de negociar les situacions amb els altres personatges del drama. En aquesta negociació la narració ofereix significats hipotètics, que no formen part d'una categoria ontològica, sinó que pretenen ser elements específics de la història d'un temps determinat.

Aquesta selecció de novel·les és necessàriament subjectiva com a estàndards de singularitat. El concepte de singularitat vol esmentar el model d'escriptura i d'enfocament històric. Amb això volem dir que la legitimitat de la selecció no pot ser determinada per una llista de motius, que acabaria sent sempre incompleta, sinó pel resultat de l'anàlisi que farem.

El que volem dir és que l'exemplaritat la podem trobar en el disseny lingüístic, cosa que fa que cadascuna de les novel·les sigui un esdeveniment únic. Podríem afirmar que la història s'utilitza en aquestes novel·les amb finalitats diverses, per exemple:

1. Com a vehicle per entendre diversos aspectes socials i polítics contemporanis del segle XX (*Crim de Germania* i *1969*).
2. Com a mirall moral/immoral del món que ens envolta (*Borja Papa* i *1969*).
3. Com a material educatiu o cultural a transmetre (*Crim de Germania*).

4. Com a espai de compensació per una manca de consciència del passat (*Borja Papa* i *Crim de Germania*).
5. Per combatre una imatge hegemònica negativa (*Borja Papa*).
6. Per reivindicar una “imatge de la història” que duu l'autor a partir de la seva particular visió ideologitzada del món, i que duu implícita la tria lingüística (*Crim de Germania*, *Borja Papa*, 1969).

Un altre focus agosarat que ens interessa fotografiar en aquest estudi és el de preguntar-nos si hi ha cap construcció de la història que pugui ser inherent a les estructures narratives i lingüístiques de les novel·les.

El terme “construcció de la història” té a veure amb la connexió entre la realitat innegable del passat, la (re) construïda “realitat” històrica i també les implicacions de la representació narrativa. El terme construcció de la història en la literatura inclou, per tant:

1. La construcció de la història minúscula, domèstica, a través dels afanys, gojos i patiments de les persones. És a dir, una transmissió emocional i sentimental d'allò que en diem poble.
2. La construcció de la història mitjançant el marc temporal, espacial i esdevenimental.
3. La construcció d'uns imaginaris del passat per tal d'atrapar-los.

Amb aquest terme de la construcció de la història, els historiadors actuals no es preocupen de l'antiga connexió entre evidències, narració i records sinó de com es reconstrueix i interpreta el coneixement dels esdeveniments passats dins dels textos.

Un exemple evident per a diferenciar les novel·les històriques de les obres historiogràfiques el trobem en el concepte suara esmentat: el concepte de construcció històrica. Els historiadors contempen el fet històric des de diverses fonts. I en aquest sentit, l'ordenació dels fets està en gran manera lligada a la realitat factual de la font. Per als novel·listes, en canvi, el pas crucial és transformar els fets històrics en un relat, aquest és el punt central de

l'enfocament literari. Hi ha en aquest sentit una migració de perspectiva des de la dada històrica.

Un altre dels objectius d'aquesta tesi és esmentar quina representació de la història emana de les novel·les històriques triades. El discurs narratiu crea formes d'explicar la història. Això també alimenta la idea que és només en la novel·la històrica on es pot proporcionar la substància complementària per a donar vida a la història, que, d'altra banda, és un cos de dades inanimat.

Tal vegada és el concepte de la intrahistòria d'Unamuno el que ens interessa, expressat dins l'obra *En torno al casticismo* (1895). Considerem aquest pensament clarivident per tal de fer entendre la funció complementària de la literatura respecte a la història oficial, perquè posa èmfasi en el descrèdit de la història com a portadora de vides quotidianes.

Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del "presente momento histórico", no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizadas así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro.<sup>42</sup>

També ens proposem d'estudiar el concepte de *metahistòria*, que fa referència a la reflexió lingüística i històrica de les persones immerses en la història. S'examina si la construcció històrica en les novel·les tenen un potencial per posar en marxa el pensament històric, o dit d'una altra manera, si les particularitats de l'examen literari de la història transcendeixen el fenomen estètic per entrar en el vessant epistemològic.

En la consecució dels objectius indicats, l'estudi examina com les novel·les històriques analitzades fan el pas del fet històric a l'esdeveniment narratiu. Com les implicacions de l'esdeveniment, els personatges, l'espai i el temps, i les condicions de la memòria es tradueixen en estructures narratives, i en llenguatge.

---

<sup>42</sup> Unamuno, Miguel. *En Torno al Casticismo*. Alianza, Madrid, 2017, p. 41.

En el fons estem parlant de com transformar el món del passat en un imaginari. A partir d'això se'n deriva un altre propòsit d'estudi com és l'anàlisi de les relacions entre la historiografia i la novel·la.

Caldria especificar que tota historicitat de l'home és també ambigua. Sovint ens podem trobar que la representació literària sigui, en termes de significats, molt més rica que el fet històric que es vol representar. En aquest sentit, sovint la locució d'un partit de futbol és molt més emocionant que el partit en si mateix. Per altra banda, no hem d'oblidar que una novel·la, sigui històrica o no, és un acte comunicatiu complex i que, per tant, està sotmès a una recepció diversa. Podríem sostenir que la funció estètica de la història allibera en la seva representació la limitació de la veritat intersubjectiva de la historiografia. I això és un gran avantatge, ja que la literatura es deu a si mateixa, transcendeix la falsedat documental, la dada errònia, l'anacronia... Crea representacions impossibles a la recerca d'hipòtesis de possibilitat.

Això suposa que les formes innovadores de la novel·la històrica desenvolupen formes literàries independents de construcció i representació de la història; per tant, podem trobar correlacions entre teoria narrativa, teoria històrica i filosofia de la història. El cas més extrem d'innovació que estudiem en aquesta tesi és el de 1969, però en gran manera també ho és *Crim de Germania*.

Implícitament, aquesta tesi sembla tot un seguit d'interrogants:

1. Fins a quin punt els coneixements de la història moderna i la teoria literària poden ajudar a concretar el concepte genèric de la novel·la històrica i ajuden a desplegar una tipologia significativa?
2. Quins processos narratius s'utilitzen per presentar esdeveniments històrics i problemes historiogràfics?
3. Fins a quin punt es poden extreure conclusions històriques a partir de les novel·les contemporànies seleccionades?
4. Quin episodi de la història convida a presentar-se a partir d'una estructura narrativa?

El fet que tota novel·la històrica impliqui una construcció de la història, que es pot reconèixer a partir de les estructures narratives i lingüístiques, no està renyit amb el fet nuclear que tota novel·la històrica remarca la historicitat de l'ésser humà. D'altra banda, l'anàlisi relativa a la teoria de gènere de la novel·la històrica es basen fonamentalment en la posició binària ficció / no-ficció, com ara veurem en el treball de Kurt Spang.

## 7. Estat de la investigació

Per a Kurt Spang hi ha dos grans tipus de visió de la història, que es veurà donada per la inclinació de l'historiador. Cadascuna d'elles representarà la història d'una manera diferent. Una és la historiografia dita documentalista i objectivista (en el nostre cas, el representa l'autor de *Borja Papa i de 1969*); i, l'altra, és la subjectivista (representada en la nostra tesi per *Crim de Germania*), que és de tipus interpretatiu i narratiu.<sup>43</sup>

En la realitat de l'escriptura trobem permanentment noves variacions del gènere a partir d'aquesta classificació. Així, veiem novel·les qualificades de realistes històriques, històriques populars, biogràfiques de ficció, socials històriques, històriques reflexives, documentals, novel·les *factions*, novel·les distòpiques, novel·les contrafactuals...

Si es llegeix la novel·la històrica com a discurs, hi podem trobar gradacions tipològiques entre bàsicament dues representacions: la novel·la històrica com a barreja de no-ficció i ficció, i la novel·la històrica com a obra purament de ficció, normalment aquesta última és de caràcter popular.

La primera visió, que considera la novel·la històrica com una barreja de no-ficció i ficció, tindria una primera objecció estètica. El narrador que tria la

---

<sup>43</sup>Spang, Kurt, et al. *La Novela Histórica: Teoría y Comentarios*. Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, 1998, pàg.. 51-87.

història com a escenari manifesta (o pot manifestar) una incapacitat d'inventar escenaris. Com aquests novel·listes (normalment) no són ni arqueòlegs, ni arxivers, ni historiadors, ni historiògrafs, la història, per a aquests narradors, és una experiència de ficció. És a dir, el món del passat descrit en el vehicle epistemològic de la literatura, no existeix.

La visió de la novel·la històrica com a pura ficció sempre té dues premisses.

1. Dubta de la congruència de la història com a realitat històrica.
2. Interpreta el món passat com una al·legoria del present.

Repetim que, tant en un cas com en l'altre, la historicitat determina la possibilitat de trobar la condició històrica de l'ésser humà com a característica de la novel·la històrica, en comparació amb altres tipus de novel·les. Aquesta visió postula l'autoreferencialitat de la novel·la històrica.

## 8. Fonaments teòrics

Si volem estudiar com les novel·les històriques tracten la història a partir dels fets del passat, de la reconstrucció de la realitat històrica i de la seva representació narrativa, cal estudiar les afinitats i les interfícies entre història, historiografia i estudis literaris.

Exposem, en aquest estudi, la construcció de la història en el sentit més estret, com a reflex de la facticitat del passat en la construcció de la realitat històrica, i també volem explicar les implicacions narratives a partir del context històric i literari.



El terme construcció històrica neix amb el fet de considerar la història com a ciència, la qual va començar a desenvolupar-se a partir del segle XVIII tal com afirma Moradiellos:

Pero esta conexión entre los conceptos de Historia y Ciencia es un fenómeno bastante reciente. Sólo con la ilustración, durante el siglo XVIII, comenzó el proceso que llevo a la unión de ambos y dio origen a un vocablo compuesto, el de “Ciencias históricas”, para denotar un nuevo tipo de Historia muy diferente a la practicada desde la Antigüedad. Por este motivo, saber hoy qué es la Historia implica a su vez, necesariamente, saber qué son las Ciencias en general; y para ello hay que atender, aunque sea sumariamente, a las reflexiones sobre el tema realizadas por la Gnoseología o Teoría del conocimiento<sup>44</sup>

La història que presentem es basa en la història conceptual i el seu desenvolupament posterior després del «gir lingüístic», que han pres acadèmics com ara Barthes o Foucault.

Cal dir que una comparació de les construccions lingüístiques de les novel·les seleccionades amb la teoria històrica implícita o explícita de cada autor pot contribuir a l'aprofundiment d'aquesta especificitat que anem buscant en la narrativa catalana postmoderna.

Pel que fa al problema de la recepció de la novel·la històrica i la història, cal remarcar que una cosa és l'expectativa del lector i, l'altra, l'expectativa de l'historiador.

Dels diversos ensenyaments que trobem dins *Aspects of the novel*<sup>45</sup> de Forster, destaquem aquells que apareixen al capítol tres intitulat “People”, en què estudia els personatges del drama narratiu.

Since the novelist is himself a human being, there is an affinity between him and his subject matter which is absent in many other forms of art.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Moradiellos, Enrique. *El Oficio de Historiador*. Siglo XXI, Madrid, 2013, p.11.

<sup>45</sup> Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Brace and Company, 1927.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p.70.

Aquest cèlebre capítol explica les diferències entre personatges “flat” i “round”<sup>47</sup>, utilitzant, com a exemple, la narrativa dickensiana i austeniana. Els personatges *plans* són aquells que només estan definits per un o dos trets, contràriament als personatges *rodons* que són definits amb una multiplicitat de trets. Ambdós tipus, tanmateix, són necessaris en una novel·la. Segons Forster, gairebé tots els personatges de Dickens són plans, malgrat això el novel·lista és capaç de descriure “a vision of humanity that is not shallow”<sup>48</sup>. Jane Austen, per la seva banda, centra les seves històries en personatges *rodons* i, tot i que sol acabar les seves novel·les abans que hagin tingut l'oportunitat de viure la vida, el lector no té dificultats per imaginar-les.

Sigui com sigui, el novel·lista dedica molt d'esforç a donar vida als seus personatges:

The novelist, unlike many of his colleagues, makes up a number of word-masses roughly describing himself (roughly: niceties shall come later), gives them names and sex, assigns them plausible gestures, and causes them to speak by the use of inverted commas, and perhaps to behave consistently. These word-masses are his characters. They do not come thus coldly to his mind, they may be created in delirious excitement, still, their nature is conditioned by what he guesses about other people, and about himself, and is further modified by the other aspects of his work. This last point—the relation of characters to the other aspects of the novel—will form the subject of a future enquiry.<sup>49</sup>

En la mesura que els éssers humans som misteri, sovint tenim la sensació que coneixem millor un personatge literari que no pas a nosaltres mateixos o a una persona amb qui compartim llit durant molt de temps.

Here we must conclude our comparison of those two allied species, Homo Sapiens and Homo Fictus. Homo Fictus is more elusive than his cousin. He is created in the minds of hundreds of diferent novelists, who have conflicting methods of gestation, so one must not generalize. Still, one can say a little about him. He is generally born off, he is capable of dying on, he wants little food or sleep, he is tirelessly occupied with human relationships. And — most important — we can know more about him than we can know about any of our fellow creatures, because his creator and narrator are one. Were we

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 103.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p.109.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p.71.

equipped for hyperbole we might exclaim at this point: "If God could tell the story of the Universe, the Universe would become fictitious"<sup>50</sup>

D'això sorgeix també l'interès de la gent per la història científica i les històries literàries, perquè els dona una possibilitat de coneixement del passat i apareix com un full de ruta per al present. A més, obre un horitzó d'esperança cap al futur: reconèixer en l'altre, en els altres (en els morts o en els fantasmals personatges d'una novel·la), l'essència d'un mateix.

L'osmosi entre autor, lector i personatge literari és real. La relació és transferencial, dialèctica i participativa.

All history, all our experience, teaches us that no human relationship is constant, it is as unstable as the living beings who compose it, and they must balance like jugglers if it is to remain; if it is constant it is no longer a human relationship but a social habit, the emphasis in it has passed from love to marriage. All this we know, yet we cannot bear to apply our bitter knowledge to the future; the future is to be so different; the perfect person is to come along, or the person we know already is to become perfect. There are to be no changes, no necessity for alertness. We are to be happy or even perhaps miserable for ever and ever. Any strong emotion brings with it the illusion of permanence, and the novelists have seized upon this. They usually end their books with marriage, and we do not object because we lend them our dreams.<sup>51</sup>

Ras i curt, pot ajudar a la confecció de sentits vitals. El contingut concret del concepte d'història en la vida quotidiana inclou la convicció que el present difereix del passat, però alhora depèn d'ell, amb la consegüent idea que la gent pot aprendre alguna cosa de la història, emular models d'èxit i evitar catàstrofes. Més complex és l'aspecte de si això dona lloc a una consciència històrica en el sentit de la capacitat d'historiar-se, és a dir, concebre allò que se suposa que és permanent i hereditari en el transitori.

El problema bàsic del concepte científic de la història es troba en la pregunta que pertany a la teoria del coneixement, que la podríem formular d'aquesta

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p.87.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 87.

manera: com es converteix en història un reguitzell de fets? Forster en parla en el capítol 5 del llibre suara esmentat. Tots els advertiments de la ciència històrica expressen que la història no consisteix en un inventari de fets empírics fixos. La mera consignació de dades no és història. Una història comença quan hi ha relat de la història i a més a més planteja la inseparabilitat d'un esdeveniment determinat amb la història de les accions que el precedeixen.

## 9. La comprensió de la història

Hem comentat que la visió objectivista de la història, la història com a objecte real és una història que va a la recerca dels documents, davant els quals l'historiador actua de notari i d'interpretador. N'hi hagut, d'altres visions, en la ciència històrica moderna, que comença en l'historicisme del XIX de Max Weber, i té continuïtat amb un neohistoricisme dels anys 80 i 90 del segle XX, amb Stephen Greenblatt, per exemple, autor que citem quan estudiem 1969. Durant aquest temps hem vist com diverses escoles històriques, amb l'ajut de les ciències auxiliars de la sociologia i de l'antropologia, han posat èmfasi en la història quotidiana, en la història econòmica, en la història de les dones, en les microhistòries, en la història de la sexualitat, en la història oral, i en tantes altres històries d'estudi específic. Tot plegat amb l'intent de sumar perspectives d'un sol fet. La mirada és de fora cap a dins. Fins que els postestructuralistes han invertit el sentit de la mirada: de dins cap a fora.

Efectivament, amb la deconstrucció de la història el que es posa a la palestra és l'anàlisi del discurs, és a dir, com s'explica la història. La història ha pres un gir lingüístic. La creixent complexitat de la comprensió científica de la història es produeix per etapes: en una primera etapa, els historiadors recollien dades i després es preocupaven per historiar l'ésser humà (normalment de classe dirigent), la seva cultura i els seus valors; en una segona etapa, es varen preguntar quins eren els temes de la història; en una tercera etapa, el gremi

dels historiadors es va preguntar si realment es podia conèixer el passat, i en una última l'etapa es problematitza allò que creiem que és real i històric.

La filosofia —particularment l'epistemologia— entra dins l'escenari de la ciència històrica. Recordem la crítica de Barthes denunciant l'objectivitat empirista o positivista que s'atorgava la història, quan únicament i, a tot estirar, podia aspirar a versionar la realitat o, dit d'una altra manera, a crear *l'efecte de la realitat*.<sup>52</sup>

Potser seria interessant resseguir com s'ha anat alimentant aquesta problemàtica de la mà dels pensadors postmoderns; i, sobretot, descriure per què generen tants problemes epistemològics l'escriptura de la història i la narrativa històrica.

En primer lloc, la investigació teòrica del postestructuralisme i del deconstructivisme ha conceptualitzat el llenguatge com un sistema de significants tancats, arbitraris i autoreferencials. Teòrics com Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva o Paul Ricoeur han començat un curós procés de deconstrucció del model de llengua, entès com un mitjà neutral per referir-se al món extern. La confiança en la immediata correspondència entre l'ús de la llengua per significar i la cosa que és significada ha estat minada.

Aquesta teoria del llenguatge descarta el concepte tradicional d'intencionalitat. La llengua ja no és vista com un instrument utilitzat per expressar pensaments o sentiments, o per referir-se a una realitat externa, sinó que més aviat és allò que és essencial per estructurar un individu com a subjecte parlant. El subjecte no crea el significat de les paraules per transmetre les seves intencions; ben al contrari, les intencions venen determinades pels significats que donem a les paraules. La relació cartesiana que hi havia entre el subjecte i el món objectiu i

---

<sup>52</sup> Barthes, Roland. "Le Discours de l'histoire." *Social Science Information*, vol. 6, no. 4, Aug. 1967, p. 63–75, <https://doi.org/10.1177/053901846700600404>.

la fe en l'habilitat del subjecte per capturar el món o reflectir-lo s'ha empetitit per aquest determinisme lingüístic.

El repudi de la referència real com a base del llenguatge (ho havíem vist ja en Korzybski), i del subjecte com a controlador de la producció de significats en la llengua ha comportat problemes epistemològics i ontològics sobre les convencions de la pràctica històrica. I això soscava en particular la creença que la història promou una veritable relació del passat<sup>53</sup>.

És la desconfiança en el model mimètic de la representació històrica el que fa que molts crítics considerin certes ficcions històriques com a postmodernes. La ficció històrica postmoderna eleva dubtes sobre l'objectivitat epistemològica de la historiografia. Sembla com si els escriptors contemporanis tinguin aquest escepticisme epistemològic a través de la seva fascinació per l'autoreflexivitat i subjectivitat de la història.

Allò que en el postmodernisme difereix de la novel·lística històrica tradicional és la desconfiança en les afirmacions positivistes d'objectivisme, de cientisme i d'autenticitat.

El revisionisme narratiu consisteix, primer, en els intents de revisar, reinterpretar, i fins i tot impugnar el contingut oficial de la història i, segonament, en la modificació i fins i tot transformació de les convencions i normes de la ficció històrica. Precisament, l'acte de revisar la història i reinterpretar-la, l'acompleixen els nostres tres llibres; però, modificar les normes de ficció, només ho trobem a *Crim de Germania* i 1969. Òbviament, aquest revisionisme té un perill clar i evident com és el de tancar amb un discurs un altre discurs amb finalitats ideològiques determinades. El revisionisme es pot categoritzar en tres categories el restaurador, el tecnocràtic i l'identitari, tal com apunta Montesinos en el seu article sobre el revisionisme.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Molt interessant és llegir l'article de Gerard Noiriel, *Historia por una reflexión pragmatista*, perquè aprofundeix en aquesta línia reflexiva, es troba dins de *El siglo XX, historiografía e historia* de M.Cruz Romeo e Isabel Sanz, Universitat de València, 2002, pàg 11-28.

<sup>54</sup> Bernat Montesinos, Antonio. "Estrategias de Revisionismo Histórico y Pedagogía Del Odio." *Anuario de Pedagogía.*, vol. 9, no. 1575–6386, 2007, pp. 47–102.

Interessa la reescriptura de la història i de la problemàtica sobre la fiabilitat de la història oficial. Malgrat que al final sovint en la relació entre història i ficció hi ha un intercanvi de papers: la història es converteix en ficció i la ficció arriba a ser més “veritable” que la història —i el món real sembla perdre en aquesta confusió. Allò que les teories contemporànies s’esforcen a qüestionar és precisament la diferenciació entre el real i la ficció, i l’exactitud de l’adaptació del primer en el segon.

El món de ficció no és una projecció del món real, de la mateixa manera que les figures històriques en la novel·la no són duplicats de les persones del món real. Les xifres històriques dels llibres d’història són construccions discursives en què es projecta un món, tanmateix, tornem a allò d’un mapa no és un territori.

Comptat i debatut, seria més apropiat afirmar que la novel·la històrica, en el seu interès per representar el passat i per qüestionar-lo, es planteja temes ontològics i epistemològics alhora. Els lectors que s’hi capbussin, en aquestes problemàtiques, poden arribar a desmantellar la presumpció coralment admesa que la història és una disciplina científica.

Simplificant-ho, l’historiador proposa la pretensió d’objectivitat deliberadament esborrant-se a si mateix del discurs històric. A través de l’acte de supressió d’un mateix, la declaració històrica sembla assumir la condició d’objectivitat i imparcialitat. Però, com es pot interpretar sense que intervingui la subjectivitat?

Tanmateix, si veiem el discurs històric com un acte de parla, hem de posar en primer pla l’existència de qui genera el discurs, que sempre ha estat un tema cabdal. Això és el que Foucault anomena els obstacles inevitables de l’historiador:

Historians take unusual pains to erase the elements in their work which reveal their grounding in a particular time and place, their preferences in a controversy—the unavoidable obstacles of their passion.<sup>55</sup>

El fet de restaurar l'historiador com a generador d'expressió significa que estem ja historiant o contextualitzant l'historiador, i a més a més, rebutgem la idea que aquest productor pugui ser un tema que ocupi una posició externa respecte de la relació amb l'objecte.

En mots de E.H.Carr:

El historiador, pues, es un ser humano individual. Lo mismo que los demás individuos, es también un fenómeno social, producto a la vez que portavoz consciente o inconsciente de la sociedad a que pertenece; en concepto de tal, se enfrenta con los hechos del pasado histórico.(...) El historiador es parte de la historia. Su posición en el desfile determina su punto de vista sobre el pasado.<sup>56</sup>

La subjectivitat necessàriament apareix en la narració històrica, malgrat els esforços de l'historiador d'esborrar les seves traces. Foucault argüeix que l'objectivitat de l'historiador inverteix la relació entre voluntat i coneixement.<sup>57</sup> És a dir, el que realment motiva l'historiador és la voluntat de saber, i en última instància, la voluntat de guarir.

History has a more important task than to be a handmaiden to philosophy, to recount the necessary birth of truth and values; it should become a differential knowledge of energies and failings, heights and degenerations, poisons and antidotes? Its task is to become a curative science.<sup>58</sup>

Esbarrant la seva individualitat i adoptant la màscara de l'objectivitat, l'historiador aparta la voluntat personal i el seu lloc l'ocupa la il·lusió que el passat i el coneixement històric són fora esperant per ser revelats i dits.

---

<sup>55</sup> Foucault, Michel. *Nietzsche, Genealogy, History*. Oxford University Press, 1978, p. 157.

<sup>56</sup> Carr, op. Cit, p.47

<sup>57</sup> Foucault, 1978, op. Cit, p. 158.

<sup>58</sup> Foucault, op. Cit., p.156.



No obstant això, la bona veritat és que el passat és perdut per sempre més. I és aquesta pèrdua el que fa que la representació del passat sigui desitjable i necessària. Curiosament, en veure el discurs històric com un acte de parla, Barthes presta poca atenció al destinatari, el lector o receptor. Consideració distinta és si Barthes parla del discurs literari. En aquest cas, el paper del receptor és absolutament central. Barthes només esmenta de passada que, en el discurs històric, els signes de recepció o destinació són normalment absents.<sup>59</sup>

El paper que pot jugar el receptor roman poc estudiat, l'activitat comunicativa es redueix sovint en un soliloqui i el receptor resta en l'oblit. Ara bé, els signes de la recepció o del destí, dels quals Barthes va dir molt poc, són exactament els que atrauen l'atenció dels novel·listes històrics postmoderns, que s'esforcen per restablir l'activitat dels dos participants del discurs i a explorar el potencial que el receptor pugui realitzar en l'acte de reimaginar el passat. Per tant, hi ha una diferència essencial entre història i literatura, i la diferència és la del paper del receptor.

Linda Hutcheon proposa un argument similar amb un èmfasi diferent. Usa el model de l'enunciació, que posa en primer pla el paper del receptor en l'acte d'enunciar. I argumenta que els textos postmoderns emfatitzen el procés interactiu entre el productor i el receptor amb la finalitat de demostrar com el significat d'un text resulta de l'acció conjunta entre escriptura i lectura.

És el procés en lloc del producte el que es posa èmfasi en els textos postmoderns. L'enunciació inclou un enunciadador, un oient i un discurs o expressió emès per l'altaveu i un temps i un lloc en el qual aquest acte té lloc.<sup>60</sup> El cas és que qualsevol acte enunciat sempre es produeix en un context específic. Per tant, per a Hutcheon, el model d'enunciació, provinent de Jakobson, ajuda a contextualitzar i historiar el postmodernisme. Hutcheon

---

<sup>59</sup> Barthes, op. Cit., p.65.

<sup>60</sup>Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988, p. 74.

elabora la importància del context en la teoria i pràctica postmoderna en termes d'enunciació per tal de defensar la postmodernitat en contra de l'acusació de ser ahistòrica, asocial i apolítica.

Hutcheon prefereix etiquetar com a *metaficció historiogràfica* aquelles novel·les que són conscients de la investigació epistemològica de la representació del passat, remarcant que demostra les típiques contradiccions postmodernes i la indeterminació per treballar dins les convencions. En aquest sentit, *1969* entraria de ple en aquesta classificació de metaficció historiogràfica, perquè és conscient de com s'ha de representar la història i ho fa a través de la transgressió de la convenció. Per descomptat, Márquez té una actitud de novel·lar diferent. També podríem trobar aquesta metaficció historiogràfica en gran part dels capítols de la novel·la *Crim de Germania*. Més endavant, quan estudiem les novel·les, desenvoluparem aquests aspectes.

Els temes i les actituds del postmodernisme són el vincle determinant d'unió —i d'èxit— entre els escriptors i els receptors.

In any case, however we characterize the ontology of postmodernism, whether in terms of acceptance of the world or in terms of ontological indeterminacy, we are not characterizing postmodernist poetics as such but only that part of its poetics that we might call postmodernist thematics. Clearly, a wide range of ontological themes or attitudes is available to postmodernist writers, and it is important to specify which writers display which attitudes.<sup>61</sup>

La metaficció historiogràfica demostra escepticisme més que no pas tota denúncia real en relació amb les metodologies empiristes. De fet, els escriptors de narrativa històrica postmoderna gaudeixen de la creació de sofisticats dissenys narratius per destacar el paper del receptor, el procés de producció de significats i el significat del context. Les seves novel·les funcionen dins dels convenis per tal de subvertir-les. No obstant això, fins a quin punt se celebra la contradicció i la indeterminació? El col·lapse postmodern, gairebé nihilista. Aquest és un punt que demana més estudi.

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p.55.

Una altra característica del concepte postmodern de la història descansa en la negació del concepte lineal del desenvolupament històric. Aquest model entra en crisi quan la història és concebuda com una línia discontinua i contingent. Per tant, s'exigeix un nou model de recerca històrica. La història tradicional pretén dissoldre l'esdeveniment singular en una continuïtat d'ideals com un moviment teleològic o un procés natural, mentre que la nova manera d'estudiar la història se centra en la singular aleatorietat dels esdeveniments, tractant els esdeveniments en termes de les seves característiques singulars, de les seves manifestacions més punyents, així, si més no, ho pensà Foucault.

Refusant toute vision téléologique de l'histoire, Foucault conçoit celle-ci comme une succession d'épistémès hétérogènes. Cette discontinuité serait propre à fonder, au plan épistémologique, une prise en compte de l'altérité médiévale par des études visant, idéalement, à cerner l'identité du Moyen Âge, sans chercher à dissoudre celle-ci dans ce qui n'est pas elle<sup>62</sup>

Dissoldre un esdeveniment en un ideal de continuïtat és inserir-lo en un marc preestablert, a la llum del qual el significat de l'esdeveniment és establert. És un acte d'imposar un ordre extern sobre esdeveniments singulars i connectar-los junts dins d'un marc preestablert. Estudiar un esdeveniment segons la seva unicitat va en contra de construir una visió global de la història. S'estudia més la unicitat i la particularitat que no pas la generalitat i la universalitat. La dialèctica en aquest cas és entre el significat de la part dins del significat del tot.

Es fragmenta el coneixement històric i es crea una ruptura entre el passat i el present, i es nega la creença que el present és una conseqüència inevitable del passat. La història, segons Foucault, nega radicalment perseguir l'origen, de fet, rebutja de ple la noció d'origen. Les coses són, els fets són. Es mina el concepte de causalitat. La història per a Foucault és despersonalitzada i formada per complexes relacions i regles, que creen el discurs històric. Per pretendre objectivitat i imparcialitat, la pràctica de l'historiador, a part de tenir

---

<sup>62</sup> Collectif. *Une Histoire Au Présent: Les Historiens et Michel Foucault*. CNRS Éditions via OpenEdition, 2019, p. 147.

una actitud de modèstia, s'esforça per suprimir el paper d'interpretador, atès que la interpretació es considera opinió i no pas coneixement<sup>63</sup>.

No obstant això, l'aspecte interpretatiu de la historiografia és ineluctable. Per a Hayden White, un relat històric és alhora una representació del que és una interpretació i una interpretació que passa per ser una explicació de tot el procés reflectit en el relat. D'altra banda, quan s'interpreta mai no es produeix un resultat final; més aviat dona lloc a una multiplicitat de possibilitats<sup>64</sup>. Com White explica, la majoria de les seqüències històriques es poden llegir de maneres diferents, per tal de proporcionar diferents interpretacions d'aquests esdeveniments i per dotar-los de significats diferents.<sup>65</sup>

Malgrat tot, el que realment necessita reprimir és no tant el fet d'interpretar sinó les múltiples interpretacions i significats diversos. És precisament la multiplicitat d'interpretacions que amenaça cap comprensió de la història.

La ficció històrica postmoderna prefereix subratllar aquest procés d'interpretació i explorar el seu potencial per a la multiplicitat, especialment quan es tracta d'omplir els buits de la història. Mai no és una activitat neutral, atès que el procés d'interpretació implica necessàriament l'exclusió i la dominació. La interpretació desinteressada i pura és impensable, perquè interpretar pressuposa una possible mirada política.<sup>66</sup>

La política és el poder, i el poder mai no és lliure de violència. Foucault ofereix una explicació: la interpretació és l'apropiació violenta o subreptícia d'un sistema de regles, que en si mateix no té cap significat essencial, per tal d'imposar una direcció, per doblegar una voluntat, per forçar la seva participació en un joc diferent i per sotmetre-les a normes secundàries.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup>Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*. 1969. Psychology Press, London, 2002.

<sup>64</sup>White, Hayden. *La Ficción de La Narrativa*. Eterna Cadencia, 2011, p. 380.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.381.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>67</sup> *Historia de La Sexualidad I: La Voluntad de Saber*. Siglo XXI de España Editores, 2019.

Les funcions de la interpretació són un mitjà per a captar el poder. La interpretació política i el seu inevitable conflicte i violència és el que els agrada remarcar als novel·listes postmoderns.

L'autoritat de la història es veu amenaçada encara més per la vaguetat de les fronteres entre la història i la ficció. Totes dues disciplines estan ara redefinides com a entitats lingüístiques pertanyents al discurs. White suggereix que la narrativa històrica ha de ser entesa tant com una extensa metàfora com una estructura simbòlica. Historiar no consisteix només en el recompte dels fets, de les declaracions, dels documents, sinó que també inclou elements poètics i retòrics.<sup>68</sup>

Cal dir que no tan sols Hayden afirma que l'element de la metàfora, la metonímia i el símbol són elements imprescindibles de la narració (històrica), també Freud, Lacan i Peter Brooks han incidit en aquest aspecte en la narrativa contemporània. En parlarem detingudament sobre aquests elements quan tractem la novel·la de Márquez. Així doncs, la història depèn de la construcció, de la trama per configurar situacions històriques i dotar-les de significats. No obstant això, el mecanisme de selecció comença a treballar fins i tot abans que el de la interpretació o el de la configuració de la trama. Quan davant l'evidència històrica, l'historiador no pot incloure totes les peces en la seva construcció del passat, però ha de determinar quina rellevància tenien i quines eren les relacions que es donaven entre elles. I això és particularment evident en la novel·la *1969*, que, en gran manera, és una selecció de peces.

Per tant, l'historiador, primer, ha de prefigurar el camp, és a dir, construir el plànol mental abans que pugui exercir sobre l'evidència, l'aparat conceptual que utilitzarà per representar-lo i explicar-lo.

---

<sup>68</sup> White Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. JHU Press, 1990.

White descriu aquest acte prefiguratiu com a “poètic”. Per posar l'exemple de Márquez, en el fet de la concepció de la novel·la que volia escriure sobre la fi del franquisme, ja hi trobem aquest acte prefiguratiu dimensionat. Es tracta d'un acte constitutiu no tan sols del procés que determina el que pot convertir-se en objectes de coneixement històric, sinó també dels conceptes que emprarà per afirmar la història, i configurar quin tipus de relacions mantenen entre ells.<sup>69</sup>

Tot i que pot ser discutible si el mot “poètic” és una paraula exacta per descriure l'acte prefiguratiu, la conceptualització de White deixa clar que la selecció entra en funcionament, fins i tot abans de qualsevol intent d'escriptura històrica. Així doncs, per determinar què pot esdevenir objecte del coneixement històric s'ha de tenir en compte quines situacions posseeixen valor epistemològic. L'esdeveniment a narrar ha de ser situat en un temps i en un lloc determinat per dur a terme aquesta avaluació.

En conseqüència, l'actuar prefiguratiu de White confirma la inevitabilitat de l'arbitrarietat. Arbitrarietat que nosaltres veiem en la selecció documental que ens proposa Márquez en la seva novel·la.

White també sosté que la història comparteix les mateixes convencions discursives amb la ficció: els esdeveniments es narren en una història per la supressió o subordinació d'alguns d'ells, i el ressaltat d'alguns altres, per la caracterització, la repetició dels *leitmotiv*, la variació del to i el punt de vista, les estratègies descriptives alternatives, i similars –en fi, totes les tècniques que normalment s'esperarien trobar en la construcció de la trama o de les subtrames d'una novel·la o d'una obra de teatre.<sup>70</sup> La construcció de la trama en l'escriptura de la història realitza una funció cognitiva, que no és només relatar una successió d'esdeveniments, sinó consolidar un conjunt d'interrelacions ben diverses com si fos un tot.

---

<sup>69</sup> White, op. Cit., 2011, p. 31.

<sup>70</sup>White, Hayden V. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Johns Hopkins University Press, 1978, p. 84.

La funció narrativa d'aquest tot és tradicionalment acceptada com una imitació exacta, però aquest tot és només una de les moltes combinacions possibles d'interrelacions del passat, i la narrativa històrica és un producte de la construcció imaginativa com la ficció. Efectivament, nosaltres mantindrem que la novel·la de Márquez ve condicionada per l'ordenament dels textos del passat, si els ordenem de manera distinta, el significat del passat és distint. Això vol dir, ineludiblement, que l'estructura afecta el significat global.

Per resumir, la narració no és una representació neutral del passat, sinó que és un dispositiu que ens marca en quina direcció considerem els esdeveniments. I ens hi afegeix càrrega i pes emocional. També imposa el sentit d'unitat —encara que sigui il·lusòria— i proporciona una imatge coherent i homogènia del passat.

L'evidència històrica, la base de la narrativa històrica, ja no és vista com la presència residual del passat, sinó com un sistema textual des del moment de la creació.

L'esborrament de la imaginació personal en la construcció, la repressió de les múltiples possibilitats que permet la interpretació i la supressió de les fonts històriques heterogènies constitueixen part dels procediments d'autenticació. I pot revelar els límits entre la història i la literatura. D'això deduïm que tot és literatura, perquè poques històries són escrites sota el triple control que significa, anorrear la imaginació, reprimir la interpretació, i suprimir les fonts dubtoses.

La divulgació del sistema operatiu que crea una sensació de veracitat històrica i versemblança fa que l'historiador britànic Alun Munslow afirmi que la història és una empresa falsa.

It is now surely a common-place understanding (or am I being very naïve?) that apart from statements of justified belief history is a fictive Enterprise.<sup>71</sup>

Aquesta problemàtica teòrica posa la història en una situació molt incòmoda, perquè saboteja les seves pretensions d'objectivitat i autenticitat.

Quin és l'ús i el valor de la història si no pot sostenir un mirall per reflectir el passat? Per què es molesten a escriure sobre el passat, si el que va passar es creu que és impossible de conèixer? Aquest escepticisme epistemològic i ontològic sobre la història ha fet que sigui impossible escriure la història en el sentit tradicional, i això ha comportat que alguns autors hagin declarat que la cultura contemporània ha arribat al final de la història. I no pas en el sentit que va esmentar Fukuyama, com a final de les grans narratives alternatives, sinó perquè el postmodernisme s'ha ancorat en l'oceà del text.

Sigui com sigui, hi ha un sentit d'alliberament de formes. Paradoxalment, aquest corpus teòric ha intensificat el desig d'escriure sobre el passat amb una llibertat textual insòlita.

Així, el destronament de la història en les teories crítiques contemporànies, amb el debilitament de la jerarquia entre la història i la literatura, els dona més confiança i llibertat. No és fàcil determinar per què la ficció històrica ha florit en les últimes dècades, però constatem el fenomen paradoxal que la proliferació de la ficció històrica i l'ascens de les novel·les històriques postmodernes coincideixen amb l'afebliment i la subversió de la història entesa com una ciència.

La nova configuració de la història canvia l'enfocament dels novel·listes postmoderns, atès que són molt conscients de la textualitat de l'evidència històrica i de la narració històrica, de la bretxa ontològica entre el passat i el present, de les pobres petjades que romanen dels temps pretèrits i de la seva

---

<sup>71</sup> Macfie, Alexander Lyon, i Alun Munslow. *The Fiction of History*. Routledge, 2015, extret de *Fiction, imagination and the fictive: the literary aesthetics of history*. p.35.



complexa representació. L'exploració d'aquests temes i les implicacions que se'n deriven s'ha convertit en la principal preocupació en la ficció històrica postmoderna. Per als escriptors postmoderns, la pràctica històrica ja no és acceptada com la transmissió no problemàtica dels coneixements històrics, sinó que és concebuda com un discurs de poder i legitimació, que juga un paper crucial en la construcció de les relacions socials, polítiques i culturals. Márquez, Mira i Lozano són plenament conscients que amb la lectura de llurs llibres ajuden a transformar la visió del passat, creant així mateix un discurs nou, que s'hi afegeix al de la tradició.

Tampoc és vist el passat com una cosa llunyana, extemporània, que espera ser descoberta i reproduïda, sinó com una construcció discursiva que intenta comprendre la realitat, però no suplantar-la. I és molt conscient que és un discurs d'inclusions i d'exclusions. Per això, en moltes novel·les històriques, la problemàtica de la història sol anar acompanyada d'una tendència forta per explicar històries fosques o no explicades del passat des de les perspectives dels marginats, dels exclosos de la terra, d'aquells que no han pogut prendre part en la fabricació o escriptura de la història tradicional. Les veus marginals de la novel·la de Lozano, i el món dissident de Márquez vindrien a il·lustrar aquesta tendència de la narrativa postmoderna.

Elisabeth Wesseling afirma que el més cridaner de la ficció històrica postmoderna no és tant la seva reflexivitat com les seves falsificacions deliberades de la història. Tot i que el que s'espera de la ficció històrica convencional és que parli quan l'historiador es queda en silenci i, per tant, ompli els buits en els registres històrics sense violar massa els fets establerts. Els novel·listes històrics postmoderns tendeixen a produir força versions deliberadament contrafactuals de la història a través d'anacronismes o divergències respecte de la història canònica. Abans els novel·listes –diguem-ne- acompanyaven els historiadors.

The historical novel became the companion of historiography by presenting itself as a vehicle for conveying historical knowledge. At the same time, it explicitly distinguished itself from historiography both in matter and mode. The proponents of the historical

novel did not seek to cloak its fictionality, but they held that the use of invention in the service of vivification, embellishment, and the fleshing out of details where historiography only offered rough outlines was a highly desirable compensation for the shortcomings of a stylistically unattractive historiography. Furthermore, the historical novel represented aspects of the past that had as yet not been dealt with as extensively by historians, namely the daily lives of ordinary people.<sup>72</sup>

És una estratègia motivada per una aguda consciència de la contingència de la història. L'exposició d'aquesta contingència soscava la funció legitimadora del discurs històric i, sobretot, serveix com a condició prèvia necessària per alterar l'*statu quo*. Per a Wesseling, la importància política clau del postmodernisme rau precisament en aquesta anticipació utòpica del futur. La qual cosa, d'altra banda, ciències com les relacions internacionals, la prospectiva o la geopolítica han fet tota la vida.

Deliberately distorting historical facts, authors of such uchronian fiction, like Thomas Pynchon, Ishmael R. Read, Salman Rushdie and Gunter Grass, imagine what history looks like from the perspective of the losers, rather than the winners.<sup>73</sup>

Que la proliferació de ficció històrica coincideix amb el refús de la pràctica històrica entesa com a ciència<sup>74</sup>, ja ho hem vist, però no pas entesa com a construcció discursiva. Conscient d'aquesta ambigüitat, Allen Thiher assenyala que la novel·la postmoderna és un producte de les tensions entre la negació del text real i la manca de fe en la història, d'una banda, i el desig de la realitat i la necessitat d'una estructura que pugui permetre que l'escriptor mesuri la desviació i proclami la necessitat de discursos polítics i ètics, de l'altra.

Tot i la sensació d'alliberament que sorgeix de fer surar els problemes que comporta la història, alguns novel·listes històrics postmoderns semblen estar lluitant entre la negació del passat i el desig del passat. I en la mesura que la

---

<sup>72</sup> Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. John Benjamins Publishing, 1991, p. 33.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>74</sup> Almenys en els petits cercles universitaris, en què aquest discurs ha fet forat, seria massa agosarat afirmar això com a generalització, precisament perquè aquest discurs una vegada i una altra porta a un atzucac.

dialèctica del desig i la seva negació no condueix a cap resolució, el seu compromís amb la reescriptura de la història és de diverses maneres i en diversos graus políticament compromesos. Creure en la llengua en aquest camí torna a ser cabdal.

To see language as constituting meaning can lead to epistemological and ontological despair. It can also lead to creative exuberance, as there are now obviously no necessary constraints to what can be done with Language, excepte those Language itself imposes. Language then offers itself up to play, and that is what a lot of Postmodern writing is all about. It aims to cure us of our belief in Language.<sup>75</sup>

Fins al moment, s'ha discutit com la teorització crítica del discurs històric soscava les seves presumpcions subjacents, especialment la pretensió d'objectivitat, l'autenticitat i la progressió, i, per tant, desestabilitza la frontera entre la història i la literatura; i remodela i facilita l'escriptura de ficció històrica contemporània. Aquest és el costat postmodern de la ficció històrica postmoderna.

I ara potser tocaria tornar-nos a fer una pregunta fonamental, encara que tardana, per tal de delimitar el que constitueix aquest subgènere i aclarir el principi de la selecció d'aquest estudi: què defineix una novel·la històrica?

Lukács ja ha assenyalat que el que caracteritza a una novel·la històrica és la individualitat dels personatges dins la peculiaritat històrica de la seva època en un lloc determinat i uns esdeveniments passats.<sup>76</sup>

Crítics posteriors com David Cowart elaboren aquest concepte i tendeixen a emfatitzar el paper de la consciència històrica dins aquest tipus de novel·la. És una proposta de mínims, que esborra els mots de Lukács.

---

<sup>75</sup>Thiher, Allen. *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. University of Chicago Press, 1987, p.64.

<sup>76</sup> Lukács, op.cit., p. 19.

I myself prefer to define historical fiction simply and broadly as fiction in which the past figures with some prominence. Such fiction does not require historical personages or events, nor does it have to be set at some specified remove in time. Thus I count as historical fiction any novel in which a historical consciousness manifests itself strongly in either the characters or the action.<sup>77</sup>

Aquesta definició pragmàtica permet que dins la novel·la històrica postmoderna tingui cabuda l'obra de ficció que interroga i qüestiona els supòsits de la pràctica històrica, malgrat que no impliquin necessàriament referències a esdeveniments o personatges històrics específics. L'obra de Lozano i la de Márquez podrien entrar en el paraigua que dibuixa Cowart.

L'obsessió postmoderna amb la història és aplicable al nostre país, on els debats historiogràfics han estat i són molt punyents. La situació política del país fa que es polaritzin els discursos. Dues o tres tradicions historiogràfiques pugnen per ocupar un lloc central en el camp ideològic-historiogràfic. No obstant això, les formes en què les tradicions historiogràfiques reflecteixen la història no són idèntiques. Per tant, una investigació sobre el tractament de la història a Catalunya és un requisit previ per a explorar la relació entre la problemàtica postmoderna de la història i l'anhel d'una història real, d'una banda, i la producció de ficció històrica contemporània, de l'altra.

## 10. Lukács

Per entendre la naturalesa de la ficció històrica postmoderna, hauríem de remuntar-nos al naixement prototípic del gènere, aquell a partir del qual els escriptors d'avui dia han pogut afegir elaborades actualitzacions i transformacions. A l'obra *La novel·la històrica* (1937) György Lukács<sup>78</sup> argumenta que la novel·la històrica va aparèixer al començament del segle XIX com a resposta als canvis de tot ordre que van generar la Revolució Francesa i les guerres napoleòniques. El primer escriptor a adonar-se dels nous aires

---

<sup>77</sup> Cowart, David. *History and the Contemporary Novel*. SIU Press, 1989, p. 6.

<sup>78</sup> Lukács, op. Cit.

històrics fou Sir Walter Scott, que es convertí, sense ser-ne prou conscient, en el pare d'una nova manera de narrar. Amb la publicació de *Waverley*, el 1814, naixia la novel·la històrica. I segurament mai un gènere ha tingut una data tan precisa. La novel·la anterior a Scott tenia per descomptat elements històrics evidents i remarcables, però el seu teixit era massa prim, s'atenia a dibuixar temes, costums, i s'oblidava d'infondre esperit als personatges principals. Sense individualitats genuïnes, les obres anteriors a Scott tenien poca entitat com a productes històrics i literaris.

Tot i això, el gènere històric no era completament una invenció scottiana, sinó que continuava la gran tradició de la novel·la realista social del segle XVIII<sup>79</sup>. Encara més, la novel·la històrica es considera hereva de la tradició realista occidental que, a les nostres lletres, ha donat fruits tan notables com el *Curial e Güelfa* o el *Tirant*, i a la castellana el *Lazarillo* o el *Quixot*. I tindrà influència posterior, així per exemple en els realistes i naturalistes francesos, per posar un exemple evident.

El que Lukács considera com una representació realista de la història és la capacitat de Scott de reproduir els components essencials de la història. És a dir, la complexa interacció entre les circumstàncies històriques concretes en els processos de transformació social, en les interaccions amb els éssers humans concrets, que han crescut en aquestes circumstàncies, que hi han estat influenciats, i que actuen de manera individual seguint les seves passions.<sup>80</sup>

La necessitat històrica com a concepte s'assembla força al mot hegelian de (*Geist*), "esperit" (recordem la definició entusiasta que Hegel fa de Napoleó: "Weltgeist zu Pferde" – l'esperit del món a cavall). El Geist hegelian pot ser entès per indicar tant la manera com una cultura o un període particular veu les relacions entre els individus i el món, com l'estructura de creences i accions i reaccions que cada període genera. En la mesura que la necessitat és satisfactòriament reproduïda, no cal que en la seva plasmació artística tots els detalls siguin exactes. De fet, l'anacronisme no és tan sols permès dins la

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 58-59.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 61.

novel·la històrica vuitcentista, sinó clarament necessari <sup>81</sup>. Anacronismes confessos els trobem a Joan Perucho, en *Les històries naturals*, 1960, per exemple, i també a la novel·la de Lozano, que, d'altra banda, pot aguantar una lectura lukacsiana molt dignament.

Malgrat que s'arrela a la realitat sociopolítica, la novel·la històrica es desvia cap a una assumpció mimètica de la realitat. El que per a Lukács ha de ser fidelment reproduït no és el llenguatge, el pensament, els sentiments o els comportaments d'un específic període pretèrit, sinó els elements essencials en la interacció entre individus i les forces històriques que els conformen. El que compta és l'autenticitat de la psicologia històrica dels seus personatges<sup>82</sup>. És l'esperit de la història més que la precisió històrica el que pot ser capturat. El culte dels fets és només una substitució miserable<sup>83</sup>.

Aquests nivells d'autenticitat sonen més modernistes que realistes. La novel·la històrica realista de Lukács no actua com un mirall reflectint el passat, sinó que més aviat demana que construeixi representacions fidels de la realitat oculta del passat.

I ara, una qüestió inevitablement apareix: com és possible desenterrar de la pols del temps l'esperit o els elements essencials d'una època determinada? Malgrat aquesta incertesa, aquest gènere serveix, per a Lukács, com una bona forma de retratar la naturalesa històrica dels personatges i dels esdeveniments amb la finalitat última de transmetre una veritat històrica.

És, sens dubte, l'edat de la innocència per a la novel·la històrica, que descansa en una fe inamovible en el passat, i una confiança sense límits en la capacitat del llenguatge per a representar aquesta realitat.

---

<sup>81</sup> Lukács argumenta que el necessari anacronisme de Scott consisteix a deixar que els seus personatges expressin sentiments, i pensaments d'una manera més clara i contundent que no pas farien les persones dels seus temps. Tot i això, considera que el contingut dels sentiments i pensaments i la seva relació amb el temps històric bàsicament és correcte. (p.63)

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 103.

La novel·la històrica formulada per Scott i teoritzada per Lukács no és ni elegíaca ni nostàlgica; duu en la seva concepció implicacions polítiques orientades al present. La transformació de la història comença en la transformació de la vida quotidiana del poble, Scott sempre descriu com els continus canvis afecten la vida dels personatges i, a més, afegeix els efectes individuals que provoquen aquests canvis. Així doncs, a partir d'aquesta descripció, el narrador traça els moviments ideològics, polítics i morals que es desprenen d'aquests moviments.

Scott, tal com Lukács el llegeix, anhela retratar la totalitat de la vida nacional i les complexes interaccions entre els de dalt i els de baix<sup>84</sup>. D'alguna manera, les transformacions de la vida popular, els de baix, proveeixen el material bàsic i l'expressió artística per entendre el que ocorre als de dalt. Explica la vida des del subsol.

*Waverley* presenta esdeveniments històrics reals i conflictes per demostrar la connexió dels fets passats amb el món contemporani de l'autor, per generar un sentit de continuïtat, un contínuum, que pressuposa una visió històrica lineal, de desenvolupament progressiu. En aquest sentit, les novel·les històriques clàssiques tenen una triple significació política: hi ha una representació del passat, situen el present contemporani segons aquella representació i estableixen la idea de progrés històric.

Scott va començar a perdre popularitat a partir de 1880. Senzillament, els crítics victorians van començar a trobar ombres en els seus personatges, hi havia el natural cansament, i els crítics realistes demanaven que els novel·listes poguessin combinar acurades descripcions de les circumstàncies externes dels personatges amb una exposició de judicis morals i anàlisis de la vida interior.

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 49.

Així, novel·les que van prendre relleu en els gustos de l'època eren les de Charles Dickens, Balzac, Tolstoi, Stendhal..., perquè es guanyaven el favor de la gent, gràcies a les lliçons de moralitat que es desprenien. Per un altre costat, la història, en el procés de desenvolupar-se com una disciplina científica, va començar a col·locar el llistó més alt a l'hora d'explicar el passat i va esdevenir menys tolerant amb els errors cronològics i anacronismes de les novel·les de Scott.

Malgrat tot, durant el segle XIX el gènere històric encara ocupava una bona reputació com a complement de la història. I funcionava com un mitjà de divulgació dels coneixements històric malgrat que estava dissenyat el gènere com un relat emocionant o com una gran aventura dins d'un context històric, que pretenia entretenir el públic lector i si de cas promoure la curiositat.

A Catalunya, la novel·la, en general, i la històrica, en particular, s'incorporen agònicament, durant el segle XIX, a la desitjada normalitat cultural. Dos són els estudis emblemàtics escrits al voltant de la novel·la històrica a casa nostra: el primer va anar a càrrec de Maurici Serrahima i Maria Teresa Boada, *La novel·la històrica en la literatura catalana* -escrit el 1947, per bé que publicat el 1996<sup>85</sup>. En aquest llibre, s'estudia particularment l'obra dels novel·listes realistes catalans que ofereixen una descripció acurada de la història, amb un criteri i una finalitat del tot destacable. S'afirma que la novel·la que més dignament representa l'atribut d'històrica de tot el dinou català és *La punyalada* de Marià Vayreda.

L'altre estudiós d'aquest gènere a casa nostra ha estat el professor Jordi Tiñena, a través de la tesi *La novel·la històrica catalana 1862-1882*, de la qual exposem el resum.

La novel·la històrica protagonitza el procés de represa de la novel·la catalana durant la Renaixença, que es desenvolupa en dues etapes: la primera, en els anys seixanta,

---

<sup>85</sup> Serrahima, Maurici, and Maria Teresa Boada. *La Novel·la Històrica En La Literatura Catalana*. L'Abadia de Montserrat, 1996.



d'escassa producció, mentre en la segona, en els anys setanta, es pot parlar ja d'una certa recuperació. Si durant els seixanta no han vist la llum més que tres novel·les, més una d'inacabada, durant els setanta, entre novel·les i novel·letes, se'n publiquen trenta-dues. Pel que fa a la novel·la històrica en concret, són dues en els anys seixanta i catorze en els setanta. Quant al tipus de novel·la, si en la primera novel·la, L'orfeneta de Menargues de Bofarull, l'impuls més poderós cal anar-lo a cercar en la novel·la històrica clàssica de Walter Scott i Alessandro Manzoni, a partir dels anys setanta és deutora, sobretot, de la novel·la històrica d'aventures d'Alexandre Dumas, i en començar la dècada dels anys vuitanta es detecta un allunyament del model fulletonesc amb la introducció del costumisme barceloní i del sentimentalisme blanc. Ordenades segons el període històric hi hagué: dues novel·les d'ambientació medieval: L'orfeneta de Menargues (1862), d'Antoni de Bofarull, i Lo castell de Sabassona (1879), de Joaquim Salarich; dues novel·les ambientades en la guerra de Successió: Lo coronel d'Anjou (1872), de Francesc Pelai Briz, i Vigatans i botiflers (1878), de Maria de Bell-lloch; una novel·la ambientada al segle XVII: Lo rector de Vallfogona (1876), de Josep Feliu i Codina; una novel·la ambientada durant la Guerra Gran: Història d'un pagès (1869), de Joaquim Riera i Bertran; quatre novel·les ambientades en la guerra de la Independència: Les òrfenes de mare (1872), de Josep d'Argullol, Lo caragirat (1872), de Josep Martí i Folguera, Cor i sang (1880), d'Antoni Careta i Vidal, i Lo Bruch (1880), de Josep Feliu i Codina; i dues novel·les ambientades en les guerres carlines: L'any 35 (1874), de Frederic Soler (inacabada) i La guerra (1877), de Josep d'Argullol. Malgrat la diversitat, sembla possible destriar un conjunt d'elements compositius comuns: la història, els costums i el folklore, el convencionalisme literari del fulletó, i per últim, l'esperit patriòtic.<sup>86</sup>

Recordem què pensava Friedrich Engels sobre el valor de la literatura a l'hora de crear un retrat històric. Naturalment, Engels no va escriure això pensant en les nostrades novel·les, sinó que glossa *La Comédie humaine* de Balzac, com el millor estudi de la societat francesa del XIX i com un material extraordinari per a conèixer el període retratat.

The realism I allude to may crop out even in spite of the author's opinions. Let me refer to an example. Balzac, whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas *passés, présents et a venir*, in "La Comédie humaine" gives us a most wonderfully realistic history of French 'Society', especially of *le monde parisien* describing, chronicle-fashion, almost year by year from 1816 to 1848 the progressive

---

<sup>86</sup> Tiñena, Jordi *La novel·la històrica catalana 1862-1882*, Universitat de Barcelona, 1995.  
<http://hdl.handle.net/2445/65148>

inroads of the rising bourgeoisie upon the society of nobles, that reconstituted itself after 1815 and that set up again, as far as it could, the standard of *la viellie politesse française*. He describes how the last remnants of this, to him, model society gradually succumbed before the intrusion of the vulgar monied upstart, or were corrupted by him; how the grand dame whose conjugal infidelities were but a mode of asserting herself in perfect accord with the way she had been disposed of in marriage, gave way to the bourgeoisie, who horned her husband for cash or cashmere; and around this central picture he groups a complete history of French Society from which, even in economic details (for instance the rearrangement of real and personal property after the Revolution) I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together. Well, Balzac was politically a Legitimist; his great work is a constant elegy on the inevitable decay of good society, his sympathies are all with the class doomed to extinction. But for all that his satire is never keener, his irony never bitterer, than when he sets in motion the very men and women with whom he sympathizes most deeply - the nobles. And the only men of whom he always speaks with undisguised admiration, are his bitterest political antagonists, the republican heroes of the Cloître Saint-Méry, the men, who at that time (1830) were indeed the representatives of the popular masses. That Balzac thus was compelled to go against his own class sympathies and political prejudices, that he saw the necessity of the downfall of his favourite nobles, and described them as people deserving no better fate; and that he saw the real men of the future where, for the time being, they alone were to be found - that I consider one of the greatest triumphs of Realism, and one of the grandest features in old Balzac.<sup>87</sup>

El que era remarcable era el valor del coneixement històric, una categoria que és problemàtica en la narrativa històrica contemporània.

Tal com hem dit prèviament, la investigació teòrica del postestructuralisme i del deconstructivisme ha concebut el llenguatge com un sistema de significants tancats, arbitraris i autoreferencials. La confiança en la immediata correspondència entre l'ús de la llengua per significar i la cosa que és significada ha estat minada. L'èmfasi es posa en el fet que la llengua com a sistema de signes porta un joc lliure de significats, activats per allò que Derrida anomena *différance*, que significa que el procés de significació depèn de les diferències entre els significants, i per tant el significant és per sempre diferit a

---

<sup>87</sup> Engels to Margaret Harkness in London, abril, 1888. 379. 1889. 219. Marx Engels Internet Arxive.

través d'una infinita cadena de significants, una cadena "que viene a representar una función sustitutoria, un suplemento del significado"<sup>88</sup>.

Lukács, en conseqüència, estava en un pla molt anterior a tota la tropa postmoderna. Sigui com sigui, l'hongarès combregaria amb la filosofia de la història de Voltaire, segons ens l'ha transmès R G Collingwood: Voltaire deia que l'historiador havia d'opinar pel seu compte, amb la llum de la raó, en lloc de repetir els relats que trobava en llibres vells. Ara bé, l'excés de crítica exacerbada voltairiana a la història fa que Collingwood comentí que:

Pensar que una etapa dada de la historia es completamente irracional, equivale a considerar la historia, no como historiador, sino como un panfletista, o sea, un escritor polémico de ocasión.<sup>89</sup>

Posteriorment, els positivistes, amarats de la ciència del seu temps, van intentar extreure lleis universals en la mecànica dels esdeveniments. Entre Voltaire i els positivistes, però, trobem el gran pensador de la història del XIX, Hegel, la influència del qual ha estat determinant en els estudis històrics. Hegel va pensar la història com un gran escenari, com un gran drama, en què només alguns pobles poden tenir l'habilitat d'encarnar el *Geist* de la història, i esdevenir protagonistes dirigits. Tot fet històric, segons Hegel, té un final, un objectiu que no es revela als actors sinó a l'espectador filosòfic del drama, és a dir, a ell o gent com ell.<sup>90</sup>

En l'historicisme, el camp d'estudi continua sent el món universal, el motor pot ser un déu, o una raó substancial, però definitivament la història s'ha convertit en el tema de la narració.

---

<sup>88</sup> Derrida, Jacques, *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, dins *La escritura i la diferencia*, Anthropos, Barcelona 1989, p. 289.

<sup>89</sup> Roldán, Concha. *Entre Casandra y Clío*. Ediciones AKAL, 2008, p.57.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 87.

Per a Habermas, aquest vell marxista de l'escola de Frankfurt,<sup>91</sup> el camp d'estudi és l'entorn social, forces anònimes substitueixen el motor històric, les estructures socioeconòmiques fan d'agents dels canvis. I el més paorós, el text que regula les connexions socials es crea fora del camp d'acció, però sobrevola les accions quotidianes i condiciona el pensament de les persones immerses dins la societat, el text s'amaga.

Finalment, a la postmodernitat, el camp es converteix en un laberint, l'autor és mort, el text es perd i tant els agents com el públic queden atrapats en el discurs o en el joc dels significats. El final del joc no seria només el final de la filosofia de la història, sinó el final de la història en general, com ja s'ha anunciat diverses vegades, i es tallaria la connexió necessària per a la construcció de la comprensió històrica. Tal vegada, serien els protagonistes d'aquell terrible indret relatat a *El immortal* de Jorge Luis Borges.<sup>92</sup>

Per mantenir aquesta connexió oberta, els problemes de connexió requereixen un examen més ampli:

El primer problema és la qüestió dels actors. L'home pensa que Déu, l'atzar, el destí, les circumstàncies, les estructures econòmiques, els discursos polítics dirigeixen, i que l'home actua com a subjecte en un món, que està obert a l'acció, perquè es desenvolupa mitjançant l'acció mateixa. Ara bé, les accions de l'home normalment estan modelitzades o bé per estructures socials, estudiades per la historiografia analítica estructural, o bé pels discursos lingüístics interioritzats com els qualifica el *poststructuralisme*, especialment Foucault.

Recordem que cada ésser humà està lingüitzant el món durant gairebé tot el dia a través d'un parlateig oníric diürn o nocturn. En la parla de cadascú, hi ha inconscients els mecanismes de categorització, d'inclusió i d'exclusió d'una

---

<sup>91</sup> "Habermas sempre ha tractat de mostrar que els problemes radicals que neixen en les societats modernes són de la seua estructura i la seua dinàmica, sobretot de la dinàmica del sistema econòmic. No poden ser solucionats si no és mitjançant una plasmació institucional dels elements més radicals de la mateixa autocomprensió d'aquesta societat". Dins del pròleg de J. Habermas, *Coneixement i interès*, Educació Material de Filosofia, 12, Universitat de València, p.13.

<sup>92</sup> Dins *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

època, la concepció d'una societat. Aquests mecanismes són autònoms, és a dir, són com a constel·lacions creades sense la intervenció d'un subjecte, que representen un a priori històric per al subjecte que parla. El subjecte es construeix així en el llenguatge del discurs, i el discurs al seu torn està construït per les relacions de poder que el legitimen i el perpetuen.

L'objectiu d'un filòsof de la història tan interessant com és Giambattista Vico és per exemple casar la veritat filosòfica de la història amb la certesa filològica, la documental. L'ideal i el real. I per fer això havia imaginat la història de la humanitat en tres fases, una primigènia i infantil que estava presidida pels déus; una segona, adolescent i obscura, d'independència, on la força bruta era el motor de tot canvi, i una tercera, de maduresa, on la societat civil prenia el relleu. La darrera fase de la història, aquella que era humana, protagonitzada pels éssers humans, s'havia de comprendre únicament amb els estàndards humans.<sup>93</sup>

Aquesta assumpció bàsica d'humanitat és central en la teoria de l'acció política de Hannah Arendt<sup>94</sup>. L'essencial de l'home resideix en la potència de realitzar miracles, és a dir, en la seva capacitat d'iniciar o de realitzar alguna cosa imprevista o improbable. Considera l'autora alemanya que la gran creació, el gran invent, era la llibertat, i que la llibertat només s'assolia a través de la política. L'individu, en el seu aïllament, no neix lliure, sinó que es fa lliure a la ciutat. Aquest sistema de pensament és altament novel·lable. I faria bé un narrador de novel·la històrica de fer de portaveu d'aquesta filosofia històrica. Així, segons Hannah Arendt, la política definia la llibertat humana a partir de l'acció. El fet que l'home sigui capaç d'actuar significa que s'ha d'esperar d'ell el que és inesperat, que sigui capaç de dur a terme un fet infinitament improbable. No tan sols posava en relleu la mortalitat de l'ésser humà, sinó que particularment posava en relleu la seva natalitat. Pensa que en el naixement de cadascú hi havia un començament absolut. L'home neix al món ja existent i no deixa de ser una nova possibilitat de vida nova, d'acció nova. I això s'assembla a Sant Agustí. L'ésser humà està dotat de la capacitat d'actuar en el sentit d'un

---

<sup>93</sup> Roldán, op.cit., p.59.

<sup>94</sup> Hayden, Patrick. *Hannah Arendt: Key Concepts*. Routledge, 2014, p. 167.

nou començament. La seva acció pressuposa un teixit de referència col·lectiu, que sorgeix de les accions i dels discursos de les persones que l'envolten, però, així i tot, l'acció consisteix a teixir el mateix fil en un teixit superior. En contrast amb el treball i la producció, l'actuació té lloc directament entre persones, per tant, l'actuació i la parla estan íntimament lligades, atès que la narració de cadascú és la desencadenant de l'acció. Les persones no només hi són presents, sinó que es presenten les unes a les altres com a autores d'actuació, com a actants, com a afectats per la història, que predeterminaven les conseqüències de les seves accions. Trencar barreres i travessar fronteres és inherent a l'acció imprevista, ja que la història no s'acaba mai. Conclusió: l'home és qui parla i inicia, es posa en marxa, passa fronteres, apareix i tot això entra en el teixit de referència, en un intertext que es troba i es dissenya mitjançant persones que actuen i parlen, úniques, que formen una unió de teixit.

Qualsevol possibilitat de justificar el capteniment humà a través de lleis i causes per fer previsible el comportament humà, com aspiren la sociologia o la psicologia, no és sinó un retorn al mecanicisme de les lleis reguladores del segle dinou. Ets el que fas i el que dius, ens ve a dir Hanna Arendt, sempre que aquest fer i dir sigui imprevisible. Per això és tan important la narració de la història com l'espai on els fets reflecteixen la seva aparició, on la realitat pot ser reconstituïda. Tanmateix, en la concepció de la filòsofa de Hannover, no s'accepta que la història tingui un heroi responsable de les accions que ha realitzat. El pensament de la història que pretén explicar els fets històrics com a resultats d'una causa, o d'unes causes, i que s'identifica amb l'acció intencionada d'un individu, és una construcció teòrica posterior en el temps, i, per tant, no reflecteix la realitat. La pensadora, un cop més, se suma a aquells que argumenten que la història s'assembla més a una ficció literària que a una ciència. Per això rebutja la teoria, i subratlla la importància del fet, i remarca, com a bona fenomenològica, que el fenomen que ha de ser comprès és el fet.

La teoria de l'acció està més centrada en l'individu, és a dir, en la capacitat de la persona per decidir i actuar en un determinat context d'acció. Una acció que l'agent combina amb una esperança d'èxit (elecció racional), i que es refereix

racionalment al marc cognitiu de referència. La novel·la que més encaixa amb aquesta filosofia de la política i de la història és, sens dubte, *1969*. No tan sols perquè Hannah encara feia de professora a la Universitat de Chicago, durant el 1969, sinó perquè els personatges del llibre vivien culturalment i política en el món que denunciava la filòsofa alemanya.

Tant si, en el sentit d'Arendt, es parteix de la idea aristotèlica de l'home com a animal polític, com si s'atribueix una autonomia de situació, l'home, com a ésser autoconscient, assumeix la responsabilitat de la seva acció. I aquesta responsabilitat de l'acció la veiem reflectida en les tres novel·les que estudiem en aquesta tesi: *Borja Papa*, *Crim de Germania* i *1969*. Els actors/personatges de la novel·la transformen l'entorn en un procés actiu, no només receptiu, i així doncs tenen el poder de canviar-lo. És crucial per a la comprensió de la història que la determinació de la responsabilitat personal sigui possible.

Per a Arendt, la paradoxa és que l'acció humana imprevisible crea història, però no pot ser narrada, redactada, sense ser inventada. La rendició de comptes és impossible. Hi ha tres fonts per a aquest escepticisme arendtià; una és que la història mateixa entra dins del dictat de Foucault, el de la "implacabilitat de la historicitat". El que està relacionat és que la historicitat precedeix totes les coses, l'home i el seu pensament, l'home com a subjecte històric no pot, al mateix temps, ser objecte de coneixement de la història<sup>95</sup>; conèixer és no ser el que es coneix. La segona font és la visió que la cognició pressuposa una expectativa de continuïtat en termes de temps i lògica, és a dir, una ambivalència equilibrada de proximitat i distància, però el relat humà està inseparablement relacionat amb experiències de contingència i discontinuïtat, de manera que l'ésser humà a penes pot prendre consciència, li manca per dir-ho així una ment prismàtica. La tercera font és la premissa de la "lingüística ineludible" del coneixement històric, ja que la història sempre és sobre alguna cosa absent del present.

---

<sup>95</sup>cf. Valéry, citat per Sartre, dins Cohen, Jean. *El Lenguaje de La Poesía: Teoría de La Poeticidad*. Gredos, 1982, p. 13.

La història només és possible mitjançant la lectura d'un text (en el sentit més ampli), no a través de l'observació, i, a mesura que l'historiador construeix la història, el que fa és reconstruir-la. El camí de la comprensió científica de la història quotidiana es considera només a parts. La relació de les declaracions sobre fets s'il·lumina de manera crítica amb la representació de la història, fins i tot perquè el coneixement històric d'un professor, per exemple, Soldevila, no era una il·lustració de la realitat ni tampoc una ficció, sinó una representació personal de la realitat pretèrita.

## **11. Representar la història**

Deia Isak Dinesen que es pot suportar tot el dolor del món si ho convertim en una història. Tot i que parlar en nom dels altres (en aquest cas Dinesen



suplantava la veu dels africans) ja és una subtil violència, perquè és un tipus de colonialisme lingüístic.<sup>96</sup> Paradoxalment, i malgrat que la postmodernitat hagi pogut negar la veracitat d'un relat individual o col·lectiu, hem de convenir que cura, psicològicament, la il·lusió de ser, d'entendre's un mateix dins d'un passat, de sentir-se agombolat per una tradició, per una gent, per una actitud vital. Malgrat que, i és paradoxal, la postmodernitat hagi pogut negar la història com a relat, hem de ser molt conscients que el dolor associat als genocidis, als abusos de poder, a les crisis econòmiques, a les guerres, a les colonitzacions, a les depredacions, existeix. El dolor existeix. I és un etern que travessa la història de la humanitat. No és abstracte com la interpretació del dolor, sinó que és real. I impacta en persones i en col·lectius. I una humanitat sotmesa a la foscor dels estats, existeix. I aquest dolor humà, provocat per estructures de poder injustes, crea i perpetua relats de denúncia, d'indignació, d'identificació al llarg de la història. Si neguem la força d'aquests mots, que permet a les col·lectivitats sotmeses, esborrades, buidades de sentit, expressar la singularitat del seu dolor; estem negant la necessitat mateixa, antropològica, de la literatura. Curiosament, on el dolor s'expressa més obertament dels tres llibres, és en el llibre de Mira. Roderic de Borja, per tal de perpetuar-se en el poder, pateix les contingències del cos, de l'esperit i de les emocions. I això el fa pròxim a nosaltres. Comprendre l'altre des de la dissort. Vet ací què aporta la literatura, més que no pas la història. La literatura permet establir els canals perquè corri l'empatia, l'entesa, la familiaritat entre una persona del segle XV i una altra del segle XXI, per posar l'exemple del Papa Borja.

I aquí trobem un camp molt fecund per treballar: com s'expressa el dolor històric, com s'expressa el dolor —que emana d'estructures injustes— en la història.

I un camí natural —epistemològic, ontològic, psicològic— és la creació literària, perquè et permet superar el debat perpetu entre historiadors i filòsofs. La literatura no és ni veritat ni mentida. La literatura és, i actua en diversos plans del lector: l'emocional, el racional, el cognitiu, l'espiritual, l'imaginatiu...

---

<sup>96</sup>TADAC., Centre. *Isak Dinesen and Narrativity*. McGill-Queen's Press - MQUP, 1994, p. 31.

La representació de la història és el lloc central en què es constitueix el concepte d'història:

Des del lloc general de la "història" se'n deriven les "històries", que tothom pot compartir, i que no es troba lluny del concepte d'historiografia com a construcció, de la diferència entre fer i dir, exemplificada per Tucídides, entre el fet real i la seva lingüística.

Exiled Thucydides knew  
All that a speech can say  
About Democracy,  
And what dictators do,  
The elderly rubbish they talk  
To an apathetic grave  
Analysed all in his book,  
The enlightenment driven away,  
The habit-forming pain,  
Mismanagement and grief:  
We must suffer them all again.<sup>97</sup>

Els historiadors es dirigeixen a la Casa de la Ciència i les Humanitats, on esperen accedir mostrant la referència empírica controlada, la discursivitat i l'orientació contextual. Els historiadors estan ja guiats per la idea que el text de la història desapareix sota la interpretació i que el text produït per la mateixa historiografia es converteix en actor de la Història.

Per altra banda, els filòsofs són atrets al lloc on Michel de Certeau celebra la historiografia com a ritu funerari, on ja no hi ha un origen clar, i la reivindicació de l'autenticitat de la historiografia només és una il·lusió de referència que cobreix el poder.

D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice, elle permet à une Société de se situer en se donnant dans la langage un passé, et elle ouvre ainsi su present un espace propre. : marquer un passé, c'est faire une place au mort, mai aussi redistribuer l'espace des possibles,

---

<sup>97</sup> W.H. Auden, *September 1, 1939*, Random House, 1945.

déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivents.<sup>98</sup>

Jacob Burckhardt afirma que la font, el *factum* pur, dona la determinació del fet històric que està relacionat amb la interpretació. I ho explica en un text no acadèmic d'una manera epifànica, i, per tant, poc científica.

Mentre viatjava, a la nit, de Halle a Eisleben, on Luter va néixer, Burckhardt escriu:

A night watchman walked the streets singing one of Luther's song. I felt a religious shiver at the idea of finding a factum still active in this place after some three hundred years."<sup>99</sup>

El fet històric es pot definir com el punt de partida de la historiografia de la manera següent: No és idèntic a l'esdeveniment, sinó que és un fet procedent de fonts, interpretades per l'historiador dins del llenguatge, com una graella a través de la qual es percep la realitat; està lligat al concepte de coneixement, és a dir, és discutible i falsable; l'existència de fets històrics permet que es pugui parlar de ciències històriques.

Els filòsofs també examinen la reconstrucció de la font, l'hermenèutica de l'esdeveniment i la construcció narrativa del text.

Els historiadors s'aproximen a la realitat del que va passar i a la possibilitat d'utilitzar mètodes científics per escriure aquesta realitat, per reproduir la història, sense negar les lleis de la constructivitat, la subjectivitat i la relacionalitat, que Koselleck, l'historiador dels conceptes, reproduceix amb els termes anotant, actualitzant i reescrivint.

Els filòsofs, en canvi, neguen la connexió entre fet empíric i el que escriu, assumeixen que, quan s'escriu, es construeix un passat continu basat en el principi de causalitat amb un cert grau de violència; que l'actualització

---

<sup>98</sup> Citat a *Hermenéutica y responsabilidad, Homenaje a Paul Ricoeur, Actas VII Encuentros internacionales de filosofía en el camino de Santiago. Universidad de Santiago, 2003, p.199.*

<sup>99</sup> Citat per Efraim Podoksik a *Doing humanities in the Nineteenth- Century Germany*, Leiden Boston, Jacob Burckhardt, letter to his sister Louise, 5 Apr. 1841, p. 3.

d'esdeveniments passats en un subjecte crea una seqüència d'esdeveniments incrustats en estructures reconegudes subjectivament, i que finalment la reescriptura porta la història a inventar-se constantment en relació amb el present.

La historiografia és una traça de la desaparició de la gènesi, l'origen, en el resultat, segons els filòsofs; però els historiadors pensen que no només coneixen el lloc, el temps i les circumstàncies dels esdeveniments històrics, sinó que també poden descriure el procés de canvi, i no creuen que el real desaparegui diluït al text.

Tanmateix, si el traçat es fa amb l'ajuda de l'escriptura intransitiva de què parlava Barthes: "Le langage est dégage de la fonction référentielle, il est intransitive"<sup>100</sup> Amb aquest mecanisme involuntari, és possible una aproximació, perquè aquí també el tema està descentrat, no està fora de l'acció, no s'adreça a un objecte, sinó que escriu i mira alhora. Com si la realitat entrés de trasantó en l'escriptura, com si el fet de no fixar-la, permetés veure el seu real esquelet. Una analogia artística seria com en una sessió de jazz, en què sense saber com i per què, tots els músics entren en un diàleg profund amb els instruments, improvisant des de la cadència de l'altre. En aquest espai és on s'expressa una realitat profunda musical i vital.

Barthes escriu que la rígida oposició de subjecte i objecte, de fet i de ficció esdevé una juxtaposició que flueix més a prop de l'experiència quotidiana del món. El real no és representable ni en la forma ni en el fons, tot i que les dues representacions en són indicis.

## 12. La recepció

La recepció de la història inclou el "com" de la recepció, com impacta la història, com es llegeix la història, com es crea la consciència històrica i el "per

---

<sup>100</sup> "Citada per Marie Gill, Roland Barthes, *au lieu de la vie*, Flammarion, 2012, p.230.

què" de la recepció. És a dir, les motivacions per les quals el receptor s'aproxima a la història.

La consciència històrica experimenta canvis a partir d'esdeveniments significatius. Posem per cas, el Referèndum d'Autodeterminació de Catalunya, de l'octubre de 2017, conegut pel numerònim 1-0, va representar, per a una part dels catalans, l'oportunitat d'obtenir consciència d'un mateix, a través de la història, de situar-se en la història, de situar-se davant el mirall d'un fet, d'un esdeveniment, que va provocar tota mena de violències: policial, judicial, mediàtica. L'ona expansiva de les quals se sentirà durant anys en la nostra història recent. Alhora va representar la possibilitat de transcendir la transitorietat del temps, a través de fixar l'ésser històric en el fet de votar o no votar.

Com a humans, estem llençats a la contingència històrica, i a processos de transformació permanents, que són propis d'aquesta contingència. Ens sentim llençats a la realitat històrica, empesos per l'irrefrenable corrent dels esdeveniments. Sovint estem convidats a sortir de la nostra consciència històrica i fer que entri de bursada la història en els nostres actes quotidians. Pujar el nivell de consciència, de discurs, de polèmica, de sensibilització. Triar entre viure al marge de la història o capbussar-s'hi. En la mesura que algunes acceleracions de la història són incontrolables, els humans hi oposem, per amor a la permanència, la construcció del mite. La mitificació d'un esdeveniment és la garantia que es perpetua el fet viscut i que et transcendeix. Sens dubte, l'1-0 ha entrat en un procés de mitificació per a una part de la societat, i per un procés de desmitificació o demonització per a una altra part de la nostra societat. Recordem que un mite és un fet passat, l'explicació del qual no cal que sigui real sinó que sigui capaç de mostrar un ventall de comportaments humans heroics. L'ésser individual o col·lectiu, al mig de l'aventura humana, quan ha passat el temps, té la capacitat de recordar el passat creant estructures mítiques o heroiques. Aquestes estructures estan formades a partir de diversos passos, que l'heroi (individual o col·lectiu) ha de

superar. Joseph Campbell en va destacar disset passos en el seu mític llibre *The hero with a thousand faces*.<sup>101</sup>

Hi ha qui diu que el requisit previ sense el qual no es pot construir la consciència històrica és la capacitat d'entendre el succés històric i la capacitat d'articular aquesta experiència intel·lectual i vital amb el passat, és a dir, de projectar un mínim de continuïtat del passat en el present de l'individu. Els constructivistes asseguren, però, que el fenomen de la continuïtat no es pot experimentar realment, sinó que només s'assoleix a través de la creació d'estructures cognitives.

Per descomptat, un dels perills de la consciència històrica és l'oblit del passat, i aquest perill és latent en tot el present històric. Ara ens podríem preguntar si els fets històrics s'obliden perquè han deixat de ser rellevants o perquè el significat dels quals ha esdevingut opac o perquè interessa enterrar un discurs històric.

És ben cert que un fenomen aïllat, sempre que s'entengui com un fenomen de discontinuïtat, tindrà els dies comptats; ara bé, si entenem aquest fenomen com una solució de continuïtat històrica tindrà la pervivència assegurada.

Així, respecte de l'1-0, si l'entendem dins d'una *longue durée* que pot començar el 1640, i continua el 1714, i es torna a manifestar el 1939, i compta amb la darrera aparició fins el moment el 2017, estem creant un relat del passat en què les diferències històriques dels episodis esdevinguts s'esborren, en nom de la unitat del relat, d'aquesta narració de *continuum històric*. Això és consciència històrica.

Un altre element decisorí és que la història es revela com a més duradora si l'entendem dins d'un ordre, sovint a l'empara d'un ordre estatal, els transmissors del qual són les escoles (i les universitats) del país, institucions que tenen per encàrrec administrar els coneixements oficials, prèviament seleccionats. La història així presentada i institucionalitzada —i simplificada— té més possibilitat de formar part del discurs personal. Això fa que s'apugi el nivell

---

<sup>101</sup> Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library, 2008.

d'identificació de les persones amb el relat històric i, consegüentment, pugui ser recordada i operativa a través del discurs interioritzat personal.<sup>102</sup>

La recerca conscient o inconscient de la "identitat pròpia" fortifica, per descomptat, l'oportunitat de trobar lectors tant de novel·les històriques com d'història. Descobrir la història com un espai de possibilitats interpretatives que subratllen les tesis identitàries que prèviament una persona duia és un repte encoratjador. Descobrir la història recent a través del filtre dels grans mitjans de difusió és un experiment perillós, perquè els mitjans determinen el missatge i les maneres de viure i de pensar de les persones, "the medium is the message" com ens recorda Marshall McLuhan.<sup>103</sup>

Tot amb tot, la història és, per definició, una màquina de crear sentits. Molts catalans van haver d'afrontar la violència desfermada per l'1-0. Les seves vides i records romandran impregnats per aquesta experiència històrica, fins i tot gosem assegurar que l'experiència va ser tan històricament fundacional que va somoure l'espai psicològic de les conviccions, i, a la llum d'aquests tristos successos, van reforçar estructures profundes de la ideologia de cadascú.

La capacitat de recordar i de responsabilitzar-se del dolor d'un fet històric ens aboca, paradoxalment, a una gran llibertat. La de decidir donar sentit existencial, per tant, simbòlic, a una data. I aquesta voluntat de ser amb una data, amb una gent, amb un país és individual. L'individu contra el poder que el sotmet.

Per això, ens sembla tan interessant la recepció que fa Foucault de la història i com analitza el poder a *l'Arqueologia del Saber*<sup>104</sup>. El pensador francès, que va estar pres per donar suport a protestes juvenils, es va atrevir a trencar la forma tradicional de llegir i entendre la història. Va ser dels primers a treballar des de diverses perspectives (filosofia, sociologia, lingüística, psicologia social i història), i de la proposta historiogràfica de Foucault, que parteix d'un

---

<sup>102</sup> Martínez, Sergio. *Historia, Filosofía y Enseñanza de La Ciencia*. UNAM, 2005, p. 420.

<sup>103</sup> McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Corte Madera, CA : Gingko Press, 2003.

<sup>104</sup> Michel Foucault, 1969, op. cit.

enfocament filosòfic (des dels “epistemes” fins a la descoberta del “discurs”) ens aboca a una reflexió política.

La preocupació principal del francès és estudiar les relacions subjecte i veritat, i quin tipus de poder és susceptible de produir discursos de la veritat. El concepte de veritat és allò que socialment un grup de persones hegemòniques dins del grup legitima. Una historiografia, on curiosament són els marginats socials l'objecte d'estudi. Talment, l'òptica que algunes novel·les postmodernes han triat per observar el poder amb distància. Així doncs, el mètode d'estudi serà la genealogia. La preocupació de Foucault és investigar quines imposicions, quines dominacions, amaguen els discursos sobre la veritat a Occident. A partir de Nietzsche, i la seva proposta de deconstrucció de la cultura per mitjà de la inversió de la racionalitat que trobem a *El crepuscle dels ídols*<sup>105</sup>, Foucault negarà el valor clàssic de la història i l'entendrà com un joc de poder pel poder.<sup>106</sup>

Per al marxisme, el subjecte era el dipositari de les condicions econòmiques i socials, però per a Foucault, especialment al segle dinou, el subjecte neix a partir d'uns mecanismes de control i vigilància. En la mesura que l'individu és centre de les reflexions, s'obren dos tipus d'individualitat: la normal i l'anormal. I tanta informació en dona l'una com l'altra sobre com és la societat.

Entre les dues individualitats suara esmentades, hi descobrim una invenció que és producte dels sabers que se li dipositen al subjecte, i cap de les dues individualitats és una construcció conscient dels homes. Foucault planteja que el subjecte s'ha de redescobrir, donar-li un lloc en la història, i ubicar-lo almenys en dos plànols crítics: el sexual i el mental.

L'humanisme ha pensat l'home com a ésser viu, amb parla i productiu, però mai com a subjecte. I el subjecte es forma a través de les pràctiques de poder i el joc de la veritat.

---

<sup>105</sup> Nietzsche, Friedrich. *El Crepusculo de Los Idolos*. Edaf Antillas, 2024.

<sup>106</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, La Genealogía, La Historia*. Pre-Textos, 1997.



La noció d'esdeveniment, un altre concepte cabdal per a Foucault, es troba íntimament lligada a la noció d'irrupció d'una singularitat històrica en la pluralitat dels esdeveniments històrics. Per al filòsof, construir una història implica un esquinçament que permeti trencar els processos de continuïtat i la instal·lació definitiva en el camp de forces de la història, indret on es visualitzen les tensions que produeixen les erupcions de l'esdeveniment.

Una història de múltiples cares, una història sense protagonistes, una història sense subjecte. L'objectiu per a l'historiador és sortir de la presó d'aquesta forma de pensar la història des de la perspectiva de l'evolució, la linealitat i la consciència, i situar-se definitivament en el terreny de la discontinuïtat i de la ruptura, com en un camp de batalla.

La finalitat és fer de la història una contra memòria i fer desplegar, per tant, una altra forma de temps. Una història sense sentit històric, sense coordenades, sense universals antropològics. Una història sense el pes de la causalitat, però amb rigor, una història dels marges. Continua sent una història amb relat, però lluny de la tendència predominant del pensament històric. I això és altament positiu per a la narrativa contemporània: què no és si no és contra memòria l'intent de mostrar una narrativa històrica postmoderna?

Foucault valorava el document no tan sols pel que deia, sinó particularment pel que no deia, i plantejava una nova semiologia del document, que fos capaç de posar llum contra els discursos dominants<sup>107</sup>. I aquesta reflexió ens va com anell al dit per pensar 1969. Tot el que no diu el llibre cal ser interpretat com el negatiu de la fotografia que retrata el que diu. L'obaga de la realitat escriu a les palpentes.

La recepció de textos significa que, entre altres habilitats, una persona és capaç de comprendre textos complexos, i, comprendre vol dir captar, com a mínim, una part significativa del text, que, d'alguna manera es relaciona amb un món real o possible; de manera que el que fa el lector és construir

---

<sup>107</sup> Wilson, José. "Michel Foucault y La Contra Historia." *Revista de Historia y Memoria*, vol. 8, no. 2027-5137, 2013, pp. 211-43.

coherència. El lector és inherent a un text literari, altrament no seria un artefacte de comunicació. I la coherència n'és una funció més. La contextualització té lloc dins els textos literaris, però també apareix automàticament en el sistema cognitiu del lector. En aquest sentit, les expectatives i les necessitats del lector tenen un paper crucial en el canvi d'atribució de significats. El que volem dir, una mica obscurament, és que quan l'autor escriu s'adreça idealment a un receptor/descodificador; i aquest receptor/descodificador influeix en l'escriptura/codificació del text.

Ras i curt, un possible retrat del lector *influent* es definiria com el portador *a priori* de les idees fixades per escrit per l'autor *a posteriori*. Per tant, prèvia a l'escriptura d'una novel·la històrica, l'autor ja dialoga amb els seus lectors, i intenta satisfer-los en llurs expectatives. Això forma part de la poètica de l'acte prefiguratiu de Hayden White.

Això introdueix implícitament una categoria històrica a la recepció. Des del punt de vista dels estudis culturals anglesos, si un text literari té un potencial renovador, aquest mèrit no depèn del text en si mateix, sinó particularment dels canvis en l'entorn cultural del destinatari, que han portat a assegurar-se que el lector entén correctament el que s'ha proposat en el text. Aquest posicionament es fa fonamental per entendre la proposta de la novel·la postmoderna, que hem definit com a problematitzadora de la tradició històrica, i com a rupturista, pel que fa a les convencions de gènere.

El potencial de construcció d'identitats de la narració històrica es pot veure en el fet que el text canvia patrons de pensament individuals, i permet, així, el reconeixement d'un entorn cultural diferent. Això es produeix si el destinatari té coneixement de les discrepàncies entre els seus esquemes cognitius culturals amb les visions alternatives del món que s'ofereixen al text.

Això vol dir que les estratègies d'assignació de significat i la interpretació són ahora una funció del text i una funció de l'estructura cognitiva individual d'un lector concret. I aquestes funcions canvien tant a través de la pragmàtica cultural i vital de cada lector.

Els esquemes cognitius dels destinataris, als quals apel·la la ficció autoreflexiva de la història, parteixen de la necessitat universal d'història (en major o menor grau), i de la voluntat de fer lectures en el present històric, en la línia de Nietzsche:

Estos son los servicios que la historia puede prestar a la vida. Todo individuo, todo pueblo necesita, según sus objetivos, fuerzas y necesidades, un cierto conocimiento del pasado, ya sea como historia monumental, anticuaria o crítica. Pero no como lo necesitaría un tropel de puros pensadores que no hacen más que asistir como espectadores a la vida o individuos sedientos de saber, que solo con el saber se sienten satisfechos y para quienes el aumento de conocimientos es el objetivo en sí, sino siempre y únicamente, con vistas a la vida y, por tanto, bajo el dominio y suprema direcciones de la misma. Que esta es la natural relación de una época, de una cultura, de un pueblo, con la historia (...) que el conocimiento del pasado sea deseado en toda época solamente para servir al futuro y al presente.<sup>108</sup>

Aquesta darrera frase del filòsof “que el conocimiento del pasado sea deseado en toda época solamente para servir al futuro y al presente”, ens recorda l’afirmació de Josep Fontana citada al començament d’aquesta tesi quan en una entrevista li demanaven per a què serveix el coneixement històric: “O sirve para ayudar a entender mejor el nexo social o no sirve para nada.”

Així doncs, el passat, el present i el futur s’amalgamen en Nietzsche des de la visió utilitarista que la història ha de ser aprofitable per a la vida pràctica, per a l’acció, en lloc de ser simplement una font d’entreteniment o d’evasió.

### **13. El Pensament històric**

Després de presentar la construcció/deconstrucció de la història, el següent pas seria delimitar el concepte de pensament històric. En principi, és un pensament de llarga durada, de llarg abast, que contravé l’acceleració que es pot observar en tots els àmbits de la vida, la qual cosa condueix al fenomen de la reducció del present i l’escurçament de la distància cronològica del passat,

---

<sup>108</sup> Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Sobre La Utilidad y Los Perjuicios de La Historia Para La Vida*. EDAF, 2000, p. 69.

que s'ha convertit en un desconegut. Tot i que podríem dir que el concepte de "pensament històric", juntament amb el seu caràcter normatiu i imperatiu, ha penetrat en la consciència quotidiana, com a ideologia i no pas com a contingut, a través de la propaganda dels Estats.

El pensament històric perpetua la tensió entre la durada i la immediatesa, entre la continuïtat i el recomençament constant. Suposa una consciència tritemporal, per dir-ho així, perquè:

- a) Quan historiem el passat, es revela el present;
- b) Quan estudiem el present, es revela el passat;
- c) Quan projectem el futur, es revelen el passat i el present,

El desenvolupament del pensament històric significa el maneig d'informació en perspectiva del temps, la comprensió de l'experiència limitada, la possibilitat d'interpretar i entendre els mecanismes de construcció de la realitat. Comprendre la posició precària del subjecte actuant i pensant i, alhora, promoure la constatació que el temps, la realitat i el subjecte, malgrat el seu caràcter constructiu, són modalitats de la visió humana del món.

El pensament històric és una perspectiva basada en processos que reconeix la historicitat de tots els fenòmens de la realitat, que té en compte la pluralitat d'interpretacions que convergeixen en un fet històric, i que s'ajusta a la percepció de temporalitat en les seves diverses formes, com a temps passat, present i futur.

Promogut per aquest particular fenomen, aquesta tesi explora l'experimentació formal i el revisionisme històric o l'escepticisme de la ficció contemporània.

Forma part del nostre estudi, ja ho hem dit abans:

1. Detectar les estratègies que utilitzen els nostres escriptors per qüestionar el pensament històric;
2. Assenyalar els objectius que cerquen en la transgressió d'aquest pensament;

3. Descobrir les metanarracions de la història nacional que plantegen;
4. Remarcar quins són els mites que es desmantellen, i quins altres semblen ser intocables.

En definitiva, quines conseqüències té aquest revisionisme o escepticisme en el pensament de la identitat nacional.

Quan Derrida va dir allò de *Il n'y a rien en dehors du texte*<sup>109</sup>. Feia tota una declaració de principis sobre les limitacions del pensament en general, i històric en particular. L'existència de la història és textual, i és impossible accedir-hi, si no és a través de la representació i la significació lingüística.

Per això, davant de qualsevol establiment d'una dialèctica en l'explicació de la història, per exemple, entre la consideració de pobles opressors i oprimits, hi trobarem, igualment com a la política, que la lluita real es troba més aviat a guanyar el relat de la història, que no pas a restablir la veritat de la història. Per tant, tot és un joc de llenguatge que crea efectes de realitat. D'això Jean-François Lyotard en deia *les fantasmes du réalisme*. En aquest sentit, davant la impossibilitat d'aixecar un sistema veraç, comprensible i coherent, s'hi escola la mirada ideològica —una altra ficció textual— amb unes enormes repercussions socials, però.

Quan un relat històric entra en el debat polític, estem parlant que es tiba *l'Statu quo*. A Catalunya, la verificabilitat d'alguns episodis de la nostra història són fonamentals per a la nostra formació identitària. Per això, igualment en altres pobles, erigim monuments a personatges històrics (Rafael Casanova, per exemple), o en retirem alguns de l'espai urbà (l'eqüestre del general Franco, per exemple), o creem llocs com a memorial de guerra (el Fossar de les Moreres) o rebategem permanentment els noms dels nostres carrers i les nostres places.

Rere d'aquestes intervencions urbanes, hi ha la necessitat de mantenir la pervivència de la llegenda, de la ficció. No s'erigeix una estàtua a una persona,

---

<sup>109</sup> Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*. Éditions de Minuit, 1967, p. 159.

sinó que s'erigeix una estàtua a una construcció discursiva que va associada a aquella personalitat. En qualsevol cas, algunes d'aquestes intervencions, quan són mogudes per una insistència comunitària des del poble baix, són més lloables, que si es fan des dels òrgans de poder.

La història de Catalunya —com totes les històries de la Història— ha despertat grans controvèrsies en múltiples camps, rere dels quals hi ha interessos personals, polítics i acadèmics. Podem recordar disparitat de criteris entre escoles historiogràfiques (la catalana i la castellana), entre els mateixos historiadors universitaris, i entre la història oficial i la no oficial. En aquest darrer cas, són aquests mateixos *historiadors professionals* de la universitat els que atribueixen el demèrit científic de ser *pseudohistoriadors* als altres corrents fora de l'àmbit acadèmic oficial.

Els doctors Cristian Palomo i Vicent Baydal han escrit el llibre *Pseudohistòria contra Catalunya. De l'espanyolisme a la Nova Història*. Estudi que analitza la deshonestat professional i desmunta l'ús de la història com a exercici mistificador de la realitat.

Lògicament, el discurs històric no pot correspondre mai a una veritat absoluta, perquè no és possible reviure o recrear de manera perfecta cap realitat passada. A més, pot amagar altres interessos que no siguin estrictament els de fer progressar el coneixement, alhora que pot estar basat en restes arqueològiques o documentals del passat que poden haver estat alterades. Ara bé, un cop assumit que la primera premissa és inevitable i que les altres dues poden succeir, hem de tenir present una sèrie de consideracions. En primer lloc, és innegable que de la mateixa manera que una investigació periodística documentada i rigorosa pot esclarir molts fets del passat recent que altres periodistes han embolicat amb relats partidistes, també hi ha discursos històrics que són més objectius que altres, arran del fet que no estan enfocats a justificar apriorísticament el present ni a cercar veritats absolutes, sinó a conèixer millor les realitats passades. Per tant, habitualment, aquelles persones que situen tots els discursos històrics en el mateix sac («tots són igual de relatius») acostumen a amagar que allò que pretenen —de forma premeditada o no— és deslegitimar fal·laçment els més versemblants (els que es basen en proves

contrastades i comprovables) per legitimar-ne d'altres de ben forassenyats (els pseudohistòrics).<sup>110</sup>

Molts novel·listes contemporanis —que no són historiadors i, per tant, poden escriure sense ser denunciats per estaments oficials— cauen deliberadament en els seus llibres en el que avui podríem denominar amb el terme de *fake history*. Terme que designa els continguts que són posats en circulació dins d'una novel·la per provocar un efecte especial al lector (per exemple per confondre'l o per posar-lo a prova o per divertir-lo). Els continguts de la *fake history* han de ser diferenciats dels continguts que esmenta la tècnica del *Cherry Picking*, terme anglès que al·ludeix a la fal·làcia de prova incompleta, o supressió de proves, en què s'ignoren, voluntàriament o involuntària, un seguit d'evidències contràries a la tesi que un hom defensa. Per descomptat, en la novel·la, l'autor sempre tria l'opció que és capaç de donar-li narrativament més joc.

## 14. La història com a relat

En els orígens de la història, es van crear les identitats mítiques, memòries històriques que són el rerefons del logos. I els mites s'expressen com a formes narratives literàries. Un dels moments més importants en què es troba un historiador, un cop ha recollit les dades, és el de la interpretació. Abans hem

---

<sup>110</sup> Baydal, Vicent, i Cristian Palomo. *Pseudohistòria Contra Catalunya: De l'espanyolisme a La Nova Història*. Eumo, 2020, p. 8.

dit que la tasca d'un historiador va més enllà de la recollida de dades, de l'ordenament i del fet de deixar-se endur per l'evidència.

La bona novel·la postmoderna és aquella que amb les dades en fa teoria literària i esbossa teoria històrica. Només s'avança fent preguntes, obrint l'angle de visió. Altrament, el novel·lista acaba repetint el que s'ha dit sense cap mèrit.

La construcció del relat literari històric ha d'anar acompanyada d'un estudi dels processos socials en què està contextualitzada la dada que aporta la novel·la, i ha d'assumir com la dada s'encabeix dins d'un entramat polític i econòmic, social i ideològic d'una societat. Una novel·la és també una proposta d'estudi d'un període, consegüentment, l'autor necessita respondre a les preguntes que es planteja, omplir les formulacions que apareixen, insistir en les indagacions..., similarment a allò que fa l'historiador.

Un tema central en la narrativa que estudiem és el nacionalisme, els processos identitaris, les seves formes, els seus desenvolupaments i les seves adaptacions. Les assumpcions d'una identitat opositiva o agregativa, les diferències i similituds entre grups, en el nostre cas el fet característic català/valencià versus el fet característic hispà; això serà fonamental en el nostre estudi.

La literatura històrica s'utilitza per extrapolar, justificar, legitimar, per a construir realitats desitjades pel poder. De fet, per fer això, moltes novel·les dinamiten el temps i l'espai, obvien els contextos i la historiografia actualitzada, i, en nom de la imaginació, cauen en tot tipus d'anacronismes. És legítim continuar fent literatura així? Hobsbawm en una conferència es preguntava sobre els abusos en el relat de la història.

*The most usual ideological abuse of history is based on anachronism rather than lies. Greek nationalism refuses Macedonia even the right to its name on the grounds that all Macedonia is essentially Greek and part of a Greek nation-state, presumably ever since the father of Alexander the Great, king of Macedonia, became the ruler of the Greek lands on the Balkan peninsula. Like everything about Macedonia, this is far from a purely academic matter, but it takes a lot of courage for a Greek intellectual to say that,*



*historically speaking, it is nonsense. There was no Greek nationstate or any other single political entity for the Greeks in the fourth century BC; the Macedonian empire was nothing like the Greek or any other modern nation-state, and in any case it is highly probable that the ancient Greeks regarded the Macedonian rulers, as they did their later Roman rulers, as barbarians and not as Greeks, though they were doubtless too polite or cautious to say so.*<sup>111</sup>

Tindrem ocasió en el nostre estudi d'analitzar la identitat a través de la narrativa triada. I ens aturarem en la responsabilitat del narrador en la construcció de la memòria.

Els narradors, de la mateixa manera que els historiadors, no poden mai presentar-se com a garants de la veritat. El que poden fer és explicitar literàriament què volen dir en una novel·la, com ho volen dir. Una de les crítiques més punyents que es fa a la cultura, com a institució, és que a través de les arts, per exemple, la literatura, certs missatges dominants (però perfectament falsos o artificials) es volen fer passar per veritables o naturals. I les arts es fan còmplices de la fal·làcia.

Sens dubte, hi ha una neurohistòria implícita en cada novel·la històrica, és a dir, un partit pres per part de l'autor i, segurament, també per part del lector. Així doncs, el narrador no és neutral. Quan llegim literatura històrica, ens endinsem en el món de l'opinió, de la ideologia, de la visió del món, de la lectura política. El principi de falsabilitat és fonamental per aplicar-la a la història i a la literatura històrica, ara bé, el receptor només pot refutar un argument històric o novel·lesc històric, a través d'altres evidències històriques empíriques. I això només està a l'abast dels especialistes o investigadors.

A més, una novel·la històrica té sempre associada, per definició, una lectura sentimental o emocional, que transcendeix tota racionalitat; fins i tot, en l'escriptura de la història hom albira aquesta emocionalitat. Vicens Vives, a part de mestre d'historiadors, era un excel·lent escriptor, en la seva bella prosa hi trobem ara sí ara també perles del seu pensament i de les seves emocions.

---

<sup>111</sup>Hobsbawm, E. J. *The New Treat to History*. 1993. Budapest.

<https://www.osaarchivum.org/blog/the-new-threat-to-history>

Catalunya viu perquè ha de fer quelcom a la història. (...) O surem o ens enfonsem. Pel fet que hàgim surat durant els quatre segles més aguts del Minotaure, ens certifiquem de la realitat de la nostra existència. Per això no podem dir que la història de Catalunya sigui un perpetu condicional. No. La vida dels catalans és un acte d'afirmació continuada: és el sí.<sup>112</sup>

Les peces literàries talment com les arqueològiques s'interpreten, la qual cosa ha conduït Anthony Snodgrass a anomenar fallàcia positivista el fet d'igualar el que és observable arqueològicament amb el que és significatiu històricament, en els seus mots: "The trap of this fallacy is set when the scholar believes that archaeological prominence and historical importance are the same thing."<sup>113</sup> Hem d'aclarir que la descoberta d'un objecte no vol dir res més que existeix aquest objecte, com la descoberta dels *Papirs del Qumran*, no vol dir res més que existeixen dits documents. Les implicacions de la seva existència ja entren en allò que anomenem interpretació.

La font, la interpretació i la narració vet ací la institucionalització i legitimació de la realitat que filtra la literatura. La narració, com a tercer component de la construcció de la història, és l'enllaç entre la història i la ficció en general.

La narració no només connecta la història i la ficció entre elles, sinó que encara fa una cosa més fonamentalment, connecta aquestes dues peces amb la vida. Així la narració imita estructures que simulen la vida: principi, mig, final; conflicte i solució; tensió i dissolució; preguntes, respostes. D'això deduïm, naturalment, que l'existència humana també té una estructura narrativa. Malgrat que aquesta atribució sigui un artifici més.

El problema que es tracta en aquest moment és, també, la qüestió de si es pot distingir clarament una narració històrica (historiografia), una narració històrica ficcional (novel·la històrica de qualsevol mena) i una narrativa fictícia; la

---

<sup>112</sup> Vives, Jaime Vicens. *Notícia de Catalunya*. Vicens Vives, 1995, p. 123.

<sup>113</sup> Citat a, Waclawik, Maciej. *The Land of Fertility II: The Southeast Mediterranean from the Bronze Age to the Muslim Conquest*. Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 62.

resposta a aquesta pregunta condueix a una diferenciació entre la construcció històrica de la historiografia i el de la novel·la històrica.

La relació entre la historiografia i la ficció es descriu fonamentalment en la *Poètica* d'Aristòtil. En el capítol IX, Aristòtil afirma que:

La poesia és cosa més filosòfica i més important que la història, perquè la poesia expressa més aviat el general i la història el particular. El general és això: quines coses s'esdevé de dir o de fer a tal o tal mena d'home, segons probabilitat o necessitat; i aquesta és la finalitat de la poesia, per bé que dona noms als seus personatges; el particular és, per exemple, què ha fet Alcibiades, què li ha passat <sup>114</sup>

Aquest paràgraf s'obre a tenir múltiples significats, pot voler dir que els historiadors consignen els esdeveniments mentre que els poetes expliquen els esdeveniments. També que mentre que els historiadors particularitzen els esdeveniments, i els singularitzen, en la seva realitat empírica; els poetes els universalitzen, perquè el declaren, i hi afegixen lògica narrativa. El camí sembla que és el de l'experiència particular fins a l'abstracció. Clarament, una cosa és què li ha passat a una persona i l'altra, ben distinta, és què significa que li hagi passat això. D'alguna manera Aristòtil, dins d'un pensament dual i classificatori, reparteix les dues tasques idealment: l'historiador té com a funció reportar, anotar allò que s'ha esdevingut, i, en canvi, el poeta té com a funció explicar, aclarir allò que ha reportat l'historiador.

Perquè l'historiador i el poeta no es diferenciïn per haver escrit en prosa o en vers (fora ben possible de posar els escrits d'Heròdot en vers i no deixarien de ser una història, amb metre o sense metre): ans es diferenciïn, perquè l'un refereix les coses esdevingudes; l'altre, coses que haurien pogut esdevenir-se. <sup>115</sup>

La diferenciació aristotèlica a bastament citada pot donar com a resultat tres frases diferents.

Posicions sobre la relació entre historiadors i poetes:

---

<sup>114</sup> Aristòtil, op. Cit., 1451b.

<sup>115</sup> Aristòtil, op. cit., 1451b 1-5.

1. Els historiadors i els poetes estan estrictament divorciats, per uns límits precisos, perquè un parla de coses empíricament veritables, i els altres, només sobre esdeveniments o explicacions possibles.
2. Són indistingibles els uns dels altres perquè són ambdós narradors: el vehicle del vers o la prosa no els fa diferents.
3. Els dos s'aproximen a la realitat a través dels dos modes narratius habituals que influeixen en allò que es diu.

La primera posició és la de la historiografia tradicional i la ciència històrica. Històrica objectivista segons la classificació de Spang<sup>116</sup>. La segona posició és Hayden White, la il·lusionista. La teoria segons la qual les obres de la historiografia són construccions poètiques que enllacen la seqüència contingent d'esdeveniments històrics en una estructura narrativa és d'aquesta segona visió. White denomina a aquest fet "compliment" - i això és una certa manera "comprimida" de descriure i d'explicar el món, resumit paradigmàticament en els quatre "trops" la metàfora, la metonímia, la sinècdoque i la ironia.

A la tercera posició, que és un disseny més matisat de la segona posició, trobem les formulacions de la ficcionalització de la història i la historiació de la ficció.

Basat fonamentalment en el procés narratiu, les teories de la ficció literària postmodernes es relacionen principalment amb la tercera posició respecte a la relació entre historiadors i poetes.

La ficcionalitat de la realitat es mostra crucial en la ficció, però és diferent de la ficcionalitat de la no realitat, i això és així per culpa de l'acte d'imaginar. Tan aviat com la representació (amb paraules) genera una veritat fictícia, per exemple, posar Napoleó damunt d'un cavall a través de les muntanyes de Prades, es crea una ficció mundial, tot i que, a fe de Déu!, sostinguda per una realitat: els francesos van envair Catalunya, l'emperador dels quals era Napoleó.

---

<sup>116</sup> Kurt Spang, op.cit., p. 251.

La veritat principal d'una narrativa fictícia és que desdibuixa els límits entre la ficció i la no-ficció; i això trasllada la decisió sobre la ficcionalitat al destinatari que és qui ha de dir si allò s'ho creu o no s'ho creu; si considera que allò que llegeix és probable o que no ho és; si admet que és fruit de la imaginació, amb base real, o és imaginació sense base real. Però d'alguna manera, míticament, publicitàriament, el lector ja ha creat una realitat interna d'allò que germinalment no pretenia ser realitat. És la realitat de l'elefant rosa, que no existia abans d'emetre el sintagma. Un cop dit, ja comença a ser, a tenir entitat, ni que sigui per negar la seva existència.

La cultura occidental és una gran creadora de ficcions. El lector n'és la víctima: quan llegeix aventures de persones històriques, per exemple, les peripècies del general Cabrera, dins de *Les Històries Naturals* de Joan Perucho, es produeix una fusió del subjecte real i el subjecte de la narració, els dos subjectes coexistint en la consciència dels lectors.

L'anacronisme dins la literatura normalment sempre és deliberat, perquè quan no n'és, estem parlant d'ignorància. Qui feia ús d'aquesta llicència de manera habitual i intencionada era el mateix autor suara citat, Joan Perucho, adscrit al gènere fantàstic i històric.

L'anacronisme sempre representa una inconsistència (d'objectes, de llenguatge, de persones) que opera directament contra el temps històric que s'està narrant. Pot haver-hi un anacronisme que representi un tret del futur en un temps passat, com a l'inrevés, que un tret del passat es manifesti dins del futur. Normalment, l'efecte que tot anacronisme vol provocar és el d'estranyament o de xoc, o vol subratllar la ficcionalitat de l'obra, o emfasitzar les relacions passat- present, o afegir-hi humor.

Walter Scott va justificar l'ús de l'anacronisme dins la literatura històrica: "It is necessary, for exciting interest of any kind, that the subject assumed should be, as it were, translated into the manners as well as the language of the age we live in."<sup>117</sup> En principi, hauríem de tenir clar que l'anacronisme és un marcador

---

<sup>117</sup> Scott, Sir Walter. *Ivanhoe*. Penguin, 2000, p.25.

de ficció, i això no és inherent a un text, per si mateix, sinó que només es pot atribuir en el transcurs d'un procés de comunicació, la correspondència entre emissor (autor) i destinatari (lector) sobre l'atribució de la ficció.

Un altre punt de partida és l'anàlisi de la situació narrativa entre l'escriptor i el lector. En la narració històrica, l'oferta educativa, la reivindicació d'autenticitat, l'adequació de la narració en termes de temps i lloc, i la reclamació de validesa es troben del costat de l'escriptor. Si prioritzem la necessitat d'entendre, d'assegurar-se, d'orientar-se i de distanciar-se estem del costat del lector.

En la narració històrica —com en els contes de ficció en general— l'escriptor vol crear una “il·lusió”. El lector pot experimentar el “willing suspension of disbelief” de què parlava Coleridge, tot i que pot crear una distància respecte al text, en què la il·lusió es fa alternativament irresistible i insostenible.

## 15. Construcció objectiva i subjectiva de la realitat d'un text

Podem entendre com a realitat dins d'una novel·la<sup>118</sup> tots els fenòmens externs als personatges que d'alguna manera o altra els condicionen. Tota obra narrativa construeix una realitat, que reproduceix el coneixement social dels

---

<sup>118</sup> Per escriure aquestes línies ens hem basat en el llibre clàssic de sociologia:

Berger, Peter L., i Thomas Luckmann, *La Construcción Social de La Realidad*. Amorrortu Editores, 1995.

personatges, les seves rutines laborals, els hàbits privats, les seves institucions, les seves violències, les seves creences, les seves formes de poder, d'estimar, de guanyar-se la vida, la seva divisió de tasques. A través de la parla dels personatges i la veu del narrador veiem com la realitat quotidiana mostrada en una novel·la s'imposa i com aquesta realitat limita la llibertat social dels individus ficcionats.

Així mateix, la parla dels personatges i la veu del narrador permeten objectivar les seves experiències davant del lector i objectivar el món que els envolta dins del mur d'una novel·la. Aquesta polifonia de veus crea un univers simbòlic, que té el poder d'actualitzar la realitat pàgina rere pàgina, operació que simultàniament fan els personatges que hi viuen i el lector que els interpreta.

En alguns casos els personatges, a través de la parla, denoten un ordre establert, i legitimen construccions de representacions simbòliques que tenen per objecte controlar la legalitat en què viuen: la política, l'economia, la religió, la filosofia, l'art...

També dins d'una novel·la, podem percebre com es creen camps semàntics que tenen per objecte mostrar el coneixement de la societat que retrata. Aquests camps semàntics representen els sabers interioritzats de la societat novel·lada. Els personatges, a través del que fan, a través de com interactuen amb els altres, mostren la interiorització de la societat descrita. La realitat subjectiva queda condicionada a la realitat objectiva de la societat, que s'ha construït amb la interacció entre tots els personatges.

El personatge té consciència d'individu dins d'aquest marc, i com a individu, ha d'interioritzar els diversos submons institucionals. Les institucions admeses definiran el rol de l'individu dins de l'estructura de la novel·la. Sovint la consciència de determinades estructures socioeconòmiques provocarà la rebel·lió de l'individu dins del seu marc vital.

La gran paradoxa del personatge —igualment a altres aspectes del sistema literari— és que es desenvolupa en l'àmbit del relat amb la vivacitat d'una persona sense que mai puguem identificar-lo amb cap.

El personatge menja, dorm, parla, s'enfada o riu; opina sobre el temps que li ha tocat viure i, tanmateix, les claus de la seva comprensió no resideixen ni en la biologia, ni la psicologia, ni l'epistemologia o la ideologia sinó en les convencions literàries que han fet d'ell un exemple tan perfecte de la realitat objectiva que el lector tendeix inevitablement a situar-lo dins del món real. Això és almenys el que assegura Antonio Garrido <sup>119</sup>

Un novel·lista tan autoreflexiu com Forster ho anunciava així.

What is the difference between people in a novel and people like the novelist or like you, or like me, or Queen Victoria? There is a bound to be a difference. If a character in a novel is exactly like Queen Victoria –not rather like but exactly like– then it actually is Queen Victoria, and the novel, or all of it that the character touches, becomes a memoir.<sup>120</sup>

L'esdeveniment és el punt de partença del fet històric i del qual s'alimenta la història, la historiografia i la novel·la històrica. Un esdeveniment és una narració, que se situa en l'espai i en el temps, i que gira entorn d'un tema i d'un subjecte. Atès que la historiografia i la novel·la són textos, l'esdeveniment, el tema, l'espai, el temps i el subjecte es poden veure com a fils diferents de la trama d'un teixit. La matèria primera del fil, òbviament, és el llenguatge.

Per poder analitzar la traducció de la realitat històrica a la realitat fictícia de la novel·la històrica, s'utilitzen els fils que creen el teixit textual i estructural. Això revela les premisses amb les quals s'interpreten les novel·les. El succés *esdevé* esdeveniment narrat, fil vermell, que s'integra a diferents xarxes, per exemple, l'estructural. Estretament relacionat amb el fil de l'estructura, trobem l'espai i el temps, per la qual cosa, creem una topografia representativa i una cronologia aproximada de la història, que es fonen en un *cronotop* literari, que tot ho abasta. Per a la literatura és molt important el temps i el mode verbal: narració (temps passat), descripció i diàleg (temps present); i els modes, amb l'ús verbal de l'indicatiu, garantim la realitat, i amb el subjuntiu garantim la irrealitat i els anhels.

---

<sup>119</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El Texto Narrativo*, Editorial Síntesis, 2007, p.68.

<sup>120</sup> Forster, op. Cit., p.71.



De tota manera, el gran problema i parany de la història i de la literatura és el de la representació de la història que consisteix bàsicament a reduir la macroestructura de la multidimensionalitat i de la simultaneïtat dels esdeveniments en la microestructura de la unidimensionalitat i la linealitat.

Un fil complex és la presentació narrativa, per a la qual s'han desenvolupat models sofisticats en narratologia. I un altre no menys complex és com casen els subtextos en l'hipertext històric o literari.

El fil de la memòria i de l'oblit, per exemple, s'alimenta de subtextos documentals com lleis, documents d'arxius, testimonis processals, registres econòmics, textos dietarístics per només a citar-ne alguns. Tots ells tenen la voluntat de consolidar la representació de la realitat. I tots ells han format part d'un llibre com és *1969*.

## 16. El personatge, la persona i el subjecte històric

Des del punt de vista del lector, fenòmens contrastius com l'experiència o la innocència dels protagonistes, la capacitat d'actuar o la impotència, la violència o el patiment passiu, la memòria o l'oblit, la consciència o la irreflexió determinen qualsevol retrat d'un personatge històric qualsevol.

El subjecte històric, com a personatge literari, és alguna cosa més especial que un simple personatge. És una construcció que es desplega a través dels paràmetres del determinisme històric (sabem *grosso modo* què li va passar a Napoleó, per exemple) però l'autor pot atorgar-li, com un Déu dins d'una novel·la, llibertat a l'hora d'actuar, parlar o pensar. Sabem que el subjecte històric es presenta a través de les persones del verb, i, per descomptat, a través de la interacció amb altres subjectes històrics. La filosofia no el limitaria

als aspectes del determinisme o del lliure albir, sinó que n'admet molts d'altres. Per dir-ho així, el subjecte històric és construït i constructor, admet aproximacions enriquidores des de la fenomenologia fins al constructivisme. El subjecte històric és aquell que pot superar o integrar la dicotomia entre subjecte autònom i societat heterònoma, la suposada mort del subjecte de Foucault i les aproximacions del subjecte biològic, social i històric de les neurociències.

Els autors de novel·la històrica s'afanyen a reconèixer la dependència dels subjectes retratats amb l'entorn. Els situen dins d'un marc, elaboren un discurs *ad hoc* per a ells. A més, són normalment evolutius dins dels murs d'una novel·la. El personatge s'inventa la identitat a través del que fa, del que pensa, del que li passa, és a dir, a través de diverses formes de relacionar-se amb ell mateix i amb els altres dins de la presó amb règim de semilibertat d'un llibre.

Un subjecte històric pot aparèixer com a observador (en primera persona) o com a observat (tercera o segona persona), i afirmar necessitat, determinisme, causalitat, llibertat de voluntat i contingència. Hi ha llibertat i submissió en la representació del personatge històric real. De tal manera que el subjecte històric esdevé un espectre impossible de retratar.

Segons el professor Carlos Mata Induráin <sup>121</sup>, els personatges que apareixen en la majoria de les novel·les històriques, grans excepcions a part, funcionen com a rerefons d'una època determinada damunt de la qual tracen els novel·listes la trama. Per tant, molt sovint parlem de personatges històrics protagonistes secundaris. El seu paper és el d'ajudar a la reconstrucció del passat. Els personatges reals venen predeterminats per la història i, en conseqüència, per la seva relació amb l'univers novel·lesc prefigurats. I el novel·lista pot sentir que perd la llibertat.<sup>122</sup>

En l'estudi sobre la novel·la històrica abans citat de Lukács el crític comentava que els protagonistes principals de les novel·les de Scott són "héroes medios" i

---

<sup>121</sup> Induráin, Carlos Mata, *Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica*, en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, EUNSA, Pamplona, 1995, p. 13.

<sup>122</sup> Ferreras, Juan Ignacio, *El triunfo del liberalismo y la novela histórica*, Madrid, Taurus, 1976, p. 31.

que sovint serveixen per relacionar grups oposats. Scott explica les seves figures a partir de l'època a la qual pertanyen, i no al revés, com faran els romàntics. Els personatges són “apropiados para encontrarse en el punto crítico de las grandes colisiones socio-històricas.”<sup>123</sup> És a dir, són representació de la vida del poble. Scott mai no modernitza la psicologia dels seus personatges. Igual que a l'Antic Testament, els personatges bíblics són el que fan i el que diuen, res més. Sigui com sigui, els personatges, reals o imaginats, s'han de comportar d'acord amb l'època que van viure. I això vol dir descobrir les normes, actituds, creences i expectatives del seu temps. La missió com a escriptor de novel·les històriques és proposar hipòtesis conductuals de la gent del passat.

Òbviament, el personatge és un element essencial perquè pugui existir la novel·la històrica. És una força dins d'una novel·la, tal com diu Eric Bentley,

A fictional character is not an individual in the same way as when a person is portrayed or photographed, but rather is a force in a story.<sup>124</sup>

Amb Aristòtil sabem que la imitació d'allò que són les persones o les coses es troba al bell mig entre l'observador i la realitat.

En una novel·la històrica la matèria primera de la trama són els esdeveniments, especialment si són violents, i la matèria primera dels personatges són les figures històriques amb llurs passions i destins.

Els personatges, o la interpretació dels personatges, sempre han estat influïts per les diferents concepcions de l'ésser humà en el temps de l'escriptura. Si comparem els personatges de Walter Scott amb l'Adrià de la Yourcenar o amb el Papa Borja de Mira —*toutes proportions gardées*—, ens adonarem que hi ha pel mig la revolució conceptual de la psicoanàlisi, i la seva proposta d'ésser humà, i això és un fet que no pot obviar ni cap autor ni cap lector.

---

<sup>123</sup>Lukács, op. cit., p. 126.

<sup>124</sup> Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. Hal Leonard Corporation, 1991, p. 56.

Si volem simplificar, a la literatura històrica, hi trobaríem quatre grans tipus de caràcters:

1. Aquells personatges que, seguint Aristòtil, són el resultat de les accions, a les quals estan subordinats. Són el que fan, per resumir-ho.
2. Aquells que, seguint a Descartes, són el que pensen o el que diuen (atès que abans ho han pensat). La característica personal d'aquest tipus és que sempre estan relacionats amb conflictes externs o interns davant dels quals intenten donar resposta. Aquí l'important no és l'acció sinó l'evolució interior del personatge.
3. Els personatges col·lectius (classes socials), que trobem descrites en les novel·les. Podríem afirmar que la condició social mostrada determina la manera d'actuar i de pensar de la classe, que són productes socials immersos en el corrent de l'obra. Aquest subjecte col·lectiu, el pensem, tal com feia Marx<sup>125</sup>, com un individu impregnat per les condicions socials de la seva existència concreta, fins al punt que la seva acció sobre ell mateix i sobre el seu entorn, és a dir la conversió en subjecte, només és possible mitjançant l'acció col·lectiva.
4. L'acció i el pensament del personatge són complementaris i s'integren en totes les accions, abraçant totes les contradiccions i contingències diverses. Aquest tipus seria un individu complex, un personatge rodó segons la classificació de Forster<sup>126</sup>.

Sovint els herois de la novel·la històrica contemporània, oscil·len entre caracteritzar-se com a personatges dramàtics o èpics. Normalment són una barreja dels dos. A més, en la lectura d'una bona novel·la històrica acostumem a veure personatges complexos, contradictoris, foscos i lluminosos, poc classificables. Això vol dir que els personatges, com els individus, tenen diverses capes del jo, és a dir, són múltiples, però que molt probablement cap de les capes del jo ficcional els classifica per complet.

---

<sup>125</sup> Marx, Karl *Tesis sobre Feuerbach*, Moscú, Progreso, 1982. Especialment la tesi número 6: " Cada individuo es , en realidad, el conjunto de las relaciones sociales..."

<sup>126</sup> Forster, op.cit., p. 135.

Amb novel·les històriques de tall més popular, hi podem trobar altres models de personatges, els tipificats per l'imaginari d'una societat, com esclaus, rics, pobres, somiadors, avariciosos, deslleials, luxuriosos, mercaders, camperols... Fins i tot, podem trobar epònims, com a models clarament arquetípics: Ulisses, Quixots, Celestines, Maquiavels, Hamlets, senyors Esteve...

Tret dels excepcionals, que són inclassificables, els herois de la novel·la històrica, venen definits pel caràcter i pels seus comportaments, i molt sovint el fan previsible per al lector. El joc amb el lector també es troba en el fet que l'autor provoqui canviar la lògica de l'heroi, de manera que el personatge no tan sols fa allò que sabem que farà, sinó que en algun moment del curs narratiu, pot fer la cosa contrària a l'esperada. En aquest sentit, les passions són motores i determinants.

Les passions fan que els homes canviïn o modifiquin el seu caràcter i el seu judici. Passions capaces de traspalsar la delicada psique humana i ficcional són la ira, el temor, l'amor, l'enveja, la compassió... Certament, són rars els personatges històrics complexos, aquells que, amb trets psicològics particulars, responen a situacions dramàtiques d'una manera orgànica i veritable.

El risc de la novel·la històrica —i també de la novel·la històrica postmoderna—, és que poden desnaturalitzar els personatges històrics reals, en nom de la ficció o de la ironia. El compositor Salieri, per exemple, que a l'obra de teatre *Amadeus*, fa la funció de personatge antagonista de Mozart, és víctima d'una difamació per culpa del repartiment dels rols del *Dramatis Personae* d'una obra de teatre. En conseqüència, la mala fama de Salieri no és res més que la maquinació altament ficcionada de Peter Shaffer amb l'objectiu de donar joc als personatges.

És una obvietat que els personatges històrics es troben indefensos davant les futures representacions dels historiadors i dels artistes. Podríem parlar de com són de fràgils les reputacions dels personatges històrics reals, els quals no es poden mai defensar de les atribucions, particularment les negatives, que fan tant els historiadors com els literats.

Neró segurament no va cremar Roma, malgrat que Tàcit ho deixés escrit<sup>127</sup> en els *Annals*, perquè les fonts no són coincidents. No la va cremar, malgrat que la versió cinematogràfica de *Quo Vadis*, l'incriminés en aquest fet històric, i de passada popularitzés aquesta versió, tot lucrant-se el narrador i el director de la pel·lícula amb aquesta feliç ocurrència. Judes<sup>128</sup> no va traïr Jesús segurament, malgrat que l'evangeli de Mateu, a manera de novel·la històrica, ho afirmés, i que l'antisemitisme de Mateu (o la comunitat que acabà generant la narració, rere el nom de Mateu) ho difongués. Restablir les reputacions d'aquests personatges històrics calumniats, pensem, també hauria de ser un deure de la història i de la literatura històrica.

Kurt Spang en els seus *Apuntes para una definición de la novel·la històrica*, parla de dos tipus de novel·la, que corresponen als dos modes d'historiar<sup>129</sup>: la novel·la històrica il·lusionista, i la novel·la històrica anti il·lusionista.<sup>130</sup> En el primer tipus, la finalitat de l'obra és “el de crear la ilusión de realidad y captar la atención del receptor de tal forma que pierda la conciencia de asistir a una representació dejándose implicar, casi hipnotizar por la problemàtica de la obra y de las figuras”. En la nostra tesi, *Borja Papa*, entraria en aquesta classificació. En el segon tipus, “se insiste constantemente en el caràcter ficticio del drama y de la representación, intentando “despertar” a los receptores a través de recursos de alienación tal como se observan de forma manifiesta en el teatro de Bertold Brecht”. En la nostra tesi, tant *Crim de Germania* com *1969*, es poden encabir com a novel·les anti il·lusionistes.

---

<sup>127</sup> Nero was at Antium. He returned to the city only when the fire was approaching the mansion he had built to link the Gardens of Maecenas to the Palatine. The flames could not be prevented from overwhelming the whole of the Palatine, including his palace. Nevertheless, for the relief of the homeless, fugitive masses he threw open the Field of Mars, including Agrippa's public buildings, and even his own Gardens. Nero also constructed emergency accommodation for the destitute multitude. Food was brought from Ostia and neighboring towns, and the price of corn was cut to less than ¼ sesterce a pound. Yet these measures, for all their popular character, earned no gratitude. For a rumor had spread that, while the city was burning, Nero had gone on his private stage and, comparing modern calamities with ancient, had sung of the destruction of Troy. Citat a *The Burning of Rome*, EyeWitness to History, 1999.

<sup>128</sup> L'any 2006 es va publicar la traducció de l'Evangeli de Judes, un text gnòstic del segle II trobat el 1978 a Egipte on es diu que fou Jesucrist qui demanà a Judes que el traís perquè es poguessin complir les profecies. Així, *Judes* passaria a ser un home sant i bo. *L'Evangeli de Judes*, National Geographic, 2006.

<sup>129</sup> Ens adverteix Spang, que aquesta classificació la pren d'Aristòtil.

<sup>130</sup> Spang, op. cit., p.86

En el primer cas, es crea la ficció que la història i la literatura són sinònimes, es vincula amb una concepció teleològica i els procediments emprats s'assemblen molt al de l'historiògraf documentalista i objectivista. El relat és lineal i continu, i posa èmfasi amb el personatge individual. Els canvis socials els promouen aquests personatges que són models per als lectors. Per tant, hi ha una supremacia de l'individu actuant respecte de la massa. Aquest tipus de novel·la cau en el maniqueisme de bons i dolents. I pretén abastar la totalitat.

En canvi, en el segon cas, es reflecteix la contingència de la història i es posa èmfasi en la falta de coherència que suposa ordenar, interpretar i seleccionar esdeveniments a través de procediments narratius. S'accentua la subjectivitat del narrador i es prioritza aspectes formals per tal de provocar el lector i desvetllar-lo del somieig literari. Estem parlant d'una novel·la de costures postmodernes.

Pel que fa als personatges, la novel·la il·lusionista té predilecció per personatges d'estaments elevats, perquè en el seu punt de vista tradicional, tracta la història com a història dels dirigents (el Papa Borja); en canvi, en termes generals, l'anti il·lusionista es fixa en les classes baixes i mitjanes, (*Crim de Germania* i 1969 hi ha un gran retrat sociològic del poble) denotant la impossibilitat de l'individu a canviar res, si no és a través de les col·lectivitats.

La segona posició s'arreglera més amb els historiadors contemporanis, escoltem novament el mestre E H Carr.:

¿Qué es objeto de la investigación del historiador, el comportamiento de los individuos o la acción de las fuerzas sociales? (...) Lo que induce a error es el intento de separar ambas nociones. El individuo es por definición un miembro de una sociedad, o probablemente de más de una sociedad, llámesela grupo, clase, tribu, nación o lo que se quiera.<sup>131</sup>

Així doncs, sembla que l'historiador faci una aclucada d'ulls per tal de transcendir ambdues teories.

---

<sup>131</sup> Carr, op. cit., p.63.

Els personatges són fruit de la trama, però hi afegeixen la idea que el seu ésser com a personatge és funcional. I remarquen aquesta funcionalitat a partir del principi que les seves accions són limitades, típiques i classificables.

## 17. L'Estructura

L'inici de la història, de qualsevol història, és un esdeveniment capturat per algú que tingui la capacitat de comunicar la seva història. Pot ser un historiador, novel·lista, periodista, artista, arxiver, comptable, arqueòleg, dietarista... En el cas que es cristal·litzin els esdeveniments en algun suport, apareixeran receptors i actors, apareixerà interpretació, afirmació o negació de l'ordre existent, apareixeran dubtes sobre l'esdeveniment, que en puresa és impossible de ser retratat en mots.

L'esdeveniment de l'1 d'octubre de 2017 duu un espai i un temps incorporat (un passat, un present i un futur), duu ruptura, una violació de la norma (proposa germinalment discontinuïtat) i duu el desig de fer possible l'impossible. Per tant, suggereix alguna cosa nova o diferent, que obliga l'entorn a conviure-hi o a oposar-s'hi. A més, un esdeveniment tan definitori com el que



esmentem provoca una incontrolable emoció, que s'experimenta, es percep, es viu, s'avalua, però és impossible de ser entesa, racionalitzada, i molt menys pels afectats en el drama. Compleix escrupolosament les ordres d'una jutgessa qui colpeja i ensangona el cap d'una dona? Els ciutadans que ofereixen els seus cossos com a estandards d'una causa saben què estan fent? Hi ha consciència en els dos bàndols de l'abast d'aquells actes? L'esdeveniment només pot agafar un sentit a través de la narració. El colpejat i el colpejador crearan narratives distintes per justificar el que fan. Sense la narrativa, l'absurd i el desordre en els dos bàndols és manifest.

La història és una seqüència d'esdeveniments, que són estudiats per la causalitat, la connectivitat i la continuïtat. Amb aquest tipus d'anàlisi els esdeveniments es llegeixen com a seqüències seriadades, taxonòmiques, que creen categories ordenades en èpoques, moviments, corrents, mentalitats. En gran manera és el sistema triat per Márquez per retratar l'any 1969 a Barcelona. Tot plegat com un esforç per limitar les colossals fraccions sense sentit o sense dades (obtenibles) que té l'esdeveniment històric. I, aleshores, no serà la literatura qui rebi la crida de focalitzar el sense sentit del flux de la història? No és això el que fa Márquez?

L'esdeveniment històric, quan ha passat el temps, i s'han simplificat els seus relleus, els seus contorns, quan s'han perdut els rastres de tantes i tantes dades rellevants, presenta traces d'estructura.

En canvi, l'esdeveniment literari neix de l'enfocament d'una acció, que condueix a noves accions, de manera que està més exposat al problema de la linealitat narrativa, i, per tant, se les ha d'empesca per buscar altres maneres per indicar la unicitat associada a cada esdeveniment.

El concepte d'estructura en la història i en la literatura té alguna cosa comuna: són arquitectures per abordar la realitat. Ara bé, tindrà cap estructura la realitat històrica? Sigui com sigui, i en contrast amb la realitat contemporània de l'esdeveniment que es pot viure o experimentar, la immensa producció de la història no es pot experimentar.

L'estructura d'un esdeveniment està relacionada amb termes com ara regularitat, contextualització, totalització, reducció. I tot plegat té la llarga aroma d'allò que sembla artificial. En contraposició a l'esdeveniment, que és viu, i no és retratable. L'estructura és atemporal i sense ubicació, està basada en la continuïtat, i pretén ser estable, destinada a refutar unes tesis, uns punts de vista i a remarcar-ne uns altres. Redueix el pes de l'acció humana, en nom de la impersonalitat. Les estructures són imperceptibles i, per tant, només es poden copsar hipotèticament.

L'estructura crea el marc de l'esdeveniment, el precedeix, el determina parcialment, el condueix en el seu desenvolupament. Si cada esdeveniment és particular i únic, per què ha de ser representat a partir d'una estructura modelitzada? La dialèctica entre la singularitat i iterabilitat d'un esdeveniment, l'estabilitat i la variabilitat de la interpretació demana una gamma alta d'estructures.

A diferència de l'esdeveniment puntual, el concepte d'estructura és estable, abraça un període de temps llarg, es nodreix a partir de la combinació selectiva d'esdeveniments puntuals. Però l'estructura hauria de ser canviable, idealment, per reflectir la naturalesa dels esdeveniments. Tot i que no hi ha cap ruta directa de l'esdeveniment a l'estructura, o viceversa, de l'estructura a l'esdeveniment. Podem afirmar que mai cap estructura inaugura un esdeveniment. Són dues concepcions de la realitat que només es poden practicar l'una darrere l'altra, segons Luhman<sup>132</sup>. Atès que la realitat (real) no s'aplica a la literatura com a criteri de veritat, el concepte d'estructura guanya llibertat i creativitat. El concepte d'estructura porta en ell mateix un alt valor analític, perquè és responsable de la llegibilitat d'un text, i contribueix poderosament a l'artificiositat o singularitat d'un text. Si un esdeveniment és estructurat, vol dir que s'hi operen els reduccionismes de l'òptica humana, però, alhora, obre una porta a la creativitat, a la reinvençió estructural.

---

<sup>132</sup> Niklas Luhman, *Social Structure and Semantics*, Standford University Press, 2003.

Si reduïm a la seva expressió mínima la selecció d'esdeveniments a l'hora d'analitzar les novel·les, podem arribar a determinar dos criteris molt senzills, gairebé cinematogràfics, en què els protagonistes són essencials.

1. El personatge principal —o personatges— marquen l'esdeveniment. I quan no hi ha personatges principals, com és el cas de 1969, són els temes els que marquen l'estructura.

2. L'esdeveniment es mostra com una experiència extraordinària, que mou els personatges de la història.

Ara bé, la realitat dels esdeveniments cal transformar-la en matèria lingüística a través d'una estructura interna (frases, paràgrafs, tipografies, citacions...) i externa (llibres, parts, capítols, subcapítols, seccions, subseccions...). Tothom pensa que aquest tipus de divisió és la cosa més natural del món, però de natural aquesta divisió no n'és en absolut. És tan arbitrària com l'ortografia.

El més natural seria començar a escriure com els antics apuntadors de la història en els *scriptoriums* monacals, que recollien notícies diverses, com un almanac, amb l'interès de compendiar el passat i consignar el present. Molt famosos eren els crònics del monestir de Ripoll o de Sant Cugat. Un fet històric o quotidià, l'un rere l'altre, sense tenir gaire consciència de la totalitat. La novel·la de Márquez d'alguna manera segueix aquesta tradició compiladora.

Ens explica David Lodge en l'Art de la Ficció<sup>133</sup> que:

Les novel·les de Daniel Defoe són un flux de discurs constant, ininterromput. Com és habitual en Defoe, és difícil saber si es tracta d'un símptoma de la seva pròpia falta de sofisticació literària, o una imitació astuta de narradors ingenus, no professionals, que vessen a la pàgina la història de la seva vida sense cap estructura o pla preconcebuts.

Lukács considerava que:

Le roman apparaît comme quelque chose qui devient un processus<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Lodge, David, *L'art de la ficció*, Editorial Empúries, 1998.

<sup>134</sup> G.Lukács, *Théorie du roman*, 1920, Gallimard, 1989 p. 67. Recordem que quan l'autor va escriure aquest assaig, abans dels anys 20, encara era un jove hegelianista de profundes lectures. Serà després que

I la pregunta clau que ara intentem esbossar és com pren cos estructural aquest contínuum, aquest procés que no s'atura. Efectivament, el que cal estudiar és com s'afaiçona aquest procés narratiu tant en una novel·la com en una obra històrica, perquè aquest procés ininterromput de mots no sigui inintel·ligible.

Tal com diu David Lodge, hi ha escriptors que tenen tanta consciència d'estructura que quan acaben un capítol creen la sensació d'una caiguda de teló, i d'altres que intenten arrencar els capítols de manera trepidant. La tècnica és tal vegada l'artifici més important de tota narració, tan invisible com inevitable en l'escriptura. Barthes deia que "la técnica es el ser mismo de toda creación"<sup>135</sup> (de tota manera sembla lògic d'esperar aquests mots d'un estructuralista), però el francès acompanyava aquesta afirmació amb una citació de Kafka, gairebé idèntica, "el ser de la literatura no es nada más que su técnica", que coincideix amb la idea de "novel·la artefacte" de Murray<sup>136</sup>, o amb allò que va apuntar Albèrès de Proust: "L'œuvre du créateur est une composition, pas une reproduction du réel"<sup>137</sup>.

Ens comenta Kurt Spang que hi ha tres grans filosofies de la història: la teleològica, la cíclica i la contingent.<sup>138</sup> El que no diu Spang és si a cada tractament de la història hi podem aparellar una estructura. D'entrada semblaria lògic que l'escrit historiogràfic tractat a través d'una concepció teleològica portés com a arnès una estructura lineal clàssica de començament, desenvolupament i final; així mateix, una visió cíclica de la història, hauria

---

assumirà els preceptes marxistes com a mètode d'estudi de la realitat literària. Destaquem que en la seva *Teoria de la novel·la* assegurava que l'èpica moderna es definia per herois en recerca permanent, per l'estranyesa i hostilitat del món exterior i la seva asintonia amb el món interior. Per les forces demoníaqes que dominaven sovint, malgrat ells mateixos, les accions dels herois i, sobretot, per l'epopeia melangiosa d'un món sense déus.

<sup>135</sup> Barthes, Roland. *Ensayos Criticos*. Translated by Carlos Pujol, Seix Barral, 1964, p. 258.

<sup>136</sup> Murray Davis, Robert *The novel. Modern essays on criticism*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.

<sup>137</sup> Albèrès, René, *Métamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris, 1966, p.127.

<sup>138</sup> Spang, op. cit., p.73.

d'anar acompanyada d'una estructura circular; i finalment, una visió contingent de la història, podria optar per diverses estructures de la narrativa contemporània: estructura oberta, en espiral, díptica, en paral·lel, concèntrica, estereoscòpica, simètrica, episòdica, paratàctica, combinatòria, o com la de 1969, que hem qualificat, seguint Deleuze, com nòduls o rizomes.

Segons Hayden White la historiografia és una mena de gènere narratiu<sup>139</sup>, per tant, amb més raó caldria tenir riquesa estructural. I cal diferenciar conceptualment les funcions de relat, trama i argument. Prèviament, aquest autor havia criticat les narratives històriques clàssiques, perquè eren ingènues, i havia percebut que la trama actuava d'unitat dramàtica comprensible. I es va adonar que depenent de l'ús que se'n feia, tenia uns efectes explicatius diferents.

Per demostrar això, en l'estudi que esmentem, l'autor contraposa tres narratives històriques de tres autors ben diferents Ranke, Tocqueville i Burckhardt, amb tres obres ben distintes: *Història d' Alemanya durant la Reforma*, *La democràcia a Amèrica* i *La cultura del Renaixement a Itàlia*. Tres estils de composició i de trama, en tres llibres distintes amb tres filosofies narratives distintes. Ranke, un narrativista clàssic, fa un ús lineal del seu relat: amb començament, un mig i un final. Tocqueville fa un enfocament més teòric, però malgrat tot "obtiene sus efectos narrativos contrastando de un modo permanente lo que parecen cambios superficiales en su tema con el conjunto de relaciones estructurales estables subyacentes y creando así una totalidad comprensible".<sup>140</sup> I, en canvi, a l'obra de Burckhardt esmentada és un exemple de "historia no narrativa", perquè "parece no tener relato, ni trama y apenas argumento."<sup>141</sup>

Les tres novel·les que analitzem nosaltres tenen correspondències amb els autors que esmenta White, tot i que en el cas dels tres autors estudiats en aquesta tesi la linealitat de la història preval. Així, Mira és el més cronològic, Lozano juga amb l'estructura del temps, fragmentant la informació, però, al

---

<sup>139</sup> White, 2010, op. cit., p. 229.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.235.

cap i a la fi, la guia és lineal; Márquez, dels tres, és el que se la juga, creant un llibre sense estructura interna, malgrat que externament segueix els esdeveniments dels mesos de l'any. Tants anys seguint un calendari fa que les novel·les, per més rupturistes que siguin, acabin seguint la convenció dels mesos, com fa 1969.

La historia de Ranke nos lleva desde un punto de partida específico a lo largo de un periplo que desemboca en un final concreto en el pasado conocido. Podemos denominar a esta clase de narrativa *procesual*. Tocqueville nos lleva desde un comienzo bien definido a un medio ambiguo, que es el propio presente de Tocqueville, però no nos brinda un final en particular. Y desde el momento en que es obvio que le preocupa más crear una estructura que describir un proceso, podemos denominar a la suya una narrativa *estructuralista*. Y, por último, tenemos la historia de Burckhardt, que no tiene ni un principio ni un final, es todo medio o periplo; no describe un proceso ni crea una estructura. Simplemente nos presenta un corpus de datos temáticamente organizados que deben ser saboreados, como por un *connoisseur*, como un interesante efluvio cuyos orígenes quedan en la oscuridad y cuyo destino final es la melancolía. Podemos denominar a esta clase de narrativa *impresionista*.<sup>142</sup>

Aquestes tres aproximacions a la història gairebé coincideixen amb aquelles que havia esmentat Spang: teleològica, circular (estructural) i contingent. De tota manera cap d'elles t'asseguren o et certifiquen que les aproximacions a la realitat històrica sigui més vera. Fixem-nos què diu Carr, en el llibre citat:

El punto de vista del historiador interviene irrevocablemente en cada una de sus observaciones; la relatividad impregna el tejido de la historia. (...) También es cierto que el proceso de observación afecta y modifica aquello mismo que se viene observando.<sup>143</sup>

No tan sols l'ús narratiu condiona el missatge, sinó també, i molt particularment, la mirada de l'observador, de l'historiador, que és creada pel que ha viscut, ha llegit, ha pensat.

Una pragmàtica vital única, que, ahora, es veu afectada per temes tan quotidians com, per exemple, si té inclinacions depressives o optimistes en el seu dia a dia. És a dir, viu condicionat per la seva història particular i la seva

---

<sup>142</sup> Ibíd., p.237.

<sup>143</sup> Carr, op. cit., p.94.

general. No existeix una mirada descondicionada de la persona que mira. A més, citant a Heràclit, mai mirem dues vegades un fet històric de la mateixa manera, perquè els nostres ulls canvien, perquè el temps s'hi ha escolat. I l'acte següent a mirar, ni que sigui amb els ulls clucs, quan parlem del passat, és escriure. I l'historiador esdevé aleshores escriptor de ficcions, i les seves hipòtesis del passat han de ser comprovables, falsables i realistes. La qual cosa sovint és impossible, perquè la verificabilitat, a través de mètodes estadístics o analítics, és impossible, sovint, per les poques dades que ens han arribat, i, per tant, la representació de la realitat es fa a través de pocs documents i, sobretot, per la capacitat interpretativa i persuasiva del llenguatge:

En las historias, a diferencia de las novelas, los acontecimientos que constituyen la línea narrativa no son (o se supone que sean) productos de la imaginación del historiador, sino que tienen que estar confirmados por pruebas, o al menos se supone que debe poder deducirse su verosimilitud a partir de los que consta explícitamente en los documentos<sup>144</sup>

Tornem a Spang i els seus dos modes d'historiar, el primer, l'objectivista i documentalista i el segon, interpretatiu i narratiu. En mots de Hayden White:

Se puede ver fácilmente cómo, en la atmósfera de los conflictos religiosos que prevaleció en Europa en el siglo XVII, los dos aspectos de la *narratio* (el que tiene que ver con la versión fidedigna de los hechos y el que tiene que ver con un alegato, petitorio o controversia) pueden combinarse con su anterior sentido de “conocer” para que se produzca su sinonimia con lo que el término “historia” se supone que expresa. El punto importante es que en el concepto de “narrativa histórica” su significado literal y su uso localizan la atención no en el “relato” que se narra como una “ficción”, sino en la confiabilidad de los conocimientos de la persona que lo cuenta. Literalemente, el término “narrativa” califica al término “historia” en su sentido *epistemológico* y no estético. No indica que la versión dada tiene que plasmarse en forma de relato con un comienzo, un medio y un fin reconocibles. Lo que indica es que la representación verbal será claramente la de un “conocer”, una versión que no es “fabricada”(factum) o “inventada” (fictum) sino más bien “encontrada” o “descubierta” en los hechos mismos (inventum). Usado con propiedad, el término “narrativa” denota una versión de algo conocido o cognoscible, o que fue conocido

---

<sup>144</sup> *Ibíd*, p. 242.

alguna vez y luego olvidado y por lo tanto puede ser traído nuevamente a la memoria a través de los medios de expresión apropiados. Presupone de un “conocedor”, que se refiere o informa lo que conoce, y es este presupuesto un “conocedor” presente en el discurso la verdadera base de la distinción entre las estructuras verbales narrativas y las no narrativas.<sup>145</sup>

Per tant, el lector delega la confiança en l'historiador. Hi ha una transferència benintencionada, una necessitat d'*auctoritas* en algun moment de la vida i en la ment de cadascú, una voluntat de tenir mestre, de dipositar la confiança en algú per tal d'avançar en el camí intel·lectual, espiritual o vital. Un reconeixement que tu saps; i jo, no. Un acoto el cap a canvi de saber. Bàsicament perquè no podem viure en el laberint sense una promesa de sortida, sense la il·lusió que tot el que vivim, llegim i pensem fa sentir.

L'organització del material històric, en mans d'un historiador seductor; la veu segura amb la qual ens parla aquest autor o autora; l'afinitat electiva que inconscientment detectem com a familiar ens fa la sensació de completesa explicativa, d'haver trobat una veu amiga capaç de fer-nos sentir persuadits —prèviament, és clar, teníem unes ganes enormes de ser intel·lectualment seduïts, ni que sigui en el lapse d'una lectura d'una setmana.

El punto importante es que al tomar de una manera literal el significado del término “narrativa” y destacarlo, estamos poniendo de relieve la relación entre la voz del narrador y su objetivo, que consiste en llamar nuestra atención hacia evidencias organizadas de una determinada manera. Esto a su vez nos permite hablar, no de una explicación o de una representación en la narrativa histórica como si estas fueran en cierto sentido operaciones separadas, sino más bien de una gama de efectos explicativos que obtenemos de la buena historiografía. Y lo que quiero señalar es que en la buena narrativa histórica reaccionamos específicamente ante la voz del narrador cuando llama nuestra atención hacia diferentes niveles en los cuales pueden obtenerse los efectos explicativos: el relato, el argumento y la trama, respectivamente.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 238 i 239.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 240.



D'alguna manera poc racional, poc acadèmica, poc crítica, el lector es troba comprès per l'aura de l'autor, i admet, sense defenses, allò que diu i escriu, perquè el missatger ha esdevingut –inconscientment– un *maître à penser* i allò que escriu formarà part del bagatge, del pensament del lector, a canvi, això sí de creixement, almenys mentre duri l'encanteri intel·lectual.

Una tercera clase de comprensión que obtenemos de cualquier narrativa histórica digna de ese nombre, es decir, de las formas en que funcionan los modos de narración que nos ofrece la tradición para informarnos acerca de las maneras en que nuestra propia cultura nos provee de una cantidad de diferentes significados para un mismo conjunto de acontecimientos. Pienso que es aquí donde se activa realmente, en las mejores obras históricas, la “imaginación constructiva” de Collingwood. Es esto, más que la narración misma o el argumento, lo que entendemos por interpretación. Y es este el lugar donde tener aptitudes para la narrativa beneficia con creces a los grandes historiadores del pasado y presente.<sup>147</sup>

## 18. El Temps històric i l'espai narratiu

La interpretació dels esdeveniments seleccionats en les novel·les postmodernes tenen traces de temps: obertura al temps, trencament de continuïtat, alteritat categòrica, violació de normes i atribució d'aspectes experiencials, emocionals o sensuals.

Els esdeveniments i l'experiència personal es relacionen amb el present i el futur. Ara bé, la memòria dels esdeveniments es basen en les percepcions i, per tant, en una realitat anterior. La memòria contrasta fortament amb la imaginació, perquè la imaginació visualitza el possible i l'impossible, el real i l'irreal.

El tractament del passat hauria de ser un procés de distanciament d'un mateix, un intent lúcid de separar història i memòria. En canvi, el literat uneix

---

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 248.

ambdós àmbits, amb la voluntat de fer present l'absent com un conjur, com un sortilegi, com un ritu.

A l'altra part del discurs de la memòria, hi ha l'oblit. L'oblit té un lloc diferent en la història i en la literatura: en el context de la història, l'oblit és selecció i, per tant, també diferenciació, desplaçament reeixit o manipulació. Fins i tot els mitjans construïts contra l'oblit: escriptura, arxiu, memòria oral, gràfica, visual poden perfectament estar al servei de seleccions intencionades. En el context de la literatura, recordar i oblidar apareixen com una parella dialèctica, tots dos restableixen l'objecte estètic representant-lo: el fan visible o invisible. D'aquesta manera, l'oblit es pot definir com a contrari, com a enemic de la memòria, com el costat d'ombra del record o com a requisit previ de la memòria, que al seu torn està connectat amb l'ancoratge de la pista de la memòria. En el cas dels rastres del cervell, l'oblit és una disfunció, i les coses que oblidem s'aboquen a un espai intern on s'emmagatzema tot el que volem oblidar. No cal dir que la literatura i la psicoanàlisi s'alimenten de totes les escletxes que hi ha en aquest camp, aquest dipòsit, aquesta deixalleria de la memòria. En termes absoluts, tot el que hem fet, pensat, i expressat roman en l'Univers, perquè res no s'escapa de l'esfera de l'Univers, el que passa és que desconeixem aquest altre magatzem de pensaments i d'expressions.

Recordo haver estat en unes pregàries, que feien uns monjos budistes, destinades a la memòria de tot el passat de la humanitat, que incloïa accions, pensaments, paraules, les quals, segons ells, romanen com a energia en un univers esfèric en què res no s'escapa. Tot el que fem, diem, pensem deixa traces. Per això, per aquests monjos, és tan important la necessitat de la impecabilitat en les accions, en els pensaments, i en les paraules que guien els humans.

Els tres temps (present, passat i futur) simultàniament es manifesten, en el temps meditatiu, malgrat que l'estructura lineal del llenguatge no permet la seva transcripció.

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.

What might have been is an abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation.

What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.

Aquests famosos primers versos de *Four Quartets* de T.S. Eliot són tota una meditació temporal, i reblen dues idees: la de la jerarquia del present i la de la projecció mental del temps.

El temps narratiu o figurat és per Barthes un pseudo-temps<sup>148</sup>, un temps semiotitzat i afaïçonat a l'univers narratiu, amb categories i convencions literàries particulars, que van canviant la manera d'organitzar el temps a partir del gènere o el corrent estètic. Sempre dins la successibilitat dels esdeveniments.

Precisament són les novel·les històriques les que estan més interessades a reflectir les marques de temporalitat. En aquestes novel·les la disposició ordenada i successiva dels diferents esdeveniments creen coordenades, prenen sovint estructures en paral·lel entre un present actual i un passat històric, avançant esdeveniments i tornant enrere.

Tot text narratiu duu incorporat la categoria del temps. És una cronía. Tampoc considerem l'ús de la descripció com una acronía. L'objecte descrit atresora temps, per tant, tot en el món (real i literari) duu aquesta substància invisible del temps. De fet, l'absència de temps suposa la no existència de text. Per això, la novel·la postmoderna fa un ús molt conscient de l'efecte que provoca

---

<sup>148</sup> Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, 9-43.

l'anacronia, perquè el fet de presentar alguna cosa fora del temps a què pertanyeria, crea uns efectes tant simbòlics, com polítics, com ideològics, que s'han de determinar i interpretar.

L'abundància d'elements anacrònics en un text, en una obra històrica, pot arribar a destruir la coordenada temporal i crear l'efecte que es tracta d'una obra que transcendeix el temps en una mena de present absolut. És a dir una ucronia, en què la percepció del temps com a trànsit és anul·lat, i en el seu lloc l'ocupa una percepció de l'espai pel qual el jo transita i es recrea.

La memòria és l'indret on les persones emmagatzemen i trameten coneixement i experiència. Aquest indret conté l'espai i el temps, i el temps-ésser singular de què parlava el Mestre Zen Dogen, en el *Shobogenzo*,<sup>149</sup> que és capaç de provocar epifanies com la que hem descrit quan parlàvem de Burckhardt a la vila de Luter.

One should not understand time only as flying away; one should not only get the idea that flying away is the function of time. If time only were to fly, then there would be gaps. Not having heard of the path of being time is because of learning only that it has passed. To tell the gist of it, all existences in the whole world, while being lined up, are individual times. Because it is being time, it is my being time.<sup>150</sup>

A la casa dels físics relativistes ja fa temps que inclouen el concepte espai-temps en un mateix model matemàtic. En aquest *contínuum* físic es representen tots els esdeveniments físics de l'Univers. Segons la teoria de la relativitat, el temps està unit a les tres dimensions de l'espai, i depèn bàsicament del moviment de l'observador, perquè l'observador transforma les dades del fenomen observat. La mirada transforma la realitat física. Això és gairebé una declaració de l'extrema subjectivitat a la qual està sotmesa la vida humana.

En aquest espai tetradimensionat (temps, alçada, profunditat, amplada), hi habitem els humans; però, alhora, per analogia, per mimesi, per diegesi, tots els éssers presos en les pàgines dels llibres.

---

<sup>149</sup> Eihei Dogen, *Shobogenzo*, Zen Essays by Dogen, University of Hawaii Press, 1986.

<sup>150</sup> *Ibíd.*, p.105.

L'espai i el temps de creació s'assembla molt al real, perquè ambdós tenen naturalesa mental. De manera que hi ha autors com Woody Allen que han jugat amb la idea de passar del món real al de ficció . A *La rosa púrpura del Caire*<sup>151</sup>, el protagonista masculí de la pel·lícula (un relat especular, una pel·lícula dins d'una pel·lícula) és capaç de trencar la quarta paret cinematogràfica i dialogar amb una espectadora fidel que anava cada dia a una sala de cinema.

Un altre cas és el de Pirandello, que, a l'obra *Sis personatges en cerca de l'autor*<sup>152</sup>, fa aparèixer sis personatges de carn i ossos que havien estat rebutjats pel seu autor, reclamant la necessitat de viure. En els dos casos aquest efecte està al servei de diverses inquietuds existencials: posar en relleu la solitud, la necessitat d'evasió dels humans, remarcar la identitat múltiple de cada individu o reflexionar al voltant de la relació entre vida i art.

El temps en si és tan inevitable com incompreensible per a l'home, Ricoeur ho expressa en *Aporètiques de la temporalitat*. Segons Ricoeur, el temps es pot experimentar en la narració, “yo veo la actividad narrativa como una réplica poética a la aporética de los tiempos.”<sup>153</sup>

En conseqüència, la incompreensibilitat del temps en la història i la literatura, i la vida es mostren d'una manera semblant, aporètica, paradoxal.

En primer lloc, la història posa l'accent en la potenciada tridimensionalitat del temps (present, passat i futur): el passat i el futur també tenen el seu present, el present, passat i futur. Així, les novel·les segueixen o bé a Faulkner, a través de la cèlebre frase “The past is never dead. It's not even past”<sup>154</sup>, o a la novel·la realista que retrata el passat com un present real, o la novel·la postmoderna que emfatitza la simultaneïtat de passat, present i futur.

---

<sup>151</sup> Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, 1985.

<sup>152</sup> Pirandello, Luigi, *Sis personatges en cerca de l'autor*, Institut del Teatre, 2016.

<sup>153</sup> Paul Ricoeur: *los caminos de la interpretación*, *Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Antropos, 1991 a cura de Tomás Calvo i Remedios Ávila, p. 41.

<sup>154</sup> Faulkner, William, *Requiem for a Nun*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2011

La literatura també és conscient de l'estat precari del present, que es considera com l'únic pas temporal que poden experimentar els humans o com el punt zero que permet a les persones viure el temps.

En segon lloc, la història utilitza una quarta dimensió del temps, on, a més del present, passat i futur, s'estableix un temps superordinat, comprensiu. Això evita el problema de la relació entre temps «objectiu» i «subjectiu» o, dit d'una altra manera, cronologia i «temps propi». La literatura neutralitza aquest temps "històric" com en la metàfora que suspèn la referència directa, és a dir, fa tangible la presència del passat.

La història i la literatura coneixen tres modes temporals d'experiència: la irreversibilitat dels esdeveniments, la repetibilitat dels esdeveniments i la simultaneïtat.

D'altra banda, la contingència és el punt culminant de la incomprendibilitat del temps, es pot representar literàriament en l'epifania del sobtat. La contingència és també el límit de l'àrea en què la poètica de la narració i les aporètiques del temps troben una resposta adequada.

El llenguatge està estretament relacionat amb el concepte de temps, realitat i subjecte. L'ampli camp entre llengua i realitat és determinat per dues posicions oposades:

El límit entre la llengua i la realitat és transparent i es pot superar amb l'ajut d'un 'intèrpret' o una referència: la paraula *casa* no vol dir només que visc en una casa, sinó que inclou totes les metàfores i associacions incrustades a la paraula.

L'altra posició postula un mur fronterer infranquejable, darrere del qual es troba la realitat, a aquest costat del mur hi ha el llenguatge que designa, però que no assigna: *casa* és una designació per a un signe anomenat casa, però no esmenta la casa que veiem mai. Les paraules creen coses en la ment de les persones perquè tota reconstrucció de la realitat està vehiculada pel llenguatge, però existeixen les coses de forma independent de les paraules. En aquesta

existència independent de les realitats hi ha la marca del temps i de l'espai, també en el mer fet de pensar hi trobem el temps-ésser.

El temps de l'imaginari col·lectiu, per exemple, que és el temps que destinem a percebre la realitat des de pressupostos simbòlics i analògics, com un somieig diürn, que hem rebut, és transpersonal i transhistòric, perquè percebem des d'estructures antropològiques interioritzades i heretades. És un temps-ésser col·lectiu, que sovint explica les nostres inclinacions i preferències.

Per què una persona és de dretes o d'esquerres? Catalanista o espanyolista? Omnívora o vegetariana? Rarament, aquestes opcions són mogudes per pressupostos racionals, debats interns, recerques sistemàtiques de la veritat. Hi ha normalment un rerefons epigenètic. L'ambient, la història, el pensament d'un individu influeixen sobre l'expressió dels gens i sobre el conjunt de la transmissió de caràcters genètics que passa d'una generació a l'altra. Pel que fa a l'espai, considerem que és l'element marc i indispensable de tota acció narrativa. És, com tota la novel·la, realitat textual, i, com tota novel·la, pretén crear la il·lusió de la realitat. Fou Bakhtín qui va crear el concepte de cronotop per condensar l'espai i el temps en una sola categoria. Tota història és per definició cronotòpica.

Per l'obtenció d'un espai on viure es desencadenen guerres i conflictes, migracions, èxodes, exilis... Els humans imaginem la felicitat sempre en un espai concret, sigui en un imaginat futur o en el del record de la infància.

Per tant, l'espai tant el real com el topografiat té una gran força simbòlica. I actua en la trama narrativa, en l'acció i en el personatge. Fins i tot, hi ha novel·les que s'estructuren al voltant d'un espai, la muntanya de *Solitud*, amb l'ermita, o bé la catedral de Girona a *Josafat*. Per exemple, indrets com un castell o un barri marginat marquen situacions estereotipades.

En el cas de la novel·la històrica, l'espai és sempre referencial. Tolstoi, per escriure *Guerra i Pau*, a part de retratar molts personatges reals, coneguts seus, feia estudis precisos de l'espai que descrivia o volia descriure, amb aquella màxima aspiració de retratar els fets tal com van ser. Així, els biògrafs

de Tolstoi expliquen que va anar a Austerlitz , a Moràvia, per tal de conèixer i recrear el camp de la famosa batalla *in situ*.

A la novel·la realista, l'espai també és referencial, però està al servei més aviat de la versemblança que de la referencialitat. Va ser Lotman<sup>155</sup> qui va dir que l'espai literari és una realitat limitada que és capaç d'abraçar tot l'univers exterior. El text, com una metonímia, pot representar aquest espai infinit, a través de l'esment successiu de diversos llocs, o bé a través de la superposició d'espais contraposats, per exemple, l'espai de la presó contra l'espai de la llibertat. Per tant, l'espai dona referencialitat, versemblança, coherència i, tal com deia Barthes, "efectes de realitat".

Una de les funcions, tal com hem dit, és la d'organitzar el material narratiu. I si un espai se semiotitza, aquest esdevé ideològicament significat, amb tota mena de connotacions.

L'espai, a més a més, actua de mirall de l'estat anímic del personatge o dels personatges. Un espai degradat tindria una funció metafòrica i denota alguna cosa sobre l'estat anímic o la psicologia dels personatges. La relació que s'estableix entre els personatges i els seus espais sempre és significativa. Mai un espai és neutre o indiferent, si més no a les bones novel·les. Podríem assegurar fins i tot que el cronotop de la vida del personatge ha estat creat prèviament al mateix personatge.

L'aparició de l'espai en el discurs literari és sempre delimitat i concret, i sempre és reduït. Aquesta topia, conjunt de segments o microsegments descriptius que structuren un text, forma part de la naturalesa de qualsevol novel·la. Ens podríem preguntar si podem trobar indrets especials que no puguin formar part d'un espai, una mena d'anatopia, un lloc rar, incoherent, que probablement subverteix la lògica narrativa, la ciutat dels *Inmortales* borgià, per exemple. Ara bé, la violència perpetrada en la lògica espacial, la subversió del pensament establert que això significa, sempre convida a això, a interpretar-ho tot de bell

---

<sup>155</sup> Lotman, Iŭriĭ Mikhaĭlovich, i Yuri M. Lotman. *Estructura Del Texto Artístico*. Editorial Istmo, 1982, p. 270.



nou. La literatura històrica és un lloc, sobretot, un espai viu en la memòria de la humanitat. Maurice Blanchot, d'altra banda, va explorar en un llibre *L'Espace littéraire*<sup>156</sup> un altre indret: l'indret de l'escriptor en solitud, *la cambra closa* de què parlava Carles Riba, un espai físic, on el creador històric s'enfronta al buit del passat que pretén narrar.

---

<sup>156</sup> Blanchot, Maurice. *L'espace Littéraire*. Gallimard, Paris, 1968.

## Segona part: aproximacions pràctiques

### 1. Els valencians. *Crim de Germania*, Josep Lozano

La recerca teòrica sobre *Crim de Germania*<sup>157</sup> reflecteix l'evolució de la novel·la històrica contemporània, com a resposta literària/ideològica a la seva època, en un seu context històric i social. Concretament, pel que fa a l'avaluació de la qualitat literària dins la història del país. Crec que estudiar els temes de la classificació del gènere, l'observança de les convencions del segle XX - ja siguin les de la novel·la històrica o les de la novel·la postmoderna-, les estratègies de representació del passat i les possibles lectures de la història imputables a la novel·la són essencials per entendre la irrupció d'aquesta obra dins el panorama de les nostres lletres.

El significat històric i literari de *Crim de Germania* és vist, sens dubte, a través de la interpretació que fa el lector dels personatges, de l'estructura emprada i del llenguatge mostrat.

I hauríem de sumar el fet que l'atribució polifacètica del gènere *novel·la* permet en aquest cas incloure subreptíciament tota mena de subgèneres diversos com ara són la novel·la fantàstica, picaresca, autobiogràfica, documental, policíaca, epistolar... Tot plegat, òbviament, al servei de l'ambivalència del missatge que vol transmetre *Crim de Germania*, en plena clau postmoderna.

---

<sup>157</sup> Lozano, Josep, *Crim de Germania*, Els nostres autors, Bromera, Alzira, 2 edició, 2010. Tal com afirma el prologuista, Vicent Salvador: La novel·la que llegim és en la darrera versió, la definitiva, la de 2005, "El text, que és el que es reproduïx en el present volum, ha estat ampliat amb dos relats apareguts prèviament com a contes ("El dia de la sang" i "El senyal evident") i ha experimentat una acurada reelaboració en alguns detalls d'estil, molt especialment pel que fa al primer capítol, i alguna petita interpolació.", p.13.

Però ens trobem verament davant d'una novel·la? Vicent Salvador remarca en el pròleg que “es tracta d'una novel·la molt singular, constituïda com un calidoscopi de narracions breus”<sup>158</sup>, i després ho justifica dient que:

La novel·la és un gènere extraordinàriament porós, flexible: accepta la inserció de documents reals o imitats molt directament dels reals, la introducció de poemes i, per descomptat, el fragmentarisme del trencaclosques fet de relats menuts, i tots aquests trets es donen cita a l'obra de Lozano. Els exemples d'aquesta pluralitat compositiva o tècnica del mosaic són fàcilment localitzables en la literatura contemporània.<sup>159</sup>

També ens recorda el que va escriure Pere Calders entorn d'aquest tema com a prologuista de la primera edició de 1980, en què ja insinuava les dues lectures possibles: la de la novel·la o la de conjunt de relats:

És un llibre que es pot llegir com una novel·la, perquè no reclama del lector que es dispersi del tema bàsic que es proposa i perdi el pols del relat. És un llibre de contes, perquè és possible de separar-lo en fragments que tenen una unitat pròpia.<sup>160</sup>

El tema de l'adscripció del gènere ha estat, per tant, motiu de polèmica per part de la recepció des de la primera edició de 1980. Diana Buïgues ho ha estudiat en el seu estudi *Recepció crítica de Crim de Germania* de Josep Lozano<sup>161</sup>. Tres són les postures que detecta l'estudiosa en el seu primer rastreig:

En primer lloc, aquells per als quals el gènere no significa un problema, és a dir, seguint la proposta inicial de Calders, el conceben com una opció indefinida que es pot entendre indistintament com una novel·la o com un recull de contes —en aquesta línia trobem Amadeu Fabregat, Vicent Ventura i Robert Saladrigas—; en segon lloc, els qui eleven a l'ambigüitat màxima el format de gènere, sense adscriure el llibre ni dintre dels paràmetres de la novel·la ni dels del conte —Ventura Melià, Jordi Cornudella i Vicent Franch amb la seua singular proposta—, i, en darrer terme, els qui afirmen que *Crim* és indiscutiblement una novel·la —Maria Aurèlia Capmany i Josep Iborra.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p.13.

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p.14.

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p.13.

<sup>161</sup> Buïgues Pastor, Diana. “Recepció Crítica de *Crim de Germania*, de Josep Lozano.” *Ítaca. Revista de Filologia*, vol. 5, no. 5, Dec. 2014, pp. 231–59, <https://doi.org/10.14198/itaca2014.5.12>.

<sup>162</sup> *Ibíd.*, p.235.

La proposta singular de Franch que esmenta Diana Buïgues és la de considerar que el llibre està pensat més com un “informe multivectorial i literaturitzador de la Germania”<sup>163</sup>.

No cal que diguem que la literatura mai no és un cos de textos homogenis. I que el concepte de gènere literari sempre pressuposa una abstracció de certes semblances detectades en un nombre de textos que es posen en comparació. Si bé és cert que, tal com deia Lázaro Carreter:

Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al rótulo de *novela* rasgos comunes, observaremos que estos se hacen más escasos y tienden a la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal. <sup>164</sup>

Per tot això, podem considerar que el gènere de la novel·la és una convenció social que, a grans trets, defineix els seus principis reguladors, però que, alhora, permet, respecte d'aquesta concepció, proposar altres formes de concreció. De manera que es creïn espais de transgressió permanent o de creativitat permanent. És a dir, que l'originalitat estructural d'una novel·la sempre estarà en diàleg amb la definició social, dinàmica i col·lectiva, del que és una novel·la i del que no és una novel·la. Consegüentment, el concepte del gènere novel·la aporta *grosso modo* una funció orientadora i hermenèutica. Cesare Segre assegurava que:

La antinovela no es algo absolutamente distinto de la novel·la, sino una novela en la que se ha transformado algunos elementos constructivos. <sup>165</sup>

Crec que faríem bé de considerar la proposta de *Crim de Germania* com un exemple d'hibridisme, procés pel qual dos o més gèneres es combinen per crear-ne un de nou<sup>166</sup>.

La proposta lozaniàna més aviat escurça el concepte estructural de novel·la i engrandeix el sentit orgànic del conjunt de contes, de manera que s'acosta, des

---

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p.237. g

<sup>164</sup> Citat per David Viñas a *Los Géneros Literarios*, dins de *Teoría Literaria y Literatura comparada*, diversos autors, Ariel, 2005, p.271.

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p.279.

<sup>166</sup> Tal com el defineix David Duff, a *Modern Genre Theory*, Longman, Londres, 2000, p.14.

d'una perspectiva de lògica difusa, a estar en un rang intermedi entre un gènere i un altre gènere. En un context de *fuzzy logic*, aquesta problemàtica generològica és innecessària, ja que aquesta lògica no dual respon a altres premisses: utilitza graus de veritat com a model matemàtic per situar la vaguetat.

Així doncs, el concepte bàsic de novel·la es pot caracteritzar a través de diversos sub rangs d'una variable contínua. Tot plegat per crear una teoria literària del gènere que pugui representar aquests terrenys d'incertesa, que són, tanmateix, els més fèrtils i creatius.

Contra el pensament classificador, el pensament difús sempre proposa variables lingüístiques per a concretar el que volem dir. Com que els llenguatges naturals no sempre contenen termes de valor suficients per expressar una escala de valors difusa, és habitual practicar modificacions de valors lingüístics amb adjectius o adverbis. De fet, totes les subdivisions del gènere novel·la venen a representar aquest intent de deixar de definir per tal d'inserir-se dins de la línia de realitats literàries.

Una de les tesis que defensem en aquest treball és la idoneïtat de l'estructura que emprà Lozano a *Crim de Germania* per a representar la història convulsa de la primera Germania. Una de les nostres hipòtesis és investigar quina estructura literària és capaç de representar de la millor manera possible cada època històrica. En aquest cas, l'autor s'arreglera, per confegir la seva novel·la, en la compilació de documents diversos, estratègicament situats, per tal de provocar en el lector una reflexió determinada, que, tot i que deixa obert el significat últim de la lectura, és conscientment guiada per l'autor.

Per descomptat, el tractament de la història en aquesta novel·la està al servei de reforçar una ambigüitat històrica fonamental. A través d'una tècnica reeixida, s'exposen les diverses motivacions dels grups enfrontats, i, alhora, es remarquen els xocs d'ideologies subjacents en la lluita dels agermanats, dels mascarats i dels homosexuals. I això implica dotar la història d'una construcció *ad hoc*.

El discurs narratiu de Josep Lozano obté l'ajut de diverses tècniques emprades en la narrativa contemporània. Recordem que l'autor, en el moment de l'escriptura, era coneixedor dels moviments renovadors de la novel·la que, dels anys 50 ençà, es caracteritzaven per l'experimentació amb les formes poètiques i narratives, i la introducció de diversos recursos com la metaficció, la paròdia de gèneres clàssics, el pastitx, el collage... Parlem de narratives que partien d'una forta càrrega de reflexió teòrica i experimental. Exemples tenim en els narradors del *Nouveau roman*, en els grans autors nord-americans o en la narrativa del *Boom* llatinoamericà.

La primera tècnica destacable en *Crim de Germania* és la del perspectivisme: l'autor, per tal de donar una visió múltiple dels batecs històrics, recorre a fer desfilar diversos personatges, que són diverses perspectives, amb la intenció que aportin visions distintes de la història, i, d'aquesta manera, hi afegeixin certa sensació d'exhaustivitat, de completesa de visió sobre el fet històric narrat. Certament, a l'autor no el mou una voluntat nihilista, les múltiples veus no es neutralitzen entre si en un marasme sord (la qual cosa hauria creat un no-sentit molt pertorbador, molt rendible literàriament dintre de la línia postmoderna), sinó que la seva funció és agregativa, sumadora, acumulativa i contrastiva. Una funció de *scriptorium* contemporani, de cronicó actualitzat: tot allò que passa per les mans, que arriba a les oïdes, es consigna per escrit, i forma part d'aquest calaix de sastre textual. Òbviament, aquesta és la sensació que vol deixar l'obra —és només una sensació, perquè hi ha un pla previ pensat per aquest tipus d'execució. En aquest sentit, s'assembla a *1969*, pel que fa a la multiplicitat de veus que incorren en el discurs narratiu, entre veus oficials, de la noblesa, militars i populars, entre classes altes i baixes.

Aquesta compilació aparentment desordenada i heterogènia de relats sobre un tema històric en particular està creada per tal de suscitar interès en diversos àmbits personals del lector. Hi ha una volguda estètica del desordre en aquesta obra, una asimetria cercada, una poètica del fragment. Davant aquesta estructura tan particular, que subverteix l'ordre temporal i estructural, el lector fa dos moviments: el primer de distància, i el segon, de joc: s'involucra jugant, sense la voluntat que li expliquin una veritat, sinó amb l'interès creixent de

saber què es trobarà al cap del carrer. En aquest sentit, hi podríem trobar una actualització del brechtia *Verfremdungseffekt*.

Para evitar que el público se vea inducido a volcarse en la historia como se echaría en un río, para dejarse arrastrar a la deriva, los acontecimientos singulares tienen que ser vinculados de modo tal que los modos de la acción hagan impacto. Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción. (...) Las partes del drama se deben pues contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama (...) La descripción de usos y costumbres ofrece, por ejemplo, un modelo elemental de representación extrañada.<sup>167</sup>

Així doncs, podríem emmarcar *Crim de Germania* com una novel·la antiil·lusionista, tal com la descriu Kurt Spang en l'estudi citat a la primera part d'aquest treball.

Nietzsche a *La Voluntat de Poder* va enunciar la cèlebre sentència: “Es gibt keine Fakten, nur Interpretationen.” Nosaltres hem repetit *ad nauseam* que la representació històrica de tota novel·la usa el llenguatge com a mitjà de construcció de la realitat, i que tot és *en* el llenguatge, *amb* el llenguatge i *pel* llenguatge. I que és, gràcies al llenguatge i a l'exercici narratiu, que se'ns presenten els diversos personatges, les diverses perspectives de la història amb la intenció de fer-nos la il·lusió de la realitat històrica.

La pregunta que ens fem ara és quina identitat té qui mira, si —tal com diu Nietzsche— tot és interpretació, perquè el que veuen i diuen els personatges són interpretacions filtrades per la interpretació de l'autor que, alhora, el lector reinterpretarà novament en l'acte de la lectura.

Una novel·la sempre presenta una proposta estètica sobre la identitat dels seus personatges. De fet, és una bona manera de conèixer la realitat externa i la interna a través d'aquesta subjectivitat radical que proposa el perspectivisme. I recordem que una veu, la del narrador o la del personatge, és una consciència

---

<sup>167</sup> Brecht, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro*. ALBA Editorial, 2023, p. 56.

dimensionada culturalment, lingüísticament i històrica. I que, a cada veu, hi podem trobar valors, creences i desitjos particulars, que la defineixen.

Per tant, allò que —gairebé fenomenològicament— sent, veu, i diu un personatge; o allò que sent, veu i diu un narrador està carregat simbòlicament, i té la potència d'actualitzar el món que esmenten.

Així els personatges d'aquesta novel·la es troben atrapats d'una manera pirandeliana en un univers lingüístic que, a dreta llei, no és el seu. Començant per la llengua amb la qual parlen, que no és el valencià o castellà del segle XVI, naturalment, perquè la convenció de la novel·la històrica és fer parlar els personatges amb la llengua sincrònica de la publicació i no pas amb la llengua sincrònica dels personatges.

També els personatges es troben atrapats en una història presentada fragmentàriament, limitadora, per bé que alguns d'ells, en virtut de la seva funció referencial, tinguin continuïtats, en el mateix llibre en diversos capítols, o bé en altres textos literaris, històrics, estudis o biografies. En definitiva, els personatges esdevenen textos, perquè són textos; i la València del segle XVI també és un text, dintre les reduïdes planes d'un llibre.

Sigui com sigui, en aquest llibre tan divers, hi trobem perspectives diferents davant d'un mateix fet històric. Perspectivisme no vol dir relativisme. Els personatges que lluiten dins la novel·la sostenen interessos, certeses, pretensions i raons. La construcció de la veritat o la falsedat de la posició de cadascú serà a mesura que les convencions col·lectives instituïdes en la novel·la siguin capaces d'admetre. Però també la llengua amb què s'expressen els personatges, la semàntica, és fonamental per tal que el lector compri més una perspectiva que no pas una altra. Aquí no importa el potencial de verificació o la resistència a la falsació, sinó que el que compta és l'embruix de la persuasió literària. Malgrat el desig metafísic de veritat —que esdevé Poder en institucions com l'Església, o la Monarquia absoluta— hi ha la petita veritat subjectiva dels personatges, que és la que percep el lector. Així, la subjectivitat —desmesurada o no— és un projecte d'autocreació de la identitat



del personatge a través del teixit narratiu. El que importa és el testimoni, com més complex millor, que es dona d'un personatge. Ser original en aquest context és presentar els personatges d'una altra manera a l'habitual, construccions úniques i particulars als "jos" que representen.

Per descomptat, és a través d'aquesta tècnica, que Josep Lozano re-pensa i re-descriu la revolta de les Germanies del 1519 al 1523. Clarament, el fet d'aportar uns documents i no uns altres és significatiu; el fet de triar uns personatges i no uns altres també n'és, de significatiu. Sens dubte, una de les finalitats –i no pas menor!– d'aquesta novel·la és que el lector adopti una mirada ideològica particular sobre els fets descrits. De la mateixa manera que el lector de 1969 opta per ideologitzar la lectura des de la primera pàgina, tal com ens hi convida Márquez.

Aquesta mirada reflexiva es veu augmentada amb l'aparició de materials documentals com poden ser les 13 fitxes del capítol *Transcripció d'algunes fitxes personals*. Aquest capítol és amarat d'una ironia trista, perquè rere les anècdotes de presentació dels diversos fitxats, el lector de 1980 veu en aquestes fitxes mecanografiades el negre record de la policia franquista, i la seva llarga ombra. Recordem, per posar un exemple, que la temuda Brigada Polític-Social, que tenia per objecte dur a terme la repressió contra els qui gosaven anar en contra dels interessos de l'Estat franquista o postfranquista, no es va dissoldre fins al 1986, sis anys més tard de l'aparició d'aquesta novel·la. A Barcelona, per exemple, la seu de la Brigada era al carrer Via Laietana 43, epicentre de la repressió contra sindicalistes, catalanistes, anarquistes i comunistes. En aquesta seu, funcionaris obedients dedicaven les seves hores a emplenar i transcriure centenars de milers de fitxes sobre tot allò que fes olor de dissidència. Escriptors, sindicalistes, homosexuals, activistes, polítics tenien obert el seu expedient en aquesta seu policial. Aquesta brigada serà, a través dels seus arxius, protagonista de la novel·la de Márquez.

Així doncs, la història contemporània entra de ple en *Crim de Germania*, en forma de paral·lelisme, dins una novel·la situada al segle XVI. Aquesta anacronia deliberada, conscient i metaliterària, ja decanta la lectura cap a una

forta inclinació ideològica. Hi ha una baixada de nivell —i no és l'única—, que enfonsa la seva mirada en les clavegueres de l'Estat de tots els temps. La ideologia de l'autor senyoreja, i pica els ulls per a aquells que entenguin l'al·lusió. Rere d'aquest fet, percebem una declaració de principis: l'autor ens vol indicar que són els mateixos gossos, amb diferents collars. Hi ha un fil de continuïtat entre els repressors del XVI i la policia política del franquisme i del postfranquisme.

Tot amb tot, en cap moment se'ns informa explícitament sobre qui és l'autor de les fitxes (la Inquisició?). L'autor les presenta com a fitxes personals. Se'ns amaga qui les escriu, el perquè, i la finalitat, tot i que s'endevina.

L'aparició de documentació sense signar hauria d'aportar impersonalitat. En canvi, en aquest cas, no és així. L'autor juga en circuits paral·lels. El passat es manifesta en el present i es projecta envers el futur. Els tres temps enllaçats en una fitxa mecanografiada amb la tipografia d'una màquina Hispano-Olivetti, de color verd, la música del tecleig de la qual encara molts la recordem<sup>168</sup>.

Hi ha en aquest sentit una migració de perspectiva des de la dada històrica, estrictament parlant, a una experiència viscuda o coneguda pel mateix autor. El capítol en qüestió, format únicament per fitxes, remet a les reduccions interessades de la identitat d'una persona, que s'operen en aquest tipus de document policial. En qualsevol cas, es remarca, tal com diu les fitxes, que alguns dels personatges pertanyen a dues grans categories antitètiques respecte dels redactors: els que són nostres, i els que no ho són.

En aquest cas es confirma que la ficcionalització de la història allibera en la seva representació la limitació de la veritat intersubjectiva de la historiografia. I això és un avantatge, ja que la literatura es deu a ella mateixa —ja ho hem dit abans—, transcendeix la falsedat documental, la data errònia, l'anacronia. Crea representacions impossibles a la recerca d'hipòtesis de possibilitat. Tanmateix, sempre serà el lector qui té la darrera paraula a l'hora d'aprovar qualsevol

---

<sup>168</sup> Sinestèsia complexa és el fenomen pel qual es percep, per exemple, a través dels ulls una tipografia determinada i sents el so que l'acompanya, en un lloc precís, i amb un sentiment particular.

llicència o anacronia en nom de la literatura. En aquest diàleg a diversos nivells que manté l'autor amb el seu receptor.

Una imatge que podria fer entendre la tècnica compositiva de *Crim de Germania* és el seu format de trencaclosques, la completesa del qual és impossible d'aconseguir, sigui perquè les peces o no hi són o no s'han trobat.

Per això, un altre recurs que podríem posar en relleu és la tècnica suspensiva que consisteix a anar presentant al lector fragments de la trama. No hi ha obra que no tracti d'utilitzar poc o molt aquesta tècnica del suspens, ja sigui com a tècnica de desacceleració de la narració, ja sigui per crear estats d'estranyament o per la seva dimensió d'imprevisibilitat.

Fins i tot, podríem destacar en aquesta novel·la una altra tècnica relacionada amb la suspensiva com és la del contrapunt. És a dir, que es pretén presentar caòticament temps, llocs i personatges sense prevenir el lector.

Nosaltres considerem expressament que el tractament històric d'aquesta novel·la és fet amb sensibilitat postmoderna, tal com la defineix Marrugat en el seu cèlebre llibre<sup>169</sup>. Les convencions de la novel·la històrica contemporània i la mirada actual envers el Renaixement valencià que tria Lozano són força homologables: *Crim de Germania* és una novel·la històrica segons la comprensió del segle XXI, tant pel que fa a les convencions de material històric, com per l'ús de fonts històriques i l'aparició de persones històriques. Conseqüentment, no és una novel·la renaixentista —això és una obvietat— malgrat que en alguns moments la posada en escena de tots els estereotips d'excés, luxe i violència ho puguin suggerir.

L'abundància de descripcions realistes fa que la construcció de l'històric sigui sovint tradicional, ara bé, això no impedeix que aparegui la irrealitat a la narració.

Pel que fa al significat global de la novel·la, hi podríem trobar tres respostes:

---

<sup>169</sup> Marrugat, op.Cit., p.11.

1. La novel·la es presenta com una al·legoria de la història del Regne de València: els problemes actuals de la societat valenciana es troben en clau en la història que descriu la novel·la.
2. Considera que el que s'explica és una posada en escena d'una qüestió universal de la història humana: la violència, el poder, la lluita de classes.
3. La novel·la reforça la broma hermètica, que remarca la dificultat de significar cap període, més enllà de literaturitzar-lo.

L'anàlisi de la representació dels esdeveniments, que es consideren essencials en el transcurs de l'acció, seran analitzats capítol a capítol, en un doble sentit: com es construeix la història interna del relat i com es construeix la història externa, l'oficialitzada per les institucions.

Pel que fa a la Història, la gran contesa és la que enfronten dues visions ideològiques i d'interessos distintes: la dels agermanats, la del poble, i la dels nobles, una guerra de classes, en tota regla.

## 1.1 El Banquet

El primer capítol *El Banquet* és cabdal per tal d'inserir-nos en els diversos discursos de la novel·la. Està datat, a València, octubre de 1527. Per tant, es presenta amb una llarga prolepsi. Comencem pel final.

Els criats, diligents, complint les ordres del majordom, buscaren als cofres del palau el joc de taula més luxós: una peça de lli, de color rosa seca, brodada amb fils lleugers de sanefes de praderies i figures al·legòriques de la mitologia —el judici de Paris, el corn de l'Abundància, Alexandre el Gran, rei de Macedònia, i les dues cares de Janus. A més de les deu estovalles blanques d'orlanda amb els caps llistats de blau, per a les taules que ocuparien els cent comensals, i les tretze dotzenes de torcaboques alamandesques, per tal d'aromar-les totes amb aigua almescada.<sup>170</sup>

Aquestes dues llargues frases descriptives del començament del capítol ens situen a la cort de la reina d'Aragó i virreina de València Úrsula Germana de Foix. En aquest primer text ja s'endevinen directament o indirecta tots els temes, que s'aniran desenvolupant al llarg de la novel·la: la injustícia reial i el

---

<sup>170</sup>Lozano, op.cit, p. 27.

seu odi als agermanats, la violència, la brutalitat, l'excés, l'aculturació, la colonització i la por dels uns contra els altres, dels distints, agermanats, mascarats, moros i homosexuals.

La pompa cultural, les referències mitològiques, amb què s'obre el capítol es resum en un seu lema, una frase col·locada en un arc triomfal, que el lector interpreta irònicament: "En el Regne de la pau: amor de poble i amor de príncep són bons veïns"<sup>171</sup>

Aquesta frase, dins l'arquitectura arquejada que la sustenta, ens col·loca en una prefiguració del Barroc, i el missatge el llegim al servei d'unes determinades funcions estètiques, polítiques i socials. El missatge és irreal en la mesura que allò que el sustenta és també fals: una arquitectura perible, transitòria, l'única funció de la qual és crear efímera admiració.

En aquestes primeres línies podem percebre els signes representatius del triomf, amb què es vesteix la monarquia de l'estat renaixentista davant del poble, i és aquest luxe alambinat l'element que s'usa per distanciar i empetitir la població. El poble obtenia, a canvi de la seva servitud adoradora, la participació en magnes cerimònies i espectacles.

I al voltant del luxós baldaquí, des d'on presidirien el banquet els virreis de València, grans rètols de lletres daurades sobre fons vermells, amb els mots llatins: "Pax et Bonum".<sup>172</sup>

La *mise en scène* està servida en aquesta primera part del capítol, amb els protagonistes cortesans que aniran presentant-se: els virreis, els criats, els copers, els cocs, els majordoms; però rere de tanta parencia cortesana, el lector hi detecta l'ombra de la malastrugança, el macabre conflicte militar, que ensangonà València, feia pocs anys, i també percep, en aquestes bigarrades línies, el xoc de mites, de religions, de llengües, de supersticions i de

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 27.

supervivències (tant la dels vassalls com la dels senyors). Al cap del carrer sempre ens trobem amb la lluita de perpetuar o soscar els privilegis de les classes enfrontades.

Els indicadors de temps fa que l'estructura sigui tancada, el 17 i 18 de juliol, una *analepsi* particular dins d'una *prolepsi* general del capítol, i la reina tria aquesta data “per tal que coincidís amb la desfeta que havien sofert els agermanats a Almenara feia un lustre, lluitant contra les hosts del duc de Sogorb”<sup>173</sup>

L'acte que calia celebrar faustament era “el cinquè aniversari de la victòria dels exèrcits de l'emperador i dels nobles valencians contra el poble agermanat del Regne de València”<sup>174</sup>.

Aquest primer capítol té una marcada lectura política. El que vol celebrar la reina és l'inici de la humiliació, de la “submissió social i lingüística”<sup>175</sup> del regne de València al “regne de Castella”. La llengua té una càrrega política que és indestruable d'una episteme, d'un coneixement del món.

Així doncs, en aquest context polític, el distanciament entre la reina —aconsellada pel duc de Calàbria<sup>176</sup>— i el poble és fortíssim. Un retrat, el de la monarca, congelat en la sagnia de la violenta repressió. Perquè en un entorn humiliat per la violència, només regna el silenci. El silenci que metonímicament ensenyoreix el palau, i que sobrevola el pressentiment que cap representant de la societat valenciana no acudirà a la festa.

Al banquet estaven convidats la noblesa, titulats i cavallers de llustre de la ciutat de Sant calze, a més de les jerarquies religioses; els jurats en cap de dos braços: el militar i l'eclésiàstic; els jutges de l'Audiència i els doctors del Reial Consell, sense oblidar-se

---

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p. 28.. La batalla d'Almenara, el 17 i 18 de juliol de 1521 enfrontà les tropes agermanades d'uns sis mil homes comandades per Jaume Ros contra les tropes del virrei, comandades per Alfons I d'Empúries, el duc de Sogorb.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>175</sup> Marrugat, *op. Cít.*, p.155.

<sup>176</sup> Ferran d'Aragó, duc de Calàbria (Àndria, Pulla, 15 de desembre de 1488 - València, 20 d'octubre de 1550)-

del rector de l'Estudi General, misser Joan Llorenç Celaya, que tant havia predicat contra els moriscos alçats a la serra d'Espadà.<sup>177</sup>

(.....)

Per al poble de València s'hi havia organitzat alimares pels carrers; alcancies i jocs de canyes al pla del Real; correbous a la plaça del Mercat i una gran caldera de sopes de pa eixut davant la porta de la Seu.<sup>178</sup>

La violació de la norma, que constitueix l'esdeveniment central del capítol, és el que es posa aviat de manifest: ningú no anirà a la festa.

Això serà una anticomunió, cruel i irònica, entre la representant de la corona imperial de Carles I i el poble representat. Refusar l'hospitalitat reial és un afront ahir i avui, i en el context de la novel·la és refusar la repressió reial, els seus fets d'armes sanguinaris. En canvi, la mort mítica dels herois caiguts sobreviuen, creant una ascendència silenciosa en el poble, que és capaç de penetrar les parets de palau.

Amb tot i això, la indignava, l'ofenia aquella insòlita indiferència dels seus cortesans envers ella, una mena de desinterès o apatia que començava a tenir, inexplicablement, aspectes enrarits, preocupants.<sup>179</sup>

La multitud d'usos violents i fantasiosos amb què es manifesta aquesta indiferència serà l'insòlit corollari d'aquest capítol. De tota manera, ningú no pot creure que això hagi pogut passar, un boicot d'aquestes dimensions a la reialesa valenciana del segle XVI no és creïble. I més en una cort que adorava la música i els llibres. Els músics, literats i intel·lectuals diversos formen un col·lectiu venal (heroiques excepcions a part). Aquesta violació de la norma que hem comentat és un somieig literari i llibertari de l'autor, que, naturalment, omple d'eficàcia dramàtica el capítol.

Sigui com sigui, les qualitats emocionals profundes de l'esdeveniment que es narra s'organitzen al voltant d'una esclavitud paradoxal: l'obediència femenina, la submissió amorosa de la reina d'Aragó envers l'emperador Carles I.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.30.

Li havia encomanat el governament d'aquell Regne, nomenant-la virreina tot just després de la derrota dels agermanats, i ordenant-li que fes complir la llei, severament, sobre tots els rebels que encara restaven en vida. Llavors, frase per frase, mot per mot, Germana de Foix va recordar aquella lletra datada a Pamplona, el 30 de març de 1523.<sup>180</sup>

I és aleshores quan apareix, amb una funció d'intertextualitat, el primer document històric ver. Irrump, en la ficció, una lletra de l'emperador Carles I, escrita a Germana de Foix, el 30 de març de 1523. Òbviament, això consolida el múscul històric del text. L'apreciació de veritat del text o de mitja veritat ha de ser tinguda en compte. L'aparició d'aquest text justifica, primerament, el títol de l'obra *Crim de Germania*<sup>181</sup>, i, segonament, la ferotgia de la repressió de la virreina, amb el vistiplau de l'antic amant. Recordem que Germana de Foix, apel·lada com a “muy cara y amada madre” —era onze anys més gran que l'emperador, amb totes les connotacions psicoanalítiques que aquesta fórmula protocol·lària convida a pensar. Germana de Foix havia estat amistançada de l'emperador, amb el qual, fins i tot, va tenir una filla. Per tant, en aquesta cruïlla, la complicitat d'un amor passat, la fidelitat i lleialtat a l'emperador-amant, i la mort col·lectiva s'uneixen tràgicament.<sup>182</sup>

Constatem que el text en castellà és adaptat a l'ortografia castellana moderna respecte de l'original<sup>183</sup>. La finalitat és fer entenedora la lletra per al lector, la

---

<sup>180</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>181</sup> “alguno de los inculpados de crimen de germania”. *Ibíd.*, p.32.

<sup>182</sup> Els dos personatges es van conèixer a Valladolid. Germana tenia vint-i-nou anys, i el seu nét en tenia 17. Parlaven francès, i segons va deixar en el seu testament escrit Ferran: “*Vos mirareis por ella y la honraréis y acataréis, para que pueda ser honrada y favorecida por vos y remediada en todas sus necesidades*” “*pues no le queda, después de Dios, otro remedio sino sólo vos...*” I hi va haver una relació sentimental, de la qual va néixer una filla.

<sup>183</sup> Serenísima Reina, nuestra muy cara y muy amada Señora, Madre y Lugarteniente general. Ya sabeis los grandes é innumerables daños, costas é intereses que nuestra Corte á padecido en reducir á nuestra obediencia debida los pueblos de ese Reyno de Valencia que temerariamente, y en mucho menosprecio de la Justicia armaron facciones y otros ilícitos Autos contra Nos y Oficiales nuestros; porque son dignos de grave punición y castigo. Y porque siendo los delitos tan principales é inormes á Nos tan solamente toca perdonarlos y remitirlos, y no entendemos admitir, ni tolerar remisión ó perdón alguno, que por qualquiera Oficial nuestro aya sido dado a favor de alguno de los inculpados del crimen de la Germania por las reboluciones pasadas, sino en caso de que Nos hubiese especial poder y comision sobre ello: Por ende Vos decimos que no embargantes los dichos perdones ó remisiones hechas sin expresa licencia nuestra, persigais y castigueis, con justicia, á todos los Trece del Pueblo de esa Ciudad, y otros de ese Reyno de Valencia, Capitanes, Alferces y otros oficiales de la Germania y principales promovedores y



qual cosa ja indica que l'actitud de l'autor és antiil·lusionista. Ens trobem davant una reconstrucció de la història adreçada al lector modern, prenent-se totes les llicències modernes que convinguin.

El narrador en tercera persona sumàriament dona la xifra de morts:

Seguint les directrius de l'emperador, en dos anys, la reina-virreina havia foragitat de pau i treva i sentenciat 800 persones pel "crim de germania i unió popular" com també n'havia composades un nombre més gran. I les execucions dels commovedors encara continuaven.<sup>184</sup>

I aquí les historiografies ja difereixen. Joan Fuster no salva en absolut l'actuació de la virreina.

La repressió, dirigida per Germana de Foix, fou brutal i vergonyosa, i reforçà el desastre. Es multiplicaren les penes de mort, els exilis, els empresonaments. Les composicions pecuniàries foren agraument oneroses. La ciutat de València i els seus gremis van haver de pagar fortes sumes en concepte de sanció. També les altres ciutats i viles reials.<sup>185</sup>

Ricardo García Cárcel, en canvi, sí que ho fa i la justifica.

Intentando superar la polémica en torno a esta figura, desde una óptica pretendidamente neutra, creemos que la viuda del Rey Católico es nombrada virreina de Valencia con extraordinario tacto político. En la Valencia recién salida del trauma revolucionario, hacía falta una autoridad exógena, un homo novus que promocionara la refeudalización nobiliaria, pero al servicio del rey; que convirtiera las frustradas Germanías en un motivo de negocio para la hacienda real; que camuflara, en definitiva, las contradicciones latentes del sistema feudal, causa de la revuelta agermanada bajo un ficticio crecimiento económico —que patentiza la documentación— y una

---

alborotadores, que á Vos pareciere y bien visto fuere, dándoles la pena condigna á sus demeritos; que así procede de la mente nuestra y cumple á nuestro servicio. E sea Sereníssima Reina nuestra muy cara, é muy amada Señora Madre, Dios nuestro Señor en vuestra guarda continua. Dada en Pamplona á treinta de Octubre, anno de 1523 Yo el Rey. Dins de *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, de Rosa Ríos Lloret. Dins M Victoria López-Cordón y Gloria Franco (coords.), *Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna* (Madrid, 2-4 de Junio de 2004), p. 92.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>185</sup> Ortells, Joan Fuster. *Nosaltres, Els Valencians*. Ed. 62, Edicions 62, 1977, p. 141.

exhibicionista vida cultural. En este sentido, a nuestro juicio, doña Germana fue la funcionaria ideal.<sup>186</sup>

El cronista de la història de València del segle XVI, Gaspar Escolano, torna a remarcar la brutalitat reial en la repressió.

La reina atendió luego al castigo de los insultos pasados: y de consejo de los de la real audiencia, se envió orden que con grande secreto fuesen presos de noche á nueve de Enero, á un mesmo punto, en todo el reino de todos los que habían sido capitanes de los comuneros, síndicos, treces, abogados y procuradores. Para el efecto se despacharon diferentes comisarios, sin entender los unos de los otros; dándoles las instrucciones de cómo se habían de gobernar y de qué gente habían de favorecer. Y en esa conformidad amanecieron presos, domingo á diez de Enero, en Valencia, siete letrados abogados del pueblo, once notarios, siete mercaderes y huyeron mas de dos mil plebeyos. A once se empezó la justicia de los trece y capitanes, é hicieron cuartos á Franciscote de Murviedro, que fue autor de la batalla de Almenara, y á un tintorero Genovés, cómplice y cabeza en la batalla que se dio á Vicente Peris dentro de la ciudad; y lo mesmo se hizo de otros muchos, confiscándoles las haciendas y dándolos por traidores. A esa ocasión la cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, hizo de piedra las horcas de la plaza del Mercado (como hasta entonces hubiesen sido de madera), por temor de algun siniestro de caerse con la muchedumbre de hombres que cada momento ajusticiaban. Así mesmo fueron castigados los pueblos y comun de todo el reino que cupieron en la germanía, con multas y composiciones de dinero, para los gastos y daños de la guerra. Para los frailes y clérigos que habían amotinado el pueblo en ocasiones, se nombraron tres jueces apostólicos, que fueron don Gilaberto Matin, obispo de Segorbe, el provisor y el conónigo de la Torre. Estos condenaron á penitencia pública al fraile de San Agustín que arboló el crucifijo, como referimos en el capítulo catorce, y se llama el maestro fray Bonet, de Castellón de la Plana: y a dos clérigos. Al clérigo Portugués (por nombre mosen Juan Longo de Forte Ventura), que revolvió Játiva y Alcira, le degradaron públicamente en la plaza de la Seo; y relajado al brazo seglar, le hicieron cuartos, sin arrastrarle, por reverencia del carácter. Este fin tuvo la mal pensada hermandad del inconsiderado vulgo.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup>García Cárcel, Ricardo. *La Germanía En Valencia*. Península, 1975, p. 75.

<sup>187</sup> Escolano, Gaspar. *Décadas de La Historia de La Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia: (889 p., [20] h. Lám.)*. Terraza y Cía.editores, 1878, p. 714.

Rosa Ríos Lloret<sup>188</sup>, des d'una òptica ginocrítica, segueix la línia argumentativa de García Cárcel, amortint la culpa de la virreina per tal d'accentuar la culpa de l'emperador.

Efectivamente, doña Germana fue el brazo represor de la monarquía y atendió a los requerimientos del emperador de forma sumisa y obediente, pero sin vacilaciones. Sin embargo, introdujo la posibilidad de conmutar las penas físicas por prestaciones en dinero, las «composiciones», gravadas por el derecho de averías, que incrementaba lo que se había de pagar. Con Germana se interpreta la represión con un marcado carácter económico, dirigida por el poder central que ella representa, pero que no controla. El centralismo de la represión lo demuestra García Cárcel con la orden de la virreina de que todas las causas incoadas contra los agermanados fueran centralizadas por la Real Audiencia, y con la prohibición real de que los grandes nobles valencianos puedan «hacer composiciones» aparte de las marcadas por la jurisdicción real. Todo esto lo estipulaba el Emperador, como lo demuestran las misivas de Carlos a Germana para que actúe de manera específica con personas concretas, y él es quien arbitra directamente la ejecución o no de las composiciones.<sup>189</sup>

Llegint aquest text, hom pensa que, després de cinc-cents anys, res no ha canviat en matèria de repressió estatal respecte els territoris. Per a l'autor de la novel·la, Josep Lozano, en aquest judici sumaríssim que pot esdevenir un text literari, no hi ha salvació possible per a la reina d'Aragó. Així, l'autor la fa expressar sanguinàriament davant el seu marit el duc de Calàbria:

A tots els celerats -Úrsula s'enfosquia només de recordar-ho- que parlen de noves ruïnes, els qui entabanen amb dolces i agosarades paraules l'esperit de la plebs i la menen als avalots i als crims, alçant-la contra els drets i les hisendes dels senyors, del rei i de la nostra mare Església, prometent-los el país de la Cucanya; a tots aquests els hauríem d'obrir el ventre i vessar-los plom fos per les entranyes, perquè no deuen restar sense la condigna punició i pena, atenta calitate criminis. Així escarmentarien tots, i mai més la ignorància voldria eixir-se'n de mare. Perquè vós sabeu, tan bé com jo mateixa, que hi ha rumors que s'està suscitant una nova, prava i damnada germania, i que molts tenen encara en el cor la voluntat, deliber i ferm propòsit, de dita rebel·lió.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Lloret, Rosa E. Ríos. *Germana de Foix: Una Mujer, Una Reina, Una Corte*. Generalitat Valenciana, 2003.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>190</sup> Lozano, Op. Cit., p.34,

En aquest breu repàs d'òptiques davant l'actuació política d'una mateixa figura històrica, hi trobem la responsabilitat femenina en la violència desencadenada per la repressió. De la lectura de la novel·la, en podríem deduir tres possibles mòbils:

1. Germana de Foix reprimeix brutalment perquè és l'única manera que té una dona per a desafiar tots els poders patriarcals —representats pels agermanats— i fer-se respectar pel seu entorn masculí.
2. Germana de Foix reprimeix per satisfer el desig de poder personal, i acontentar l'emperador, que actua com una superestructura patriarcal, de caràcter eròtic i sentimental.
3. Germana de Foix reprimeix, perquè és l'expressió de la seva natura intrínseca.

Aquesta associació de poder femení i poder destructor —d'altra banda, de lectura tan tardomedieval— arrenclera el poder de Germana de Foix amb tres poders: el poder immens del desig femení desfermat, el poder de la iniquitat de les dones maleïdes i el poder de l'ambició política com un exercici neuròtic.

Lozano permet als lectors mostrar les pors negres i profundes de la política, inherents a la naturalesa del poder. En aquest cas, centrada en una reina, obsessionada en aquest exercici, i que troba l'escapisme en les distraccions culturals cortesanes i, sobretot, en el menjar —recordem que Germana de Foix patia d'obesitat mòrbida en els darrers anys de la seva vida.

Els ulls del frare agermanat continuaven mirant-la, desposseint-la de tots els honors, llevant-li, maliciosos, les robes íntimes, deixant-la nua, contemplant desvergonyit els nombrosos plecs i replecs del seu cos marcit, la pluja de pigues al ventre, la sina caiguda, les penjolloses molles del cul, el seu sexe reial i pansit, descobrint aquella dissimulada coixesa del genoll dret.<sup>191</sup>

El poder és una zona inestable, objecte de cobejances, conspiracions i traïcions. És un territori fràgil, exposat d'una manera terrible a la incertesa. Lozano inclou la paradoxa de les aparences, que a *Macbeth* queda versificat

---

<sup>191</sup> *Ibíd.*, p.39.

de la següent manera: "Fair is foul and foul is fair: Hover through the fog and filthy air"<sup>192</sup> per demostrar-nos que les coses no sempre són el que semblen. El joc és efectivament metadramàtic, les dones poden ser masculines i més violentes que els homes, i, els homes –duc de Calàbria, per exemple— femenins, més comprensius que les dones. Això, òbviament, aplicat a la paradoxal rauxa sanguinària de Germana de Foix, que es va demostrar molt superior en el zel repressor, que la del seu antecessor, el virrei Diego Hurtado de Mendoza.

Certament, hem d'estar alerta pel fet que la imatge del mal femení és sempre una construcció cultural masculina. Cal tenir-ho present, perquè sota aquesta premissa caldria veure què hi ha de construcció i què d'història en aquest retrat de la reina. I això és ben difícil de dir en la mesura que no hi ha una idea consensuada sobre què va suposar entronitzar la virreina. Un lloc comú és el de considerar que el regnat de Germana de Foix fou un element castellanitzador de la cort i de la cultura valenciana, i les conseqüències del qual procés encara perviuen en la societat valenciana actual a través d'una diglòssia social i lingüística<sup>193</sup>.

D'altra banda, mostrar una gran destrucció, com la que *suposadament* va liderar Germana de Foix connota sempre una gran feblesa. Feblesa, si més no literària, que es mostra en el deliri final de la reina, amb clars ressons macbethians.

Dins d'aquest joc d'aparences lliscants, on l'anamorfosi i la metamorfosi prenen cabuda, veiem la reina sotmesa a l'escenari irreal de la ment. Germana de Foix, a la segona part del capítol, comença a patir al·lucinacions, duu dins una sobrecàrrega sensorial i emocional per la violència que ha desencadenat pel

---

<sup>192</sup>Shakespeare, William. *Macbeth (Edición Bilingüe) (Los Mejores Clásicos)*. Penguin Clásicos, 2015. Act.I,

Scene I, 12,13.

<sup>193</sup> Així doncs, el que fa Lozano és capturar les particularitats ideològiques de la seva cultura i història, i problematitzar-les literàriament, per tal de provocar una nova reflexió en profunditat sobre el període, que va molt més enllà del debat estrictament literari.

territori. Així els seus sentits queden astorats per les monstruositats que perceben, ombra o somni, i el que veu no és sinó una màscara de les pors, dels desitjos, de les cicatrius de la societat valenciana dels darrers anys, i, és precisament el refús d'aquesta societat a participar en el convit reial, el desencadenant de la consciència alterada que pateix la reina.

Recapitem: considerem que *Crim de Germania* crea una nova manera d'escriure novel·la històrica a les nostres lletres, i ho fa sota el paradigma de la postmodernitat. El text atresora diversitat de gèneres i estils narratius, fins i tot, aquesta diversitat la trobem en un mateix capítol, com és el que estem analitzant. I és aquesta tècnica, que alguns anomenen pastitx:

El pastitx literari experimental de novel·les com *L'adolescent de sal* (1975) de Biel Mesquida ja fou emprat d'una forma més tradicional en la novel·la històrica *Crim de Germania*.<sup>194</sup>

Aquesta tècnica, juntament amb la ironia, fan la funció d'unir l'alta cultura i la cultura de masses, tret d'indiscutible postmodernitat. I és capaç d'establir una mena de xoc entre tradició i modernitat, com a música de contrapunt. Conseqüentment, ens trobem davant d'una novel·la històrica que fa gala de l'hibridisme de gèneres que conrea i ofereix una lectura complementària de la història oficial.

Va mirar el plat amb atenció. Amb la forquilla d'or, tractà de pescar algun tros d'aquella fina carn de tortuga. Però, en traure-la, s'adonà que en lloc d'encalçar tartugat havia tret una orella humana de considerables proporcions. De sobte, en veure-la, li entraren a sa majestat uns ois insuportables i ganes de perbocar.<sup>195</sup>

En aquest moment de la narració, el lector percep que la literatura entra sense màscara en el relat. La revolta dels agermanats que fins ara només era present com una diapositiva, un record, com una amenaça o com una premonició del mal entra a escena. L'orella trobada per la reina en la sopa de tortuga guanya un significat ja no dins del camp de la història sinó directament en el camp literari.

---

<sup>194</sup> Marrugat, op. Cít., p.117.

<sup>195</sup> Ibíd. p. 37.

El següent esdeveniment al·lucinat són les veus que sent la reina, que creu que són de Lluís XII o bé de Ferran II, en una creixent follia que ens recorda el clima d'alienació de lady Macbeth a *Tron de Sang*, d'Akira Kurosawa. Així doncs, la reina entra en un espai de pors personals i psicològiques

La virreina presa de la set, s'acosta el got als llavis i:

Va veure uns grans ulls negres, tan bells com la nit, que l'afitoraven delerosos des del fons del vas. De seguida els va reconèixer: eren els bells ulls del frare Inhá João Longo de Forteventura, confessor del rei Encobert.<sup>196</sup>

Ara entenem que estem davant de la revolta de l'inconscient, i que aquesta revolta té la funció de presentar-nos sumàriament persones i successos, que trobarem més endavant, a manera d'un *racconto* literari, vehiculat en el deliri reial.

Úrsula recordava molt bé el dia de l'execució del frare. Era un dels tretze religiosos que capturaren els comissaris del papa Adrià. La plaça del Mercat bullia de gent aquell 8 d'agost, quan el degradaren al cadafal.<sup>197</sup>

El sentiment de culpabilitat sura, i ocupa un espai. Sempre aquest sentiment va precedit d'un intent d'expiació, que es pot interpretar com el moviment natural de l'inconscient per tal de fer aflorar les imatges que estan captives dins els submons personals i que malden imperiosament per sortir. Les imatges, que percep la virreina, es vengen semiòticament de la seva actuació. És una venjança literària que demostra quin és el posicionament ideològic de l'autor de la novel·la

El palau reial fa pudor “un vent pútrid envaí per complet el saló”, antesala de l'entrada dels convidats.

Els patges esbatanaren, solemnement, les dues fulles de la gran porta, i començaren a entrar gojosos i en verdosa comitiva: cossos nacrats, nus, amb els membres

---

<sup>196</sup> Ibid., p.39.

<sup>197</sup> Ibid., p.39.

embastats, esplendorosament bells, abillats amb perfums de flor de taronger i fortor d'aixella suada, rasurats i pentinats segons les normes cortesanes.<sup>198</sup>

I aquí el capítol esdevé d'una manera postmoderna macabre, *gore*, perquè hi ha una delectació centrada en la visceralitat i en la violència aplicada als cossos. Així, veiem una corrua de cossos mutilats, ensangonats, que fan palesa la vulnerabilitat i debilitat del cos humà i, alhora, la fragilitat de la mateixa història i la dels seus protagonistes. Els veritables convidats són els morts. Fa recordar l'últim sopar de *Viridiana* del fetitxista Buñuel o la descoberta que a Comala tots són morts, de *Pedro Páramo*<sup>199</sup>

-No us estranyeu senyora –digué un d'ells, adreçant-se a la virreina-, aquesta és la nostra festa, la dels morts. No hi celebren la desfeta dels vençuts? Doncs, també tenim dret d'assistir-hi.<sup>200</sup>

Els assassinats per la virreina, alguns dels quals seran protagonistes de les pàgines que seguiran a la novel·la, són a palau, menjant i bevent:

El primer que identificà fou l'atractiu Vicent Peris, el velluter; poc després, l'Encobert o rei Encobert, calçat amb avarques, en companyia del seu criat Joan el Negre; més tard, l'hostaler Esteve Urgellés, el capità Bocanegra, Caro el Sucre, el capità Agulló, el capità Estellés, Joan Llorenç i Guillem Sorolla.<sup>201</sup>

El gènere *gore* demana elements de sexe macabre, i el narrador ens els ofereix:

—Senyora reina de Jerusalem... voleu ballar amb algun mort? Amb la mort, la que sempre guanya? Voleu sentir, ben a prop, la carn de nacre dels nostres morts, dels vostres morts? O potser preferiu fer l'amor? Fotre, trobar als llavis erms la carícia de la vostra malvestat, la dels vostres; percebre l'afalagament dels dits corromputs a la terra? Provar la gelor del sexe anihilat, al qual es nega el plaer de la vida?<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>199</sup> Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Cátedra, Madrid, 2020.

<sup>200</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>201</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>202</sup> *Ibíd.*, p. 43.



Els esguardà de nou; ara amb molt més deteniment. Tots aquells cossos l'atreien, inexorables, en una mena de terror i de desig.<sup>203</sup>

En la consciència l'al·lucinació, veu com tots els presents s'esvaeixen, la reina fuig a les seves estances de palau. I allí, un servent fantasmagòric li torna a oferir menjar, una plàtera amb “carn d'anyell guarnida amb pebrots rojos, cuita al forn, poc feta, com a ella li agradava”. El desig de menjar, un desviament del desig sexual, torna a accentuar-se en la virreina.

I és aleshores quan la carn comença a pudir “fins que, en pocs segons, la menja esdevingué podridura”<sup>198</sup> – i nosaltres ho volem interpretar com una metàfora de la podridura moral de la cort.

I, en un final degradant, apareixen, des de la plàtera, com si fos la quarta plaga d'Egipte, els “taves vermellons”, les mosques. La mosca evoca el fàstic, la corrupció i el caràcter fràgil i vulnerable de l'existència. Les mosques de la mort, atretes per la corrupció de la carn, atretes per la seva putrefacta olor, es fan amb el palau i la cambra reial. I, a poc a poc, aquestes bèsties voladores, a còpia de rosegat els vestits de la reina, a còpia pessigar-la, la deixen completament despallada: moment perfecte per menjar-se-la voraçment. Impossible esperar un final més *gore* per aquest primer capítol.<sup>204</sup>

Com una maledicció, les mosques es multiplicaven per milers, mentre a ella el cor se li carpia davant aquell terrorífic espectacle sense comprendre res. Al cap de pocs segons, les moscardes començaren a menjar, goludes, la carn d'Úrsula. La virreina encara aconseguí fer alguns crits i provà, inútilment, de bellugar el cos, com si volgués desllepar-se d'aquell boixar terrible, avivat d'insectes, que l'encarcerava tot devorant-la.<sup>205</sup>

Així doncs, la seqüència narrativa d'*El banquet* estaria formada pels següents nuclis, seguim a Josep Maria Baldaquí:

1. La virreina prepara un banquet commemoratiu de la victòria sobre els agermanats;

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>204</sup> El *gorisme* tindrà continuïtat en el segon capítol amb el fet de veure el cap tallat del rei Encobert amb els ulls esbatanats i rient.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.46.

2. Els invitats al banquet no es presenten. Acudeixen els esperits de les víctimes de la Germania;
3. La virreina fuig a la seua cambra. Un criat fantasmal (enviat pels esperits de les seues víctimes) li porta un àpat de carn d'anyell innocent”.
4. De l'anyell ix un eixam de mosques que devoren la virreina.<sup>206</sup>

Segons aquest professor ens trobem davant d'una seqüència de *càstig rebut* per part de la virreina, i de *venjança acomplerta* per part dels agermanats.

En *El banquet*, l'espai, és a dir, les estances del palau reial són un element clarament estructural. Va més enllà del mer marc i té un significat particular dins el conjunt de sentits que endevinem en la novel·la. Certament, les estances reials han estat a bastament utilitzades en la narrativa dels contes tradicionals de reis, prínceps i princeses. En aquest cas, però, l'espai és l'indret des d'on es construeix el relat, i, a més, és l'únic element que pot donar versemblança a la narració. I fixem-nos que l'espai des d'on se'ns narra és sempre tancat, i, a més hi observem la coexistència d'un doble tancament: l'espai del palau, topografiat pel narrador, que té olor, sons, gustos i visions, i l'espai mental de la virreina, que està amarat sobretot de dos estats psicològics; la inquietud i la desesperació. El que passa en aquests dos espais és completament diferent, perquè el poblen personatges distints. En el primer cas, apareixen el duc de Calàbria —personatge molt secundari, instrumental, disminuït a la narració— i tot el servei; en el segon cas, els morts. El tancament amb què viu la virreina dins d'aquest doble espai reflecteix el distanciament amb el seu poble. Per una banda, separació física, i, per l'altra, mental. El palau és un búnquer davant una societat hostil. Mieke Bal comentava el següent:

También se puede considerar inseguro un espacio interior, pero con un significado algo distinto. El espacio interior se puede contemplar, por ejemplo, como encierro, mientras que el espacio exterior significaría la liberación, y, por consiguiente, la seguridad.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Baldaquí Escandell, Josep M. “L'estructura Narrativa de La Novel·la Històrica Anàlisi Seqüencial De Crim de Germania”, de Josep Lozano.” *Catalan Review*, vol. 8, no. 1–2, Jan. 1994, pp. 27–39, <https://doi.org/10.3828/catr.8.1.2>.

<sup>207</sup> Bal, Mieke. *Teoria de La Narrativa (Una Introducció a La Narratologia)*. Ediciones \_Cátedra, 1990, p. 102.

Per tant, una bufetada més que engalta l'autor contra la virreina: l'única seguretat possible és l'exterior, el poble, mesclant-s'hi, sent poble. Això significaria que l'acullen, i que és una virreina respectada. Conseqüentment, en aquest primer capítol, l'espai té una connotació política determinada i actua, en definitiva, com a tomba reial. El palau esdevé panteó. Per a la construcció d'aquest espai, el narrador ha tingut cura de descriure els objectes a mesura que la virreina accedia als diferents espais. Una configuració ordenada dels elements que se'ns mostren ens acostaria a una estètica més barroca que renaixentista. Des de l'inici majestuós al final fantasmagòric, *lovecraftià*, hi ha un desplegament objectual molt ric, que fa la funció de remarcar la historicitat del text. I és molt important subratllar que aquests objectes són més reals que la mateixa virreina, la qual, a través de la degradació deliberada aplicada pel narrador, esdevé simplement una caricatura, una ombra més en el teatre de la història.

## 1.2. El rei Encobert

La figura de l'Encobert té una importància determinant en aquesta novel·la. Apareix com a protagonista en tercera persona al capítol *El rei encobert*, com a escriptor de sermons a *El quart judici*, i com a fitxa policial a *Transcripció d'algunes fitxes personals* i és múltiplesment citat arreu de la novel·la.

És un personatge històric a reivindicar, naturalment, amb una dimensió literària considerable i amb tradició, perquè s'hi han basat en aquesta figura un seguit d'autors, entre els quals destaco Diego Jiménez de Enciso, autor teatral de Sevilla, Antonio García Gutiérrez, gadità, i, per damunt de tot, la novel·la del xativí Vicent Boix, *El Encubierto valenciano* (1852). Tot i això, del personatge

històric no podem assegurar gairebé res amb certesa. És a dir, la persona, que presumiblement va existir, poc s'assemblaria als retrats llegats per les diverses fonts històriques i literàries.

Per tant, el relat intítulat *l'Encobert* pot ser una història perfectament falsa no tan sols en el sentit literari sinó històric també, perquè és la història d'una existència pretèrita comptada en poques línies o en poques pàgines. Una vida breu consignada per la força de les paraules, que, en aquest cas, agafa la forma d'una narració obscura i violenta.

Aquest fragment de vida representada està creat a partir d'altres fragments escrits per altres autors. La recreació és permanent. La pretensió de l'autor de *Crim de Germania* és, naturalment, restituir la figura de l'Encobert en la seva intensitat i, en la mesura que sigui possible, analitzar-la. Fixem-nos que ens escriu el narrador a tall d'aclariment abans de començar la lectura del capítol, *El Quart Judici*, on veiem dos dels sermons més famosos de l'Encobert, els que va dir durant la primavera de 1522 a Xàtiva i a Alzira.

En el primer sermó se'ns adverteix del següent:

Exercicis de reescriptura sobre els sermons pronunciats per l'Encobert a les places públiques de les ciutats de Xàtiva i Alzira, a partir de les Dècades de Gaspar Escolano, els dietaris de Lluís de Quas i de Miquel Garcia i, sobretot, dels papers de la Inquisició de València publicats per Manuel Danvila y Collado en l'article "El Encubierto de València", a la revista *El Archivo* (IV, 1889)<sup>208</sup>

En el segon sermó també apareix aquest narrador honest que indica com el lector ha de llegir el text. Només en el fet que apareguin comentaris d'aquest tipus ja ens referma en la tesi que ens trobem davant d'una novel·la antiil·lusionista, de rel brechtiana. És a dir, que ens remarca que tot és una ficció.

De la seua estada a Alzira en sabem ben poc, però és segur que conversà amb bastant de gent i la confessà, i també que va ser sermonar a la plaça pública, flanquejat pels

---

<sup>208</sup> Lozano, Op. Cit., p. 60.

seus dos trompeters: Joanot Stelas i mestre Joan el Necre, com dies abans ho havia fet a Xàtiva.

Basant-me en les confessions d'alguns testimonis del seu judici, que tingueren relació amb l'heresiarca en aquesta ciutat de la Ribera, he intentat reconstruir el segon sermó de l'Encobert.

Ara bé, la figura que ens presenta Lozano no pot ser plaent als historiadors, perquè en la representació final l'autor cau deliberadament en l'humor i en el joc macabre. La qual cosa fa que la història perdi realitat i guanyi ficció.

La narració d'aquest capítol de l'*Encobert* cerca deliberadament el xoc del relat i la vida del personatge per tal que sorgeixi algun efecte de bellesa, de reflexió o d'espant. A l'Encobert se li assigna un lloc, un nom<sup>209</sup> de tots els possibles i una data. D'ell sabem que va existir i que va morir assassinat, i, a més, quatre patiments, maldats, enveges i vociferacions. El personatge és particularment víctima de la imaginació llegendària, de la mitificació i de la literatura, perquè, ben mirat, té una realitat més mítica que real: jueu convers, messiànic, rei, polític, capità dels exèrcits, ajusticiat. El paral·lelisme amb Jesucrist és evident.

És una peça més de la dramaturgia del real que desplega aquesta novel·la, un personatge dins la galeria de retrats que sens dubte és també aquesta narració. Actua com a víctima de l'abandonament reial, un trauma infantil, que ha alimentat el seu rancor personal contra la societat, i com a justicier messiànic. *Crim de Germania*, en la mesura que es construeix dels discursos dels altres, vol travessar el real per tal que, entre la ficció explícita i la documentació implícita, es puguin reformular diverses mirades sobre un passat tan important que ha condicionat econòmicament, lingüísticament i cultural tot el País Valencià.

L'obscuritat del personatge de l'Encobert és el que li dona glòria. L'Encobert, en la mesura que no és qui diu que és, no està dotat de cap de les grandeses

---

<sup>209</sup> A la pàgina 96 de la novel·la veiem els altres noms o malnoms amb què ha estat anomenat "L'Encobert, lo Rei Encobert, Enrique Enríquez de Ribera, Enrique Manrique de Ribera, Miguel Navarro, l'Home de la Vermella, el Jueu de Gibraltar, l'Enviat de Déu, l'Ermità de l'Horta de València, Juan Bilbao, el cabdill dels Llauradors, el Germà de Tots, l'Hermano Miguel, Esqueix Legítim.

intuïdes i valorades (naixement elevat, fortuna, salut, heroisme, genialitat). I potser, ves a saber, de valor, en va tenir prou, el personatge, però ens ha pervingut més aviat retratat com a foll; potser, ves a saber, va ser un prou bon estrateg, però ens ha pervingut com a militar fallit. El retrat dels vencedors sempre és volgudament tergiversador i empetidor dels altres, i, menteix deliberadament. Ara bé, el dels vençuts pot caure també en la mentida sense pudor, i normalment és hiperbòlic, victimista i resistencialista.

Sense la revolta dels agermanats, les passions carnals i existencials de l'Encobert són més aviat ordinàries. Sens dubte, el que l'ha fet gran és la conversió del personatge a la violència, a l'energia i a l'excés verbal, qualitats que li proporcionaven a ulls dels altres una mena de grandesa esfereïdora o deplorable.

La clau de la seva supervivència històrica rau en el fet que l'Encobert va topar contra el poder establert: sense aquest xoc letal la seva vida hauria passat desapercebuda per a la història nacional, per dir-ho així.

El poder, representat en la monarquia, intervé, jutja, decideix i deixa constància de les seves actuacions. Així Josep Lozano, a través de la reconstrucció que fa de l'Encobert, accedeix a construir una nova relació dialèctica entre els fets ocorreguts i els herois del Regne de València.

De l'Encobert, en sabem mots, declaracions, mentides imposades pel poder i parcialitats transmises per la tradició. Sabem també que és una llegenda, perquè hi ha un gran equívoc entre la cosa fictícia i el real. Les llegendes es construeixen amb la suma del que diu la gent. I arriba a un punt que ja és indiferent l'existència o inexistència del personatge. Si va existir, la llegenda el recobreix de glòria i prodigis, com si no hagués nascut. I si és imaginari, la llegenda transmet tants relats que guanya en grossària històrica.

La poquesa de dades sobre el personatge i les seves contradiccions és el que fa que la ficció i la realitat es mesclin en existència fictícia, llegenda negra i equívoca. De tota manera, aquest rang llegendari s'ha assolit a través de ruptures, llacunes, oblits, entrecreuaments i reaparicions. És una vida llegida des de la lluita de classes global: abominat per alguns i admirat per alguns

altres, rere del seu crit hi ha models econòmics i socials que pugnen entre ells. Els records de les maldats que se li atribueixen, del respectuós terror que va inspirar o del fervor religiós que va desencadenar queden arxivats en un núvol boirós, del qual s'alimenta la literatura. La seva infàmia és producte de la seva fama. El personatge real i l'inventat, els dos, han estat protagonistes d'arxius inquisitorials, de fitxes policials i d'ordres reials de cerca i captura. Això vol dir que, gairebé simultàniament, el mecanisme polític del poder crea un discurs oficial, de tall difamatori, per tal d'anul·lar el contradiscurs popular.

Per això, hi ha un desdoblament còmic, al final del capítol, d'efectes un altre cop *gores*, alliberadors o superadors de tanta ambigüïtat històrica, de tanta impossibilitat de saber. Una fugida de la història per tal d'entrar de cop i volta dins la desbaratada literatura.

Posaren el cos d'Antonio Navarro assegut en un escambell, recolzat sobre un pilar i amb el cap dret sobre els genolls.

S'hi va fer un gran silenci quan els inquisidors, amb els hàbits de judici, pujaren a l'entrada del Tribunal. Una volta asseguts davant per davant del rei Encobert, els ulls d'aquest començaren, misteriosament, a parpellejar, fins que els va obrir del tot, de bat a bat, en veure els jutges i el públic, feu una gran rialla que per uns instants, va gelar de temor l'ànima de tots els presents.

L'Encobert va riure com si estigués veient, a la casa de les Farses, una peça de teatre, una comèdia molt grotesca, prosaica, vulgar. Perquè tot allò ja ho havia vist i viscut una altra volta, amb els ulls, en un altre temps.<sup>210</sup>

El discurs del poder, que sempre és propaganda del poder, crea monstres i enemics, com ara l'Encobert, perquè l'única finalitat que cerca el poder és la seva perpetuació. Per descomptat, l'Encobert és una víctima més d'aquest discurs totalitari, simplista, maniqueu, fins i tot infantil, entre bons i dolents, entre *dels nostres* i *dels altres*, per utilitzar una terminologia de les fitxes policials de la novel·la.

I ara és quan ens qüestionem el mètode amb el qual s'han omplert de dades les fitxes policials. I és que no sabem —perquè el narrador no ho explica— si les dades són tretes per un interrogatori, per una confessió, per una delació, per una investigació o per una coacció. Són impersonals i oficials. Milers de

---

<sup>210</sup> Lozano, op. cit., p.58.

persones han passat durant segles per la vexació d'haver de declarar, de justificar-se davant el poder. I davant d'aquests retrats i confessions, gairebé penitencials, sempre hi ha hagut una massa de notaris/funcionaris anònims que les han registrades. El Poder necessita manifestar-se discursivament, amb eloqüència, i necessita dades per esclafar amb aquest grapat de dades els altres i per inventar relats en negatiu sobre els altres.

Des d'aquesta perspectiva, el fet d'escriure una novel·la històrica és elevar aquest murmur que no cessa a acte quotidià, en què les variacions individuals de la conducta, la feblesa, la vergonya i els secrets conviuen com a discurs privat dins del gran discurs públic del poder. Una bona novel·la històrica fa descriptible i transcriptible la vida quotidiana sota els mecanismes del poder polític. La literatura, en aquest sentit, ha de ser capaç d'assumir la turbulència col·lectiva, en un encaix individual —com és en aquest cas. I a més treure allò que roman ocult d'una època determinada, allò que no pot sortir a la llum, perquè forma part dels graus més baixos del real. La literatura ha de ser capaç de dir el que és oficial, però, particularment, allò que és extraoficial: el fet execrable, la cosa prohibida, allò vergonyant.

Del personatge històric, no en sabem pràcticament res, per exemple, no sabem on va néixer. A la novel·la se sosté que va viure amb “els seus avis, uns moliners de Villalba de Baxa, en terres d'Aragó”. Això contrasta amb el fet que el cronista imperial Martí de Viciàna assegurés que fou criat a Gibraltar, Andalusia aleshores<sup>211</sup>. L'any del naixement tampoc no el sabem, però es creu que devia ser entorn el 1496. En canvi, sí que podem precisar el lloc de la mort, a Burjassot, el 19 de maig de 1522 (tot i que hi ha autors que consideren que fou el 18 de maig). La mort a la novel·la ens és narrada així:

El rei Encobert encara no havia desmuntat del cavall. De sobte, Pere Loesa l'agafà del peu dret i el tirà a terra i Llorenç Aparici el va matar a punyalades. El jueu no va ni gemegar.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup>de Viciàna, Rafael Martín. *Martí de Viciàna: Libro Segundo de La Crónica de La Ínclita y Coronada*

*Ciudad de Valencia y Su Reino*. Universitat de València, 2013, p. 106.

<sup>212</sup> Lozano, op. cit., p.57.



Pel que fa al nom, considerem que la polinomialitat de l'Encobert ja és tot un indicatiu de la impossibilitat del seu retrat. Ricard García Cárcel va trobar en documents de confiscació de béns un nom i un sobrenom Antoni Navarro, àlies Lo Encubert.<sup>213</sup> D'aleshores ençà la tradició considera que el nom ver és Antoni Navarro. El nostre autor segueix aquesta hipòtesi.

Hi ha una pregunta clau: Per què, d'entre tots els agermanats, va ser ell qui va ser cridat a ser llegendari? La resposta l'hauríem de trobar en el sermó que ell va fer el 21 de març, a Xàtiva. El primer que hauríem de destacar és que la historiografia assenyala que fou el 1522, l'any del sermó, mentre que la novel·la, i no sabem ben bé per què, sosté que fou el 1521, *Sermó pronunciat per l'encobert el 21 de març de 1521 a la plaça de Xàtiva*, així intitula el capítol Lozano. De la mateixa manera, el sermó fet a Alzira i recreat en la novel·la també apareix l'any 1521: *Sermó pronunciat per l'encobert a Alzira, per l'abril de 1521*. Serà un parany més que ofereix la novel·la al lector?

Dit això en aquest sermó hi trobem els elements pels quals l'Encobert es convertirà en un líder dins la revolta. Segons l'estudiosa Eulàlia Duran:

L'Encobert es presenta a Xàtiva com un profeta enviat per l'Esperit Sant a través dels profetes Elies i Enoc, que l'havien portat a la ciutat, on havia d'implantar la justícia i exaltar la fe de Crist. Seguint un corrent interpretatiu bàsicament franciscà, acceptava la divisió de la història de la humanitat en etapes, quatre segons ell (quatre lleis, quatre judicis i quatre encarnacions) i s'autoqualificava com l'iniciador del tercer judici o tercera etapa del món. Paral·lelament afirmava l'existència de tres persones de la Trinitat, Pare, Fill i Esperit Sant a les quals afegia el Sagrament o Quaternitat. Afirmava que l'emperador el faria papa a Roma i el nomenaria capità per a recuperar la Terra Santa de Jerusalem on s'acompliria el quart judici. Com a papa reformaria l'església i prometé als seus seguidors «que'ls havia de fer molt de bé sens tenir necessitat de treballar». Referint-se, a més, a la situació política del moment, al·legava l'ambigüitat legal del rei Carles, rei i no-rei alhora, i propugnava l'ajuda a la guerra santa amb el tresor de l'Església i els béns dels mascarats i amenaçava els qui malparlessin de la

---

<sup>213</sup> García Cárcel, op. cit., p. 123.

Germania amb cremar-los a la plaça de la Seu de Xàtiva. Finalment qualificava el lloctinent general de València, Diego de Mendoza, com a «segon Anticrist».<sup>214</sup>

A més, declara la seva ascendència de sang blava. A la novel·la ho veiem expressat de la següent manera:

Vaig ser furtat sent xic de bres. Els meus pares, estimats germans que m'escolteu, foren el príncep Joan i Margarida de Flandes: sóc l'esqueix ver i legítim de la Corona d'Aragó.<sup>215</sup>

L'historiador del discurs polític John Pocock<sup>216</sup> ha remarcat que els sermons a l'Edat Moderna permeten analitzar la predicació com a element per a la difusió de llenguatges polítics entre el conjunt de la població, entenent per llenguatge polític qualsevol invitació tant a la bona governança com a l'agitació popular. En els nostres dies, no han canviat tant les coses en la mesura que a la guerra del Golf, 1991, per exemple, el Sr. Bush i el Sr. Saddam Hussein apel·laven els seus respectius Déus com a instrument polític d'adhesió popular per a la seva causa.

Per tant, una peça clau és la capacitat de persuasió, de comunicació política i religiosa que tenia l'Encobert per agitar les masses. El que sembla provat era que els seus discursos eren en castellà i no pas en català. En conseqüència, hem d'assistir a una altra incongruència de caràcter lingüístic.

Qui ha estudiat a bastament les conseqüències socials del predicament de l'Encobert és Eulàlia Duran, que, en el treball citat, s'expressa així.

La idea d'acompliment profètic aportada per Santacruz i el messianisme expressat per alguns dels seguidors de l'Encobert obre la porta a un nou factor, espiritual, que degué

---

<sup>214</sup>Duran, Eulàlia. "Aspectes Ideològics de Les Germanies." *Pedralbes: Revista d'història Moderna*, vol.2

1982, pp. 53–68. I també, Duran, Eulàlia. *Les Germanies Als Països Catalans*[. Curial, 1979.

<sup>215</sup> Lozano, Op.Cit., p. 63.

<sup>216</sup> Pocock, John Greville Agard. *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton University Press, 2016, p.267.

sens dubte influir en l'aixecament agermanat. Això ve corroborat per una afirmació del cronista Miquel Garcia segons la qual el dirigent agermanat valencià Joan Llorenç basava el seu programa en una profecia inserida per Eiximenis al capítol 200 del *Dotzè del Crestià*: «D'aquí avant no hi haura reis, ne ducs, ne comtes, ne nobles, ne grans senyors, ans d'aquí avant a la fi del món regnara per tot lo món la justícia popular e tot lo món per consegüent sera partit en comunes així com hui se regeix Florencia e Roma e Pisa e Sena e d'altres ciutats d'lúlia e d'Alemanya». Tot s'havia d'acomplir en l'època benaurada anunciada per Gioacchimo da Fiore que duraria mil anys i durant la qual regnaria la justícia i la pau i el descans en el treball, període que duraria fins a la fi del món en que vindria l'Anticrist final. Abans de la vinguda d'aquest tindria lloc «la conversió dels infeels» augurava una altra profecia reeollida per Eiximenis i encara una altra afirmava «deu la secta sarracénica cessar». Igualtat, llibertat, conversió dels infidels era, com hem vist, el programa agermanat.<sup>217</sup>

La religiositat quan ultrapassa l'àmbit esotèric i s'estén en l'exoterisme de la massa sempre duu un missatge polític i social, una visió de la societat que malda per imposar-se.

Al llibre de Ricardo García Cárcel, veiem citat una descripció física del nostre personatge, extreta del cronista Martín de Viciana, abans citat.

Hombre de mediano cuerpo, membrudo, con pocas barvas y roxas, el rostro delgado, los ojos zarcos, la nariz aguileña, las manos cortas, boca muy chiquita, las piernas corvadas, la edad de 25 años, hablaba muy bien castellano y del palacio; vestía una bèrnia de marinero parda, capotín de sayal abierto a los lados, calzones de lo mismo, de marinero, bonete castellano, una avarca de cuero de buey y otra de cuero de asno por Calzado.<sup>218</sup>

Julio Caro Baroja el descriu així:

En efecto, a comienzos del siglo XVI, en tiempos de la guerra de las germanías de Valencia, apareció entre los rebeldes un hombrecito pequeño, de rostro chupado, tez amarillenta, mirada verdinegra, poco pelo y poca barba, sobrio en el beber y de pocas palabras.<sup>219</sup>

El narrador de les fitxes policials dins el nostre llibre el descriu així:

---

<sup>217</sup> Duran, Op.Cit., p.66.

<sup>218</sup> García Cárcel, op. cit, p. 132.

<sup>219</sup> Baroja, Julio Caro. *Los Judíos En La España Moderna y Contemporánea*: 2. Istmo, 1986, p. 433.

Altària mitjana, més aviat baixet, guaijat, la cara prima, groguenca, i poques barbes i roges. Ulls blavissos, nas aquilí, mans curtes i grasses, cabells castanys, boca petita, prima i cames pandes. Deu tenir uns vint-i-cinc anys.<sup>220</sup>

Tot i que aquests tres retrats tenen algunes coses en comú, no són idèntics. I això prova que ens trobem davant d'un personatge desenfocat.

Si alguna cosa té el personatge històric de l'Encobert és que genera més preguntes que no pas respostes. I, sovint, les respostes donades pels historiadors són inconsistents, frívols, imaginatives o manifestament subjectives.

Algú hauria de dir:

1. De quina manera se les va enginyar, si parlava castellà, per poder embriar una col·lectivitat que tenia el valencià per llengua?
2. Quina estratègia va fer servir per arribar al comandament de les forces agermanades en tan poc temps després del cèlebre discurs xativí?
3. D'on havia adquirit la cultura mínima per travar els referents que utilitzava en els seus sermons i discursos?
4. Hi ha qui sosté, d'una manera temerària, que coneixia el llibre de *La Venguda del Antichrist*, de Johan Alamany, reeditat a València el 1520. I encara, que coneixia el Joaquimisme, i els gnòstics, i això suposa que el perfil intel·lectual de l'Encobert és d'una extraordinària volada intel·lectual. Doncs bé, qui li va transmetre aquests coneixements? Atès que la cultura, amb referents teològics universitaris, era controlat per les institucions que l'impartien.

Tot plegat no quadra amb l'opinió general dels historiadors que el consideren un impostor, de substrat pobre i un buscavides. La qual cosa significa que el retrat que se'ns ofereix del personatge és travessat per una enemistat d'entrada.

El personatge es va presentar, poca broma, com a ver rei (per ser fill de l'infant Joan) com a messies i profeta. Aquesta triple presentació està tan allunyada de la realitat del dia a dia del poble com el discurs de la virreina i el seu reial

---

<sup>220</sup> Lozano, Op.Cit. p. 96.

estil de vida. Per a un pagès de l'Horta de València tan incomprensible era el parlar de la virreina com el de l'Encobert. El pagès sabia únicament com era de dura la vida al camp. A més, recordem que les dades amb les quals s'ha construït la figura de l'Encobert són a través dels expedients dels processos inquisitorials, la parcialitat dels quals és comparable amb la del Tribunal Suprem o l'Audiència Nacional de l'estat espanyol.

Tot plegat, boira, i impossibilitat d'aproximar-se a la figura històrica. De fet, creiem que l'autor s'equivoca en la tria de la persona del verb a l'hora de transmetre les peripècies existencials del personatge. El text no és sorprenent en la mesura que segueix sumàriament un desenvolupament biogràfic, conegut i consensuat entre historiadors, sobre el personatge. Creiem que una aproximació en primera persona hauria estat menys didàctica però molt més aclaridora i transformadora. Ni que sigui per omplir els buits que han deixat els historiadors en el rastre de la seva existència. Certament, aplaudim el valor de l'autor, que ha estat capaç de recrear, en un exercici de risc literari, els sermons dictats a Xàtiva i Alzira, però critiquem la funcionalitat del capítol. La mirada d'un personatge tan important com el del taumaturg Antonio Navarro no pot ser ventilat amb quatre tòpics rebuts de la tradició. Creiem que l'autor hauria d'haver extremat més la mirada, i hauria d'haver fabulat un passat més plausible del que hem rebut del personatge. Omplir els buits que deixen els historiadors és una prioritat ineludible de tot narrador històric.

Certament, Lozano reïx en el fet de donar a conèixer sumàriament el personatge i en el fet de reactualitzar el mite històric. Però, dissortadament, segueix mesellament la petjada historiadora, i fa del personatge una caricatura semblant a la de la transmissió acadèmica. Què em fa pensar a mi que no era cap impostor? Doncs el mer fet que molts dels historiadors així ho pensin. Crec que hauria estat molt més rendible literàriament, i molt més interessant històricament, haver vist en la petjada de l'Encobert, una eterna petjada de la rebel·lia. El profeta és aquell que veu tota la comèdia creada per l'*statu quo* de torn i no s'hi resigna, i la denuncia. Hi ha gent que lluita per causes per les quals lluitaran generacions futures. Des del nostre punt de vista, hauria estat molt més transgressor veure en l'Encobert una baula d'una mateixa línia successòria de pensament i d'acció política que neix en l'univers cristià en

Jesucrist i continua en milers de personatges heterodoxos, però tan pertorbadorament coherents, com, per exemple, un Lluís Maria Xirinacs, per esmentar un personatge contemporani conegut pel nostre autor, i que apareix en la novel·la *1969*. I és precisament per això, que considero que hem d'aplaudir aquest moment *gore* de representar el cap de l'Encobert rient davant el Tribunal de la Inquisició. L'Encobert havia somiat aquesta mort —com Sòcrates, Jesucrist o Xirinacs— i riu perquè la troba infinitament ridícula en la seva humana comèdia procedimental. I ho hem d'aplaudir, a cor què vols cor què desitges, perquè en aquest cas se separa, en un gir insospitat, del discurs limitador de la història.

### 1.3 Documents sobre la Corbina

Un document és un testimoni material d'un fet, d'una realitat. En el nostre cas, hi trobem tretze documents de diferents tipus, entre literaris i no literaris, per aproximar-nos a la figura de la negra Corbina. El format és de sumari judicial. Tots ells són testimonis de l'existència de la Corbina, directament o indirecta. Ara bé, el personatge “va ser un personatge real, del qual ens parla Lluís del Milà en el llibre *El Cortesano* en un diàleg entre Gilot i Ester, bufons de la virreina Úrsula Germana de Foix”<sup>221</sup>. I el narrador ens adverteix que va trobar aquests documents “en un dels prestatges més alts, un manollet de fulls que contenia tretze documents sobre una negra motejada la Corbina, antiga esclava de la terra del Zèfir, uns versets d'un tal mossèn Pere Borràs, que també apareix en el document núm. 4”. La mentida literària i la mentida real són idèntiques, perquè comparteixen la mateixa substància de la ficció. El que tenen en comú ambdues és el fet que van ser pensades i dites, i podien haver esdevingut reals. Per això, és tan interessant la novel·la històrica perquè dissemina ucronies, esbossa realitats alternatives, omple forats històrics d'allò que podia haver estat possible.

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.105.

Si a l'Encobert se'l qualifica de taumaturg, persona capaç de fer prodigis, a la Corbina, se la qualifica de nigromàntica, persona que endevina el futur a través dels morts. I cal dir que en aquesta novel·la, de morts, n'hi ha per donar i vendre. Aquests dos personatges, dins l'estructura de la novel·la, van l'un rere l'altre, i són paral·lels en la composició, simètrics en la funcionalitat i complementaris en la importància narrativa.

Sigui com sigui, amb la inserció d'aquesta figura dins la novel·la, s'explora els elements més foscos de la creença religiosa popular: espiritualismes, animismes, bruixeries. S'obre una finestra per tal que el lector es capbussi en aquesta realitat espiritual del XVI valencià. Aquestes creences i pràctiques religioses tradicionals són freqüentment considerades com a marginals, malgrat que hagin estat molt més abundants del que un pugui pensar; de fet la integració d'elements folklòrics i teològics en l'espiritualitat popular valenciana ja ve de lluny. Els contes tradicionals valencians, per exemple, en van plens de dones malvades, per exemple, en *L'amor de les tres taronges* o *El rei Astoret*. A partir d'aquesta falsa investigació judicial, el narrador va incloure una figura femenina inquietant, una dona malvada, amb poder, distinta. La funció de la qual és essencial per comprendre l'espiritualitat alternativa de l'Europa tardana medieval i la modernitat primerenca.

El retrat és sumatiu; per tant, caldrà fer-nos una idea a partir de les pistes que, com en una investigació policíaca o judicial, el narrador ens va deixant. A diferència de 1969, ens trobem amb documents falsos, literaturitzats, amb la intenció irònica de la intertextualitat. La primera referència es troba en la relació de béns de Vicent Peris<sup>222</sup>, en què apareix "una esclava negra". En el segon document<sup>223</sup> se cita Jaume Roig, per il·lustrar com eren la vida de les fetilleres, "la qual no és molt distinta de la que porta Maria de Constantinoble, àlies la Corbina".<sup>224</sup> En els versos androcèntrics de Roig, hi veiem la modelització de la bruixa tal com ens ha pervingut per la tradició. Recordem

---

<sup>222</sup> *Ibíd.*, *Proves de la negra corbina acusada de nigromàntica i enemiga de la república cristiana al tribunal de la purificació*, p. 105

<sup>223</sup> *Ibíd.*, *Text del metge Jaume Roig del llibre o spill de les dones o llibre dels consells, encara manuscrit, on es parla de la vida de les fetilleres, la qual no és molt distinta de la que porta Maria de Constantinoble, Àlies La Corbina, segons els testimoniatges que més endavant presentem*, p.106.

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p.106.

que en el segle XVI, s'assoleix una virulència particular en la persecució de les bruixes i llurs pràctiques.

És en el testimoniatge del notari, Joan Llobell<sup>225</sup>, on trobem una breu semblança de la seva biografia. Filla de “pares esclaus deportats”, en perpètua transhumància pels pobles de la Mediterrània. Coneixem els seus tres oficis, el primer, de meretriu: “al bordell de Constantinoble”, i “al bordellet de les negres, a València” ; després, com a assistenta de la llar, “parava casa a Marsella” a casa d'un “frare de l'Orde de Predicadors”, i a casa de Vicent Peris, i com a alcavota, encobridora de relacions amoroses, al moll de Nàpols. Sabem també que va ser empresonada a Roma per parlar d'heretgies.

I també que és l'esposa del “pseudocanonge Ster, bufó a la Cort de la reina Úrsula Germana de Foix”<sup>226</sup>. Per tant, la veiem casada amb un dels més famosos geperuts de la literatura catalana, perquè apareix parlant la valenciana llengua a *El Cortesano*. Llibre que proposa una magnífica descripció del microcosmos vital, cultural i social de la cort valenciana. El fet d'anomenar el bufó Ster de “pseudocanonge” és clarament irònic, atès que el càrrec de bufó és desprovist de dignitat. I és en aquesta obra de Milà, que veiem l'esment a la Corbina:

Gilot:

-Señor mestre Çavater: puix així és com vos dieu, yo bé.m puch salvar vivint ab ma amiga Beatriz, si fas bones obres.

El canonge Ster:

-Demonium habet. Y es lo dimoni la sua Beatriz, que li deu preÿcar esta taulegia, que vivint amigat pot anar a paraÿs ab lo diable al cos.

Gilot:

-Blafemavit! Que m'à dit que yo tinch lo diable al cos, tenint-lo ell en la gepa. Que per Beatriz ho diu, no té tall de diablessa com la mare del seu Corbinet

---

<sup>225</sup> Íbid., *Testimoniatge de Joan Llobell Notari*, p.107.

<sup>226</sup> Íbid., p.107.



Ster, que cascun any la lloguen per a ballar ab los diables de la roca de infern.<sup>227</sup>

En aquest breu diàleg veiem com els dos bufons s'acusen de tenir per dones dues bruixes. I això en un llibre on, en principi, molt cortesament, es fa apologia amable del sexe femení, malgrat que les traïcions maritals siguin una realitat consolidada dins la cort foixiana.

En el fons la dialèctica cortesana de l'amor està formada per relacions de dominació, normalment masculina, i molt subsidiàriament, femenina. La dona de poder, la bruixa, és, essencialment, dominadora. Només se la doblega a través de la degradació o a través de la força. És Circe, la bruixa mítica. A la dona de poder no li cal la paraula ensucrada; a la dona de la cort, sí.

Cal assenyalar que en el "temps de la germania", la revolta està present en cada relació sentimental del llibre i en cada document. Es tracta d'aquesta manera de remarcar la importància històrica d'aquest fet bèl·lic. Per exemple, sobre la Corbina, sabem "que fou promesa de Mateu, el criat negre de Raimon Lladró", i que era "un negre dispost i valent, que esquarteraren els menestrals agermanats a la plaça de Pellers". Probablement, un home amb qui la Corbina tingué una relació vera, una extensió de la novel·la en la qual el narrador no entra. Rere d'aquesta fugaç anotació, hi ha tota una història passada, que no l'ha explicada ningú. I això, seminalment, és el que proposa aquestes anotacions esparses, possibilitats literàries avortades, històries truncades.

El següent document té una significació diferent. Entra, en aquest calidoscopi social, que també és el llibre, la veu d'Elionor la Morellana<sup>228</sup>, serventa de dona Mencia Manrique. Pretén posar veu a una dona domèstica. Recordem que la Corbina també n'era, de domèstica. Consegüentment, rere d'aquestes dones s'hi refugien les veus de totes les dones que havien de marxar d'entorns rurals per anar a servir a casa dels senyors importants, amb els quals es tenia garantit almenys el llit i el menjar. Malgrat les seves instruccions, escasses o inexistents, aquestes dones estaven en contacte amb una cultura superior, la

---

<sup>227</sup> del Milà, Lluís *El Cortesano*, Biblioteca Valenciana, Universitat de València, 2001, Volum 2, p. 592.

<sup>228</sup> *Ibíd.*, *Testimoniatge d'Elionor la Morellana, serventa de Dona Mencia Manrique*, p.109.

dels senyors. Per tant, la seva funció és la de reportar-nos el parer del “poble baix” i fer de pont entre les dues classes socials. De fet, un indicador del poder socioeconòmic de la família de senyors era saber quantes serventes estaven al seu servei. Doncs bé, en aquest subcapítol trobem que es caracteritza la bella Corbina com una bruixa modelitzada a l'estil de l'època: balladora desvergonyida amb els dimonis, guaridora, vident, prostituta, coneixedora de la llengua dels ocells i que pateix “fam d'home, es troba deserta d'amors i tothora enutjosa”. Assegura l'Elionor que la negra Corbina augurava ja les “astrosies” com ara era la de la Germania.

Remarquem la manca de consciència social crítica de la serventa. Elionor reproduïx la ideologia dels seus senyors i transmet el model del que ha de ser una dona honrada i del que no ho ha de ser.

Un altre retrat és el testimoniatge de Francesca Ripoll<sup>229</sup>, que fa esment d'un comentari de la Caterina, que, alhora, ha sentit de Pere Borràs. És la tècnica del m'han dit que han dit, com a cadena de transformació de la informació primigènia. Especialment interessant com a mostra de com és impossible, primer, d'accedir a la veritat, i, segon, de desmuntar les realitats mentals que construeix el llenguatge. En aquest retrat veiem la Corbina com a dona faedora de visions. A través d'una imatge d'un vaixell governat per l'Encobert, nova representació cristològica, en què “tots els famolencs del món” el segueixen.

El retrat polimorf de la Corbina s'acumula a través d'una visió amorosa. És la del llanterner Carles Tristany<sup>230</sup>. Ens descriu amorosament el seu cos, i ens dona un detall: “feia favors sexuals” sense ser-ne, de prostituta. És la imatge de la dona donadora de felicitat sexual i sentimental, i que, de cop i volta, desapareix, però que deixa en la persona que hi ha tingut contacte una fascinació permanent.

Una altra visió positiva és la que aporta Joan de Sevilla<sup>231</sup>, bufó de la virreina. Nega totes les enraonies que s'han construït entorn d'ella, i avisa que la bellesa

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, *Testimoniatge de Francesca Ripoll, muller de Josep Onofre, de la parròquia de Sant Martí*, p.111.

<sup>230</sup> *Ibid.*, *Testimoniatge de Carles Tristany, llanterner de la parròquia de Sant Esteve*, p. 113.

<sup>231</sup> *Ibid.*, *Testimoniatge de Joan de Sevilla Bufó de la virreina*, p.115.

de la Corbina provocava que les dones en malparlessin, precisament perquè llurs marits restaven admirats.

Un gir de guió, en la construcció del personatge, és el fet que trobessin en els armaris de la Corbina, segons els oficials del rei, un text de Joan Llorenç<sup>232</sup>, capitost de la Germania, en què es critica els privilegis dels “cavallers, rics i aparentats” que tracten el poble com a captius, contra la funesta tendència del poble a la desunió. Aquest document prova, doncs, que la Corbina, a més, tenia una dimensió ideològica molt considerable, que era una dona compromesa amb la causa dels agermanats. Per tant, una dona subversiva també en el sentit polític del terme. Aquest fet fa que prengui sentit els tres documents que apareixen a continuació que pretenen demonitzar la Corbina.

Els tres documents de què parlem<sup>233</sup> formen part del procés judicial incoat contra el nostre personatge femení per part de la Inquisició. Pretenen il·lustrar, pel cap baix, la mort civil del personatge. No cal que esmentem que en aquests processos, siguin per tribunals locals o per la Inquisició, s’incorria, sovint, en tota mena d’abusos i d’incoherències jurídiques. Això vol dir que allò que resta escrit no té cap garantia de realitat, és a dir, que la documentació reconstruïda des de la ficció per l’autor, Josep Lozano, i la dels documents inquisitorials tornen a convergir en la seva mateixa natura: la ficcional. Així l’historiador Agustí Alcoverro, estudiós de processos inquisitorials contra la bruixeria, ens adverteix sobre els documents que ens han arribat.

En cap cas la documentació judicial no pot ser considerada fiable pel que fa a la comissió real dels suposats delictes que hi apareixen descrits. En aquest punt, les declaracions de testimonis o encausats no assoleixen mai ni tan sols el nivell de fiabilitat més o menys dubtosa o matisable que caracteritza, per exemple, la repressió del bandolerisme. Deixem-ho clar: la història de la bruixeria com a tal resulta un objectiu impossible —o fins i tot inútil, en funció de les creences de cadascú. En tot cas, l’existència (o l’absència) de processos de

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, *Text d’un paper trobat pels oficials del rei en un dels armaris de la Corbina*, p.117.

<sup>233</sup> *Ibid.*, Els documents són: a) *Die XXII Aprilis anno MDXXVII*; b) *Acta de l’interrogatori de Maria de Constantinoble, La Corbina, acusada de nigromàntica i, per tant, d’herètica, a càrrec del reverend Arnau Albertí, i alguns comentaris de l’inquisidor a les respostes de la negra*; c) *Dictis die et anno*. pàg. 118-124.

bruixeria no resulta una dada concloent a l'hora d'afirmar (o de negar) la presència de grups poc o molt identificables sota aquesta etiqueta.<sup>234</sup>

Sigui com sigui, a València, abans de 1530 —temporalitat que emmarca la novel·la— foren condemnats a mort més de set-cents reus, entre els proscrius de la població: homosexuals, jueus conversos, protestants, moriscos, guaridors, bruixes, malalts mentals.

Els tres textos inquisitorials que construeix el narrador il·lustren tres textos típics en aquest tipus de judicis. Un primer, en què, des de la presó del Sant Ofici, la Corbina es confessa. La confessió òbviament hem de llegir-la reconstruïda pel reverend Andrea Carpio, inquisidor, a través dels dissuasius mitjans de tortura. El segon és un interrogatori tan absurd i dramàtic com divertit, en què l'acusada diu alguna cosa, i l'inquisidor en dedueix deliberadament la contrària. Talment com una fantasia medieval. Aquests interrogatoris, malauradament, eren reals, els havíem conegut en el *Manual d'Inquisidors* del gironí Nicolau Eimeric, tal com el narrador a través d'una nota ens recorda. Més enllà de denunciar un interrogatori tan sord com el que aquí es presenta, caldria apuntar un cop més el descrèdit del llenguatge per apuntalar la realitat. I aquest descrèdit el podríem aplicar en aquest diàleg a partir de les següents interrogacions: Què diu l'emissor? Què entén el receptor? Per què diu el que diu l'emissor? Per què entén el que entén el receptor? La veritat es trasllada en un punt de fuga que ni tan sols apareix en el retaule que ens presenta el narrador.

És prou conegut que els inquisidors utilitzaven mitjans de tortura per aconseguir la confessió. El poltre, la pica i les suspensions eren les més emprades. A la Corbina, per exemple, la subjecten pels braços en una politja enganxada al sostre i li lliguen pesos als peus (pedra blanca, de menys pes, i blava, de més pes) per tal d'enlairar-la a poc a poc “a l'alçada de quatre pams de terra” i per espai de “tres misereres, amb ses gloriapatri”. A part de l'intens dolor, aquesta tortura provocava trencament d'ossos, luxacions i esclafaments d'òrgans, especialment si et deixaven caure a pes. El narrador es desentén del

---

<sup>234</sup> Alcoberro i Pericay, Agustí. «Cacera de bruixes, justícia local i Inquisició a Catalunya, 1487-1643: alguns criteris metodològics.». *Pedralbes: revista d'història moderna*, 2008, Núm. 28, p. 485-504, p. 496.

destí final de la Corbina. La deixem en una sala de tortura, havent perdut el sentit. Però amb el negre pronòstic de la continuació de la tortura "fou prologada dita tortura de la negra Corbina per a demà"<sup>235</sup>.

La ruptura provocada per la possible mort física de la Corbina per culpa del procés inquisitorial fa que la història, fragmentada, retallada i documental, s'obri i continuï a escala mítica a través de la presentació de documents poètics en què la Corbina és la protagonista<sup>236</sup>. Un canvi de registre que fa impossible que la història creixi en les foscos de la vida dura del personatge. Uns documents que tenen la capacitat de superar la imatge transmesa fins aleshores, i, a manera d'epifania final, en llença una altra, d'imatge, més solar. Pel text d'Alcoverro, abans citat, sabem que com a documentació literària al Principat sobre la cacera de bruixes, només ens ha pervingut a través d'unes cobles i d'un romanç de cec. Doncs bé, el que ens proposa aquesta novel·la és acabar la semblança de la Corbina a través del doll poètic. La mirada transfigurada del poeta, que és capaç de captar l'essència d'aquesta negra magnífica i mítica, dita Corbina, s'expressa a través d'unes cobles i d'un romanç.

Per tant, ara ens trobem en un moment hiperbòlic, el poeta Pere Borràs, *alter ego* de l'autor, s'enfronta a la seva criatura ficcionada i li dedica uns versos clarividents. La dona cosificada, la dona desitjada per l'home, s'apareix en rimes. En la primera cobla, remarcuem que la Corbina regna "sobre llit i somni/sense ferros ni presó". Clarament, la mirada és masculina i sexualitzada. La idealització de la Corbina en aquests dos poemes pretén, per una banda, sublimar-la, estilitzar-la, admirar-la, visibilitzar-la sexualment, i, per altra banda, invisibilitzar-la com a dona real. Aquella que existeix entre el rebuig social i la hiperafectació masculina. Així, la protagonista és presentada com a "Porteta de set colors, /meravella de desig, / refugi de pecadors." En ambdós casos, l'aroma de la prostitució —una mica decadentista i baudelairiana— inunda els poemes. Ens trobem davant d'un paral·lelisme: si l'Encobert tenia trets messiànics, la Corbina mostra trets pròxims a Maria Magdalena, l'amistançada

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>236</sup> *Ibid.*, parlem de *A la negra Corbina* i de *Romanç de la negra i el mariner*, p.125-130.

de Jesús, meretriu com la Corbina. Ambdues dones són fidels a unes doctrines encapçalades per homes subversius. El Romanç és verament preciós. Explica una història d'amor entre un mariner i la bella Corbina. A través d'imatges simbòliques, carregades de potència sexual velada, ens declara l'atracció entre els dos protagonistes. El naixement del desig i l'indret on viure'l amb tota la seva llibertat. I aquest lloc és la casa de la Corbina "Anem a ma casa, /i allí, en el verger,/farem el que vulgues/ o el que pugues fer." Corbina convida a l'amant a estimar-la sense presses. És ella qui mana en aquesta cerimònia: "Tinc perfum de Roma,/ pastissos d'Alguer, / i murmuris d'aigua/ al mig dels rosers." El diàleg és ple d'imatges marines. L'aigua com a símbol essencial de la sexualitat. El desig que es manifesta irreprimitible. I la dolça folgança que els dos amants tenen. I el final tan extàtic com el de "entre las azucenas olvidado" de Sant Joan de la Creu.

"De margarides coixí/ i un amant per tapadora, al bell mig del gessamí,/que bé ho passa missenyora,/ el vespre i tota la nit,/ fins que els desperta l'aurora."

L'esdeveniment central és la unió de la Corbina i el mariner, la donació completa de l'home respecte de la dona, perquè al seu torn supera moltes línies temàtiques en l'àmbit històric. És el punt d'inflexió, pel que fa a discurs mític, perquè una història amatòria com la narrada serveix per a justificar un munt de tristes aproximacions vitals que hem conegut del personatge. Rere d'aquest romanç, hi ha el *Càntic dels Càntics*, la fecunda imatgeria amatòria popular tardomedieval i renaixentista i *Cau de Llunes* de Maria Mercè Marçal, per exemple, perquè reivindiquen el mateix dret a l'amor sexual com a sender per atènyer la realització personal. Aquest romanç ofereix tot un seguit de pistes simbòliques, fàcilment deduïbles, per tal d'assolir la unió total amb l'altra, amb l'altre, que es manifesta bellament a través d'un diàleg, gairebé tântric, carmelità o sufí.

-Ocell meu, voleu eixir?

-Mai de la vida senyora,

ni donant-me de regal

la mar blava per penyora.

A través d'aquesta geografia de textos, d'aproximacions i veus restem encara a les fosques si volem respondre la pregunta essencial: qui fou la negra Corbina? La natura fonamental de l'ésser humà és el misteri. Un misteri que agermana els éssers reals amb els de la ficció. Les lluites de la bella Corbina les endevinem a través de documents: la crueltat de la tortura, l'esperança de la lluita social, l'enveja veïnal, l'estigmatització com a dona de poder, la submissió laboral, la vexació amorosa de la prostitució, el paradís de l'amor ver..., tots aquests moviments emocionals acompanyen el personatge i li donen una notabilíssima singularitat a escala narrativa dins el corpus de personatges que ens presenta aquest llibre.

## 1.4. El debat

Dins del trencaclosques del llibre, aquest capítol és essencial. Analepsi: darreries de juny de 1520. Tornem a recordar que el període de revolta de les Germanies s'emmarca des de 1519 fins al 1523. El narrador encapçala el capítol citant *Les fenícies*, d'Eurípides, traduït per Carles Riba. Jocasta demana: "Què és trobar-se sense pàtria? És un gran mal?" I Polinices respon: "Molt gran. I la paraula està per sota el fet."

*La paraula per sota del fet.* Aquesta resposta de Polinices, que emmarca el capítol, duu implícita tota una teoria de la literatura històrica. Davant de qualsevol situació extrema, que afegeix dolor social al dolor personal quotidià, els mots perden el sentit. Sembla que l'absència de paraules sigui l'única música capaç d'abraçar el sense sentit de la violència, l'arbitrarietat o la impunitat. Tanmateix, el silenci s'esberla en un moment o un altre, atesa la impossibilitat del mutisme perpetu, i l'espai, aleshores, es torna a omplir de paraules. *Crim de Germania* respon també a posar mots a aquell llarg i trist silenci històric, de què parlava Raimon.

Amb aquest encapçalament, també deduïm que el capítol tractarà de la pàtria dels valencians, dels furs, dels costums, de la llengua comuna. Ara bé, Eulàlia

---

<sup>237</sup> *Ibíd.* p. 130.

Duran ja ens va advertir en un encertat article de com era d'inapropiat de parlar de Pàtria en temps de Germanies.

Parlar de patriotisme al segle XVI és evidentment un anacronisme si li volem donar el significat actual. Per començar el mot *patriotisme* no apareix fins al segle XVIII. Tanmateix, el sentiment d'amor a les coses pròpies, terra, institucions, llengua, etc. és un sentiment ben natural i potser el que cal és identificar la manera o les maneres com aquest sentiment s'expressava.<sup>238</sup>

És prou eloqüent que una de les motivacions per escriure *Crim de Germania* era fer costat al valencianisme polític de caràcter progressista que maldava per trobar ressò dins les noves institucions del país en el període de transició democràtica. Precisament és aquest corrent el que remarcava aquest episodi de la història com a importantíssim per entendre la peculiar idiosincràsia del País Valencià. Aquesta novel·la és il·lustrativa de la història dels valencians, de les seves tràgiques vicissituds, dels costos de l'oportunitat de guanyar o de perdre el pols contra el poder reial. Una mirada retrospectiva, però amarada d'un prospectivisme subtil, un present i un futur latent en cada línia del passat, per saber qui són els valencians, què han estat en el passat i què volen ser en el futur. Per tant, *Crim de Germania* aconsegueix aquesta funció social deliberadament i s'afegeix al moviment de recerca dels trets identitaris del país, tot recollint el guant llançat per Joan Fuster a *Nosaltres els valencians*, el 1962.

Cal entendre que les grans revoltes modernes, tant a Europa com en els regnes hispànics, es caracteritzaven per anar en contra de les monarquies amb tendències absolutistes o tiràniques. Les institucions del País Valencià, amb les seves regles representatives, es van veure amenaçades per la monarquia imperiosa i imperial de Carles I. Precisament perquè no respectava els drets del país. I això passava en un moment en què l'estat no podia garantir la seguretat total del territori, en un moment en què el monopoli de la violència no estava en mans únicament de l'estat, sinó que el poble alçat o bandositats

---

<sup>238</sup> Duran, Eulàlia, *Patriotisme i mil·lenarisme al segle XVI*, Recerques: història, economia, cultura, 1995, Núm.32, p. 7.



diverses es podien veure amb cor de lluitar pels seus drets i interessos, és a dir, podien, i volien molt sovint, exercir de contrapoder. Magí Sunyer<sup>239</sup> ja ha remarcat els trets comuns i els diferenciadors de les rebel·lions dels territoris de la Corona d'Aragó contra els monarques: la guerra civil catalana (1462-1472), les Germanies Valencianes (1519-1523) i les Mallorquines (1521-1523), la Guerra dels Segadors (1640-1652) i la guerra de Successió (1702-1714). El professor de la Universitat Rovira i Virgili estudia aquests fenòmens a través de la concepció històrica de la *longue durée* provinent de l'escola dels Annals. Així doncs, seguint aquest estudiós, les tres guerres són objecte d'una simbolització històrica conjunta amb matisos distints: Germanies, Segadors i Successió, que la tradició ha heretat. I la població, a través de la interiorització dels relats, ha anat assumint com a seva.

Aquest capítol pren el nom de Debat. Representa una escenificació literària del debat que devia mantenir la Junta dels Tretze davant el requisit del Poder d'aturar la violència. El debat se centra en dues forces: les més moderades i les més subversives. Joan Llorenç abandera el punt de vista més pactista, és a dir, aquell que, seguint les ordres de Diego de Mendoza, comte de Melito, preferiria l'aturada de la insurrecció i l'obediència a la monarquia, a canvi de garanties i concessions. En el punt de vista més abrandat, trobem Guillem Sorolla, Simó Montfort i Esteve Urgellès que preferirien fer front als excessos reials, perquè preveien i profetitzaven la deriva totalitària de la monarquia de Carles I.

Segons Baldaquí Escandell, aquest debat posa en evidència que:

El mateix esdeveniment té una significació diferent segons el punt de vista: si per al grup moderat suposa una seqüència de degradació, del tipus "tasca a complir". En qualsevol cas, la visió remarcada per l'autor és la seqüència de degradació, amb la visió final de Joan Llorenç "derrotat" amb la premonició que "tard o d'hora començaria la guerra contra els senyors" <sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Sunyer, Magí, *Guerra i pau : el poble contra el rei. Anuari Verdguer*, 2015, Núm. 23, p. 401-408,

<sup>240</sup> Baldaquí, Op. cit., p. 33-34.

La responsabilitat d'aturar o continuar les hostilitats està en mans d'aquesta Junta dels Tretze, explícitament patriarcal, perquè la guerra és cosa d'homes. La qüestió del subjecte col·lectiu actuant està relacionada amb la consciència crítica d'uns pocs. Trobarem el mateix debat, carregat de responsabilitat, en diversos moments de la nostra història, com, per exemple, en la guerra dels Segadors o en la de Successió.

Sempre hi ha una cambra closa, i una convocatòria en la qual acuden diversos prohoms per debatre el futur, violent o no, de tota una comunitat. En la mesura que aquest fet és repetit al llarg de la història, podríem afirmar que hi ha un element paradoxal en totes les juntes decisòries: per una banda, afirmen severament el destí d'una col·lectivitat, però, per una altra, hi ha una tendència en la dinàmica de tota junta a ocultar la responsabilitat, a impersonalitzar-la. El que suplanta la carnalitat de la decisió és el que podríem anomenar el corrent de la història. I aquest corrent és, per definició, abstracte, impersonal i inaturable. És el que provoca l'acceleració d'esdeveniments o el seu fre en moments determinats. Un corrent que crea el miratge o la il·lusió de la no contingència. La fantasia que, en els moments àlgids de la història, la contingència no fa sentir. Perquè una raó superior, una força superior, tan poderosa com invisible, guia hipnòticament els destins de la col·lectivitat. Malgrat que la trista realitat mecànica indiqui que el futur l'ha decidit un minúscul grup de persones amb noms i cognoms, amb condicionaments mentals i interessos trobats.

La darrera imatge del capítol, tal com apuntava Baldaquí, es pot considerar com un element d'inflexió, el protagonista manifesta a través del seu cos, més que amb les seves paraules, la incomprendibilitat del sacrifici popular que provocarà continuar amb la revolta. Destaquem una característica pel que fa al flux d'esdeveniments: la transició vertiginosa de l'impossible al possible en poc més d'unes hores de debat. Els visques dels conjurats verbalitzen el que podia haver estat el corrent de la història agermanada. Però el corrent de la història és tan sols un concepte, una imatge feliç, un caprici mental, no és pas mai una realitat.

Joan Llorenç, derrotat, no volgué insistir més en la seua posició. Estava segur que tard o d'hora començaria l'enfrontament amb els senyors valencians, però no hi veia cap remei. Aleshores, silenciós, s'aixecà del seient, acotà la testa sobre els muscles, i eixí de la sala discretament. Mentrestant, darrere d'ell s'escoltava el clam dels conjurats cridant amb entusiasme: "Visca la Germania! Visca! Visca! Visca!"<sup>241</sup>

## 1.5. El dia de la Sang

El títol ja ens transporta a una batalla. És el dia mític, on la sang és vessada. Aquest és sempre un dia traumàticament recordat pels combatents, malgrat que els vencedors facin festa per conjurar l'horror viscut. L'espai és fonamental, perquè només pot ocórrer en una geografia precisa, dins un camp concret. Una zona magnetitzada, on la gent acut a morir, on és permès matar l'altre, on els manaments de Déu —en nom de Déu— són obviats, on la sang de l'altre és cercada amb paroxisme. Per reduir l'impacte d'aquest camp sanguinolent, hi ha qui ha utilitzat el símil del joc d'escacs, perquè hi ha similituds estructurals i semàntiques per descriure el que succeeix en un camp de batalla. Però a ningú se li escapa que el joc d'escacs actua d'element sublimador, representa una imatge noble i intel·ligent, d'allò que és sofriment; si féssim servir la imatge de l'escorxador, per interpretar el camp de batalla, molt contràriament a la d'escacs, estaríem descrivint el mateix fenomen a través d'uns altres ulls, i veuríem una altra realitat, amb un vocabulari, una semàntica i unes imatges degradants.

La relació entre la imatge literària i la imatge real és sempre asimètrica perquè l'ull que mira desenfoca la imatge o l'altera. Ernst Jünger ens parlava en el seu diari de la moral de la guerra i del guerrer<sup>242</sup> malgrat que la moral i la guerra,

---

<sup>241</sup> Lozano, op. Cit., p. 147.

<sup>242</sup> Jünger, Ernst, *Diario de guerra*, Barcelona, Tusquets editores, 2013.

d'entrada, només casen en un oxímoron. Llull en *el Llibre de l'Orde de Cavalleria* pretén regular el comportament dels cavallers armats. El més important és allunyar-se de la imatge bàrbara, mercenària, sicària, que té tota batalla, fins i tot la que es descriu en aquest capítol.

El fàstic o la compassió són sentiments reprimibles, no mostrables, no descriptibles, en el context d'una batalla, la desaparició de tota moral en el fragor d'una batalla i la carn trinxada exerceixen un influx paorós en el comportament dels combatents. El motiu de la matança des de la perspectiva dels guerrers sempre és interessada. Tret dels nobles, molts cerquen la soldada, pàries militars, professionals del perill, i no tenen cap altre remei que matar per viure, i ser els primers a matar, per no ser matat. No hi ha cap altra llei que la de la supervivència. Per això són els primers a tocar el dos si les coses es presenten maldades (com els manxecs desconfiats i els murrís moriscs). La masculinitat, l'orgull, el múscul testosterònic, representat pel comte de Concentaina, conviu juntament amb la covardia, la feblesa, la imprudència, l'eixelebrament. En un camp de batalla —com en un monestir— hi podem trobar representada la xenofòbia i el classisme, la deshumanització, la desesperança i l'ocultació de la realitat.

Entre verds turons i boscos, en prats oberts o emboscats, la sang de centenars de combatents flueix, mentre dura el temps infinit d'una esbatussada. Rere de cada batalla, hi ha una economia de la guerra, que la sosté i la fa possible, que produeix el material, i el ven; i que fa possible el mercat de mercenaris que venen la seva força i la seva vida. La violència renaixentista és estructural, sistèmica, institucionalitzada per tal de mantenir el poder o per tal d'usurpar-lo. Les quotes de poder són directament proporcionals a la violència emprada. Allò que anomenem civilització és el retrat d'una història criminal, maquillada per la cultura, per tal d'aconseguir el poder.

El narrador en tercera persona omniscient ens descriu els antecedents de la batalla, la batalla i la desfeta, però no escriu per a la guerra. Reparteix indulgències. Es capbussa en els pensaments dels combatents. El clímax d'eufòria dels agermanats és remarcable, lluiten a canvi de sentit vital. I val més

perdre un braç que el sentit de la vida. Molt contràriament a les tropes de xoc, a sou, que s'arregleren en el bàndol mascarat que representen el to mercantil, sense una motivació política, ètnica, religiosa, sense una possible interpretació simbòlica, el lector és testimoni d'un sacrifici vital arcaic: morir o sobreviure per tal d'obtenir el dret a viure un dia més. La cruïlla és o morir a la batalla o morir d'inanició.

Una de les característiques de tot esdeveniment bèl·lic és que guanya sentit només a través de la narració i l'estructura de la narració. Aquí l'esdeveniment sorgeix en la representació; això vol dir que el narrador és l'iniciador real de l'horror.

Vist des d'aquí, la qüestió del subjecte actuant és problemàtica: els capitosts dels dos bàndols són protagonistes els dos. Les qualitats emocionals de l'esdeveniment passen filtrades per les emocions de llurs cabdills.

El text subsidiàriament pot voler mostrar que les emocions humanes no poden coincidir amb l'extensió de l'horror, així el text narrat pot ser un exemple de l'organització semàntica de la imaginació del mal. Quan es descriu aquest esdeveniment, la distància de l'esdeveniment històric es fa especialment clara, les seves conseqüències, una rere l'altra, invisiblement ens menen al present. Es produeix una descàrrega de violència descontrolada, i després cau la tan anhelada victòria per part dels agermanats; això passa per un altre esdeveniment que fa que el lector resti perplex. Es permet una observació personal: la inimaginabilitat s'ha convertit en una realitat després de la batalla, és el moment zero, Diego de Mendoza veu tots els seus tristos auguris fets realitat, i la desfeta queda reduïda a la paraula plena de retrets contra els seus comtes impetuosos.

Com descriure una batalla? Aquí Lozano mestreja: la batalla *stricto sensu* sempre és el clímax de la història, per això apareix en una posició medial, per tal que hi hagi un abans i un després. El combat narrat és més aviat curt. La descripció de la batalla a penes ocupa set pàgines (180-187); en canvi, els prolegòmens en té vint-i-nou (151-180), òbviament aquest llarg preludi està dissenyat perquè faci créixer l'interès pel desenllaç de la batalla, i tres n'ocupa

la descripció de la desfeta centrada en Diego de Mendoza, amb una mena de focalització externa i interna del personatge. En el capítol es contraposen els dos capitans: Diego de Mendoza i Vicent Peris. Són els dos protagonistes emocionals del text, en ells recau la sort o la dissort. Tots dos a més queden lleument ferits, com a senyal de compromís en la lluita, a manera d'herois reals, a Diego "l'havien ferit al front amb el capciró d'una llança"<sup>243</sup>. "Vicent Peris caigué de la sella, però en aquell moment arribaven una dotzena d'agermanats, tots fent pinya, a cos perdut i pas triat, amb les espases a dues mans. L'enfrontament va durar alguns minuts, fins que tragueren el cabdill agermanat d'aquella delicada situació"<sup>244</sup> els dos capitostos representen les conseqüències de guanyar o perdre la lluita, i el lector sap què s'hi juguen. La vida dels herois han d'estar amenaçades pel resultat de la batalla. Això dona una profunditat psicològica a l'enfrontament. A més els ulls de la batalla, els ulls amb què es veu la batalla són els dels cabdills, particularment, el cabdill mascarar, que des de la primera pàgina gaudeix de la complicitat emocional del narrador a través d'un acompanyament llarg en tota la primera part dels prolegòmens. La finalitat del qual és, ja ho hem dit, augmentar la incertesa dels lectors pel que fa a la resolució de la batalla. En la narració de la batalla, els combats no són importants perquè siguin històricament plausibles, sinó perquè canvien la probabilitat que l'heroi guanyi. El protagonista i l'antagonista competeixen en un estira-i-arronsa, intentant cadascun d'ells portar el centre de la corda al seu territori. En la seva lluita per la victòria, qualsevol moviment de tropes no significarà res si no fa que inclini la balança cap al seu bàndol.

Un altre encert del narrador és que l'estructura del duel no és maniquea, no parlem de bons i dolents, d'herois i contra herois, sinó que el narrador acompanya els protagonistes en les seves sorts. De tota manera, el lector sí que pot caure en la identificació ideològica de: "Oh, no, el dolent està guanyant!" i després: "Sí, l'heroi guanya!", "Que un velluter guanyi una batalla a tot un expert militar, com és el cas de Diego de Mendoza, fa que els lectors

---

<sup>243</sup> Ibíd. p.187

<sup>244</sup> Ibíd., p. 184-185.

sentin simpatia per ell i per tot el bàndol agermanat. Per contra, el lector sentirà compassió pel militar que s'ha vist empès a una lluita que no volia escometre sinó per culpa dels seus nobles.

Per això, els moviments de la batalla no són interessants en si mateixos sinó en la mesura que afecten les perspectives de l'heroi. I, per tant, no totes les vides són iguals ni tenen la mateixa transcendència narrativa. El fet que unes quantes vides d'agermanats siguin els primers morts en la batalla passa desapercebut al lector, perquè encara no sap com afecta aquest fet l'heroi: "Poca estona després, feu foc de nou contra els hòmens del velluter, però ara amb més encert, perquè aquells trets funests van occir set forners de València que, cofats amb uns elms que sols els cobria la part del crani, avançaven tots confiats en la mateixa filera."<sup>245</sup>

El moment més fascinant del text apareix quan un dels herois, el virrei, ja plenament humanitzat en la derrota, és conscient de la desfeta, i, consegüentment es constata que els presagis i mals auguris, que l'acoraven: el somni de la clepsidra, l'asta trencada, esdevenen, al cap i a la fi, elements premonitoris del real. El virrei és vist com a víctima de la impetuositat dels seus nobles, colpejat per un *fatum* cec, accidental i ineludible.

En lloc de cantar la victòria, el text se centra en la derrota:

Diego de Mendoza, marrit per la tristesa, contemplà des d'aquell pujol la desfeta. Va adonar-se que tenia el coll i l'esquena amerats de suor. L'havien ferit al front amb el capciró d'una llança. Els còrrecs de sang, ara ja seca, li embrutaven la cara; duia tot el brillant arnès cobert de pols. El virrei tornà a esguardar la desolació que tenia al seu davant, i se li remogueren les entranyes. Encara hi pogué veure alguns manxecs que corrien a esclatacor, espedigolats, esbarriant-se entre les moreres que hi havia a les vores del riu, i darrere d'ells un grup d'agarens espaordits, temerosos del sacco que podien fer a Gandia els mercenaris.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> *Ibíd.*, p. 181-182.

<sup>246</sup> *Ibíd.*, p. 187.

## 1.6. La Mort de Vicent Peris

En aquest capítol, que contrasta fortament amb l'anterior, veiem la representació dels sofriments i mort de Vicent Peris. La imatge de l'heroi damunt "la negra gropa del seu cavall", a punt d'encetar la batalla capitanejant el seu estol, és ben diferent de la que trobarem ara: l'heroi és perseguit, acorralat, traït i vençut.

El capítol s'estructura en dos *momentums* datats, el primer, el 10 de febrer de 1522, i el segon, el 3 de març de 1522. L'escena final és la crucifixió cruel de l'heroi, que, al cap i a la fi, acabarà provocant un gir en el decurs de la guerra i decidirà la sort dels agermanats. L'estructura del temps lineal s'interromp, a la segona part, per l'aparició del discurs interior en què l'heroi despulla el seu pensament, en aquest despullament del pensament trobem el recurs d'anar explicant fragments de la història dels agermanats i les seves relacions amb el rei, amb els moriscos, amb els homosexuals. Les reaccions físiques substitueixen sobre manera les emocionals.

En l'àmbit d'història, el subjecte en funcions, Vicent Peris, centra en els seus plans, i les seves esperances, tot el nivell del discurs literari. Els líders mascarats al final de l'escena de l'escala es delectaran en l'espectacle de la venjança. Tot i que aquí s'ofereix un enllaç causal; la devastació de la seva propietat és producte de la venjança de Mendoza - la guerra aquí, com en totes les altres descripcions bèl·liques de la novel·la, és una descàrrega de violència realitzada perquè les tensions socials així ho demanaven.

En la primera part, la del 10 de febrer, comença amb un nou èxit agermanat, quan les tropes mascarades queden al mig entre la gent de Vicent Peris i els reforços provinents d'Alzira. Així doncs, veiem que a la primera esbatussada surten guanyadors, paral·lelament al capítol anterior, on els mascarats celebraven un èxit militar. Ara bé, en entrar Vicent Peris a València, dues setmanes més tard, el 25 de febrer, es posa en risc ell i tot el seu entorn, perquè en saber-ho el Marqués de Zenete Rodrigo de Mendoza, germà del



virrei, va fer tot el possible per negociar amb ell “perquè sabia que en aquell home radicava tot el perill”<sup>247</sup>. L’oferiment tramès pel prior del monestir de Sant Agustí era “el perdó general, casa per Vicent Peris, si volia quedar-se a València o dos milers de ducats i un passatge per a ell i la família, si consentia d’anar-se’n a un altre Regne.”<sup>248</sup>

En refusar aquestes condicions Vicent Peris i en saber-ho els dotze electes restants de la Germania es perpetrà la traïció al cabdill, considerat radical, i “corrents anaren a donar la nova al marquès, oferint-li també la seva ajuda per a combatre Vicent”<sup>249</sup> Per tant, ens trobem amb l’inici de la desafecció agermanada.

La segona part, es veu encapçalat per un fragment dels diaris del valencià Jeroni Sòria<sup>250</sup>, contemporani dels fets descrits, que narren l’esdeveniment del qual precisament el narrador en farà un retrat precís al llarg del capítol: l’assetjament a la casa de Vicent Peris i del seu espantós sofriment i mort. Aquest últim esdeveniment representa la celebració de la victòria dels mascarats que es difon amb una força històrica a través del passat i del futur, malgrat que s’escrigui en el present narratiu.

El subjecte actuant és també la gent que s’ha fet forta a la casa de Vicent Peris; ara bé, allò de què el lector s’adona és de la desigualtat de forces entre els representants del poble i els representants reials. Ens trobem davant la celebració de la victòria i del sacrifici.

Al nivell dels discursos narratius, que evoca o pot evocar associacions amb altres herois de moviments populars coetanis (els comuners castellans o els agermanats mallorquins), el lector es veu capbussat en l'àmbit narratiu a la

---

<sup>247</sup> Íbid, 195.

<sup>248</sup> Íbid. P. 195.

<sup>249</sup> Íbid. P. 196.

<sup>250</sup> Els esdeveniments públics dels quals Sòria deixà memòria escrita foren diversos i variats. Un dels afers a què dedicà més atenció fou la revolta de les Germanies (1519-23) i el càstig subsegüent dels agermanats. Sòria, com altres dietaristes (Pere Martí, Miquel Garcia, Guillem Ramon Català de Valleriola) i cronistes (Martí de Viciàna) valencians contemporanis, se sentí realment colpit per uns fets tan greus, que significaren un autèntic daltabaix social, polític i cultural en tot el Regne de València, i ens n’ha deixat un valuós relat, posteriorment aprofitat pels historiadors.

focalització interna del pensament de l'heroi. Recurs que permet fer un sumari de la tumultuosa història viscuda a València a començ segle XVI.

El que veiem és la sensació de completesa narrativa amb la interacció de les dues focalitzacions: l'externa i la interna.

El velluter guaita per la finestra i contempla una altra vegada, fixament, els seus botxins; entre ells esbrina el rostre enfurit del marquès i comença a parlotejar amb si mateix, un flux de pensament amb informació històrica, que és un assaig d'introspecció psicològica del protagonista:

Marqués de Zenete, germà del comte de Melito, virrei delegat per Carles I acceptat pels nobles valencians, amb la contra de la Germania. Marqués de Zenete i comte de Melito: "He aquí los pecados de mi cardenal", havia dit Isabel de Castella en presentar-vos a la cort. I mai millor dit, perquè sou tots dos uns grans pecats d'origen i uns grans pecadors.<sup>251</sup>

Allò que perceben els seus sentits pren sentit en la reproducció d'un discurs intern, que prepara, morosament, la passió final, com a boc expiatori de les tensions històriques, sacrifici vital, amb el qual la comunitat agermanada es reconeix víctima definitiva de la comunitat mascarada. El discurs intern, psicològic, té com a funció donar sentit a l'hecatombe, la qual pren dimensions mítiques.

Ara ho veia tot com un malson estranyíssim, que desfilava de pressa per davant dels seus ulls:

"Voler fer reviscolar la rebel·lió ha estat un gran desencert que he pogut constatar per mi mateix. Una gran part del poble menut es troba fadigada de les dissensions internes que ens han afeblit i d'aquelles violències, a vegades absurdes, que no han aportat cap benefici per a la causa, i de les quals jo tinc bona part de culpa."<sup>252</sup>

En aquest despullament emocional veiem retratades les il·lusions històriques.

---

<sup>251</sup> Íbid. P.200.

<sup>252</sup> Íbid. p. 205.

“Jo pensava, una volta conquerida Oriola, mancomunar les hosts de la Germania amb l'exèrcit dels comuners de Castella, aliar totes dues tropes per a combatre units, enfront del nostre enemic comú: els grans senyors. Teníem tanta il·lusió!”<sup>253</sup>

En aquesta construcció de la història a través del parloteig emocional del protagonista, caldria que intentem preliminarment entendre el concepte d'heroi:

1. Es pot definir “heroi” com una figura que és particularment important per a la història narrada, així, per exemple, representa un ésser humà considerat ideal, seguint el model d'Homer.
2. Com una figura especialment rellevant per a la narració, que desencadena i impulsa activament els esdeveniments o que assumeix passivament una interpretació dels esdeveniments. En aquest cas, trobaríem la majoria de personatges protagonistes d'aquesta novel·la.
3. Com a figura que ofereix al lector opcions d'identificació.

El disseny de la figura del velluter és construïda a contrallum, representa l'impuls de llibertat i de justícia del poble, per la qual cosa es repeteix el problema general de si *Crim de Germania* és només una novel·la històrica sobre uns fets determinats, o una al·legoria de la situació històrica de la València del segle XVI en connexió amb el s. XX, o una obra èpica escrita fragmentadament per combatre la desmemòria.

Les figures històriques a les novel·les de tall històric es veuen sovint com a tipus ideals sense individualitat i és, precisament, la intimitat del corrent de pensaments del velluter que es mostra en aquest capítol el que provoca que entrem en el seu psiquisme: el líder valent i carismàtic, senzill, bàrbar de bona naturalesa, és retratat en el seu misteri, que contrasta fortament amb el retrat del marquès, que es mostra com a militar dur i com un polític de poder sense escrúpols.

Podem fer diferents línies d'interpretació. Primer, la visió psicològica de l'heroi, que, a les envistes de la mort, repassa malenconiosament les seves lluites i

---

<sup>253</sup> *Ibíd*, p.. 205.

motivacions. Després hi ha la interpretació psicològica religiosa: un home mor, crucificat, esquarterat, per unes idees, que provocarà l'enaltiment mític. I finalment, es pot concebre una interpretació política: un home, que simbolitza la lluita contra la repressió, que vol esdevenir símbol i flama transhistòrica.

Les tres possibles interpretacions de la figura de Vicent Peris no permeten de tota manera una assignació clara de la realitat de l'heroi, perquè la realitat en la literatura és una estesa de signes esparsos per aquells qui entenen les al·lusions. I aquesta obra ofereix múltiples lectures, algunes d'incòmodes, tal com volia que fos la lectura de la història segons reivindicava Nietzsche.

El velluter està íntimament lligat per la seva virilitat baronívola i per la seva mort salvatge. El mite neix transcendint el fatalisme de la seva mort. Encarna els principis de la continuïtat de la lluita històrica reproduïda per altres discursos futurs, que recolliran implícitament o explícita el seu guant. Però en aquest corrent confessional, que esdevé aquest capítol, també hi detectem, ja ho hem dit, els claroscurs, particularment la brutal persecució contra els homosexuals, que a ulls d'avui dia empetteix la causa agermanada.

Tanmateix, foren els fets succeïts el 7 d'agost de 1519, per l'assumpte dels bujarres, la purna que va encendre la foguera.

Llavors hi havia un clergue, que vivia al carrer de la Nau molt amic d'un jove flequer de la plaça dels Hams a qui molts hòmens i dones acusaven del delicte de sodomia. Fins que un matí, la plebs, incitada pels sermons dels frares de Predicadors, anà a buscar els sodomites.

Però aquests, la nit abans, recelant-se la tempesta, van decidir estar uns dies ocults. Al capdavall, però, descoberts, hagueren d'eixir del cau on eren amagats i, com pogueren, aconseguiren arribar a la Seu, per a buscar-hi protecció.”

El final brutal dels homosexuals mereix el judici resignat de l'heroi:

“Tal vegada aquella mesura fou excessiva, producte del ressentiment i de la misèria d'aquells dies, però així anaven les coses.”

El final de l'heroi és un descens als inferns de la tortura; abans, però podrà emetre, amb trets messiànics, el seu clam a tota veu: "Regnarà per tot el món la justícia popular", citant a *Lo Crestià* d' Eiximenis.

Darrers mots abans de

"l'aldarull de veus, semblant al brogit de la mar embravida, es va aixecar d'aquell escamot de mascarats i traïdors que l'assetjaven des de feia cinc hores."<sup>254</sup>

I les darreres imatges confirmen la crueltat del final de l'heroi.

"El cap del cabdill agermanat va estar dos dies enganxat a la finestra del palau del marquès de Melito. I quan passaren dos dies amb un correu, va enviar el cap i el braç dret a Ontinyent. El membre dret el posaren a la picota d'aquella ciutat i la testa la tornaren a València, per tal d'exposar-la al portal de Sant Vicent"<sup>255</sup>

El narrador es presenta en tres nivells: conta els esdeveniments, reforça la llegenda, el mite i, insereix, un caire personal, a través de la ironia... El narrador forma part d'un col·lectiu de veus en què diferents personatges "testimonien" els esdeveniments. El principi bàsic és la perspectiva amb la qual es parla, però cal tenir en compte que la seva mirada es fusiona amb la mirada de les figures a partir de les quals parla.

A la perspectiva narrativa personal, també se li assigna una vista panoràmica per narrar, per exemple, la crueltat, el sadisme, l'horror gratuït:

Amb una falç bosquera el degollaren, li tallaren el cap, el van clavar a la punta d'una llança i el mostraren amb els qui presenciaven els fets, que udolaren com uns llops famolencs.<sup>256</sup>

La direcció de la mirada del lector pel narrador al llarg de la novel·la és volguda de manera que és possible enregistrar un ventall subtil de punts de vista, que no podria recopilar mai cap síntesi històrica a l'ús. Hi ha uns versos feliços de

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>255</sup> *Ibid.* p.213.

<sup>256</sup> *Ibid.* p.212

Borges que defineix allò que volem expressar, en el seu poema *la Recoleta*: “Y los muchos ayeres de la historia/hoy detenida y única”<sup>257</sup> Vet ací un dels atributs, que hem remarcat a la primera part, de la novel·la històrica, que és la de completar la història, en diversos retrats del que va ser l’ahir. Podríem dir que la suma d’ulls: els ulls interiors i exteriors dels personatges i el del narrador acaben superposant-se, creant una policromia que alimenta la complexitat i provoca una confusió xocant, paral·lela a la història quotidiana, al soroll del real. L’atzucac de tota història és arribar a entendre que “el real” no es pot capir, perquè tot és filtrat pels sentits humans. Sentits que són precioses màquines interpretadores.

La mecànica de la novel·la s’ajusta a la imatge del calidoscopi en la mesura que hi ha un observador/lector davant de diversos punts de vista que va canviant el narrador; així doncs podríem dir que totes les imatges evocades per Vicent Peris no són únicament un recurs per explicar fragments d’història, sinó que són imatges per obrir al lector la diversitat del real històric.

---

<sup>257</sup> Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, La Recoleta, Poesia completa, versió Kindle.

## 1.7. Memòries de Felip Quzman

L'autor ens avisa que les memòries que llegirem són una traducció de l'àrab al català. Talment seguint el joc de Cide Hamete Benengeli, el suposat historiador morisc que narrà en àrab *El Quixot*. I, per tant, intel·ligentment, Lozano hi afegeix complexitat a la transmissió de les dades de la història: ens trobem davant d'una traducció d'un tal Joan Rubí Miracle, magistrat d'Oriola. Conseqüentment, tota cautela és legítima a l'hora de llegir la narració. Sembla obligat preguntar-se: Qui tradueix? I com? I per què?

Malgrat que sigui un joc literari —i metaliterari— el cert és que aquesta traducció suposada remarca encara més la voluntat anti il·lusionista de la novel·la. La prudència és obligatòria a l'hora d'interpretar el passat, el document és una traducció, per tant, no podem seguir fil per randa la seva traçabilitat, versemblança i veracitat.

La transmissió de la cultura a partir de textos traduïts, els originals dels quals en alguns casos s'han perdut i en altres casos han estat mal traduïts, fan de la història dels llegats un camp de mines. Havíem explicat que en alguna ocasió l'autor imitava vagament l'estil d'escriptura renaixentista, per exemple, en els *Sermons* de l'Encobert. Remarquem que en el text que ens ocupa, s'emfasitza la retòrica convencional dels textos aràbics, la presentació de l'autor, del llinatge i la professió de fe. Aviat ens trobem amb un altre recurs interessant com és el de problematitzar la paraula. Així, llegim:

Faig tot açò perquè així, la paraula de la veritat, ocell d'ales fugisseres, siga clara com l'aigua dels horts d'Haram i sense ombra de sutzura rete tothora lletra. I vulga el Totpoderós que no siga sadollada pels llavis fal·laciosos dels enemics, ni pels meus mateixos germans, ni pels llavis dels fills dels meus germans ni pels seus fills.<sup>258</sup>

La pretensió retòrica del text és dir la veritat, tot i tenir clara consciència de la fragilitat de la veritat, que s'ha expressat en la bella imatge de l'"ocell d'ales fugisseres", i, sobretot, insisteix en la voluntat que el que diu no pugui ser

---

<sup>258</sup> Íbid, p. 217.

manipulat pels receptors, pels enemics o pels seus amics de fe. La pretensió del narrador ja neix avortada en la mesura que ens pervé el text a partir d'una traducció: “traduttore, traditore”, i en la mesura que és indefugible la interpretació de qualsevol text. La voluntat, per tant, és més un recurs retòric que no pas una invocació a la vera veritat. L'autor hi afegeix més joc al joc de la ficció.

La funció del text en el global de l'obra és aportar la perspectiva dels moriscos del territori. El protagonista pertany a una nissaga provinent de Taif (província de la Meca), per tant, no és de cultura berber, amaziga. Sociològicament, els àrabs i berbers són un element absolutament present a la demografia valenciana, i un agent desnivellador en la balança dels equilibris poblacionals, de manera que els sarraïns es trobaren empesos a abraçar els mascarats, perquè eren els menys hostils envers els seus interessos. Recordem que segons l'hispanista francès Henri Lapeyre<sup>259</sup> els moriscos representaven al primer terç del segle XVI valencià aproximadament pel damunt del 30 % de la població.

El text òbviament fa l'ullet al subgènere de la literatura picaresca, característic de la narrativa castellana del segle XVI. Fixem-nos en el fet que aquest text, igualment que a la literatura picaresca, és narrat en primera persona; així doncs, narrador i protagonista són un mateix subjecte. El protagonista, Hassan/Felip Quzman, és un supervivent, un antiheroi, narra la seva pròpia vida condicionada pel medi hostil. La grandesa de l'òptica marginal és que ens apropa al pensament dels altres, els que resten ocults, els indesitjats de la societat. En aquest sentit, serveix com a instrument d'exhibició crua de la duresa dels temps per a certes races, per a certes classes socials, per a certes persones.

Així doncs, seguint l'estructura i esperit de la novel·la picaresca, el protagonista explica les seves dissorts, ens explica com molt aviat restà orfe de pare, *l'any de les grans morts* 1508, i, poc després, de mare.

---

<sup>259</sup> Lapeyre, Henry. *Geografía de La España Morisca*. Universitat de València, 2011.



Les diverses onades epidèmiques de pesta que de mitjan segle XIV assotaven l'arc mediterrani era una constant causa de despoblació. Així, tal com ens reporta en Josep Vicent Escartí, en *El Llibre de Memòries de la ciutat de València*<sup>260</sup> trobem:

“Mortaldat. En lo mes de marz, dit any 1508, comenzaren grans morts”. I: “Fogí la més gent de la ciutat e foren tan grans que hagué dies, molts, de 300 persones mortes. E en lo mes de juliol seguient cesà dita pestilència”. Encara, se'ns diu que el bisbe de gràcia, Mateu Peris, “va morir d'aquella epidèmia.”

I també llegim que:

El dietarista Jeroni Sòria assenyala que el ja esmentat any 1508 hi hagué morts a València: començaren en març i “foren tant grans que y moriren doçentes persones cascun dia e duraren fins en lo mes de juliol.”

Aquestes dades demostren un profund coneixement de la literatura dietarística de Lozano. La competència en els documents històrics de l'època és al dessorat d'aquesta novel·la. Particularment són interessants aquests escrits perquè narren la quotidianitat més estricta al Regne de València, el pols de pobles i ciutats, i tot plegat recollit a través dels ulls d'un coetani. Aquesta premissa, la de conèixer a bastament el segle que narren, no sempre s'acompleix en el repertori gegantí de la novel·la històrica. Un primer atribut imprescindible, necessari i excloent, per a qui vulgui aportar quelcom a l'imaginari de l'època a través de la literatura.

Entre els temes i subtemes que esgrana el capítol —cap d'ells disseminats gratuïtament— trobem el de l'atracció homosexual entre Taieb i el protagonista. Ultra la importància essencial del tema en el context del conflicte de les germanies, hi ha la dimensió literària, que serà dins la novel·la explotada en el darrer capítol de la novel·la, amb les lletres de mossèn Adrià.

---

<sup>260</sup> Escartí, Vicent Josep. *El “Llibre de Memòries de La Ciutat de València” (1308-1644)*. 2019.

El present treball fa part del projecte "Biografías marginales: violencia, sexo, género e identidad. Edición y análisis de las fuentes documentales valencianas de la época foral".

Efectivament, la cultura àrab, amb el seu enaltiment de la masculinitat i l'ocultació de la dona, fa que estructuralment sigui una societat amb trets filo homosexuals. La relació que mantenen els dos amics, tot i que esbossat en síntesis narratives, és comparable a altres relacions cèlebres en la tipologia d'aparellaments masculins que tenen en comú la joventut, el descobriment del món i l'afinitat cultural. Tot plegat amb el desvetllament imperiós de la sexualitat. Dos exemples contemporanis d'aquesta estructura en què l' *amitié particulière* n'és clau per entendre la profunditat de la relació el podríem trobar a la literatura de Thomas Mann, amb el seu *Tonio Kröger* o la novel·la *El Misanthrop* de Llorenç Villalonga.

Així doncs, Taieb és descrit com a:

Un jovencell de belles proporcions i de graciosa figura; alt i esvelt com la lletra lam, de cara alegre i magrentina: Lluïa cabells caragolats, molt negres, i duia sempre el somrí als llavis.<sup>261</sup>

Coneixerem que, a través dels llibres, tal com he dit abans, quan parlàvem de complicitats intel·lectuals, els dos amics s'obren camí a la vida i s'agermanen. I el que llegeixen són els clàssics de la literatura àrab, els autors de la qual apareixen amb una doble funció: per una banda, il·lustren l'amor a la llengua i a la cultura dels dos adolescents, i, per l'altra, il·lustren al lector de la gran sofisticació literària del llegat àrab i andalusí. Així trobem que la nòmina de poetes que llegeixen són els clàssics: Al'Abbas ibn al-Ahnal, Muhàmmad ibn Dawud, Urwa, Kuttayir, Zamil, Omar Kayyam, Ibn Quzman, Ahmad ibn Farac, Ajbar Maimú, Ibn Galib al Russafí o Ibn Khafaj i Abu Muhammad Alí Hazm.

El que no comenta el llibre és d'on sortia aquesta excelsa biblioteca reunida. Sembla un pèl agosarat pensar que venia del pare de Taieb, l'alfaquí de la moreria de València. Sigui com sigui, aquesta nòmina literària pretén reivindicar l'excepcionalitat històrica de la cultura àrab. Hi ha reivindicació literària i cultural, però sobretot hi ha reivindicació lingüística, la de la llengua àrab. Així l'alfaquí Adam Xabuc digué a Hassan, el protagonista:

---

<sup>261</sup> Lozano, op. Cit., pàg 222.

La llengua àrab, Hassan, la nostra llengua, és l'ànima de la nostra llei, l'eix, el suport l'eina de la nostra cultura. Recorda-ho sempre: Hassan mentre la llengua àrab siga als nostres llavis, serem, o podrem ser, un poble lliure".<sup>262</sup>

En aquest exercici de lectures paral·leles, d'osmosi interpretativa, no és gaire difícil veure en aquest fragment una defensa de la nostra llengua comuna, el català. L'associació de llengua, poble, cultura i llibertat serveix tant per a la llengua àrab com per a la catalana, tant al segle XVI, inici de la decadència lingüística i cultural per a la nostra contrada, com per als anys vuitanta del segle passat, en què la llengua estava tot just en un procés de normalització. També hi podríem trobar un al·legat lingüístic en paral·lel, quan el text parla de la puresa de la llengua àrab i el text, en boca de l'alfaquí, reprova l'algaravia imperant.

La pura i antiga llengua del meu poble. Aquella amb la qual el nabi Muhàmmad va parlar amb el mateix Al·là i també amb l'àngel Gibrail. Llengua que nosaltres hem anat enterbolint i maculant amb les paraules dels berbers i dels maules, i amb mots dels invasors cristians, fins a fer-la estranya a les nostres orelles. Llengua que ha esdevingut aquesta senyora algaravia, de la qual els cristians fan tan escarni.<sup>263</sup>

Recordem que, a inicis dels anys setanta del segle passat, va sorgir el moviment blaverista, aquell que s'oposava a tot nacionalisme valencià, de tall fusterià. Una de les característiques d'aquest moviment és la defensa del secessionisme lingüístic i la no admissió de les Normes de Castelló. Precisament el 1978 és la data en què el moviment s'expandeix per València, i comença a tenir cert suport de masses. És en aquest context històric, en què s'escriu aquesta novel·la. Confusament, sota la bandera blavera, s'hi amaguen els assetjaments, assenyalaments i intimidacions violentes a intel·lectuals valencians com Joan Fuster, Vicent Andrés Estellés i Sanchis Guarner. És en aquest context de militància extrema per una llengua, per una història i per una cultura, en què *Crim de Germania* surt a la llum. Per tant, tota escriptura és contemporània, i és filla estricta del seu temps.

---

<sup>262</sup> Ibid., p.223.

<sup>263</sup> Ibid., p.222.

La narració entra a explicar les diverses dissorts per les quals ha de passar el protagonista, el qual opta, per recomanació, a canviar de nom i agafar-ne un, el del sagristà del poble de Castellnou, de Hassan passa a Felip Quzman. Aquest fet reporta les estratègies d'adaptació i supervivència dels moriscos dins la convulsa societat valenciana del segle XVI.

Va ser a València, caminant pel barri de la moreria, prop de la plaça del Tossal, que el protagonista va veure entre crits l'arribada del comte de Melito, Diego Hurtado de Mendoza. Recordem que l'episodi narra l'entrada del virrei a València, el 21 de maig de 1520, sota els ulls de l'observador, que té 20 anys aleshores. Veiem com els agermanats forcen el desviament de l'itinerari oficial pressionant el mateix comte per tal que el nou virrei conegui els barris gremials i conegui el poder de l'organització agermanada.

Les dades de la història ens arriba des de la perspectiva d'un marginat, d'un fugitiu, en una conversa de taverna:

En aquella timba vaig estar fins a passar la mitjanit fent el badoc; escoltant algunes converses que em foren de molt de profit per a entendre què succeïa al cap i casal del Regne. Segons el que vaig oir, el virrei havia jurat els Furs a la Capella Major, amb la protesta dels síndics dels tres estaments. Però els menestrals eren els més ofesos. Perquè el virrei havia estat nomenat abans que el rei Carles juràs els Furs, i això era un contrafur. A més a més, don Diego Hurtado de Mendoza era de nació castellana, i per tant estranger; per la qual cosa no podia tenir aquell càrrec, ja que també era contrafur.

264

La funcionalitat del personatge està per damunt de la versemblança històrica. Semblaria més idoni que Felip Quzman fos a tocar del comte de Melito, i no el reconegués ni en digués res de particular en la mesura que els pobres només tenen pensaments per a la seva pobresa. L'efecte Fabrizio d'Stendhal semblaria prou justificat en el context d'aquesta novel·la. Tanmateix, el personatge va entrar a treballar a la sucreria de Joan Caro, una de les persones més influents i financerament més determinant del regne. Que persones com Joan Caro fossin del cantó de la Germania, fa pensar

---

<sup>264</sup> Ibid., p.237.

seriosament en l'arrelament del moviment entre menestrals notables, i en com persones benestants s'arrisquen per l'avenir polític i social d'un poble.

Per aquell temps, el duc de Gandia i el comte d'Oliva declararen la guerra al poble de València; i, pocs dies més tard, isqué un exèrcit de menestrals, llauradors i artistes, acabdillats pel sucrer Joan Caro, el meu anterior amo, a fi de vèncer aquells senyors.<sup>265</sup>

Els personatges que han anat apareixent al llarg de la novel·la —recordem-ho— han tingut una prèvia en el primer capítol. El mateix succeeix amb Guillem Sorolla, una figura complexa, impossible de fer-ne el retrat. Els mateixos historiadors no es posen d'acord amb el pols del personatge. A la novel·la hi veiem la faiçó més xulesca, més provocativa, més agosarada, però em pregunto: no cal ser agosarat per tirar endavant una revolta contra la noblesa imperial? Al capítol u, transfigurat de mort, el veiem provocant sexualment a la virreina: “Voleu sentir, ben a prop, la carn de nacre dels nostres morts, dels vostres morts? O potser preferiu fer l'amor”<sup>266</sup> Aquí el veiem fingint la seva mort per tal que el tumult acreixi a València, i després posant-hi pau. El corrent de la història passava pels carrers de València i ningú no coneixia el destí immediat de tot aquell trist succés.

Cal fer esment que aquesta novel·la juga permanentment amb la línia temporal de la revolta de germanies, descrivint en cada capítol un fragment del gran trencaclosques de la història de la revolta. La prolepsi i l'analepsi, el fet d'anar davant i darrere en la línia temporal, són els recursos que ofereix la novel·la per a entendre la història. El trossejament de la història és una crítica a la lectura lineal convencional, interpretat com un mer mecanisme de causes i conseqüències.

L'homosexualitat obre i tanca el capítol i va prenent força perquè en el decurs de la Germania així ho feu. La sodomia va ser altament perseguida pels agermanats, ja ho hem dit. El protagonista, a part de Taieb, s'enamora de la bellesa d'un noi, Donís, i sent l'irreprimible desig/ “que tot el meu enteniment va restar obnubilat”<sup>267</sup> El desig homosexual i la mort violenta són aparellats dins la

---

<sup>265</sup> *Ibíd.*, p.259

<sup>266</sup> *Ibíd.* p, 43.

<sup>267</sup> *Ibíd.*p.243.

narració. Donís morirà en mans dels agermanats per la seva tria sexual, esperonats pels frares de l'època.

L'homosexualitat latent, la bisexualitat i el contacte amb la prostitució coronen la biografia del protagonista. Com acostuma a passar en els narradors masculins de caràcter liberal, la prostitució és tractada benèvolament i compassiva. Rita l'Albanesa fou la prostituta que acollí i protegí Felip, i dins de tota l'obra, és qui fa l'al·legat més clar i rotund per a la tolerància sexual i vital, en nom d'un compromís ètic i desaferrat sentimentalment de l'existència:

No vull que sigues avar dels meus diners, ni gelós de les meues companyies que, a més a més, són el meu pa de cada dia. Seràs el meu amant, però no vull que guardes continència per mi, que faci del plaer un ofici. A més a més, mols dies jo em canse de treballar en la llotxa i no tinc gana de res. Per tat et demane que oblides la paraula fidelitat. Jo sé que cardar és molt beneficiós per als fadrins, perquè com afirma Galien, els hòmens jóvens tenen molta esperma i, quan tarden a fer-ho –i jo no vull que te'n proives-, perden els moviments i la gana, es redfreden fillus cossos, es caldeja la tòtina i entren en tristor i no vull que caigues malalt. Perquè n'he vist guardar castedat i esdevenir folls.<sup>268</sup>

Precisament, València, com a ciutat portuària, tenia fama de ser un dels més grans bordells de tot el mediterrani. Es calcula que hi havia una quinzena d'hostals que es dedicaven a l'empresa assenyalada, i fins a cent cinquanta dones es dedicaren al vell ofici. El barri de les “fembres meretrius” fou el barri del Carme. Les prostitutes del bordell valencià eren més cares que la resta, unes quantes, almenys guanyaven tants diners que sovint anaven vestides amb les millors sedes, segons llegim en la historiadora Noèlia Rangel<sup>269</sup>, i amb l'historiador Cremades.<sup>270</sup> Tot i això, les dones prostitutes havien de suportar els tres grans estigmes: la de ser mores, dones i prostitutes en una societat que, tot i que les acceptava, feia el possible per marginar-les.

Una decisió clau en el protagonista és que pren partit pel bàndol mascarar, mogut sens dubte per les contínues agressions contra els moros i contra els

---

<sup>268</sup> *Ibíd.* p, 245.

<sup>269</sup> Rangel López, N., . *Moras, jóvenes y prostitutas: acerca de la prostitución valenciana a finales de la edad media. Miscelánea Medieval Murciana*, 2008, (32), 119–130. <https://doi.org/10.6018/j49321>

<sup>270</sup> Cremades i Arlandis, Ferran, *La regina de la pobla de les fembres peccadrius*, Edicions 62, 1980.

homosexuals. Particularment greu fou l'intent, per part dels agermanats, de destruir el 20 de maig de 1521 la moreria de València.

Aquella nit ja no vaig tornar a casa de Rita i alsendemà me n'anava, a tota virolla, a la vall de Segó, i d'allí vaig passar a les tropes de Cosme Abenamir, el meu antic Company de caceries, que ara comandava una host d'agarens al servei dels mascarats.<sup>271</sup>

De poc servirà aquesta fidelitat de raça a la corona castellana, perquè Felip III, noranta anys després, decretà el setembre de 1609 l'expulsió de tots els moriscos del Regne de València.

La novel·la es va omplint de perspectives narratives que permeten problematitzar la percepció de la cosa narrada, a través dels sentits físics dels personatges. Així doncs, ens arriba el món filtrat per la subjectivitat inherent de cada ésser ficcional. En els propers dos capítols, podrem continuar veient aquesta política de sumar testimonis, percepcions, personatges en el drama.

---

<sup>271</sup> Op.Cit. Lozano, p.260.

## 1.8. El senyal evident o la prova clara

Aquesta és una narració commovedora que explica un any clau en la vida personal del protagonista i un any clau en la revolta col·lectiva. Ara bé, el focus canvia d'angle. Es torna a situar a baix, i en els marges de la societat. Agost de 1521, l'exèrcit agermanat, provinent de València i capitanejat per Vicent Peris, intenta accedir al castell de Polop, a la Marina Baixa. Després d'uns pocs dies de lluita i setge, es pacta la rendició de la població, la qual era majoritàriament morisca, i ho fa amb la següent condició: caldrà un bateig col·lectiu dels infidels. Aquesta acció vexatòria ja l'havien realitzada en altres indrets en què el cabdill cristià havia sortit victoriós, per exemple, a Dènia, a Vilallonga, a Penagila i a Ondara. Així doncs, aquesta conversió forçada es produirà a Polop sota la clara resignació del col·lectiu musulmà. Fins aquí les dades en què hi ha consens entre els historiadors. Ara bé, les motivacions per les quals els agermanats acoltellen entre vuit-centes i mil persones, en un bany de sang paorós, són les que marquen, podríem dir, la diferència ideològica. Segons la novel·la, Vicent Peris va voler ajusticiar-los, perquè alguns moriscos havien demanat socors a a Xirles a fi d'atacar les tropes de Peris.

En assabentar-se d'aquest afer, el cabdill dels agermanats fou implacable, expeditiu. Perquè sense estalviar-ne cap, ni vells, ni dones, ni xiquets, despietadament, manà degollar aquells vuit-cents nou cristianes que només feia unes hores havien rebut les aigües del baptisme de forma tan humiliant.<sup>272</sup>

Ara bé, Rafael Martí de Vicià ho retrata així en la seva crònica:

Vicent Periz mandó a los cristianos que le entregasen el Castillo y a los agarenos que se bautizasen; y como no quisieron obedecer, plantó la artilleria y batió la tierra muy reciamente quatro días; los cercados pues no fueron socorridos, hubieron de tratar partido con Vicent Peris, de esta manera: que le entregarían el Castillo, y que darían cierta suma de dinero, y que los agarenos se bautizarían con que les guardase las personas y bienes que allí tenían. Concluido el negocio los agarenos fueron bautizados y hechos cristianos, Vicent Periz mandó que todos entrasen en la barbacana; porque dijo que tenia aviso, que III mil agarenos había en Chirles de la misma baronia de Palop, que venían a socorrera Palop. Pues Vicent Periz tenia los nuevos cristianos acorralados; y no sin mucho pesar, por no poder gozar de las joyas de oro y plata y

---

<sup>272</sup> *Ibíd.*, p.265.



ropas de las moriscas, se levantó fama, que los de la barbacana tenían inteligencia con los agarenos de Chirles, que viniesen a cierta hora, y matarían a Vicent Periz y a los de su compañía; con esta fama, movieron. Mueran, mueran; y así a XVIII de Agosto fueron degollados mas de DCCC bautizados y tomaron el rico despojo que codiciaban los matadores.<sup>273</sup>

Òbviament, el detall que omet el narrador Lozano és la cobdícia dels agermanats, el furt, el robatori, que eren també els mòbils d'aquest assassinat col·lectiu. I és aquest el motor que nia rere de tot crim en època de revoltes. En l'àmbit individual i col·lectiu el crim i la llibertat a transgredir es fan senyors de la guerra. I és el que els estats nació i llurs literatures volen emblanquir, justificar, oblidar, perdonar. Hi ha una claríssima tendència a mirar cap a una altra banda a l'hora de recordar el passat, una retirada a no enfrontar-se a l'horror creat i pensat pels nostres afins. Cal molta realitat per comprendre que amb aquells amb qui som germans també s'han comès crims que avui considerariem de lesa humanitat.

Som conscients que fer lectures morals de la història, o aplicar conceptes jurídics contemporanis a la visió del passat, és altament relliscós. Ara bé, si tota història és contemporània, estem parlant dels actes d'aquest home transhistòric que segueix en la mateixa foscor moral, en les mateixes circumstàncies mentals penoses segle rere segle. Llegim la matança de Polop i, alhora, simultàniament, també llegim la matança de Srebrenica, on de manera anàloga s'occiren vuit mil homes bosnians entre infants, adults i vells, i llegim la matança de rohingyes, o les matances a Burundi, a Ruanda, a Cambodja, a l'Amèrica colombiana, a l'Índia colonial anglesa... Altres temps, mateixes pràctiques, mateixes justificacions, mateixa perplexitat davant l'apoteosi de la violència.

Curiosament, el que Rafael Martí de Viciània lamenta és especialment la inelegància del pillatge agermanat, i, sobretot, la traïció a la paraula donada, no

---

<sup>273</sup> Citat a : Dedieu, Jean-Pierre. "Isabelle Poutrin, Convertir Les Musulmans. Espagne, 1491-1609, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 338 p." *Les Cahiers de Framespa*, no. 25, Oct. 2017, <https://doi.org/10.4000/framespa.4461>.

lamentava pas el bateig forçat, ni certament sembla que s'esquinci les vestidures per les morts desproporcionades.

La lectura de la història fluctua a través de la cultura moral de cada època. Voltaire, el banderer de la il·lustració, es feu milionari a través del comerç d'esclaus, i això era perfectament ben vist a la seva època, per tant, no punible. Cada període històric crea el seu cànon moral, i és respecte a aquest cànon no escrit sobre el qual s'ha de respondre davant la història. Això no obstant, el consens sobre què està bé i què està malament es trenca en mil fragments en els conflictes bèl·lics. L'estat necessita deshumanitzar-se, desemascarar-se, mostrar el rostre més tèrbol per tal de retenir el poder. La interiorització del bé i del mal que cada individu ha creat, a través de la imposició social i la imposició cultural, s'esberla en tota confrontació armada. Hi ha la pulsio a involucionar, a no suportar el pes de la humanitat, a desencadenar els anhels obscurs, terriblement devastadors, abans que no ho facin els altres, els enemics. Per això, existeixen els secrets d'Estat, en concordança amb els secrets individuals. L'inconscient fosc d'un ens col·lectiu, de tota manera, és molt més censurable que no pas la vergonya individual.

És en aquest context en què Çaad Algazel, malalt d'ira, vol venjar la mort del pare. El cap del pare "un cap segat a ras de barba, damunt d'un piló, arbitrant impassible el silenci d'aquella mortaldat"<sup>274</sup> que actua com un espill premonitori de la mort de Vicent Peris, el cap del qual fou exposat a mirada pública un cop el van matar. Així doncs, el personatge principal per tal d'assolir el seu objectiu de venjança s'identificarà amb un orat, un malalt mental. Tot amb tot, ningú no pot mantenir el seu equilibri psicològic intacte quan contempla la matança gratuïta dels seus germans a mans dels enemics.

Recordem que el nom del capítol correspon a una sura de l'Alcorà, la qual sura va repetint el protagonista en una perpètua pregària de cor i de pensa. Davant la tribulació mental a la qual és sotmès el protagonista del capítol, ell respon amb una recerca de senyal, de guiatge, de futur, a través de la sura corànica i de la venjança alliberadora. Cercava recuperar la seva vida a partir de la mort

---

<sup>274</sup> Ibid., p.263

de l'assassí del seu pare. En saber que Vicent Peris fou mort, i no fou ell l'occidor, cercar en Guillem Sorolla la nova víctima, capaç de calmar el seu desig de justícia. La ficció literària fa que sigui Çaad Algazel, el novembre de 1522, un any després de la mort del pare, l'agent necessari per a capturar Guillem Sorolla, cabdill agermanat, gràcies a les forces del virrei. La seva participació és crucial per a la captura de Guillem Sorolla.

Acaba el capítol amb la imatge de l'au, una imatge recurrent juntament amb les papallones verdes que brotaven de les boques dels morts i els ressons de les aus d'Abadil, símbol tots de l'alliberament personal, "una oroneta, que remuntava amb vol segur tota lliure, el cel blau i nítid." El protagonista a través de la venjança tornava a viure, atès que havia complert el triple deure, com a pare, com a germà i com a creient. El seu pare tornava a somriure des del paradís de la *janna*.

## 1.9. Lletres a l'absent

El darrer capítol torna a posar el focus en el tema de l'homosexualitat. Un tema recurrent al llarg de la novel·la. És una *captatio* als lectors moderns, perquè xoca particularment amb la mentalitat del lector contemporani el tractament brutal de l'homosexualitat que reflecteix la narració. Sembla que entre les moltes reivindicacions implícites que desprèn la novel·la, la vindicació de l'amor lliure i homosexual, n'és una de ben important. Mossèn Adrià, el redactor de les lletres, denuncia dos col·lectius en particular:

Els frares Predicadors:

Mai no he pogut comprendre la gran animadversió i odi que demostrà el frare de Predicadors, mestre Castanyolí, quan el dia de santa Magdalena, des de la trona de la Seu, sermonejà contra nosaltres, sodomites de València, els maleïts bujarres.<sup>275</sup>

I els agermanats:

Els agermanats consideraven els de la nostra condició com una pesta reprovada i verinosa. Però dins d'ells només hi havia por, la por que els frares predicadors tan bé saberen aprofitar per a menar-los pel camí de la violència.<sup>276</sup>

Fixem-nos, però, que hi ha un principi d'exculpació de la ira homofòbica dels agermanats en els mots del mossèn. Recordem que els vençuts, els agermanats, són els grans reivindicats a la novel·la, els rescatats de la història. Per això, semblen poc versemblants els mots del mossèn, en la mesura que un interpreta la realitat segons el paper de l'auca que li toca fer. Una novel·la com aquesta no és neutral ni ho pretén ser, malgrat l'ús d'òptiques distintes per acostar-se a perspectives distintes. Hi ha una ideologia subjacent que la recorre de cap a cap, creant un teixit de complicitats en certes visions diguem-ne alternatives.

Si bé aquest capítol el componen 19 lletres escrites per mossèn Adrià a un seu examant, cal dir que també que hi ha una carta esparsa de la mare i germà del

---

<sup>275</sup> Ibid., p.278.

<sup>276</sup> Ibid.,p.288.

mossèn. Totes les cartes per tal de denunciar una situació concreta: l'assassinat del seu examant i la situació dels homosexuals dins la societat valenciana del segle XVI. Les cartes abracen un arc temporal de gairebé 30 anys (1519-1557).

La justificació d'aquesta escriptura la tenim en una carta datada l'octubre de 1526.

Escrit tot açò per a tu i per a mi mateix, i no per a cap altra persona, i amb absoluta seguretat que ningú no pot ni podrà llegir o trobar aquestes lletres, lletres que jo cremaré abans l'hora final. Però que hui són l'únic tresor que puc guardar; on puc retrobar-te sense que el pas del temps haja malmès el teu record. Maleït sigues, senyor Saturn, devorador de dies i de nits!<sup>277</sup>

Documentalment, ens trobem, doncs, davant d'un dietari ocasional que no pas davant d'un cicle epistolar, malgrat que sigui adreçat a un mort, a l'absent. És el recurs que ha trobat l'autor per tal que el seu protagonista rememori fets de la seva existència que han marcat el seu exili clerical, i que ens permeti visualitzar les dificultats per les quals havien de passar els homosexuals dins d'una societat fortament homòfoba. En aquests llaços amb el present contemporani, cal fer esment encara en la realitat homòfoba del catolicisme actual i, també, de la pràctica homosexual i oculta de molts dels membres de la dita església. Tant ara com abans els centres espirituals han estat indrets de latències homosexuals, que han estat més protegides dins dels gruixuts murs de l'església que no pas fora. Aquest text pretén ser el retrat d'un home lliure, mossèn Adrià, però covard. Capaç de defensar el dret a estimar sexualment un home, però que es resigna al seu trist estat de clergue proscrit.

De fet, aquestes lletres reproduïxen moltes de les constants literàries del llibre:

a) El retrat macabre:

A la penombra, foragitat del món dels vius, dintre d'un aljub ressec, jaus quasi tot cremat, mig cobert de tarquim i de xerri. Delirants, les rates dansen damunt el teu pit, mentre els famolencs esparvers et buïden, apressats, els teus ulls eixorcs de llum. Un

---

<sup>277</sup> *Ibíd.*, p.283.

gran verm s'arrossega entre les cames vers el teu engonal sofrimat, consumpta carn.  
L'au del paradís, desvergonyida, se'n riu grollera.<sup>278</sup>

b) El lirisme amorós:

Ets per a mi com una quimera, com un deliri, com un somni enfebrat del qual no vull allunyar-me. Et veig a cada hora, a cada instant... Adés jovial, despullant-te darrere dels joncars, adés cançonejant entre albers, o bé jaus tranquil damunt l'herba. O ja les verdoses aigües del braçal, diàfanes veladures, embolcallen el teu cos nu que tant estime, el teu cos surant devers un destí insondable.<sup>279</sup>

c) La menció als fets històrics que embolcallen els drames personals dels protagonistes:

La bella Roma, melic dels creients, ha estat destruïda a mans de l'exèrcit imperial de Carles I. Han intervingut soldats espanyols, lansquenets i alguns italians. La matança ha estat tan gran, que els morts de la gent del papa passaven els quatre milers.<sup>280</sup>

Per concloure, mossèn Adrià és un personatge més dins la galeria infinita que podria presentar aquesta novel·la, i el seu amant sacrificat representa també una víctima més de les infinites que ha esclafat la bota cruel de la història dels humans.

---

<sup>278</sup> *Ibíd.* P. 282.

<sup>279</sup> *Ibíd.* P.280.

<sup>280</sup> *Ibíd.* P.290.

## 2. Borja Papa

A l'epíleg de la novel·la, *Borja Papa*<sup>281</sup>, Joan Francesc Mira argumenta que els sentiments i les reflexions del Papa, i la major part de les poques converses que hi són descrites, pertanyen al món de la imaginació. Ara bé “La resta és substancialment pura crònica ordenada”.<sup>282</sup> I afirma a més a més que “el lector pot tenir la seguretat —si és que això li interessa— que en aquestes memòries un 90 % és història i fets perfectament documentats, inclosos moltíssims detalls que tenen aire d’anècdota, i només l’altre 10% (no diré quin) és invenció”<sup>283</sup>.

Hem de tenir en compte que l'autor pocs anys més tard d'haver presentat aquestes falses memòries va escriure un llibre de divulgació històrica intítulat *Els Borja, Família i mite*<sup>284</sup>. Això vol dir que l'autor és molt conscient que tant la novel·la històrica com els llibres de divulgació històrica com el suara esmentat són vehicles poderosos de la difusió del passat, i de la transformació de la percepció del passat. I que cadascun d'aquests llibres aconsegueix l'alt destí pels quals han estat encomanats, malgrat que l'embolcall sigui distint.

La intencionalitat i l'estratègia d'ambdós llibres és la mateixa: defensar els Borja, defensar-los en el seu context històric, primer de tot, i perquè són valencians, i mal farien els valencians de no defensar la seva història; defensar-los perquè certament els Borja han patit la construcció d'una llegenda negra, i perquè deconstruir-la, matisar-la, capgirar-la forma part de l'aspiració de tota persona que estigui compromesa amb la seva terra, més quan veu quina és l'arbitrària crítica aliena. Ja n'hi ha hagut d'altres que interessadament han posat en relleu les ombres i ara toca esclarir les ombres i posar-hi llum. En aquest cas podríem dir que és una novel·la de tesi, però no una hagiografia. Per tal de defensar-los no cal extremar les posicions, sinó estar atent a la historiografia més solvent sobre el tema.

---

<sup>281</sup> Mira, Joan Francesc, *Borja Papa*, A Tot Vent, 1996; edició Kindle, Amazon, 2018

<sup>282</sup> *Ibíd*, pos 5217.

<sup>283</sup> *Ibíd*, pos 5217.

<sup>284</sup> Mira, Joan F. *Els Borja: Família i Mite*. Bromera, València, 2000.

Amb això volem dir que la motivació de la narració neix d'un partit pres, d'una opinió preconcebuda, i d'un malestar. D'una militància per una terra i per una cultura. Perquè l'autor, escrivint una novel·la de qualitat, mostra el seu desacord amb la construcció històrica transmesa d'una família cabdal en el context valencià i europeu, els Borja. Així doncs, en el dit epíleg, Joan Francesc Mira esmenta que aquesta "autobiografia del papa Alexandre VI és el producte d'una antiga fascinació per un personatge absolutament irrepètible, per l'aventura romana del llinatge dels Borja, i pel seu destí singular en la història i en la llegenda"<sup>285</sup>

La prosa triada en aquestes falses memòries és "una prosa simple de dietari o de memorialista (ben lluny de la valenciana prosa de tants compatriotes seus que no van anar a Roma)."<sup>286</sup>

Però això és una altra convenció. L'autor escriu en un valencià del segle XX, i és un dels punts que hem advertit en la introducció teòrica d'aquesta tesi. La convenció de la novel·la històrica demana permetre's la llicència de fer parlar una persona del segle XVI com si fos una del XX. L'emperador Claudi parla en anglès del segle XX, a la novel·la de Robert Graves; Adrià en francès a la novel·la de la Yourcenar i Roderic de Borja en valencià estrictament contemporani i poc dialectalitzat, tot i que hem preservat part de l'epistolari d'Alexandre en valencià. I això és un tresor lingüístic dels seus usos lingüístics. Conservem, per exemple, lletres del seu epistolari privat, enviades a fills i familiars, o bé als seus administradors. També Tenim lletra autògrafa de minutes o d'esborranys. En algunes cartes enviades al seu fill Joan, segurament dictades, hi trobem un valencià popular, poc dialectalitzat, i molt expressiu.<sup>287</sup>

Per tant, quan parlem de la llengua en què està escrita aquesta novel·la, tenim com a referent immediat la llengua que ens ha pervingut a través de les cartes privades. Insistim, però, que el valencià amb què està escrit el llibre és diacrònicament contemporani. D'altra banda, destaquem un altre aspecte com

---

<sup>285</sup> Mira, op. Cit., pos.5225.

<sup>286</sup> Ibíd. pos. 5235.

<sup>287</sup> Batllori, Miquel, *Epistolari Català Dels Borja*. Ed. 3 i 4, 2017, p. 176.



ara és el mètode d'escriptura que li ha permès capbussar-se en l'esperit del personatge i de l'obra escrita.

He perseguit la memòria del papa Alexandre Borja i dels seus, i la memòria de la Roma renaixentista, en llargs mesos de lectura a la Biblioteca Vaticana, al Palazzo Farnese i a la societat Roma nel Rinascimento, i l'he perseguida també en infinites passejades per la ciutat intentant (amb l'ajuda de llibres i gravats) reconstruir-ne en la imaginació l'aspecte a final del segle XV. A Subiaco, Nepi, Òstia, Civita Castellana, Bracciano, pels camps romans i pels Colli Albani, he mirat també de refer interiorment els antics paisatges, no del tot perduts.<sup>288</sup>

Persecució imaginària, i reconstrucció del paisatge a partir de la mirada introspectiva, posar-se en el lloc de l'altre, mirar com l'altre. Té alguna cosa a veure amb els viatges transmigradors d'ànima a ànima. O amb els exercicis d'autoficció. Però particularment aquest mètode de treball té com a eix principal —i existencial— la imaginació simbòlica tal com l'havia pensat Gilbert Durand<sup>289</sup>. Recordem que a la introducció de la tesi, hem recordat l'anècdota de Bruckhardt a la ciutat de Luter, i com es va sentir en ple segrest imaginatiu per l'esperit de l'autor de la Bíblia alemanya. Efectivament, Durand pensava que la consciència pot optar entre dues estratègies per representar-se al món: una, a través de la fenomenologia de la percepció, i una altra, a través de les imatges, carregades de significats. Una imaginació creadora que va explotar també a bastament Henry Corbin en la seva obra, particularment en un llibre tan cèlebre com polèmic: *La imaginación creadora en el sufismo d'Ibnl Arabi*<sup>290</sup>, en què diferencia la fantasia estèril, escapista, del conreu de la imaginació sistèmica. Així doncs, a Mira, l'indret del Jo són aquests carrers, que narra un escriptor a finals del segle XX, gairebé a cinc-cents anys de distància, en un intent de ser "l'altre". No es pot denigrar una família o defensar-la, si no és a través de l'acte de narrar, i, alhora, que comenci el joc de tria de mots, d'imatges i de símbols, que permeten una narració complexa i subliminal. I és a través del llenguatge on es filtra l'imaginari i el desig de l'autor, que pretén ser

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, pos. 5235.

<sup>289</sup> Durand, Gilbert, *La Imaginació Simbòlica*. Biblioteca Pensament Contemporani, 2023.

<sup>290</sup> Corbin, Henry. *La Imaginación Creadora En El Sufismo de Ibn Arabi*. Editorial Almuzara, 2023.

l'altre. La literatura com un exercici d'alienació. *Je est un autre*, deia Rimbaud. Qui escriu, qui parla, en aquest cas és el mateix autor.

Una qüestió que pot semblar banal és: Qui realment parla en aquestes falses memòries? És Alexandre VI, Joan Francesc Mira, o el deliri de l'autor, Joan Francesc Mira, autoficcions de Roderic de Borja? La veu amb què es narra la història no és cap d'elles, sinó tal vegada la suma de totes elles.

Sigui quina sigui la veu que enuncia, el tema únic d'aquesta novel·la és el poder, el poder com a motor, el poder com a obsessió, el poder com a única manifestació humana possible de l'ésser a la terra. Ens podríem preguntar si una novel·la històrica pot tenir cap altre tema central. En el poder, nia la contingència i la incertesa, amb una sensació molt més amplificada que a la vida domèstica. En el poder hi ha intensitat i addicció. Dos ingredients que permeten esbandir el personal avorriment vital, l'oceànic *spleen dels* mortals.

Ara bé, això vol dir que el poder no té cap sentit ni prefixat ni exogen, és a dir, el poder està desproveït de cap significat metafísic o religiós o transcendent, per més que amb els Borja l'embolcalli tota la teologia cristiana. El sentit del poder rau en el si del poder, en el mer fet de sustentar-lo. I ha d'anar acompanyat per la seva permanent actualització en el present, perquè el poder és fràgil, esmunyedís, inestable, ja ho hem dit. El poder és intemporal, és estar dins dels cercles quotidians de decisió; viure'l, dia a dia, hora a hora, coneixent els enemics que hi creixen, com un mecanisme de forces antagòniques, de repudi irracional. Per cada pam que hom avança, neixen forces contràries, dificultats, inconvenients, conjures, atemptats, conspiracions, assassinats. És una llei històrica.

Així doncs, aquesta novel·la descriu en primera persona l'obscura pulsio genètica d'una família que va voler ser alguna cosa extraordinària en el mapa de la buidor humana, a partir del poder i a partir d'una gran acumulació de riqueses. I aquesta família es reivindica en les formes distanciades del poder, fent ús del manierisme del poder, que reparteix cristianament indulgències o excomunions.

L'obra de Mira és un panegíric confés d'una família valenciana. Precisament perquè un dels seus atributs és precisament aquest origen compartit: és

valenciana. Ja ho hem dit abans. Aquesta família encarna de manera immillorable, gairebé inimaginable, alguns dels pressupòsits essencials de la voluntat del poder nietzscheà, però és amb tota seguretat spinoziana la perseverança de ser a dalt de la piràmide i de perpetuar-s'hi, a través de la transmissió familiar. Els camins dels Borja a l'església tal vegada comencen en un somni, van seguits d'una verbalització secreta i acaben amb una execució silenciosa. En el fet de romandre en el poder es troba la clau que obre les portes a la Història.

Per quina raó Joan Francesc Mira vol que la Història salvi aquesta família? Primerament, perquè els Borja no són més dolents que els altres papes d'altres grans famílies no valencianes. És això el que vol que retinguem primerament.

I és en aquest sentit que la narració s'ha d'entendre com una representació d'una realitat que s'allarga fins al nostre present, tal vegada, mudable en altres famílies poderoses, en una successió interminable de persones que cobegen el poder. La novel·la és una immersió en la realitat passada i contingent de la qual broten significats nous.

Els Borja no inventen el poder, sinó que l'encarnen. És gràcies a ells que podem permetre visualitzar el camí deconstruït que els mena, a ells i a tothom.

El poder és físic, no és mai metafísic. Per això en el seu sentit profund té alguna cosa a veure amb el paradoxal sense sentit del món real. La manca de sentit de l'existència infon sentit, de forma paradoxal, a la vida dins el poder. El poder, talment com els diners, consolen de les frustracions i limitacions humanes. El que fa la narració és il·lustrar els fets, i fa que el lector esdevingui en un estat de vigilància permanent, que obri els ulls davant la galeria de cadàvers (reals o metafòrics) que formen part de la catifa del poder.

Els Borja evidencien els problemes ontològics del poder, entesos com a domini de l'altre, dels altres, que es manifesten en l'acció, el control, l'autoritat del subjecte davant la pluralitat d'accions i percepcions del món. I tot a través d'una bateria d'elements que es donen en el marc de les institucions: la violència, per a sotmetre els cossos; l'ús del llenguatge, com a font indispensable per a interioritzar el poder.

El poder entès com una de les principals construccions socials de la humanitat, a partir de la qual se'n deriva tota la resta d'estructura social. De tota manera, el tractament de Francesc Mira és intentar que res no tingui un sentit unívoc i això és un encert, perquè no el pot tenir, ja que el poder duu un dinamisme tan superior dins seu que el fa massa mòbil. La novel·la és un joc especular davant la història. És una resistència i una influència a les imatges heretades del passat. És posar els Borja com a objecte únic de percepció, sense influències alienes. És netejar-se els ulls i veure la família de bell nou.

Només desbordant àmpliament el seu marc local, explorant les hipòtesis i combinacions possibles de relats generables, aquestes memòries pretenen marcar un interrogant en l'imaginari rebut. Aquest llibre pretén ser una mirada oberta a una família amb la voluntat de resignificar-la, de redefinir-la, de *rerepresentar-la*.

Efectivament, aquest relat permet parlar de l'art de rescatar el passat establint una nova relació entre la ficció, els documents i la subjectivitat del narrador i la fisicitat de l'autor. D'alguna manera és una epifania de la ficció autobiogràfica, entesa com a elements ancorats a la realitat. Tot plegat dins d'una construcció abstracta superior que és la sintaxi del poder intemporal i la mirada imaginativa.

El punt de vista i l'ús que en fem és fonamental en la novel·la. Hi ha una reflexió teòrica en aquesta escriptura que no és pas un art de l'escriptura, sinó de la modelització de la realitat a través del llenguatge, vet ací la connexió entre biografia, marc històric i la peripècia peripatètica de l'autor caminant per Roma component aquesta obra amb la voluntat de reformular la família valenciana.

Aquest llibre és un discurs possible que pugna a imposar-se als altres discursos que circulen sobre els Borja. Així doncs, pot ser llegit com un llibre de contrapropaganda intel·ligent i erudita, o com un llibre de revisió de figures històriques, o com un llibre escrit en defensa pròpia. En defensa de la cultura Valenciana que fou capaç de crear dos Papes en el segle XV, en defensa de les hostilitats que ha rebut aital cultura, societat i economia, de les quals *Crim de Germania*, n'és testimoni literari. En defensa d'un món i d'una llengua que

del segle setze ençà ha viscut sota la pressió castellanitzadora. Marrugat parlant d'un llibre de Vicenç Pagès el descriu de la següent manera:

*El món d'Horaci* també presenta totes les vies per les quals la humanitat, al llarg de la història, ha intentat dominar la realitat a través del signe, la veritat a través de la mentida, la matèria a través de la representació.<sup>291</sup>

El llibre de Mira combat amb les armes literàries la narració dominant i històrica sobre els Borja. I n'ofereix una altra representació. En aquest sentit, Mira és postmodern perquè entén que el combat és discursiu, i que cal baixar també a l'arena literària.

El perill rau en la crisi del sentit del passat, per això cal donar-hi forma i ficcionar-lo. El passat és gasós. Quan creus que l'atenys, s'esmuny en una boira impenetrable. El sentit es troba en la desfeta, en la derrota. Una derrota que duu incorporada tota victòria. Guanyar significa anticipar la pèrdua, projectar la derrota. Mira descriu el passat en què els actes tenen un destí incert, entre el dilema del sentit i la veritat, el sentit sempre guanya en gruix. En el fons, Mira intenta crear una nova mitologia borgiana, devastar el sentit anterior i fundar una nova mirada, sota la condició de la possibilitat. Es tracta que el poder dels mots creïn una altra realitat. En aquest sentit, la narració de Mira és un exemplar únic. Una via per a reconstruir la visió del vell món i les seves velles mitologies i ontologies. Una revisió carregada d'afer social i política, incardinat al cor de la vida quotidiana d'un papa, entorn de la qual es teixeix una triple relació entre l'home, el poder i la mort, entre el feudalisme i el renaixement. Recordem que ens trobem en una frontera històrica. I aquí ens sorgeix una qüestió rellevant, que ja apuntava Carr<sup>292</sup>, la jerarquia d'accions (arbitrària o no) que fa que s'entengui un esdeveniment.

L'historiador i el narrador —ja ho havíem dit a la primera part teòrica— capturen moments i els recol·loquen en una línia ascendent, quan la realitat passada és sempre plana, confusa, sense jerarquia, tumultuosa, inclassificable en la seva globalitat, contingent.

---

<sup>291</sup> Marrugat, op. Cit, p.260.

<sup>292</sup> Carr, op. Cit., p.13.

Una qüestió pertinent és si cal jerarquitzar el passat per fer-lo visitable, perquè l'acció robada i reclassificada té més possibilitat de brillar i ser considerada com a veritat, i això és així en la mesura que pugui accedir a aparèixer en algun llibre, en alguna font, perquè, si no hi surt, òbviament no existeix.

Amb un guió precís i una estructura clara, l'autor escriu aquestes memòries. El primer que hem de dir, pel que fa a l'estructura, és que té una clara i indissimulada estructura simbòlica. El llibre *Borja Papa* s'ordena en dotze capítols, de dotze apartats cadascun. Això no és casual, òbviament, perquè el número dotze està carregat de tradició bíblica. El dotze surt cent vuitanta-set vegades a *la Bíblia*, per exemple, i vint-i-dues vegades només en el llibre de *l'Apocalipsi*. En clau cristiana, el dotze s'associa a la perfecció en el govern, perquè esmenta directíssimament els dotze trons i les dotze tribus d'Israel. Per tant, és un número carregat d'una transcendència espiritual. A més a més, en el capítol VII del llibre, llegim, en veu d'Alexandre, aquest panegíric del número dotze:

Passe davant de les dotze sibil·les a través de les quals Déu parlava als gentils, dels dotze profetes dels jueus i dels dotze apòstols que reciten el credo dels cristians, dotze és el nombre perfecte de les coses”<sup>293</sup>

Amb això volem dir que a partir d'aquesta estructura doblement dodecaèdrica, l'autor escriu i s'expressa (això creu l'autor) com s'expressaria Alexandre VI, però en el flux de l'escriptura hi apareix el no previst, el no pensat, allò que es realitza en l'acte present de l'escriptura, que juga a la translació, al desplaçament històric.

Cap a on porta aquells mots que colpegen la porta del novel·lista i s'imposen? No ho sabem, i potser és la condició indispensable que el real literari i el real històric lliguin en l'imprevist. La història no es deté mai, a penes podem viure en l'ahistòria, ni podem viure en el passat. Som subjectes històrics del present, i només podem abastar el passat a través de la imaginació; per tant, és en el plànol imaginatiu, on es du a terme l'acte d'explicar la història.

---

<sup>293</sup> Pos 3038

Ara bé, com a personatge literari, el papa Alexandre està carregat d'esdeveniments, de semàntica, de lectures. Alexandre, com a personatge literari, no pot viure en la marginalitat del seu pensament autosuficient, vorejant l'ahistòria, com ara fan Bartleby, Elzeárd Bouffier o Santiago, el pescador del Vell i el Mar. Aquesta llibertat, diguem-ne d'autoinvenció, no és el destí dels Borja, perquè ell ha estat el gran timoner de la història vaticana dels inicis del s. XVI. I n'ha deixat massa rastre.

Per descomptat, aquesta història vaticana és molt narrable i el tema és perfectament contemporani, i Mira ho escriu per tal de poblar l'imaginari valencià des de les darreres recerques historiogràfiques. Una altra qüestió de fons és si parla també del present del Vaticà. I aquí el lector es llança a elucubrar. Hi ha un article de Vicent Partal, l'editorial del 3 de gener del 2023<sup>294</sup>, arran de la mort del papa Benet XVI, en què llegim el següent: “sobta veure la distància entre allò que el poder aparenta i allò que s'amaga al darrere de les portes del vaticà”. Vicent esmenta la conversa que tingué amb un periodista italià durant la visita de Benet a Barcelona. Dit periodista li confiava el següent: “volen expulsar-lo”; “hi ha molta tensió. Quan el van elegir ho van fer sota l'impacte de l'avanç de l'islam i buscaven un líder a la contra. Però pensaven que seria dòcil amb la cúria i resulta que no els fa ni cas. N'estan farts i són molt poderosos”. “tota la informació sobre els casos de pederàstia ix de dins. Estan assajant la mort civil”; “abans als papes molestos els mataven. Ara han descobert que poden fer que la pressió de l'opinió pública internacional siga tan intensa que acabe fent-lo fora.”

I vet ací com la lectura d'aquesta història comença en aquest anacronisme de recepció: llegir els temps passats com una variant del present contemporani. I sembla que no ens equivoquem.

A més el gènere narratiu de les memòries és ambigu, perquè hi ha relat, document, reflexió, al·legoria, record i història. A més pretén ser una proposta nova, Alexandre VI és un testimoni privilegiat del segle. Amb la mort del Papa Alexandre, es clou un món: el de la puixança valenciana i el de la cultura

---

<sup>294</sup> Vicent Partal, *Aquell dia que vaig entreveure, per Benet XVI, els foscs passadissos del poder mundial*, Vilaweb, article editorial, 3/1/2023

autòctona valenciana que s'ha erigit amb prou força per ocupar el centre de la cristiandat. Una manera de fer, de dir i de pensar el món.

Les memòries narren el dol i la catàstrofe, l'ascens i la caiguda, la magnitud de la tragèdia familiar, a canvi del plaer de sobreviure en el poder. Una de les lliçons que s'apunten en la lectura és que la vida vaticana continua amb els seus objectius definits, indiferent a la mort humana. La narració és un món i el designa dins l'imaginari que crea o inventa.

El poder és perseverant en si mateix, perseverant en el ser. Perseverança, continuació i perpetuació. Malgrat que la narració sigui l'evocació incerta d'un personatge, la imatge del poder és el poder, fins que aquesta fa implosió, col·lapsa i es transforma.

En aquestes falses memòries parla la interioritat del Papa. Aquesta és exposada i buidada, però, el lector, tot i acceptar la convenció que la literatura no és vera, es demanarà si és real l'interior papal que li parla. La imatge de Roderic és la projecció d'un subjecte narrador, que representa el fantasma que pensa que és Alexandre.

Hi podem trobar dos moviments: la realitat de fora, que s'escapa a allò que enuncia el protagonista, i la que narra el Papa. I la veu et fa traslladar el punt de vista ininterrompudament, el moviment de desplaçament del discurs cap a l'objecte de desig. Cal obrir camí permanent en el capítol, anar a buscar sentit a cada línia escrita en aquestes falses memòries. L'escriptura com a rastre sinuós del subjecte, la tensió i l'atenció d'algú. La narrativitat de la història fa que tot esdevingui ficció. Aquest llibre és un moviment continu amb registres de realitats considerades per la comunitat històrica com a certes, fins que no apareguin nous documents que posin en dubte l'actual imatge.

L'aparició de nova documentació és molt important per anar omplint el trencaclosques. Una nova font d'informació, per posar un exemple, és a través de l'estudi dels arxius turcs, que el professor Alberto Boscolo<sup>295</sup> va començar a estudiar. En aquests arxius hi trobaríem fragments de realitat que ara per ara

---

<sup>295</sup> Boscolo, Alberto. "Le Vicissitudini Di Cem in Europa: Uno Sfortunato Principe Turco." *Medievalia*, vol. 7, Oct. 1987, p. 23, <https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.176>.



ens són invisibles, inimaginables. Recordem que els turcs tenien tota una xarxa d'espies i comunicadors per tota la Mediterrània, i anaven acumulant notícies per tal de saber la realitat política i econòmica del s. XVI. Els arxius turcs encara estan per estudiar per als estudiosos occidentals, perquè ningú no ha seguit fins ara la línia encetada per l'estudiós sard.

## Capítol I

A *Borja Papa*, la narració de la recerca de l'autenticitat té un doble focus. D'una banda, se centra en el subjecte humà, Alexandre VI, i, de l'altra, en el fet de descriure la seva lluita per ser algú dins el tramet de la cúria vaticana.

Un dels principals reptes per al sentit global de la família és que la identitat prové de la nissaga personal, del llinatge, dels gens. Un terreny que es complementa amb el de l'estatista. A Alexandre, l'esforç per reestructurar el joc polític d'Itàlia, mitjançant la legislació, mitjançant la seva política cultural i fins i tot mitjançant la seva acció militar, té com a objectius dibuixar una nova correlació de forces a la península Itàlica. En tots aquests esforços hi podem detectar una estratègia existencial.

Dins la lògica interna de la narració, el Vaticà no és altra cosa que la projecció del Jo papal que defineix els límits fenomenals de la consciència. A més, si els impediments constitueixen un repte són perquè ofereixen a Alexandre una oportunitat de veure's un subjecte humà litigant en la seva absoluta soledat.

D'altra banda, la narració se centra en el fet polític, tema que, en el marc de la novel·la, pren la forma de Roma. A més de la seva funció com a metàfores de la psique i el jo en general, l'imperi eclesiàstic i el vaticà es representen com a formacions històriques i geopolítiques que també tendeixen a esdevenir un cos.

Cal destacar complexos temàtics comuns a la narració. En primer lloc, la reacció de la crítica literària a la publicació de *Borja Papa* revela la vinculació entre biografia, novel·la i història. A la qual cosa, respon Francesc Mira en una entrevista:

La literaturització és, bàsicament, l'estructura narrativa i el llenguatge. No pel fet d'inventar-nos les coses el resultat és més literari: hi ha invencions en novel·la històrica que semblen crònica i no ho són, però això no és literatura, és pseudohistòria. Per això la majoria de novel·les històriques no tenen gens d'interès, perquè forcen peripècies dels personatges per posar-los en una situació històrica concreta. A mi el que m'interessa fer és una altra cosa: interioritzar el personatge, el seu pensament, l'època que l'envolta, etc., i a partir d'aquí explicar una història des de l'experiència d'aquell personatge, per fer una novel·la amb aquells materials de la mateixa manera que la podríem fer amb materials de fa deu anys. S'equivoca la gent que, a això, ho anomena novel·la històrica.<sup>296</sup>

La novel·la conté *in nuce* el conflicte entre l'autor i la historiografia. Però des d'una perspectiva contemporània. El segle XX es projecta en el segle XVI. La literatura dona pas a la creença d'una narració autobiogràfica. Destaquem els mots que arrenghen el passat de segles amb el de fa deu anys per escriure-hi. El passat és el mateix, i el vehicle per accedir-hi és interioritzar el personatge, el seu pensament i l'època que l'envolta.

Moltes investigacions caracteritzen la història com un calidoscopi gegant en el qual es veuen representacions de persones del passat. Doncs bé, és això aquesta novel·la, un calidoscopi.

L'esdeveniment principal d'aquest primer capítol és la coronació de Roderic de Borja com a Papa Alexandre VI, en un espai i en un temps molt concret. Un cronotop en tota regla. Un cronotop rescatat del temps humà, del temps històric en un determinat espai condensat i concret: el vint-i-sis d'agost de l'any del Senyor mil quatre-cents noranta-dos.<sup>297</sup>

D'aquesta manera sorgeix la paradoxa d'un temps obert, recreat en la memòria, que és la primera característica de l'esdeveniment, dins l'estricta termini d'uns dies recordats. Així doncs, en l'acció narrativa escrita a través del record, hi podem trobar la confusió entre el real i l'irreal: la quotidianitat —traduïda en

---

<sup>296</sup> Noguero, Joaquim: Entre la història i les històries, *Escola Catalana*, núm. 376, gener, 2001, p.27.

<sup>297</sup> Mira, op. Cit., pos.229.

l'omnipresència de la calor, asfixiant en l'estiu romà— i l'excelsitud —simbolitzat en els innombrables honors de ser investit com a Sa Santedat. I aquesta experiència d'apoteosi religiosa marca les primeres pàgines del llibre. L'alta qualitat emocional de l'esdeveniment de la coronació ho impregna tot, ho justifica tot. Justifica, bàsicament, l'escriptura d'aquestes memòries.

Ara bé, la calda romana, que és la contingència atmosfèrica durant el dia de la coronació, la desorientació que provoca en el futur papa la magna desfilada, la pèrdua de consciència momentània, per la calor o per l'atuïment del moment històric, marquen la recuperació de les imatges en el temps personal recordat.

Pel que fa al tema de l'acció, la desfilada púrpura, els militars i la plebs romana junta, muntant, marxant, donant ordres, fent cridòria saludant, contents o enfadats. Tothom pren consciència del pes de la història, dels seus destins.

La narració juga amb els contrastos binaris clar-fosc, transcendent i intranscendent, per tal que el lector fixi la mirada en el contingut central, la imatge en què Roderic home esdevé Alexandre Papa.

La memòria és una obsessió, una distorsió, un teatre ficcionat que ens arriba doblement falsa, perquè la memòria sempre canvia, i perquè, en aquest cas, la memòria és imaginada com una hipòtesi del passat.

La voluntat i la força del Papa són fonamentals en la seqüència de dies que han de venir —que constituirà la part central del relat. Necessàries ambdues virtuts per tal que col·lapsi l'antic ordre del qual no podia sorgir cap novetat, i per tal que la realitat del poder estableixi una nova lògica.

Lloat siga Déu que així ho ha disposat, el primer papa Borja no va tenir temps per deixar senyal memorable del seu pas per l'església romana, però el segon sí que en deixarà i, que el Senyor em perdone, no és un mal pensament imaginar que podria haver-n'hi un tercer encara o, si papa no pot ser, rei o príncep d'Itàlia, en aquests temps de tantes alteracions i novetats res no és impossible per a qui ho desitja amb voluntat i amb prou força.<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> *Ibíd.*, pos. 246.

Però dins d'aquesta cadena ambiciosa hi ha la vacil·lació corporal, l'amagada de desmai, que posa en dubte la continuïtat de la jornada. L'alteració de les normes protocol·làries causada pel cos humà, condicionat per les limitacions personals.

Discontinuitat del cos, que es desaparella de la continuïtat en l'ambició del poder, de la nissaga. Aquí rau la paradoxa de l'esdeveniment: la voluntat del poder, que és una abstracció, i la limitació del cos, que és una concreció. Poder i cos personal en lluita, molt particularment en una institució on les persones que la dirigeixen sempre són grans.

Qui sap si no què hauria passat quan em vingué el desmai. Degué ser efecte de tantes hores de suar sota la tiara, o el torbament de posar els peus a terra i caminar després d'anar tota la vesprada rígida a cavall, o una pujada de sang perquè sempre n'he tinguda massa i massa forta, vaig fer quatre o cinc passes vacil·lants dins la basílica, i vaig perdre els sentits.<sup>299</sup>

La traïció del cos —invocat com a record, com a malson— es desplega davant de la cerimònia. Però finalment el cos no cedeix. I esdevé el focus de l'esdeveniment següent. L'escatologia com a final, corporal i espiritual. La següent imatge és prou clara: l'asseguda del papa a la cadira amb forat. El paral·lelisme està servit: la cadira més baixa s'oposa a la cadira més alta de la cristiandat, i ambdues es presenten en seqüència. I expliquen el cos físic i metafísic de la realitat borgiana.

Abans de la cerimònia d'entronització, que és llarga i fatigosa, vaig seure un moment a part, sol i amagat de les mirades per primera vegada en tot el dia, i era ocasió de pensar amb quina facilitat naixen les llegendes i les faules, i amb quina força s'escampen i perduren, ja que el cos d'un sobirà pontífex també té, fins i tot en la festa de la coronació, les mateixes necessitats que els altres cossos mortals, i és natural, per tant, que pugui retirar-se un moment a satisfer-les després de tan llarga jornada i a trobar també una mica d'alleujament i de descans abans de l'últim acte, les misèries corporals no haurien de ser cap misteri.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> *Ibíd.*, pos. 428.

<sup>300</sup> *Ibíd.*, pos. 439.

La veu de l'encara no coronat papa és segura, perquè escriu des de la vida viscuda. Es tensa el futur des del passat, i la història s'interpel·la a ella mateixa i es compara:

El poble de Roma està fet de criats de cardenals servidors de senyors i de prelats, gent arreplegada, lladres d'hostal i de botiga, assaltadors de pelegrins, braus de got i ganivet, paràsits de l'església, captaires i sagristans, sense comptar les sis mil cortesanes i un nombre equivalent de membres de convents i del clero secular, ni queda res de l'antiga raça del Senatus ni menys encara del Populusque Romanus, aquell Cola di Rienzo que el segle passat proclamà la república contra els papes d'Avinyó era només un boig manipulat pels Colonna, havia llegit massa llibres antics i acabà com havia d'acabar, rodolant escales avall del Capitoli a les mans del mateix poble que l'havia nomenat cònsol perpetu, poc el va ajudar el seu amic Petrarca, el poble d'aquesta Roma dels nostres dies no deu ser tan diferent del que aclamava Calígula i Tiberi, no enyora la llibertat republicana, com creuen els llatinistes de la cúria que passen massa temps estudiant els llibres i massa poc estudiant la gent, jo sí que sé què somnien, què és el que volen dormint i desperts, no cap república romana, que no saben quina cosa és, sinó saquejar pelegrins, viure dels diners de l'església, i després carnivals, festes pagades i curses amb premi, la cucanya i el circ, en això sí que s'assemblen als antics.<sup>301</sup>

I segurament aquesta és una de les característiques de les persones que sustenten el poder. Per una banda, conèixer el cor de les persones i llurs psicologies, sobretot llurs febleses, i per l'altra, no tenir pietat. I mantenir-se passi el que passi en el centre del comandament, tot sabent que la fortuna és fugaç, però, és clar, sense saber exactament quina és la durada d'aquesta fugacitat. I és en l'exercici d'allargar un dia la glòria de manar el que fa l'exercici tan intens. A més, cal valorar que amb la mort d'un papa es mor tot un període de la història global d'Occident.

La mort d'un papa no és com la mort d'un rei, no hi ha una reina viuda que el plore i presidesca el dol, no hi ha infants, no hi ha família reial reconeguda, i sobretot no hi ha

---

<sup>301</sup> *Ibíd.*, 480.

un príncep hereu, quan es mor un papa hi ha molta por als carrers de Roma, molt poques llàgrimes a la cort, i un gran buit de poder, és com si a la desaparició de cada pontífex s'extingira una dinastia i calgués buscar-ne una de nova amb urgència.<sup>302</sup>

El retrat és clar esmenta la doble solitud del papa. La del poder intrínseca i la de l'absència de la família. Tot i que en el cas del papa valencià no se li pot aplicar aquesta segona solitud atès que tenia dona (dones) i fills. Dit això, el que realment planteja la novel·la és com una família pot suplantar el poder en un territori aliè, hostil. El jo valencià contra els no-jos. I els no-jos són els autòctons, les famílies romanes. El poder és un tema, la suplantació del poder n'és un altre. Per descomptat, la lògica esdevé violenta i s'imposa als carrers romans.

Entre la mort d'Innocenci VIII i la meua elecció l'interregne va ser molt curt, tan sols nou dies de dol i quatre de conclave, però massa llarg per als més de dos-cents vint morts de mà violenta que en tan pocs dies van caure en la pols dels carrers o en les aigües del Tíber, aquests morts sí que els vaig fer comptar, metre els Orsini per un costat i els Colonna per l'altre amenaçaven a les portes de Roma, per compte de Ferran de Nàpols, però també per compte propi a fi de recordar a tothom que una elecció papal no es fa sense l'acord dels barons.<sup>303</sup>

Com aconseguix un papa mantenir l'autoritat sobre els altres en una situació d'enemistat, si no és valorant el control, comprant voluntats, calculant les forces, gestionant temeritats. Podríem trobar aquí la relació de la inclinació de ser l'amo i no pas l'esclau. L'amo s'imposa als altres a través de comprar-los i de negar-los la identitat, la puresa, la literalitat. En aquest sentit, els altres són els romans, els italians. Roderic de Borja i la seva família colonitzen el poder de Roma, perquè no pertany a les grans famílies romanes ni italianes, no parla la llengua dialectal, no té els mateixos costums. Està condemnat a ser l'estranger, l'enemic, el desconegut, l'estrany, el no autoritzat, l'inadequat i l'impropi.

---

<sup>302</sup> *Ibíd.*, pos. 500.

<sup>303</sup> *Ibíd.*, pos.52

No he oblidat de quina manera va impedir Giuliano della Rovere que el papa Innocenci moribund em lliurara el comandament del castell de Sant'Angelo, que em corresponia com a cardenal degà i que és la garantia i la clau de la ciutat, vam discutir amb violència als peus del llit del malalt, i jo no sé quines paraules vaig dir, però sí les que va dir Della Rovere, em va acusar a crits de ser enemic d'Itàlia i de l'església, de sere jueu i estranger, i quan em cridà marrano catalano el papa que es moria va obrir els ulls i va dir que no, que no em lliuraren les claus del castell.

Per entendre les tensions d'aquestes memòries, les hem d'articular a través de l'enfocament formalista d'oposició binària, que creen els significats. L'existència de binaris actua per desvetllar capes sovint poderoses de significat, que funcionen per mantenir i reforçar la complexitat de la realitat que vol retratar el text.

En aquestes oposicions es desprenen altres dicotomies fecundes: món religiós/ món civil, ésser autòcton/ ésser estranger, ésser ric/ ésser pobre, ésser violent/ésser pacífic, el bé/el mal/ el masculí/el femení... El binarisme campa arreu de la novel·la:

Ja sé que molts m'acusen que aquella va ser una elecció comprada, però això és donar explicacions massa simples a coses molt complicades.<sup>304</sup>

i també s'estén aquest binarisme entre els pols geogràfics de Nord i Sud

El secret és que ells jugaven l'eterna partida italiana del nord contra el sud, de Nàpols contra Milà.<sup>305</sup>

Només es pot entendre l'ascensió del papa a partir de l'acumulació extraordinària de riquesa dins d'un capitalisme que, precisament, va néixer a Florència durant el segle XIV. I que feia dos-cents anys que operava canviant la mentalitat dels ciutadans i les institucions a Itàlia i a l'Europa occidental, segons tesi sostinguda per Werner Sombart dins el seu llibre *El capitalisme modern*.<sup>306</sup> Conseqüentment, el papa és estranger i ric, i astut. Llegeix la història de

---

<sup>304</sup> Pos.538

<sup>305</sup> Pos.538

<sup>306</sup> Sombart, Werner. *El Apogeo Del Capitalismo*. Fondo de Cultura Económico, 1946.

manera que ha vist com les velles estructures econòmiques medievals han desaparegut i s'imposen d'altres alternatives. S'ha guanyat el respecte envejós dels seus contemporanis, perquè ha acumulat una gran fortuna personal.

Així doncs, sota aquesta idea econòmica, el focus de la narració se centra en algunes de les teories relacionades amb la consciència, on la idea del "Jo" de les memòries és el nucli de la consciència històrica.

Una de les característiques principals d'aquesta consciència és que les "falses" memòries són escrites en valencià, la llengua colonial, la de l'estranger, per representar Roma. La discussió de l'escriptura que segueix és en gran part una discussió del procés pel qual la llengua, amb el seu poder; i l'escriptura, amb el seu significat, actuen de doble reivindicació. Es reivindica la família i els valencians i es reivindica l'instrument de la tribu, la llengua.

Com qui parla és Roderic de Borja, serà ell l'únic constructor de realitats. Apuntala el seu jo, el jo dels altres, i crea espai i temps i el drama. Sigui com sigui, si el vehicle és el valencià familiar, i no pas l'italià, certa sensació de dislocació sent el lector, promogut per la convenció literària. El concepte de confrontació és veure el món dividit en oposats que s'exclouen mútuament: la veritat històrica i la ficció històrica. Fou Barthes qui s'adonà que en certes paraules el seu significat depèn de la diferència entre el mot i el seu oposat. Estructuralista com era, es va adonar que els mots són símbols de les idees de la societat i que el significat dels textos tenen més a veure amb les relacions que creen les paraules entre elles.

La question de la façon dont cette chose, dont ce fait naît à la signification, et non la question de sa signification. La nuance est d'importance. Entre les deux formulations il y a toute la distance qui sépare l'entreprise d'une herméneutique de la vérité.<sup>307</sup>

Però des d'una òptica usurpadora, tot es relaciona amb el jo que recorda, que ha percebut, que ha vist, és l'ull de l'estranger Roderic, que s'ha instal·lat al

---

<sup>307</sup> Françoise Gaillard, *Roland Barthes, les mots, les choses*, article, dins *Rue Descartes*, 2001/4, n.34, p. 15.



poder de l'altre, i que el descriu. Ens explica els altres (els no-jos) , i fa l'agenda des del seu jo. Així l'escriptura, a falta d'altres testimonis, pot ser vista diversament, com un acte de reparació, com un acte de justificació, o d'imposició, a través del qual s'escola una llengua, una cultura, i un conjunt de significats, que conformen una cosmovisió. Tot això és el que rescata Joan Francesc Mira en la redacció d'aquest llibre.

Hi ha tres silencis que es despleguen expressivament en l'escenari d'aquest llibre: la inaudibilitat del poble de Roma, en la mesura que és una novel·la de classes dirigents, el mutisme de la família: (els fills, la dona, l'amant, són personatges secundaris de la trama, almenys, fins ben avançat el llibre) i el rebuig de la classe dirigent romana.

En definitiva, l'ús de la llengua valenciana construeix també diferència, separació i absència dels altres. Així que el silenci (tot allò no escrit a la novel·la) amb totes les seves formes mostra el mur entre el Jo i els Altres. El guanyador projecta la seva identitat, que és indesitjable i perillosa, en els rivals, això és, en les famílies romanes.

Sigui com sigui, la ficció creada per Mira és universal, perquè universal és el tema del poder. La literatura amb contingut històric és un dispositiu magnífic, per explorar les conseqüències i les implicacions de la violència. Un dispositiu òptim per recuperar el passat, combatre l'oblit, esborrar el trauma de la no identitat, buscar la construcció personal i col·lectiva a partir d'un passat específic, que s'articula amb una llengua. Una altra qüestió interessant és veure com es pot fomentar una consciència ètica i política a través de la ficció històrica.

En aquest cas el realisme, la mirada petita, està servida, el món és un món de llops. La Realpolitik s'imposa com a única resposta:

No diré que l'església no necessita ara i adés un pontífex sant, però en aquests temps difícils i mudables necessita sobretot un sobirà amb autoritat, la cristiandat sencera, Itàlia o Roma, no són l'Arcàdia on els llops no devoren corders i on als pastors l'única arma que els cal és una flauta de canya.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup>Ibíd., pos. 565.

L'astúcia, claredat i intel·ligència per llegir el poder, per generar l'estratègia, per atènyer-lo és essencial en Roderic de Borja, après de Calixt, i transmès al fill Cèsar, del qual Maquiavel en farà semblança dins *El príncep*.<sup>309</sup>

Només calia tenir una miqueta de paciència, no aventurar peces ja en les primeres jugades, no mostrar precipitadament les cartes, i esperar, vaig esperar tres dies, i a la quarta nit, quan els altres jugadors ja sabien que no podrien guanyar, vaig moure jo el meu joc, les tres primeres votacions havien estat inútils, tal com jo confiava que havia de passar, de manera que el terreny estava ben adobat, ni el candidat d'Ascanio Sforza seria papa, ni el de Giuliano della Rovere tampoc, ni el duc de Milà ni el rei de Nàpols havien de guanyar aquella batalla, i, per tant, l'única eixida era deixar Roma en mans d'un tercer partit, germans caríssims, cardenals de la santa església, Roderic Borja és l'únic candidat neutral i l'únic que ara pot garantir la pau i l'equilibri d'Itàlia, correm un gran perill si posem Roma en un dels plats de la balança i si fem un papa que siga peó, com tan sovint s'ha esdevingut, d'uns prínceps contra uns altres, llavors vindrà el trencament i la guerra de tots contra tots.

En aquell camp plegat de binaris, que tensa el text, apareix ara ací i ara també els noms dels altres, els no-jos, oferts en safata per tal que la narració creï els seus conflictes.

Giuliano della Rovere va saber perdre com allò que ha estat sempre, un gran expert en intrigues, un mestre en traïcions, i un perfecte senyor, era el meu enemic, havia estat vençut, i a l'hora de la darrera votació avançà el primer, diposità el seu paperet i digué: Roderic, vull que tots sàpiguen que amb el meu vot us faig papa, no era veritat però jo vaig doblegar un genoll per donar-li les gràcies, un gest en mereixia un altre, perquè el vot de Giuliano volia dir que ell i els del seu partit tenien finalment una miqueta de por, no volien fer el paper d'oposició ja inútil, i per tant l'elecció seria unanimitat omnia voto concordiaque, cosa que és extremadament rara en un conclave, la concòrdia podia no ser certa però la votació així quedava escrita, i només això compta. I en aquell moment, en l'acte mateix de l'elecció, vaig deixar de ser un home com els altres homes, l'instant abans de recomptar"<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Maquiavel. *El Príncep*. Trad. Carme Arenas, La Butxaca, 2009.

<sup>310</sup> Mira, op. Cit., pos.601

## Capítol II

Aquest capítol fa un sumari de la trajectòria del papa Alexandre des de la seva infantesa xativina fins a la seva primera maduresa romana. I, òbviament, el record del seu far, Calixt III, apareix aquí, i apareixerà en el capítol tres, com a ombra allargada del seu futur pontificat. De tota manera, cal estar alerta perquè en aquest capítol trobarem opinions polítiques discutibles en boca del Papa, que, a parer nostre, reflecteixen més el pensament polític de l'autor, o bé s'expressen per tal de donar suport a una línia historiogràfica particular a l'hora de valorar els esdeveniments sobre els quals el Papa opina.

La figura de l'oncle/papa Calixt actua com una superestructura mental, cultural i vital que influencia tota la família Borja (Alexandre, Joan, Cèsar, Lucrecia, pel cap baix). El papa Calixt fou el primer a arribar al cim de l'església i de la cristiandat. Ell va ensenyar, a través del seu exemple, a desenvolupar els dots com a estrateg polític, el primer a pensar en un acostament al rei, com a palestra per tal de passar des de la Corona d'Aragó al cardenalat romà, tot passant per la frontissa napolitana. Aquesta dada històrica, la de Calixt III papa, és tan sòlida i aclaparadora que ni tan sols es dissol en la fantasmagoria del seu breu papat, ni en la persecució subsegüent contra tots els càrrecs de la Corona d'Aragó que acompanyaren Calixt a Roma.

El meu oncle Alfons, papa Calixt, era un home alt i sec, ple d'obstinació, de ciència jurídica i de fe, menjava molt poc, no bevia mai vi, i creia fermament que l'alt destí dels Borja era un designi manifest del cel i que aquest destí l'havien marcat les paraules d'un sant. El regne de València no és un país de terra extensa com Castella o la França, ni és tan ric com Venècia o el ducat de Milà, i no sé tampoc per quins grans fets de conquesta o de guerra serem coneguts els valencians per les generacions futures, per quins grans monuments, grans obres o grans noms, però el meu oncle pensava que els únics valencians importants de la història eren Vicent Ferrer i ell mateix, perquè un era el sant més miraculós del nostre segle<sup>311</sup>

En una novel·la històrica, trobarem, d'entrada, una galeria de personatges històrics. Això n'és una característica fundacional. Amb Calixt es reivindica Vicent Ferrer, tot a través de la veu segura del papa Alexandre VI, que lluny

---

<sup>311</sup> *Ibíd.*, pos 632.

d'enaltir els personatges, els judica segons el seu parer desapassionat, científic, pragmàtic, equànim, com a persona d'una altra època històrica. L'única precaució que hem de prendre, com a lectors, és la de llegir l'aparició d'aquests personatges tan complexos i rics com a personatges al servei del tema del llibre. En aquest cas per apuntar la puixança de la cultura valenciana i la seva influència en el món occidental. Així parlant de Vicent Ferrer sabem:

La primera vegada que es van trobar el futur papa i el futur sant va ser a la nostra ciutat de Xàtiva, Vicent Ferrer ja era predicador de gran anomenada i carregat de fama de miracles, arrossegava multituds i allà on anava el seguien processons de penitents, i Alfons de Borja era un de tants xiquets que les mares presentaven al sant per demanar-ne la benedicció, aquell dia el frare el va mirar atentament i digué: dediqueu-lo a l'església, que estudeie, aquest xiquet arribarà ben alt, això mateix podia haver dit o aconsellat a qualsevol fill de cavaller pobre, però el meu oncle ho recordava com el primer senyal de predestinació, el segon senyal ja no va ser un consell sinó una profecia, Alfons havia fet ja les primeres jornades del seu camí, era clergue de Lleida i doctor en els dos drets, i quant al pare Vicent la seua fama aquells anys era tan gran, els seus miracles eren tan abundants i les seues paraules de tant de pes, que amb una mà<sup>312</sup>

A diferència del seu oncle, que creia per exemple que estava cridat a reconquerir Constantinoble, Alexandre se'ns mostra realista, coneixedor del motor de totes les coses: els diners; coneixedor del cor dels homes: l'ambició. Promulga una política basada en consideracions tangibles, en factors objectius. Així doncs, fuig d'apuntar-se a nocions ideològiques de l'Església o premisses morals. No endebades va saber crear i administrar un gran imperi econòmic. Per tant, es mostra realista i pragmàtic, defensor de la raó d'estat, raó de l'Església. Aquests són els trets definidors de la personalitat del papa Alexandre. Aquesta manera de fer que havien de fascinar anys a venir, perquè en són hereves, personalitats d'estat tan cultes, influents i sinistres com ara Henry Kissinger o Giulio Andreotti, per trobar-hi algunes actualitzacions contemporànies.

Jo en tots els meus anys de pontificat no he fet cap nou sant ni en faré, l'església ja té en el calendari massa màrtirs i confessors de la fe, i massa ermitans, bisbes o verges, són tants que ningú no en sap el nombre, però si

---

<sup>312</sup> Ibid., pos 638.

haguera d'elevar algú als altars no seria un predicador arrauxat i profètic, patró de flagel·lants i convertidor <sup>313</sup>

El Papa s'aparta dels místics, perquè ell no n'és, no els entén ni els pot entendre. El Papa representa una altra època, plenament capitalista, lluny de les claus teològiques medievals. Representa un canvi de paradigma: el capitalisme incipient i el nou mercantilisme han envaït la mentalitat de la nova societat, i el nou Papa és el seu reflex. En pocs anys s'ha obert un abisme entre l'idealisme religiós de Calixt, gairebé messiànic, i el pragmatisme econòmic d'Alexandre. Dues cosmovisions religioses antagòniques. Ell probablement va ser el primer a involucrar-se en les trifulgues polítiques amb diversos monarques europeus, i el primer a fer ostentació de la riquesa que tenia amb l'afany de recuperació de l'antiga esplendor de Roma. Per això, Alexandre n'és molt conscient de com és d'anacrònica la visió de l'oncle.

Es presenten com a portaveus de la còlera divina i només saben parlar dels grans pecats del món, de la penitència i del terror a les flames de l'infern, amb això avaloten el poble i el fan més infeliç encara, com si la gent no en tinguera prou de les pors i afliccions que han de patir del natural de la vida.<sup>314</sup>

El papa Alexandre caçador, amant i diplomàtic sense escrúpols pretén erigir-se en un nou model de pontífex. I crearà una escola política, per bé que el seu fill, Cèsar, fou un dels inspiradors del retrat d'*El príncep*, del pare també se'n podria haver fet un bon retrat. En un món, el renaixentista, on el relativisme moral s'escampa, en què les mentides oficials són trompetes de la descomposició d'una societat, res no pot ser més modern ni més conservador que el discurs de l'interès mutu, del pacte, de la inexistència d'un ordre moral objectiu, la consciència que tot es compra i tot es ven, fa del personatge un paradigma dels nous temps moderns clarament mercantilistes.

Jo em dic només Borja i he nascut en un carrer de la ciutat de Xàtiva, potser per això sé que la justícia si no es demostra es conquista o es compra, i que mai no la posseeix un home contra tots, perquè qui la té i està sol és com si no la tinguera, i a més jo soc

---

<sup>313</sup> *Ibíd.*, pos 647.

<sup>314</sup> *Ibíd.*, pos 656.

persona de pactes i de tractes, no de batalles si no és com a últim remei, i soc home de ciutat i no sabia tenir com a únic regne un castell.<sup>315</sup>

Permanentment en aquesta novel·la es destil·len opinions polítiques, morals, econòmiques que emmarquen el personatge i el seu pensament. De tant en tant, però, n'hi ha algunes opinions que, per la naturalesa del tema, poden aixecar sospites sobre la filiació: són aquests mots atribuïbles al pensament del papa Alexandre, és a dir, si formen part del 90% de material que reflecteixen fons documentals, o bé, pertanyen a aquest 10%, que esmenta l'autor, de material inventat, plausible, però ficcional, atribuïble al pensament de l'autor. Hem vist com el pensament d'Alexandre neix de la idea que la natura humana és poc virtuosa i de la idea que la història la fan els poderosos sense escrúpols, trenant camins d'interessos mutus amb els companys de viatge.

Hi ha qui creu que som més assenyats que uns altres només perquè, allà pels anys d'aquella trobada del meu oncle amb Sant Vicent, vam resoldre amb l'arbitratge i no amb la guerra un canvi de dinastia, el meu oncle n'estava molt orgullós i afirmava que amb el Compromís de Casp havíem donat a tot Europa un altíssim exemple de prudència política i de victòria del dret, jo pense, tanmateix, que més hauria valgut que el rei Martí haguera legitimat a temps el seu nét bastard, així no hauria mort sense hereu i la corona s'hauria quedat a casa, i estic segur que a Casp jo no hauria votat a favor d'un Trastàmara com votà Vicent Ferrer, perquè no hem guanyat res amb aquests reis que nosaltres mateixos vam portar de Castella si no són més bandositats, més impostos i més guerres, també el meu oncle acabà pensant això, però només quan ja era vell i papa, quan va topar amb l'ambició i l'orgull del segon rei Trastàmara, després d'haver-lo servit fidelment durant més de trenta anys.<sup>316</sup>

Així doncs, seguint aquests mots, el Papa Alexandre, vistes les conseqüències, no hauria votat mai un Trastàmara. La història s'hi va manifestar, però el que no coneixem són els diversos fragments de realitat que hi van conuiu allà mentre s'hi decidia el futur d'una potència medieval. No sabem ni podem saber els moviments interns d'aquell compromís, les converses, pressions, decepcions, les contingències personals. Quants vots s'hi van comprar? Què s'hi va pactar en termes d'interessos personals? Recordem que els

---

<sup>315</sup> *Ibíd.*, pos 656

<sup>316</sup> *Ibíd.*, pos 656

compromissaris estigueren deliberant durant dos mesos. Una de les idees recurrents en l'estudi crític de la història és que la narració que creen els historiadors i les institucions estatals són sovint particularment desenfocades. Molt sovint són històries que s'expliquen per fer callar el desig de saber, per omplir la pregunta sobre què va passar. Històries condicionades a visions i interessos, històries per omplir la ignorància sobre el passat. La sobrevaloració i prominència dels documents com a gran dada històrica és un altre tret de fragilitat. Ara bé, en la desclassificació de documents que de tant en tant fan els estats moderns, sempre podem trobar sorpreses, que poden ajudar a canviar la percepció il·lusòria d'un afer o d'un període.

Podem posar un exemple concret en el període transcendent del Compromís de Casp. Si parlem, per exemple, en el resultat de les votacions de la reunió esmentada, els historiadors no s'hi posen d'acord. El professor Ernest Belenguer<sup>317</sup> sosté que sis compromissaris varen votar a favor de Ferran d'Antequera, i denuncia que algun historiador aragonès, superant Menéndez Pidal, afirmi que la votació tingué un resultat unànim. Això, segons Belenguer, és una invenció fantasiosa, perquè Jerónimo Zurita, que era historiador aragonès del segle XVI, ja comentava que n'eren sis. Fixem-nos com en una cosa tan aparentment objectiva, com és ara el resultat d'una votació, el soroll de la història l'ensordeix. En aquest fet tan transcendent per a la història d'ambdós regnes, ja trobem els grans de la historiografia espanyola i catalana polemitzant sobre un afer cabdal: sobretot Menéndez Pidal i Ferran Soldevila, però també Domènech i Muntaner, Jaume Vicens Vives, Joan Reglà, Santiago Sobrequès, i darrerament, Flocel Sabater, de la Universitat de Lleida. Tots ells han visitat aquest episodi de la història per dir-hi la seva. Un altre cop ens trobem amb la constatació que la història objectiva no existeix, ni pot ser mai sostinguda per una idea de la veritat. La ideologia de cada historiador teixeix invisible els textos que escriuen. S'han fet estudis sobre les posicions enfrontades entre Menéndez Pidal, Llorenç Soldevila i Vicens Vives davant aquest episodi històric.

---

<sup>317</sup> Belenguer, Ernest, *El com i el perquè del Compromís de Casp*, Rafael Dalmau, Barcelona, 2012.

Antoni Furió, per exemple, va escriure “Un debat inacabat. El Compromís de Casp a través de la història” que il·lustra perfectament aquesta manca de consens. En aquest sentit, però, no podem acusar Mira de mistificació de la història com fa, per exemple, un escriptor tan mediocre com Lluís Racionero<sup>318</sup> en tota la seva obra pseudoliterària, sinó que el que fa Mira és prendre partit per una línia d'interpretació historiogràfica. I això, des del nostre parer, és perfectament legítim. Tot i que ens inclinem a pensar que la novel·la històrica, com a gènere literari, manté i ha de mantenir *la il·lusió de referencialitat*, la il·lusió de la realitat, que tots necessitem en tots els àmbits, també en el de la història. Una referencialitat necessària perquè té un alt poder legitimador del passat.

La veritable realitat d'un afer, d'un període, no es pot conèixer, el que sí que podem fer és reescriure'l a la llum d'unes altres ulleres ideològiques, metodològiques i culturals. Precisament és això el que, d'altra banda, fa el nostre autor. I no cal esperar a la troballa d'un document/monument, sinó que cal llegir el passat des d'un altre angle. Això no vol dir que la troballa de documents no sigui oficialitzador d'una reescriptura del passat. I tant, però hem de tenir la prevenció de saber que en els moments claus el més probable és que no n'hi hagi, de documents. Posem un exemple esclaridor, davant d'un assassinat d'estat, ningú mai no hi trobarà cap paper que inculpi una persona determinada. No hi ha rastre ni pot haver-n'hi, per definició. Prova d'això és que avui en dia encara no sabem qui realment va matar Kennedy, ni qui va matar realment Martin Luther King o per què l'estat no va pactar amb els segrestadors en el cas del polític italià Aldo Moro, per posar tres casos dels més contemporanis, assassinats tots tres davant les càmeres dels mitjans de comunicació de masses.

El novel·lista ha de controlar, consegüentment, el contacontes que dur a dins, el rondallaire, i ha d'aprendre a gestionar la narració, perquè no es desboqui en una fantasia vaga, que no aportï res al relat, sinó fantasia. Al cap i a la fi, es tracta d'escriure la història no tant com ens agradaria que hagués passat, sinó aquella que, com a mínim, segueixi la historiografia més avançada del

---

<sup>318</sup> Vegeu, *Quan la literatura és només ideologia. A propòsit de l'obra de Lluís Racionero*, Jordi Canal i Morell, Marges, núm.37.



moment, o, almenys que gosi interpel·lar-la des d'una altra perspectiva, mínimament fonamentada. Però, alhora, sense caure en el mimetisme narratiu de la cronologia clàssica, per tal que la novel·la no pagui servituds excessives a la historiografia. Tota una art combinatòria això d'escriure narracions amb contingut històric.

A més a més, hem de ser conscients que la natura de la realitat dels successos no segueix cap lògica preestablerta. Això ja ho hem vist, a la primera part, quan comentàvem la contingència de la història, i com la lògica causal que apliquen els historiadors és sovint un instrument forçat d'interpretació. El que podem estar segurs, o seria bo estar-ne, és que la realitat del passat no fou exactament així, no fou com ens l'han explicada. I això ve a tomb en l'esforç de Joan Francesc Mira per dir-nos que la història ens la van contar interessadament i esbiaixada, que la història no va de bons ni dolents, que el papa Borja no era tan dolent com ens l'han declarat, que aquesta lectura és motivada per parcialitats i interessos. Per això, com a antídot, Mira ens en dona una altra, de versió.

Per exemple, pel que fa a l'episodi clau del *Compromís de Casp*, segur que hi ha d'haver algun historiador més encertat que un altre. L'historiador sovint entra en un joc de probabilitats. Ara bé, qui és qui determina quina n'és la bona, d'interpretació? La societat s'ha proveït de centres legitimadors com ara són les universitats i els centres d'investigació científiques, ambdós subvencionats per l'estat modern.

En la mesura que en aquest món els interessos i la ideologia campen arreu, es fa difícil saber si l'encertat fou Menéndez Pidal o en Soldevila (o tota la resta), en les polèmiques que esclaten. Per tant, la qüestió no és qui té la raó, sinó qui volem que la tingui. En el fragment al·ludit, el papa Borja parla del *Compromís* reproduint el pensament de l'autor Francesc Mira (fins aquí la nostra hipòtesi), sabent com sabem, avui, amb el pas dels anys, que els reis castellans van començar a desobeir les constitucions catalanes d'antuvi, i que el *Compromís* de Casp fou un pèssim negoci per a la Corona d'Aragó.

Aquesta novel·la, de tota manera, permet que critiquem el Papa per les seves accions i decisions. Per això, el significat no és unívoc i fuig de la justificació barroera. En la construcció interna del personatge, hi trobem la intenció de la credibilitat, per una banda, i pel retrat de l'home d'estat, per l'altra. Aquest és l'encant sòlid de la proposta de Mira. L'autor té la seguretat de casar el seu notable *fenotext* amb el *genotext* de l'obra concreta, de manera molt particularment brillant en aquesta obra, en què text, discurs i cultura estan al servei de dues postulacions: la primera, la reescriptura, modificació, de la percepció de la família Borja; la segona, la recerca legitimadora de la identitat nacional. Al cap i a la fi, aquest llibre vol respondre a la pregunta fusteriana de què vol dir ser valencià al segle XX, perquè el lector de la novel·la és contemporani, i la recepció que en farà també en serà. Per tant, no en trobarem, d'anacronismes flagrants ni exageracions particulars, ni distorsions. Ni tampoc veurem el recurs, que sí que hem vist en Lozano, a la paròdia, per tal de deslegitimar la lectura de la història. El que sí que trobem és l'aparició de figures històriques del primer rang, que han marcat el país d'una manera concreta, com ara és el papa Lluna, és a dir, Pedro Martines de Luna. Del qual, la novel·la n'esbossa el seu pensament.

Acabà, sobirà únicament d'un pati d'armes, pontífex suprem d'una església de trenta clergues i dos-cents fidels, i monarca d'un poblet de pescadors, no va pensar mai de què aprofita dir-se papa si per culpa teua has perdut l'obediència tant, dels reis i dels senyors, de què serveix proclamar l'anatema contra un concili quan dos concilis t'han excomunicat a tu, què queda del poder d'un home quan s'ha quedat sol contra tots els poders, per què no va saber guanyar-se l'emperador Segimon quan vingué d'Alemanya a visitar-lo a Perpinyà?, per què es va tancar a Avinyó amb la seua cort si després havia de fugir-ne disfressat?, per què avançà sobre Roma si no tenia prou diners ni soldats per arribar-hi?<sup>319</sup>

El papa Alexandre Borja, molt distintament al papa Lluna o a Calixt III, fa frontissa entre dos mons, el món medieval i el modern, entre els papes

---

<sup>319</sup> Pos.709

medievals i els papes renaixentistes. Té Alexandre els peus en els dos mons. A través del seu discurs sabem què el separa de Calixt III, i sabrem què n'aporta Alexandre als Estats Pontificis: per una banda, modernitzar la ciutat de Roma i el Vaticà, i, per l'altra, modelitzar un nou tipus de papat, que triomfarà plenament durant el Renaixement i el Barroc. Serà ell qui sabrà heur-se-les amb els grans monarques del seu temps, demostrant intel·ligència, pragmatisme i astúcia, alhora que feia gala d'ostentació, de majestuositat i d'indissimulada amoralitat.

De fet, el papat, després d'Alexandre Borja, emergirà com a gran símbol cultural europeu, esdevenint emblema del poder absolut, colonitzant les mentalitats culturals i espirituals d'Occident, just abans de les grans reformes (la luterana i la contrareformista). Un univers polític i econòmic que personalitza un valencià. Vet ací el perquè de la necessitat de la construcció d'una llegenda negra. És això de què ens parla la novel·la: de la *gloria mundi* d'un valencià i del seu revers, la solitud egotista de l'home d'estat, que arriba al centre de la cristiandat des dels marges.

Personatges històrics, papa Lluna, Vicent Ferrer, Jaume Roig, Alfons el Magnànim en surten retratats, i les terres de València també entren en aquest joc i les compara amb les fecundes terres italianes: Xàtiva/Ferrara, Bolonya/València/Roma. Si tal com va dir el poeta txec, Rainer Maria Rilke, la pàtria de l'home és la seva infantesa, en aquestes tres evocacions trobem el retrat de la pàtria del minyó.

Xàtiva no és massa diferent de moltes ciutats petites dels estats de l'església, com Orvieto, Viterbo, Civita Castellana o Spoleto, i tant altres llocs no lluny de Roma ben posats en falda de muntanya, tots amb muralla forta i carrers que pugen amunt cap al castell, però aquests pobles i viles d'Itàlia són més tancats i de color més fosc, viuen com encongits en una por antiga i sempre renovada<sup>320</sup>

I torna a aparèixer la terra nadiua.

La meua terra de naixença és massa blanca i eixuta, allà cinc de cada sis rius en comptes d'aigua només porten baladres i cudols, quan hi vaig tornar després de més

---

<sup>320</sup> Pos 776

de vint anys d'absència havia oblidat ja que era un país tan sec i de colors tan clars, fins i tot la pols dels carrers on jugava d'infant la recorde molt blanca.<sup>321</sup>

Xàtiva com després a València no tinc memòria d'haver jugat mai amb xiquets moros, n'hi havia alguns a casa, fills de criats, i n'hi havia molts a les alqueries de la Torre de Canals, que era una possessió de ma mare on passàvem tres o quatre setmanes de l'estiu, però ells es mantenien a distància i nosaltres també, gastaven una llengua estranya i gutural, vestien diferent, menjaven diferent, i la major part eren molt pobres, de condició servil, i supose que ens odiaven en silenci. D'amics jueus sí que en vaig tenir un, Salomó Adret.<sup>322</sup>

I en contrast la Roma del seu temps, una ciutat en decadència, que ell ajudà a redreçar.

La ciutat no tenia més de trenta mil ànimes, la meitat que València, i la major part eren ànimes tristes.<sup>323</sup>

I Bolonya:

Bolonya era també una ciutat de torres altes i de llinatges hostils, però no tenia la desolació i les misèries de Roma i en comptes d'estar plena de lladres i de pelegrins estava plena d'estudiants vinguts de tots els regnes d'Europa, ens va rebre el cardenal Bessarió que era legat papal i gran amic d'Alfons de Borja, sempre teníem entrada al palau del legat però la nostra.<sup>324</sup>

Aquests són els espais que evoca el papa, però que d'alguna manera els lectors també evocuen, perquè són espais històrics pels quals ha transitat tota la cultura europea. Personatges històrics i espais on es projecten les grans figures fantasmals, grans agents de la novel·la històrica. El personatge i el seu paisatge, com si fos un quadre renaixentista de Perugino amb un paisatge imaginat per Andrea Mantegna.

---

<sup>321</sup> Pos 789

<sup>322</sup> Pos789

<sup>323</sup> Pos 897

<sup>324</sup> Pos. 950

## El capítol III

En aquest capítol trobem descrit el trenat de causalitats i casualitats que feren que el seu oncle Alfons fos triat com a Papa. Així comença el capítol: “El dia de Sant Josep de 1455 arribà a Bolonya la notícia que s’havia mort el papa Nicolau V.”<sup>325</sup>

El que respira al llarg de tota la narració en la veu d’Alexandre és un lleu to amoral, a voltes cínic, sovint nihilista, producte de la contemplació de l’estructura de la realitat del poder arreu. Hi ha en la seva veu, respecte del seu oncle, una desfeta dels ideals ètics, que no estètics, a l’hora d’explicar l’arribada al poder de la nissaga Borja. L’home accedeix al poder sense esperar res de la transcendència, sense creure tampoc en la reparabilitat de la natura humana, l’única cosa que sembla emanar del text és la immortalitat de la veu que enuncia, de l’escriptura o de l’oralitat en la cadena del (text-discurs-cultura), que pot substituir la visió tradicional de (autor-obra-tradició).

La impredecibilitat de la història, atzar o necessitat, de tota manera apareixen en aquestes pàgines pel que fa a la votació del seu oncle.

Els més votats eren sempre els quatre grans cardenals italians Orsini Colonna Scarampo i Capranica, i fins i tot el grec Bessarió, mai no va pensar ningú que el cardenal Borja tinguera alguna possibilitat, i a la universitat de Bolonya no va traure ni el vot dels seus nebots, Alfons de Borja no podia ser papa perquè era un vell de setanta-set anys, perquè no era italià sinó de nació estrangera, i perquè no comptava en la política dels grans barons romans, tothom creia que eren raons suficients per no imaginar-lo ni com a aspirant a candidat, ningú no va ser capaç de preveure que eren justament les raons que havien de decidir-ne l’elecció, l’únic que ho havia previst era ell mateix.<sup>326</sup>

Hi ha certs paral·lelismes amb l’ascens de l’emperador Claudi, i en com l’atzar de la història pot col·locar en el cim del poder, una persona aparentment feble. En el cas de Claudi, després de la mort de Calígula, l’única figura adulta que

---

<sup>325</sup> *Ibíd.* pos.991

<sup>326</sup> *Ibíd.*,pos.1002

quedava de la família flàvia era ell, i va passar que la seva feblesa precisament fou l'actiu més preuat per tal que la guàrdia pretoriana el proposés com a emperador de l'imperi amb la idea que fos un titella controlable. Tant Claudi com Calixt III, no es resignaren a ser-ne de titelles i incidiren en el seu temps. De tota manera, l'aparició de Calixt III contrasta amb la d'Alexandre:

El meu oncle estava tan segur que havia de complir-se la profecia de Vicent Ferrer, que molt abans del conclave ja havia elegit el nom amb què regnaria com a papa. Pocs dies després de la coronació ens va cridar als tres cosins i ens digué: fills meus, jo tinc setanta-set anys i no me'n queden ja molts per davant, però a Roma les coses cal fer-les a poc a poc, una per volta com diuen ací, tanmateix estigueu certs que si el Senyor, que m'ha posat en tan alt lloc, m'hi deixa un poc de temps, jo us deixaré a vosaltres en tal posició que ja ningú no us en podrà moure mai. Alfons de Borja pensava, com pense jo, que la millor manera de col·laborar amb la Divina Providència és preparar-li el terreny i apartar prudentment els obstacles, el més gran dels quals era el recel que ell mateix despertava per ser el primer papa estranger des del temps d'Avinyó<sup>327</sup>

Clarament, Mira apuntala narrativament el clan, la *famiglia*, l'estructura de parentiu, com una forma simbòlica de la cultura valenciana en el món. Aquesta novel·la és el retrat d'una classe cultural valenciana, que esdevé classe econòmica i política.

Tal com apareix en la novel·la, és a través d'aquestes transmissions internes, dins la família, que es projecta el futur, es reinventa el passat i s'actualitza el present històric, i nosaltres ho llegim amb les nostres pragmàtiques contemporànies.

Aquesta estructura bàsica, però, dona lloc a diverses línies de conflicte: un conflicte de visió generacional, entre Calixt III i Alexandre VI, en la mesura que reflecteix el canvi imminent i inevitable de l'antic ordre a un nou ordre, una nova mentalitat; un conflicte social a Roma entre la nova correlació de forces a la ciutat, i encara un conflicte ideològic i geopolític d'abast universal: la caiguda de Constantinoble, desfeta que mostrarà simbòlicament el canvi d'època, el pas de l'edat mitjana a la moderna, amb tot allò que implica en l'àmbit econòmic, social i cultural.

---

<sup>327</sup>Ibíd., pos 1068.

Promet i jure encara que hagués de vessar si cal la pròpia sang que faré en la mesura de les meues forces i amb l'ajut dels venerables germans tot el que serà possible de fer per reconquerir Constantinoble que ha estat presa i destruïda per l'enemic del Salvador crucificat.<sup>328</sup>

Calixt III, obsedit com estava per passar a la història com a defensor d'uns ideals medievals immutables, va fer tot el possible per crear un estol de vaixells sota el comandament papal, que, a més, hauria d'haver tingut el suport d'un cos de soldats a terra per tal d'alliberar, a través d'aquesta pressió doble, la ciutat de Constantinoble. Tot i que va coincidir amb l'èxit de l'aixecament del setge de Belgrad, sota el comandament de Janos Hunyadi, aquesta gran croada que somiava Calixt no va obtenir el vistiplau de la major part dels prínceps cristians, tal com el mateix pontífex admetia. Potser perquè encara perdurava la gran vergonya que va suposar la quarta croada per a la cristiandat. El tractat primerenc entre Calixt i el Magnànim per liderar aquesta contesa s'ensorra, entre altres raons, per les distintes i interessades conveniències entre els diversos actors a Itàlia i fora d'Itàlia. Per un cantó, Alfons es veu escanyat per la manca de solvència econòmica i, per l'altre, Calixt en aquest exercici permanent d'equilibris impossibles no admetrà investir Alfons com a rei de Nàpols, ni confirmar Ferran com el seu hereu. Tot plegat provocà un distanciament entre ambdues autoritats, malgrat els anys de llarga col·laboració.

Però després envià les galeres del papa a fer guerra de cors contra les naus genoveses, el meu oncle maleí el rei de Nàpols quan va saber que havia convertit el bisbe Urrea, legat seu a la flota croada, en capità d'un estol de pirates, i el va tornar a maleir quan el rei exigia que el general en cap de l'exèrcit cristià havia de ser el seu amic i protegit Piccinino amb un sou de cent mil ducats pagadors del tresor pontifici, Jacopo Piccinino era l'últim dels grans condottieri bandolers, i quan el papa m'envià com a legat a Ancona i a les Marques, que era el meu primer càrrec d'autoritat, encara amenaçava aquelles terres i estava fresca la memòria d'incomptables saqueigs, extorsions i morts, d'aquesta mena són els senyors de la guerra que produeix Itàlia, dediquen la vida a batallar pel sou i pel botí, no per la pàtria i l'honor, i un dia són herois i l'altre lladres de camins, després les ciutats els dediquen estàtues a cavall a les places públiques o grans monuments funeraris<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> Ibid., pos.1121

<sup>329</sup> Ibid.,pos.1135

La mentalitat del nou temps és ben distinta i queda prou clarament exposada en aquest fragment. Tenim tendència a mirar i llegir, des del segle XXI, la història segons l'escriuen els estats-nació, a identificar-nos amb un país, amb un estat. A l'edat mitjana la mentalitat de pertinences no funcionaven sota aquesta lògica. Hom es devia a un llinatge, a un casal o tal vegada a un senyor. Per això eren tan bellugadissos els interessos. I sigui com sigui, des de la quarta croada, la cristiandat no podia mantenir gaire credibilitat ideològica sota la creu. Havia nascut el capitalisme monetari, i hom es venia a la millor opció. Amb la caiguda de Constantinoble, en gran manera queien els interessos de Venècia, Gènova, Aragó en el Bòsfor. Això vol dir que el lent decandiment de Constantinoble es va fer sota la mirada perplexa dels regnes europeus durant almenys cent anys. A la nova mentalitat naixent, no interessava mantenir la polis per excel·lència. Els regnes europeus estaven entotsolats en llurs pròpies crisis. Alexandre ho veu així; en canvi, per a Calixt era la seva pròpia manera de ser en el papat.

Per a ell la cristiandat era com una ciutat o una fortalesa assetjada i l'única estratègia que sabia imaginar era eixir i combatre en camp ras, no esperar darrere dels murs l'atac de l'enemic com havien fet els grecs a Constantinoble, alguns dies s'alçava penosament del llit, es rentava les mans, es vestia i feia uns pocs passos feixucs fins a una cambra contigua on treballava estirat damunt d'un banc cobert amb un matalàs de llana i una vànova roja. Jo no era present a Roma quan arribà la notícia que els exèrcits croats que ell animava havien vençut gloriósament els turcs davant dels murs de Belgrad, però sé que el papa va caure de genollons a terra i plorà llargament.<sup>330</sup>

Per això la indignació es projecta contra Alfons d'Aragó. Ara bé, intel·ligentment Mira posa en boca d'Alexandre el pensament de Calixt. Perquè no queda tan clar que sigui Alfons d'Aragó qui hagi estat el trencador d'una relació d'amistat i protecció que havia durat més de vint anys. Calixt va canviar radicalment la seva posició en ser elegit papa, actitud que serà una tònica comuna en el papat segons Roderic: quan un cardenal accedeix a la trona papal canvia d'actitud i de parer. El cas més emblemàtic del llibre és Sixt IV Della Rovere. Per tant, Calixt va prioritzar el seu interès pontifici a continuar la

---

<sup>330</sup> *Ibíd.*, pos1228.



seva relació amb Nàpols, la qual cosa va indignar notablement Alfons d'Aragó. Podríem veure en aquest fet una traïció borgiana en nom del poder. Precisament per això la veu d'Alexandre que rep el lector no és ni de bon tros una veu equànime, sinó una veu partidista, que defensa la família Borja abans que res. És important que el lector sàpiga que no són aquestes memòries un sinònim d'història, sinó una versió de la història. No ha de quedar el lector seduït per l'escriptura, sinó que aquestes memòries són més aviat la percepció de la història d'un home que defensaria la família també contra tota veritat històrica. Podem consultar una font més objectiva. Si seguim al màxim expert en les relacions entre Calixt III i Alfons el Magnànim, Miquel Navarro Sorní<sup>331</sup>, ens inclinarem a pensar que qui no va actuar correctament fou Calixt.

Qui no volgué gastar ni un sol ducat en la croada va ser el rei Alfons d'Aragó i de Nàpols, si durant algun temps ajudà l'heroi Skandërbeg d'Albània contra els turcs no va ser per amor a la creu sinó per disputar als venecians el control de la costa dàlmata, ell els diners els gastava en l'esplendor de la pròpia persona i de la pròpia cort, perquè Alfons de Trastàmara es feia dir el Magnànim però ho va ser sobretot amb ell mateix, no es pot dir que ho fóra amb els altres si al gran Lorenzo Valla li pagava tres-cents ducats anuals i al pintor Pisanello quatre-cents, mentre en pagava vuit mil per un saler d'or cisellat i s'ufanava de tenir guardades a la torre de l'or del Castel Nuovo prop de cinc.<sup>332</sup>

Tal vegada Alfons no volgué enfrontar-s'hi, a l'imperi turc, perquè primer no podia tot sol, i perquè veié que la gran potència emergent era l'imperi turc. De fet, el segle XVI seran de dues potències d'una manera tan absoluta com abassegadora (els turcs i els hispànics).

Dit tot això, la funció de l'episodi no pot ser una altra que demostrar el canvi de rumb a Europa. I les conseqüències d'aquest nou canvi, és clar, i com un papa valencià, a contratemps, defensava un món que era irremissiblement caduc, esgotat i acabat, però tot plegat narrat per un altre papa, igualment valencià, que havia entès la lliçó que donaven els nous temps, i en formava part d'una manera tan natural com espontània.

---

<sup>331</sup> Sorní, Miquel Navarro, *Alfonso de Borja, Papa Calixto III en la perspectiva de sus relaciones con Alfonso el Magnánimo*. Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim, 2005.

<sup>332</sup> *Ibíd.*, pos 1254

Fins i tot, les tendències espirituals en el món turc eren profundament més actives, fecundes i fèrtils, que no pas a Occident en temps del papa Calixt. Si bé Calixt canonitzà Vicent Ferrer, i dignificà Jeanne d'Arc, durant el mateix període els turcs permeteren que les confraries sufís s'estenguessin entre la cort i entre el poble, eixamplant d'aquesta manera la base d'aquest sorprenent misticisme islàmic.

El final del papa és un símbol més del final d'una època: el pas gradual de l'edat mitjana cap a la història moderna. Els mots que emmarquen aquesta mort és digne de ser assenyalat literàriament, escrit de manera magistral i continguda.

No hi havia una ànima viva a les portes ni als patis del palau apostòlic, i dels valencians de la guàrdia només s'havia quedat el meu cosí Galceran, les sales de la cúria eren desertes i als apartaments privats havien desaparegut els servidors i els prelats de cort, el meu oncle respirava amb ranera profunda i devia escoltar trompetes de l'última batalla dels cristians contra els turcs, passaven les hores enmig d'un gran silenci, no hi havia passes al palau, no hi havia ningú, es va morir aquell vespre mateix sense saber que només l'acompanyaven el seu bibliotecari Cosme de Montserrat, el cardenal Cerdà de Mallorca i el seu nebot Roderic, era el sis d'agost, el dia que ell havia instituït com a festa de la Transfiguració del Senyor, agost ha estat sempre un mes de glòries i de morts per als Borja. No vam tocar res i l'endemà, quan vingué la comissió de cardenals a fer l'inventari, van traure de sota el llit del papa difunt un cofre amb cent vint mil ducats, que era el darrer tresor per a la croada, i els seus béns personals consistien en un parell d'ulleres d'or, dos matalassos i dos cobertors de seda, a més de dos-cents llibres de teologia i de lleis, entre els quals trobí un volum gran amb els privilegis i les cartes del consell de la ciutat de València, aquest el vaig conservar jo com a herència i record.<sup>333</sup>

El 6 d'agost de 1458 moria el primer papa valencià. Rares voltes ocorre que en un lloc precís del planeta, aquest indret torni a tenir el poder de representar el present històric, de ser una referència del que passa arreu del món conegut. En la llarga i solitària agonia del papa Calixt, cartoixanament descrita per Alexandre, sembla que s'alenteixi el món pretèrit fins a quasi solidificar. És el món medieval el que desapareix, amb les seves guerres petites, teologies i divines comèdies... Un infinit conjunt d'afers humans fou empresonat

---

<sup>333</sup> *Ibíd.*, pos 1360

sociològicament, comercialment i antropològicament, des de la caiguda de l'imperi romà d'occident fins a mitjan segle XV sota una cosmovisió particular de la vida i de la mort; i tot plegat va fer implosió i va desaparèixer. Provocant a milers de persones la impressió d'estafa, de caos, de la buidor del temps; milers de persones que, per un sincronisme particular, van començar a compartir aquest sentiment de final d'era. Aquest és l'impacte psicològic que transmet el text triat, que tanca el capítol III. La solitud del palau, els somnis de victòria contra els turcs en el desvariejament, els llibres de teologia, les lleis medievals, i les cartes del consell de la ciutat de València. Són aquests els símbols d'un cosmos fatigat. A Constantinoble, el soldà Mehmet, un jove ben plantat, a vint-i-un anys, i amb l'auxili modern d'una nova artilleria, va ser capaç d'inaugurar una altra era, tot esfondrant les robustes muralles de la ciutat de Constantí, la polis dels grecs, la perla d'Orient. I amb la caiguda de les muralles, cau el tel que cobria la visió d'Occident.

## El capítol IV

En aquesta autoconstrucció lenta de la vida del futur papa, que representen aquestes memòries, anem veient diversos episodis que dibuixen la personalitat del Borja. Veiem, per exemple, l'acompanyament que fa Roderic als dos papes, que segueixen al pontificat de l'oncle Calixt: Pius II i Pau II. Ambdós amb un pontificat curt. Aquests anys continuen sent els anys d'aprenentatge. Des de la seva alta posició en la cúria romana, va poder veure i llegir tota mena de textos administratius, jurídics, eclesiàstics i polítics, els quals Roderic prioritza als textos filosòfics, perquè són els textos en què s'expressa la realitat, el poder. Per tant, tenia una informació rellevant de tot el que passava als estats pontificis i a Itàlia. Aquesta formació serà d'un alt valor existencial per a la seva estratègia futura.

Destaquem, primer de tot, l'amistat amb Piccolomini, el futur Pius II, que serà cabdal per tal que la mentalitat de Roderic esdevingui filla del seu temps, per

tant, plenament renaixentista. Piccolomini va escriure una obra cabdal en la seva època *L'Europa del meu temps*<sup>334</sup> en què demanava la unió de les dues esglésies cristianes per fer front a l'amenaça turca. L'empremta humanista del papa Piccolomini va deixar una llarga influència en el futur papa valencià. Així doncs, Piccolomini va guanyar les votacions contra el cardenal francès, Estouteville, Roderic va votar per l'italià, trencant la llarga influència de França, que es va estendre durant tants i tants anys en l'elecció del papat romà.

Piccolomini buscà la tiara per no deixar l'església una altra vegada en mans de la prepotència francesa i per coronar la imatge que havia construït de la seva vida.<sup>335</sup>

Pius II esdevingué el mentor del valencià:

Deia Piccolomini, els italians sovint no sabem si la nostra pàtria vertadera és Itàlia o si és només la nostra ciutat, però els francesos no tenen aquests dubtes, la seua pàtria és el poder del rei de França, i tu sembla que no saps ni què li convé al teu propi país ni a tu mateix.<sup>336</sup>

El concepte de conveniència és importantíssim en la mentalitat renaixentista i torna a sortir en una altra conversa mantinguda amb el papa Pius II. La cultura política que després retratarà Maquiavel es va gestant en aquests incipients temps: "Fes-ho només si has pensat que això és el que et convé, recorda que mai no has d'ajudar a augmentar la força de qui puga després usar-la contra tu."<sup>337</sup>

L'acompanyament peripatètic per Itàlia al costat de Piccolomini portarà Roderic a visitar Florència, Ferrara i Màntua, on el papa volia encetar una nova croada contra els turcs. En aquest sentit, Piccolomini enviarà una missiva a Mehmet II per tal d'oferir-li ser l'emperador de Grècia i de l'Orient, a canvi de la seva

---

<sup>334</sup>Socas, Francisco. *La Europa de mi tiempo (1405-1458)*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

<sup>335</sup> *Ibíd.*, pos 1418

<sup>336</sup> *Ibíd.*, pos.1369

<sup>337</sup> *Ibíd.*, pos.1397

conversió. Roderic va conèixer en aquests temps Marsilio Ficino, el neoplatònic, i el posarà en relació amb Girolamo Savonarola, davant dels quals escriurà: “El meu mèrit no anirà mai lligat a un passejador de núvols ni a un agitador de multituds ignorants, tant de bo que descansen l’un i l’altre en l’oblit.”<sup>338</sup>

Interessant és el retrat que fa Alexandre d’un gran de l’espiritualitat europea com és Nicolau de Cusa. Roderic se’l troba a Roma, al servei del papa Pius.

Nicolau de Cusa era un gran savi, alemany de nació i pobre com un filòsof antic, per això mateix era l’últim home que hauria hagut de governar la ciutat, jo als filòsofs vertaders com ell els tinc un gran respecte, però cal deixar-los en pau amb els seus llibres, no posar-los al capdavant dels negocis humans<sup>339</sup>.

L’autoretrat sempre és el mateix: no entén Roderic el misticisme, l’espiritualitat del buit, i la rebutja per poc terral. Ell és un home de documents polítics, eclesiàstics, administratius, i un sanguini a qui li plau la cacera, perseguir bèsties pels boscos italians i les dones. Un home culte, però de gestió. No obstant això, respecte a la intel·ligència de Cusa, Roderic és capaç de dir que “la ignorància sàvia és la forma suprema del coneixement”<sup>340</sup>; tot i que en el fons la bescanti, perquè no va dins del seu geni. Sigui com sigui, privilegia el pensament de Cusa davant de Marsilio Ficino o Piero de la Mirandola.

En aquest capítol que té la funció de relacionar Roderic amb els intel·lectuals de la seva època, trobem l’esment a Ausiàs March, el millor poeta europeu del s. XV. Ara bé, la connexió que s’empesca Mira per tal que Roderic llegeixi March és forçada, posada en calçador, poc versemblant: la germana li passa uns versos. Vegem-ho.

---

<sup>338</sup> Ibíd., pos 1519

<sup>339</sup> Ibíd., pos 1612

<sup>340</sup> Ibíd., pos 1622

La meua germana Tecleta, que es va morir molt jove, m'envià per aquell temps uns fulls amb versos del seu amic Ausiàs Marc, els que va escriure quan se sentia prop de la clemència de Déu, escrivia: Jo vull anar envers Tu a l'encontre, no sé per què no faç lo que voldria, ho recorde només a trossets: Tant són en mi envellits los mals hàbits, que la virtut al gustar m'és amarga, ell sabia les seues culpes com jo sé les meues, i jo també podria dir-li al Senyor: Amb ull de carn he fets els teus judicis, vulles dar llum a la vista de l'ànima, i podria escriure com el cavaller amic de la Tecleta.<sup>341</sup>

Sens dubte, aquesta informació cultural és posada estratègicament per contrarestar subliminàriament la fama infundada de rel antiborgiana que Alexandre VI no va ajudar a la cultura tant com altres papes italians. En aquest sentit, Mira torna a visitar historiografia actualitzada i rigorosa. Les obres de Ximo Company "*Alexandre VI i Roma*<sup>342</sup>" i la de Marià Carbonell "*Els Borja i l'art*<sup>343</sup>" (llibre refós d'estudis anteriors), són dos intents seriosos i reeixits d'estudiar les activitats artístiques i culturals de Roderic. Dues anàlisis de la personalitat intel·lectual del segon papa valencià. Textos on se segueixen detalladament la creació del gust i les seves manifestacions durant el seu papat. Així doncs, ambdós llibres defensen el papa com a activista cultural i com a mecenes artístic. Tot plegat acompanyat d'una copiosa documentació. I el que fa la novel·la de Mira, de manera indirecta, és fer-se'n ressò, del que diuen els documents. En l'autoficció de parlar i escriure com el papa, Mira ens regala aquest aspecte actualitzat de la personalitat d'Alexandre. El punt no és menor perquè la llegenda antiborgiana ha bescantat volgudament l'empenta cultural del papa valencià.

Un dels episodis més inquietants d'aquest capítol és quan parla del seu germà Pere Lluís, mort a Civitavecchia. Inquietant perquè hi ha implícites moltes lectures personals.

El meu germà Pere Lluís es precipità a la mort com un gran ocell de plomes resplendents ferit en vol per la sageta del caçador, havia pujat massa alt i massa de pressa i no pogué resistir ni la violència de la caiguda ni les febres d'estiu, no era un home fort de cos ni d'esperit i degué passar dies molt amargs al port de Civitavecchia esperant una galera valenciana i sentint que l'única nau que s'acostava a la ribera era la

---

<sup>341</sup> *Ibíd.*, pos1632

<sup>342</sup> Company, Ximo, *Alexandre VI i Roma*, Tres i quatre, València, 2002.

<sup>343</sup> Carbonell, Marià, *El Borja i l'Art*, Tres i quatre, València, 2021.

barca negra que havia d'endur-se'l en un viatge sense retorn, jo sabia que el meu germà tenia molta por i estava sol, que estava malalt i no eixia de la seua cambra ni parlava amb ningú, només preguntava si ja havia arribat el vaixell de València.<sup>344</sup>

En aquest text ja endevinem una soterrada rivalitat entre els germans, tal vegada estructuralment necessària dins del psiquisme del poder en el si d'una família notable. A més, s'hi suma, en aquest text, un sentiment sincer, però profundament desafectat a l'hora de descriure el germà, com si fos talment un rival estimat. Cosa que denota un complex fraternal que podríem assegurar que no havia estat mai resolt per part dels dos germans. L'ombra de Pere Lluís, el favorit dels pares, condicionava Roderic. La desaparició del germà l'alleujava:

Tu vas ser la nineta dels ulls del nostre pare quan a mi no em deixàveu ni muntar a cavall, tu vas ser l'amo dels carrers de València i a Roma et passejaves com un príncep hereu.<sup>345</sup>

En una lectura bíblica i psicoanalítica, l'arquetipus cainític sobrevola les relacions entre ells dos: "Podia haver acudit galopant a Civitavecchia alguns dies abans i potser encara l'hauria trobat viu i amb la darrera consciència, però llavors què li hauria dit?"

Pensem que ningú no sap les causes de la mort de Pere Lluís, són pura conjectura, perquè la historiografia no ha sabut mai del cert de què va morir el germà de Roderic. En aquestes memòries, però, s'inclinen cap a la família dels Orsini. Ves a saber si no fou el mateix Alexandre, qui va maniobrar perquè morís el germà.

Sigui com sigui, intuïm un món d'odis latents, de desemparaments familiars, de gelosies i d'enveges domèstiques entre els dos germans, les quals més tard es reproduiran amb els fills mascles d'Alexandre, Cèsar i Joan. Les relacions entre germans poden ser tan eloqüents per retratar qui som com les relacions que hem tingut amb els pares. Des d'aquesta íntima desafecció, llegim en aquestes memòries:

---

<sup>344</sup> Ibíd., pos.1400

<sup>345</sup> Ibíd., pos 1439

Va ploure tot el camí, de manera que si vaig plorar la pluja em rentà les llàgrimes, però mai no he estat del tot segur si aquelles llàgrimes van eixir dels meus ulls o eren només gotes que regalimaven de la caputxa de la capa.<sup>346</sup>

## El capítol V

En aquest capítol se'ns presenta més episodis connectats amb la política del seu temps, i alhora, continua l'esbós de presentar pensaments i fragments de la vida de Roderic. De fet, aquesta és l'estratègia general del llibre, entrellaçar vida pública i vida privada en el flux del discurs en primera persona.

Així doncs, anem veient què pensa Roderic sobre Sixt IV della Rovere, sobre la trobada amb el rei Enric IV de Castella, i, sobretot, sobre Ferran II i Isabel I de Castella com a personatges fonamentals. Pel que fa a la vida privada, destaquem el retorn temporal a València, i la descoberta de la mare dels seus fills, la bella Vannozza Cattanei.

Ara bé, potser el tema més interessant per la seva transcendència històrica és la trobada amb Ferran II, a Tarragona. Per alguns historiadors, Ferran II fou el darrer rei català; per a d'altres, però, l'esca del pecat. Cal dir que a Alfons el Magnànim, amb qui s'hi va relacionar molt estretament Calixt III, mai ningú no el va considerar rei català.

Sigui com sigui, Ferran II és un rei complicat historiogràficament. Talment com hem vist amb el Compromís de Casp, la disparitat de criteris entre historiadors importants de la historiografia catalana i espanyola és notòria. És cert que cada període històric interpreta la història segons el seu present polític i econòmic. Per això el moviment de visitar el passat sembla ser una obligació permanent del present, analitzar els personatges històrics novament a partir de les dades que tenim, i tornar-los a interpretar des de nous punts de vista.

---

<sup>346</sup> *Ibíd.*, pos 1439



Dit això, aquesta novel·la segueix aquest principi de relectura del passat, per divulgar-lo, per reinterpretar-lo, que no vol dir pas vulgaritzar-lo. Vet ací, la diferència amb altres propostes de narrativa històrica en les nostres lletres.

La mateixa reflexió la podríem fer sobre visitar els nostres clàssics literaris o cinematogràfics. Cada nova època exigeix un cànon estètic, i sembla que també històric. En aquesta línia d'interpretació, per descomptat, s'insereix aquesta novel·la que pretén informar honestament sobre els Borja a la llum de la darrera historiografia.

Així la rehabilitació historiogràfica de Ferran II (que, d'altra banda, ha perdut el pols de transcendència històrica a favor d'Isabel I, en la historiografia castellana) va anar primer a càrrec de Vicens Vives, durant la Segona República. Vicens estava descontent amb el tractament que havia rebut Ferran per la historiografia romàntica catalana. Així doncs, fou el 1936 quan presenta la seva tesi doctoral sobre el rei Ferran i la ciutat de Barcelona. En aquesta tesi, va posar en relleu el redreç polític i econòmic que suposà per a Catalunya el seu mandat, òbviament comparant-lo amb el seu pare Joan II. El principal antagonista de la tesi de Vicens serà Ferran Soldevila, el qual veurà en la interpretació de Vicens una exaltació exagerada del rei català.

Indubtablement, Ferran II és protagonista de moltes coses: el casament amb Isabel I de Castella, la conquesta de Granada, el descobriment d'Amèrica, el Tractat de Tordesillas, la Sentència Arbitral de Guadalupe, el Tractat de Barcelona... Apareix també citat al tractat de teoria política *El Príncep* de Maquiavel com a prototip de nou príncep en el capítol 21 *Què convé al príncep perquè sigui estimat.*:

No hi ha res que faci estimar més un príncep que faci grans empreses o que doni d'ell mateix exemples excepcionals. Al nostre temps tenim Ferran d'Aragó, actual rei d'Espanya. Podem anomenar-lo quasi príncep nou, perquè de rei dèbil s'ha convertit, per la fama i per la glòria, en el primer rei dels cristians, i si considereu les seves accions, les trobareu totes molt grans i alguna extraordinària.<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> Op. Cit. p. 124.

Si bé amb Calixt III desapareixia un món, amb Alexandre VI en començava un altre. I és en aquest nou món, en què hem de relacionar Ferran II, i relacionar-lo amb els nous prínceps europeus: Lluís XII, rei de França, Enric VII, rei d'Anglaterra, Maximilià I, emperador del Sacre Imperi, Carles I, duc de Borgonya. Governants tots ells sorgits en un temps determinat, perquè aquest temps determinat precisament els demanava.

Ja hem dit que Vicens combat els historiadors romàntics catalans Víctor Balaguer, Antoni Aulèstia Pijoan, Avel·lí Pi i Arimon, que havien tractat el rei Ferran II com a un rei autoritari i anticatalà. I aquesta postura de rehabilitació del monarca que endega Vicens tingué un cert predicament en l'Espanya franquista, perquè un dels seus diplomàtics i prohoms del règim, José María Doussinague, durant els anys quaranta va publicar dues obres importants que en parlaven bé, de Ferran II. Les obres eren: *La política internacional de Fernando el Católico* (1944) i *Fernando el Católico y el cisma de Pisa* (1946). Volem posar èmfasi en aquest vaivé de parers davant Ferran II, perquè la historiografia castellana es va decantar molt aviat a exaltar Isabel I, fins a graus hagiogràfics, en detriment del rei Ferran II. No cal dir que l'ideari fundacional d'Espanya comença amb la mitificació de la unió de les dues corones, i en la supremacia de Castella respecte d'Aragó. La historiografia espanyola com a eina de la política que ens arriba fins avui, s'ha dedicat a uniformitzar el relat i a criticar, és clar, qualssevol visions plurinacionals del passat.

Per això és útil recordar l'historiador Pierre Vilar, que en el seu llibre *Reflexions d'un historiador*<sup>348</sup>, deia que abans d'agafar un llibre d'història investiguéssim la cronologia vital de l'historiador.

Per il·lustrar en aquest cas la variabilitat geogràfica de parers que suscita el personatge de Ferran II, recordem que en 2016, se celebrà el cinquè centenari del naixement del rei Ferran II. Doncs bé, esbossem que la Universitat de Barcelona i de València crearen unes jornades d'anàlisi rigorosa del personatge històric, la Universitat de Saragossa, aprofità l'esdeveniment per subratllar que Ferran és la gran contribució d'Aragó a la història d'Espanya, i Madrid, més aviat ocultà l'efemèride, perquè Isabel I és encara la icona de la unió.

---

<sup>348</sup> Vilar, Pierre, *Reflexions d'un historiador*, Publicacions de la Universitat de València, 1992, p. 15.

Vegem doncs com reflecteix l'autor la trobada amb Ferran:

A primers d'agost vaig conèixer l'infant Ferran a Tarragona, l'hereu de la corona estava irritat perquè sabia que jo havia fet les últimes jornades de camí molt a poc a poc per tal de fer-lo esperar, sobretot per no ser jo qui l'esperés a ell, jo era cardenal legat i ell encara no era rei. <sup>349</sup>

La presentació clarament ve marcada pel joc del protocol. I pel diàleg de les formes i dels gestos. Llenguatge polític amb l'objectiu de dibuixar el terreny del combat dialèctic. Una trobada en què el cardenal legat Roderic de Borja fa un retrat previsible del personatge.

Ferran tenia poc més de vint anys i ja vivia obsedit per la passió per la intriga política i per l'ànima de convertir-se un dia en el monarca més poderós de la cristiandat, des del primer moment vaig saber que no seríem amics, podríem ser aliats o adversaris segons que ens convinguera, però no amics, i dubte que ell n'haja tinguts mai, d'amics veritables, per a ell els homes o són servidors i instruments dels seus plans, o són obstacles que cal suprimir.

Aquí la relació dialèctica entre el que sap el lector del personatge i el que ens proposa el text és equilibrada, conservadora, no hi ha sorpresa en la caracterització de Ferran. Mira no arrisca amb el personatge ni el distorsiona, ni en fa ironia ni en fa befa. Hi ha afany reconstructiu i didàctic. Però és realment Ferran? A vint anys tenia aquesta passió per a la intriga, el futur rei? No ho sabem, és clar. Pot ser que Ferran fos així, però no deixa de ser una simplificació admesa, heretada del passat. Aquesta semblança de Ferran duu implícita una posició política, perquè els fets no s'expliquen sols. Sempre cal una persona que posi els mots i un altre que els interpreti. Aquests mots sempre són dictats per una perspectiva. I, rere el personatge històric, Ferran II, trobem no tan sols els problemes epistemològics de tota historiografia sinó, tal com hem vist amb anterioritat, lectures polítiques nacionals i lectures personals.

Així doncs, la idea que Ferran no pot tenir veritables amics i que tothom pot ser un instrument per a la seva ambició no deixa de ser una tesi plausible, però pot ser incorrecta. L'aproximació que fa Mira, a través de Roderic, és factual i interpretativa, racional vista des del que sabem d'ell avui dia. Per tant,

---

<sup>349</sup> *Ibíd.*, pos. 1940

presentista, en la mesura que jutja el passat a través del present. Ara bé, un personatge com Ferran tan complex, tan imprevisible, segur que duia dins un munt d'irracionalitats a explorar. Com gosar escriure-les i fer-les talment, possibles? Sigui com sigui, el retrat és impossible. Per consegüent, l'escriptor, com el pintor, ha de proposar una fisonomia i una introspecció psicològica, per tal de fer-nos vívid el personatge. Aquesta és l'alquímia de l'escriptor històric.

El rei Joan i l'infant Ferran m'ensenyaren que quan un príncep es proposa assegurar i estendre la seua autoritat no ha de mirar si això és ben vist o no per la cort i pel poble, ni ha de buscar l'amor dels súbdits abans que l'obediència, això és el que Joan II va fer amb els catalans, només acceptà de negociar-hi la pau quan els tingué sotmesos per les armes, jo li vaig dir: senyor, us parle amb la veu del Sant Pare que estima tots els seus fills per igual, no podríeu arribar a alguna forma de compromís amb Barcelona, alçar el setge i posar fi a tants anys de ruïna i destrucció?, ell digué: per a un sobirà no hi ha ruïna més gran que perdre per rebel·lió una part dels seus estats, i la primera destrucció que ha d'evitar és la de la pròpia autoritat, recordeu-ho això, cardenal, per si algun dia us fa falta.<sup>350</sup>

En aquest consell imaginat ja veiem el tarannà autoritari del pare de Ferran, el qual va ser capaç de provocar dues guerres civils en sengles regnes (Catalunya i Navarra). En contrast amb aquest retrat, s'erigirà Ferran, perquè el fill és capaç de parlamentar, la qual cosa per a molts catalans era una novetat amb els Trastàmars. Alguns catalans, fins i tot, veieren en Ferran una mena de messiès, precisament, perquè era d'un altre tarannà del pare. Sigui com sigui, la derrota de la Generalitat a la guerra civil minva el lideratge polític de Barcelona, i obre un període de decadència. Per altra banda, la política de redreç de Ferran cercarà assegurar bàsicament els interessos reialistes. Vet ací la visió diferent de Vives i Soldevila en l'apreciació del monarca. De tota manera, a Mira, li interessa que tinguem la impressió que ens trobem davant de dos estrategs polítics, diferents, però complementaris. Anticipa la imatge hiperbòlica que farà molt aviat Maquiavel.

Aquells dies amb l'infant Ferran i els dies següents amb el rei Joan a Sant Cugat valgueren com un curs complet en la ciència política, com el millor exercici que mai havia fet en l'art de negociar amb prínceps, aquella és una ciència que no s'estudia a

---

<sup>350</sup> *Ibíd.*, pos 1974

Bolonya i aquest és un art que no s'aprèn sense pràctica, i tant en una matèria com en l'altra he hagut de ser jo el meu propi mestre principal.<sup>351</sup>

És ben natural que, epistemològicament, el present del lector de novel·la històrica assimili el que llegeix, fent una lectura estrictament personal del passat, creant una línia de continuïtat o de discontinuïtat històrica d'ús domèstic. Així, cal subratllar la gran llibertat interpretativa que té el lector a partir dels elements que apareixen en una novel·la. Deslliurat de qualsevol lligam acadèmic, el lector pot fantasiejar i elucubrar teories històriques. Per exemple, pot pensar en la recurrència en la derrota dels catalans respecte dels reis castellans...

El lector — i l'escriptor— aplica, per tant, els seus coneixements d'història en cada novel·la que llegeix, el que podríem anomenar pragmàtica lectora o enciclopèdia particular. Així la continuïtat o discontinuïtat de la nació catalana o de l'espanyola en la història, la causalitat de les derrotes o de les victòries, i la circularitat en els esdeveniments, permeten al lector crear un mapa singular per entendre alhora el passat col·lectiu i el seu present personal.

És ben normal que les novel·les històriques siguin particularment voluminoses, perquè en cada cruïlla del relat ens trobem un repte narratiu, subtrames que es presenten, personatges a focalitzar, línies argumentals a aprofundir, interpretacions a valorar dins el gran espai diegètic d'una obra. En aquest sentit, aquesta novel·la es troba prop de les novel·les-riu, les quals com un torrent es bifurquen en múltiples camins de l'aigua, si no és que la finalitat és resseguir una sola veu. Les regnes segures del relat les duu Roderic, sota una fèrria estructura dodecaèdrica, és ell qui va comentant allò que veu, allò que pensa, allò que experimenta. Igualment a *Jo, Claudi* o a les *Memòries d'Adrià*, el personatge rodó és el memorialista, la resta dels personatges, entre plans, secundaris, complementaris, antagònics i instrumentals, són al servei de la visió egocèntrica del narrador.

---

<sup>351</sup> *Ibíd.*, pos 1960

Així, la visió del monarca castellà Enric IV de Castella, mal anomenat l'impotent per la tradició, és dibuixat amb els mateixos trets decadents que ens ha llegat la historiografia tradicional, la funció de la qual és la d'enaltir Isabel I de Castella, ja ho hem dit, i disminuir la resta de monarques.

El rei Enric havia eixit a esperar-me a Alcalà, era un homenet sense voluntat i sense força que es va posar tot d'una en les meues mans per salvar l'honor, la filla i potser també la vida, però les mans del legat pontifici no eren allà per sostenir un rei ja condemnat, jo li podia haver estalviat l'última desgràcia, podia haver-li negat l'infant Ferran la butla papal que validava el seu matrimoni mig clandestí amb Isabel de Castella, podia fins i tot haver reconegut públicament la filla del rei Enric com a legítima, i això volia dir que Castella s'uniria amb Portugal abans que amb Aragó, que el matrimoni d'Isabel i Ferran quedava invàlid i ells dos exposats a la vergonya, però volia dir sobretot guanyar-me allà mateix l'odi perpetu del rei d'Aragó i de l'hereu de la corona, que era tant com tancar-me per sempre el regne de València, per a mi mateix i per a tot el meu llinatge <sup>352</sup>

El missatge d'aquest paràgraf no és en absolut fútil, perquè el que està dient és que en mans d'Alexandre tenia la possibilitat de canviar el curs de la història dels regnes. Si ell no hagués admès el casament entre Isabel i Ferran, completament fraudulent, d'altra banda; i s'hagués acostat a la figura del rei Enric per donar-li suport, la història d'Espanya hauria estat senzillament una altra. I aquesta hipòtesi històrica mereixia tal vegada un més gran protagonisme i desenvolupament dins la novel·la, perquè la transcendència de la situació és absoluta. I remarcuem que ací veiem un altre cop el principi irracional com a agent històric (en forma d'avarícia personal), que actua en les decisions històriques col·lectives, i és aquest principi, la natura del qual es fa molt difícil de mesurar, el que entra prioritàriament en les costures de la narrativa de ficció que no pas en el desenvolupament de la història acadèmica.

Quedi dit que Mira, com a escriptor, defuig l'ús de l'anacronisme vistós, o de desenvolupaments contrafàctics de la narració. No vol contribuir al discurs postmodern, perquè afebleix la història. Ni tampoc vol contribuir a la crítica del llenguatge com a representadora de la realitat. Tampoc no pretén que la narració serveixi per a suscitar cap debat subliminar sobre l'etnocentrisme

---

<sup>352</sup> Pos.1990.

europèu, l'androcentrisme del poder o l'imperialisme occidental. Mira se sent còmode amb els autors abans citats, Graves i Yourcenar, els quals actuen de model d'escriptura de la seva novel·la, perquè són autors en què l'erudició, el fenotext de què parlàvem abans, és un actiu estètic en la confecció de la novel·la, i és una resposta existencial a l'acumulació de sabers. Ara bé, Mira cau indefectiblement en anacronismes, igualment que Graves i que Yourcenar en les obres citades. En volem destacar quatre, pel cap baix: el primer, la modelització psicològica contemporània del jo que enuncia; segon, la ideologia que traspua el text i la intencionalitat política que apunta, i, tercer, l'ús de la llengua contemporània amb què es presenta el text. Tots ells anacronismes evidents. Però afegim-ne un altre, d'undefugible.

Roderic pren importància perquè va esdevenir Alexandre, i va transcendir el seu marc temporal. És a dir, sabem, des del present, que el passat d'Alexandre va tenir futur. Ja no interessa el personatge que fou, sinó el mite que actua en el present. La resignificació que opera aquesta novel·la amb la seva lectura actua precisament amb relació a les idees que tenim del passat.

Cal comentar també que hi ha una clara voluntat absolutòria del papa amb l'escriptura d'aquesta novel·la. Comprendre les accions de l'individu és descobrir les motivacions que van moure dites accions. I el que intenta el narrador és dibuixar el procés mental individual que fa possible que Roderic arribi a formar part de la història majúscula.

D'altra banda, l'autor, amb la seva obra, ens ve a dir que hi ha una mena d'essencial continuïtat de l'existència humana al llarg de la història, que no canvia, malgrat que els temps canviïn. Les passions són les mateixes, els afanys de poder, similars. Res substancialment s'ha modificat en la construcció de la realitat del poder des del temps del papa Alexandre fins ara. Aquest és un altre dels missatges ideològics que duu incorporat el llibre. Aquesta mena d'assumpció de la inevitabilitat de la corrupció humana en relació amb qualsevol manifestació de la vida en el poder. Per pura lògica, aquesta subjectivació de la història es manifesta en la primera persona del verb.

El tercer retrat de figures històriques important del capítol va dedicat a la reina Isabel I:

El pes de l'ordre i de la força estava amb Isabel, i allí vaig posar jo també el pes decisiu de l'església, encara que la reina de Castella mai no m'ha agraït aquell gest, ni llavors ni en els trenta anys que han passat des d'aquell hivern, no és cap secret que se sentirà molt feliç el dia que em veurà desaparèixer de la faç de la terra, és una dona farcida d'orgull i feta de duresa i aquestes passions són les úniques que coneix, si és que la duresa pot ser també una passió, la reina de Castella odia els pecats que ella no és capaç de cometre i menys prea les formes de viure que ignora o que no ha volgut entendre, per a ella tots els homes d'església haurien de ser rigorosos, implacables i eixuts com el seu amic Cisneros, és a dir tan aspres i tan poc humans com en aquest món siga possible.<sup>353</sup>

La imatge resultant és absolutament condemnatòria, sempre en veu d'Alexandre. Es queixarà d'Isabel, així com es queixarà de la ciutat de Madrid i els seus usos i costums. I és que Castella, i el caràcter castellà, res no tenien a veure amb el caràcter valencià, el tarannà de Roderic i el món de la cúria romana. Fixem-nos que de la mateixa manera que ha actuat amb Enric IV, amb Isabel projecta els tòpics historiogràfics sobre el seu caràcter i la seva higiene corporal; ara bé, despullant-la de qualsevol atribut positiu. Un fons de rancor emana del text.

No m'hauria agradat ser Ferran d'Aragó, per molt que li convinguera el casament, i haver de suportar tota la vida una dona com aquella, amb tanta autoritat i tan poc afeccionada a l'aigua i al sabó, ara en virtut d'aquella unió que jo mateix vaig confirmar Isabel i el seu marit ja es diuen reis d'Espanya, i si la unió perpètua dels regnes ha de ser el fruit d'aquest matrimoni tinc por que per als valencians no esdevinga amb el pas del temps un fruit ben amarg, no podem esperar cap benefici d'anar amb una gent com els súbdits de la reina de Castella, que no perdran mai aquell aire que tenen de ser superiors als seus veïns en importància i en predilecció divina ja no ho són en bones maneres i en humors amables.<sup>354</sup>

Remarquem la declaració política que significa no esperar cap benefici de Castella des de València. Aquest comentari és ideològic i explícitament escrit des del coneixement de la història des d'aquest present contemporani a la publicació de la novel·la. Davant del qual, el lector valencià o català conscient

---

<sup>353</sup> *Ibíd.*, pos. 2000

<sup>354</sup> *Ibíd.*, pos. 2000



de l'evolució nacional, li semblarà premonitori, però alhora veurà més que la ideologia d'Alexandre, la ideologia de l'autor Joan Francesc Mira. Una prova més que el passat es construeix des del present, el polític particularment.

## Capítol VI

Aquesta novel·la és una reconstrucció arqueològica de la vida del papa Alexandre. Una arqueologia entesa en dos vessants: un extern, el públic, i un altre d'intern, el personal. Mira el que fa és deixar que parlin les pedres de Roma, testimonis de la vida del papa, els edificis, els carrers... "Saxa loquuntur!" i, al mateix temps, elabora la fantasia de fer parlar el Papa en primera persona, tot i que sabem que qui suplanta la identitat és l'autor. Especialment en l'arqueologia íntima del Papa s'hi manifesta Joan Francesc Mira. Tal com ja hem dit abans, ens obrim a interpretar aquesta veu papal com una variant del gènere de l'autoficció. Així doncs, el papa Alexandre és una fantasia projectada de l'autor, com una mena de desig infantil soterrat, que a la fi s'ha fet conscient a través de l'art. Podem rastrejar aquesta pista en la segona part de les memòries de Joan Francesc Mira, escrites posteriorment a la redacció de *Borja Papa*, i intitolades *Tots els camins*<sup>355</sup>. Vegem com tracta l'escenari de la memòria.

Però d'aquest acostar-s'hi fascinat naix l'immens treball de conservació de la memòria que és tota l'obra de Pla. De la memòria dels altres en la mateixa memòria, de la vida dels altres en la pròpia vida, de la vida amb els altres i dels senyals que han deixat en la pròpia. És a dir, de tot allò que passa per davant dels ulls o per dins de l'ànima, i que, convertit en escriptura, adquirirà damunt del paper una consistència nova, que potser no tenia. Les coses que passen, els homes i els esdeveniments, són en últim extrem una forma de no-res que s'escapa.<sup>356</sup>

*La memòria dels altres en la mateixa memòria.* És un resum del *Borja Papa* i les intencions per escriure'l. Aquests vasos comunicants que, invisibles, es

---

<sup>355</sup> Mira, Joan Francesc, *Tots els camins*, Proa, Barcelona, 2020. Versió Kindle.

<sup>356</sup> *Ibíd.*, p.10

transmeten d'un ésser a un altre. El mateix impuls de memorialista que exposa Mira és transferit a l'impuls d'Alexandre en les altres memòries, les de ficció. Un fet concloent és com, en el primer capítol de *Tots els camins*, podem llegir l'anhel del jove Mira d'esdevenir sant, a catorze anys, és a dir, tenia l'esperança de ser alguna cosa important dins l'església, atès que tenia arrelat el zel religiós i la passió humanista. No cal dir que el somni juvenil s'ha fet realitat subliminarment en l'escriptura d'aquestes memòries papals. Per tant, satisfà aquell desig juvenil apaivagat. Si som conscients d'això, podem construir lectures més dinàmiques entre les dues psicologies, i potenciar transferències mútues entre Mira i Alexandre, tots dos escriptors de memòries. I permet també una proposta de psicobiografia del papa Borja, a mig camí entre la psicologia de l'autor i la del personatge històric que suplanta, que ajuda a apuntalar la impossibilitat de retratar ningú, de biografar ningú en termes absoluts.

Podríem posar un exemple de comparació de textos. Triem el fragment del record de quan ordenen sacerdot Roderic, i llegim:

Vaig sentir per primera vegada com en les meues mans el pa i el vi es transformaven en el cos i la sang de Crist, fins aquell dia hi ,creia com hi creu qualsevol cristià, i ho veia amb els ulls de la fe cada matí en la missa, però sentir com es produeix el miracle entre les pròpies mans va ser una cosa misteriosa i nova, no cal ser un místic ni un sant per commoure's almenys la primera vegada que en virtut d'unes poques paraules pronunciades amb llengua pecadora Hoc est enim Corpus Meu aquell tros de neula ja no és farina blanca pastada sinó que és el mateix Fill de Déu que va morir per nosaltres.<sup>357</sup>

Aquesta exaltació religiosa, rara en el context d'aquestes memòries, i inversemblant en el personatge de Roderic, podria ser molt bé una experiència personal de Mira transferida al personatge que retrata. Així en el volum segon de les seves memòries, trobem , el motiu de la sagrada forma descrit. Cosa que voldria demostrar que la matèria del biògraf alimenta la del biografat:

Com si allà dins em trobara en un espai poblat d'àngels i de sants on era possible sentir de molt prop el contacte amb un món superior tan eteri i tan sobrenatural com perfectament físic, real, mirar l'hòstia blanca i redona en la consagració i saber amb certesa profunda que allò era el cos de Crist, sense que cap núvol pogués projectar ni

---

<sup>357</sup> *Ibíd.*, pos 1834.

una tènue ombra de dubte sobre una veritat tan clara com aquella. I era possible, molt especialment, sentir la presència de la Mare de Déu i la seua amorosa protecció des del Cel.<sup>358</sup>

A diferència d'altres novel·les històriques, aquest llibre, per exemple, no manté l'equilibri entre personatges ficticials i no ficticials, en la mesura que tots els personatges que veiem aparèixer per les planes del llibre, sí que van existir. Per tant, estem davant d'una història novel·lada, erudita, pulcra. Fins i tot, som capaços de dir que l'autor d'alguna manera menysté el gènere de la novel·la històrica com a exercici de ficcions. L'erudició que es desplega en aquesta novel·la és paraula sinònima d'amenitat, perquè el període que ens descriu fou tan extraordinàriament ric en contradiccions, canvis i violències, que el guió narratiu està muntat, només cal posar-hi els mots adients.

Així doncs, sostenim que els pensaments i comentaris que es desprenen dels fets vitals del papa són sovint els pensaments dels fets vitals de Mira. Això és la nostra tesi. El contingut històric és el que actua com a element dissuasiu, i fa que ens deixem convèncer —confondre— per aquesta veu que ens parla. A més a més, l'exactitud i detallisme en la descripció dels usos i costums dels protagonistes actuen potentment en el pla de la versemblança. Recordem, però, que malgrat que ens creiem, per convenció, que ens parla Alexandre, ens està parlant Mira. Aquesta novel·la és una representació, un mapa ben fet, però no és pas el territori.

Per descomptat, en cap moment la voluntat de Mira és alterar els episodis històrics que la historiografia ha donat per bons. Cronològicament, els segueix, i intenta ser molt curós amb les fonts. Ara bé, la narrativitat i funcionalitat de la novel·la, l'aporta Alexandre, que n'és l'heroi, i que actua com a heroi de la mateixa manera com actuaven els herois en les novel·les de Walter Scott, és a dir, com a catalitzadors dels nous temps històrics i de les noves mentalitats. I en aquest sentit tant fa la manca d'exemplaritat moral d'Alexandre ni el grau de sordidesa en què va arribar la família Borja.

Aquest retrat sòrdid del Vaticà i de la Roma papal, no és una degradació borgiana, sinó sistèmica. La qual cosa fa que sovint el llibre esdevingui una

---

<sup>358</sup> 4Ibíd., pos.144.

contrautopia. O bé una distopia, perquè la societat que dibuixa és del tot indesitjable i sorprenentment deshumanitzada. Si bé existeixen novel·les distòpiques projectades en el futur (les més famoses: *1984*, *Un món feliç*, *Fahrenheit 451*), la nostra novel·la és una societat distòpica projectada en el passat. Recordem que el passat i el futur coincideixen en la seva no existència física, sinó mental. Sovint el lector té la sensació, en la lectura de la novel·la, d'arribar al grau zero de la desolació: cap idea moralment edificant emana en allò que fa Alexandre, ni del que fan els altres papes que l'han precedit. El temps evocat és irremissiblement violent i obscur. Tot i que és molt relliscós aplicar conceptes morals al passat, l'obra projecta una societat, l'oligarquia eclesiàstica de la qual era violentament hipòcrita. Vegem també com la llum de les arts i de la cultura del Renaixement no poden netejar tanta sang vessada.

Ara bé, el que reforça aquesta idea d'heroi és la veu amb què s'expressa Alexandre, culta, però profundament col·loquial. Mai no és pedant en el seu discurs. Aquesta veu afaïçona el personatge de manera que ens el fa familiar. Qui parla ja no és el gran heroi, el nunci de Roma, sinó una persona ben propera a nosaltres. En aquest sentit, actua més aviat d'heroi mitjà, fugint de l'èpica clàssica. En la seva veu, s'hi poden trobar totes les contradiccions de l'època a partir de la seva classe social. En veu de Lukács:

En la novela histórica ocurre algo muy diferente de la epopeya clásica. El individuo histórico-universal es aquí, inclusive en el aspecto social, un partido, representante de una de las muchas clases y estratos en pugna. Y si ha de cumplir su función como máximo corolario de un mundo poético, tendrá que hacer patentes; también, en forma complicada y poco directa, los rasgos generales de la sociedad entera, de la época entera.<sup>359</sup>

Des d'una altra perspectiva, Mira podia haver optat perfectament per una història crítica i decadent de la vida d'Alexandre, i no ho fa, perquè aquesta ja ha estat escrita per la llegenda antiborgiana. L'aparició d'aquesta novel·la indissimuladament duu incorporada, d'una banda, una tesi i, de l'altra, una finalitat. La tesi és posar en context una família valenciana maltractada per la història, i la finalitat és donar a conèixer al públic, valencians particularment, la història d'aquesta família, combatre en aquest sentit l'amnèsia del passat. Per

---

<sup>359</sup> Lukács, op.Cit. p.127.

tant, memòria històrica i construcció de la identitat valenciana són en el rerefons d'aquesta obra. I això sí que és un propòsit d'autor postmodern.

La novel·la ens presenta una visió factual de la història entre la bellesa i la crueltat quotidiana. Per descomptat, no ens trobem amb un llibre d'evasió, ni d'escapisme, sinó que aposta per representar els fets i les persones del seu temps sense caure en cap maniqueisme.

Ara bé, potser el mèrit més gran de la novel·la és que llegim moltes històries dins de la història. Així podem trobar història política, militar, diplomàtica i la dels personatges del seu temps, i també trobem història cultural, econòmica, religiosa, història de les idees, història familiar i de la vida quotidiana.

Potser mereix el mateix qualificatiu que Vargas Llosa<sup>360</sup> aplicà al Tirant, el de novel·la total. En aquest cas, la totalitat ve filtrada a través del calidoscopi d'una veu, la del protagonista.

Molts són els temes que cada capítol treuen a llum, alguns són recurrents, com la vida dissoluta dels cardenals, la violència que es desferma amb la mort de cada papa, l'economia precària del vaticà; d'altres, seran nous: l'homosexualitat del papa Sixt IV, la comparació de Vanozza amb la seva nova amistançada, la bella Giulia Farnese, una adolescent casada amb un Orsini. Però el tema central del capítol és, sens dubte, la presentació dels fills. I els presenta arran del naixement de Lucrecia, la qual cosa té quelcom de simbòlic.

Com sabem, Lucrecia ha patit també la llegenda negra dels Borgia, per culpa del pare i del germà, però ha tingut la sort de tenir una excel·lent biògrafa, Maria Bellonci. Aquesta autora publicà el 1939 *Lucrezia Borgia. La sua vita e i suoi tempi*. Llibre que presenta la història novel·lada de Lucrecia. Escrita des del rigor de la història, perquè, Bellonci fou historiadora i estudiosa d'arxius, i precisament, en aquest llibre, exhumà documents nous, i els posà al servei de la novel·la.

El llibre de Bellonci, sens dubte, ha estat llegit atentament per Joan Francesc Mira, i va servir en el seu temps per corregir tantes impressions

---

<sup>360</sup>Llosa, Mario Vargas. *Carta de Batalla Por Tirant Lo Blanc*. ALFAGUARA, 2016.

malintencionades sobre Lucrecia. Bellonci reivindica l'única Lucrecia que coneixem, la que afirmen les fonts històriques i no pas les llegendàries ni les cinematogràfiques. Per tant, el llibre de Bellonci, com el de Joan Francesc Mira, participen de la mateixa lluita: restituir els personatges dins del seu context històric i dins del quadre marcat per les fonts documentals, malgrat que el tractament en ambdós llibres sigui distint.

Llegim en el pròleg del llibre italià el següent.

Lucrezia non ha mai avvelenato, mai ucciso, mai fatto uccidere: eppure, contro tutti i documenti, contro tutte le testimonianze, contro la logica stessa la leggenda di una Lucrezia erinni, portatrice di veleni mortali, resiste quasi come una sentenza.<sup>361</sup>

I el llibre de Bellonci és literatura també, perquè està molt ben escrit, primer de tot, perquè hi ha intensitat narrativa, i perquè és el que pretén ser: una biografia novel·lada, és a dir, una història literaturitzada. Bellonci reïx a fer un artefacte estètic i, alhora, rigorós en el marc històric. Gosa entrar en l'esperit del temps a través del seu relat. Si la transferència entre Francesc Mira i Alexandre és permanent, també veiem aquesta transferència constant en el diàleg de dona a dona, que crea la Bellonci amb Lucrecia, a través del sentiment de sororitat, a través del fet d'haver estat Maria Bellonci també mare, esposa i filla. L'autora s'emmiralla amb Lucrecia, l'heroïna, per rescatar-la de l'oblit. :

Suo è quello sguardo lungo, attento a raffronti segreti, che sfiora le cose e ad esse si rifiuta, sua quell'aria straniata e straniera di chi consente per sola saggezza allà propria presenza, sua la grazia dell'atteggiamento, e, pur nel viso maturo e segreto, quella diffusa levità di giovinezza interiore che a momenti le crea nel volto serio qualche cosa che somiglia ad un sorriso...<sup>362</sup>

Podem comparar les dues versions que recullen el moment del naixement de Lucrecia. La primera en el llibre de Mira:

Va nèixer per l'abril al palau abacial de Subiaco, era un matí encara molt fred i d'aire claríssim, i la xiqueta era una miniatura fràgil de sa mare, li vam posar de nom Lucrecia i ha estat sempre la llum i la nineta dels meus ulls. L'any que va nèixer Lucrecia vaig passar moltes setmanes a Subiaco amb els fills, Cèsar tenia quatre anys, Joan en tenia

---

<sup>361</sup> Bellonci, Maria, *Lucrezia Borgia*, Mondadori, Milano, 1960. Kindle.pos. 170

<sup>362</sup> *Ibíd.*, pos. 245.

dos, i hi vaig fer venir també els més grans, Pere Lluís, Isabel i Jerònima, volia tenir-los al meu costat i al voltant de la menuda, volia que se sentiren tots parts d'una família<sup>363</sup>

Després en el llibre de Bellonci:

A Subiaco, pare, nell'aprile del 1480, nacque la bambina bionda che doveva portare nella storia il nome di Lucrezia Borgia. L'indicazione del luogo è nella Storia Sublacense di don Alessandro Tummolini, studioso attendibile, che compose la sua opera sugli archivi del monastero di Subiaco e si valse anche di una cronaca manoscritta Ricordi sopra i cardinali commendatari citata anche da altri storici, ma oggi smarrita<sup>364</sup>.

Les diferències de punt de vista i de tractament del naixement són evidents. En el cas de la Bellonci els comentaris de fonts fan que esdevingui aquest fragment obertament no ficcional. Són marques que atorguen al fragment la garantia de "verídic", i l'acosten a les tècniques del periodisme modern, una mena de *faction* històric.

Una coincidència estructural entre ambdós llibres, que no és pas casual, és la divisió en dotze capítols. Afegim també que les memòries de Mira *Tots els camins* té dotze capítols.

Fixem-nos com Bellonci presenta els fills d'Alexandre.

Nel 1492, il figlio promogenito di Rodrigo, per il quale il padre aveva fatto creare in Ispagna il ducato di Gandia, e che si era chiamato Pedro Luis como lo zio, è morto è anche Jeronima entrata sposa nella nobile casa romana dei Cesarini. Isabella, un'altra figlia, vive tranquilla sposata al nobile romano Pietro Matuzzi. Questi tre figli erano nati da donne sconosciute alla storia; ma i beniamini, coloro che esaltano i pensieri di Alessandro, sono i quattro giovinetti, Cesare, Juan, Lucrezia e Jofré. Vannoza Cattanei è la loro madre: la donna più a lungo amata e sempre protetta da Rodrigo Borgia vive nell'ombra, e sembra non avere nessuna influenza diretta sul suo gran protettore: ha amato, è stata amata, i suoi figli crescono come agili pioppi in riva al fiume dell'amor paterno. Cesare è sui diciotto anni, veste abito ecclesiastico, e forse nella mente del padre deve diventare il terzo papa Borgia; Juan, che ha sedici anni ed ha ereditato il ducato di Gandia dal fratello Pedro Luis, è destinato alle armi; la dodicenne Lucrezia vive confidata all'educazione di una cugina del papa, Adriana Mila

---

<sup>363</sup> Mira, op.cit., pos. 2235

<sup>364</sup> Bellonci, op.cit., pos. 421

Orsini; al piccolo Jofré non si sa ancora che porterà l'avvenire; intanto, i suoi undici anni sostengo titolo e rendite di canonico ed arcidiacono di Valencia.<sup>365</sup>

Hem de lamentar la castellanització dels noms que opera la historiadora italiana. També lamentem el tractament del papa valencià com a espanyol i que eludeixi el fet que el Papa parlava en valencià amb els seus fills. Tot plegat producte de la invisibilització de la nostra cultura des del segle XV. El mateix tractament espanyolitzant dels papes Borja el trobem en el llibre *The family* de Mario Puzo, del qual parlarem més tard. En el cas, de Vázquez Montalban, la catalanitat (valencianitat) no és discutida, de manera que fa parlar en català els protagonistes, ara bé, el Papa quan s'autoanomena en el llibre de Montalbán es fa dir Rodrigo, nom clarament no valencià. Una altra convenció de la novel·la històrica. Només per aquest motiu de valencianitat ja celebrem el fet que Joan Francesc Mira hagi escrit el seu Borja Papa, perquè si no és ell o el Pare Batllori qui posi una mica de llum en aquest assumpte lingüístic i nacional, pocs intel·lectuals europeus ho podran fer. També el fet de castellanitzar tan gratuïtament els Borja en l'obra de Bellonci com en l'obra de Puzo és una prova més de la impossibilitat d'escriure la història. A tot estirar hom s'hi aproxima a certa visió del passat, perquè rere d'una llengua i d'un nom hi ha una episteme, un discurs, una epistemologia.

Sigui com sigui, del text es desprèn com l'aparaulament en matrimonis dels fills del Papa eren un instrument més de l'estratègia comuna del poder per tal d'eixamplar la família i fer-la sòlida.

Així de Jerònima dirà:

Quan Jerònima va fer els tretze anys li vam buscar marit, era la meua filla gran, la primera que arribava a edat de casament, els Cesarini són família romana de gran nom, amb torre forta antiga dins de la ciutat, i sobretot han estat sempre en bona amistat amb els Borja, un cardenal Cesarini va ser amic del meu oncle Calixt i un altre Cesarini ens acompanyà aquell matí terrible quan el meu germà fugia de Roma, vam pensar que era el millor matrimoni possible, Gianandrea el promès era tan jove com la núvia i tenia poca salut, però també Jerònima, Girolama, era una xiqueta pàl·lida i massa prima, vaig pensar és la primera filla que lliure en mans d'un home, encara que

---

<sup>365</sup> *Ibíd.*, pos.350.



l'home siga un infant tan fràgil com ella, la primera que ix de ma casa per formar part de la casa d'uns altres, i vull presentar-la al món.

De Pere Lluís, llegim aquest fragment on indissimuladament parlarà de la dimensió econòmica del moviment.

El tresor reial tenia molta falta de moneda, el meu procurador Jaume Serra completà el pagament i en havent cobrat el rei atorgà al meu fill el títol de duc de la ciutat venuda, em va escriure cartes on em deia pare i senyor, amic i compare nostre, i Jaume Serra concertà els termes del matrimoni de Pere Lluís amb Maria Enríquez, en pocs mesos el meu primogènit era titular d'un ducat principal i promès d'una cosina germana del rei.

Aquests dos fills moriran: l'una perquè era massa jove per a infantar, l'altre Pere Lluís, per l'adveniment sobtat d'unes nul·les ganes de viure després de l'empresonament dictat per Ferran II. Òbviament, per més que fos pràctica comuna concertar matrimonis i fer dels fills elements de la geoestratègia d'un estat, això suposava un impacte psicològic i vital en els fills. No deixa de ser una pràctica d'extrem egoisme paternal, i absolutament hipòcrita, que Alexandre critiqui en els altres allò que fa ell de manera deliberada. Així, per exemple, critica aquest fet en el seu amic Lorenzo Mèdici, i parla de sacrifici, l'acte pel qual cedeix la seva cultíssima filla Maddalena Mèdici al fill del Papa Innocent VIII, Franceschetto Cybo. La Mèdici tenia 14 anys i Franceschetto és descrit de la següent manera per Alexandre.

Un home de més de quaranta, viciós, repugnant i violent, visitador assidu de prostíbuls, borrarxo i jugador, quin premi més injust podia demanar aquell home que casar-se amb una Mèdici adolescent<sup>366</sup>

Una mica més tard, el setembre de 1493 Alexandre va crear cardenal el seu fill, adolescent Cèsar. Durant el seu pontificat, Alexandre va nomenar 47 cardenals per promoure la seva complicada política dinàstica, eclesiàstica i política. El primer duc de Gandia Pere Lluís desapareix d'una manera tan simbòlica com eloqüent: potser no volia viure sotmès a aquella instrumentalització paterna. Amb el temps, el seu germà Joan fou nomenat duc de Gandia, en substitució del seu germà Pere Lluís, i es casaria amb Maria Enríquez, cosina del rei Ferran IV de Castella; Jofré amb el temps casarà amb Sancia, la neta del rei de

---

<sup>366</sup>Ibíd., pos 2503

Nàpols; i Lucrecia, a tretze anys, va ser donada primer a Giovanni Sforza de Milà, i, quan aquest matrimoni va ser anul·lat per decret papal per una falsa impotència, la van fer casar amb Alfons d'Aragó, del qual Lucrecia estava enamorada. Després del seu assassinat en mans de Cèsar, Lucrecia va rebre com a tercer marit Alfons I d'Este, duc de Ferrara.

Òbviament, quan es parla de família borgiana, i de clan, estem parlant de totes aquestes obscures relacions que es creaven. Si ens centrem en Cèsar, haurem d'afirmar que ell mai no va deixar de sentir gelosia de Pere Lluís i de Joan. Gelosia que va poder ser alleugerida, per descomptat, amb la mort de tots dos. Aquest tercer personatge ha merescut també la focalització narrativa d'un excel·lent escriptor català en castellà Manuel Vázquez Montalbán, en el seu llibre *O César o Nada*<sup>367</sup>. I, la família Borja, en la mesura que pot actuar com a metonímia del crim organitzat de la Itàlia contemporània, va merèixer l'atenció d'un escriptor de best-sellers com és Mario Puzo, amb *The family*<sup>368</sup>.

## Capítol VII

Aquest capítol reprèn la vida d'Alexandre com a Summa Pontífex. Per tant, és la continuació temporal del capítol I. El llibre s'estructura amb un començament *in medias res*, que narra el dia que Alexandre és investit papa. Un cop acabat el capítol I, torna enrere en el temps, així dedica els capítols II a VI a explicar el passat familiar i la seva trajectòria com a cardenal. I des del capítol VII al XII, explica els anys del mandat al capdavant de l'església fins a la mort. A dreta llei, aquestes memòries mai podrien ser així redactades, per Alexandre, ja que la linealitat cronològica és allò que sembla normal en aquest tipus de gènere.

L'element més destacat del capítol VII tornen a ser els fills, pel fet que, des de la cúpula del poder d'Alexandre, els fills formen part del tauler geopolític del Vaticà. Així doncs, el Jo papal va emmudint el seu omniprotagonisme i comença a compartir-lo amb els seus descendents Lucrecia, Cèsar, Joan i

---

<sup>367</sup> Vázquez Montalbán, Manuel, *O César o Nada*, Planeta, Barcelona, 2003.

<sup>368</sup> Puzo, Mario, *The family*, Carol Gino, HarperCollins e-books New York, 2001.

Jofrè. Aquest és l'exèrcit diplomàtic del Papa, amb una lleialtat nuclear a la família, i a tot allò que significa ser un Borja. No endebades, Mario Puzo intitula el llibre dedicat als Borja *The family*. I les similituds narratives i temàtiques entre el llibre dels Borja i el seu cèlebre Best Seller *The Godfather*<sup>369</sup> són evidents.

A part de Mira i Puzo, n'hem destacat dos novel·listes més a tractar el tema dels Borja: Maria Bellonci i Vázquez Montalbán. Tots tres creen variacions d'uns mateixos episodis, amb moltes coincidències i amb algunes dissidències. Subratllem que l'obra històrica és un artefacte verbal, i que el que fa diferent els quatre llibres és l'acte poètic de prefiguració d'un món, el tractament constructiu, el grau de coneixement del camp històric i, sobretot, l'aplicació de la concepció ideològica sobre la història.

Sigui com sigui, el que provoca certa decepció de la lectura de tots quatre llibres és l'alt grau de coincidències en els retrats, el fet que es repeteixin en tots quatre llibres llocs comuns, destaquin idèntics episodis històrics, i facin representacions parelles de la quotidianitat de la família. Així mateix, critiquem l'ús del tractament lineal-cronològic, perquè és poc original i l'assimila a tantes i tantes històries de la història. A excepció de la novel·la de Vázquez Montalbán, que fragmenta els episodis en diversos capítols distints, la resta utilitza una estructura força lineal.

És a dir, fan un ús convencional dels recursos de la narració. Així doncs, una realitat gens convencional, com és la de la família Borja, és representada amb uns canals convencionals per il·lustrar-la.

Potser caldria que algun dels quatre novel·listes hagués repensat el procés de construcció del text amb més atrevidament, és a dir, que la *dispositio* de tots quatre textos hagués estat al servei de tensar més el lector, sorprendre'l, fer-lo pensar a través de l'estructura narrativa.

Recordem que la tesi que llençàvem en el cos d'aquest treball és la de constatar si hi ha cap estructura narrativa que s'adigui a la narració d'un període determinat. En altres paraules: si la narració d'una guerra ha d'anar

---

<sup>369</sup> Puzo Mario. *The Godfather*. Penguin, London, 2005.

aparellada a una estructura en particular. O si la narració d'una família, d'una nissaga, ha de tenir una bastimentada pròpia per expressar-la. Nosaltres gosem dir que cal utilitzar estructures estrictament contemporànies per a les realitats passades, perquè el fet de repensar la història és també el fet de repensar el suport amb què s'explica. Ni que sigui per solidaritat amb les altres arts. Es fa molt estrany que l'arquitectura contemporània construeixi *ex novo* una masia clàssica per donar refugi a una família de pagès, o que un músic del segle XXI escrigui un madrigal a tres veus sobre un poema de Maria Mercè Marçal, per exemple. Això vol dir que, a part de la consciència de la inextricabilitat del passat, hi ha d'haver també la consciència de la innovació estructural.

No podem reproduir arqueològicament estructures del passat per afirmar aquell passat. La dialèctica entre la forma i el fons és permanent en el món de l'art. La caducitat del poema èpic per contar batalles n'és un exemple. El lector llegeix en present, i vol estructures del present. Tampoc podem transportar els pensaments d'una època determinada a l'actual, ni tan sols albirar el seu significat, perquè els pensaments que produeix una societat en un temps determinat, pertanyen a aquella societat en concret, i, sobretot, perquè cada pensament al·ludeix a una realitat vital personal o col·lectiva subjacent, la naturalesa de la qual se'ns escapa a nosaltres contemporanis. Hi ha per dir-ho en mots de Wilhelm Dilthey, una determinació situacional que aporta un significat sincrònic, una *Standortsgebundenheit*<sup>370</sup>

Ara bé, aquestes quatre novel·les topen amb l'economia de mercat que els determina l'estructura. Els novel·listes, en l'afany de connectar amb els seus lectors, ofereixen estructures que els lectors puguin reconèixer i assimilar amb facilitat, més quan parlem d'un gènere popular com és el de la narrativa històrica. També hem de tenir en compte que el que volen els novel·listes bàsicament és que els llegeixin, desig que ve suscitat per necessitats de viure de l'ofici i de vendre molts llibres dins d'una economia editorial de mercat capitalista, de la qual són un element més d'una cadena. Aquesta necessitat de lectors, que cerquen tots els novel·listes, sovint xoca amb l'aventura de

---

<sup>370</sup> citat a Peter Berger, Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu editores, Madrid, 2015, pàg. 19.

l'experimentació narrativa, que, d'entrada, pot condemnar, a qui s'hi arrisqui, a tenir sempre grups de lectors minoritaris. Trobar un equilibri entre ambdues intencions és un repte de la narrativa històrica avui dia, atès que aquesta narrativa molt particularment va néixer com a gènere de lectura massiva durant el segle XIX.

Per consegüent, sembla una obligació de l'estudiós de la narrativa històrica intentar delimitar què entén el lector per realitat del passat i què entén per coneixement històric. Més quan aquest lector, en general, està poc interessat per qüestions epistemològiques; no viu com a problema cap dels dos pressupòsits abans esmentats; diguem-ne que els dona per sabuts, admesos i que fuig d'entrar en conflicte amb dubtes filosòfics sobre la realitat del passat o sobre el seu coneixement d'allò que està llegint. S'imposa el desig d'entreteniment o d'evasió. Prova d'això és l'èxit massiu de moltes novel·les o pel·lícules històriques que, des de la més grollera simplificació, vulgaritzen el passat, i malgrat aquest fet, tenen un seguiment massiu del públic.

Creiem, per tant, que és determinant estudiar la sociologia de la recepció de la narrativa històrica. En el fons parlem de les invisibles lleis que determinen un gènere literari; particularment, dels fenòmens de la validació pels lectors i de la seva legitimació. El gènere narratiu històric juga dialècticament amb les expectatives dels lectors. Així, segur que no llegeixen el mateix llibre un agent de borsa de l'Íbex que una monja enclaustrada en un convent de jerònimes, perquè no viuen en la mateixa realitat, malgrat que el context històric sigui el mateix. Allò que és real per un no ho és per l'altra, tot i això, ambdues lectures tindran expectatives comunes a l'hora de llegir un llibre. I és en aquesta convergència de parers distints on trobem les fronteres del gènere, i la possibilitat de ser transformat.

Continuant amb l'anàlisi del llibre, el capítol fa una defensa nuclear dels fills, Cèsar esdevé a ulls del Papa una mena de déu Mart, el déu de la guerra. En mots de Mira:

Cèsar fa la guerra, gasta diners i governa els seus estats d'una manera que el meu pare no hauria estat capaç d'imaginar que era possible, i no per ser un simple cavaller i no un príncep, sinó per ser antic, Jofrè de Borja s'hauria espantat menys de veure el

seu fill coronat papa que de saber quins pensaments corren pel seu cap i menys de saber que el seu nét és duc de Romanya i parent del rei de França.<sup>371</sup>

Cèsar va iniciar ràpidament les primeres campanyes contra els senyors autònoms dels estats pontificis. La primera raó, era el poder territorial de l'església de Roma. la segona, inicialment no declarada, era començar a construir un estat propi en les regions centrals d'Itàlia<sup>372</sup>.

#### En mots de Puzo:

Cesare Borgia, dressed in black armor and mounted on a magnificent white charger, met his commanders at the gates outside Bologna. There the army of Swiss and German mercenaries, Italian artillerymen and Spanish officers were joined by a large contingent of veteran French troops.

The King had kept his promise. With his standard bearer just behind him flying the white banner emblazoned with the charging Borgia bull, Cesare's army of fifteen thousand soldiers snaked its way down the Bologna-Rimini road toward the cities of Imola and Forli.<sup>373</sup>

#### En mots de Bellonci:

Intanto le conquiste militari di Cesare progredivano: era stata presa Imola dove Dionigi di Naldo capitano della contessa di Forli, aveva resistito quanto aveva potuto, venendo poi a patti con le truppe franco-pontificie e passando al servizio del Valentino. E il papa si faceva sentir raccontare "con gran riso e pompa" come il figlio si fosse presentato fra i primi assalitori fin sotto le mura di Imola, coperto solo dal targone; e come in tutta la guerra egli si dimostrasse gagliardo e di buon cervello, e come si facesse correre dietro tutti i soldati per essere lui così liberale e ricco.<sup>374</sup>

#### En mots de Montalbán, després de la campanya de la Romanya:

-El momento llegará cuando la Toscana sea nuestra. Entonces podremos pactar de tú a tú con Maximiliano, con los reyes de España, con Luis XII. No te sorprenda si en Nápoles pacto con el Gran Capitán. Otra alianza antifrancesa. La Iglesia, España, Venecia y mientras tanto crecer, crecer, crecer.<sup>375</sup>

En els quatre autors s'ha focalitzat un moment d'inflexió sens dubte important. Es focalitza la primera campanya de la Romanya, on es pren Imola i Forli. En aquesta campanya comença Cèsar a guanyar una aurèola de gran militar.

---

<sup>371</sup>Ibíd., pos.2618

<sup>372</sup> Ibíd., pos. 167.

<sup>373</sup> Puzo, op.cit., pos. 265.

<sup>374</sup>Bellonci, op.cit., pos.206.

<sup>375</sup> Montalbán, op.cit., p.177.

Cap dels autors han eludit de citar aquesta campanya victoriosa. Tots s'apunten, per tant, a la composició d'aquest fragment d'història. En el cas del llibre de Vázquez Montalbán, l'episodi susdit apareix com un signe del destí. Podríem afirmar que és una mena d'imposicionisme. Els autors, seguint els historiadors, imposen al lector aquest episodi com a essencial. Recordem que el relat històric és una forma imposada de percebre el passat. Una forma verbal del passat. Així, a Mira, trobem que el tractament que dona a aquest episodi és el que podríem anomenar mecanicista, perquè ens explica la mecànica causal de la victòria dintre del sumari narratiu. Òbviament, no li interessa aprofundir en la figura de Cèsar, el seu protagonista és Alexandre. En el cas de Puzzo, trobem un tractament més lluminós de Cèsar. Sap que l'episodi és important, i sap que explicant l'episodi expliquem l'heroi, Cèsar, que com un nou Alexandre el Gran és el més valerós i bell. Puzo és el que més posa l'accent en el drama personal de Cèsar, amb la relació sexual amb Lucrecia, i amb l'aspiració d'esdevenir Cèsar un gran sobirà. Per últim, Bellonci és dels quatre qui més s'esforça a contextualitzar els personatges, i molt particularment femenins. Òptica femenina en ple triomf de la Itàlia mussoliniana, perspectiva de gènere abans de la segona onada feminista. I abans que els historiadors es comencessin a fixar en les perspectives marginals per explicar la història, és a dir, la dels perdedors, la dels malfactors, la dels infants... La finalitat és la de canviar la perspectiva a partir de la qual interpretem la història oficial, posar en crisi la perspectiva oficial. Bellonci, a partir de Lucrecia, reformula la vida de les dones en la història, i utilitza aquest fet per expressar de manera indirecta els seus propis sentiments. De la mateixa manera que fa Joan Francesc Mira, amb el personatge d'Alexandre. Tal com hem sostingut diverses vegades en aquest apartat.

Així serà l'estudiosa italiana qui més ajudarà a focalitzar els personatges femenins dins la història. De Caterina Sforza llegirem:

Ritenuta la donna più coraggiosa d'Italia in un'epoca che dava facilmente donne di tempra guerriera. In Caterina, crudelissima, quasi una virago<sup>376</sup> come la definisce non senza un palpito di ammirazione un contemporaneo, rivivena la qualità militari del gran condottiero Francesco Sforza suo avo.<sup>376</sup>

---

<sup>376</sup> Bellonci, op.cit., pos 206.

Els episodis no contenen la seva pròpia història. El passat és un relat que espera un contacontes o una contacontes, i si no arriba, desapareix l'episodi en la puresa de l'oblit. En aquest cas en tenim quatre, de *contadors*. I cadascú s'hi ha enfrontat d'una manera distinta, perquè distintes són les seves coordenades nacionals i personals. Cal fer comprendre que el món que ens transmeten tots quatre novel·listes és producte de les eleccions específiques que s'operen en l'ordre del llenguatge. Cada proposta novel·lística demostra una nova capacitat de representar el passat, a través de la lectura de la historiografia i la narrativitat personal. Rere d'aquestes quatre propostes, però, hi ha quatre actituds emotives davant la història, quatre imposicions historiogràfiques, quatre propostes de sentit del passat per entendre el present.

## Capítol VIII

Llegim en el llibre *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*.<sup>377</sup>

La historia como advirtió Walter Benjamin no puede ser una narrativa lineal donde los hechos tienen sentido, porque no lo tenían cuando ocurrieron, como en una serie de cortes de sueños. La realidad no son más que trozos desconectados que no pueden nunca pretender abarcar y explicar todo.

El fragmentarisme del passat és fixat a posteriori artificialment a través d'una narració. Segurament perquè no tan sols el pensament és líquid, sinó que la mateixa vida també és líquida i esmunyedissa; en canvi, l'escriptura sembla que és més sòlida. És un refugi, una estabilitat, un lloc on els fragments s'ordenen tot creant puzles de la realitat. Així doncs, com més estable sigui l'escriptura, per exemple, l'escriptura de Joan Francesc Mira, més sòlida sembla la realitat que representa. Això té com a conseqüència paradoxal que el personatge d'Alexandre sigui poc ambigu. Volem dir que parla sovint amb la

---

<sup>377</sup> Julià, Mercedes, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2006, p. 115.



clarividència transferida de l'autor, amb la seguretat atresorada per Mira al llarg de la vida, i sobretot, al llarg de tants llibres i tanta escriptura. Seguretat que un detecta a les seves memòries personals a través d'una prosa bella, segura i eficaç.

Ara bé, creiem que un personatge tan poc domesticable com Alexandre mereix una dosi més profunda de clarobscur. Mostrar una versió diferent del personatge, i per combatre tantes idees preconcebudes és obligatori anar a cal narrador de novel·la històrica, això sempre ho hem de recordar. El novel·lista històric actua de tropa d'exploració del terreny per tal de llançar hipòtesis.

A parer nostre, l'autor valencià ens mostra un passat massa comprensible, vet ací la limitació de la novel·la. Serà bell o horrorós allò que llegim, però sempre és comprensible i explicable en mans de Mira. Deia Paul Valéry que *“La Grèce antique est la plus belle invention des temps modernes”*.<sup>378</sup> Així doncs, els Borja també semblen ser més una invenció dels temps moderns, i en aquest sentit és també una invenció de Mira, tant invenció com distorsió.

El capítol VIII està dedicat a l'ocupació militar per part de l'exèrcit francès d'Itàlia. El rei francès Carles VIII endegà una campanya militar de tres anys per tal de conquerir el regne de Nàpols per a la corona francesa. És l'inici del que s'ha anomenat les Grans Guerres italianes, en què la bota itàlica esdevingué protagonista de conflictes interns i externs. En aquestes lluites els grans Estats europeus (la corona hispànica, la francesa, l'anglesa, la germànica) i la república de Venècia i els Estats Pontificis, juntament amb la majoria de les ciutats-estats italians, es veuen arrossegats a una lluita constant, la principal característica de la qual és el canvi permanent d'aliances i bàndols.

En els quatre llibres assenyalats en el capítol anterior, és a dir, els llibres de Bellonci, Vázquez Montalbán, Puzo i Mira, trobem que tres dels quatre fan referència a l'ocupació francesa. Per tant, hem de deduir que és important per a tots els membres de la família Borja aquest esdeveniment en l'àmbit personal i en l'àmbit geopolític. És essencial que subratllem que aquests fragments, que

---

<sup>378</sup> Citat a Jordi Pàmias, *Unes altres Bacants, si us plau!*, Edicions de la central, Barcelona, 2022, pàg. 51.

tot seguit destaquem, simbolitzen tres maneres de mirar i sospesar un mateix esdeveniment històric. Cal que siguem molt conscients que la tria de paraules que fa un autor i llegeix el lector de cada llibre ajuden a configurar l'esdeveniment representat. La diversitat i la diferència d'intensitat amb què aquests tres textos esmenten aquest fet és directament proporcional a la importància que els autors dels quatre llibres donen a aquest succés.

En el cas de Vázquez Montalbán és irrellevant en la mesura que ni tan sols l'ha esmentat. Tot i que Cèsar fa una escapada del segrest francès com a ostage d'allò més èpica. Per què Vázquez Montalbán no tria aquest episodi per ficcionar-lo? Això és un misteri i també una declaració de principis narratius alhora. Tal vegada perquè era massa fàcil. Volem dir que en tot autor la tria és determinant, i també forma part del retrat. La presència d'anècdotes defineix tant com l'absència. En aquest cas, podem dir que, tret de Montalbán, hi ha implicació personal i emocional dels tres autors d'aquest succés en les vides dels seus biografiats, és a dir, en la vida d' Alexandre o bé de Lucrecia, o bé de tota la família, que és el prisma de la novel·la de Puzo . Això dona consistència a un seguit d'episodis que esbossen el període. Així mateix, és interessant constatar com es remarquen uns detalls i s'ometen uns altres. Hi ha consens en la importància de la invasió, però la seva representació és radicalment diferent.

Així mateix, veiem com Mira és l'únic que recrea una reunió entre Papa i rei Carles VIII. Tot plegat per remarcar la pressió i solitud del pontífex i apuntalar els seus dots com a estrateg.

La Bellonci focalitza, com també fa Mira, l'entrada triomfal del rei francès.

31 dicembre 1494, aperte le porte, Carlo VIII entrò a Roma, e il suo esercito sfilò per sei ore con i suoi duemilacinquecento nobili vestiti riccamente di stoffe e gioielli italiani la più parte fiorentini, con le schiere dei balestrieri guasconi, piccoli, vivaci, tutti nervi e brio, gli arcieri, i mazzieri, le artiglierie; la tumultuosa armata che, traboccando dalla strettissima via Lata, sembrava per contrasto immensa, accompagnò il re fino al suo alloggio nel palazzo San Marco, l'attuale palazzo Venezia; e sulla piazza, ai lati del portone decorato nello spirito più misurato del rinascimento italiano, si schierarono i cannoni. Trentamila uomini giovani, in una città che aveva un numero di cittadini poco più che doppio, portavano un immaginabile squilibrio: in più quegli uomini, sentendo in

loro arbitrio la città inerme, davano senza scrupoli a saccheggiare case e palazzi, a rapire donne, a rubare ogni cosa che capitasse loro sottomano. Il re di Francia fece drizzare sulle piazze forche che avrebbero dovuto parlare eloquentemente, ma era eloquenza d'accademia, e le rapine continuavano. La casa di Vannoza, per esempio, in piazza Branca, fu una di quelle messe a sacco più selvaggiamente, e, ricca e fornita com'era, dovette dare un buon bottino ai predatori, e in più la soddisfazione di rubare ad una favorita di qualità così straordinaria.<sup>379</sup>

En el cas de Pozzo, prefereix contextualitzar històricament el motiu de l'atac.

But five months after the proxy marriage, King Ferrante, the most fearsome man in Naples, died. And his son Masino, not nearly as clever or as cruel as his father, was left at the mercy of Pope Alexander. Because Naples was a papal territory and the Pope their suzerain or feudal lord, the crown could only be bestowed by him, and displeasing him might force him to choose another. At this time it happened that Alexander too was compromised. Young King Charles VIII of France, who proclaimed Naples as his own, also wanted the crown. He sent an embassy to warn Alexander, to threaten to divest him of his power and name another Pope if he favored Masino, Ferrante's heir. But the Pope knew that French control of Naples would be fatal to the independence of the Papal States. To add to the Pope's distress, a spiraling unrest began to grow among the Spanish-haters and traditional enemies of the papacy, which he knew could lead to the breakup of the fragile peace that existed throughout Italy since he took office. Then he received the news which helped him decide. Duarte Brandao returned to the Pope's chambers to tell him, "There are rumors of a new French invasion. King Charles is fervent and enthusiastic, and quite determined to be the greatest Christian monarch of his time. He plans to lead another Crusade to conquer Jerusalem." Alexander understood. "So this young king must first conquer Naples, for it borders on the lands of the Infidel. And he must ride through the Papal States on his way to Naples."<sup>380</sup>

I el que dedica més temps, més reflexió i més atenció és Mira:

L'any tercer del meu pontificat començà amb les notícies que cada pocs dies arribaven del nord, el rei Carles de Valois entrava en triomf a Torí, Savoia i el Piemont el rebien amb més festa i alegria que si fóra el seu propi senyor, i tota la noblesa de França

---

<sup>379</sup> Bellonci, pos.115.

<sup>380</sup> Pozo, op.cit., pos.76.

l'acompanyava amb un exèrcit tan ben armat, tan feroç d'aspecte i amb un nombre tan infinit de soldats que cobrien llegües i llegües de camins i s'escampaven per les valls com una inundació, Itàlia coneixia les petites guerres que els petits estats fan per mostra i per desfici, coneixia les companyies dels condottieri i les esquadres dels barons, però havia perdut la memòria del que és un gran exèrcit en marxa, per què havien cridat ara amb tan poc de seny aquesta gent portadora de ruïna i per què els cobrien de flors i d'honors en comptes de mirar-los passar en silenci ja que no els podien resistir?, no hi hagué príncep ni senyor entre Gènova i Ferrara que no acudira a fer-li genuflexió al rei francès, ni li van faltar dames nobles per alegrar-li la taula i el llit, tingué regals, joies, vestits i companyia, i tingué frares i poetes que el cantaven com el nou Cirus conquistador d'un antic imperi, Roma tu sarai presto captivata, va escriure algú que es devia alegrar molt del que preveia, Vedo venir in te coltel dell'ira, Il tempo è breve e vola ogni giornata.<sup>381</sup>

Només amb aquests tres fragments, i amb l'excepció de Montalbán, ja ens pot indicar que la trama narrativa és una tria, que valora cada autor. I que l'elecció d'episodis significatius distints entre uns narradors i uns altres, ens aboca a una irremeiable visió relativista del coneixement històric. Particularment en la seva representació, com prova aquestes tres visions i una absència. De fet, és impossible de dir-ho tot en un llibre, ni en molts llibres. De fet, és impossible de representar-ho tot. Les representacions són sovint figuracions capritxoses dels esdeveniments reals, versions del real imaginat i estudiat.

Un subtema que hem de tenir en compte en la comparativa d'aquestes tres versions és el de l'estetització del contingut que es narra i el de la intencionalitat a l'hora d'escriure una novel·la.

Així, a grans trets, l'estetització del context dels Borja és força coincident en tots quatre autors; ara bé, l'estil, la prosa, la seva intenció comunicativa, el model narratiu al qual apel·len és diferent, notablement diferent. Assegurem que Puzo i Montalbán cerquen la trepidació de la novel·la best-seller, amb les seves fórmules característiques; en canvi, Bellonci i Mira són més curiosos a no carregar la història de recursos de la novel·lística per centrar l'atenció dels lectors en la història. Per tant, la seva representació és més convencional. Per dir-ho així, Mira i la Bellonci fan més història novel·lada; i Puzo i Montalbán fan més novel·la històrica. En el primer cas, el contingut és superior al continent; en

---

<sup>381</sup> Mira, op.cit., pos.3091.

el segon cas, contingut i continent s'aparellen. Podríem fer una gradació del procés de literaturització que s'opera en aquests quatre llibres, i el resultat seria prou interessant.

## Capítol IX

Si bé l'ocupació francesa era el centre temàtic del capítol VIII, l'assassinat del fill d'Alexandre, Joan, és el centre dramàtic que articula aquest capítol IX. La sobre interpretació d'aquest fet pels novel·listes que hem esmentat és prou notòria. El mite que ens han transmès del Papa és que era un home molt familiar. Conseqüentment, la pèrdua del seu fill Joan havia de ser l'element trasbalsador dels seus anys finals. L'animal sentimental i polític que era el Papa romania eternament ferit. I això és molt narrable, perquè dona una resposta des de la imatge que hem heretat del Papa. El passat de la humanitat, en general, és més horrorós que sublim, particularment si ens fixem en el poder. En el fons, però, el passat és incompreensible i impenetrable. Només en les pàgines novel·lades, el passat es pot fer bell, terrible, estètic, harmònic, dolorós, empàtic, comprensible i, sobretot, explicable. Només en les pàgines dels llibres el passat esdevé sistema. I és un sistema al servei d'un pensament hegemònic o que vol ser hegemònic. En les pàgines que llegim de Mira, hi ha narrats fets o enunciats fàctics (si ho voleu) i una tria lògica de situacions que provoquen unes emocions determinades. Però és una història interpretada d'antuvi, des de l'arbitrarietat subjectiva de la tria o de la casualitat de la recerca. Si la història és la suma de les parts, i les parts són innumerables, tota narració literària no és res més que la suma d'algunes parts pastades amb l'ofici del teixidor literari.

Pensem, com a hipòtesi de realitat, que el dol expressat en la novel·la en veu del Papa fou real. Ara bé, tot i que és una tesi plausible, la coherència expressada és falsa. Sempre les coherències amb què vestim els esdeveniments de la realitat són falses. Creem connexions possibles, i en la literatura les connexions són a través de la realitat que genera la llengua sota el principi de versemblança i sota l'omnipresent temporalitat.

Paul Ricoeur recordava que la narrativa i la vida comparteixen una cosa molt potent: són dues expressions de la temporalitat. Això lliga perfectament per explicar la identificació absorbidora d'allò que llegim.

El tiempo resulta humano en la medida en que se expresa de forma narrativa, a su vez, el relato es significativo en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal<sup>382</sup>

D'altra banda, certes experiències vitals demanen un gènere literari natural. Quin hauria de ser el gènere a partir del qual transmetre la pèrdua d'un fill d'un Papa? I amb això hem de superar l'aparent oxímoron en el sintagma "fill d'un papa". Probablement, la novel·la històrica no és l'instrument més eficaç. És massa feixuc, convencional, narratiu. Hi ha massa morts en una novel·la de tall històric, i, aleshores, es fa difícil singularitzar una mort entre tantes altres.. La màxima expressió del dol papal no pot ser narrat amb el jo novel·lesc que li atorga la convenció. Hi ha certes experiències que són inenarrables per a un narrador, si no és a càrrec d'unes altres experiències que s'hi puguin assemblar, però que de fet no és la que s'està narrant. Com es representa la singularitat del dolor antic? Com fer-ho, sense banalitzar-lo, sense ometre el caràcter profundament traumàtic de la mort d'un fill. Quan la realitat no és submissible en el discurs tradicional de la narració, la realitat es veu limitada i extrema la seva consciència de mur comunicatiu. Volem dir que tal vegada l'expressió del dolor del Papa, només podia ser emès en un poema, plany o elegia, o, encara millor, només a través del crit primordial, físic, sonor i extingible en aquell mateix present de ser emès. El crit i els seus paral·lelismes que infonen d'acte radical i real al crit. Més enllà de les transgressions mútues a diferents nivells que s'operen entre la història i la literatura, podem convenir que només sent conscients dels límits de la narrativa històrica, serem capaços de conèixer una part minúscula de l'home o la dona que, abans de nosaltres, va poblar la història.

Un altre aspecte discutible de la personalitat del Papa que denota la novel·la és l'obertura de mentalitat d'Alexandre, a les altres gents del món que es van

---

<sup>382</sup> Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración: Configuración Del Tiempo En El Relato Histórico*. Siglo XXI, 2003, p. 41.

coneixent tant per portuguesos com castellans. Recordem que el tractat de Tordesillas van dividir el món a conquerir entre aquestes dues corones. I això ve a tomb perquè trobem a la novel·la una sorprenent visió dels negres:

Sovint els fem servir de criats o de donzelles de luxe, com les dues negretes que va portar de Nàpols Sança d'Aragó i que ha regalat a Lucrecia, jo crec que les gents de totes les races són igualment humanes, turcs o tàrtars o de l'imperi mongols, si foren cristians no hi hauríem de fer cap diferència, però hi ha teòlegs a Roma que quan veuen els negres tan negres o quan senten notícies que els nadius de les Índies són caníbals i no adoren cap déu, no n'estan tan segurs, els cossos i les pells són diferents però això no és el que més compta, cal saber si també són diferents les ànimes, si l'ànima seua és vertaderament tan espiritual i tan humana com la nostra, el cardenal de Lisboa creu que sí, i jo també m'incline al mateix pensament, però quan em preguntà si era capaç d'imaginar un indígena del Congo seient entre els cardenals i potser coronat papa, no vaig saber què contestar, i menys encara quan digué si hauria pogut casar la meua filla tan rossa i tan blanca amb un príncep dels negres.<sup>383</sup>

Qui llegeixi aquest fragment en veu del papa Borja, acabaria pensant que el racisme i les pràctiques similars com la discriminació, l'exclusió i la xenofòbia en nom d'estigmatitzar persones, no eren pecats borgians, ni cristians. Se'ns fa difícil de creure això en la mesura que estem davant d'un personatge que tendeix a legitimar tota manifestació del poder. D'entrada no ens creiem aquest posicionament, perquè els estats del Renaixement són els grans productors de metanarratives socials estereotipades, que tenen per objectiu reproduir tota mena de violència real i simbòlica contra les minories i contra tota raça que no representi el cànon occidental. Les expressions socioculturals de discriminació, racisme i xenofòbia, en societats esclavistes, com la Itàlia del XVI, o la mateixa València (recordem els brots permanents de xenofòbia en les Germanies) palesen que la visió del Papa a la novel·la sembla ser una edulcoració del pensament del papa Borja, i una concessió al contemporani pensament políticament correcte. En un temps de construccions nacionals, i de violència desmesurada, no sembla que es permeti una mirada tan antropològicament ecumènica com la que mostra aquí el papa Borja.

Un dels riscos de la novel·la històrica en primera persona és que, tal com passava amb l'Adrià de la Yourcenar, la imatge projectada des del relat sigui

---

<sup>383</sup> Pos. 3678

excessivament moderna en el pensament i en les formes d'expressar-lo. La qual cosa, per descomptat, permet que el personatge resultant guanyi en seducció contemporània, però que rarament podrà al·ludir al personatge psicològic estrictament històric.

## Capítol X

Aquest capítol gira al voltant de l'ascens de Cèsar com a cap dels exèrcits vaticans. És a dir, el fill mitjà rep el mateix títol que el seu germà Joan, assassinat ignominiosament. I és aquesta l'excusa per parlar de les personalitats contrastades del pare i del fill.

Cèsar Borja és un personatge fonamental a *El Príncep*. Maquiavel li escriu un capítol VII panegíric i l'esmenta com a model del Condottiero a seguir per aquells que pretenen conquerir i mantenir un estat. Així doncs, de la mà del famós assagista polític italià, la peripècia de la família borgiana pren unes dimensions universals. Cèsar és pres definitivament com a paradigma de qualsevol governant.

D'altra banda, Cèsar Borja, anomenat duc de Valentino pel poble, va aconseguir l'estat amb la fortuna del pare i també amb ella el perdé, malgrat que havia recorregut a tota mena d'accions i que havia fet tot el que havia de fer un home prudent i virtuós per fer arrels en aquells estats que li havien concedit les armes i la fortuna d'altri. Perquè, com ja s'ha dit més amunt, qui no fa primer els fonaments, els podria fer després amb gran virtut, encara que fos amb dificultats per a l'arquitecte i amb perill per a l'edifici. Si a més considerem les progressives accions del duc, veurem que s'havia preparat uns bons fonaments per al seu poder futur. I no jutjo superflu parlar-ne perquè jo mateix no sabria donar millors preceptes a un príncep nou que l'exemple de les seves accions, i si les previsions no li van servir de res, no va ser per culpa seva, sinó per una extraordinària i extrema malignitat de la fortuna.<sup>384</sup>

Maquiavel i Cèsar Borja es van conèixer a Urbino, i el gran assagista va restar fascinat per la seva figura. Admiració que va plasmar en una cèlebre lletra de la

---

<sup>384</sup> Maquiavel, op. Cit., pàg. 41



Signoria de Florència tot just començ de segle XVI, i en el capítol VII, que ja hem vist, de *El Príncep*. Els mots que adreça Maquiavel a Cèsar són gairebé una declaració d'amor polític i personal. Rere d'aquests mots tan vibrants s'amaga una indissimulada homosexualitat. Però més enllà d'aquesta admiració infantil envers Cèsar, *El Príncep* és molt més que un llibre de teoria política, en mots de Gramsci és pura voluntat col·lectiva:

Entre la utopía y el tratado escolástico, formas bajo las cuales se configuraba la forma imaginativa y artística, donde el elemento doctrinal y racional se personificaba en un condottiero que representa en forma plástica y antropomórfica el símbolo de la voluntad colectiva. El proceso de formación de una determinada voluntad colectiva, que tiene un determinado fin político, no es representado a través de pedantescas disquisiciones y clasificaciones de principios y criterios de un método de acción, sino como las cualidades, los rasgos característicos, los deberes y las necesidades de una persona concreta, despertando así la fantasía artística de aquellos a quienes procura convencer y dando una forma más concreta a las pasiones políticas.<sup>385</sup>

Potser el llibre de Mira no aprofundeix gaire en la comparativa entre les dues fortes personalitats que representen el pare i el fill. I, paradoxalment, no remarca prou com eren de tèrboles les relacions entre els germans i el seu cèlebre progenitor. Sense voler donar ales a la llegenda negra, sembla clar que la família Borja vivia sotmesa sota l'imperi de la personalitat autoritària d'Alexandre. L'impacte psicològic que havien de patir els fills davant d'una figura tan colossal, tan extraordinària, com la del papa valencià, no es pot obviar.

En els anys cinquanta del segle passat es va publicar un estudi sobre la personalitat autoritària, que esdevingué clàssic amb el temps. El signaven Adorno, Frenkel Brunswik, Levinson i Sanford.<sup>386</sup>

El llibre volia mesurar i caracteritzar la personalitat autoritària. I també estudiar l'influx d'aquests tipus de personalitat en l'entorn immediat de la persona descrita. Se'n destacava diversos subsíndromes en la personalitat autoritària, entre ells els següents: el pensament convencional, la submissió autoritària, la

---

<sup>385</sup> Gramsci, Antonio, *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno*, Nueva Visión, Madrid, 1980, pag.9.

<sup>386</sup> Adorno, Theodor, Else frenkel-Brunswik, *The authoritarian Personality*, Verso, 2019, London.

dependència de la violència, la superstició, l'anhel de poder, la manca d'escrúpols, la preocupació pel sexe i el cinisme. Tot plegat al servei d'amagar les inseguretats personals,

D'aquests trets alguns els podríem adjudicar a la personalitat d'Alexandre sense cap problema. Ara bé, no pas tots, almenys en la imatge transmesa per Mira. Recordem que hi ha una transmissió entre la vivència de Mira i la figura del papa, la fantasmagoria de l'autor revestit de papa Borja alimenta el personatge, tal com ell assegura a l'epíleg. Per tant, assegurem que Joan Francesc Mira és ben lluny de formar part d'aquest perfil de personalitat autoritària. Conseqüentment, poc autoritària surt la figura d'Alexandre en mans de Mira. Prefereix valorar les habilitats diplomàtiques o la seva intel·ligència pràctica i adaptativa, i passa de puntetes en altres trets més foscos.

Tampoc Mira aprofundeix en el desenvolupament de la mentalitat de Cèsar, tot i que casa amb el retrat de personalitat autoritària, neuròtica i cruel. Aquests tipus de personalitat, segons el llibre d'Adorno citat, es creen en la infantesa a partir de l'empremta del capteniment dominant del pare i d'una determinada estructura familiar. El fet que l'infant interioritzi un ordre jeràrquic, i es vegi dominat per normes rígides i estereotipades, provoca que el nen acabi patint i reprimint els seus sentiments de ressentiment i agressió contra els pares. D'aquesta repressió neix una paradoxal idealització als pares. La ideologia classista o supremacista que transmeten els pares és cabdal per tal d'acabar arrodonint aquesta personalitat autoritària. Un altre element a destacar en el complex dibuix familiar dels Borja és el sentiment d'insignificança que pateix Cèsar davant la preferència indissimulada del pare envers el seu primogènit Joan. Això provoca la necessitat en Cèsar de mantenir el control tot demostrant la superioritat personal envers els altres i d'acompanyar aquest sentiment a través de la visió d'un món dividit en dos grans grups: el d'enemics i el d'amics.

Sigui com sigui l'anècdota descrita en el capítol de l'assassinat d'un cambrer, pare del fill que duia al ventre Lucrècia, no pot ser més cruel:

Llavors es van sentir crits i corredisses, entrà un dels meus cambrers privats amb el pànic a la cara i es va llançar als meus peus, però no tingué temps de dir res, el perseguia Cèsar amb una espasa en la mà i allà mateix el va ferir entre el muscle i el coll i saltà la sang amb tanta força que m'esguità la cara, vaig protegir el pobre xicot

amb la capa per evitar un segon colp, no volia un mort damunt dels meus genolls, se l'emportaren els guàrdies amb un mocador tapant-li la ferida, llavors Cèsar em mirà, llançà l'espasa a terra, va eixir de la capella i mai no vam parlar d'aquell fet.<sup>387</sup>

Aquest comportament per part de Cèsar tant és de rel autoritària com de rel psicòtica. I la reacció del papa davant la violència del fill el fa còmplice. En el pròxim capítol continuarem analitzant el sistema de relacions familiar que es va creant entorn del papa i molt específicament entorn Cèsar.

## Capítol XI

Valentino, Cèsar Borja, és un personatge tan central en la darrera part de l'existència d'Alexandre, que paga la pena que el destaquem novament en l'estructura narrativa del capítol. El fet més terrible i insòlit que s'hi explica és, sens dubte, la mort d'Alfons de Bisceglie, progenitor il·legítim d'Alfons II de Nàpols i segon marit de Lucrecia Borja. Si en el capítol X, Cèsar ajusticiava un cambrer, pare de la criatura de Lucrecia, davant el papa Alexandre; en aquest capítol, occeix, nogensmenys, el representant de la corona de Nàpols i marit de la seva germana, alhora que germà de Sança, esposa de Jofré. El mòbil d'aquesta mort s'ha explicat oficialment a través del canvi d'estratègia política d'Alexandre i Cèsar pel que fa a Nàpols, i el seu acostament definitiu a la corona francesa. No obstant això, ¿no sembla un preu massa alt ofendre la corona de Nàpols amb aquesta mort? ¿No es reproduïx novament la traïció de Calixt a Alfons el Magnànim? ¿Ningú no va pensar en l'equilibri psicològic de la bella Lucrecia? Aquestes consideracions són emeses pel lector contemporani que llegeix astorat les vicissituds de la família Borja, i difícilment pot entendre res. La vera realitat no és explicable.

Aquest cop no compararem el tremp narratiu de Mira amb Mario Puzo, ni amb Montalbán ni amb Maria Bellonci. El compararem amb l'anònim autor de la

---

<sup>387</sup> *Ibíd.*, pos.4555

història aragonesa del papa Alexandre. I ens fixarem en el capítol on es narra en detall l'assassinat d'Alfons de Bisceglie. I pretendrem fer un succint exercici de literatura comparada. El capítol de l'autor anònim s'intitula: *Cómo malamente mataron en Roma a don Alfonso, aquel real illustre, yerno del papa e nieto del rey de Nápoles*.<sup>388</sup>

La pràctica de Mira per a narrar els fets del papa és la reescriptura en mots propis de fets i escriptura aliena. Així doncs, els conceptes de paral·lelisme i correspondència són perfectament pertinents. Ens trobem que la pràctica d'escriptura de Mira en aquest llibre és la pràctica de la paràfrasi, en què s'estableix una relació genètica entre dos textos. Tot i que llengua i contextos són ben diferents entre els dos textos relacionats, tot i que les finalitats són altament distintes, el que els iguala és el contingut, el tema i la seqüència. Els posem en relació per confrontar-los i per veure què diu l'un i què diu l'altre.

En les memòries del papa Alexandre, veiem la següent referència a Alfons: Destaquem el: *“Tant de bo no haguera tornat mai, però qui podia saber la mala fi que l'esperava.”* Perquè aquest lament serà la primera reflexió del text anònim.

I seu marit havia fugit de Roma imitant Ascanio Sforza i per fidelitat als parents napolitans que el cridaven al seu costat, vaig enviar homes a cavall a perseguir-lo però no el van atrapar perquè es refugià en un castell dels Colonna, tant de bo no haguera tornat mai més, però qui podia saber la mala fi que l'esperava.<sup>389</sup>

La idea de la inescrutabilitat del destí immediat és expressat en el text anònim de la següent manera:

Inpensados casos trahe fortuna quando infeliçemente aviene: non guarda grado, non condición, non linage, non saber, antes puesto l'ombre en alto magisterio con reputación trahe la fama magnífica a ruyna perpetua, assín como animó a aquel malfortunado real don Alfonso, yerno del preffato el pontífice, grande senyor terreno.<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Toldrà, Maria, *Cèsar Borja cinc-cents anys després (1507-2007). Tres estudis i una antologia*, València: Tres i Quatre; IIEB, 2009 (Biblioteca Borja Minor, 2), p. 231-238.

<sup>389</sup> Pos.4323

<sup>390</sup> Toldrà, op.Cit. p. 231-238.

La següent seqüència és expressada distintament entre els dos narradors. Molt més succint se'ns presenta el text de Mira:

Feia pocs dies que Alfons d'Aragó havia estat ferit greument al muscle i a la cuixa davant de les portes del palau apostòlic, aquell vespre Lucrecia es va quedar una estona a llegir al costat del meu capçal i a fer-me companyia, Alfons s'acomiadà després de sopar amb nosaltres i un quart d'hora més tard l'entraven a pes de braços amb la cara blanca i els vestits esquinçats i xops de sang, acudiren cambrers, cridaren el metge i davant de mi li van estroncar l'hemorràgia, el vaig voler protegir perquè era clar que qui havia ordit l'atemptat no deixaria les coses a mig fer. Li van posar un llit a la sala de les sibil·les i vaig donar ordre que setze homes de la meua guàrdia personal vigilaren la porta de dia i de nit, Lucrecia i Sança no s'apartaven del seu costat i elles mateixes li feien els menjars en un fogueret de camp per por d'alguna metzina, elles sabien tan bé com jo que el perill estava dins del mateix palau, no fora.

El dia assenyalat és descrit amb tota mena d'informacions en el text anònim.

En el miércoles, tres horas ya entrada la noche, a quinze del mes de julio -mucho notable para esti caso- de mil e cincientos anyos, con dos de su familia simplemente, sinse ningunas armas, devalando del palacio appostólico, adonde dava freqüentada visita a su sanctedat, seyendo ya fuera para passar a su posada del Pórticho, juso del corredor adonde se da la benedición pública papal y delante las puertas de la sacra audiencia, incogitadamente e improvisa, a l'ora devida, con la grande foscha cinco bien armados sallieron, e uno d'aquellos, de statura mediana, hombre cuadrado con cuchellina spada terçeeda en la mano, se afferró strechamente con el preffato real, dando todas sus fuerças por echarlo abaxo las gradas que puyan a la ecclesia de Sant Pedro. Havía enta la parte de Sant Miquel en hun callexón algunos otros baxo al delante la posada del preffato real, y al endrecho el medio las gradas otros, todos estos a cavallo. Porque non se podiesse sentir el caso que se fazia alto las gradas, davan altas voces con apellido: "¡Duquo, duquo, duquo!" (...) Esti maltractado voltó para palacio, que non le fue seguro tirar a su posada. Otra vuelta qui fizo el caso, penediéndole como se yva y no enta la posada, que por los otros fuera allí muerto, con la grande scuredat corrió y por deçagua diole otro colpe encima la spalda en l'ombro, que a la testa le tirava. Empués estos cometedores d'esti caso apressadamente, pues eran a cavallo, fuyeron. Llegado al aparato e cámaras papales, su sanctedat, qui vidió el caso, con los otros circunstantes fueron grandemente alterados, veyendo esti mal tractamiento; qui vidió la testa e qui la spalda non le judichó vida para una hora. Y, mandando su sanctedat, fue puesto por su grande seguredat en una recambra empués aquella adonde dormía su sanctedat. Non creyendo deviesse vivir aquella noche, como

a buen christiano, demandándolo él mesmo, recorrió al grande médicho supremo Dios eterno por su complida salut e confessó, empués comunichó e quiso el olio sancto, remetiendo su vida en manos de su deydad inmensa. Su sanctedat, como aquel qui era previsto en cosas mundanas, creyó que qui havía emprehendido aquel caso y en persona tanto assenyalada, a mayor cosa passaría en dar acabada muerte a esti su yerno. D'esti inhumano e crudelíssimo caso muchos juicios por qué ni de dónde venía se fizieron, mayormente que se vidió qu'el pontífice non mostró indagación cómo avenía esti grande insulto y se lo calló, como aquel otro caso de la memoria turpíssima e tanto desolatíssima muerte del duquo de Gandía, su fixo, qui fue capitán general de la Ecclesia, por su sanctedat fecho.<sup>391</sup>

Tot i que la sospita de l'autoria de Cèsar en els dos textos és expressada eloqüentment:

Haurien d'haver sabut també que el verí no ha estat mai l'arma de Cèsar per a fer desaparèixer els enemics, van cridar per més seguretat dos cirurgians de Nàpols, Sança digué que no es fiava dels nostres metges valencians, i a les poques setmanes el ferit ja caminava per la cambra, la dona i la germana l'havien guardat amb tot l'amor i amb tota la constància, però no va ser prou, havien de guardar-se també d'una voluntat més forta i més dura que la seua.

I ara tenim el tema dels motius polítics pels quals Cèsar matà Alfons i el tema personal. Mira segueix l'estructura temàtica de l'autor anònim.

Segurament és cert que Alfons estava en tractes amb els seus amics Colonna per moure alguna cosa en favor del partit napolità ell era un membre lleial del seu llinatge, i potser havia planejat fugir de Roma amb Lucrecia i el petit Roderic i endur-se també Sança i Jofrè, i Cèsar degué pensar que si la meua filla i el meu nét escapaven a Nàpols jo no gosaria declarar-me obertament en favor del rei de França, degué creure que només hi havia una manera de separar-me d'un partit i unir-me a un altre, amb els abismes i la complicitat que produeix la sang, és segur que Alfons l'havia insultat més d'una volta des del seu orgull de fill i nebot de reis potser Cèsar determinà venjar-se'n abans que se li escapara de les mans.

En el text castellà llegim:

---

<sup>391</sup> Toldrà, op.Cit. p. 231-238.

Mas los de palacio doméstichos e familiares a su sanctedat judicaron en muchas maneras: que por deffender el duquo Valentino al roy de Francia, y don Alfonso, duque de Piselli, a su tío el rey de Nápoli, avino esta yra entre estos dos cunyados. Otros dixieron que hun día, jugando a cartas, andava parada de CC ducados d'oro, dixo el César: “¿Cómo stás tú, si pierdes?” Respuso don Alfonso: “Si pierdo, tengo adonde retraherme; mas si tú pierdes el que tienes, ¿cómo estás?”. Estas parabras fueron tanto yradas e interpretadas a mal fin que truxo esti caso.

Com hem vist en aquests casos, Francesc Mira utilitza la paràfrasi, és a dir parafraseja en veu del papa, d'una manera col·loquial, aquells successos que han estat transmesos escrits per altri. És a dir, és la narració feta amb paraules pròpies sobre el contingut que existeix en un altre text amb la finalitat d'actualitzar-lo o de fer-lo més comprensible i intel·ligible.

Ara bé, en aquest cas, es tracta d'una paràfrasi i una traducció alhora, i també una interpretació del text original. Per tant, estem descobrint la metodologia de creació de l'autor, alhora que la justificació per la qual Mira afirma que la seva obra té base documental en un noranta per cent. Molt probablement, és una exageració el fet que Mira afirmi que la quantitat que ha passat pel seu procés de confecció sigui la del noranta per cent, però ha quedat demostrat que la narrativa històrica tal com l'ha entesa i practicada el nostre autor ho fa en clau de paràfrasi. És a dir, la fórmula de Mira per a escriure novel·la històrica té quatre punts: paràfrasi del contingut històric pervingut, estructura narrativa, aprofundiment en el context polític, cultural i social, i, a més, transfiguració i identificació personal entre autor i personatge principal. Allò que vam dir: que Mira es revesteix del Papa valencià.

## Capítol XII

En aquest capítol veiem com el Papa justifica la seva vida i les seves accions davant de Déu i de la història. Tot plegat neix de la necessitat de defensar l'experiència viscuda. Tota literatura en gran part és memòria, memòria que fa de la infantesa arquetips, del destí un misteri, i de la voluntat personal un far en la foscor del poder. Ha estat alt el preu que ha hagut de pagar per atènyer el poder. Hi ha certa malenconia però no pas retret. No hi ha cap "Rosebud" en la memòria del Papa. Ni tampoc cap autocrítica als mitjans emprats per tirar endavant ni consciència remordida, ni problemes morals. El vitalisme del papa Borja supera tot conflicte amb la consciència. Tampoc amb Déu. El que posa en relleu Mira és aquesta magnífica capacitat del Papa per viure i seguir el destí somiat en el si d'una família valenciana:

Els últims anys hi ha hagut una mica de por als palaus de Roma, als palaus, no al carrer, hi han hagut morts necessàries i morts que potser hauríem d'haver estalviat, però més d'una vegada he dit: Roma és una ciutat lliure i cadascú pot pensar i escriure allò que li vinga de gust, he mantingut constant el principi de no perseguir les paraules que no toquen l'autoritat de l'església o els fonaments de la fe i qui sap si per això mateix em construiran la fama futura els mateixos que podia haver fet emmudir i els he permès que parlen i que escriuen, Cèsar va tallar la mà i la llengua a un desgraciat que els dies de carnaval recitava versos injuriosos i va fer executar un venecià per repartir escrits contra els Borja, ell no és com jo, és com la major part dels prínceps del nostre temps modern. Quant als pecats de què tan abundantment m'acusen, únicament el Senyor sap quins i quants són certs, jo mateix no puc dir-ho perquè pecar és ofendre Déu i no sempre veig amb certesa quines són les accions que Ell considera ofenses, i a més a més com podem els mortals, excepte els sants i els elegits, complir sense defallença tots els manaments? <sup>392</sup>

El personatge del Papa ha estat influït per les diferents concepcions del papa Borja al llarg de la història. A l'inici d'aquesta tesi proposàvem quatre grans caràcters de personatge literari. El papa Borja en mans de Mira recull almenys tres dels quatre caràcters.

---

<sup>392</sup>Ibíd., pos. 4905



El Papa és el resultat de les accions a les quals se subordina. Ell és orgullosament el que fa. I també, ell és el que pensa, és a dir, que dona sempre resposta als conflictes interns i externs. Així, doncs, acció i pensament s'integren en el capteniment del Papa, creant el personatge complex, rodó, i altament inclassificable. Al capdavall, és un personatge volgudament presentat a partir de l'èpica de la seva acció històrica. I se'ns presenta en les pàgines d'aquest llibre a través d'alguns dels múltiples jocs possibles del personatge històric.

El fet que tota novel·la històrica impliqui una construcció d'un personatge dins de la història, que es pot reconèixer a partir de les estructures narratives i lingüístiques, no està renyit amb el fet nuclear que tota novel·la històrica remarca la historicitat de l'ésser humà que ha retratat.

Per descomptat, la representació ficcional del papa valencià té prou interès per promoure la reflexió històrica en múltiples registres: el personal, el col·lectiu, l'econòmic, el religiós, i el social.

Tal com hem afirmat en el capítol anterior. Aquesta obra presenta una concepció de la història i una concepció de la novel·la històrica. Així doncs, Mira bandeja tota via imaginativa, i aposta per la paràfrasi, per l'aprofundiment contextual, i per la identificació, tot creant una tipologia ben específica dins el gran fris de la novel·la històrica

El que no fa la novel·la és problematitzar la història. Per tant, dona per bons els documents que ens han arribat. La seva gran contribució es troba més en el pla de la interpretació que no pas en el pla de la crítica a les fonts transmises. Sigui com sigui, més enllà de l'exaltació del fet que una família valenciana hagi pogut arribar tan lluny en termes de poder universal, Mira denota una concepció trista de la història on els valors positius sempre són sotmesos a les temptacions interessades de les persones o de les nacions. No hi ha cap particular esperança en l'esdevenir col·lectiu de l'ésser humà dins el corrent de la història, cap esperança tampoc amb la institució de l'Església. Aquests serien a grans trets el sabor que resta en acabar la lectura del llibre.

Les darreres pàgines del llibre són un exercici d'intertextualitat confessa. Apareixen els mots literals, traduïts de la versió italiana, en què Ludwig Von Pastor descriu la mort del Papa Borja, extret del seu *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance*. (vol. III, llibre II, p. 572-577).

Així doncs, Mira resol l'escull d'explicar la mort del Papa, en la mesura que una persona no pot descriure ni escriure la pròpia mort. Amb aquest recurs hi trobem implícit una declaració de principis literaris i històrics. Tota escriptura és reescriptura, fent gala d'aquella bella imatge de Bernat de Chartres que la cultura és una persona diminuta als muscles dels gegants (*nanos gigantum humeris insidentes*), és a dir que per destriar la veritat històrica cal capbussar-se en les altres veritats històriques prèvies tot reescrivint-les.

### 3. 1969

Ens trobem verament amb un llibre excepcional, distint, singular. Si l'*Ulisses* de Joyce inaugurava el 1922 el modernisme literari, tot dinamitant el gènere de la novel·la, cent anys després, el 2022, *1969*<sup>393</sup> inaugura una nova literatura històrica, i dinamita el gènere tot oferint una proposta radical, pertorbadora i altament deutora del pensament crític de la postmodernitat. Una de les seves singularitats, que no l'única, consisteix en el fet que el narrador no existeix, i des de la seva no-existència transgredeix radicalment moltes de les convencions de la novel·la, particularment de la novel·la històrica. I això fa que se situï als marges teòrics entre el llibre d'història, l'anuari, la novel·la testimoni o de no-ficció, la *factografia*, la crònica, el memoràndum, el compendi o la miscel·lània. Ara bé, governat tot el llibre amb una voluntat clarament literària i perifèrica, de literatura de frontera, amb tot allò que suposa de tensió etnogràfica, d'exploració, d'atreviment. Tot aquest esforç de tensió per retratar un any extraordinàriament simbòlic: el 1969.

Si bé tots els llibres són símbols, o en poden ser; aquest n'és doblement, perquè el títol esdevé el primer símbol; la lectura de la novel·la, el segon. Així doncs, comencem a desxifrar el símbol, tot sabent que, com a símbol, té una capacitat infinita d'aportar significats del que va passar. I cada nova lectura anirà carregada de noves resignificacions, noves actualitzacions, per això afirmem que és un símbol 1969 per qui entengui l'al·lusió.

En el llibre apareixen realitats descarnades del poder, que ens connecta amb l'escriptura del fet i en la persona que l'escriu —per exemple una nota policial— i amb totes les persones al·ludides en aquella nota, per tant, el llibre fa la funció de casar el visible (l'escriptura) i l'invisible (les persones). Per això és símbol, i una manifestació de l'inconscient col·lectiu de la ciutat de Barcelona, per utilitzar una terminologia jungiana. Podem, a través de la lectura, comprendre aspectes obscurs d'una *psique col·lectiva* sota el franquisme. Una obscuritat que massa aviat esborrem sota l'imperatiu que la vida ha de tirar endavant.

---

<sup>393</sup> Márquez, Eduard. *1969*. L'Altra editorial, 2022.

Joyce va emprendre amb l'*Ulisses* la gran aventura literària de capgirar totes les convencions, a risc d'escriure un llibre il·legible<sup>394</sup>. Márquez capgira una pila de convencions, vorejant l'absurditat, emprant, però, l'exercici oposat al de Joyce: el del despullament literari. Tan cert és això que a 1969 la literatura desapareix, en nom de retratar una ciutat des de veus i textos no fictivals.

Un element comú en ambdós llibres, però, és el paper cardinal del *cronotop*. Així, l'espai físic i temporal de les ciutats de Dublín i Barcelona defineixen ontològicament els autors que les canten des de la llunyania, tot esdevenint nigromants o mèdiums de ciutats que ja no existeixen. Joyce, en el seu exili i llarg desterrament, hi abocà la nostàlgia d'una ciutat literaturitzada com a única pàtria. Una mateixa operació és *1969*, perquè presenta el rastre nostàlgic d'una ciutat en lluita, amb dos bàndols en disputa, amb un temps precís i en una geografia urbana concreta. El traçat de la ciutat en noms de carrers castellanitzats: Marqués del Duero, Plaza Universidad, Ronda San Pablo, Paseo Bonanova, calle Pelayo. Una transcripció de la realitat, que anhela ser vívida, un "*tranche de vie*" com volien els naturalistes. Certament, *1969* ens transcriu, d'una banda, certa oralitat recordada per persones/personatges i ens reporta una part diversa (*une tranche*) de la documentació d'allò que va representar *1969* per a la vida política i cívica de la ciutat, amb la voluntat de crear un espai literari autoreferencial on tota una generació es pugui reconèixer. Joyce va voler retratar un dia en la consciència individual de Leopold Bloom; Márquez pretén retratar un any en la consciència col·lectiva d'una ciutat. No obstant això, l'empresa és homèrica i impossible en els dos casos, la qual cosa aboca les dues narracions a dues *reducciones ad absurdum*, a carrerons sense sortida. És a dir, en el cas de *1969*, el llibre esdevé pura ficció, fins i tot en cadascun dels seus documents d'arxiu, i en cadascun dels seus testimonis, com després demostrarem. En el cas de Joyce, a còpia d'enregistrar cada alteració de la consciència del seu personatge, i aplegar un gavadal de recursos literaris per plasmar-la, ens trobem que la narració esdevé, amb una naturalitat que espanta, intel·ligible. Tal vegada perquè pretendre la transcripció de la consciència humana vol dir immiscir-se

---

<sup>394</sup> Hem seguit algunes de les tesis afirmades per Jorge Luis Borges en la conferència sobre Joyce, enregistrada a la Universidad Nacional de la Plata el 1960.

en el regne de la intel·ligibilitat humana, la confusió, la incoherència, el caprici, l'ombra o la bogeria.

El problema de sortida d'ambdues novel·les rau en el fet que la seva representació és verbal, la qual cosa, sens dubte, exerceix un paper limitador a l'hora de comunicar qualsevol retrat totalitzador.

Els psicòlegs de la comunicació calculen que entre el cinquanta i setanta per cent dels missatges que rebem en un dia són no verbals<sup>395</sup>. Cosa que vol dir que, en les novel·les, es dinamita la possibilitat de transmetre la vida a través només dels mots. Per tant, amb el benentès que la realitat viscuda del passat fos reproduïble amb cap mitjà de transmissió escrit, aquest necessitaria, al nostre entendre, el suport de mecanismes no verbals per igualar la percepció del present real.

Per consegüent, aquests dos llibres, conscients com són d'aquesta limitació, transcendeixen la realitat verbal que presenten per esllavissar-la cap al terreny de la realitat semiològica, que és molt més rica, vaga i suggeridora. *1969* és, des del moment de la seva publicació, un símbol per a tot aquell qui entengui què va significar la lluita franquista i antifranquista a la ciutat de Barcelona, així com *l'Ulisses* de Joyce és el símbol de tot pelegrinatge laic i masculí en una ciutat moderna.

Rere de Leopold Bloom, un jueu perdut als carrers de Dublín, hi ha tots els dublinesos, anteriors a ell, i posteriors, com rere de cada personatge esmentat en el gran document de *1969*, hi ha totes les persones que lluitaren a favor o en contra del règim instaurat pel general Franco a Barcelona.

Sens dubte, el que plantegen ambdós llibres és com es pot retratar literàriament un període de temps, sigui un dia o un any. I com es pot representar una ciutat, perquè com a *topos* és inabastable en un llibre i, semiòticament, abassegador.

---

<sup>395</sup> Pont, Teresa, *La comunicació no verbal*, Editorial UOC, 2007, p. 7.

Sigui com sigui, aquest anhel literari tan ambiciós exigeix fer alguna cosa especial. I el que fan ambdós escriptors és dur els límits estilístics fins a la frontera creadora, fins a l'abisme.

El mapa que dibuixen aquests llibres mai no és el territori, ja ho hem dit a la primera part de la tesi. Tots els elements que s'inclouen en el retrat són necessaris, fins i tot imprescindibles, però mai no prou significatius per abastar la finalitat del retrat vívid a què aspiraven: la vida d'una ciutat!

A Joyce i a Márquez els casa la comuna derrota de la impossibilitat del projecte. Joyce va voler salvar l'obstacle de la impossibilitat del retrat, suggerint la indomable consciència d'un dels personatges de la novel·la, en Leopold Bloom: pensaments, sensacions, visions, audicions, tot plegat al servei del retrat del present del protagonista que deambula per la ciutat, que tem i desitja. Márquez, paral·lelament, pretén oferir la temperatura política, moral, sexual i civil, tot mostrant una part de la literatura administrativa, policial, personal i subversiva que generaven els barcelonins durant el 1969.

Cal dir que tota tria documental, en la novel·la de Márquez, és metonímica; i, malgrat tot, en són infinits els camps i temes i documents que en romanen fora de la purga estilística i emocional de l'autor, de manera que gairebé podríem assegurar que tots els documents expulsats complementen imaginativament el present del llibre *in absentia*.

Sabem que la definició de la vida dins d'una col·lectivitat és la col·lisió d'innombrables accions simultànies, en múltiples registres socials, i en múltiples espais vitals, i totes aquestes col·lisions/transaccions esdevenen totes en un mateix fragment temporal. Aquesta tensió de la realitat complexa que segon a segon es genera és impossible de transportar en el discurs literari, perquè l'escriptura només hi pot accedir a través de la linealitat. Escrivim i llegim en línia, principi bàsic de l'estructuralisme de Saussure. Vet ací, doncs, perquè 1969 no pot mostrar sinó allò que el seu compilador ha pogut mostrar, des del curs lineal. És a dir, es confronta la successió de l'expressió lingüística versus la simultaneïtat embogida de la realitat, eix sintagmàtic del retrat versus l'eix paradigmàtic de la realitat.

La inexorabilitat del futur és un altre element que agermana les dues novel·les. L'ombra de la infidelitat de la dona en el cas de Bloom (el protagonista tem allò que és inevitable), i l'ombra del final del franquisme, en el cas de *1969*. Conseqüentment, ambdues novel·les poden ser interpretades com a concessions que el *temps futur* (present del lector) fa al temps passat. El futur concedeix llibertat al passat per tal que els seus personatges s'expressin, es moguin, s'adelerin i atenyin la condició d'espectres en el nimbe del temps literari.

La lectura d'aquesta novel·la *1969* (compilació/ miscel·lània de documents, els quals veuen la llum pública per primer cop, exhumats des de diversos arxius; seleccionats i ordenats amb una clara intencionalitat per part de l'autor) pretén ser un viatge a la vida política de la ciutat. L'autor s'amaga rere el mer exercici de confegir l'arquitectura del llibre, de crear-ne la bastida, fet que ens permet entrar en tota mena d'especulacions teòriques, que ha generat precisament la postmodernitat. El que proposa *1969* és l'eixamplament del marc teòric de la novel·la, talment com ho feu Joyce amb *l'Ulisses* i el *Finnegans Wake*. Sembla molt curiós que no hi hagi hagut articles en la recepció literària local i nacional que es manifestin clarament en contra de la proposta marquesiana. I això que *1969* és una proposta extrema. Un aparent *sense ficció*, o una proposta particular de *faction*.

Se'ns acut que un mètode per a emmarcar la realitat del llibre i, la seva adscripció a un gènere determinat, fora el mètode apofàtic. És a dir, responent què no és *1969*, en termes literaris, ens podria indicar, per eliminació, què és *1969*, i què és el que té de projecte narratiu. D'entrada, *1969* no és una novel·la, les persones que apareixen no són personatges, la trama que s'explica no és trama, l'autor que recopila no és el narrador i la veritat que s'explica no és una ficció. Tot i això, s'opera amb la lectura del llibre un exercici de conversió, que fa que, a manca d'altres definicions, ens sembli bé que en diguem novel·la d'allò que llegim. Que en diguem personatges a les veus, que vegem ficció en la realitat i que a la successió de textos en diem trama. Si prenem els supòsits d'acceptabilitat literària de Stanley Fish, diríem que literatura és tot allò que interpretes com a tal, o més precisament, allò que *la*

*teva comunitat interpretativa* considera com a tal. Per tant, rere de l'acte hermenèutic de llançar una suposició davant d'un text (per exemple: és *1969* una novel·la?) hi ha tota una comunitat, o una subcomunitat, que construeix un discurs sobre el llibre tot aprovant-lo o reprovant-lo. Sense aquesta comunitat que esperona, que tria i que rep, no hi podria haver cap interpretació, perquè la interpretació personal, en ella mateixa, no té gens d'interès o no té cap conseqüència rellevant ni culturalment, ni socialment ni econòmicament.

En mots de Fish:

Last time I sketched out an argument by which meanings are the property neither of fixed and stable texts nor of free and independent readers but of interpretive communities that are responsible both for the shape of a reader's activities and for the texts those activities produce.<sup>396</sup>

Seguint el raonament de Fish: el significat del text no el tria el lector, sinó que és tota una comunitat la qui, al capdavant, construeix el significat del text segons els seus interessos, valors i expectatives, del qual el lector, a tot estirar, n'és només una part constructora. És aquest constructivisme del *sentit del text* el que ha generat, per altra banda, la irrupció de l'impuls deconstructiu en la literatura.

Creiem que és adient aquesta menció perquè cal saber si la *comunitat interpretativa catalana*, és a dir, l'aplec de persones que comparteixen unes normes i estratègies de lectura, ha admès el llibre com a novel·la, primerament; i com a novel·la històrica, política o experimental, segonament. Se m'acut que, la pràctica dels clubs de lectura, arrelats en cada biblioteca del país, fora el millor termòmetre per objectivar quin és el parer de la comunitat interpretativa catalana respecte al llibre *1969*. El pas previ, però, per a constatar-ho fefaentment, és que la Central de Préstecs de les biblioteques programi la lectura d'aquesta novel·la en la dita comunitat. Mentrestant no passi això, la recepció crítica només serà objectivable a través dels suplementes literaris dels diaris i de les revistes especialitzades.

---

<sup>396</sup> Fish, Stanley. "How to Recognize a Poem When You See One." , dins de *Critical Tradition*, David H. Richter, editorial Bedford/st Martins; 3 edició, 2006, p. 1023.



Així, per exemple, Joan Josep Isern, en un article sobre la novel·la publicat a Vilaweb, no qüestiona la naturalesa de la novel·la en cap moment, ans al contrari, la qualifica de novel·la de veus. La qual definició és prou exacta.

Començaria dient una cosa que és la que sobta d'entrada al lector: som davant una novel·la en què l'autor no ha escrit ni un sol mot de collita pròpia. Tot el volum consta, com he dit més amunt, d'un ampli repertori de documents i de testimonis que, de manera cronològica, es refereixen als esdeveniments produïts a Barcelona entre el gener i el desembre d'aquell any. Uns testimonis que en alguns casos són identificables per bé que en cap moment no hi apareixen noms ni cognoms. Així doncs, després d'una fase en què coexistia la ficció amb les veus, la documentació i la meta literatura, el projecte va arribar al punt idoni. El definitiu: tan sols empraria les veus perquè, amb aquest plantejament, els documents deixaven de ser una mera il·lustració per convertir-se en elements narratius. Som davant d'allò que podríem definir com una "novel·la de veus", que ha estat possible gràcies a la feina d'un novel·lista potent que ha aplegat de manera exhaustiva tota la informació que necessitava, que l'ha seleccionada i que ha decidit en quin ordre la subministrava al lector.<sup>397</sup>

Al diari *El País*, Ponç Puigdevall escriu un article elogiós i la qualifica de novel·la documental, definició que també li escau:

Eduard Márquez ha escrit una novel·la documental tan excessiva com perturbadora, desbordant, aclaparadora i d'una força inapel·lable, la crònica històrica i espiritual de la Barcelona de '1969<sup>398</sup>

La revista literària *Librújula* tampoc posa en dubte la condició de novel·la:

Eduard Márquez, tras un largo periodo sin publicar, ha vuelto con una novela que se escapa a la catalogación. *1969*, un libro de más de 500 páginas en las que retrata como una foto fija el año 1969, fecha de inflexión para Márquez del inicio del fin del franquismo.<sup>399</sup>

La crítica al llibre que apareix al suplement literari de *La Vanguardia*, signada per Francesc Bombí-Vilaseca, coincideix a tractar-la de novel·la documental:

---

<sup>397</sup> Vilaweb, article, 01-11-2022.

<sup>398</sup> El País, article, 18-11-2022.

<sup>399</sup> Librújula, 11-2022.

“Eduard Márquez vuelve con ‘1969’, una novela documental”<sup>400</sup> | Anna Abella, des de les pàgines de El Periódico, la qualificava de “novela sin ficción”:

El autor barcelonés regresa tras 11 años con '1969', una arriesgada y transgresora novela de testimonios reales de la Barcelona del "inicio del final de la dictadura.”<sup>401</sup>

Per tant, el gruix de la comunitat interpretativa crítica que s’expressa en els diaris i en les revistes literàries no ha posat en dubte la naturalesa del gènere a què se n’adscriu *1969*. La qual cosa és, des del nostre punt de vista, un atreviment molt poc raonat.

També, el que urgiria és preguntar-nos qui és l’autor de *1969*? Quina és l’autoritat literària que afirma que estem davant d’una novel·la? En la mesura que no és un llibre convencional, i en la mesura que les claus de la ficció han estat dinamitades per adequar-les a les claus de la documentació de *la vida col·lectiva* —aquells *tranches de vie* de què parlàvem no fa gaire<sup>402</sup>—, la pregunta és —creiem— plenament rellevant.

Recordem que *1969* respon a la intencionalitat d’escriure una novel·la definitiva sobre un any en particular. El rastre d’aquest any es vertebrava a través de la unió polifònica de veus i de textos; els quals, alhora, tenen un munt d’emissors, és a dir, d’autors/narradors. En un gran nombre de casos, aquests autors són ocults en l’anonimat o en la naturalesa apòcrifa de la presentació de l’escriptura, i sempre dispersos en els mots triats entre les entrevistes i els documents.

El llibre, per tant, és orfe d’un autor autoritat, d’un *auctoritas*. En aquest sentit, podem afirmar allò tan postmodern com que la mort de l’autor suposa la pèrdua d’autoritat d’un llibre. A *1969*, l’autor ritualitza el sacrifici d’abstenir-se d’escriure, de romandre silenciós, de posar-se de perfil, per tal de deixar que parlin els altres.

---

<sup>400</sup> La vanguardia, 12-11-22

<sup>401</sup> El Periódico, 7/11/2022

<sup>402</sup> En l’entrevista publicada amb Bernat Puigtbella a Núvol, el 22/12/2022, Márquez afirma literalment el següent: “Al principi, quan encara provava d’escriure una novel·la convencional, vaig escriure pàgines i pàgines i tenia la sensació de veure gent dalt d’un escenari, però amb el mal sentit de la paraula, com si bellugués titelles. Tot allò quedava tan lluny de la vida, era una cosa tan apagada respecte a la potència que té la primera persona, o bé la potència que tenen els documents”.

En l'antiguitat, aquesta pràctica era molt comuna, fins i tot era la regla a seguir. Estava mal vist signar una obra, perquè ningú no li donaria valor, per això calia assignar l'autoria a un personatge important, sigui de la religió sigui del món antic. Per posar un exemple: *El llibre de la creació (Sefer Yetzirah)*, de la mística jueva, segueix aquest principi. Aquell que el va escriure va considerar que no ho havia inventat, sinó que el que havia fet es devia a la inspiració del patriarca Abraham. Truc que s'ha vingut a anomenar com a recurs pseudoepigràfic, és a dir, recurs de la falsa atribució d'un text. La funció no era una altra que garantir la difusió més gran de l'escrit, i amagar l'autor. Perquè qui pot rivalitzar amb el profeta Abraham a l'hora de signar un llibre? Ningú, de tal manera que l'autor esdevé l'escriptor a la fosca de si mateix. El mateix passa en l'autoria de l'escriptura de gran part del *Nou Testament*, per exemple.

En aquest sentit, Márquez s'empetiteix com a escriptor i es presenta com a funció imprescindible, aparentment no jeràrquica dins el llibre; és a dir, com una funció més de l'acte comunicatiu literari. El subjecte (com l'autor) és un atribut lingüístic, per tant, tota identitat és perduda, és una referència en el cos de l'escriptura.

Fou precisament l'any 1969 (quina felix coincidència!) quan Michel Foucault va publicar un text titulat *Què és un autor?*<sup>403</sup> En aquest escrit, el filòsof francès posa en qüestionament el concepte de l'autor com a font d'autoritat i de significat en la literatura. En lloc d'això, Foucault argumenta que els textos són el resultat d'una sèrie de pràctiques discursives que no estan necessàriament relacionades amb una persona o autor singular. Així, Foucault sosté que la idea d'un autor com a font d'autoritat és una construcció social i històrica que ha estat utilitzada per justificar la censura i la repressió en la literatura:

Certament, seria interessant d'analitzar com ha estat individualitzat l'autor en una cultura com la nostra, quin estatut se li ha donat, a partir de quin moment, per exemple, s'han començat a fer investigacions d'autenticitat i d'atribució, dins de quin sistema de valoració ha estat pres, en quin moment s'ha començat a explicar la vida dels autors i ja no la dels herois, com s'ha instaurat aquesta categoria fonamental de la crítica «l'home-i-l'obra». Voldria de moment considerar només la relació del text amb l'autor, la

---

<sup>403</sup>Foucault, Michel; Trad. Pompeu Casanovas, *Què és un autor?*. Marges, Els: revista de llengua i literatura, 1983, Núm. 27, p. 205-220.

manera com el text apunta cap a aquesta figura que li és exterior i anterior, en aparença si més no.<sup>404</sup>

Per entendre bé com problematitza la tradició autorial, Foucault proposa la següent analogia *trinitària* posant l'exemple d'un autor que ha escrit un tractat de matemàtiques. Per una banda, hi ha qui fa el pròleg, que és distint de qui demostra les fórmules matemàtiques i de qui conclou i contextualitza les seves troballes. Aquests tres egos de què parla Foucault són simultanis i de naturalesa funcional. Si aquesta divisió tripartida l'apliquem a *1969*, veurem que dos dels egos (el primer i el tercer són adjudicables a Márquez, mentre que el segon, el que té la responsabilitat de la narració es dilueix en una infinitat de "jos" que pertanyen als múltiples textos que aplega el llibre. I aquests autors són verament invisibles, o merament funcionals.

De fet, tots els discursos que estan proveïts de la funció-autor comporten aquesta pluralitat d'ego. L'ego que parla en el prefaci d'un tractat de matemàtiques -i que n'indica les circumstàncies de composició- no és idèntic ni en la seva posició ni en el seu funcionament a aquell que parla en el curs d'una demostració i que apareix sota la forma d'un «Jo concloc» o «Jo suposo»: en un cas, el «jo» reenvia a un individu sense equivalent, el qual, en un lloc i un temps determinats, ha acomplert un cert treball; en el segon, el «jo» designa un pla i un moment de demostració que pot ser ocupat per qualsevol individu, sempre que hagi acceptat el mateix sistema de símbols, el mateix joc d'axiomes, el mateix conjunt de demostracions prèvies. Però podríem localitzar també un tercer ego en el mateix tractat; aquell que parla per a dir el sentit del treball, els obstacles retrobats, els resultats obtinguts, els problemes que es plantegen encara; aquest ego se situa en el camp dels discursos matemàtics ja existents o encara per arribar. La funció-autor no s'assegura per un d'aquests ego (el primer) en detriment dels altres dos, els quals ja no en serien aleshores sinó el desdoblament fictici. Cal dir, al contrari, que en discursos com aquests la funció-autor juga de tal manera que dona lloc a la dispersió d'aquests tres egos simultanis.<sup>405</sup>

Un altre escrit coetani al de Foucault, i que teoritza amb brillantor sobre la crisi de l'autor, és l'influent text publicat en forma d'article per Roland Barthes el

---

<sup>404</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>405</sup> *ibíd.*, p. 215.

1967, s'intitula *The death of the author*<sup>406</sup>. Sens dubte aquest text és una fita per a la crítica literària, perquè aquest assaig s'oposa agressivament a les tendències establertes en la cultura ordinària que posaven l'èmfasi en l'autor, la seva persona, la seva vida. Amb aquest breu article, l'autor francès bandeja la crítica literària clàssica que analitza una obra literària dins el context biogràfic i personal de l'autor de l'obra.

The image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centred on the author, his person, his life, his tastes, his passions, while criticism still consists for the most part in saying that Baudelaire's work is the failure of Baudelaire the man, Van Gogh's his madness, Tchaikovsky's his vice. The explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the author 'confiding' in us.<sup>407</sup>

Les implicacions filosòfiques de *La mort de l'autor* transcendeixen la literatura i estan estretament relacionades amb les tendències postmodernes del col·lapse del significat, la incapacitat de l'originalitat, la mort de Déu o el descobriment múltiple o descobriment sincrònic.

En defensa de la seva tesi, Barthes esmenta la intuïció de Mallarmé sobre el fet autorial:

For him, for us too, it is language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite impersonality (not at all to be confused with the castrating objectivity of the realist novelist), to reach that point where only language acts, 'performs', and not 'me'.

<sup>408</sup>

No és això, tal vegada, el que en proposa 1969? És el llenguatge, a través de les llengües amb què s'expressa (català col·loquial i castellà, com a ideolecte franquista), el que defineix la novel·la? A més, no hi ha cap esment als autors dels textos, només escriptura impersonal, en la mesura que a penes en sabem res de les veus que poblen la novel·la. Persones que funcionen com a

---

<sup>406</sup> Llegim la versió anglesa de Barthes, Roland, *The death of the author*, Fontana, London, 1977, p.142-148.

<sup>407</sup> *Ibíd.*, p. 143

<sup>408</sup> *Ibíd.*, p. 143.

personatges de ficció, representants modals/reals/ideals d'una època històrica ben concreta.

L'assaig de Barthes defensa que una obra literària mai no s'ha d'analitzar ni justificar a través de la vida de qui la va crear. L'autor està, en aquesta perspectiva, *dessemantitzat* i *desexistencialitzat*, és una mera marca lingüística. Aquesta afirmació és també plenament aplicable a Márquez. En el decurs de la lectura del llibre, amb qui menys es pensa és amb el seu compilador, amb el seu arquitecte. Márquez ha esdevingut en el seu llibre una funció gramatical tal com volia Foucault i una irrellevància existencial tal com proposa Barthes.

Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I: language knows a 'subject'," not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say, to exhaust it.<sup>409</sup>

A més, pel que fa a la relació amb la línia temporal, l'autor no és un *ens* previ a l'escrit, no es reproduïx la relació d'autor/creació literària com la relació del pare (existència prèvia) amb la del fill (existència posterior), sinó que la relació és inversa: els escrits són previs a l'autor. Tenim la simultaneïtat que es dona en l'acte d'escriure les entrevistes i en l'acte de la tria compiladora. La qual cosa d'alguna manera trenca amb la linealitat preceptiva de l'escriptura i de la lectura, que hem sostingut suara com a limitadora de la representació literària i que xoca frontalment contra la vida. Així doncs, l'escriptura és una activitat més de les infinites simultànies (eix paradigmàtic) que es donen en cada fracció temporal del present en cada lloc concret.

In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now.<sup>410</sup>

Certament, hi ha un sentit d'eternitat en l'escriptura —*scripta manent*— i en la lectura d'un text, que ultrapassa la vida biològica de l'autor i la de la successió

---

<sup>409</sup> *Ibíd.*, 145.

<sup>410</sup> *Ibíd.*, 145.

de lectors. Aquest sentit etern s'afilera, per exemple, amb la circularitat de les trames polítiques i vitals que són descrites en aquest llibre: dictadura, revolta, subversió, repressió, confrontació, crítica de l'estatu quo, somni, revolució... Representacions arquetípiques eternes, d'una crisi política intemporal. Parlem de Barcelona, 1969, però, *mutatis mutandis*, també del París i de la Praga del 68, de la revolta japonesa estudiantil del 68 (la més gran de totes), parlem de Santiago de Xile del 73, de la Lisboa del 74 o del Buenos Aires del 76, àdhuc trobaríem similituds amb el Bucarest del 89, per dir només algunes revolucions polítiques coetànies.

Barthes —anàvem dient— argumenta en contra de la pràctica de confiar en la biografia per explicar el significat últim d'un text.

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author God), but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.<sup>411</sup>

Tant s'hi escauen aquestes reflexions que fa que ens preguntem si l'autor francès no està prefigurant teòricament la novel·la que estem analitzant en aquest escrit: mort de l'autor, multidimensió de l'espai literari, prolixitat documental, citacions infinites, exhumacions documentals extrets dels centres de cultura...

Ens interessa també del text de Barthes, la defensa que fa de *Bouvard et Pécuchet*, perquè el llibre de Flaubert és una mena d'antecedent dels llibres impossibles (com ara *Ulisses o 1969*) amb l'absurd intent per part dels seus personatges protagonistes d'atènyer el coneixement de totes les arts conegudes.

Similar to Bouvard and Pecuchet, those eternal copyists, at once sublime -and comic and whose profound ridiculousness indicates precisely the truth of writing, the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on anyone of them. Did he wish to express himself, he ought at least to know that the inner 'thing'

---

<sup>411</sup> *Ibíd*, p, 146.

he thinks- to 'translate' is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely.<sup>412</sup>

1969 és aquesta multiplicitat d'escrits indesxifrables sense sentit últim, sostinguts a través d'una estructura que, alhora és força fràgil, perquè qualsevol canvi de jerarquia documental o d'ordre de lectura permet obligatòriament l'entrada d'altres interpretacions possibles o fer-lo completament intel·ligible i absurd. L'ús de la paraula *citacions* n'és clau per a Barthes, ja que expressa la idea que un text no pot ser verament original, perquè sempre al·ludeix a citacions prèvies, a idees preexistents. Per tant, l'"autor" no és realment un autor, sinó més aviat un "scriptor" que simplement agrupa textos preexistents. I ens tornem a demanar: no és pas això el que fa Márquez?

1969 potencialment és un llibre infinit, el significat últim del qual és sempre ajornat. En mots de Barthes:

In the multiplicity of writing, everything is to be disentangled, nothing deciphered; the structure can be followed 'run' (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath: the space of writing is to be ranged over, not pierced; writing ceaselessly· posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying' out a systematic exemption of meaning. In precisely this way literature (it would be better from now on to say writing), by refusing to assign a 'secret', an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases - reason, science, law.<sup>413</sup>

Però fixem-nos que Barthes subratlla la primacia de la interpretació individual de l'obra per part de cada lector respecte qualsevol significat definitiu que hagués pretès cap autor. Barthes suggereix que el naixement del lector ha de ser a costa de la mort de l'autor. L'autor esdevé poc més que una hipòtesi, mentre que el lector té via lliure per a endinsar-se en la pluralitat del text.

---

<sup>412</sup> *Ibíd*, p.146.

<sup>413</sup> *Ibíd*, p. 147.



El lector esdevé l'espai on s'inscriuen totes les citacions que conformen l'escrit que llegeix. Així doncs, la unitat d'un text no rau en el seu origen sinó en la seva destinació.

But there is one place where this multiplicity is focused, and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted. Which is why it is derisory to condemn the new writing in the name 'of a humanism, hypocritically – turned champion of the reader's rights.'<sup>414</sup>

*The death of the author* pot tenir diverses implicacions, tant literals com metafòriques. En termes culturals, la mort de l'autor és la negació d'un únic descobridor o d'un descobridor primer.

La idea de l'inconscient col·lectiu de Carl Gustav Jung propicia el concepte de la descoberta múltiple: una sèrie d'arquetips, formes bàsiques de l'inconscient col·lectiu, poden guiar a diferents individus a experimentar, sentir, pensar i observar en patrons similars i arribar a unes mateixes idees sincrònicament. Els escrits de Foucault i Barthes, citats ara mateix, en serien un exemple paradigmàtic d'una mateixa idea expressada de manera similar i sincrònica. Així doncs, assignar un autor a un text és limitar-lo. Sens dubte, aquesta és la raó per la qual la majoria dels textos que apareixen en la novel·la de 1969 no tenen autoria. De fet, de cap a cap, podrien ser, tots ells, falsos, és a dir, *factions*. Aquesta serà la nostra tesi: 1969 és una ficció històrica més, una novel·la que juga amb el concepte de l'anamorfosi, que deforma la naturalesa d'un document d'arxiu, per tal que sigui percebut —segons el punt de vista que pren el lector— ara com un document administratiu, ara com un episodi d'una novel·la. És en aquesta *liminalitat* (aquest espai de pas i de transició entre una consideració documental i una altra de literària) que s'exerceix en el mer acte de llegir, el que fa atractiva la proposta de Márquez.

---

<sup>414</sup> íbid, p. 147.

Jean-Luc Godard, un dels cineastes més influents de la *Nouvelle Vague*, crític cultural (amic i lector de Barthes!) va expressar en entrevistes i en escrits la mateixa idea de pèrdua d'autoritat del director en les seves pel·lícules i, en general, dels creadors de la cultura contemporània. Vegem què diu el director parisenc:

El dret de l'autor: realment no és possible. Un autor no té dret. No tinc cap dret. Només tinc deures. I després, a la meua pel·lícula, hi ha un altre tipus de "préstec": no cites, sinó només fragments. Com un tret, quan es pren una mostra de sang per analitzar-la. Aquesta seria la defensa del meu segon advocat. Ell defensaria, per exemple, el meu ús dels plans dels trapezistes que provenen de *Les Plages* d'Agnès. Aquest pla no és una cita, no estic citant la pel·lícula d'Agnès Varda: m'estic beneficiant del seu treball. Estic agafant un fragment, que incorpore en un altre lloc, on pren un altre sentit: en aquest cas, simbolitza la pau entre Israel i Palestina. No vaig pagar per aquest fet. Però si l'Agnès em demanés diners, suposo que seria a un preu raonable. És a dir, un preu en proporció a l'economia de la pel·lícula, al nombre d'espectadors que hi arriba...<sup>415</sup>

Ara que hem esmentat el llenguatge cinematogràfic, cal citar molt enfàticament una admirable pel·lícula documental espanyola que tant per la forma com pel contingut s'aparella a la gosadia literària de Márquez. Parlem de *Canciones para después d'una guerra*, de Basilio Martín Patino. Aquesta pel·lícula va ser creada de forma clandestina el 1971 (per tant, tot just dos anys després de la data simbòlica de 1969, per bé que la pel·lícula no es va poder estrenar fins al 1976). La cinta presenta imatges d'arxiu sobre la postguerra espanyola, a les quals se les fa acompanyar amb cançons populars de l'època. La idea central de la pel·lícula és que els documents visuals, extrets de filmoteques, ordenats dins d'una successió lineal, creen una doble narració, la pròpia, i la resignificada dins del context ordenat en què apareixen, per una banda, i amb la música que les remarca, per l'altra.

Aquesta cinta té el gran valor de mostrar un exercici de muntatge cinematogràfic virtuós, és a dir, la bastida. L'arquitectura interna és allò que sosté el missatge i el fa possible. Una textualitat d'imatges, que, alhora, va acompanyada d'una altra textualitat, la de les cançons populars de l'època, algunes de les quals van associades a un determinat bàndol en disputa. Així

---

<sup>415</sup> Extret de l'article Jean-Luc Godard: deu reflexions de l'últim mestre de la Nouvelle Vague, Xavier Aliaga, *El temps de les Arts*, 13 de set. 2022.

doncs, tant l'àmbit visual com el musical entren en una estreta relació dialèctica, amb la finalitat que l'espectador en tregui un doble significat: per una banda, que es preguntí sobre la presentació, el format, sobre què ha vist, i què ha escoltat; i per l'altra, com ho ha vist, és a dir, sobre el sentit narratiu, sobre quina història de la postguerra vol explicar la pel·lícula.

En diem pel·lícula, malgrat que, de fet, és una antipel·lícula; de la mateixa manera que *1969* és una antinovel·la. Comparem-ho formalment: en ambdós documents (pel·lícula i novel·la) no hi trobem director/autor tal com els entenem en les respectives arts, ni actors/personatges, ni guió/trama, sinó tan sols compilació de documents. Tot plegat sostingut amb una estructura narrativa cinematogràfica/literària que prepara l'espectador/lector a veure i llegir una altra cosa d'allò que veu i llegeix, això és el que hem anomenat abans amb l'efecte d'anamorfosi.

Un lector coetani davant de *1969* quedarà sorprès sobre el mode de presentació del llibre, el continent, la *dispositio*. La manera en què l'art narratiu ha atrapat el receptor a partir de la forma, la selecció de temes, l'ordre de presentació; i la segona sorpresa, més totalitzadora, és la tasca de cercar sentit a allò que va llegint. Sentit que és dirigit per la mateixa estructura de l'obra.

Tot amb tot, *Canciones para después de una guerra* i *1969* representen dos textos indesxifrables, perquè s'escapen dels marcs convencionals de l'hermenèutica cinematogràfica o literària, i, perquè són particularment plurals i dinàmics. Exploren ambdues creacions la distància entre espectadors/lectors i documents, la qual cosa provoca que no estiguem del tot segurs sobre què estem realment veient o llegint. Talment, la mateixa incertesa apuntada per Hegel al capítol *La certeza de lo sensible* dins *La Fenomenologia de l'esperit*.

*Si no decimos de algo sino que es una cosa real, un objeto externo, no decimos solamente lo más universal de todo, y de este modo enunciamos más bien en su igualdad con todo que su diferenciabilidad. Si digo una cosa singular, la digo más bien como totalmente universal, pues todo es una cosa singular; lo mismo que esta cosa es todo lo que se quiera. Y si, más exactamente, se indica este trozo de papel, tendremos que todo papel es un este trozo de papel, y yo he dicho siempre solamente lo universal.*

*Pero, si quiero echar mano del discurso, que tiene la naturaleza divina de invertir inmediatamente la suposición para convertirla en algo distinto y no dejar, así, que se exprese en modo alguno en palabras, puedo indicar' este trozo de papel, y hago entonces la experiencia de lo que es de hecho la verdad de la certeza sensible: lo indico como un aquí que es un aquí de otros aquí o en él mismo un simple conjunto de muchos aquí; es decir, que es un universal; lo tomo tal y como es en verdad y. en vez de saber algo inmediato, lo percibo.* <sup>416</sup>

Entre l'observador i el fet observat, entre el que mira i l'objecte contemplat, hi interactua la percepció, i la consciència personal de la percepció, provocant la sensació de la subjectivitat dels enunciat.

A més hem d'apuntar que, des de la nostra coetaneïtat, llegim aquests textos amb la càrrega d'una consciència lectora postmoderna, que dubta de tot (*de omnibus dubitandum*), i que a tot estirar obté com a resultat un missatge provisional, incert, eternament dialèctic.

L'originalitat de *1969* -i també de *Canciones para después de una guerra*- és, sens dubte, el llenguatge amb què s'expressen, perquè es legitimen literàriament i cinematogràficament llenguatges que originàriament no tenien cap intenció de ser-ne, d'artístics. Aquest desplaçament metafòric és, sens dubte, un dels grans capitals culturals d'aquesta novel·la, i de la dita pel·lícula.

Tot amb tot, si resseguim la recepció de la novel·la *1969* entre els lectors del país, amb tota seguretat donaríem la raó a Steven Knapp i Walter Benn Michaels, els quals a través del seu mític assaig *Against theory* s'oposaren frontalment a gran part de la tirania de l'hermenèutica postmoderna a l'hora de llegir un text. Recordem-ho:

But once it is seen that the meaning of a text is simply identical to the author's intended meaning, the project of grounding meaning intention becomes incoherent. Since the project itself is incoherent, it can neither succeed nor fail: hence both theoretical attitudes toward intention are irrelevant. The mistake made by theorists has been to imagine the possibility or desirability of moving from one term (the author's intended meaning) to a second term (the text's meaning), when actually the two terms are the same.<sup>417</sup>

<sup>416</sup> Hegel, G.W. F., *La Fenomenologia del Espiritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, pàg.70.

<sup>417</sup>Knapp, Steven i Benn Michaels, Walter, *Against theory, the University of Chicago press, Chicago, 1985, p. 12.*

Així doncs, aquests dos autors convidaven els lectors a fer lectures desacomplexades dels llibres, tot fugint de la teoria. A aquest enfocament se li ha anomenat *neopragmatisme*. Des d'aquest punt de vista, l'única manera d'equivocar-nos amb la literatura és a través de la recerca de justificacions teòriques fora del text. Al cap i a la fi, el significat del text el creen els mots del dit text. El significat d'un escrit és el mateix que la suma significativa de les seves paraules, i no pas dels objectes a què els mots representen. Per tant, la veritat del text no és una propietat objectiva del món, sinó que es troba en el mateix text, és una convenció social i una eina pragmàtica. Així doncs, per als neopragmàtics, no hi ha textos amb significat condicionat a la intenció de l'autor. L'error, per descomptat, és diferenciar intenció i significat, és a dir, creure que per conèixer el significat del text cal poder invocar la intenció de l'autor del text.

All theoretical arguments on the issue of authorial intention must at some point accept the premises of anti-intentionalist accounts of meaning. In debates about intention, the moment of imagining intentionless meaning constitutes the theoretical moment itself. From the standpoint of an argument against critical theory, then, the only important question about intention is whether there can in fact be intentionless meanings. If our argument against theory is to succeed, the answer to this question must be no.<sup>418</sup>

Per consegüent, si llegim *1969* amb aquesta mirada neta de teoritzacions complexes —pràctica que no seguim en aquesta tesi— el resultat podria ser paradoxal, perquè, al cap del carrer, no ens trobaríem amb una novel·la, sinó que acabaríem afirmant que tan sols és una compilació tan interessant com trista i atzarosa de documents diversos. La qual cosa és, per altra banda, d'una evidència absoluta. Els textos de *1969*, els autors dels quals en gran manera desconeixem, diuen el que diuen els seus textos, i prou! Amb aquests ulls neopragmàtics, l'àmbit de pensar un text llegit esdevé més concret, higiènic i limitat, perquè qualsevol aproximació a la intenció de l'autor que el va escriure és amputada. Ara bé, en el nostre cas, si seguim fil per randa, aquest posicionament, difícilment podríem sostenir que ens trobem davant d'un text literari. I això, nosaltres ho sostenim. De fet, aquest llibre no ho sembla, ni

---

<sup>418</sup> íbid. p 17.

per la forma ni pel contingut, una novel·la, certament, però sí que ho és per la intenció, des del nostre entendre. I el fet que nosaltres intuïtivament el llegim com una novel·la és determinant, perquè en el fet de la lectura hem aplicat una altra lectura intencionada: les pàgines diuen una cosa, però nosaltres en llegim una altra. I anem fent analogies entre aquesta proposta dins del marc d'una novel·la convencional. El marc, la presentació, el context situacional i discursiu, ens condiciona la lectura. La funció manifesta de la novel·la (ens mostra una pila de textos diversos) està connectada amb la funció latent (vol l'autor que llegim aquests textos des de la ficció). De la mateixa manera que un orinal en una galeria d'art es resignifica, per exemple, d'objecte utilitari a objecte artístic; les pàgines d'aquest llibre, editades com una novel·la, esdevenen, d'una manera insòlita, una novel·la.

Fiction here is likely to contain more truth than fact. Therefore I propose, making use of all the liberties and licences of novelist, to tell you the story<sup>419</sup>

Això escrivia Virginia Woolf, una altra autora modernista, en les primeres pàgines de la seva *A room of one's own*. Molt paradoxalment, en la novel·la de Márquez, sostenim que *els escrits* documentats han d'esdevenir ficció per tal de ser llegits, al cap i a la fi, com a portadors de *veritat* (malgrat que aquest concepte esdevingui una convenció literària més). Perquè el document administratiu, el text de testimoni, aïllat d'una cadena, no expressa cap significat particular per ell sol. En canvi, aplegats es reforcen els uns amb els altres, dialoguen, s'interrompen, es contraposen, se separen, tot creant efectes literaris.

Un procés altament important en el llibre *1969* és com aquest llibre, en retratar aquest any, produeix inexorablement efectes de la realitat de l'any 1969, és a dir, com el llibre construeix una realitat del passat. I aquest fet no és innocent, perquè té conseqüències en el concepte del passat que cadascú de nosaltres anem creant i transformant permanentment. El passat és viu en la mesura que el pensem diferent i divergent. Aquest llibre construeix, sens dubte, un imaginari del passat, que els lectors reproduiran en les seves construccions cognitives. Amb això volem dir que el discurs cultural i els seus productes no

---

<sup>419</sup> Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, Feed books, London, p. 5.

són tan sols pràctiques lingüístiques, sense capacitat d'influir i modificar la realitat mental, sinó que, molt contràriament, considerem el discurs literari com un element capaç de modificar visions, pensaments i, fins i tot, comportaments presents.

És allò que Bourdieu<sup>420</sup>, esmentant Mauss, deia que la realitat sociològica s'expressa dues vegades una com a format real, i, l'altra, com a estructura mental.

El discurs literari de 1969, per exemple, legitima les realitats reflectides en el llibre, en considerar-les com a veres. Cosa que significa que, per definició, la literatura pot modificar la *imago mundi* del nostre passat comú, i, subsegüentment, influir en el nostre futur, en la mesura que ve a formar pas del nostre imaginari històric personal.

Precisament, perquè la lectura de 1969 té aquesta transcendència, estem obligats a preguntar-nos des de quin locus d'enunciació escriu o dissenya el llibre Eduard Márquez. Així doncs, podríem assajar la resposta dient que Márquez escriu des de la seva condició d'escriptor català, barceloní, blanc, de cultura tradicional cristiana, d'esquerres, demòcrata i cultura bilingüe. Cal remarcar que l'elaboració d'aquest llibre ha rebut el suport econòmic de l'Ajuntament de Barcelona (Beca Montserrat Roig, 2017) i de la Institució de les Lletres Catalanes (Beca per a la creació literària 2021). Ambdues institucions no estan sota el paraigua ideològic de la dreta ideològica espanyolista. Per tant, el llibre difícilment podria tenir el suport d'aquestes dues institucions si el resultat literari hagués estat un cant nostàlgic del franquisme tardoral, o de l'Espanya eterna que somien els falangistes, franquistes i postfranquistes, per exemple.

Hi ha la ideologia de qui paga que influeix a la persona pagada, per bé que en aquest cas ambdues parts les imaginem afins ideològicament.

---

<sup>420</sup> Martínez, Ana Teresa. *Pierre Bourdieu: Razones y Lecciones de Una Práctica Sociológica : Del Estructuralismo Genético a La Sociología Reflexiva*. Ediciones Manantial, 2007, p. 79.

També és bo de saber que l'autor tenia nou anys, en 1969, i que, amb aquest exercici literari, entre altres raons, es vol retratar ell mateix. Ara bé, aquest és un autoretrat particular, perquè és un autoretrat en els altres, en el mirall dels textos diversos que apareixen en el llibre, i fet paradoxal: ell és el responsable de la seva inclusió. *1969*, consegüentment, és un intent de recuperar la infantesa i primera juvenesa de l'autor, els ecos de la qual passen invisibles entre les pàgines del llibre. I també escriu per a tots aquells que durant el 1969 eren allà, a Barcelona, sota la dictadura, amb l'esperança de la llibertat, o amb el fatalisme de perpetuar l'ostracisme franquista. En aquest llibre, sense ser al·ludits particularment, hi entra la vida dels pares i les mares d'una generació, i hi entra tota la sentimentalitat subjacent que va ser capaç de generar el mode de viure sota el franquisme. Els que parlaven i els que callaven. I també per a totes aquelles persones que tenien la consciència que l'ombra del franquisme es perpetuava en el règim del 78, i que el desordre franquista es mantenia viu sota el nou ordre democràtic.

En aquest retrat del franquisme que presenta el llibre, hi trobem una investigació sobre els modes de vida sota aquest règim. Ens atreviríem a dir que la presentació és més etnogràfica política que sociològica política.

En l'antropologia contemporània postmoderna, precisament, també s'ha treballat, com a font primera, els documents. I a més, ha posat en crisi el concepte d'autoria, talment com en la teoria literària. I és que l'aparent experiència de camp de l'antropòleg clàssic, i el fet que atresori un capital cultural i acadèmic sota la garantia universitària, fa que els receptors donin amb excessiva facilitat validesa a les representacions que es transmeten en llurs llibres clàssics. Unes representacions que van ser afectades pels particulars condicionaments personals inherents a l'hora d'observar la realitat antropològica o històrica. Parlem, per exemple, dels condicionants que suposen el fet d'escriure com a homes, occidentals, de llengua anglesa (o francesa o alemanya, per dir les llengües més hegemòniques en el camp de les ciències socials en el segle XX), de cultura cristiana, d'extracció burgesa, i amb una rica —com injusta— tradició supremacista cultural. Tots aquests



elements invisibles actuen poderosament per tal que les seves investigacions es vegin entelades per les característiques derivades d'aquests condicionants.

En aquest sentit, hem de recordar la desautorització que feu Derek Freeman, antropòleg neozelandès, a les descripcions idealitzades de la vida sexual dels adolescents de Samoa que reflectia la mirada feminista de Margaret Mead, en el seu llibre clàssic *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* <sup>421</sup>.

De l'antropologia postmoderna, ens interessa sobretot tres elements, perquè ens ajuden a problematitzar la novel·la de Márquez.

El primer element és el qüestionament de l'autoritat etnogràfica. Els antropòlegs postmoderns d'alguna manera han deixat d'investigar *els altres*, per passar a investigar les representacions que han fet els antropòlegs clàssics "dels altres", sota la sospita raonada que moltes representacions són acomodades, poc objectives, colonials o etnocèntriques. Per tant, nosaltres dubtarem de la realitat que expressen els diversos textos que presenta 1969, és a dir, dubtarem en el fet de considerar-los com a sinònim de realitat històrica. I en aquest sentit, sospitarem que els criteris de selecció de textos venen determinats per la mirada condicionada i personal de Márquez.

El segon element és l'intent de la supressió de l'antropòleg/autor del llibre en l'escriptura del llibre, tal com veiem en l'etnografia col·laborativa. De manera que, davant la preocupació de la contaminació de l'autor a l'hora de descriure la realitat, aquest corrent ha intentat fer investigacions a partir de la unió de textos múltiples: documents autobiogràfics, veus narratives, transcripcions de textos històrics, o dialògics, amb la premissa que l'autor/investigador intervingui poc o tingui merament una funció connectora, funcional. És a dir, es crea alguna cosa similar a allò que ens presenta Eduard Márquez, amb el seu intent de reprimir o invisibilitzar la seva ideologia.

Llegim què diu Eduardo Peláez sobre l'antropologia experimental.

---

<sup>421</sup> Freeman, Dereck, *Margaret Mead and the heretic: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth, Sex and Temperament: In three Primitive Societies*, Harvard University Press, 1983.

En la búsqueda de nuevas alternativas a los problemas de la etnografía clásica, la nueva antropología posmoderna explora nuevos modos de hacer etnografía. Surge la “etnografía experimental”, donde se yuxtaponen documentos autobiográficos, múltiples voces narrativas, transcripciones de textos históricos. Comienzan a surgir modos dialógicos de escritura (George Marcus, Jean-Paul Dumont, Paul Rabinow, Vincent Crapanzano y Renato Rosaldo) bajo la consigna de dar lugar a la polifonía o plurivocidad de los actores, y escapar de la voz en tercera persona, pretendidamente objetiva, de las etnografías clásicas. Todos estos autores son impulsores de una etnografía cuestionadora del objetivismo científico que intenta escapar de la voz monológica y totalizante característica de la etnografía clásica. Según Stephen Tyler (1986), la etnografía posmoderna privilegia el discurso por encima del texto, la ruptura y desfamiliarización del sentido común por encima del crecimiento del conocimiento, y la reflexividad de la relación texto-autor-lector por encima de una objetividad en tercera persona. Con ello no se pretende la reinstauración de una nueva representación intersubjetiva aséptica —lo cual sería tan ingenuo como el objetivismo clásico—, sino escapar de un discurso indirecto y supuestamente objetivo —característico de los estilos coloniales de representación—, y proponer una lectura no homogénea que permita al lector desarrollar una mayor conciencia etnográfica. A su vez, se busca una escritura que informe sobre la cultura, en cuanto totalidad no homogénea, concebida como un diálogo abierto entre distintas subculturas<sup>422</sup>

Per tant, existeixen *altres* antropologies, per representar la realitat, com existeixen *altres* historiografies i novel·lístiques, per encarar el passat. I aquest llibre, *1969*, sempre en representarà una. Sabem que llegir la realitat, és a dir, llegir els discursos de la realitat, sigui literària o antropològica, és un camp minat de paranys lingüístics i mentals. Per això, és tan interessant encarar-se amb *1969*, perquè la seva presentació lingüística és un fet diferencial.

Un tercer element que ens sembla notable de l'antropologia postmoderna és l'acostament del discurs antropològic a l'univers del discurs literari. Ja hem vist a la part primera d'aquesta tesi, de la mà de Hayden Whyte, com el discurs històric esdevé text literari en alguns autors a partir dels seus trops d'enunciació. D'alguna manera sembla que la vertiginosa mirada ficcionalitzadora de tota la producció cultural acostava la realitat a una mera projecció del llenguatge. I això l'acosta molt al pensament de Derrida.

---

<sup>422</sup> *Repensar el método etnográfico. Hacia una etnografía multitécnica, reflexiva y abierta al diálogo interdisciplinario*, Ismael Eduardo Apud Peláez. *Antipodas* Revista Antropología y Arqueología. no.16, Bogotá, junio, 2013.

Mirem, aleshores, què diu un dels llibres més importants de l'antropologia contemporània. *Retòricas de la antropologia*<sup>423</sup> de Marcus i Cliff, a l'hora de retratar el binomi etnografia i literatura.

La aproximación «literaria» goza, de un tiempo a esta parte, de cierta popularidad en el campo de las ciencias humanas. En la antropología, por ejemplo, se da el influjo de escritores como Clifford Geertz, Víctor Turner, Mary Douglas, Claude Lévi-Strauss, Jean Duvignaud y Edmund Leach, por mencionar a unos pocos. Ello ha hecho posible la demostración, por parte de etnógrafos y de antropólogos, de la gran importancia analítica que se contiene en la práctica literaria. Así y todo, en los ensayos aquí recopilados, se amalgaman las fronteras de lo artístico y de lo científico. Tal es el mayor atractivo del libro. Y tal indefinición de esas fronteras, como ya demostraran Malinowski, Conrad y Frazer, ha sido sumamente beneficiosa. Margaret Mead, Edward Sapir y Ruth Benedict, por otra parte, se veían como antropólogos y como literatos. En París, el surrealismo y la etnografía intercambiaron con harta frecuencia ideas y personalidades. Pero solo recientemente el influjo de lo literario ha servido para establecer una distancia con el «rigor» de la disciplina. Sapir y Benedict han tenido que ocultar, por ejemplo, su poesía de la contemplación científica de un Franz Boas. Unos cuantos etnógrafos, por lo demás, han sido tachados como novelistas, especialmente aquellos que redactaban sus escritos con cierta altura de miras, con cierta corrección literaria. Ocurre así, quizás, porque el concepto de lo literario, la propia noción de literatura, permea cualquier trabajo que verse sobre las representaciones culturales. Es una pura y simple necesidad expresiva. Aunque tal necesidad haya arribado a las playas de la etnografía con cierto retraso.

El text esmentat subratlla l'acostament inevitable entre la descripció literària i l'etnogràfica. A més recordem que aquest llibre *La retòrica de l'antropologia* és una resposta crítica a la tasca feta per l'antropòleg Clifford Geertz, al llarg del seu magisteri durant els anys seixanta i setanta. Pensem que a Geertz (també a George Lakoff<sup>424</sup>) li devem l'apreciació que cada dimensió de la vida social té un component simbòlic, i li devem també la definició de cultura com a conjunt de significats compartits. El que havia de fer l'antropòleg, consegüentment, era interpretar els significats. Així doncs, Clifford Geertz entén la cultura d'una societat com un text, com un drama social, i la tasca de l'antropòleg és el d'interpretar-lo.

---

<sup>423</sup> Clifford, James, i Marcus George, *Retòricas de la Antropologia*, Júcar Universidad, 1991, pàg.28.

<sup>424</sup> Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metáforas de La Vida Cotidiana*. Ediciones Catedra, 1986.

Interpretar i comprendre significats, més que no pas inventariar i explicar una realitat etnogràfica, aquest és el gir hermenèutic que va proposar Geertz. I per als nostres interessos literaris, ens preguntem si no és això el que fan els lectors de 1969? És a dir, el que fem és interpretar els significats compartits de dues cultures en disputa que apareixen en el llibre, amb els seus simbolismes identitaris, dins dels seus respectius drames socials i existencials. Sigui amb permís —o sense— de la comunitat interpretativa a la qual pertanyem.

Geertz, en el seu llibre *La interpretació de les cultures*<sup>425</sup>, va posar en circulació el mètode de *la descripció densa* que, a grans trets, és un doble exercici hermenèutic que s'opera a partir de l'acumulació de dades sobre les pràctiques culturals i els seus significats subjacents. Volem sostenir que 1969 podria formar part d'aquesta descripció densa sobre la qual interpretar els significats socials, que emanen dels textos compresos en el llibre. I, en part, aquesta interpretació és tasca d'aquesta tesi.

---

<sup>425</sup> Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc, Publishers, New York, 1973.

### 3.1. La colonialitat de 1969

Una de les possibles interpretacions que emanen els significats del llibre de 1969 és el de l'absoluta colonialitat que respiren els personatges del drama dins el binomi colonitzadors i colonitzats, opressors i oprimits en el marc ideològic del llibre.

Malgrat que hi ha un gruix de la crítica històrica que nega el fet que a Catalunya se li pugui aplicar el terme colònia d'Espanya, hi ha qui no dubta que així s'ha de llegir la realitat històrica del Principat. I això és fonamental per llegir els processos i les dinàmiques internes que mostra la lectura de 1969. Esmentarem, per exemple, un cèlebre article publicat a *El Punt*, en 2015<sup>426</sup>, per l'historiador Jaume Sobrequés i Callicó, que expressava sis punts per als quals havíem d'interpretar l'ocupació militar castellana com un procés de colonització, per bé que el nostre procés de submissió difereixi d'altres processos colonitzadors històrics. L'argument principal en contra de la lectura colonial de la nostra realitat política, com veurem, és la geogràfica. Catalunya no entra en

---

<sup>426</sup> El Punt 11-11-2015.

els esquemes binaris de primer món i tercer món, tot al·ludint al procés de la colonització com un fenomen entre aquestes dues categories geopolítiques. Tanmateix, el concepte de colonització, i de la pràctica colonialista, esmenta realitats polítiques universals, que no se circumscriuen en les categories del colonialisme clàssic; molt contràriament, la colonialitat és una realitat que s'escola tant a la vida domèstica (colonialitat en les relacions conjugals), laborals (a través de normatives impositives) i nacionals (amb l'ocupació militar, el començ del procés d'aculturització del poble colonitzat i el robatori extractiu dels recursos del país sotmès). Naturalment, estem parlant de processos dinàmics molt complexos que generen realitats distintes en les comunitats afectades. Així, trobarem, en el llibre de 1969, exemples d'assimilació cultural i de submissions polítiques i econòmiques, que remarquen la colonialitat particular en què es vivia a Barcelona.

Podríem qualificar el fenomen descrit a la novel·la com un exemple de colonialisme *intern europeu*, o sigui, colonialisme dins les fronteres del Vell Continent. Parlem de territoris, minories nacionals, que s'han vist, al llarg de la història, absorbits per països més poderosos. Nacions fortes o grups dominants que han volgut controlar i subjugar dites nacions a través de l'expansió territorial.

Exemples de dominació i control del poble més fort contra el poble més feble, a Europa, en trobaríem desenes, de casos. Començant pel país veí, França, o l'antic imperi austrohongarès o l'imperi rus, per exemple, on la metròpoli establia relacions de submissió respecte de la colònia. A 1969, la metròpoli, Madrid, ve clarament representada per les ordres, lleis, decrets-llei, que provenen de la JEFATURA DEL ESTADO, signades o bé per Francisco Franco o bé pel vicepresident del govern Luís Carrero Blanco<sup>427</sup>. I també per les cartes aduladores que enviava Tomás Garicano Goñi al vicepresident espanyol del govern tot informant-lo d'afers de la colònia.<sup>428</sup> O els informes que emetia la Jefatura de la Policia, la Guàrdia Civil o la Brigada Social.

---

<sup>427</sup> Ibíd., p.157, 158.

<sup>428</sup> Ibíd., p. 58.

No cal dir que aquesta pràctica colonial (en què el més gran s'imposa al més petit) continua amb una vivor extraordinària en el temps que escrivim aquesta tesi, només hem de pensar en l'annexió i ocupació territorial de potències militars com ara els EUA, la Xina, Rússia o Israel davant altres països més febles.

Nosaltres, en aquesta tesi, prenem com un dels instruments d'anàlisi del llibre l'hermenèutica postcolonial, perquè en gran manera ens permet entendre i explicar la realitat política i psicològica de Catalunya, tant en el 1969 com en els temps actuals.

Així, podem llegir el llibre, per exemple, com una mostra de discursivitats colonials. *1969* dibuixa el conflicte entre els que sostenen el poder franquista contra els que volen derrocar-lo, alguns dels quals parlen una altra llengua distinta de l'hegemònica, la castellana, i pertanyen històricament a una altra comunitat i cultura. És en aquest combat on es fixa la *posicionalitat* colonial, la divisió entre un mateix i l'altre. La qüestió del poder colonial, de la diferenciació de colonitzador i el colonitzat, no és gens lluny de la hegeliana dialèctica de l'amo i l'esclau o de la projecció fenomenològica de l'alteritat en el discurs d'Emmanuel Levinas.

La diferència més clarament tangible, palpable i llegible mostrada en el llibre és una diferència lingüística entre el castellà oficial, retòric i administratiu (el del Poder) i el castellà de l'obrer, del dissident, de la nota subversiva, i, encara, i molt particularment, el d'una altra llengua representada: el català col·loquial amb què s'expressen moltes veus dins *1969*. Diferències lingüístiques produïdes dins del mateix acte de la tria de la llengua, rere del qual hi ha l'articulació de dos mons en disputa, amb una desigualtat desproporcionada en les seves relacions de força. El discurs administratiu i policial en el llibre és el discurs de la metròpoli, de Madrid; el discurs en llengua col·loquial, farcida de castellanismes, és la llengua local, el dialecte barceloní. Òbviament, rere d'aquestes diferències hi ha la diglòssia, la minorització lingüística, el bilingüisme asimètric, i les marques diastràtiques amb què la llengua revela la condició social de cada parlant.

En cada text d'aquest llibre, hauríem de saber veure una tessel·la del mosaic del franquisme, tres-cents seixanta-sis són els textos de què consta el mosaic de 1969. Cosa que ens convida a practicar una hermenèutica oberta en la lectura, hermenèutica oberta i fronterera. Perquè és un mer acte de fe per part dels lectors, el fet que admetin l'existència *real* d'aquests textos. Recordem que Márquez no informa en el llibre de la procedència de les fonts ni de la identitat de les veus. Això, d'una banda, l'allunya el llibre del text històric, i l'acosta al literari, naturalment. I, d'una altra banda, emfasitza les convencions de lectura entre lector i llibre, és a dir, el lector accedeix —o no— a creure's que els textos són reals i que les veus del llibre existeixen o van existir, per tal que el joc de la transferència literària funcioni. Hermenèutica oberta vol dir que podem llegir el llibre tant com la unió de textos històrics, com també la d'unió de textos de ficció històrica. El resultat final, de tota manera, no canvia, perquè el llibre crea efectes de realitat (i de veritat) en les dues lectures tant la fantàsica com la històrica.

La visualització de la diferència s'il·lustra amb el tractament de les llengües, que és un tema troncal en 1969, atesa la naturalesa bilingüe del llibre. Molts estudiosos postcolonials s'han preocupat per aquesta mena de violència impositiva de caràcter lingüística i epistèmica. Fou Gayatri Spivak qui formulà la següent interrogació: "Pot parlar el subaltern?"

Com que el colonialisme és una relació de poder que s'expressa amb la supremacia d'una sola llengua, la del colonitzador, aquesta novel·la ensenya de manera fefaent la colonialitat lingüística dels barcelonins dins les seves relacions, laborals, escolars, conjugals i polítiques.

La pregunta de Gayatri Spivak, citada suara, pertany a un llibre clàssic: *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, publicat el 1988<sup>429</sup> El provocatiu títol no ha de ser pres de manera literal, sinó que conceptualitza el silenciament estructural que pateix el subaltern dins d'un sistema colonial i capitalista. Per descomptat, el subaltern parla i s'expressa, però la seva veu no

---

<sup>429</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, edited by Rosalind C. Morris, Columbia University Press, 2010.



té la mateixa entitat dialògica. Això vol dir que el subaltern no és un subjecte que ocupa una posició discursiva des de la qual poder parlar. És, per dir-ho així, l'espai blanc entre les paraules. Si pensem que el llibre *1969* és un univers referencial, dels 366 textos que el componen, 270 són en castellà, i tan sols 96, en català. Entre els castellans, només 67 tenen un caràcter progressista o d'esquerra; i entre els catalans, només 3, pertanyen a una ideologia de dretes o conservadora. Per tant, la veu catalana és la subaltern, la silenciada en l'espai públic i oficial. Recordem que el concepte de subaltern per Spivak, en l'Índia colonitzada, són tots els indis que no formen part de l'elit britànica o Índia.

I també, i molt particularment, el concepte de subaltern es refereix específicament a diversos col·lectius oprimits, que tenen en comú l'afàsia social, el fet de no tenir veu. Parlem del proletariat, els migrants, les dones, els alienats, els homosexuals i els marginats...

Dins del context urbà de 1969, cal remarcar que les dones apareixen molt poc en el llibre (només 28 veus pertanyen a les dones), i encara menys a la dels homosexuals (només 5 veus); pel que fa a la situació dels alienats, només n'hem trobat una referència. De tota això, deduïm que *1969* és un llibre masculí i heteronormatiu. En aquest sentit, Márquez ha parlat de la dificultat de trobar el testimoni femení per a representar-lo i significar-lo, i també cal dir que el proletariat apareix menys en les entrevistes que no pas representants dissidents de la burgesia barcelonina.

Tot i que deixem clar que la voluntat de l'autor no era pas fer un retrat sociològic —malgrat que se'n desprèn un— sinó que el que pretenia era donar una imatge global possible del que fou 1969. Imatge global possible, que no pas teoria sobre la realitat barcelonina, aquest llibre està prop de la magna representació balzaquiana, la de la *Comédie Humaine*, que, a través de l'exercici de la ficció, va saber explorar a bastament les complexitats i contradiccions de la societat burgesa del seu temps.

Certain varieties of the indian elite are at best native informants for first-world intellectuals interested in the voice of the Other. But one must nevertheless insist that he colonized subaltern subject is irretrievably heterogeneous.<sup>430</sup>

Spivak ens comenta com la font d'informació sociològica de la realitat dels subalterns de l'Índia sorgia a través de les elits intel·lectuals, la qual cosa fa d'una lògica esclafant, ja que hem dit que el subaltern no té veu social; *mutatis mutandis*, en el nostre llibre molta de la informació que rebem de la Barcelona de 1969 és a través de la burgesia dissident o bé del franquisme oficialitzat, per bé que trobem algunes veus d'obrers. Sigui com sigui, qualsevol aproximació a la realitat humana de la Barcelona d'aquest temps, toparà amb la complexitat de l'heterogeneïtat, talment com passava amb els subalterns colonitzats de l'Índia, que apuntava Spivak, com la de qualsevol altra classe social estratificada i reflectida a la novel·la de Márquez. Això és bàsic per defugir de les simplificacions categorials en què molt sovint reduïm la representació de la realitat. La vividesa, dinamisme i imprevisibilitat de la vida és sempre un repte per a qualsevol escriptor. Márquez ho assoleix a través de la superposició de textos al voltant de temes encadenats al llarg d'una seqüència temporal.

Les dones i els homosexuals, la prostitució formen part d'aquest univers subaltern. La invisibilització és el pitjor insult que es podia fer a una lesbiana, quan només es prioritzava l'homosexualitat masculina. Això ho deia Judith Butler en la seva obra *El gènere en disputa: feminisme i subversió*. La teoria de Spivak sobre la subalternitat també intersecciona amb la crítica del biaix classista indi, com la pràctica cultural dels artistes que també tendeixen a fer callar les veus subalternes.

Qui ha pensat i escrit força sobre les representacions de l'altre, dels altres, ha estat Edward Said, que va ser capaç de plantejar-se el punt zero de la representació dels altres en el seu llibre d'*Orientalismo*<sup>431</sup>. Aquest llibre impactà als cercles intel·lectuals perquè feu una militant defensa de la dignitat del poble àrab i la seva cultura, i denuncià la construcció menystenidora, minoritzadora

---

<sup>430</sup> *Ibíd.*, p 56.

<sup>431</sup> Said, Edward W. , *Orientalismo*, De Bolsillo, Barcelona, 2008.

feta per Occident, des de la qual visió s'amaga una relació de dominació i de dominat.

En el cine y en la televisión, el árabe se asocia con la lascivia o con una deshonestidad sanguinaria. Aparece como un degenerado hipersexual, bastante capaz, es cierto, de tramar intrigastortuosas, pero esencialmente sádico, traidor y vil. Comerciante de esclavos, camellero, traficante, canalla subido de tono: estos son algunos de los papeles tradicionales que los árabes desempeñan en el cine. El líder árabe (líder de indeseables, piratas e «indígenas» insurgentes) se puede ver con frecuencia chillando al héroe y a la rubia occidentales capturados (y llenos de santidad): «Mis hombres os van a matar, pero antes se quieren divertir un poco». Mientras habla, echa una mirada maliciosa a la rubia: esta es una imagen degradada del sheij de Valentino que está en circulación. En los resúmenes de actualidad y en las fotografías de prensa, los árabes aparecen siempre en multitudes, sin ninguna individualidad, ninguna característica o experiencia personal. La mayoría de las imágenes representan el alcance y la miseria de la masa o sus gestos irracionales (y de ahí desesperadamente excéntricos). Detrás de todas estas imágenes está la amenaza del yihad; su consecuencia inmediata es el temor a que los musulmanes (o árabes) invadan el mundo..<sup>432</sup>

I en el llibre de Márquez, els orientals són els catalans i els obrers, representats des de la reducció política com a “comunistas”, “separatistas”, “rojos” i, com a malaltia social:

Que mientras dure esta situación (estat d'excepció), los gobernantes se esfuercen por imitar a los buenos cirujanos, los cuales se esmeran en extirpar los tumores con un gran respeto al enfermo y perjudicando lo menos posible los órganos sanos..<sup>433</sup>

La violència categorial, típica de qui sustenta el poder sigui un règim franquista sigui democràtic, emana dels textos dels cercles oficials i dels de propaganda. La crítica als *altres* és sistèmica en el món hispànic. És un discurs construït per ser-ne hegemònic, alimentat pels trenta anys de la victòria franquista (1939-1969) i pels segles d'ocupació colonial i cultural del territori. En aquesta crítica a la salut del sistema es retrata d'alguna manera l'aversion de la classe

---

<sup>432</sup> íbd. p.379.

<sup>433</sup> Márquez. op. cit. p.57

dominant castellana a tot allò que és diferent. La por a l'alteritat, pròpia dels caràcters autoritaris. En la llarga i trista història de l'exclusió hispànica dels *altres* hauríem d'esmentar que primer foren els jueus (1492); després, els moriscos (1609); més tard, els protestants (1517-1648) i els jesuïtes (1767). I, actualment, les darreres minories perseguides i prohibides són la dels nacionalismes perifèrics.

Said denuncia les mirades dels colonitzadors com a esbiaixades, i posa l'èmfasi en els processos de normalització d'aquestes mirades esbiaixades, construïts a partir de la superioritat racial, cultural, econòmica, militar. Rere d'aquesta simplificació de la mirada, hi ha la justificació de la dominació.

Ara bé, l'estudiós palestí no es va plantejar la qüestió de com hauria de ser la representació d'un membre d'una minoria colonitzada, que escriu sobre aquesta minoria. Tal vegada, sigui aquest l'exercici objectivador de l'altre el que fa Márquez en el seu llibre: ell és un membre d'una minoria colonitzada que escriu sobre com es representava la imatge de la seva ciutat a partir dels documents que generava la gent de la ciutat. Said, certament, no es planteja —almenys en aquest seu llibre famós— com hauria de ser el mètode, el biaix d'una persona que escriu sobre els altres amb la voluntat d'aproximar-s'hi amb la mínima contaminació possible en el seu llenguatge i en la representació. És a dir, en el fons, el problema plantejat és si un home pot escriure sobre una dona, si el colonitzat pot escriure sobre el colonitzador (i viceversa), si l'opressor pot escriure sobre l'oprimit, si l'etnògraf pot retratar els usos i costums d'una societat aliena, si l'historiador pot representar el passat des del present, etc. I si aquest biaix ha de ser pitjor que el biaix dels prejudicis i mirades distorsionades que una persona construeix sobre ella mateixa o sobre la seva col·lectivitat.

Així doncs, seguint aquesta concatenació de condicionaments, ens preguntem: Com hem de llegir les veus/ testimonis que apareixen en el llibre? Quin valor hem de donar-hi?

Recordem que nosaltres ens inclinem a llegir-los com a exemples de veritats literàries, és a dir, veritats dins la ficció, i no pas com a veritats documentades en el pla històric o de la realitat. És un fet provat que quan narrem el nostre passat és inevitable canviar-lo, deformat-lo, emblanquir-lo, exaltar-lo o arruïnar-lo, perquè els records són una matèria portàtil que es poden implantar, falsificar, distorsionar, contaminar o transformar, i tot això sense que la persona que evoca els records en sigui conscient d'aquest procés involuntari de deformació i falsejament que opera en narrar-los.

La ment, on habita la memòria i els records, és un territori opac, terra ignota i mal explorada. Si anem a casa dels psicòlegs per veure què diuen sobre els records i la memòria, trobarem alguns fils interessants per tal de connectar-los a la realitat de la novel·la. I així podrem valorar, en la mesura que creiem que els testimonis són reals, tal com afirma l'autor, quin pes hem de donar als records viscuts per les persones/personatges de la novel·la. És a dir, amb quina cautela els hem de llegir?

No tots els records són iguals. I alguns dels que apareixen en el llibre són aquells que els psicòlegs anomenen records de flaixos (*flashbulb memories*). Aquells que fan esment a records vívids i detallats d'esdeveniments molt significatius, amb una forta càrrega emocional. Hi ha diversos casos d'aquest tipus de records viscuts en primera persona o en tercera. Un d'ells el trobem en el testimoni d'una de les persones torturades a la Prefectura de Via Laietana, amb l'aparició del sinistre comissari Creix:

I d'allà a la via Laietana, on van començar les hòsties. No van trigar gaire. Recordo molt bé l'aspecte, però no el nom, del que va començar a hostiar-me. Ell el que volia és

que jo cantés de seguida els pisos que coneixia de l'organització. I jo l'únic que tenia clar era que havia d'aguantar les vint-i-quatre hores que teníem acordades per donar temps a buidar-los. Totes les primeres vint-i-quatre hores va ser aquesta història. Hòstia va, hòstia ve! (...) I també recordo una troballa amb el Creix pel passadís. I el molt fill de puta dient "Vaya, este es el chavalín ese de los trotskos, ¿no?", va i em fot un cop a l'estómac amb el canto de la mà. així com qui fa una gracieta. I tot plegat es va allargar una setmana.<sup>434</sup>

Aquests records, capturats com una successió d'imatges instantànies, graven detalls i emocions associats. Normalment, aquests records no són tots fiables, perquè es tracta d'una matèria molt contaminable per altres històries similars, per la profusió d'històries èpiques que giren entorn d'aquests moments. El fet que una persona asseguri i reasseguri que se'n recorda completament del que va passar, no és cap garantia de veritat.

El psiquiatre reusenc Francesc Tosquelles diu literalment quan parla dels records<sup>435</sup>:

Una característica general de totes les històries psicoanalítiques és que són inventades, perquè l'individu no en recorda res, de les seves anècdotes, i aleshores, si no les inventa, és millor que les inventi.<sup>436</sup>

És un fet provat que els malalts psiquiàtrics milloren particularment quan tenen la possibilitat de delirar, és a dir, de trobar sentit a llurs actes i vides a través d'una narració. Per més que la narració sigui completament desbaratada, desenraonada i boja. La narració, o l'assumpció d'una narració, d'una explicació, reequilibra. Té aquest poder. No obstant això, una narració no garanteix mai cap guariment, sinó que aboca la psique a la sedació de tenir una història, un missatge, una resposta a allò que passa. En aquest sentit, la pitjor de les follies, la més fosca, és aquella que no té mots, que no té

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 143-145.

<sup>435</sup> Extret del documental en francès *Tosquelles, une politique de la folie*.

<sup>436</sup> Mots extrets del documental *François Tosquelles: une politique de la folie*.

llenguatge, és allò que Lacan va anomenar com el *Real*. És a dir, el real lacanià és un trauma, una sordidesa, una experiència desbordant, allò que escapa d'entrada a cap representació lingüística possible.

En aquest fragment veiem com Tosquelles torna a posar en sospita qualsevol narració del passat que creen els bojos, i per extensió, els que no estan tan bojos.

Quan un intenta explicar la seva història, per explicar les seves memòries, explicar les coses, com es fa a la clínica psiquiàtrica o psicoanalista, de fet, el que s'evoca, sense ser radicalment fals, és sempre fals o falsejat. És a dir que a vegades posem l'èmfasi en una sort de to èpic, com si fóssim uns herois extraordinaris, i com si fos gràcies a la nostra empena narcisista-màgica, i gràcies als nostres valors espirituals caracterològics, que són el que fa que tirem endavant.<sup>437</sup>

Recordem que en el llibre apareix un terrible testimoni de denúncia sobre la situació dels bojos en els frenopàtics. Així a través d'una veu catalana llegim: "Llavors faig unes proves i entro a treballar al manicomi de Santa Coloma. I aquest és el meu segon gran xoc."<sup>438</sup>

Finalment, Tosquelles ens adverteix davant les declaracions de sinceritat que emeten els testimonis.

L'analista, que no és tan innocent, quan el seu pacient li explica la seva vida, se sent obligat a creure'l. Queda molt clar que la història (del pacient) està deformada, malgrat que sigui molt sincera. La sinceritat potser és el pitjor dels vicis.<sup>439</sup>

Podríem al·legar que Tosquelles parla de casos en un context d'alienació, en canvi, aparentment els testimonis que expliquen les seves històries en el llibre

---

<sup>437</sup> Mots extrets del documental *François Tosquelles: une politique de la folie*.

<sup>438</sup> Márquez, op. cit, p.426.

<sup>439</sup> Mots extrets del documental *François Tosquelles: une politique de la folie*.

no en són, necessàriament, d'alienats mentals. Vegem, doncs, què diuen els estudis moderns sobre records associats a fets històrics, els *flashbulb memories*, els narradors dels quals són persones considerades com a normals.

Així doncs, comptem amb estudis de psicòlegs nord-americans, que prestos es van afanyar a entrevistar testimonis contemporanis al llarg del país just després dels atacs de l'onze de setembre del 2001. L'objectiu d'aquest experiment era comprovar què recordem quan recordem. I les conclusions foren:

More than 3,000 individuals from seven US cities reported on their memories of learning of the terrorist attacks of September 11, as well as details about the attack, one week, 11 months, and/or 35 months after the assault. Some studies of flashbulb memories examining long-term retention show slowing in the rate of forgetting after a year, whereas others demonstrate accelerated forgetting. The present paper indicates that (1) the rate of forgetting for flashbulb memories and event memory (memory for details about the event itself) slows after a year, (2) the strong emotional reactions elicited by flashbulb events are remembered poorly, worse than non-emotional features such as where and from whom one learned of the attack, and (3) the content of flashbulb and event memories stabilizes after a year. The results are discussed in terms of community memory practices.<sup>440</sup>

Per tant, sembla concloent que els records, així com les emocions que els acompanyen, amb el temps es van transformant lentament i gradual, malgrat que alguns es puguin estabilitzar.

Per concloure aquest apartat psicològic, esmentem novament Jacques Lacan, col·lega de Tosquelles, que va tractar el tema de la "mensonge" dins del marc de la seva teoria psicoanalítica. Així Lacan considerava el tema de la mentida a propòsit de com el subjecte se situa en el discurs i com és la relació amb el seu desig i amb el desig de l'Altre. Recordem que el desig de l'Altre (en aquest

---

<sup>440</sup> Long-term memory for the terrorist attack of September 11: Flashbulb memories, event memories, and the factors that influence their retention. *J Exp Psychol Gen.* 2009 May; 138(2): 161–176.



cas l'entrevistador Márquez) és una força significativa en la formació del discurs del subjecte que parla. Així el subjecte (les persones entrevistades en el llibre), en voler satisfer l'Altre (Márquez), es veu influenciat per les expectatives i demandes d'aquest l'Altre.

Per tant, en la mesura que no podem certificar la veracitat dels testimonis anònims de la novel·la, ens reafirmem a interpretar el contingut de les entrevistes com a veritats literàries i no pas biogràfiques, perquè el significat global del llibre no canvia amb aquest tractament. I reforça la idea —el desig— de l'autor d'escriure una novel·la sobre Barcelona, on ell mateix apareix.



## 3.2. La Barcelona de 1969, espai híbridat

En el llibre , *The location of Culture*<sup>441</sup>, escrit per un altre teòric del postcolonialisme Homi K. Bhabha, trobem particularment interessant el fet que explori les complexitats de la identitat cultural dels pobles colonitzats. La Barcelona, per exemple, que retrata Márquez és el producte d'interaccions històriques, i models culturals mimètics creats al Sud d'Europa, com ara són els diversos règims autoritaris, que s'han anat creant en aquestes latituds. Sigui com sigui, la identitat és sempre, des d'un punt de vista postcolonial, un concepte construït socialment. La nació, per Bhabha, és sempre en procés de construcció en el discurs. Per això és particularment crític amb el fet que les institucions redueixin una narració única de la nació (amb una sola bandera i himne), en contra de la multiplicitat real i diversitat dels pobles. Una identitat, sigui quina sigui, és un terme fluid i no pas estable, segons dicta la postmodernitat.

De Bhabha, n'és el concepte de *tercer espai*, que fa referència a un lloc d'híbridació, d'habitació, on els significats culturals es negocien particularment, de manera que es creen noves formes d'identitat política, econòmica i personal. Identitats que interactuen en format de síntesi entre la cultura dominant i la subordinada. I això ens interessa per entendre la llengua, els pensaments i les reaccions, dels uns i dels altres; els comportaments i manifestacions de tots els personatges inclosos dins la novel·la, particularment els que s'expressen en català. Perquè en gran manera aquest llibre ens ajuda a entendre la manifestació de la identitat catalana sota les condicions colonials franquistes. Sembla prou evident que la Barcelona descrita té poc a veure amb la realitat d'altres indrets de Catalunya. La situació d'aculturació, de diglòssia, d'humiliació política, de colonització psicològica és més gran i més profunda a

---

<sup>441</sup> Bhabha, Homi K., *The location of Culture*, Roudledge, London, 1994.

Barcelona que en altres ciutats catalanes, per exemple. En aquest sentit, Barcelona és aquest espai d'hibridació de classes i de cultures, de llengües i d'ideologies (més encara en la Barcelona d'avui dia). I que si no esclaten amb més vigoria, és perquè viuen soterrades per l'amenaça policial i el xantatge vital, que imposa la visió uniformadora del franquisme.

La metanarrativa sortint del 1969, que es desprèn de la lectura del llibre, és la del règim del 78, sota la qual encara vivim, i que és la hibridació de les dues formes en disputa de la ficció (la franquista i la llibertària). Com en altres processos descolonitzadors (en el nostre cas, parcialment descolonitzats), marxaren els colons de la primera línia, però van romandre latents en les infraestructures econòmiques, jurídiques i policials, hi ha una renovació aparent de les persones, i sobretot de discursos, hi ha l'eclosió d'una nova semàntica que supera l'antiga semàntica franquista. La superestructura ideològica basada en mots prohibits com ara llibertat, amnistia, democràcia, estatut, socialisme reemplaça el llenguatge gastat del franquisme. Òbviament, això és possible gràcies al fet que franquisme tenia un enorme i esclafant capital social. A més cal sumar que resta, en la ment de les persones alliberades, un colonialisme interioritzat, un esclavatge d'ordre psicològic, que tant va posar en relleu Frank Fanon a *Pells negres, ànimes blanques*.<sup>442</sup>

It is equally necessary to decolonize our minds, our inner life, at the same time that we decolonize society.<sup>443</sup>

Dins 1969, apareixen clarament diferenciades —potser massa clarament— les dues metanarratives en disputa, la del poder i la de l'oposició al règim. És aquest dualisme que explota la classe dirigent, per tal que la gent no admeti matisos en els seus punts de vista. En el fons és un dualisme cultural, social, ideològic. Veiem el món des d'Aristòtil des de la dualitat en el pensament. Blanc

---

<sup>442</sup> Fanon, Frank, *Black skins, White Masks*, Pluto Press, 1986, London.

<sup>443</sup> Citat a *Introducing Literary Criticism*, Owen Holland, Piero, Icon Books, London.282.

o negre, dretes o esquerres, amo o esclau, capitalisme o comunisme, Barça o Madrid, camp o ciutat, carn o peix, del papa o de la mama, Pepsi-cola o Coca-cola... Tanmateix, el que tenen en comú les dues metanarratives en el llibre és que no es necessiten, com es necessita la rivalitat esportiva entre Barça i el Madrid (amb totes les connotacions polítiques que s'hi desprenen). En el llibre els antagonismes apareixen radicalment estranys i aliens, l'un respecte de l'altre. I, encara, el més difícil, sovint, aquests antagonismes són estranys i aliens a ells mateixos, als mateixos membres que els conformen. És a dir, ni tot l'arc de la dreta acabava de sentir-se còmode amb les decisions de l'Estat franquista (recordem que totes les deus veus del falangisme que apareixen en el llibre són discordes amb el franquisme oficial), ni tampoc tots els opositors acabaven d'entendre el llenguatge ideològic amb què es construïa la destrucció de les estructures franquistes.

En aquest sentit, *1969* il·lustra la feblesa i descomposició dels dos imaginaris. Per descomptat, un adolescent actual, sense referències històriques, trobaria particularment rar i exòtic el llenguatge amb què s'expressen les dues posicions en disputa dins *1969*. Un llenguatge doblement envellit (l'ideolecte franquista i l'ideolecte comunista) amb què s'expressava la política a finals dels anys seixanta i començament dels setanta.

Així, per exemple, aquest espai ideològic és immers en contradiccions (producte del pensament dual) entre els fills de la cultura catalana burgesa i els membres de la classe social obrera, entre l'eròtica de la subversió i l'eròtica de la dominació, entre els valors catòlics i els de l'esquerra, entre els marxistes i els leninistes, entre els leninistes i els trotskistes, entre els franquistes i els falangistes... Contradiccions que es visualitzen i se somatitzen en la diglòssia entre el castellà oficial i el català col·loquialitzat, i també en l'aparició impositiva i violenta de les dues metanarratives oposades, que són dos mons en pugna, davant les quals era difícil mantenir-se al marge.

I a cadascun d'aquests grups, els correspon una alienació particular, una psicopatologia distinta. Així, llegim en el llibre de Bhabha, la situació mental que es desprèn en les relacions colonials, tot citant el *maître à penser* postcolonial Frank Fanon, deixeble del reusenc Francesc Tosquelles. És a dir, com s'interioritza l'estructura social de l'opressió, provocant tota mena de perturbacions condicionades a la situació social que et fa de marc mental.

Bhabha cita a Fanon en la seva experiència algeriana en el sanatori de Blida-Joinville.

If psychiatry is the medical technique that aims to enable man no longer to be a stranger to his environment, I owe it to my self to affirm that the Arab, permanently an alien in his own country, lives in a state of absolute despersonalization... The social structure in Algeria was hostile to any attempt to put the individual back where he belonged<sup>444</sup>

Fanon remarca que els àrabs eren estranys dins del seu territori, tan alienats i desplaçats com almenys els catalans “no assimilats” al règim franquista. El cas literari més eloqüent d'aquest desplaçament àrab en el territori propi l'il·lustra la novel·la *La Pesta*, del *pied-noir* Albert Camus, que, malgrat que la trama narrativa passava a Orà, Algèria; incomprendiblement, Camus no en fa aparèixer cap, d'àrab. Aquesta censura del món àrab en una obra d'un autor algerià només es pot entendre des de la psicopatologia de l'alienació de què parlava Frank Fanon.

La metanarrativa del poder franquista, mostrada en la novel·la, pretén crear efectes d'engany, de tranquil·litat, de seguretat o de felicitat en la població. Són constructors d'imatges-símbols que llencen a la població a través dels mitjans de comunicació i la indústria cultural controlada per tal de fer estendre una visió de la realitat no conflictiva, sota el ferri control policial de la població. Una

---

<sup>444</sup> *Ibíd*, p. 40-41.

retòrica, que en el cas que ens pertoca, era generada per colonitzadors envellits, com el dictador Franco.

Els dirigents, mantenidors del règim franquista —i del seu gras salari particular—, aliats amb les pràctiques violentes, amb les tortures, no podien de deixar de reflectir una violència estructural exhausta, incapaç ja de generar noves formes creatives de repressió —com sí que les va generar pocs anys més tard el règim del 78.

El franquisme mostrava símptomes de cansament social (proves són l'estat d'excepció, la permanent hostilitat policial, la delació permanent de ciutadans que veuen que els seus veïns no actuen com haurien d'actuar, la irrupció d'una nova joventut ideològicament i cultural desafectada al règim) Un cansament que es manifesta amb el llenguatge retòric, buit, de fórmules estereotipades, amb què continua expressant-se el règim. El règim franquista es va haver d'inventar, sense Franco, en la democràcia. Aquesta és una de les conclusions que el lector contemporani, des de la sobirania de la seva trajectòria, pot extreure de la mecànica amb la qual es manifesta el règim franquista.

En 1969, el llenguatge de la dreta estava exhaust, eren corrués de significants sense significat. Ara bé, el que tenen en comú les dues metanarratives que apuntem (la del franquisme i l'antifranquista), des de la perspectiva del lector actual, és a dir, des del *significance* (la recepció del lector) és la buidor colossal dels seus significats. Tot creant, dins dels personatges de la novel·la, l'alienació que provoca l'aferrament a mots fàcils de dir com llibertat, socialisme, amnistia, emancipació, però difícils de materialitzar a la vida quotidiana, concreta, existencial.

De manera que, l'altra metanarrativa en disputa, la de l'oposició, la dels activistes, la dels catalanistes, la de la gent d'esquerres que pertanyen a allò que en podríem dir, la de la subversió cíclica, eterna, prerevolucionària i històrica, cerca la realització a través del discurs. Del discurs més que no pas l'acció, perquè d'accions més aviat n'hi va haver poques pel que fa al grau d'eficàcia.

L'estat d'emergència declarat per Franco és, com tots els estats d'emergència, i tal com va dir Walter Benjamin: "is not the exception but the rule"<sup>445</sup>. Així doncs, la lluita contra l'opressió colonial i econòmica és una constant profunda en la consciència, que genera naturalment metanarratives revolucionàries en cada nova generació. En el llibre, els representants revolucionaris són molt heterogenis: professors, estudiants, obrers, pares de família, sacerdots progressistes i laics post-Concili Vaticà II. Tots ells alimentant la utopia d'un món millor. Una utopia que és un ideologema universal (per utilitzar un terme feliç de Fredric Jameson).

---

<sup>445</sup> citat a Bhabha, p. 41.



### 3.3. Trama i desig a 1969

Peter Brooks, en un text intitulat *Freud's Masterplot*<sup>446</sup> comenta dos conceptes centrals en la teoria narrativa, que havien preocupat llargament Jakobson i el mateix Freud de *Beyond the Principle of Pleasure*. Són els conceptes de la metàfora i la metonímia com a elements d'una trama narrativa. Segons Brooks, ambdues figures contribueixen a l'estructura de ficció. La metàfora pot proporcionar una visió de personatges, esdeveniments i temes fent comparacions, mentre que la metonímia permet la interconnexió d'elements dins del món narratiu. Aquests dispositius retòrics contribueixen a la coherència, per un costat, i a la cohesió per l'altre.

Brooks empra sovint una perspectiva freudiana en la seva anàlisi de la trama. Així la metàfora i la metonímia es poden veure com a eines lingüístiques que van paral·leles a determinats processos psicològics. La metàfora, per exemple, podria estar relacionada amb la condensació onírica, on diferents elements es fusionen en una sola imatge, mentre que la metonímia es podria associar amb el desplaçament, on un element se substitueix per un altre de basat en l'associació.

The plotting of meaning cannot do without metaphor, for meaning in plot is the structure of action in closed and legible wholes. Metaphor is in this sense totalizing. Yet it is

---

<sup>446</sup> Peter Brooks, *Yale French Studies*, No. 55/56, *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise* (1977), p. 280-300, Yale University Press.

equally apparent that the key figure of narrative must in some sense be not metaphor but metonymy.<sup>447</sup>

Per tant, des d'aquesta perspectiva, la idea d'unitat del text, la crea la metàfora. Això vol dir que el significat de *1969*, des d'aquesta perspectiva, l'hem de percebre des de les diverses transformacions del procés “the same-but-different”, que, segons Brooks, defineixen popularment la metàfora. Òbviament, el llibre és unitari perquè com a tota representació totalitzadora, *1969* condensa molts elements en un de sol: Barcelona. Barcelona sencera entra en el llibre de manera rotunda. I tot allò que llegim ve a alimentar l'estat social i polític de la ciutat, fins i tot quan no passa a la ciutat. Per falcar això que diem, posarem un exemple de *1969*. El fet que relacionem un text menor del llibre, com ara un menú gastronòmic, a l'estat polític de Barcelona, i per extensió, de Catalunya és clarivident.

Efectivament, en un dels textos del llibre apareix “Almuerzo íntimo ofrecido a SS.AA. RR”<sup>448</sup>, ofert pel Gremi de Fabricants de Sabadell. Aquest menú gastronòmic té un sentit dintre de la lectura totalitzadora que fem d'aquesta novel·la, i, ahora, una lectura particular: rere d'aquest menú, llegim els privilegis d'una classe política franquista i d'una classe mercantil que la sostenia. Per tant, és una altra metàfora del poder, i de l'assimilació de la burgesia catalana al règim. Burgesia catalana que té, com a capital, Barcelona.

Així doncs, *1969*, permet fer lectures carregades d'ideologia, com ara, de la colonialitat de les relacions, de l'opressió, de la lluita, de la resignació... Però hem de tenir en compte que aquestes lectures venen suggerides, empeses *gràcies a o per culpa del* context dels textos que acompanyen cada text que llegim. És a dir, el context estructural condiona la lectura que fem. Així, no estem llegint “Faisán a la Santa Alianza” regat amb el tarragoní vi de *Solimar*

---

<sup>447</sup>Ibíd., p280.

<sup>448</sup>Márquez, op.cit. p. 60.

de la casa Muller, que és el que verament llegim, sinó que el que llegim és la submissió i connivència d'una part de la burgesia catalana a la dictadura i al rei que representa la dictadura, i també el fet que un plat sigui qualificat amb el sobrenom de *l'ancien régime* de la "Santa Alianza".

Però el protagonisme del rei, ja ve proposat per una carta del governador de Barcelona Tomás Garicano Goñi, on explica a Carrero Blanco com ha anat la visita reial a Catalunya. I ve seguida, d'una carta d'agraïment de la Zarzuela al dinar i un posttext, que presenta la visió de l'oposició sobre la figura del rei. Amb això volem dir que cada text ve embolcallat per altres textos d'una mateixa temàtica amb els quals creen un nucli, un nòdul.

Recordem que hem defensat abans que 1969 és l'escenari i l'expressió d'un espai híbrid on els contraris es mesclen i se superposen i es confonen, permetent noves formes d'assimilació, d'actualitzacions de la relació bàsica de submissió i dominació. I malgrat tot, 1969 és un símbol, i no pas una metàfora, de la lluita contra el franquisme. La diferència, a parer nostre, entre el sentit metafòric i el simbòlic és una qüestió de graus de concreció: mentre que en la metàfora sempre podem tancar un possible significat, per més esmunyedís que sigui; en el símbol, aquesta operació no és possible. El símbol actua com una metàfora oberta, dinàmica i permanentment actualitzada, el sentit del qual és inabastablement i potencialment infinit. La sembra de metàfores textuais del llibre germina en la naturalesa simbòlica de 1969.

I això fa sentit amb el motor narratiu del llibre que és la metonímia, segons havíem llegit en Brooks. La metonímia, per aquest autor, implica la connexió d'elements propers o contigus en llocs similars. És a dir, és la creació de relacions semiòtiques entre els textos que podem emmarcar en diverses relacions: per exemple, de causa i efecte, de contigüitat, d'espai-temps o d'associació lògica o temàtica. Proximitat, connexió i oposició són les relacions

més freqüents que hem vist en els textos del llibre. Doncs bé, 1969 és això nòduls temàtics interconnectats.

Si la metàfora acaba construint el sentit simbòlic del llibre, la metonímia aporta el sentit de moviment, de desplaçament gradual en el llibre, de transició temàtica, de dinamisme intern. De fet, és el gran element cohesionador del llibre. El que accentua cada text com una part del Tot.

Un tema encara més interessant que s'apunta en l'escrit és el del desig, Brooks argumenta com les funcions de la trama són formes d'acompliment del desig, i com els models narratius tenen certs aspectes comuns amb el procés psicoanalític. Brooks remarca el significat del desig, la repressió i la resolució del desig dins del marc de la narració d'una història.

If beginning is desire, and is ultimately desire for the end, between lies a process we feel to be necessary (plots, Aristotle tells us, must be of "a certain length") but whose relation to originating desire and to end remains problematic. It is here that Freud's most ambitious investigation of ends in relation to beginnings may be of help-and may suggest a contribution to a properly dynamic model of plot.<sup>449</sup>

I aquí entrem a especular sobre el procés creatiu de Márquez de fer una novel·la. El fet que dubtés entre la ficció i la compilació de documents, i que s'allargués tant en el temps (vuit anys), ens il·lumina una mica de com era de gran el desig d'expressió de Márquez. I tinguem en compte que si hi ha hagut desig, prèviament hi ha hagut repressió de les causes d'aquest desig. Sabem, per entrevistes fetes a l'autor, com va bandejar els personatges que anava escrivint per manca de versemblança. I així els va anar substituint per veus més reals. Personatges representants del conscient col·lectiu social i de l'inconscient col·lectiu (les forces de l'opressió, per exemple), tots ells actors i actrius del teatre social de la Barcelona de 1969: el cap de la prefectura de policia, el rector de la universitat, el membre del sindicat, l'abat de Montserrat, el policia torturador, l'estudiant universitari o de l'institut, l'activista burgès d'esquerres, l'activista burgès de dretes, el governador civil, el patriota

---

<sup>449</sup> Brooks, op.cit., p. 284-285.

espanyol, el patriota català, la dona inconformista, el hippy, i un llarg etcètera. I, ens explica Márquez, com aquestes veus anaven creant diàlegs entre elles, tot configurant trames metonímiques, que es desplaçaven d'un tema a un altre, d'un lloc de Barcelona a un altre, que es desviaven argumentalment i que es tornaven a interpel·lar, sota el paraigua de la roda del temps.

El procés d'associacions i contrastos de textos té dos límits temporals: el naixement i la mort de l'any com a frontera. Dins d'aquest espai temporal, l'autor projecta el seu desig de coneixement, d'explicar qui som i qui érem.

No seria gratuït preguntar-nos quina és la mancança, el buit essencial, que ha provocat aquesta novel·la, aquest torrent de textos. Cal dir que els textos han estat cercats en arxius externs, en comptes dels magatzems interns de la memòria personal, que és on puen primàriament els novel·listes. En aquest sentit, la documentació ha estat la tasca de l'autor, tot i que sostenim que aquest magatzem intern, la memòria personal de Márquez, ha hagut de condicionar forçosament la tria dels documents.

Des d'un punt de vista psicoanalític, aquest llibre respon al buit que va deixar la impossibilitat de comprendre Barcelona (per extensió, la vida) en la infància d'aquell nen de nou anys. Així, si més no, ens agrada llegir aquest llibre, malgrat la disconformitat d'autors tan lúcids com Foucault i Barthes, els quals demanaven superar aquesta hermenèutica personal, tal com hem vist anteriorment.

El discurs del desig freudià, tan rendible en literatura, el recull Lacan, i hi afegeix un matís interessantíssim. Considera que l'objecte o subjecte de desig mai no s'assoleix, mai no se satisfà (les necessitats es poden satisfer, però els desitjos mai) per això existeix aquest turment permanent en la condició humana i en la vida: som ontològicament éssers desitjants insatisfets.

I en aquesta novel·la, des del nostre punt de vista, es manifesten infinitat de desitjos, de grans i de petits, a cada plana en nia un: per exemple, la incapacitat d'aturar la revolta, per part dels franquistes; o la incapacitat de

conduir-la, per part dels antifranquistes. Per tant, aquest acompliment del desig ajornat travessa tota la novel·la amb fluxos i dinamismes que l'estructura del llibre acaba significant i fent palès.

A *Beyond the Principle of Pleasure*, Freud parla de la relació entre condensació i desplaçament en l'obra onírica en la línia que després prendrà Brooks. Lacan dirà: L'inconscient està estructurat com un llenguatge<sup>450</sup>. Aquesta és una de les afirmacions més famoses de Lacan, i amb raó, perquè és un misteri com en el nostre món tot s'estructura com un llenguatge (no necessàriament lingüístic). Això és fonamental perquè aquesta novel·la també s'estructura com un llenguatge, on els textos dialoguen entre ells, a partir de nuclis, ho hem dit abans: s'oposen, es reafirmen, s'arreglaren, se separen, s'ordenen, canvien de llengua, es desenten... El principi de selecció i el principi de combinació és important en el llibre. I tots dos principis són condicionats (o ho van ser) pel desig que cremava en l'autor a l'hora de construir el llibre, de muntar-lo.

El llibre s'estructura d'una manera ben original: segueix la línia temporal dels mesos com a guia, però a diferència d'una estructura jeràrquica o arbrada, aquesta novel·la sembla seguir una estructura rizomàtica, sense un centre definit. Són els temes i les paraules claus, els que permeten la connectivitat i la multiplicitat de textos. Aquesta estructura permet la inclusió de textos tan insòlits com heterogenis. Una estructura com les que defensava Deleuze i Guatari com a sinònim de creativitat i fluïdesa en el famós llibre *A thousand Plateaus*<sup>451</sup>. Vegem les propietats segons aquests autors.

The rhizome is altogether different, a map and not a tracing. Make a map, not a tracing. The orchid does not reproduce the tracing of the wasp; it forms a map with the wasp, in a rhizome. What distinguishes the map from the tracing is that it is entirely oriented toward an experimentation in contact with the real. The map does not reproduce an unconscious closed in upon itself; it constructs the unconscious. It fosters connections between enfields, the removal of blockages on bodies without organs, the maximum

---

<sup>450</sup> Lema del Seminario XX: "Encore", impartit entre 1972 i 1973.

<sup>451</sup> Deleuze, Gilles; Guatari, Felix, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press Minneapolis, London, 2005.

opening of bodies without organs onto a plane of consistency. It is itself a part of the rhizome. The map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted to any kind of mounting, reworked by an individual, group, or social formation. It can be drawn on a wall, conceived of as a work of art, constructed as a political action or as a meditation.<sup>452</sup>

Una estructura oberta que permet créixer exponencialment, aquest n'és la possibilitat estructural dins la novel·la. I això fa de 1969 una novel·la tan única com impossible. I una novel·la descentrada, on cada text pot ser el nòdul del rizoma, i on cada text pot rivalitzar a retratar, en un exercici de condensació metafòrica colossal, tot l'any 1969. I una novel·la concebuda com a no jeràrquica, perquè entenem que la inclusió d'un decret llei franquista té el mateix valor que la inclusió d'un full de mà protestant contra els gelats Camy: Boicot a los helados CAMY<sup>453</sup>. per exemple. Amb aquesta aposta d'estructura, Márquez qüestiona, sens dubte, les formes tradicionals de la narrativa i de la representació literària, i l'aproxima a les formes pensades per la postmodernitat.

En el llibre, de textos simbòlics són el primer, en funció prelude: que és una reflexió sobre l'immobilisme franquista i la necessitat de superar-lo.

La disciplina y el orden que pide Franco no son viables. En España no hay actuación posible para los que piden una apertura desde dentro. El problema es de demolición del Régimen para llegar a instituciones verdaderamente democráticas.<sup>454</sup>

I el darrer text, que és extret d'un discurs de Francisco Franco. Extret del discurs polític de Nadal a la *nación*.

Imploro las bendiciones del Altísimo para todos los españoles: para los que trabajan en el campo y en el mar, en las fábricas y en las minas; para los estudiantes y los profesionales; para las heroínas del hogar, los funcionarios públicos y los que empuñan las armas en defensa de nuestra paz. Mi pensamiento va especialmente a todos los que han colaborado conmigo

---

<sup>452</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>453</sup> Márquez, op. Cit., p.203.

<sup>454</sup> *Ibíd.*, p. 11.

durante tantos años en el servicio de la Nación. Mientras Dios me dé vida, estaré con vosotros trabajando por la Patria. ¡Arriba España!<sup>455</sup>

La resta del llibre el componen textos solts o agrupats en nuclis temàtics, que són presentats a partir de distints punts de vista. Agafem, per exemple, quin és el nus temàtic de l'afer Camy.

Així doncs, destacaríem que primer trobem el text de l'octaveta, signat per Comisiones obreras<sup>456</sup> ; després tindrem el testimoniatge d'un treballador mobilitzat en la lluita "Unidos y bien organizados, podíamos conseguir que se nos escuchara" ; després trobarem una nota del gabinete de prensa del gobierno civil: "se ha publicado una noticia facilitada por la Agencia Europa Press, relacionada con la celebración de un juicio en la magistratura de Trabajo de esta Capital, promovido por unos productores de la Empresa "CAMY"<sup>457</sup>. Acte seguit, un darrer testimoniatge d'una treballadora: "Lo que recuerdo con más cariño de todo aquello es que mi madre se negó a comprar helados Camy a mis hermanos pequeños durante una buena temporada, pero no por solidaridad ni nada de eso, ya que los problemas de los obreros le importaban más bien poco, o nada, diría yo, sino porque decía que los de la Camy tenían la culpa de todo lo que me había pasado".<sup>458</sup>, i una altra octaveta de boicot als gelats CAMY. "Gran campaña de boicot contra los helados camy"<sup>459</sup>.

Per tant, així es munta el llibre, a partir de testimonis directes o indirectes sobre afers polítics, laborals, culturals i vitals de la Barcelona de 1969.

Per altra banda, ultra aquesta particular *dispositio*, afirmem que 1969 és també un gran artefacte comunicatiu, en què hi trobem presents les sis funcions clàssiques de Jakobson<sup>460</sup>. Així, la novel·la consta de múltiples emissors (a cada text, a cada centre, n'hi ha un), i d'aquesta manera, hi detectem,

---

<sup>455</sup> Ibíd. p.529.

<sup>456</sup> Ibíd. p. 203

<sup>457</sup> Ibíd. p. 203-204.

<sup>458</sup> Ibíd.p.204.

<sup>459</sup> Ibíd. p. 207.

<sup>460</sup> Jakobson, Roman, *Linguistics*, editat per Krystyna pomorska i Stephen Rudy, the Belknap Press of Harvard, University Press Cambridge, Massachusetts, London, 1987, p. 62-94.



globalment, una preponderància de les funcions emotives: sentim d'una manera explícita en gairebé tots els textos els sentiments dels emissors: des de l'emocionalitat més radical del testimoni torturat fins a l'emotivitat freda, cínica, soterrada, reprimida i autocontrolada que es pot desprendre en el redactor d'una nota informativa policial. Una preponderància de les funcions referencials, en la interlocució amb el context temporal i espacial, que es veu reflectit en el fet d'aportar tota mena de dades sorprenents a partir dels documents rescatats d'arxius. A més a més, podem apuntar la funció apel·lativa: com a novel·la històrica i política que és, *1969* pretén influir, persuadir i transformar la imatge que té el lector sobre el període narrat.

La funció poètica, per exemple, hi és present, en tots els textos, per les tres figures capitals, sobre les quals ja hem parlat: metàfora, metonímia i símbol. La funció metalingüística, al nostre entendre, l'acompleixen alguns textos, la finalitat dels quals és aclarir el nucli temàtic, sigui exemplificant la problemàtica desenvolupada o instruint-la. Paradigmàtics d'aquesta funció metalingüística són els textos instructius (manuals per als torturadors o manuals per als torturats) o descriptius (menús, fulls reivindicatius...). I, finalment, trobem, en l'art de combinar els textos, de què fa gala Márquez, la funció fàtica, perquè la combinatòria pretén assegurar l'atenció del lector en la lectura.

Aquesta visió estructuralista del llenguatge, que acabem d'esbossar en el paràgraf anterior, és compartida per Lacan. Lacan pensa estructuralment l'inconscient. Accepta la distinció de Freud i de Jakobson entre metàfora i metonímia, i veu la relació de construcció cooperativa de metàfora i metonímia en el discurs de l'inconscient i de la psicopatologia de la vida quotidiana de la mateixa manera que ho feien aquests autors.

Per a Lacan, el desig, en la metàfora, neix del fet que el significat queda sempre exclòs. Així, per explicar el significat d'un significat, cal un altre significat, i aquest un altre, i l'altre un altre... Creant una xarxa de significants, que mai no atrapa el significat. El nostre llibre, anàlogament, presenta una

cadena de textos/significants que pretenen atrapar, de manera infructuosa al nostre entendre, el que va significar la vida pública a l'any 1969<sup>461</sup>.

La qüestió roent és que el significat està sempre desplaçat de l'objecte del desig, precisament perquè l'objecte del desig és el significat. La relació entre significat i significat en Lacan s'assembla a la dicotomia forma i buit en el Budisme Mahayana, que ja hem citat a la primera part d'aquesta tesi. En el *Sutra del Cor*, també conegut com a *Sutra del Cor de la Perfecció de la Saviesa (Prajnaparamitaa Hridaya Sutra)*, s'expressa el concepte de *sunyata*, vacuïtat, com a absència d'una realitat intrínseca, independent i permanent en tots els elements i fenòmens de l'existència. Probablement el concepte teològic occidental de "inanitas", podria comparar-s'hi. Així doncs, si res no té realitat intrínseca, independent i permanent, res no pot tenir un significat precís. Això vol dir que 1969 no és explicable sinó com a símbol obert, eternament dialèctic.

La consciència d'aquest buit (absència de significat) és al nostre entendre el que provoca el desig. El desig, doncs, és aquest motor de recerca del sentit, que promou la consciència del buit, perquè en aquesta recerca es fa evident la magnitud de la nostra mancança. En mots lacanians:

This is the signifier-to signifier connection that allows for the elision by which the signifier instates lack of being in the object-relation, using signification's referral value to invest it with the desire aiming at the lack that it supports. <sup>462</sup>

La idea que el final d'una història pot revelar o complir "màgicament" desitjos inconscients de l'autor, i que l'inici pot establir les bases dels conflictes personals de l'autor envers el seu passat, són llegibles en 1969.

A més, el fet que Márquez hagi dut a terme aquesta magna empresa: la de novel·lar a partir de la tria entre muntanyes de documents, demostra fins a quin punt en són, de profundes, les motivacions narcisistes del creador, de

---

<sup>461</sup> Lacan, Jacques, *The Insistence of the Letter in the Unconscious*, núm. 36, Yale University Press. pàgs. 112-146.

<sup>462</sup> *ibíd.*, p. 126.

l'escriptor. A més ell volia narrar tota la transició, això vol dir, que el seu desig, el seu deliri balzaquíà és colossal.

Un altre tema important a la novel·la és el temps present dels personatges que parlen. Perquè en aquesta novel·la, com en totes, el temps és sempre en diferit. La qual cosa emfasitza la idea que la transmissió entre emissor i receptor és a partir de l'acord previ de l'acceptació d'aquest diferiment. Així, trobem que la totalitat de "jos" i "veus", que parlen o escriuen, ho fan des del passat. Són ombres del passat, formes buides, significants sense significat. Entitats que es veuen convocades (encarnades) en l'acte de llegir-les, de pronunciar-les dins del ritu de la lectura, i que desapareixen novament en el fosc oblit de la no lectura.

La seva existència depèn, per tant, no en el fet de tenir un nom, sinó en el fet que les seves històries siguin llegides. I, precisament, perquè aquestes veus (no identificades com a persones o subjectes amb nom, tret d'algunes excepcions que sí que en duen, per exemple, Lluís Maria Xirinacs, el comissari Creix, el governador civil: Tomás Garicano Goñi) demanen una veu que les articuli, per actualitzar-les en el discurs. Des d'aquest punt de vista, s'acosten més a les figures dels personatges secundaris d'una novel·la convencional, que no pas als herois protagonistes, sobre els quals cau la responsabilitat de la trama. De fet, els personatges protagonistes de la novel·la, que fan la funció de substituir els personatges principals de tota narració, són els grans senyors del règim, els grans colons, els agents-institucions abstractes i impersonals de la repressió: la Jefatura Superior de la Policia, el Gobierno Civil, el Cuerpo de Policia, la Jefatura de Estado, la Dirección General de la Guàrdia Civil. La qual cosa reforça la idea que estem davant d'una novel·la colonial de ficció experimental, dins la qual podem trobar, a part de la novel·la històrica, novel·la política, policíaca o social.

En la teoria literària anglosaxona, E. D. Hirsch<sup>463</sup> va posar a col·lació dos termes per assenyalar una diferència: el concepte *meaning*, que fa referència

---

<sup>463</sup> Hirsch, ED, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1996.

a allò que vol expressar l'autor *objectivament*, i *significance*, que fa esment a allò que entenen *subjectivament* els lectors. I per això, aquesta novel·la és tan salvatge, perquè les distàncies entre el que volen dir els autors (la majoria anònims) i el que llegeixen els lectors són clarament un mur insalvable.

Podríem també intentar capbussar-nos una mica més com ho fan en llurs obres el filòsof Žižek o el psiquiatre Frank Fanon, en la psicopatologia que respiren els textos de 1969. Hem dit abans que la novel·la confronta dues metanarratives de la realitat, i també hem dit que podríem llegir aquesta obra com una novel·la política. La política és una activitat altament desequilibrant, i promou psicopatologies relacionades en el seu exercici. Ens podem fixar, per exemple, en els trastorns que percebem en les veus que apareixen en el llibre sia els que actuen a favor del règim franquista o els que actuen en contra.

Insistim també que els desequilibris que promou la classe política dominant són promoguts pels desequilibris de la infraestructura econòmica que regula les relacions materials. En mots de Marx:

Los pensamientos de la clase dominante son también los pensamientos dominantes de cada época; dicho de otro modo, la clase que es la potencia material dominante de la sociedad es asimismo la potencia dominante espiritualmente. La clase que dispone de los medios de producción material dispone a la vez de los medios de la producción intelectual, de suerte que los pensamientos de aquellos a quienes se les niegan los medios de producción intelectual están sometidos al mismo tiempo a esta clase dominante. Los pensamientos dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, son estas mismas relaciones materiales dominantes interpretadas bajo la forma de ideas y, por tanto, la expresión de las relaciones que hacen de una clase la clase dominante; dicho de otro modo son las ideas de su dominación.<sup>464</sup>

Cal dir que gairebé totes les veus presents en el llibre es veuen condicionades pels pensaments polítics, que actuen com a motor de la trama. Impulsos on

---

<sup>464</sup> Marx, Karl, 1974, op. Cit., p. 49.

actua, naturalment, un desig conscient o inconscient, fosc o transcendent, que, en última instància, apel·la al poder.

Desig individual, però també desig de la psique social dividida entre la perpetuació i manteniment de *l'statu quo*, per un cantó; i la revolta i revolució, per l'altre. Sigui com sigui, en ambdós casos, hi ha la necessitat d'agafar-se a una superestructura ideològica que doni sentit a les seves vides personals i socials.

Si volem problematitzar psicològicament les dues grans narratives en disputa, cal dir que la psicopatologia del feixisme gaudeix de molta més literatura psiquiàtrica que no pas la de l'activisme naïf d'esquerres que veiem en el llibre. Apuntem que a 1969 només podem parlar d'accions, de caràcter activista, atès que en cap cas es fa esment a accions de terrorisme, perquè no n'hi va haver stricto sensu. Aleshores sembla impossible equilibrar la balança entre els que torturen, empresonen, persegueixen i sotmeten, contra els que fan accions més simbòliques que efectives. De fet, en el llibre, l'única acció violenta descrita amb certa importància és la de calar foc a un tramvia, atès que els estudiants finalment no van defenestrar el rector de la Universitat de Barcelona. Així doncs, la simpatia del lector va, de manera natural i espontània, cap al bàndol opositor, que respira una forta innocència. Fixem-nos que contra les tortures, contra les mentides de la premsa i contra la vigilància i el càstig del franquisme, els opositors proposen vagues, assemblees clandestines, octavetes, pintades i algun còctel Molotov.

Quan estudiàvem la família Borja en aquesta tesi, ja vam esmentar l'escola de Frankfurt, com a centre marxista de recerca que es va dedicar a estudiar les fonts psicològiques del feixisme i de la personalitat autoritària. I serà, precisament, un intel·lectual proper a aquesta escola, Wilhelm Reich, qui, l'any 1933, va escriure un cèlebre llibre intítulat *La psicologia de masses del feixisme*. Emprarem aquest llibre clàssic per il·lustrar teòricament alguns dels comportaments socials patologitzats que veiem reflectit en els personatges de 1969.

El pensament de Reich, per cert, esmentat en el llibre per una dona tan poderosa com anònima:

Recordo que, fent de monitora en unes colònies a França, un amic meu que també feia de monitor per allà i que havia anat a Alemanya va tornar amb llibres com el Sex-Pol o La funció de l'orgasme de Wilhelm Reich. Vull dir que ... Són aquells llibres que marquen. També recordo molt les lectures que no vaig fer, però que duia sota el braç que em passejava amunt i avall . Marcuse per exemple<sup>465</sup>.

Doncs, com dèiem, Reich tenia com a eix central els problemes derivats de la sexualitat, particularment de la repressió sexual.

Por ello queremos tratar de mostrar, a partir del aspecto sexual-político del movimiento obrero, en qué punto los problemas específicamente sexual-políticos se mezclan con los problemas políticos generales.<sup>466</sup>

L'autor veia en la repressió sexual l'origen d'una estructura caracterològica autoritària. El franquisme era una societat que practicava l'*anatomopolítica*, per utilitzar un terme foucaultia, és a dir, que fomentava el control dels cossos i de llurs sexualitats, a partir d'una superestructura ideològica de moral catòlica, i tota una estructura legal repressiva (les lleis del bon costum), la família i les normatives escolars. Una societat heteronormativa en què el pare feia de substitut del *caudillo* en el microcosmos familiar, i n'assumia el rol actiu de la repressió. En mots de Reich:

La estructura del fascista está caracterizada por su modo de pensar metafísico, su religiosidad, su creencia absoluta en los ideales abstractos, éticos y en la misión divina del «Führer». Estos rasgos fundamentales se relacionan con un estrato más profundo que está caracterizado por un fuerte vínculo autoritario a un ideal del «Führer» o a la nación. La creencia en una «raza de señores» se convierte en el resorte más poderoso tanto de la vinculación de las masas nacional-socialistas al «Führer» como de la base psicológica del enrolamiento libremente consentido. Además, lo que desempeña un papel decisivo, es la identificación intensa con el «Führer». En su dependencia psíquica, cada nazi se considera un «pequeño Hitler».<sup>467</sup>

---

<sup>465</sup> ibíd. p. 505.

<sup>466</sup> Reich, Wilhelm, *Psicología de masas del fascismo*, Editorial Ayuso, 1972. Madrid. pàg 15.

<sup>467</sup> ibíd. P. 108.

Recordem que entre els anhels de llibertat dels joves catalans en 1969, hi havia també una forta motivació sexual. Talment com el conflicte del Maig del 68, a París, en què foren les ànsies de més llibertat sexual l'esperó de la revolta francesa. El Maig del 68 va tenir, doncs, també un *origen sexual*.

Foren els pensadors postmoderns Felix Guattari i Gilles Deleuze, ja citats, qui van utilitzar el terme de *germe sexual* per referir-se a les tensions i energies alliberades en el període d'agitació social i política del París del 68. Una llibertat, que no era tan sols entesa en termes sexuals, sinó que també era una expressió de nous horitzons vitals i polítics. Guattari i Deleuze<sup>468</sup> van defensar que en la sexualitat hi ha tot un desafiament de les estructures tradicionals del poder. Per tant, trenta anys després de Reich, s'arregleraven els dos autors postmoderns amb les tesis de l'autor germànic.

La sexualitat i la política sexual sota el franquisme ve representada en el llibre per la queixa dels veïns per la moralitat pública, la queixa dels capellans i les lleis de la decència pública i moral. Reich defineix la personalitat autoritària en la bipolaritat autoritat/submissió, perquè veu en la submissió a l'autoritat una pràctica per tal d'alliberar la tensió acumulada per la repressió.

Un altre aspecte de la superestructura ideològica heteropatriarcal és la instrumentalització de la dona i del jovent. El patriarca se sotmet a una autoritat superior, amb el benentès que això arregla els seus problemes de subsistència econòmica, i compensa la seva submissió prèvia manant i reprimint els que consideren seus.

El orden sexual patriarcal, surgido de los trastornos del matriarcado tardío (autonomización económica de la familia del jefe con relación a la gens materna, crecientes intercambios entre las tribus, desarrollo de los medios de producción, etc.) se convierte en el fundamento original de la ideología patriarcal, arrebatando a las mujeres, a los niños y a los adolescentes la libertad sexual, transformando la sexualidad en mercancía o, más exactamente, colocando los intereses sexuales al servicio de los intereses económicos.<sup>469</sup>

---

<sup>468</sup> Guattari, Félix i Gilles Deleuze. *Molecular Revolution, Psychiatry and Politics*, Penguin, London, 1972.

<sup>469</sup> *Íbid.* Pàg. 108.

Segons Reich, un altre tret destacable és que els feixismes cerquen caps de turcs en grups o minories a qui atribuir els problemes de la societat. En el nostre llibre, és evident que els catalanistes, separatistes, progressistes, comunistes, socialistes, maçons, eren instrumentalitzats per justificar polítiques de repressió permanent.

Rere de tot estat d'excepció, hi ha la por a la cosa desconeguda, als canvis, a l'alteritat, malgrat que el repressor no en sigui conscient, i actuï mecànicament. Explotar la por serveix per a treure'n rendiment. A part de l'estat d'excepció decretat l'any 69, caldria incloure l'estat de guerra 39-48, i l'estat per les vagues dels miners d'Astúries 58-59, i les revoltes d'estudiants a començaments dels seixanta. Per tant, Catalunya esdevingué un estat on l'estat d'excepció és la norma i no pas l'excepció, tal com ens recordava Walter Benjamin, abans de finir en terres catalanes.

El que exista un movimiento fascista es sin duda alguna la expresión social del miedo que siente la gran burguesía hacia el bolchevismo, en la fase de su hundimiento inminente. Pero que este movimiento pueda convertirse en un movimiento de masas e incluso llegar al poder —lo que le permite realizar su función objetiva: mantener al gran capital y aniquilar al movimiento obrero—, no es ya una cuestión de intereses de la gran burguesía, sino del movimiento de masas de las clases medias que hacen posible este proceso.<sup>470</sup>

Un altre element que destaca Reich és la hiperidentificació amb uns símbols militars i bèl·lics, els motius sexuals dels quals són força evidents.

Tomemos otro ejemplo: el efecto del militarismo reposa en lo esencial, desde el punto de vista de la psicología de masas, sobre un mecanismo libidinoso; el efecto sexual del uniforme, el efecto de excitación erótica de los desfiles, ejecutados siguiendo un ritmo, el carácter exhibicionista del aspecto militar, todo esto se ha revelado hasta el presente mucho más claro en la práctica para una empleada doméstica o para una empleada media que para nuestros hombres políticos más cultivados. Por el contrario, la reacción política utiliza conscientemente estos intereses sexuales.<sup>471</sup>

Manipulació de la identitat nacional. Narrativa de la superioritat de grups ètnics o nacionals. Tot plegat fa del llibre de Reich un mirall dels personatges que

---

<sup>470</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>471</sup> *Ibíd.*, p. 48.



desfilen en les pàgines de *1969*, la violència sistèmica contra els quals s'explica en part des de la repressió sexual que vivia la societat.

Per l'altra banda, trobem que el procés de conversió a l'activisme, que no pas terrorisme, se somatitza a través de l'alienació política, la solitud social, la por policial i l'autoafirmació quotidiana en la lluita. També podem trobar problemes de dissociació personal en el fet de defensar la lluita dels obrers, dels proletaris, des de la perspectiva de la cultura burgesa pròpia.

La neurosi de *la utopia* està relacionada en el fet de sostenir una futura societat més justa on l'opressió de classe ja no existeix. És un escapisme, perquè no hi ha cap dada que contribueixi a la materialització d'aquesta utopia. És un pensament màgic, una concepció teleològica, on es projecta la fi de la història, cosa que provoca en els personatges no pocs dubtes existencials entre aquest projecte i el dia a dia.

Pel que fa a la ideologia que respira el llibre, hem de constatar que de la seva lectura se'n desprenen dues grans trames ideològiques: la gran trama marxista i la gran trama feixista. La ideologia és la creença que la perspectiva és la veritat, que allò que una persona veu en la societat, en l'economia, en l'ésser humà és universal. Així doncs, a *1969*, trobem irreconciliables dues visions.

Ara bé, la qüestió és saber si la novel·la expressa l'adhesió a un dels dos bàndols. Si en glorifica un, i n'envileix l'altre. A parer nostre, la novel·la no és en absolut neutra, el quadre que dibuixa, les lectures que desprèn, les simpaties que reparteix fa que pensem que implícitament la construcció del llibre és creat per autenticar que la veritat és al bàndol opositor. O serà això la meua lectura particular?

Un hom defensaria que la novel·la s'arreglera amb aquells nous temps, perquè la representativitat d'aquells nous temps era la dels joves, la dels hippies, aquells que els agradava la música rock, que maldaven per alliberar-se sexualment i políticament, que llegien llibres transgressors i que eren activistes. Els altres eren els repressors, representants del feixisme, de la moral conservadora. Eren autoritaris, violents, sustentadors del poder, amb un discurs

supremacista, retòric i gastat. Gent de la Santa Aliança de què parlava el menú reial.

Per això, Márquez, des del nostre punt de vista, no és tan equidistant com Balzac, que, malgrat ser reialista reaccionari, va ser capaç d'apartar la seva ideologia personal per retratar les múltiples complexitats de la burgesia puixant.

György Lukács, com a crític literari, va atacar la novel·la modernista, especialment Joyce i Proust, per motius literaris, però particularment ideològics. La qual cosa, a parer nostre, és sorprenent. Això és un misteri, si no fos que la lògica del marxisme ortodox condicionava molt a l'hora de llegir la producció artística literària i general. En canvi, Lukács va saber enaltir la literatura d'un autor important com és Walter Scott, tal com hem vist a la primera part de la tesi, i la va enaltir, malgrat que Scott era un autor políticament reaccionari. El que va valorar Lukács en l'autor escocès —i coincidim plenament amb ell— fou la capacitat de sintetitzar les tensions entre Escòcia i Anglaterra, entre l'antic ordre social i el nou, entre les terres altes i les baixes... Talment, el que fa Márquez amb la seva novel·la, profundament dual i antagònica.

L'escriptor ha d'apartar-se de la ideologia personal, de la seva visió del món, per tal d'aproximar-se a la visió dels altres. Particularment, en el cas de Márquez, perquè ell confegeix la novel·la amb textos dels altres, es nodreix dels altres. Així doncs, el problema de la forma és menor, perquè no són els textos en ells mateixos el que és important, sinó la tria que fa l'autor allò que determina l'efecte de la totalitat. La forma deixa pas a un concepte molt més important en el llibre com és el de la imatge global de l'any 1969.

El llibre de 1969 es veu articulat per diverses polaritzacions. Ens repetim: la polarització lingüística (català, castellà), la ideològica (feixisme i comunisme) i la social (burgesia i obrerisme), sexual (moral sexual catòlica i moral sexual lliure) i la generacional (pares i fills). La novel·la accentua un fort dualisme estructural —i estructuralista— en la representació de l'any 1969. Cosa que ens fa pensar que tot allò que no entra en aquestes dues categories duals es queda fora de la realitat visibilitzada del llibre. I vet ací la feblesa del llibre, el seu punt flac: aspira a la totalitat, però només des de la dualitat.

L'operació de 1969 és clarament la de *fetitxitzar* les dues ideologies en disputa. Podríem dir que les dues narratives ideològiques actuen com el motor dialèctic de la història en el llibre. Els textos dialoguen entre si, però, alhora, són sords els uns amb els altres. Per això ens fa pensar en la dialèctica negativa d'Adorno, on trobem frases reveladores com:

The untruth of identity, the fact that the concept does not exhaust the thing conceived.<sup>472</sup>

La dialèctica negativa sembla que prefiguri la deconstrucció i mostra que:

The totality is an illusory notion. There always gaps and never the full "presence" of identity<sup>473</sup>

La perplexitat d'Adorno davant de la totalitat és una mica com la dels individus que s'endevinen rere dels textos de la novel·la, que naveguen al mig d'aquestes dues grans maquinàries semàntiques i ideològiques. I l'individu, intel·lectualment aclaparat, se sotmet, humil, a aquesta doble tirania: la de la infraestructura econòmica feixista i la de la superestructura ideològica del sia franquista, sia dissident.

L'estètica triada en el llibre és la del realisme, o més aviat, si m'ho permeteu, la de l'hiperrealisme, atès que convenim a considerar que tots els textos són reals, que van existir, si més no. Ara bé, a diferència d'una novel·la realista històrica, posem per cas *Guerra i Pau*, hem d'admetre que 1969 no té cap mena d'*aura*, en el sentit que li donava Walter Benjamin<sup>474</sup>. És a dir, no hi ha cap fragment on aparegui el geni literari creador, capaç d'aixecar la seva veu singular i pròpia.

En aquesta novel·la, tot és reproducció de textos ja existents i resum d'entrevistes. Així doncs, l'estètica que proposa és realista i industrial, ja que a través d'aquesta fórmula, són fàcilment concebibles i reproduïbles llibres futurs com aquest. De fet, el nostre llibre duu una gran dosi de maniqueisme dialèctic:

---

<sup>472</sup> Citat a *The Critical Theory*, Stuart Sim and Borin Van Loon, Icon books, London, 2012. pàg 82. ,

<sup>473</sup> Op. Cit. pàg, 85.

<sup>474</sup> Benjamin, Walter, *The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction*, editat per Hannah Arendt, traduït per Harry Zohn, de l'assaig de 1935, Schocken Books, Nova York .

els textos administratius grisos i violents, són propis d'una societat grisa i violenta; i els textos utòpics i cànids, són propis d'una dissidència novella i innocent. Aquesta novel·la, per la seva originalitat, ens suggereix que la llegim de la mateixa manera que llegim el teatre èpic, amb un cert distanciament brechtia. El llibre ens mostra els textos *tal com són* i ens informa, alhora, que 1969 és una novel·la realista, un espai on es revelen les condicions amb què els governants mantenen els ciutadans subjectes. I això és molt esperit Brecht.

El fet que en aquesta novel·la hi hagi una defensa literària dels continguts dels arxius fa que ens plantejem la importància icònica del document/monument, tal com apuntava Foucault. Márquez en la seva novel·la ens planteja la impossibilitat d'encabir la totalitat dels documents d'arxius en la seva obra. Els arxius són presentats de manera fragmentada, separada i particularitzada, sovint capriciosa, perquè la seva aparició és motivada per la tria de l'autor. I és a través d'aquests documents, que hom diagnostica els problemes de cultura i d'identitat, els problemes polítics i econòmics. I és a través d'aquests textos on es veu la història com una narrativa feta de ruptures i discontinuïtats documentals.

Són dos els autors que han posat els documents d'arxiu com a elements literàriament imprescindibles per entendre la història des de la construcció i també des de la ficció. Un, per descomptat és, Michel Foucault; l'altre, Stephen Greenblatt, representant del corrent del Nou Historicisme. Recordem que aquest corrent veia en els arxius històrics, una font de documents, registres, cartes i altres materials, capaç de fer comprendre les circumstàncies que van influir en la creació literària d'una obra determinada.

Foucault comentava que:

In my books I do like to make fictional use of the materials I assemble or put together, and I deliberately make fictional constructions with authentic elements.<sup>475</sup>

Foucault, que es considerava a si mateix com un home transdiscursiu, perquè era autor d'una teoria, d'una tradició i d'una disciplina que considerava

---

<sup>475</sup> Citat a *Introducing Foucault*, Chris Horrocks, Zoran Jevtic, Icon Books, London, 2013, pag. 19.

transcendents els documents de diversa naturalesa amb què se sostenen els discursos, els quals es poden resseguir a través d'una *arqueologia dels sabers*, que es troben en els arxius. Arqueologia, entesa com una investigació que fa necessària una certa forma de pensament, i que implica una excavació de sediments de pensament inconscientment organitzats. A diferència d'una història de les idees, no assumeix que el coneixement tingui cap teleologia històrica. L'arqueologia de Foucault ignora els individus i prefereix excavar estructures impersonals del coneixement.

Foucault, com Greenblatt i Márquez, són instigadors d'un nou mètode d'investigació històrica, de creació literària i anàlisi, el resultat del qual representa una auditoria de la subjectivitat humana davant la història, del poder, el coneixement, el discurs polític, la sexualitat, la bogeria, l'alienació personal i el sistema de repressió social.

Des d'aquesta òptica, sobretot Márquez, tal com els formalistes van suggerir de certs autors, és vist més com un manipulador de diversos textos. Per tant, és, en aquest sentit, instrument de les funcions internes dels textos en lloc de les externes. És a dir, la literalitat de 1969 es troba en la recurrència del ritme d'aparició de textos d'una temàtica. I la repetició en els esquemes d'enfocar-lo, de transmetre'l, i, també, en el fet de la *defamiliarització* que provoca el contrast de dos textos dissímils, de nivell d'importància antagònic, però que són relacionats pel temps d'escriptura, i per l'efecte que poden provocar al lector.

Així és com aquest llibre construeix la realitat, sostingut sempre per la funció referencial del llenguatge. Ara bé, en el moment que el lector decideix suspendre la funció referencial, el llibre es converteix en un discurs ambigu "*lost in translation*", que l'acosta d'una manera abrupta a la polisèmica categoria de la novel·la experimental. És en aquest moment de lectura, quan podem afirmar, amb Barthes, que són els textos els que produeixen l'autor, Márquez.

Márquez, influenciat per l'escriptura històrica de Foucault, conscientment o inconscient, traça patrons de discursos a través d'un seguit de textos, seleccionats no pel seu contingut literari, sinó per la manera en què la

textualitat revela la circulació d'un discurs particular, històricament determinat. Traça la circulació d'un discurs particular i revela, a través d'aquests textos, estructures de poder que operen en un entorn determinat i precís. És això la grandesa d'aquest llibre: ofereix els textos, i els emmarca en el temps (amb una precisió de dietarista) i els clava en l'espai (amb una voluntat de geògraf).

Reflexionant sobre el realisme, o hiperrealisme d'aquesta novel·la, el crític Fredric Jameson proposa en el seu llibre *The Political Unconscious*<sup>476</sup> tres cercles d'interpretació en les obres literàries, els quals poden ser aplicats a 1969. El cercle polític, el social i l'històric.

El crític marxista ens explica en el text com la interpretació política ha de ser prioritària en l'anàlisi literària.

It conceives of the political perspective not as some supplementary method, not as an optional auxiliary to other interpretive methods current today -the psychoanalytic or the mythcritical, the stylistic, the ethical, the structural- but rather as the absolute horizon of all reading and all interpretation.<sup>477</sup>

El cercle polític, en el context del nostre llibre, consignaria el registre dels esdeveniments polítics successius i coneguts, és a dir, aquells que transcendeixen les gruixudes parets dels secrets del poder. Per exemple, aquells que es manifesten públicament, a través de decrets, lleis; o apareixen reflectits en la premsa en la secció de política: a 1969, en destacaríem, per exemple, l'estat d'excepció, el discurs de nomenament del rei o el cas Matesa... Per posar-ne només alguns, perquè el llibre és d'una indissimulada dimensió política.

Seguint la lògica de Jameson, el cercle social recolliria l'emergència del conflicte, que Jameson n'anomena ideologemes, "those narrative unities of a socially Symbolic type<sup>478</sup>", és a dir, unitats de significat que contenen i expressen relacions ideològiques específiques dins de la societat.

---

<sup>476</sup> Jameson, Fredric, *The Political Unconscious*, Narrative as a socially symbolic act, Cornell University Press, New York, 1981.

<sup>477</sup> ibíd., p.17.

<sup>478</sup> ibíd., p. 172.

Els ideologemes són:

The raw material, the inherited narrative paradigms, upon which ideologemes have left their various traces, and the free-floating narrative objects themselves, which are never given directly in primary verbal form, but must always be reconstructed after the fact as working hypothesis and subtext.<sup>479</sup>

És a dir, són les maneres de pensar el món i d'expressar-lo, per classes dispars i en conflicte, capaces de generar produccions culturals que tracen un origen ideològic i econòmic amagat. En el nostre cas, podem descobrir ideologemes en els diversos xocs: com ara el xoc de classes, el xoc ideològic i el xoc generacional, entre d'altres. Des del nostre punt de vista, el concepte d'ideologemes s'assembla al concepte d'episteme i de discurs en Foucault.

I en el darrer cercle trobem la història, en un sentit materialista. Així doncs, cal fer l'anàlisi del mode de producció de la societat tal com es mostra a 1969, és a dir, l'estructura econòmica (amb les relacions de producció i les forces de producció) que fa possible entendre les relacions supraestructurals en les manifestacions culturals, ideològiques, legals, policials i polítiques. Tot i que, seguint Jameson, aquest és un esquema només de partida. Tant ell com Terry Eagleton, prenen moltes precaucions a l'hora de crear adscripcions mecàniques entre un mode productiu i el pensament ideològic subjacent.

Aquests tres cercles Jameson, els descriu concèntrics, com un exercici d'inclusió. El polític està contingut dins el social i el social està contingut dins l'històric. Així el lector descodifica simultàniament els tres nivells en l'exercici de la lectura.

Segons Jameson, tot escriptor -en el cas que estudia Jameson en el seu llibre és George Gissing- es compromet a resoldre simbòlicament contradiccions amb l'escriptura, ja que no pot resoldre-les per altres mitjans:

Solutions turn out to produce fresh problems and contradictions in their turn, for which a new and distinctive solution that of Gissing's mature narrative apparatus, must be invented.<sup>480</sup>

---

<sup>479</sup> ibíd., p. 172.

<sup>480</sup> Íbid., p.173.

Així doncs, ens preguntem: què vol aclarir amb el llibre, Márquez? Doncs, a parer nostre, Márquez respon a les múltiples contradiccions personals i del país. És a dir, a les contradiccions del feixisme, del comunisme, a les contradiccions lingüístiques i religioses amb què Márquez va créixer, a les contradiccions sentimentals i sexuals de les persones amb qui va viure Márquez, i que, d'alguna manera obscura, Márquez interioritza, i es veu cridat o impel·lit a exorcitzar a través de l'escriptura.

En altres paraules, no és només un element simbòlic el llibre de 1969, sinó que també és una plantofada a la vida sota el franquisme, a través de diversos plans. El llibre és un acte permanent de representació de l'antagonisme polític que, per descomptat, reconeix la impossibilitat de resolució o reconciliació precisament pel seu registre d'antagonisme profund; de manera que, al segon nivell de lectura, en el nivell social, trobem tot el soroll de les veus ideològiques oposades des de diverses classes, i des de diverses perspectives, sempre en conflicte obert, sense cap solució. El que s'assoleix configurar, en aquest segon nivell, és el cost de la repressió i de la subversió. Així, s'obté una tensió de veus que no pretenen resoldre res, sinó que posen al descobert els conflictes que s'acumulaven socialment.

Si quantifiquem i analitzem els textos que en presenta, 1969, deduiríem diversos antagonismes:

En el llibre hi trobem:

- a) Tres-cents seixanta-sis textos, en total.
- b) Dos-cents setanta són escrits en castellà,
- c) Noranta-sis són escrits en català.
- d) Dels escrits en castellà, dos-cents tres textos, pertanyen a veus de dretes; i només en seixanta-set casos, podem assignar que les veus que els emeten són d'esquerres.
- e) Dels noranta-sis textos amb veus catalanes, podem dir que tots tenen una visió progressista, tan sols tres textos pertanyen a veus de la dreta franquista o falangista catalana.



- f) Cent seixanta-tres textos són, per tant, d'esquerra o amb contingut dissident del franquisme.
- g) Ja hem dit que els textos amb veus femenines són molt pocs, només n'hem vist vint-i-vuit dels tres-cents seixanta-sis.
- h) També hem dit que els textos de veus que defineixen l'homosexualitat són molt pocs, en trobem cinc.
- i) I els textos que al·ludeixen a la bogeria, només en trobem un, i pocs més al·ludeixen a la pràctica de la prostitució. .
- j) I de textos falangistes (heterodoxos del franquisme) , en trobem exactament deu.

Aquesta és la intenció del llibre: mostrar les ferides obertes a partir de la dialèctica dels textos. Els textos presenten per ells mateixos un retrat sociològic de l'any historiat. Així dibuixem una Barcelona castellanitzada en dues terceres parts (270/366), majoritàriament de dretes (203/366), però amb una dissidència important (163/366), masculina (338/366), heteropatriarcal (361/366) i cristiana (366).

En aquest retrat, la resolució, el canvi de règim, només s'hi albira, per aquesta dissidència que trobem en cent seixanta-tres dels textos tractats, i pel cansament que percep el lector en les formes d'expressió del franquisme. L'expressió popular dissident, representada per les veus diverses d'un sector ideològic determinat, format per obrers, fills de burgesos, estudiants, capellans, i persones anònimes sense filiació particular (163), és alhora l'expressió d'un desig desarrelat de la societat i un anhel de canvi o neuròtic d'utopia.

El tercer nivell implica la manera com, en l'àmbit històric, triomfa un mode de producció general, que, al seu torn, pren cos, de manera particularitzada a les fronteres que el llibre descriu, en aquest cas Barcelona sota el règim autoritari del franquisme. Un mode de producció que és un sistema de pensament o producció generat per un arranjament social o econòmic global.

Per a Jameson, aquests tres modes d'anàlisi estan dissenyats per revelar, descobrir, posar al descobert un element seminal: *l'inconscient polític*.

Aquest sentit d'inconscient polític exposa o revela quelcom que és antitètic a la consciència ordinària, és a dir, soscava la nostra comprensió convencional dels fets i els successos, i ens mostra que sota la nostra comprensió convencional dels fets de 1969, hi ha lleis, causes i dinàmiques de les elits, que no són fàcils d'entendre per als ciutadans. En la nostra lectura de 1969, *l'inconscient polític* és clau perquè connota el llibre de la gran sordidesa del poder franquista, la consciència de la salvatge violència que s'opera a l'interior dels discursos civilitzats, reveladors d'una elit hipòcrita, interessada i egoista, que utilitzen els discursos, com una manera de maquillar amb valors la seva degradació, la seva depredació.

Al segon nivell, per exemple, el social, en el qual el text, com diu Jameson, es reescriu no com un acte individual sinó com, molt en l'esperit de Bakhtin, una expressió heteroglossal de veus, de punts de vista, el conscient polític en qüestió és quelcom que s'ha d'entendre en termes d'idees en circulació. En altres paraules, les persones expressen de manera reflexiva, potser sense saber-ho elles mateixes, opinions intel·ligibles que no sorgeixen de la seva individualitat, no perquè no en siguin capaços, sinó més aviat per la classe a què pertanyen. Aleshores, aquestes veus, pel lloc que ocupen al món, emetran certes opinions, gairebé d'una manera causal. Seran els portaveus de certs ideogemes, patrons discursius, i aquells ideogemes, que Jameson entén que són almenys en part inconscients.

Així doncs, les opinions que s'expressen amb tant de fervor i en què es creu tan devotament són opinions condicionades per les circumstàncies socials en què un es troba. De manera que la literatura esdevé aleshores una mena de drama d'ideogemes, una representació de conflicte no resolt que es manifesta en la varietat de veus de classe o d'estatus aplicades. Aquesta manera de pensar 1969 ens sembla prou oportuna.

Però Jameson assenyala que la ideologia és molt sovint expressiva en el conflicte, un antagònic, i que el diàleg de la lluita de classes és aquell en què dos discursos oposats lluiten dins la unitat general d'un codi compartit: la lluita pel relat hegemònic, per exemple. Així, el comunisme esdevé a la dècada dels

seixanta el lloc on les formulacions dominants d'un marxisme contrahegemònic són reapropiats i posats al dia per la població europea i mundial.

En altres paraules, el comunisme representa una amenaça real pel pensament democràtic, i aquesta és la paraula que utilitzava el secretari d'estat dels EUA, el totpoderós, Henry Kissinger.

I don't see why we need to stand by and watch a country go Communist due to the irresponsibility of its own people.<sup>481</sup>

La frase pertany a aquest sinistre personatge, i la va dir el juny de 1970, uns mesos abans del triomf electoral de Salvador Allende, durant una de les sessions de treball del Comitè 40 per estudiar els avenços del comunisme en el món.

Aquest és un exemple del profund inconscient polític que respira el llibre, i que mana, invisiblement, en els actes i en els mots de les persones que parlen i escriuen en el seu interior.

Aquest inconscient polític del llibre al·ludeix a l'espai en blanc, afàsic, fred, sense llenguatge, en què es confronten el ciutadà-esclau i l'amo-estat. En aquest espai silent, similar a l'inconscient freudià, és on el Poder expressa la seva despietada força. Durant la vida conscient, no volem veure aquest inconscient polític terrible que controla la nostra existència i pensament.

Per il·lustrar com opera aquest inconscient, només cal pensar que la majoria dels textos en castellà provenen dels cossos repressius Jefatura de la Policia nacional, Guàrdia Civil, Brigada Social, exèrcit espanyol... És per això que, en aquest nivell, ja ho hem dit, veiem que la novel·la de 1969 s'estructura en el xoc, un xoc que sorgeix i participa de l'estructura semiòtica d'un codi comú: el relat guanyador i hegemònic del que és el país. És així com s'expressa l'antagonisme social, i en aquest nivell sempre hi ha interessos subjacents, elements de l'inconscient polític que treuen a la superfície elements d'una sordidesa atuïdora, d'una violència desfermada, l'exemple real de la qual és la sinistra comissaria de Via Laietana.

---

<sup>481</sup> Extret de l'article, *The Kissinger Doctrine*, Anthony Lewis, The New York Times, 27 de febrer de 1975

Finalment, en el tercer nivell, el que es manifesta en el llibre, és la tensió o xoc entre els modes de producció de les dues visions econòmiques. El motor pel qual la ideologia marxista lluita en el llibre és per tal de convèncer la gent sobre la possibilitat de canvi de paradigma econòmic i polític. I això dispara òbviament les tensions entre jerarquies econòmiques, polítiques, militars que defensen el mode de producció capitalista, dins d'un país autoritari.

Després d'aquesta triple anàlisi històrica, caldria veure com es justifica aquesta anàlisi en l'anàlisi la forma literària. I Márquez fa literatura amb l'exercici de superposar textos no literaris. Jameson ho anomenaria com a *la ideologia de la forma*, que es pot entendre en termes del conflicte dels modes de producció actuals.

Què volem dir amb això? Márquez pot escriure aquesta novel·la en els temps actuals, és a dir, al 2022, cinquanta-tres anys després dels fets que descriu, perquè avui dia, en el context de col·lapse postmodern, al bell mig de la postveritat, i de les crisis de les grans narratives, s'imposa el relativisme formal i una actitud escèptica no gens essencialista en totes les formes de producció cultural.

La particular estructura de la novel·la, sense cap jerarquia, creada a partir de nòduls o rizomes, fa que aquesta novel·la es pugui llegir a l'atzar, sense ordre. A més, el fet que siguin textos breus, de lectura ràpida, provoca que el lector tingui la sensació de ritme i d'amenitat. Fins i tot de llibertat aleatòria.

Tanmateix, el valor del llibre és el valor que li dona el mercat, en aquest capitalisme cognitiu globalitzat. Per tant, sembla ser cert que s'ha reduït qualsevol forma d'expressió artística a la seva dimensió venal, comunicativa global. Qualsevol novetat pot ser ben vista, amb el benentès que es vengui; fins i tot, s'admet qualsevol crítica al sistema capitalista, sempre que tingui sortida econòmica dins el sistema capitalista.

Així doncs, rere d'aquesta *ideologia de la forma*, trobem un pessimisme narratiu i ideològic, de caràcter materialista i històric, sobre la capacitat que una novel·la pugui retratar una societat amb tots els seus antagonismes. Perquè si

aquesta novel·la reïx, particularment, és en el fet de mostrar aquests antagonismes: de classe, de gènere, d'àmbit sexual, d'àmbit generacional... I el que la fa postmoderna és el fet que nega l'existència de la persona individual, i veu en la gent un mirall de narracions col·lectives. El resultat de la qual sempre és el conflicte constant.

De la mateixa manera que l'autor vol que vegem en aquest llibre el declivi del franquisme, amb la mateixa inèrcia podríem veure la descomposició de la narració del comunisme (amb l'èxit resultant de les democràcies liberals i autoritàries), i el declivi també de les classes socials com a primer aspecte de la identitat col·lectiva. En aquest sentit, *1969* és un llibre nostàlgic, d'un món perdut, de la mateixa manera com *Vida privada*, de Sagarra, remetia a un món barceloní definitivament desaparegut.

I el que, en qualsevol cas, podem constatar en aquest llibre, des d'un punt de vista postmarxista, és la visió de l'estat com al gran enemic, perquè l'estat és hostil a la llibertat i a la democràcia, i té com a missió primera que la societat civil se subordini al seu règim.

*1969* és una novel·la valenta i complexa, on es polititza cada fragment de vida de les persones que hi apareixen. Les relacions de poder les llegim arreu i tenen múltiples causes, algunes econòmiques, altres ideològiques, altres culturals. Els personatges de la novel·la esdevenen herois anònims perquè lluiten contra un estat violent o a favor, interessadament, d'un estat violent.

Aquest poder es manifesta sobiranament a través de textos policials —vet ací l'originalitat—, i s'imposa com a circulació o distribució de coneixement del llibre i de l'època. En això resideix la potència discursiva de *1969*, i en el fet que, únicament, a través de la violència a què apel·la, el llibre es fa real, construint un espai, Barcelona, com a lloc central de la repressió i de la resistència, tot alhora, i confós, entre mil altres textos dissemblants.

La novel·la crea l'efecte de la totalitat, de retrat exhaustiu, provocat per aquest torrent de textos, però en gran manera invisibilitza més realitats que no pas

mostra. I això ho hem de tenir en compte: en els forats, entre els nuclis temàtics, en allò que no esmenta, s'hi escola la vida dels barcelonins.

El que no ens explica el llibre és com hem pogut arribar a la Barcelona actual. Si 1969, l'any sencer, és un moment epistèmic, la Barcelona del 2022, n'és un altre moment epistèmic i discursiu. El tipus de causalitat que podria explicar aquesta sorprenent transformació al llarg de cinquanta anys és, sens dubte, feina dels lectors, i no pas de Márquez. Però, sens dubte, el mèrit serà de l'autor que haurà estat capaç de suscitar aquesta controvèrsia, aquest diàleg intern, epistèmic i epidèmic, entre la ciutat evocada en els escenaris de la memòria i la ciutat viscuda i trepitjada dia rere dia. A més, ell, Márquez, ja n'ha fet prou, i gràcies, aixecant la pols que s'amagava sota les catifes de la Barcelona franquista.

## 4. Conclusions i resultats

Un dels objectius més sòlids d'aquesta investigació és el de provar que la literatura en català, malgrat la seva petitesa i marginalitat, és capaç de produir novel·les històriques de qualitat dins el context de la narrativa europea i internacional. Novel·les capaces de dialogar amb el gènere històric específic i amb la narrativa internacional del seu temps, dins del corrent cultural que li pertoca, el de la postmodernitat. Ens sumem, doncs, al retrat bipolar que el professor Jordi Marrugat dibuixà en les pàgines finals del seu estudi sobre la narrativa catalana:

No és cap secret que entre tantes publicacions poden trobar-se obres de qualitat insuperable al costat de llibres pràcticament il·legibles; aportacions cabdals a la literatura de tots els temps al costat de textos mancats de la més mínima consciència literària, autors que saben el que tenen entre les mans al costat de naïfs, impostors o egòlatres només preocupats per publicar llibres com a mitjà d'imposició de la pròpia individualitat, d'assoliment d'una certa fama amb aurèola intel·lectual o de qualsevol altre objectiu despreocupat de la funció social o intel·lectual de la cultura.<sup>482</sup>

La postmodernitat, sens dubte, ha esdevingut un gran espai de producció, d'influència i d'anàlisi cultural. Una manera de pensar el món i de reflectir-lo artísticament. Qui vulgui encarar-se amb la producció cultural, des d'una altra òptica, ha de ser conscient del risc que suposa obviar la càrrega de pensament que atresora la teòrica de la postmodernitat.

Dit això, en aquesta tesi ens proposàvem quatre grans objectius d'anàlisi (veg. capítol 5). El primer dels quals era estudiar quins elements característics de la narrativa de la postmodernitat apareixen en les novel·les triades i quin ús en fan, d'aquestes característiques, els autors. A manera de resum, caldria dir que la tipificació d'aquesta narrativa és explicada per diversos estudiosos, tal com hem anat veient al llarg de les pàgines d'aquest treball. Un dels més importants és Fredric Jameson, el qual en la seva obra *Postmodernism, or, The*

---

<sup>482</sup> Marrugat, op. Cit., p. 319.

*Cultural Logic of Late Capitalism*<sup>483</sup> esbudellava críticament la cultura postmoderna. Roland Barthes i Jean François Lyotard han influït també molt particularment a l'hora d'abocar material de reflexió per comprendre la narrativa de final del segle XX i començament del XXI. Però, segurament, és l'estudiosa Linda Hutcheon qui, amb el seu llibre *Poetics of Postmodernism*<sup>484</sup>, ha contribuït d'una manera més sòlida a una sistemàtica de la caracterització d'aquesta narrativa.

És un lloc comú en els tractats sobre aquest tema, subratllar com un primer tret definitori de la narrativa postmoderna el concepte de la metaficció. El terme és cabdal, i al·ludeix a la ficció que reflexiona sobre ella mateixa. Fixem-nos que en la classificació de Kurt Spang es tractaria d'una novel·la anti il·lusionista.

Parlem de les novel·les que, conscients del llenguatge com a construcció paral·lela al món, transmeten aquesta idea al receptor, són novel·les autoreflexives, que s'autoanalitzen. Qui més conscientment ha treballat aquest aspecte de les tres novel·les triades sens dubte és *Crim de Germania*, en la mesura que aquesta novel·la és capaç d'inserir, sense embuts, el segle XX textual al mig d'una trama renaixentista (en l'episodi de les fitxes policials), i ho fa a través de la llengua i la tipografia pròpia de la vintena centúria. I cal posar l'èmfasi en el fet que *Crim de Germania* es va editar abans de la publicació de *Il nome della rosa*. L'obra valenciana es va endur el premi Octubre l'any 1979 i, l'any següent, el premi de la Crítica i el Serra d'Or. La novel·la és una de les més venudes al País Valencià. Amb això volem dir que moltes de les característiques que comenta Umberto Eco sobre la seva novel·la insígnia en el llibre *Apostillas a el Nombre de la Rosa*<sup>485</sup>, ja les trobem en Lozano un any abans de l'aparició de *El nom de la Rosa*. Per exemple, en el títol, que més aviat confon, i genera una lectura policíaca errònia de la novel·la; o bé, quan parla dels ressons de la intertextualitat<sup>486</sup>, o bé quan parla de posar-se a la pell

---

<sup>483</sup> Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1992.

<sup>484</sup> Hutcheon, 1988, op.cit.

<sup>485</sup> Eco, Umberto. *Apostillas a El Nombre de La Rosa*. 1985, 3. ed., Editorial Lumen, 1984.

<sup>486</sup> *Ibíd.*, p.19.



dels personatges històrics que retrata. Tot amb tot, el concepte de metaficció també fa esment a l'aparat, a l'estructura. Una pràctica d'anàlisi habitual en la deconstrucció és preguntar-se pel suport amb què es transmet el missatge i com s'influencien mútuament missatge i suport. Al començament d'aquesta tesi, també ens preguntàvem si, a un període històric, se li podia acoblar cap estructura determinada damunt la qual escriure la novel·la. La fragmentació i la descentralització del període històric, per exemple, és un element adduït per Jameson i per Marrugat com un principi d'estructura per tal d'atènyer la realitat fragmentada del passat des de la postmodernitat. En el nostre estudi, l'exemple més contundent d'una estructura creada *ad hoc* per explicar una història singular és la que trobem a *1969*. El conjunt de textos de *1969* giren entorn d'una teranyia amb nòduls temàtics, sobre la qual Deleuze/Guatarri van teoritzar prou, i van anomenar com estructura rizomàtica, sense centre.

Un segon tret característic de la postmodernitat, vist a la nostra investigació, és la paròdia i la imitació com a font de diàleg amb el lector. Aquest recurs és usual en les novel·les postmodernes (un altre tret anti il·lusionista, certament). La finalitat és jugar amb referents culturals del lector al qual s'adreça. El cas més notable de les tres novel·les és el de *Crim de Germania*, amb l'episodi final del primer capítol, que havíem qualificat de *gore*. I el final cinematogràfic de gènere de terror del personatge de l'Encobert.

La intertextualitat, podria ser un tercer tret a destacar. La intenció de l'autor fent ús de la dita intertextualitat és la de crear una xarxa complexa de textos diversos per tal d'atrapar la realitat, que, per definició, és complexa. L'aproximació a aquesta realitat és textual, per tant, lingüística. I aquí torna a sonar Derrida amb el seu "no hi ha res fora del text", tal com hem vist en un capítol d'aquesta investigació. El recurs de la intertextualitat apareix en les tres novel·les, però molt particularment en la de Márquez, és clar, a risc de ser entesa com un exercici abusiu de *sermocinatio*<sup>487</sup>, és a dir, d'apropiació irònica a efectes denigratoris, de discurs i del llenguatge, un joc més de paròdia postmoderna. La intertextualitat en el cas de Lozano apareix amb una funció mimètica, és a dir, els textos semblen reals, però no ho són; en el cas de Mira,

---

<sup>487</sup> Comentari aportat pel Sr. Murgadas.

la intertextualitat és arqueològica, el document és real, i actua al dessota de l'escriptura. La funció dels textos en Mira és d'estructura profunda vigilant dels mots que apareixen en la novel·la, transformats en el valencià estàndard del segle XX.

La hibridació de gèneres, i el diàleg amb les convencions narratives són constants en la narrativa contemporània. La fusió d'elements, els desafiaments a les classificacions tradicionals i l'experimentació són marques de postmodernitat narrativa i experimental, tal com hem anat explicant a través del nostre llarg estudi. Recordem que el concepte de *novel·la històrica híbrida* fa esment a una funció a complir, la de satisfer el buit que s'obre entre la via històrica i la via imaginativa: *Crim de Germania*, i *Borja Papa*, en són dos exemples d'aquest tipus de funció. Contràriament, *la novel·la històrica complementària* fa esment de la funció de la novel·la en relació amb la informació que és capaç de retratar, per exemple, rastres de la domesticitat dels personatges. Així, paradoxalment, *1969* és qui retrata amb més precisió aquesta vida quotidiana oculta sota les dades de la història. Conseqüentment, *1969*, sense ser una novel·la, a compleix aquesta funció de complement de la realitat històrica, perquè posa llum a fragments de la realitat que normalment romanen obscurs. La intenció d'enfocament global i inclusiu, tret deutor del corrent dels Estudis Culturals, es detecta particularment en *Crim de Germania* i *1969*, en què aixopluguen veus històricament marginades o ignorades: les dones, les prostitutes, els nens, les minories ètniques, les persones LGTBI, i altres comunitats històricament subrepresentades, com ara són la dels bojos i alienats.

Hem parlat a bastament en aquesta tesi sobre la dificultat d'adscriure al gènere novel·la cap de les tres obres estudiades: la primera, *Crim de Germania*, és un recull de capítols solts, que giren entorn un període històric; la segona, *Borja Papa*, és més aviat una biografia novel·lada, i, la tercera, directament no pot optar a la qualificació de novel·la, si no és a través d'una llarga exegesi. Aquesta ambigüitat de gènere s'ha d'interpretar pel gust de la indefinició, de la ironia i de la paròdia, que es troba latent en moltes novel·les postmodernistes.

*Crim de Germania* n'és un exemple constant, i *1969* és un llibre essencialment irònic.

Relacionat amb la ironia postmoderna i la sàtira, la tècnica del *pastitx* implica combinar, o enganxar junts, múltiples elements. En la literatura postmodernista això pot venir a tomb a tall d'homenatge o de contrahomenatge. Es pot interpretar, d'entrada, tant com una impossibilitat de representació del passat o com una representació possible dels aspectes caòtics, plurals, sense control, que formen part de la naturalesa del passat. Aquesta realitat la veiem representada com una combinació de múltiples tipologies textuais i documentals, com ara és *1969*, o de gèneres, com ara a *Crim de Germania*. Hem de considerar que el mer fet que un personatge històric real aparegui, juntament amb un d'extret de la literatura clàssica i amb un altre de ficció, com veiem a *Crim de Germania*, ja és una prova de l'ús d'aquest recurs del pastitx, com una mena de *totum revolutum* metaliterari.

De tota manera, tal com hem defensat en el capítol tres d'aquesta tesi, si hi ha un llibre que entra de ple en la mentalitat de la postmodernitat és el de *1969*. Perquè, a parer nostre, és un text sobre el procés de la creació d'una novel·la, en què l'autor decideix negar-se a escriure-la, i, consegüentment, deixar per als ulls crítics dels lectors només l'esquelet monumental del seu fracàs d'escriptura. *1969* tracta, com cap altre llibre, sobre el procés d'escriptura frustrat i sobre els paranys de la creació literària.

Jameson assenyalava que la pèrdua del referent de la realitat dins la postmodernitat soscava la solidesa de l'art com a vehicle de representació i de coneixement de la realitat. Així doncs, el joc lingüístic i l'estètica havien de suplir aquest buit existencial de no tenir cap referent on agafar-se.

De totes tres novel·les, la menys postmoderna, sens dubte, és *Borja Papa*. Perquè rere d'aquesta novel·la hi batega una fe en la història i en el document trobat en un arxiu, que actua d'estructura profunda, i sosté el control de la informació que apareix a l'estructura superficial. Segueix allò que digué Eco en les seves postil·les: "En una novela histórica, en cambio, hay que proceder de otro modo, porque comprendamos mejor lo que sucedió, y en qué sentido lo

que succeïó també nos atañe a nosotros”<sup>488</sup>. En el cas de Lozano, el joc guanya a la narració històrica, però, molt convincentment, la tècnica descentralitzada a la qual sotmet Lozano la seva narració, té com a contrapunt la possibilitat de generar tota mena d’especulacions històriques a càrrec de les expectatives dels lectors contemporanis. *Crim de Germania* no és un ull que mira el passat, sinó infinitats d’ulls que sotgen la realitat de la revolta dels agermanats, amb tants angles possibles com capítols té l’obra. En l’estudi que li hem dedicat, hem parlat de perspectivisme. Sigui com sigui, *Crim de Germania* és qui té l’estructura més oberta de les tres novel·les ressenyades. També és un cas esplèndid de la doble funció de què parlaven els sociòlegs funcionalistes: la funció manifesta del llibre és fer literatura amb el material històric de les revoltes valencianes; la funció latent, en canvi, és despertar la consciència històrica dels valencians.

Un dels preceptes que més èxit ha tingut en el retrat de la condició postmoderna és el que fa esment al *descrèdit de la realitat*, en mots de Fuster, o al descrèdit dels grans relats, en mots de Lyotard. Les grans narracions que explicaven el passat i que el legitimaven, segons aquest autor francès, entren en crisi a la postmodernitat. La diversitat de veus que apareixen a *Crim de Germania* i a *1969* en són un indicatiu d’aquesta crisi totalitària, i desafien la idea que mai alguna persona pugui sostenir un relat sòlid sobre la realitat contemporània o pretèrita. La realitat es redueix als murs de la consciència individual. Una consciència, en termes generals, afàsica i subalterna.

La lluita de narratives duals (dreta, esquerra) apareix mostrada amb una gran eloqüència a *1969*. Forma part de l’èpica del llibre. I aquesta novel·la es queda a les portes, perquè n’explica el germen, de l’ensulsiada ideològica que vindrà en el Règim del 78. Hem defensat en les pàgines d’aquesta tesi, que *1969*, a tall d’exercici profètic, mostra més aviat la desfeta de les dues concepcions ideològiques que havien polaritzat la vida a Occident en els darrers cent cinquanta anys. Hi ha detalls en el llibre de *1969* que conviden a pensar en l’hegemonia del capitalisme en què vivim ara indefectiblement. Lyotard s’equivocava, a parer nostre, sobre els grans relats. Creiem, amb Fukuyama,

---

<sup>488</sup> *Ibíd.*, p.43.

que qui ha sortit victoriós de les narratives en pugna del passat és la narrativa del capitalisme. Un capitalisme econòmic, cultural, polític i cognitiu més present que mai, que ho devora tot amb el seu desenfrenat dinamisme. Tant és així que no podem ni tan sols pensar en un altre sistema alternatiu, que no sigui en el que estem instal·lats ara. I aquesta reflexió sobre la fi de la història és també un pensament postmodern. I apareix aquesta idea de la fi de la història, amb variants, en les tres novel·les: la fi de l'Edat Mitjana contra els temps moderns (representats pel papa Calixt i el papa Alexandre); la fi de la lluita justa del poble (la dels agermanats contra les forces reials); la fi del socialisme en llibertat contra els feixismes a 1969.

Fredric Jameson va anomenar el postmodernisme la *lògica cultural del capitalisme tardà*. En el capitalisme tardà, la societat ha passat de l'era industrial a l'era de la informació. I de l'era de la informació, a l'era de la desinformació. La lectura de les novel·les ressenyades en aquesta tesi permet aprofundir, dins del context històric d'un capitalisme incipient tardomedieval, manifestat en el segle XV del papa Borja i el segle XVI dels agermanats, sobre els canals incipients d'informació, i, naturalment, també sobre els canals de desinformació. De fet, és contra la desinformació, que Mira aixeca la seva novel·la Borja Papa. Amb la voluntat de posar llum objectiva, en defensa dels papes valencians, a tanta foscor llegendària i interessada. La lluita contra la llegenda negra dels papes valencians és la mateixa lluita per defensar certa objectivitat contra el corrent cabalós de la postveritat.

Tota lectura històrica es fa des del present, per tal de millorar el nostre present. Així, el conflicte de les germanies, la lluita pel poder del papa Borja i l'oposició franquista es presenten als lectors contemporanis, d'una manera semblant, a les simulacions de la realitat presents en l'espai de la hiperrealitat cibernètica, tal com va apuntar Jean Baudrillard<sup>489</sup>.

La postmodernitat és més simulada, que física, més hiperreal, que no pas real. De tal manera que sota el prisma de l'allunyament de la realitat, el passat i el present poden conviure en el mateix pla d'irrealitat o d'hiperrealitat. En la

---

<sup>489</sup> Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. SAGE, 2016.

postmodernitat, la gent està inundada d'informació fragmentada. La tecnologia s'ha convertit en un focus central en moltes vides. Aquestes circumstàncies entren de ple en la divulgació de la història, en la transferència de la història des de la universitat als ciutadans. Així, per exemple, ara no pots anar a cap jaciment, o monument històric, sense poder evitar una demostració hologràfica del passat, o una proposta d'àudios i pantalles diverses. La realitat virtual i la comprensió del real està mediada clarament per les simulacions del real. Aquestes simulacions del real tenen la mateixa consistència que les simulacions imaginatives que provoquen la lectura històrica del passat reflectit en aquests tres llibres. Ara bé, aquests tres llibres, a diferència del que comentàvem, t'enfronten al pensament complex del passat. Vet ací un punt important de dissimilitud entre aquests dos plànols temporals. La hiperrealitat és volgudament simplificada, per tant, no té el biaix profund postmodern, sinó tan sols l'aparença.

També ha ocupat espai i reflexió en aquest treball l'anàlisi de les relacions entre la narrativa del període històric de les novel·les i la historiografia. D'entrada, podríem dir que la relació és complexa i marcada per la desconfiança. Perquè, hi ha un mòbil comú en les tres novel·les, i és el de voler transformar la percepció que el lector té del període narrat. Hi ha la voluntat de reescriure el període, explorar el llegat històric i aportar noves perspectives per a la seva representació. Cap de les novel·les s'entreenen verament a donar una visió definitiva de la història, perquè aquesta és tasca impossible.

Ara bé, el que sí que fan els tres llibres és reinterpretar la història, reversionar-la i rehumanitzar-la. Tampoc cap dels autors problematitza particularment amb la ciència històrica, ni posa en dubte la seva vàlua, sí, però, que deduïm discussions amb escoles historiogràfiques i historiadors. Ho veiem en el cas Lozano i en el cas de Mira. Les escoles historiogràfiques castellanques perceben els mateixos fets descrits a les novel·les esmentades d'una manera distinta dels historiadors catalans. N'hem tingut oportunitat de posar exemples quan esmentàvem la repressió encadenada per Germana de Foix, en el llibre de *Crim de Germania* o, en la valoració del *Compromís de Casp* o en la transcendència de la figura de Ferran d'Aragó, a *Borja Papa*.

Una novel·la històrica és un diàleg amb la historiografia i, alhora, amb les fonts d'aquesta historiografia. En els tres llibres, han aparegut lletres i documents històrics conservats, que apareixen en les novel·les amb una funció doble: creen efectes de credibilitat i versemblança, per una banda; i es proposen per a reinterpretar-los a la llum d'altres contextos.

Hem dit diàleg amb els historiadors, però també els llibres suggereixen un diàleg amb els altres narradors que han tractat el període. Així, Mira ha dialogat amb Maria Bellonci, Vázquez Montalbán i Mario Puzo, entre molts d'altres; i Lozano dialoga amb Diego Jiménez de Enciso, Antonio García Gutiérrez i, amb el xativí Vicent Boix. És a dir, la tradició. La novel·la històrica no és un vers lliure, sinó que és una baula més d'una cadena de recuperació literària, política i sentimental del passat.

Un tema que tampoc no hem volgut defugir en aquesta tesi és el d'establir les relacions entre les novel·les presentades i la ideologia a què estaven adscrites. En la mesura que la ficció històrica pot ser un mirall per qüestionar l'*statu quo* ideològic o per perpetuar-lo, ens ha semblat essencial encarar-lo en cada novel·la. A més a més, forma part del qüestionament del *locus* d'enunciació, és a dir, del lloc des d'on escriuen els autors.

Així la novel·la històrica és un producte condicionat històricament (és dins la història) i reflecteix la creença ideològica de l'autor. De fet, un dels mòbils de l'escriptura d'aquest tipus de novel·les és el de defensar l'opinió contemporània de l'escriptor entorn d'un període històric pretèrit. Així doncs, afirmem que les novel·les de Lozano i Mira en gran manera s'han escrit per qüestionar narratives oficials i historiografies, normalment castellanès. I han trobat en la novel·la l'espai de llibertat on el pensament històric es projecta.

Cal tenir en compte que una novel·la històrica de qualitat és un artefacte eficaç contra la desmemòria històrica. És un acte polític en tots els sentits, és a dir, és una proposta d'un passat concret, amb una ideologia concreta, per llegir en un present concret. El valencianisme militant de Lozano i Mira han influït en la forma en què s'han seleccionat, presentat i reinterpretat els episodis narrats en

llurs llibres. Això és una evidència. I, particularment el llibre de Lozano, que es llegeix com una resposta històrica als problemes de la València contemporània.

Les tres novel·les seleccionades també són tres espais per negociar identitats personals i col·lectives. En els seus escenaris de ficció, irrompen alteritats, discursos oficials i contra oficials. S'exploren les rels dels conflictes i es proposen respostes. L'ambient social i polític del passat sempre s'assembla al present. En les tres novel·les hi podríem trobar amb certa facilitat analogies. Per això és tan interessant veure com un autor gestiona tot aquest material altament inflamable.

Si hi ha un element comú en les tres novel·les, i en totes les novel·les històriques, és l'aparició del Poder, amb les seves mil cares. Les tres novel·les presenten tres llargues exploracions sobre l'exercici del poder, sobre la seva naturalesa i el seu impacte a la societat. *Borja Papa* és una oda al poder, que ho justifica gairebé tot; *Crim de Germania*, en canvi, s'escriu per deslegitimar-lo; *1969* es pot llegir com un reflex documental del mecanisme de violència, injustícia, immoralitat i corrupció d'un poder en un temps, en un país.

El tractament del temps és un repte sempre, però particularment en la novel·la històrica. Si bé a *Crim de Germania* i *Borja Papa*, veiem l'alteració de la línia temporal amb l'ús de l'analepsi i la prolepsis, com a element més destacable, a *1969*, destacaríem l'intent de juxtaposició d'esdeveniments dins d'aquella estructura nodular de què parlàvem. Els dos tractaments, sigui com sigui, intenten defugir la linealitat de l'explicació de la història clàssica, i de la causalitat. Havíem comentat en la part primera de la tesi que el temps era fonamental en les novel·les històriques, i suggeríem valors semàntics al tractament d'aquest aspecte temporal. Dèiem, per exemple, que el temps lineal suscitava una idea teleològica de la història, que el tractament circular, creava una idea repetitiva de la història, i que el fragmentarisme, o els canvis temporals respecte d'una línia, aproximaven als lectors una idea autoreflexiva de la història. La història és una construcció dins de l'ofici de narrar. I aquí és on les novel·les estudiades s'agermanen amb els orígens grecs de la història,



quan escriure sobre el passat era enfrontar-se més aviat a un gènere literari que no pas a una ciència històrica.

Aquesta consciència grega perviu en els narradors actuals triats. Al cap i a la fi, la història és allò que els seus consumidors volen que sigui. És a dir, cada generació mira el passat, i intenta d'entendre'l individualment i col·lectiva, a partir del present canviant. La ductilitat del gènere de la novel·la històrica és ideal per fer aquesta operació de conversió (passat-present). Sobretot si pensem que en el context de la hiperrealitat, el passat i el present esdevenen simulacions del real. La fabulació històrica és un terme que de vegades s'utilitza indistintament com a metaficció, i es relaciona amb la imaginació creadora, tal com la pensaven Henry Corbin o la imaginació simbòlica de Gilbert Durand. És a dir amb una voluntat de transcendència.

Així, la fabulació històrica desafia algunes nocions tradicionals de la literatura —l'estructura tradicional d'una novel·la o el paper del narrador, per exemple— i integra altres nocions tradicionals de la poesia èpica, per exemple, incloent-hi elements poderosos com el mite i el símbol, les imatges-força o els models arquetípics.

Dels tres narradors que he reunit en aquesta investigació, és Joan Francesc Mira qui més conscient és de l'ofici i de la responsabilitat social d'escriure una novel·la històrica. Així, Mira fuig, com de la pesta, de la fantasia estèril, de l'escapisme, del joc metaliterari, de la pèrdua de temps. El temps, en una novel·la, pensa Mira, és fins i tot més important que el temps real, perquè és un temps preciós que permet la transformació.

Mira enfonsa les mans en el món imaginal dels Borja, transsubstanciant-se, mentre camina pels carrers de Roma, talment ho feu Jacob Burckhardt a la vila de Luter, i, és a través d'aquesta imaginació creadora i simbòlica, juntament amb l'ofici d'escriure i la visita a arxius, el que converteix la seva novel·la en un preciós camp d'interrogants essencials.

Si hagués de suggerir un model de narrativa històrica de qualitat per a la literatura catalana, clarament demanaria que la novel·la històrica del segle XXI

sigui fidel a l'estètica postmoderna, a tots els seus experiments, interrogants i atzucacs, però que, alhora, l'emparenti amb la tradició, la filosofia perenne de què parlava René Guénon. Recuperar la força del símbol, dels mites, de la transcendència, això sempre és una garantia d'eternitat. Deia Henry Corbin, traductor de Martin Heidegger al francès, que l'home no era per a la mort, sinó que era per a la transcendència<sup>490</sup>. Una bona novel·la històrica segurament no és el millor camí per a transcendència, però sí que pot acomplir l'expectativa més agosarada del més exigent dels lectors: ofereix la possibilitat que el lector es pugui comprendre en la història.

---

<sup>490</sup>Corbin, Henry. *La Imaginación Creadora En El Sufismo de Ibn Arabi*. Editorial Almuzara, 2023.

## 5. Referències bibliogràfiques

- Adorno, T., E. Frenkel-Brenswik, D. J. Levinson, and R. N. Sanford, *The Authoritarian Personality* (London: Verso Books, 2019)
- Alcoberro, A., *Judici a una bruixa catalana: La història de l'Anna Boixadors i la persecució de les dones al segle XVII* (Barcelona: La Campana, 2022)
- Amenós, T. P. i, *La comunicació no verbal* (Barcelona: Editorial UOC, 2016)
- Angelón, M., *Un Corpus de sangre o los fueros de Cataluña: Novela histórica* (Barcelona: Editorial Tasso, 1857)
- Aristòtil, *Poètica*, trans. J. Farran i Mayoral (Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946)
- Arlandis, F. C., *La regina de la pobla de les fembres peccadrius* (Barcelona.: Ed. 62, 1980)
- Bal, M., *Teoria de La Narrativa (Una Introducció a La Narratologia)* (Madrid: Ediciones \_Cátedra, 1990), p. 102
- Baldaquí Escandell, J. M., “L’estructura Narrativa de La Novel·la Històrica Anàlisi Seqüencial De *Crim de Germania* , de Josep Lozano,” *Catalan Review*, 8:1–2 (1994), 27–39, doi: 10.3828/catr.8.1.2
- Baroja, J. C., *Los Judíos En La España Moderna y Contemporánea: 2* (Madrid: Istmo, 1986), p. 433
- Barthes, R., *Ensayos Criticos*, trad. C. Pujol (Barcelona: Seix Barral, 1964), p. 258
- , “Le discours de l’histoire,” *Social Science Information*, 6:4 (1967), 63–75, doi: 10.1177/053901846700600404
- Barthes, R., and M. Dove, *The Death of the Author* (London: Fontana, 1977)
- Batllori, M., and J, *Epistolari Català Dels Borja* (València: Ed. Tres i Quatre, 2017)

- Baudrillard, J., *The Consumer Society: Myths and Structures* (London: SAGE, 2016)
- Bauman, Z., *Modernidad Líquida* (México: Fondo de Cultura Económico, 2015)
- Baydal, V., and C. Palomo, *Pseudohistòria Contra Catalunya: De l'espanyolisme a La Nova Història* (Vic: Eumo, 2020), p. 8
- Bellonci, M., *Lucrezia Borgia: La Sua Vita e Suoi Tempi* (Milano: Mondadori, 1960)
- Benjamin, W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (London: Penguin UK, 2008)
- Bentley, E., *The Life of the Drama* (Nova York: Hal Leonard Corporation, 1991), p. 56
- Berger, P. L., T. Luckmann, *La Construcción Social de La Realidad* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1995)
- Bermúdez, B. A., “La Antigüedad en la versión española de la ‘Propyläen Weltgeschichte’ (1986),” *Pyrenae*, 49:2 (2018), 87–100
- Bernat Montesinos, A., “Estrategias de revisionismo histórico y pedagogía del odio,” *Anuario de Pedagogía*, 9:1575–6386 (2007), 47–102
- Bhabha, H. K., *The Location of Culture* (London: Routledge, 2012)
- Blanchot, M., *L'espace Littéraire*, (París: Gallimard, 1968)
- Boscolo, A., “Le vicissitudini di Cem in Europa: Uno sfortunato principe turco,” *Medievalia*, 7 (1987), 23, doi: 10.5565/rev/medievalia.176
- Brecht, B., *Escritos Sobre Teatro* (Valencia: ALBA Editorial, 2023), p. 56
- Brooks, P., *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* ( New York: Knopf, 2012)
- Buïgues Pastor, D., “Recepció crítica de Crim de Germania, de Josep Lozano,” *Ítaca. Revista de Filologia*, 5:5 (2014), 231–59, doi:14198/itaca2014.5.12
- Campbell, J., *The Hero with a Thousand Faces* (New World Library, 2008)

- Carbonell, M., *Els Borja i l'art: Sis Estudis i Una Addenda*, (València: Tres i quatre, 2021)
- Carr, E. H., *¿Qué Es La Historia?* (Barcelona: Editorial Ariel, 1984), p. 13
- CCMA, "En guàrdia! - 3Cat," *The Beatles*, 2019,  
<https://www.ccma.cat/3cat/en-guardia/#onboarding=true> [accessed 28 February 2024]
- Cebrià, E. B., *El Com i El Perquè Del Compromís de Casp (1412): Història i Debat*, 2012.
- Clifford, J., *Retóricas de La Antropología*, (Júcar: Júcar Universidad, 1991=
- Climent, X. C. i, *Alexandre VI i Roma: Les Empreses Artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*, (València: Ed. Tres i Quatre, 2002)
- Cohen, J., *El Lenguaje de La Poesía: Teoría de La Poeticidad* (Madrid: Gredos, 1982), p. 13
- Collectif, *Une Histoire Au Présent: Les Historiens et Michel Foucault* (Paris: CNRS Éditions via OpenEdition, 2019), p. 147
- Corbin, H., *La Imaginación Creadora En El Sufismo de Ibn Arabi* (Madrid: Editorial Almuzara, 2023)
- Cowart, D., *History and the Contemporary Novel* (Illinois: SIU Press, 1989), p. 6
- Dedieu, J.-P., "Isabelle Poutrin, Convertir les musulmans. Espagne, 1491-1609, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 338 p.," *Les Cahiers de Framespa*, 25, 2017, doi: 10.4000/framespa.4461
- Del Barco Collazos, J. L., "Sobre la teoría de la imaginación en la filosofía de Hume," *Anuario Filosófico*, 12:1 (2018), 131–43, doi: 10.15581/009.12.30360
- Deleuze, G., i F. Guattari, *EPZ Thousand Plateaus* (Minessota: Minessota press, 2004)
- Derrida, J., *De La Gramatología* (Paris: Éditions de Minuit, 1967), p. 159
- , *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982)

- Duff, D., *Modern Genre Theory* (London: Routledge, 2014), p. 14
- Duran, E., *Les Germanies Als Països Catalans* (Barcelona: Curial, 1979)
- Duran, E., "Aspectes ideològics de les Germanies," *Pedralbes: Revista d'història Moderna*, 2 (1982), 53–68
- Durand, G., *La Imaginació Simbòlica* (Barcelona: Fragmenta, Biblioteca Pensament Contemporani, 2023)
- Eco, U., *Apostillas a El Nombre de La Rosa* (Barcelona: Editorial Lumen, 1984)
- Escartí, V. J., *El "Llibre de Memòries de La Ciutat de València" (1308-1644)*, (València: Ajuntament de València, 2019)
- Escolano, G., *Décadas de La Historia de La Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia: (889 p., [20] h. Lám.)* (Valencia: Terraza y Cía. editores, 1878)
- Fanon, F., *Black Skin, White Masks* (London: Pluto Press, 1986)
- Ferreras, J. I., *El Triunfo Del Liberalismo y de La Novela Histórica* (Madrid: Taurus, 1976), p. 56
- Forster, E. M., *Aspects of the Novel* (Harcourt: Brace and Company, 1927)
- Foucault, Michel, *Nietzsche, Genealogy, History* (Oxford: Oxford University Press, 1978), pp. 156–7
- Foucault, M., *Qué és Un Autor?* (Barcelona: Els Marges, 1983)
- , *Nietzsche, La Genealogía, La Historia* (València: Pre-Textos, 1997)
- , *Archaeology of Knowledge* (London: Psychology Press, 2002)
- , *Historia de La Sexualidad I: La Voluntad de Saber* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2019)
- Freeman, D., *Margaret Mead and the Heretic: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth* (London: Penguin Mass Market, 1996)
- Fukuyama, F., *The End of History and the Last Man* (NY: Harper Perennial, 1993)

- Gaillard, F., "Roland Barthes : les mots, les choses," *Rue Descartes*, n° 34:4 (2001), 15–25, doi: 10.3917/rdes.034.0015
- García Cárcel, R., *La Alemania en Valencia* (Barcelona: Península, 1975), p. 141
- Gramsci, A., *Notas Sobre Maquiavelo, Sobre La Política y Sobre El Estado Moderno* (Madrid: Nueva Misión, 1980), p. 9
- Hayden, P., *Hannah Arendt: Key Concepts* (London: Routledge, 2014), p. 167
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología Del Espíritu* (México: Fondo de Cultura Económico, 2017)
- Hirsch, E. D., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967)
- Historia, C. sobre, "Josep Fontana: la vocación de la historia (una entrevista desconocida de 1998)," *Conversacion Sobre Historia*, 2018, <https://conversacionsobrehistoria.info/2018/08/30/josep-fontana-la-vocacion-de-la-historia> [accessed 28 February 2024]
- Hobsbawm, E. J., "The New Treat to History," 1993
- Hobsbawm, E. J., and T. Ranger, *La Invención de La Tradición* (Barcelona: Crítica, 2002), p. 7
- Horrocks, C., *Jean Braudrillard para principiantes*, (Buenos Aires: Errerpar, 2001)
- , *Introducing Foucault: A Graphic Guide* (Icon Books Ltd, 2014), p. 19
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988), pp. 74–86
- Jakobson, R., *Linguistics* (Cambridge: Harvard University Press, 1987)
- Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1992)
- , *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 2015)

- Juliá, M., *Las Ruinas Del Pasado: Aproximaciones a La Novela Histórica Posmoderna* (Madrid: Ediciones de la Torre, 2006)
- Korzybski, A., *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* (New York: Institute of GS, 1958)
- Lacan, J., *The Insistence of the Letter* (London, Routledge, 2018),
- Lakoff, G., and M. Johnson, *Metáforas de La Vida Cotidiana* (Madrid: Ediciones Catedra, 1986)
- Lapeyre, H., *Geografía de La España Morisca* (València: Universitat de València, 2011)
- Lloret, R. E. R., *Germana de Foix: Una Mujer, Una Reina, Una Corte* (València: Generalitat Valenciana, 2003)
- Llosa, M. V., *Carta de Batalla Por Tirant Lo Blanc* ( Madrid: ALFAGUARA, 2016)
- Llovet, J., *Teoría Literaria y Literatura Comparada* (Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 2005), p. 271
- Lotman, I. M., and Y. M. Lotman, *Estructura Del Texto Artístico* (Madrid: Editorial Istmo, 1982), p. 270
- Lozano, J., *Crim de Germania* (València: Bromera, 2006)
- Lukács, G., *La Novela Histórica* (México: Ediciones Era, 1966)
- Macfie, A. L., and A. Munslow, *The Fiction of History* (London: Routledge, 2015)
- Maquiavel, *El Príncipe* (Barcelona: Grupo Planeta , 2009)
- Márquez, E., 1969 (Barcelona: L'Altra editorial, 2022)
- Marrugat, J., *Narrativa Catalana de La Postmodernitat. Històries, Formes i Motius* (Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2014)
- Martínez, A. T., *Pierre Bourdieu: Razones y Lecciones de Una Práctica Sociológica : Del Estructuralismo Genético a La Sociología Reflexiva* (Madrid: Ediciones Manantial, 2007)
- Martínez, S., *Historia, Filosofía y Enseñanza de La Ciencia* (México: UNAM,



2005), p. 420

Marx, K., *Tesis Sobre Feuerbach* (Moscu: Editorial Progreso, 1982)

Marx, K., and F. Engels, *La Ideología Alemana: Crítica de La Novísima Filosofía Alemana En Las Personas de Sus Representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y Del Socialismo Alemán En Las de Sus Diferentes Profetas* (Barcelona: Grijalbo, 1974), p. 25

McLuhan, M., *Understanding Media: The Extensions of Man* (Corte Madera, CA : Gingko Press, 2003)

del Milà, L., *El Cortesano* (València: Universitat de València, 2001)

Miller, J.-A., and J. Lacan, "Jacques Lacan : Conférence de Louvain," *La Cause Du Désir*, N° 96:2 (2017), 7–30, doi: 10.3917/lcdd.096.0007

Mira, J. F., *Els Borja: Família i Mite* (València: Bromera, 2000)

Mira, J. F., *Borja Papa* (Barcelona: Proa, 2018)

Mira, J. F., *Tots Els Camins* (Barcelona: Proa, 2020)

Mitchell, W. J. Thomas, and William John Thomas Mitchell, *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (Chicago : University of Chicago Press, 1985)

Montalbán, M. V., *O César o Nada* (Barcelona: Planeta, 2003)

Moradiellos, E., *El Oficio de Historiador* (Madrid: Siglo XXI, 2013), p. 1

Morales, J. J., *Reflexiones Sobre La Novela Histórica* (Cádiz: Servicio Publicaciones UCA, 2006)

Morris, R., *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea* (New York: Columbia University Press, 2010)

Niemann, C., *La Construcción Social de La Realidad Según Peter L. Berger y Thomas Luckmann* (GRIN Verlag, 2006)

Nietzsche, F., *Las Consideraciones Intempestivas (1873-1876)* (Madrid: Alianza Editorial, 1988)

- , *El Crepusculo de Los Idolos* (Madrid: Edaf , 2024)
- Nietzsche, F. W., *Sobre La Utilidad y Los Perjuicios de La Historia Para La Vida* (Madrid: Edaf, 2000), p. 69
- Ortells, J. F., *Nosaltres, Els Valencians*, (Barcelona: Edicions 62, 1977), p. 141
- Perdomo, C. R., *Antología de Textos Teoría de La Historia* (Honduras: Ideas Litográficas, 2006), p. 64
- Piquer, D. V., *El Enigma Best-Seller: Fenómenos Extraños En El Campo Literario* (Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 2009)
- Pocock, J. G. A., *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* (Princeton: PrincetonUniversity Press, 2016)
- Popper, K. R., *La Lógica de La Investigación Científica* (Madrid: Tecnos, 2011)
- Puzo, M., *The Family* (New York: Harper Collins, 2001)
- , *The Godfather* (London: Penguin, 2005)
- Rangel López, N., *Moras, jóvenes y prostitutas: acerca de la prostitución valenciana a finales de la edad media, Miscelánea Medieval Murciana*, 32, 2008, doi: 10.6018/j49321
- Reich, W., *Psicología de Masas Del Fascismo* (Madrid: Ayuso, 1992), p. 15
- Richter, D. H., *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends* (New York: Forge Books, 1989)
- Ricoeur, P., *Tiempo y Narración: Configuración Del Tiempo En El Relato Histórico* (México: Siglo XXI, 2003), p. 41
- Roldán, C., *Entre Casandra y Clío* (Madrid: Ediciones AKAL, 2008), p. 57
- Rulfo, J., *Pedro Páramo* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2020)
- Said, E. W., *Orientalismo* (Madrid: DEBATE, 2013)
- Scott, S. W., *Ivanhoe* (London: Penguin, 2000)
- Serrahima, M., and M. T. Boada, *La Novel·la Històrica En La Literatura*

- Catalana* (Montserrat: L'Abadia de Montserrat, 1996)
- Shakespeare, W., *Macbeth (Edición Bilingüe) (Los Mejores Clásicos)* (Londres: Penguin Clásicos, 2015)
- Socas, F., *La Europa de Mi Tiempo (1405-1458)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998)
- Sombart, W., *El Apogeo Del Capitalismo* (México: Fondo de Cultura Económico, 1946)
- Sorní, M. N., *Alfonso de Borja, Papa Calixto III: En La perspectiva de sus relaciones con Alfonso el Magnánimo*, (Navarra: Universidad de Navarra, 2008)
- Spang, K., I. Arellano, and C. Mata, *La Novela Histórica: Teoría y Comentarios* (Pamplona: Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, 1998), pp. 51–87
- Stendhal, *La Cartoixa de Parma*, trans. F. Toutain (Barcelona: Alpha, 2023)
- Tadac, C., *Isak Dinesen and Narrativity* (London, McGill-Queen's Press - MQUP, 1994), p. 31
- Tavares, G. M., *Un Viatge a l'Índia : Melancolia Contemporània (Un Itinerari)* (Barcelona: Periscopi, 2013)
- "The death of the author," in *Roland Barthes* (Routledge, 2004), pp. 74–88, <http://dx.doi.org/10.4324/9780203634424-13> [accessed 10 March 2024]
- Thiher, A., *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1987)
- Toldrà, M., *Tres Estudis i una Antologia* (València: Tres i Quatre, 2009)
- Turner, V., *La Selva de Los Símbolos: Aspectos Del Ritual Ndembu* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1980)
- Unamuno, M., *En Torno al Casticismo* (Madrid: Alianza, 2017), p. 41
- de Viciano, R. M., *Martí de Viciano: Libro Segundo de La Crónica de La Íncлита y Coronada Ciudad de Valencia y Su Reino* (València: Universitat de València , 2013), p. 106

- Vilar, P., *Reflexions d'un Historiador* (València: Universitat de València, 1992)
- Vives, J. V., *Notícia de Catalunya* (Barcelona: Vicens Vives, 1995)
- Vives, J. V. i, and M. À. M. Gelabert, *Aproximación a La Historia de España* (Barcelona: Vicens Vives, 2010)
- Wacławik, M., *The Land of Fertility II: The Southeast Mediterranean from the Bronze Age to the Muslim Conquest* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017), p. 62
- Wesseling, E., *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel* (New York: John Benjamins Publishing, 1991), p. 33
- White, H., *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: JHU Press, 1990)
- , *La Ficción de La Narrativa* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011), p. 380
- White, H. V., *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), p. 84
- , *El Texto Histórico Como Artefacto Literario y Otros Escritos* (Barcelona, Grupo Planeta (GBS), 2003)
- Wilson, J., "Michel Foucault y la Contra Historia," *Revista de Historia y Memoria*, 8:2027–5137 (2013), 211–43