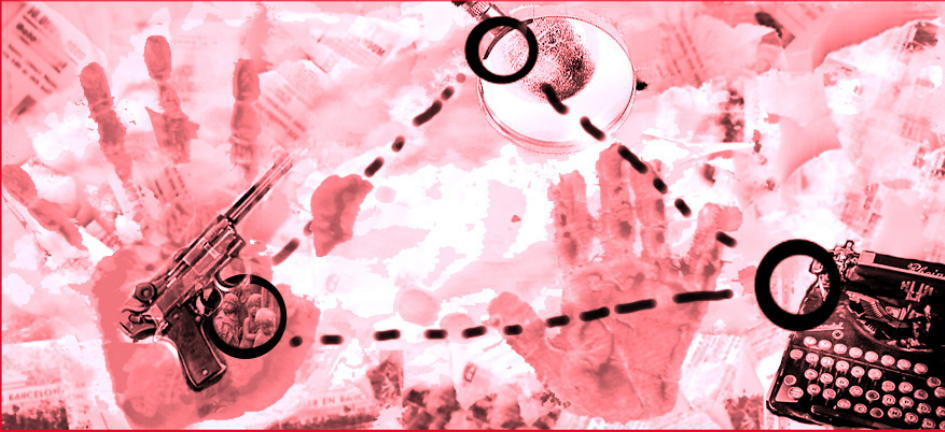


#14

TRIÁNGULOS
NARRATIVOS.
APROXIMACIONES A
LA COMBINATORIA DE
GÉNEROS EN LA NOVELA
CONTEMPORÁNEA

Sergio Vidal

Nottingham Trent University



Resumen || En este artículo exploro la noción de triángulos narrativos (la unión de tres géneros diferentes) a través del estudio de dos obras contemporáneas relevantes: *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, y la novela francesa *HHhH*, de Laurent Binet. El objetivo es mostrar cómo los escritores actuales están creando un modelo específico de novela mediante la combinatoria de varios géneros narrativos, cada uno de los cuales conserva potencialmente su función original, en estos casos concretos, como novela, como trabajo historiográfico y como ensayo.

Palabras clave || Narrativa Contemporánea | Teoría de géneros | Interdiscursividad | Hibridación | Javier Cercas | Laurent Binet

Abstract || In this article I explore the notion of narrative triangles (the fusion of three different genres) through the study of two important contemporary works: *Anatomía de un instante*, by Javier Cercas, and the French novel *HHhH*, by Laurent Binet. I show how contemporary writers are creating a specific type of novel through the combination of different narrative genres, each of which potentially keeps its original function as, in these particular cases, a novel, a historiographical work and an essay.

Keywords || Contemporary Narrative | Genre Theory | Interdiscursivity | Hybridization | Javier Cercas | Laurent Binet

0. Géneros narrativos en combinatoria

El postulado clásico que defendía que los géneros literarios diferían completamente los unos de los otros y que debían mantenerse separados, es decir, sin mezclarse, hoy goza de menor vigencia que nunca. Tanto que podría afirmarse que, de todos los mecanismos que participan en el cambio literario, el fenómeno de la combinatoria es el que más ha alterado el esquema de los géneros a lo largo de los siglos XX y XXI. En este sentido, si bien es cierto que la revulsión más significativa del canon remite a las vanguardias y que el auge actual de la mezcla de géneros está vinculado a los fenómenos globalizadores de las últimas décadas, vale la pena prestar atención a otras transiciones a las que se ha visto sometida aquella primera clasificación aristotélica a lo largo de los siglos y a sus alteraciones (Frye, 1957; Fowler, 1982; Todorov, 1990; Wellek y Warren, 2009), incluso en épocas de mayor apego a la herencia clásica, para explicar algunos fenómenos literarios contemporáneos. En el ámbito de la narrativa y, precisamente, en un contexto de respeto a la pureza de géneros, vio la luz una de las obras fundamentales para el estudio de la combinatoria literaria: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), de Laurence Sterne.

En *Tristram Shandy*, el género autobiográfico parece imponerse desde el principio, con un narrador en primera persona que empieza relatando su nacimiento. Se trata de una tentativa que se diluye conforme el hilo argumental va desapareciendo, para que la narración discorra sin orden ni dirección aparentes a través de esas «opiniones» que, en determinados pasajes, guardan una estrecha relación con el ensayo. Sterne evita la unidad de género dando vida a un discurso que salta de la autobiografía al ensayo, del sermón al relato de viajes, y que incluso se vale de discursos que superan los límites del canon literario como, por ejemplo, el anuncio en el que el narrador pone a la venta una dedicatoria por si algún lector estuviera interesado en poner su nombre en las futuras ediciones de la obra (Cap. 9, Libro I). Ese humor de herencia rabelésiana y esa falta de respeto a la preceptiva literaria de influencia cervantina levantaron numerosas críticas en su contra. De hecho, muchos de sus contemporáneos auguraron una vida corta a la obra de Sterne por ser extremadamente rara. Hoy puede afirmarse que aquellas voces se equivocaron. Hay quien ha señalado incluso que la novela alcanza su madurez con obras como *Tristram Shandy* tras haberse nutrido de géneros como la carta, el diario, el libro de viajes, las memorias, la comedia, la épica y el romance (Wellek y Warren, 2009: 278). A pesar de que fue concebida en un siglo aferrado a la distinción y separación de géneros, la combinatoria ya era (porque siempre había sido) uno de los motores principales del cambio en el sistema literario (Todorov, 1990: 15). Al seguir desligada de la triada

clásica, aquella necesidad que existía de crear una clase de género mixto donde pudieran confluír todas las producciones literarias (Segre, 1985: 280) quedó sumamente expresada en una obra como *Tristram Shandy*.

No obstante, habrá que esperar hasta la llegada del romanticismo para que la novela se consolide definitivamente como género. Con el modelo decimonónico se introduce un rasgo que, como ha señalado Goytisolo (2013: 99), fue determinante en el desarrollo posterior del género: la técnica objetivista del relato, es decir, la distancia del narrador con respecto a los acontecimientos y a los personajes. Una narración objetivista, verosímil, que se desarrolló y acabó imponiéndose, casi paradójicamente, en un contexto caracterizado por la eclosión de los géneros testimoniales. Pero si la novela decimonónica establecía el punto de vista objetivo en el relato, la compleja red interdiscursiva que había cristalizado en la obra de Sterne representaría un antecedente no menos importante para la evolución de la novela durante el siglo XX: aquella narrativa discontinua señalaba el camino de la digresión sobre la que se asentaría la base del monólogo interior. Al igual que el tipo de novela representado en *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, no pervive hoy día por un mero trasunto de punto de vista objetivo, sino por la existencia de un modelo estructural ampliamente asimilado tanto por escritores como por lectores, el tipo de narración de *Tristram Shandy* no goza de actualidad solo por el establecimiento de la digresión narrativa, sino también por la presencia de un modelo en el que los escritores han ido encontrando numerosas posibilidades de construcciones narrativas. En otras palabras, buscando alternativas al modelo decimonónico, los escritores del siglo XX retrocedieron hasta un siglo aferrado a la división clásica de los géneros, el siglo XVIII, para tomar como ejemplo una obra de carácter interdiscursivo, transgenérico e interdisciplinar (Albaladejo, 2005; 2012), incomprendida por la crítica más conservadora de la época y distanciada incluso de dos precedentes inmediatos como *Pamela* (1741), de Samuel Richardson, y *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, pero que se alojaría en la base de obras trascendentales en la narrativa moderna, como fue el caso del *Ulises* (1922), de Joyce.

Puede afirmarse, junto con Goytisolo, que la novela de alto componente subjetivo, caracterizada por el uso del monólogo interior, fue imponiéndose a la novela objetivista, construida mediante un narrador omnisciente, al menos hasta la segunda mitad del siglo pasado. A partir de ese momento comenzaría a fraguarse otro tipo de novela que transformaría el panorama de los géneros narrativos mediante la recuperación de la técnica realista que se alojaría en las bases narrativas de la *non-fiction novel*, y lo hizo de la mano del *New Journalism* americano. Al combinarse con el reportaje de investigación, el modelo decimonónico encontró en los

géneros periodísticos un acomodo trascendental. Es cierto que el camino había sido señalado tanto por el modelo realista como por las múltiples posibilidades que ya habían mostrado determinados géneros narrativos en combinatoria, pero una obra como *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, traía consigo un matiz que desafiaba las barreras del canon literario. Se daba paso a un tipo de novela que, desde su condición interdiscursiva, transgenérica e interdisciplinar, cumplía con una función simultánea en otro paradigma de géneros: los géneros periodísticos. Como escribió Tom Wolf, aquellos periodistas querían hacer algo que estuviera al nivel de los grandes escritores y dejar obras para la posteridad (Wolf, 1973: 21-22). Llevarían a cabo su cometido perfeccionando para ello un aspecto de la combinatoria: la novela dejó de ser entendida como una suma de formatos o géneros literarios integrados y con una función subsidiaria o metaliteraria dentro del texto, como sucedía en *Tristram Shandy*, en *Pamela*, en *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, en *El hombre sin atributos* (1940), de Robert Musil, o en *Pálido fuego* (1962), de Nabokov. La novela había adquirido la capacidad de ser leída conservando las funciones socialmente asignadas a cada uno de sus géneros en combinatoria.

De forma casi paralela, en la década de los setenta, se asistió a un resurgimiento del género autobiográfico que, combinándose con la novela, daría lugar al nacimiento de un modelo también determinante para el estudio de la combinatoria en narrativa contemporánea: la autoficción, término acuñado por Serge Doubrovsky para designar el género de su novela *Fils* (1977). Esta combinación de verdad y de ficción autobiográficas se distanciaría de la autobiografía y de las memorias ficticias mediante la integración del autor, del narrador y del personaje en una misma instancia narrativa (Alberca, 2007). Y dejando definitivamente atrás las máscaras narrativas (como aquella de la que se sirvió Sterne) y actualizando aquel gesto sin precedentes de Montaigne, quien al opinar sobre ciertos temas afirmaba hablar solamente de sí mismo (Frame, 2003: xvii), la incorporación de la figura del autor en el texto favoreció una combinación de ensayo con novela que se extendería posteriormente a la novela de no ficción abriendo, como veremos a continuación, el camino al tratamiento de temas históricos sin abandonar en ningún momento el ámbito de la literatura.

1. Triángulos narrativos. Historiografía, ensayo y novela.

Si los escritores del *New Journalism* quisieron tratar con la realidad valiéndose de las técnicas de la ficción realista, los novelistas contemporáneos van a explorar tanto la realidad presente como

la histórica respetando también las premisas de los géneros en combinatoria. Frente a los modelos bidireccionales de novela y reportaje, novela y ensayo o novela y autobiografía, existen ejemplos de obras que ilustran una tendencia hacia un modelo tridireccional, también de carácter interdiscursivo, transgenérico e interdisciplinar en el que las respectivas funciones de los géneros formantes conviven activamente, permitiendo una lectura que fluye de un género a otro sin que ninguno desaparezca completamente en beneficio de otro. En este sentido, frente a los modelos de combinatoria contruidos mediante formatos, donde la novela absorbe e incorpora al resto de los discursos anulando su función original (como sucede con el conjunto de notas que sucede al poema en *Pálido fuego* o incluso el texto en sí de *Bartleby y compañía*, de Vila-Matas), estas narrativas triangulares responden a un modelo de combinatoria híbrido, entendiéndose como discurso híbrido aquel modelo de combinatoria en el que las funciones socialmente asignadas a cada uno de sus géneros se conservan mediante la incorporación de determinados rasgos discursivos que permiten que el texto pueda ser leído según las pautas de cada uno de los géneros formantes.

Para analizar estos límites y estas transiciones en narrativa contemporánea, se han analizado las obras *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas, y *HHhH* (2010) de Laurent Binet, en las que ambos autores exploran dos asuntos de carácter histórico evitando el uso de la ficción. Una combinación de los géneros historiográfico, ensayístico y novelesco, favorecido por un delicado juego técnico de narrativa en primera persona, vendrá a cuestionar aquella idea de la valoración subjetiva que ineludiblemente reside en la base de cualquier tipo de texto narrativo, incluido los de carácter historiográfico (Hayden White, 1980: 27). En ambas obras, el narrador en primera persona no solo existe en representación de la figura del escritor, sino que se corresponde voluntariamente con él y se incorpora al relato como un personaje del mismo. A diferencia de la autoficción, esta triple instancia narrativa (autor, narrador y personaje) ya no será protagonista de la trama histórica, evitando de ese modo una aproximación subjetiva, sino que participará de la misma vinculando su rol fundamentalmente al análisis y a la argumentación. En estos triángulos narrativos hay un género que se presupone dominante, novela en *HHhH*, y crónica en *Anatomía*, ocupando el vértice superior, pero en esas transiciones de un género a otro, el lector tiene la sensación de que la novela ha pasado a un vértice inferior y que el ensayo ha pasado a un primer plano para adentrarse más tarde en el terreno de la historiografía.

Si la autoficción ya había conjugado ficción y realidad autobiográficas con ensayo, las obras de Cercas y Binet presentan una serie de características comunes que ponen de relieve la proyección de un nuevo modelo novelesco. Sin pertenecer al género de la novela

histórica, ambas se hunden de lleno en la historia más real y acontecida. Los acontecimientos históricos ya no representan un trasfondo, ni un contexto, ni un pretexto, transitado por personajes que se manipulan al efecto de la ficción, sino que el tratamiento narrativo hace que ambas se aparten considerablemente de la novela histórica: acontecimientos y personajes se convierten en objeto de investigación e interpretación. De hecho, las dos estructuran su núcleo narrativo de una manera similar: la presencia de un personaje de trascendencia histórica vinculado a un episodio concreto de su vida. Por un lado, Adolfo Suárez, primer presidente español de la democracia, y, por otro, Reinhard Heydrich, jefe de la Gestapo durante la forja y crecimiento del Tercer Reich. El primero está narrativamente unido al golpe de estado del teniente coronel Antonio Tejero. El segundo lo está a la operación militar que se llevó su vida por delante: Operación Antropoide. Ninguna de las dos obras constituye realmente una biografía de sus personajes. De hecho, la caracterización de ambos se aproxima más al desarrollo del personaje novelesco, pero ambas se expanden desde el análisis y la reconstrucción tanto de Suárez como de Heydrich y de todos aquellos personajes secundarios que van a acompañarles en sus respectivas aventuras. A través de ellos, se irá forjando la trama sin que la caracterización de ninguno de los personajes aparezca conectada a la ficción, a pesar de que ambos autores van a ponderar la importancia de la misma en los planteamientos iniciales de la obra. Otro aspecto que tienen en común *HHhH* y *Anatomía* es el intento de aproximación por parte del narrador a los acontecimientos mediante estrategias narrativas similares: investigación, análisis de fuentes, contradicciones o incluso recuerdos personales. Esa mezcla de notas personales y referencias al proceso de investigación hace que ambas obras se orienten hacia un tipo de género que guarda vínculos con lo que ha sido considerado un subgénero novelesco (Fowler, 1982), el *work in progress*, entendido como el relato que se va construyendo al tiempo que avanza su trama, y que, en estas dos obras, se ve superado gracias a sus rasgos ensayísticos. Vale la pena resaltar que *Anatomía* y *HHhH* fueron galardonadas en 2010 con el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Goncourt de novela, respectivamente, lo que vino a reconocer de algún modo la aceptación del modelo narrativo que representan.

1.1. *Anatomía de un instante*

La obra de Javier Cercas recupera uno de los episodios trascendentales de la historia reciente de España: el asalto al Congreso de los Diputados y el fallido golpe de estado protagonizado por Tejero durante el acto de investidura de Calvo Sotelo como presidente del gobierno. El instante que el autor disecciona es el momento en el que los disparos vuelan sobre las cabezas de los asistentes mientras que Adolfo Suárez permanece sentado en su

escaño. Se trata de un gesto que se multiplica en varios gestos que no hacen sino sumar personajes y argumentos a una obra repleta de fuentes, argumentos, hipótesis, tesis y narración:

Dice Borges que «cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es». Viendo aquel 23 de febrero a Adolfo Suárez sentado en su escaño mientras zumbaban a su alrededor las balas en el hemiciclo desierto, me pregunté si en ese momento Suárez había sabido para siempre quién era y qué significado encerraba aquella imagen remota, suponiendo que encerrase alguno. Esta doble pregunta no me abandonó durante los días siguientes, y para intentar contestarla —o mejor dicho: para intentar formularla con precisión— decidí escribir una novela. (Cercas, 2010: 18)

Pero esa novela no llegará jamás a las manos del lector: fracasará, tal y como explica el autor, porque, tras haber escrito un primer borrador, llegó a la conclusión de que una novela sobre el 23F necesitaba una profunda investigación que, nada más iniciarse, le hizo comprender que la realidad del golpe se imponía a cualquier tipo de ficción basada en ella. En consecuencia, el resultado es un libro que surge del fracaso de una novela y que, sin ser un «libro de historia», no renuncia a ser leído como tal y, a pesar de que el relato está construido mediante la realidad de los hechos y de los personajes, tampoco renuncia a ser leído como una novela. Ese es el planteamiento del autor y así lo establece en las primeras páginas del libro, en el capítulo introductorio titulado «Epílogo para una novela». En dicho epílogo el autor vincula las nociones de realidad e irrealidad tanto a la televisión como a la grabación del golpe de estado, así como a las bases narrativas de lo que el autor ya había denominado «relato real» (Cercas, 2000: 16). Posteriormente, mediante la incorporación del ensayo de ideas se analizará las causas y las consecuencias del golpe habilitando el texto para que también sea leído como una especie de crónica histórica.

La transición de ese epílogo introductorio a la primera parte, titulada «La placenta del golpe», ilustra la transición de un género a otro. El yo que impregna el comienzo de la obra y que narra sus tribulaciones a la hora de escribir una novela deja paso al personaje que va a ocupar el estudio llevado a cabo por esa instancia narrativa en primera persona: «El gesto de Suárez es un gesto que significa, aunque no sepamos exactamente qué significa» (Cercas, 2010: 34); y que tras plantear las diferentes hipótesis sobre dicho gesto, introduce la narración histórica en busca de respuestas:

Es verdad que durante el otoño y el invierno de 1980 la clase dirigente española se ha entregado a una serie de extrañas maniobras políticas con el objetivo de derribar del gobierno a Adolfo Suárez, pero solo es verdad en parte que el asalto al Congreso y el golpe militar sean resultado de esa confabulación universal. (Cercas, 2010: 39)

Nótese además que el cuerpo central de *Anatomía* está dividido en cinco partes: «La placenta del golpe», «Un golpista frente al golpe», «Un revolucionario frente al golpe», «Todos los golpes del golpe», «¡Viva Italia!». En la primera de ellas se reconstruyen todas las operaciones civiles y militares destinadas a hundir a Suárez. La segunda se centra en la figura de Gutiérrez Mellado, quien será caracterizado de tal modo que habrá cosas del personaje principal, Suárez, que no puedan ser explicadas sin él, y lo mismo sucede en la tercera parte con el personaje de Santiago Carrillo. Estos personajes están desarrollados en una línea parecida a los personajes de cualquier novela y, mediante el análisis de fuentes y la reflexión sobre el material analizado, se conectan a otros tres personajes que serán sus respectivos antagonistas: Milans del Bosch, Armada y Tejero. El autor crea de este modo el efecto de un relato que perfectamente cuenta con toda su nómina de personajes.

Pero esa triple relación vendrá a defender la idea de que el golpe estuvo además formado por tres golpes: uno por cada antagonista. En consecuencia, el golpe fracasa porque todos sus organizadores tenían a su vez objetivos diferentes. De esta forma, el ensayo de estas ideas constituye una hipótesis de carácter histórico que podría ser aceptada como resultado de dicha investigación. Frente a esto, el «Prólogo de una novela» con el que se cierra el libro completa ese juego de *alter texto* iniciado con el «Epílogo» que abre la obra y perfecciona el triángulo narrativo gracias a una vuelta a la narración en primera persona que deja abierta diferentes lecturas e interpretaciones a la naturaleza del texto:

Lo entendí. Creo que esta vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte (la del padre del autor) y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiendo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo. (Cercas, 2010: 437)

1.2. HHHH

También el lado más personal y autobiográfico desempeña un papel importante en la concepción y en el desarrollo de la estructura narrativa *HHhH*. Al exponer el origen y las motivaciones de su trabajo, Binet expresa lo siguiente:

No recuerdo exactamente cuándo me habló mi padre de esta historia por primera vez, pero vuelvo a verlo, en mi cuarto de HLM, pronunciando las palabras «partisanos», «checoslovacos», quizá la de «atentado»,

con toda certeza la de «liquidar», y a continuación esta fecha: «1942» Yo había encontrado en su biblioteca una Historia de la Gestapo, escrita por Jacques Delarue, y había empezado a leer algunas páginas. Mi padre al verme con ese libro en las manos, me hizo algunos comentarios de pasada: mencionó a Himmler, el jefe de la SS, y luego a su brazo derecho, Heydrich, protector de la Bohemia-Moravia. Me habló de un comando checoslovaco enviado por Londres y de ese atentado. [...] También emprendo este libro para devolverle algo de eso: el resultado de unas pocas palabras ofrecidas a un adolescente por ese padre que, en aquel entonces, no era todavía profesor de historia pero que, con unas cuantas frases imperfectas, sabía contarla muy bien. (Binet, 2011: 11)

La ópera prima de Laurent Binet, *HHhH*, reconstruye una de las grandes gestas de la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial: el asesinato de Reinhard Heydrich. El atentado responde a una de las operaciones dirigidas por el gobierno checo durante su exilio en Inglaterra. La misión, conocida como Operación Antropoide, es llevada a cabo por los paracaidistas Kubiš y Gabčík, quienes, con la ayuda de la resistencia checa, conseguirán acabar con la vida de Heydrich, aunque no lograrán salir con vida de la ciudad. El narrador coincide con la figura del propio autor, quien, a su vez, constituye uno de los personajes del relato, negándose explícitamente a renunciar a su identidad real, esto es, a ser Laurent Binet. Este autor-narrador-personaje no forma parte del relato sobre Heydrich y Operación Antropoide sino que, al igual que ocurría con *Anatomía*, cumple una función narrativa de hilo conductor. En este sentido, Binet dice querer escribir una novela sobre Operación Antropoide, pero tras el título de *HHhH* se esconde la frase «Himmlers Hirn heisst Heydrich» («El cerebro de Himmler se llama Heydrich»), de modo que la narración, incluyendo la gestación del atentado, el contexto histórico y los personajes se construirán fundamentalmente en torno a dicha figura.

En esta novela el narrador se muestra tan lleno de prejuicios con respecto al género novelesco de ficción (más específicamente con la novela histórica) que llega a replantearse las bases del mismo: «¿Hay algo más vulgar en realidad que un personaje inventado?», y añade: «Sé que reduzco a este hombre (Gabčík) al vulgar acto de personaje, y sus actos al de la literatura» (Binet, 2011: 11). Por ello, para paliar su malestar literario, el autor analizará numerosas fuentes procedentes de manuales de historia, producciones cinematográficas, obras literarias y otras tantas procedentes de materiales de su propia investigación. El objetivo no es otro que ser lo más exacto posible a la hora de interpretar, manipular los datos y reconstruir una historia fiel a lo que fueron los acontecimientos. Binet también establece, entre otras pautas, que los diálogos de su relato serán inventados, salvo aquellos que procedan de fuentes fidedignas. Con este tipo de planteamientos, el autor ensaya sobre las posibilidades de escribir una novela que tenga la historia

como materia prima, pero que se aleje de la ficción, del manual enciclopédico de historia y, a su vez, de la novela histórica. Binet está ensayando nuevas formas, ampliando las fronteras del género.

Desde el punto de vista de la estructura externa, la obra está dividida en dos partes. En la primera se reconstruye la vida de Heydrich, la forja de Operación Antropoide y los contextos históricos prebélico y bélico de la Segunda Guerra Mundial. La segunda parte, algo más irregular en extensión y planteamientos, representa las consecuencias inmediatas del atentado. La estructura interna de *HHhH* es, sin embargo, más compleja. Existe un abultado número de temas entre las 257 secuencias que componen el libro y que podrían reducirse a cuatro categorías fundamentales: «Operación Antropoide», que incluye todos los preparativos del atentado, el perfil de sus protagonistas, sus vidas dentro de la resistencia checa y la consumación del atentado. En segundo lugar, «Contexto histórico», mediante el que el autor expone cómo van evolucionando las relaciones entre todos los países participantes, así como de sus personajes principales antes de y durante la guerra. En tercer lugar, «Tratamiento de la escritura», en cuyos capítulos el autor expondrá sus procesos de análisis de datos y su aplicación al proceso de escritura. Y, por último, «Heydrich», cuyos episodios darán relieve al personaje adoptando diferentes ángulos, tales como la familia o su vida al servicio del Reich.

«Tratamiento de la escritura» sería el marco en el que la narración se desarrolla como ensayo sobre cómo escribir un tipo específico de novela. «Heydrich», «Contexto histórico» y «Operación Antropoide» prefiguran el componente histórico de la obra. Pero todo esto debería considerarse dentro de un marco más amplio, puesto que podría decirse que *HHhH* es una novela que reconstruye la vida de Heydrich y el atentado que acabó con él, pero todo en un contexto en el que se narran los esfuerzos de alguien, Binet, que quiere escribir una novela de carácter historiográfico tratando de evitar a toda costa entrar en el ámbito de la novela histórica. De nuevo, como sucedía en *Anatomía*, la instancia narrativa en primera persona aproxima la función ensayística a la función histórica y, por otro lado, a la novela, contribuyendo a que el lector asista a la reconstrucción del contexto de la Segunda Guerra Mundial, a la investigación y relato de uno de sus episodios, junto con las reflexiones que el autor plantea explorando dichas conexiones.

2. Contradicciones de género

A pesar de las similitudes señaladas, el estudio comparativo de ambas obras también pone de manifiesto una serie de diferencias

que afecta a la percepción de sus respectivos géneros. Mientras que Javier Cercas desarrolla los argumentos en torno al golpe mediante un análisis de fuentes que son recogidas en un apartado bibliográfico, en *HHhH* el análisis de las fuentes es menos riguroso que en *Anatomía*. Si la obra de Cercas aspira a ser leída como novela, un objetivo que no ha quedado exento de debate (Pujante Segura y Martínez Arnaldos, 2010; Romeu Guallart, 2011), el propósito del Binet es construir una novela en la que el rigor metodológico no siempre parece ser un requisito fundamental. En su primera edición, *HHhH* no incluye bibliografía, como tampoco en las traducciones española e inglesa, pero la versión italiana sí contaba con material fotográfico, un glosario y un «testi citati» en el que el autor reúne las fuentes que ha utilizado en la reconstrucción de la trama histórica. Esto pone de manifiesto la existencia de una voluntad de género, pero también las contradicciones a la hora de combinarlos ya que la inclusión de bibliografía puede llevar a pensar al lector que la obra se distancia de la novela. Pero hay un dato más interesante que afecta en mayor grado a la recepción de los géneros en *HHhH*. Existe una obra titulada *The Assassination of Heydrich* (1973), de Miroslav Ivanov, que reconstruye precisamente la forja de Operación Antropoide y el desenlace de la misma mediante los testimonios de algunos de los supervivientes. Sobre ella, dice Binet:

Al releer uno de los libros que constituyen la base de mi documentación, un conjunto de testimonios sobriamente reunidos por un historiador checo, Miroslav Ivanov, bajo el título de *El atentado contra Heydrich*, publicado en la vieja colección verde «Aquel día» (en la que también se encuentran *El día más largo* y *¿Arde París?*), compruebo con estupor la cantidad de errores que tengo con respecto a Gabčík. (Binet, 2011: 129)

La referencia a esta obra se diluye casi al completo en la novela y ni siquiera figura en la bibliografía que el autor incluye en la versión italiana, pero Binet reproduce casi literalmente los contenidos de la obra de Ivanov a lo largo de doscientas páginas de *HHhH*, llegando incluso a calcar pasajes como el que se reproduce a continuación:

En un piso de Praga, en el barrio de Smíchov, dos hombres esperan. El timbre de la puerta los sobresalta. Uno de ellos se levanta y va a abrir. Entra un hombre bastante alto para la época. Es Kubiš.

-Soy Ota —dice.

-Y yo Jindra —le responde uno de los hombres.

Jindra es el nombre de uno de los más activos grupos de resistencia organizado en el seno de una asociación deportiva y de cultura física, los Sokols.

Le sirven té al recién llegado. Los tres hombres guardan un denso silencio que acaba por romper el que se ha presentado con el nombre de la organización:

-Ha de saber que la casa está vigilada y que cada uno de nosotros tiene algo en su bolsillo.

Kubis sonrío y saca una pistola de su americana (en realidad, lleva otra en la manga):

-A mí también me gustan los juguetes —dice.
-¿De dónde viene usted?
-No puedo decírselo.
-¿Por qué?
-Nuestra misión es secreta.
-Pero ya le ha confiado a varias personas que usted venía de Inglaterra...
-¿Y qué?
Imagino un silencio.
-No se sorprenda por nuestra desconfianza, no carecemos de agentes provocadores en este país. (Binet, 2011: 220-221)

-I am Ota, he said.
-And I am Jindra, I replied.
-We shook hands, each watching the other, Pechacek brought tea as we drank it in silence —the conversation would not get under way. I made up my mind to start.
-I'd just like to point out that this house is guarded and that each of us has something in his pocket.
He smiled, and without a word took a pistol from his jacket. Then he added:
-I'm fond of these gadgets, too.
-Where do you come from?
-I can't tell you.
-Why not?
-Our mission is secret.
-But you've already told several people that you came from England.
-What of it?
-You mustn't be surprised at our lack of trust. There are a good many agents provocateurs in this country. (Ivanov, 1973: 34-35)

Esto cumple con la idea de reproducir diálogos cuando procedan de fuentes fidedignas (Binet 2011: 30-31), pero la deuda con esta obra es inmensa y la ausencia de referencias a la misma podría poner de manifiesto que, al empezar a escribir su novela, Binet ya encuentra narrado casi todo lo concerniente a «Operación Antropoide», de ahí que lo más conveniente tal vez fuera hacer pasar desapercibido el trabajo de Ivanov y desviar la atención hacia el personaje de Heydrich. No obstante, el valor historiográfico de su trabajo sigue latente, si bien claramente cuestionado dada la falta de rigor en el uso de sus fuentes.

Por otro lado, todas las intervenciones del autor-narrador sobre el proceso de construcción de la novela giran en torno a cómo evitar hacer una novela histórica sin abandonar el terreno de los géneros históricos. Este planteamiento inicial cede paso a la ficción con la personificación del autor en la recreación de algunas de las escenas propiamente históricas. Binet tensa la cuerda de los géneros en combinatoria asegurando que la ficción no respeta nada y que, si visualiza el primer encuentro entre los dos paracaidistas que asesinan a Heydrich (del que no parece existir documentación), significaría la victoria de la ficción sobre la realidad (Binet, 2011: 131). El último capítulo de la obra parece representar ese encuentro cuando se

supone que ambos personajes viajan en barco a Inglaterra para unirse a las fuerzas del gobierno en el exilio. ¿Pretende Binet concluir que no es posible novelar acontecimientos históricos sin ficción? Es muy posible que el autor haya querido mostrar el fracaso del narrador en tanto que constituye un personaje del relato novelesco, pero llegados a tal punto Binet ya ha mostrado sobradamente que existe la posibilidad de moverse en el ámbito de los géneros históricos sin necesidad de incurrir en la novela histórica.

Y si en Binet el final del relato histórico coincide con el final del relato novelesco (la muerte de Heydrich y de los paracaidistas), en Cercas el final del relato histórico coincide con el final de la argumentación, y es que a pesar de que el autor se sirve de licencias estilísticas poco habituales en los manuales de historia, tales como estructuras bimembres o redundancias, es posible que el lector encuentre en *Anatomía* una falta de alternancia entre períodos narrativos y períodos descriptivos, la cual representa, de alguna forma, uno de los rasgos propios de la narración novelesca (Todorov, 1990). Esto es algo que sí existe en otras obras de este mismo autor, como por ejemplo en *Soldados de Salamina* (2001) o incluso en *El impostor* (2014), dos obras técnicamente vinculadas a *Anatomía*. En este sentido, el planteamiento argumentativo limita el planteamiento narrativo, por lo que la tensión de los elementos de la narración parece estar puesta al servicio del primero.

Por último, hay quien ha visto en la obra de Cercas un ejemplo de crónica más próxima al periodismo que al género histórico. Los casi treinta años que median entre la redacción de la obra y el golpe de estado podrían cuestionar el valor de *Anatomía* como texto periodístico, a pesar de las frecuentes incursiones del autor en prensa. El propio Cercas habla de los cronistas de la época y de su labor desde el Congreso al comienzo de la década de los ochenta, por lo que pensar en el papel de un periodista que escribe treinta años después sobre lo acontecido en aquellos días podría resultar un tanto anacrónico. Al menos, esto es lo que plantean Kerrane y Yagoda (1998) cuando exponen los requisitos que debe cumplir un texto para ser considerado periodismo literario: proximidad entre los acontecimientos y el proceso de escritura. El caso de *Anatomía* contrasta con ejemplos como *Ten Days That Shook the World* (1919), de John Reed, sobre la Revolución Rusa de 1917, escrito y publicado casi inmediatamente después, y con la ya mencionada novela de Capote, *A sangre fría* (1966), publicada seis años después del homicidio de Kansas. Los casi treinta años que separan la escritura de *Anatomía* de los acontecimientos del golpe, aproximan dicha obra definitivamente al género histórico.

3. Nuevas direcciones en narrativa contemporánea

Si obras como *Pamela*, *Tristram Shandy*, *El hombre sin atributos* o *Pálido fuego* pusieron al servicio de la novela diferentes tipos de discursos, aunque manteniendo sus funciones reducidas a una metafunción (aquellos discursos no cumplían dentro del texto, en sentido general, la función que podrían cumplir fuera del mismo), las obras analizadas representan una tentativa de mantener las tres funciones de género en una transición fluida, haciendo que el género dominante se mueva de un género a otro en una narrativa triangular que perfecciona modelos anteriores en lo que puede considerarse una ruptura y una ampliación del canon. A la combinación de ensayo y novela, Cercas y Binet han incorporado un género que refuerza dicha relación y que favorece la transgenericidad y la interdisciplinariedad entre géneros históricos y literarios, cuestionando los límites impuestos hasta entonces en el ámbito de la historiografía. Para ello ha sido necesaria una incorporación de la figura del autor en el texto, representada en el narrador que, mediante la exposición de sus objetivos y de los resultados de sus investigaciones, alcanzará a explorar satisfactoriamente temas que en el pasado permanecían restringidos a los historiadores. La historia ya puede ser tratada debidamente sin recurrir a la ficción y sin abandonar necesariamente el terreno de la novela.

Si bien el rigor del componente historiográfico puede ser cuestionado en *HHhH*, es imposible negar la veracidad de los hechos y (hasta donde la apropiación indebida de material lo permite) la investigación que el autor manifiesta haber llevado a cabo. Asimismo, el componente novelesco en *Anatomía de un instante* puede tener una presencia débil, pero la estructura de la obra y la compleja caracterización de personajes hacen que detrás de ella se perciba una clara voluntad de género por parte del autor. De hecho, existe en Cercas una transición en el tratamiento de temas históricos que va de *Soldados de Salamina*, donde un joven periodista reconstruye los hechos que permitieron que Rafael Sánchez Mazas, fundador de Falange, saliera con vida de un pelotón de fusilamiento, a *El impostor*, donde el propio Cercas aparece ampliamente caracterizado como un personaje esforzado en las labores de investigación ante el escándalo que provocó Enric Marco, la persona que fingió haber sobrevivido a los campos de concentración y que presidió una importante asociación de supervivientes. Aunque aquel joven periodista de *Soldados de Salamina* ya se asociaba a la figura del propio Cercas, será en *Anatomía* cuando la representación del autor se haga decisiva mediante una difícil configuración, jugando con el papel del yo para avanzar en el análisis de la historia reciente de España. Posteriormente, la sólida caracterización del propio autor y de su hijo, convertidos en sólidos personajes de un relato de no

ficción en *El impostor* vendrá a confirmar que la fórmula de *Anatomía* era válida para dicho propósito.

Aquella necesidad de crear un género mixto donde confluyeran todas las manifestaciones literarias, que encontró un importante exponente en la obra de Sterne, se ha visto justificada a lo largo de los siglos y concretada en combinatorias específicas de géneros. La novela, que se afianzó como género gracias al modelo decimonónico y que, tras varias transiciones, volvió a manifestarse gracias a la adopción de la técnica objetivista por parte del periodismo literario, accede ahora a los géneros historiográficos. Y lo hace valiéndose de la misma técnica, aunque esta vez a través del uso de la primera persona que renuncia a esa subjetividad característica de los géneros testimoniales, y del amplio abanico de posibilidades que ofrecen las relaciones interdiscursivas. Objetividad e interdiscursividad que representan, precisamente, los dos grandes elementos que han determinado la evolución de la novela a lo largo del siglo pasado y que apuntan definitivamente hacia un nuevo modelo de cara al futuro.

Bibliografía citada

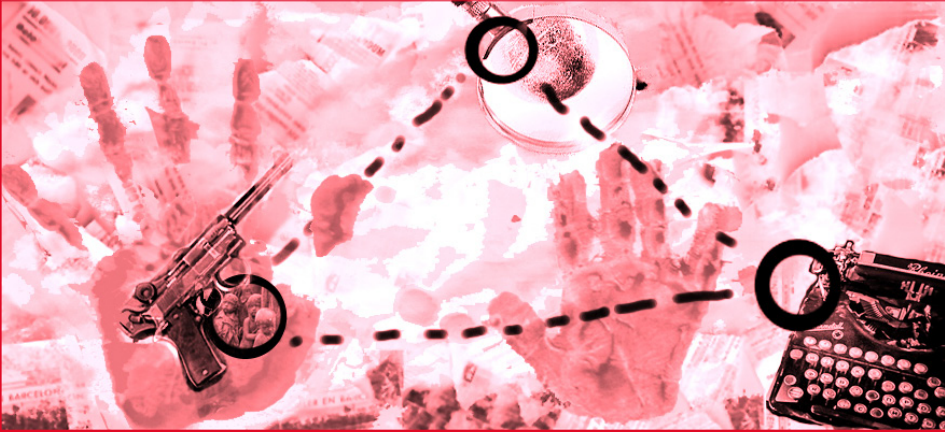
- ALBALADEJO, T. (2009): «*E pluribus unus*: Discursos en la novela y discurso en la novela», en *Ínsula*, 754, 9-13.
- ALBALADEJO, T. (2012): «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios forales de Castilla y Portugal», en ALEMANY FERRER, R. y CHICO RICO, F. (eds.). *Literatures ibèriques medievals comparades*, Alacant: Universitat d' Alacant. Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 15-38.
- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BINET, L. (2011), *HHhH*, Barcelona: Seix Barral.
- CERCAS, J. (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, J. (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, J. (2010): *Anatomía de un instante*, Barcelona: Debolsillo.
- CERCAS, J. (2014): *El impostor*, Barcelona: Random House.
- FOWLER, A. (1982): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press.
- FRYE, N. (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton University Press
- GOYTISOLO, L. (2013): *Naturaleza de la novela*, Barcelona: Anagrama.
- IVANOV, M. (1974): *The Assassination of Heydrich*, New York: Harper Collins.
- KERRANE K. y YAGODA B. (1998): *The Art of Fact*, New York: Simon & Schuster,
- PUJANTE SEGURA, C. y MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (2010): «Los medios de comunicación: efectos e influencias sobre la interdiscursividad. A propósito de Anatomía de un instante de Javier Cercas», en *Crisis analógica, futuro digital: actas del IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad*, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3350760&orden=276143&info=link>> [10/05/2015].
- ROMEU GUALLART, L. M. (2011): «La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso», *Olivar*, 12 (16), 51-67. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782011000200004 [21/06/2015].
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Editorial Crítica.
- STERNE, L. (2012): *The Life & Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London: Penguin.
- TODOROV, T. (1990): *Genres in discourse*, New York: Cambridge University Press.
- WELLEK R. y WARREN A. (2009): *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.
- WHITE, H. (1980): «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquire*, 7/1, 5-27.
- WOLF, T. y JOHNSON, E. W. (1975): *The New Journalism*, London: Picador.

#14

TRIANGULAR
NARRATIVES.
APPROACHES TO
GENRE COMBINATION
IN THE CONTEMPORARY
NOVEL

Sergio Vidal

Nottingham Trent University



Abstract || In this article I explore the notion of narrative triangles (the fusion of three different genres) through the study of two important contemporary works: *Anatomía de un instante*, by Javier Cercas, and the French novel *HHhH*, by Laurent Binet. I show how contemporary writers are creating a specific type of novel through the combination of different narrative genres, each of which potentially keeps its original function as, in these particular cases, a novel, a historiographical work and an essay.

Keywords || Contemporary Narrative | Genre Theory | Interdiscursivity | Hybridization | Javier Cercas | Laurent Binet

0. Narrative genres in combination

The classic postulation which argued that literary genres differed completely from one another and ought to remain separate, that is to say, without merging, has less relevance today than ever before. It could even be stated that, of all the mechanisms that play a part in literary change, the phenomenon of genre combination is the one that has altered the structure of genres most over the course of the 20th and 21st centuries. In this sense, although it is true that the most significant transformation of the canon is thanks to the Avant-guard, and that the present boom of genre fusion is linked to the globalizing phenomena of recent decades, it is worth paying attention to other transitions to which that first Aristotelian classification has been subject over the centuries and to its alterations (Frye, 1957; Fowler, 1982; Todorov, 1990; Wellek and Warren, 2009), even during periods of major adherence to the classical legacy, in order to explain certain contemporary literary phenomena. In the sphere of narrative, and more precisely, in the context of respecting genre purity, one of the fundamental works in the study of literary combination came to light: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) by Laurence Sterne.

In *Tristram Shandy*, the autobiographical genre seems to prevail from the start, with a first person narrator who begins by relating his birth. This initial experiment dissolves as the storyline gradually vanishes, so that the narration flows without any obvious order or direction via those “opinions” which, in certain passages, maintain a narrow relation to the essay. Sterne avoids genre unity, instead creating a discourse that leaps from autobiography to essay, from sermon to travel account, and even makes use of passages that surpass the limits of literary canon, such as, for example, the announcement in which the narrator puts a dedication up for sale in case any reader were interested in having his name inscribed on future editions of the work (Chapter 9, Book I). This Rabelaisian style humour and lack of respect for the literary conventions of Cervantine influence earned him much negative criticism. In fact, many of his contemporaries predicted a short life for Sterne’s work due to its exceeding strangeness. Today it can be confirmed that those voices were wrong. There are some who have even noted that the novel reached its maturity with works such as *Tristram Shandy* after having received nourishment from genres such as epistolary, diary, travel log, memoir, comedy, epic and romance (Wellek and Warren, 2009; 278). Despite the work having been conceived during a century clinging to the distinction and separation of genres, combination was already (because it had always been) one of the principal driving forces of change in the literary system (Todorov, 1990: 15). By following untethered from the classical triad, that necessity which existed to create a kind of mixed

genre in which all literary output could converge (Segre, 1985: 280) was supremely expressed in a work like *Tristram Shandy*.

However, it would be necessary to wait until the coming of romanticism for the novel to become established as a genre. Along with the 19th century model came a new feature, which, as Goytisolo (2013: 99) noted, was decisive in the subsequent development of the genre: the objective technique of the story, that is to say, the distance of the narrator in relation to events and characters. So now there was an objective narrator, plausible, who grew and ended up being imperative, almost paradoxically, in a context characterised by the emergence of the testimonial genres. But if the 19th century novel established the objective point of view in the story, the complex interdiscursive network that had taken shape in Sterne's work would represent a no less important antecedent to the evolution of the novel during the 20th century: that broken narrative laid the foundation for the digression onto which the base of interior monologue would settle. Just as the type of novel exemplified by Flaubert's *Madame Bovary* (1856) does not endure, even today, merely due to an imitation of objective point of view, but rather due to the existence of a structural model thoroughly assimilated as much by authors as by readers, the kind of narration in *Tristram Shandy* enjoys relevance not only because it established narrative digression, but also due to the presence of a model in which the writers have gone on finding numerous possibilities of narrative constructions. In other words, searching out alternatives to the 19th century model, the authors of the 20th century look once more to a century that clung to the classical division of genres, the 18th century, in order to take as their example an interdiscursive, transgenre and interdisciplinary character work (Albaladejo, 2005; 2012). Though it was unappreciated by the more conservative criticism of the era and even alienated by two immediate precedents – *Pamela* (1741) by Samuel Richardson and *Tom Jones* (1749) by Henry Fielding, *Tristram Shandy* would remain at the base of transcendental works in the modern narrative, as was the case with Joyce's *Ulysses* (1922). We can concur with Goytisolo that the style of novel featuring a highly subjective component, characterised by the use of internal monologue, was prevailing over the objective novel, constructed by means of an omniscient narrator, at least until the second half of the last century. From this point another kind of novel began to develop that would transform the panorama of narrative genres by recuperating the realist technique that remained the narrative basis of the non-fiction novel, and did so by the hand of American New Journalism. By merging with reportage, the 19th century model found in the journalistic genres a transcendental position. It is certain that the way had been paved as much by the realist model as by the multiple possibilities already demonstrated by certain narrative genres in combination. However, a work such as Truman Capote's *In Cold Blood* (1966) brought with it a nuance that defied the barriers

of the literary canon. It made way for a type of novel that, thanks to its interdiscursive, transgenre and interdisciplinary condition, fulfilled a simultaneous function in another genre paradigm: the journalistic genres. As Tom Wolf wrote, those journalists wanted to do something that would be on a par with the great writers, they wanted to leave works for posterity (Wolf, 1973: 21-22). In the process of working towards their purpose, they perfected an aspect of combination: the novel ceased to be understood as an integrated sum of literary forms or genres with a subsidiary or metaliterary function within the text, as was the case in *Tristram Shandy*, *Pamela*, *The Magic Mountain* (1924) by Thomas Mann, *The Man Without Qualities* (1940) by Robert Musil or *Pale Fire* (1962) by Nabokov. The novel had acquired the capacity to be read and still maintain the functions socially assigned to each of its genres in combination.

In a close parallel, the 1970s saw a resurgence of the autobiographical genre, which, in combination with the novel, marked the birth of a model that was similarly decisive in the study of combination in contemporary narrative: autofiction – a term coined by Serge Doubrovsky to describe the genre of his novel *Fils* (1977). This combination of truth and autobiographical fiction would separate from autobiography and fictional memoirs through the integration of author, narrator and character in a single narrative instance (Alberca, 2007). And so definitively leaving behind the narrative masks (such as that used by Sterne), and modernising that expression without precedent of Montaigne's, who, in giving his opinion on certain subjects, confirmed he was speaking solely of himself (Frame, 2003: xvii), the incorporation of the figure of the author into the text benefitted a combination of essay and novel. This would subsequently extend to the non-fiction novel, opening the way, as we shall explore next, to the treatment of historical subjects without for a moment abandoning the sphere of literature.

1. Triangular narratives. Historiography, essay and novel

If the writers of *New Journalism* wished to deal with reality by making use of the techniques of realist fiction, contemporary novelists would equally explore present reality as much as historic, while also respecting the premises of the genres in combination. As well as the bidirectional models of novel and reportage, novel and essay or novel and autobiography, there exist other examples of works which illustrate a tendency towards a tridirectional model. Also of an interdiscursive, transgenre and interdisciplinary character, the respective functions of the genres which form this model actively coexist, allowing for a reading that flows between each genre without

any of them completely vanishing in favour of another. In this sense, compared with models of combination constructed through forms, in which the novel absorbs and incorporates the other discourses cancelling their original function (as happens with the combination of notes that follow the poem in *Pale Fire* or even the text itself of *Bartleby y compañía*, by Enrique Vila-Matas), these triangular narratives respond to a model of hybrid combination in which the functions socially assigned to each of its genres are conserved by incorporating certain discursive features that allow the text to be read according to the precepts of each of the genres from which it is formed.

In order to explore these limits and transitions in contemporary narrative, this paper will analyse the works *Anatomía de un instante* (2009; from now on, *Anatomía*) by Javier Cercas and *HHhH* (2010) by Laurent Binet, in which both authors explore two matters of an historical nature while avoiding the use of fiction. A combination of the historiographical, essay and novel forms, along with a subtle technical play of first person narrative, will call into question the idea of subjective valuation that inevitably exists as the basis of any kind of narrative text, including those of historiographical character (Hayden White, 1980: 27). In both works, the first person narrator not only represents the figure of the author, but also corresponds willingly with him and incorporates itself into the story as its own character. Unlike autofiction, this triple narrative instance (author, narrator and character) will not now be a protagonist of the historical plot, thereby avoiding a subjective approximation, but will instead participate in it, fundamentally connecting its role to analysis and argument. In these triangular narratives one genre assumes dominance, the novel in *HHhH*, and the chronicle in *Anatomía*. They respectively occupy the upper apex of each work, but in the transitions from one genre to another, the reader has the sensation that the novel has shifted to a lower vertex and that the essay has moved into the foreground to establish itself further on in the sphere of historiography.

If autofiction had already combined autobiographical fiction and reality with essay, the works of Cercas and Binet present a series of common characteristics that highlight the impact of a new novelistic model. Though neither belong in the genre of the historical novel, both fully submerge themselves in the most real and documented history. The historical events no longer represent a background, context or pretext, inhabited by characters who manipulate the effect of fiction, but rather the narrative treatment makes both works move away considerably from the historical novel: accounts and characters become objects of investigation and interpretation. In fact, the two arrange their narrative core along similar lines: the presence of a character of historical significance linked to a concrete incident in his life. On the one hand, Adolfo Suárez, the first democratically

elected Spanish prime minister of the post-Franco era, and on the other, Reinhard Heydrich, chief of the Gestapo during the forging and expansion of the Third Reich. The first is narratively linked with the coup d'état of the lieutenant colonel Antonio Tejero. The second to the military operation that brought Heydrich's life to an early end: Operation Anthropoid. Neither of the two works actually constitutes a biography of its characters. In fact, the characterisation of both is more of an approach at developing the novelistic character, but both extend from analysis and reconstruction as much of Suárez as of Heydrich and of all those secondary characters who are going to accompany them in their respective adventures. Through them, the plot will take shape without the characterisation of any of the figures appearing to be connected to fiction, despite which both authors will weigh the importance of that choice in the opening discourse of the work. Another aspect that *HHhH* and *Anatomía* have in common is the intention of approximation on the part of the narrator to the events through similar narrative strategies: investigation, analyses of sources, contradictions or even personal recollections. The addition of this mix of personal notes and references to the process of investigation means that both works navigate towards a type of genre that maintains links with what has been considered a novelistic subgenre (Fowler, 1982), the *work in progress*, understood as the story that is gradually being constructed at the same time its plot progresses, and which, in these two works, is surpassed thanks to its essay style features. It is worth emphasising that *Anatomía* and *HHhH* won prizes in 2010, the Premio Nacional de Narrativa and the Goncourt award respectively, recognising to some degree the acceptance of the narrative model they represent.

1.1 *Anatomía de un instante*

The work of Javier Cercas revisits one of the transcendental incidents of recent Spanish history: the storming of the Congress of Deputies during the vote to elect Calvo Sotelo as prime minister, and the failed coup d'état in which Tejero played a leading role. The moment that the author dissects is that in which the shots fly over the heads of the attendees while Adolf Suárez remains in his seat. It deals with a gesture that in turn generates numerous other gestures serving to join characters and plots to a work full of sources, threads, hypotheses, propositions and narration:

Dice Borges que «cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es». Viendo aquel 23 de febrero a Adolfo Suárez sentado en su escaño mientras zumbaban a su alrededor las balas en el hemiciclo desierto, me pregunté si en ese momento Suárez había sabido para siempre quién era y qué significado encerraba aquella imagen remota, suponiendo que encerrase alguno. Esta doble pregunta no me abandonó durante los días siguientes, y para intentar contestarla —o mejor dicho: para intentar formularla con precisión— decidí escribir una novela. (Cercas, 2010: 18)

But that novel will never arrive in the hands of the reader: it will fail, as the author explains, because after having written a first draft, he arrived at the conclusion that a novel about 23-F required detailed research that, no sooner begun, made him understand that the reality of the coup imposed itself on any type of fiction based on it. Consequently, what results is a book that arises from the failure of a novel and that, without being a 'historical novel', does not actually refuse to be read as such and, despite the story being constructed by means of the truth of the facts and characters, neither does it refuse being read as a novel. Such is the author's approach and this is how he establishes things in the first pages of the book, during the introductory chapter entitled, 'Epílogo para una novela'. In said epilogue the author links the notions of reality and irreality as much with the television as with the recording of the coup d'état, as well as to the narrative basis of what the author had already referred to as 'relato real' (Cercas, 2000: 16). Subsequently, by incorporating the essay of ideas, the causes and consequences of the coup will be analysed allowing the text to be read, additionally, as a kind of historical chronicle.

The transition from this introductory epilogue to the first section of the work, entitled 'La placenta del golpe', illustrates the transition from one genre to another. The 'I' that permeates the start of the work and relates its tribulations at the time of writing a novel gives way to a character who will take up the study carried out by this narrative instance in the first person: "El gesto de Suárez es un gesto que significa, aunque no sepamos exactamente qué significa" (Cercas, 2010: 34); and who after outlining the various hypotheses about this 'gesture, introduces the historical account in search of responses:

Es verdad que durante el otoño y el invierno de 1980 la clase dirigente española se ha entregado a una serie de extrañas maniobras políticas con el objetivo de derribar del gobierno a Adolfo Suárez, pero solo es verdad en parte que el asalto al Congreso y el golpe militar sean resultado de esa confabulación universal. (Cercas, 2010: 39)

Note also that the central body of *Anatomía* is divided into five parts: 'La placenta del golpe', 'Un golpista frente al golpe', 'Un revolucionario frente al golpe', 'Todos los golpes del golpe', '¡Viva Italia!'. In the first section all the civil and military operations designed to do away with Suárez are reconstructed. The second centres on the figure of Gutiérrez Mellado, who will be characterised in such a way that it will not be possible to explain certain aspects of the principal character, Suárez, without him. The same is true with the character of Santiago Carrillo in the third section. These figures will be developed along similar lines to characters in a regular novel, and during the analysis of sources and reflection on the analysed material, they are connected with another three characters who will be their respective antagonists: Milans del Bosch, Armada and

Tejero. In this way the author creates the effect of a story that has its perfect headcount of characters.

But this triple relation will come to represent the idea that the coup was in fact made up by three coups: one by each protagonist. Consequently, the coup fails because each of its organisers had a different objective. In this way, the run through of these ideas constitutes a theory of historical character that could be accepted as the result of said investigation. In the face of this, the 'Prólogo de una novela' with which the book ends completes this play of *alter text* that began with the 'Epílogo' that opens the work, and perfects the triangular narrative thanks to a return to the first person narration, allowing for different readings and interpretations of the nature of the text:

Lo entendí. Creo que esta vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte (la del padre del autor) y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiendo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo. (Cercas, 2010: 437)

1.2 HHHH

This more personal and autobiographical aspect also plays an important role in the conception and development of the narrative structure of *HHHH*. In presenting the origin and motivations behind his work, Binet expresses the following:

No recuerdo exactamente cuándo me habló mi padre de esta historia por primera vez, pero vuelvo a verlo, en mi cuarto de HLM, pronunciando las palabras «partisanos», «checoslovacos», quizá la de «atentado», con toda certeza la de «liquidar», y a continuación esta fecha: «1942» Yo había encontrado en su biblioteca una Historia de la Gestapo, escrita por Jacques Delarue, y había empezado a leer algunas páginas. Mi padre al verme con ese libro en las manos, me hizo algunos comentarios de pasada: mencionó a Himmler, el jefe de la SS, y luego a su brazo derecho, Heydrich, protector de la Bohemia-Moravia. Me habló de un comando checoslovaco enviado por Londres y de ese atentado. [...] También emprendo este libro para devolverle algo de eso: el resultado de unas pocas palabras ofrecidas a un adolescente por ese padre que, en aquel entonces, no era todavía profesor de historia pero que, con unas cuantas frases imperfectas, sabía contarla muy bien. (Binet, 2011: 11)

Laurent Binet's first work, *HHHH*, reconstructs one of the significant heroic feats of the resistance during World War II: the assassination

of Reinhard Heydrich in Prague. The attack was part of one of the operations directed by the Czech government during its exile in England. The mission, known as Operation Anthropoid, was brought about by the paratroopers Kubiš and Gabčík who, with the help of the Czech resistance, managed to end Heydrich's life, although they did not escape the city alive. The narrator coincides with the figure of the author himself who in turn is one of the characters in the story, explicitly refusing to renounce his true identity, that is, Laurent Binet. This author-narrator-character does not form part of the account of Heydrich and Operation Anthropoid, but rather, as happens with *Anatomía*, fulfils the narrative function of a unifying thread. In this sense, Binet says he wants to write a novel about Operation Anthropoid, but behind the title of *HHhH* hides the phrase 'Himmlers Hirn heist Heydrich' ('Himmlers brain is called Heydrich'), so the narration, including the preparation for the attack, the historical context and the characters, will be constructed principally around said figure.

In this novel the narrator seems so full of prejudice regarding the genre of novelistic fiction (more specifically with the historical novel) that he ends up reassessing its foundations: "Hay algo más vulgar en realidad que un personaje inventado?", and he adds: "Sé que reduzco a este hombre (Gabčík) al vulgar acto de personaje, y sus actos al de la literatura" (Binet, 2011: 11). So to alleviate his literary malaise, the author will analyse numerous sources originating from the annals of history, cinematographic productions, literary works and a great many others that come from personal investigation. The objective is none other than to be as accurate as possible in his interpretation, his handling the facts and his reconstruction of a story faithful to the events. Binet also establishes, among other rules, that the dialogue of his account will be invented, except for that which comes from reliable sources. With this particular approach, the author tries, against the odds, to write a novel that takes history as its raw material, but also moves away from fiction, from the encyclopaedic manual of history and in turn, from the historical novel. Binet is testing out new forms and expanding the boundaries of the genre.

From the point of view of its external structure, the work is divided into two parts. In the first, the historical context of Heydrich's life, the forging of Operation Anthropoid and World War II as well as the lead up to it are reconstructed. The second part, somewhat more irregular in expanse and approach, depicts the immediate consequences of the attack. The internal structure of *HHhH* is, however, more complex. There are a huge number of themes contained within the 257 sequences of which the book is composed, which can be reduced to four fundamental categories. Firstly, he examines 'Operation Anthropoid', which includes all the preparations for the attack, the profiles of its heroes, their lives within the Czech resistance and the

perpetration of the attack. The second category is the 'Historical context', through which the author explains how the relations between each of the participating countries gradually develops, as well as the principle characters prior to and during the war. The third category is 'Treatment of the writing', in whose episodes the author will present his process of analysing the information and its application to the writing process. And the final category is 'Heydrich', whose sections will highlight the character by adopting different angles, such as his family or his life in service of the Reich.

'Treatment of the writing' is the frame within which the narration develops into an essay on how to write a specific type of novel. 'Heydrich', 'Historical context' and 'Operation Anthropoid' prefigure the historical component of the work. But all this ought to be considered within a broader framework, given that *HHhH* could be considered as a novel that reconstructs the life of Heydrich and the attack that finished him, but all in a context in which we gain insight into the efforts of Binet, who wants to write a novel of historiographical character while trying at all costs to avoid entering into the realm of the historical novel. Once again, as happened in *Anatomía*, the narrative instance in first person brings the essayist function closer to the historical function and, on the other hand, to the novel, allowing the reader to partake in the reconstruction of the World War II context, the investigation and recounting of one of its significant incidents, as well as the reflections that the author outlines in his exploration of said connections.

2. Genre contradictions

In spite of their indicated similarities, the comparative study of both works also brings to light a series of differences that affects our understanding of its respective genres. While Javier Cercas builds his theories regarding the coup through an analysis of sources that are gathered in a bibliographic section, in *HHhH* the analysis of the sources is less rigorous than in *Anatomía*. If Cercas' work aspires to be read as a novel, an objective that has not remained free from debate (Pujante Segura and Martínez Arnaldos, 2010; Romeu Guallart, 2011), Binet's purpose is to construct a novel in which methodical rigour does not always seem to be a fundamental requisite. In its first edition, *HHhH* did not include a bibliography, as is also true of its Spanish and English translations, whereas the Italian version includes photographic material, a glossary and a 'testi citati' in which the author gathers the sources he used in reconstructing the historical storyline. This emphasises the existence of a choice of genre, but also the contradictions when it comes to combining them given that the inclusion of a bibliography might lead the reader to

believe that the work is being distanced from the novel. But there is a more interesting detail that to a large degree affects the reception of the genres in *HHhH*. There is a work entitled *The Assassination of Heydrich* (1973) by Miroslav Ivanov, that meticulously reconstructs the build up to Operation Anthropoid and its outcome through the testimonies of some its survivors. On this, Binet has the following to say:

Al releer uno de los libros que constituyen la base de mi documentación, un conjunto de testimonios sobriamente reunidos por un historiador checo, Miroslav Ivanov, bajo el título de *El atentado contra Heydrich*, publicado en la vieja colección verde «Aquel día» (en la que también se encuentran *El día más largo* y *¿Arde París?*), compruebo con estupor la cantidad de errores que tengo con respecto a Gabčík. (Binet, 2011: 129)

The reference to this work dissolves almost completely in the novel and does not even feature in the bibliography that the author includes in the Italian version. Yet Binet reproduces, almost word for word, the contents of Ivanov's work over the course of two hundred pages in *HHhH*, even to the point of copying passages such as the following:

En un piso de Praga, en el barrio de Smíchov, dos hombres esperan. El timbre de la puerta los sobresalta. Uno de ellos se levanta y va a abrir. Entra un hombre bastante alto para la época. Es Kubiš.

-Soy Ota —dice.

-Y yo Jindra —le responde uno de los hombres.

Jindra es el nombre de uno de los más activos grupos de resistencia organizado en el seno de una asociación deportiva y de cultura física, los Sokols.

Le sirven té al recién llegado. Los tres hombres guardan un denso silencio que acaba por romper el que se ha presentado con el nombre de la organización:

-Ha de saber que la casa está vigilada y que cada uno de nosotros tiene algo en su bolsillo.

Kubis sonrío y saca una pistola de su americana (en realidad, lleva otra en la manga):

-A mí también me gustan los juguetes —dice.

-¿De dónde viene usted?

-No puedo decírselo.

-¿Por qué?

-Nuestra misión es secreta.

-Pero ya le ha confiado a varias personas que usted venía de Inglaterra...

-¿Y qué?

Imagino un silencio.

-No se sorprenda por nuestra desconfianza, no carecemos de agentes provocadores en este país. (Binet, 2011: 220-221)

-I am Ota, he said.

-And I am Jindra, I replied.

-We shook hands, each watching the other, Pechacek brought tea as we drank it in silence —the conversation would not get under way. I made up my mind to start.

-I'd just like to point out that this house is guarded and that each of us has something in his pocket.

He smiled, and without a word took a pistol from his jacket. Then he

added:

-I'm fond of these gadgets, too.

-Where do you come from?

-I can't tell you.

-Why not?

-Our mission is secret.

-But you've already told several people that you came from England.

-What of it?

-You mustn't be surprised at our lack of trust. There are a good many agents provocateurs in this country. (Ivanov, 1973: 34-35)

This fits in with the idea of reproducing dialogue when it comes from reliable sources (Binet 2011: 30-31), but the debt to this work is immense and the absence of references to the same could reveal that once he started writing his novel, Binet was able to find almost everything relating to 'Operation Anthropoid', therefore perhaps the most convenient thing was to make Ivanov's work pass unnoticed and divert the attention towards the figure of Heydrich. However, the historiographical value of his work continues, hidden, though clearly questioned given the lack of rigour in the use of his sources.

On the other hand, all the author-narrator's interventions in the process of constructing the novel revolve around how to avoid creating an historical novel without abandoning the field of the historical genres. This initial approach gives way to fiction, with the personification of the author in the recreation of certain strictly historical scenes. Binet finely tunes the genres in combination ensuring that fiction respects nothing and that, if he visualises the first encounter between the two paratroopers who assassinate Heydrich (of whom there seems to exist no documentation), it would mean the victory of fiction over reality (Binet, 2011: 131). The final chapter of the work seems to depict this encounter through the dreamt up scene in which both characters travel by boat to England to join the government forces in exile. Does Binet hope to conclude that it is impossible to novelise historical events without fiction? It is very possible that the author wished to show the narrator's failure so long as it constitutes a character in the novelistic account, but having arrived at that point Binet had already demonstrated more than adequately that it is possible to move within the sphere of historical genres without needing to fall into writing an historical novel.

And if in Binet the end of the historical account coincides with the end of the novelistic account (the death of Heydrich and of the paratroopers), in Cercas the end of the historical account coincides with the end of the thesis. And although the author grants himself irregular stylistic licences one would not find in historical texts, such as comparative structures or redundancies, it is possible for the reader of *Anatomía* to encounter a lack of alternation between narrative passages and descriptive passages, which represents, in a

way, one of the very features of novelistic narration (Todorov, 1990). This is something we do find in other works by the same author, such as, for example, *Soldados de Salamina* (2001) or even in *El impostor* (2014), two works technically linked to *Anatomía*. In this sense, the argumentative approach delimits the narrative approach, which is why the tension of the narrative elements seems to be placed at the service of the former.

Finally, there are those who have seen in the work of Cercas an example of chronicle closer to journalism than to the historical genre. The almost thirty interceding years between the composition of the work and the coup d'état could challenge the value of *Anatomía* as a journalistic text, despite the author's frequent forays into journalism. Cercas himself speaks of the reporters of the time and of their work from Congress at the start of the eighties, so imagining a journalist writing thirty years after an event from that period seems quite anachronistic. At least, this is what Kerrane and Yagoda (1998) suggested when they presented the conditions a text must meet in order to be considered literary journalism, one of which was proximity between the events and the writing process. The case of *Anatomía* contrasts with examples such as *Ten Days That Shook the World* (1919) by John Reed, about the 1917 Russian Revolution, written and published almost immediately afterward, and with the aforementioned novel by Capote, *In Cold Blood* (1966), published six years after the Kansas homicide. The almost thirty years separating the writing of *Anatomía* from the events of the coup bring this work closer to the historical genre.

3. New directions in contemporary narrative

If works such as *Pamela*, *Tristram Shandy*, *The Man Without Qualities* or *Pale Fire* put different types of discourse at the service of the novel, while keeping its functions reduced to one metafunction (generally speaking, those discourses did not fulfil within the text the function they could fulfil outside of themselves), the works analysed represent an attempt to maintain the three functions of genre in a fluid transition. In this way the dominant genre shifts from one genre to another in a triangular narrative that improves upon earlier models in what can be considered a rupture or an expansion of the canon. In combining essay and novel, Cercas and Binet have incorporated a genre that reinforces this relation and favours transgenre and interdisciplinary links between historical and literary genres, challenging the boundaries imposed up to that point in the field of historiography. In order to do this, it has been essential to incorporate the figure of the author into the text, representing the narrator who, by way of explanation of his objectives and the results of his investigations, will

succeed in satisfactorily exploring themes that previously remained limited to historians. History can now be treated appropriately without resorting to fiction and without necessarily abandoning the sphere of the novel.

Although the rigour of the historiographical component is questionable in *HHhH*, it is impossible to deny the truthfulness of the facts and (to the degree that the unjust appropriation of material allows) the investigation that the author demonstrates having carried out. Likewise, the novelistic component in *Anatomía de un instante* can have a weak presence, but the structure of the work and the complex portrayal of characters ensures that behind it can be discerned a clear choice of genre on the author's part. In fact, in Cercas we can observe a transition in his treatment of historical themes that goes from *Soldados de Salamina*, in which a young journalist reconstructs the facts that allow Rafael Sánchez Mazas, founder of the Falange, to escape with his life from a firing squad, to *El impostor*, in which Cercas himself appears fully characterised as a hardworking man investigating the scandal caused by Enric Marco, the man who feigned having survived the concentration camps and who presided over an important survivor's association. Although that young journalist from *Soldados de Salamina* was already merging with the figure of Cercas himself, it was not until *Anatomía* that the representation of the author was decisive through the use of a difficult configuration, playing with the role of the 'I' in order to advance the analysis of recent history in Spain. Subsequently, the solid characterisation of the author himself and of his son, converted into strong characters of a non-fiction account in *El impostor* will come to confirm that the formula of *Anatomía* was valid for this purpose.

That necessity to create a mixed genre in which all literary manifestations converge, which found an important model in Sterne's work, has been justified over the centuries and crystallised in specific combinations of genres. The novel, which was established as a genre thanks to the 19th century model and which, through various transitions, returned to express itself thanks to the adoption of the objective technique on the part of literary journalism, now accesses the historiographical genres. And it does so by taking advantage of the same technique, although this time through use of the first person – which refuses that subjectivity so characteristic of the testimonial genres – and of the wide range of possibilities that interdiscursive connections offer. Both objectivity and interdiscursivity represent, precisely, the two significant elements that have determined the evolution of the novel throughout the past century and which point definitively towards a new way of looking to the future.

Works cited

- ALBALADEJO, T. (2009): "E pluribus unus: Discursos en la novela y discurso en la novela", in *Ínsula*, 754: 9-13.
- ALBALADEJO, T. (2012): «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios forales de Castilla y Portugal», in ALEMANY FERRER, R. and CHICO RICO, F. (eds.). *Literatures ibèriques medievals comparades*, Alacant: Universitat d'Alacant. Sociedad Española de Literatura General y Comparada: 15-38.
- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BINET, L. (2011), *HHhH* (trans. Adolfo García Ortega), Barcelona: Seix Barral.
- CERCAS, J. (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, J. (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, J. (2010): *Anatomía de un instante*, Barcelona: Debolsillo.
- CERCAS, J. (2014): *El impostor*, Barcelona: Random House.
- FOWLER, A. (1982): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press.
- FRYE, N. (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton University Press.
- GOYTISOLO, L. (2013): *Naturaleza de la novela*, Barcelona: Anagrama.
- IVANOV, M. (1974): *The Assassination of Heydrich*, New York: Harper Collins.
- KERRANE K. and YAGODA B. (1998): *The Art of Fact*, New York: Simon & Schuster,
- PUJANTE SEGURA, C. and MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (2010): «Los medios de comunicación: efectos e influencias sobre la interdiscursividad. A propósito de Anatomía de un instante de Javier Cercas», in *Crisis analógica, futuro digital: actas del IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad*, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3350760&orden=276143&info=link>> [10/05/2015].
- ROMEU GUALLART, L. M. (2011): «La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso», *Olivar*, 12: 16), 51-67. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782011000200004 [21/06/2015].
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Editorial Crítica.
- STERNE, L. (2012): *The Life & Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London: Penguin.
- TODOROV, T. (1990): *Genres in discourse*, New York: Cambridge University Press.
- WELLEK R. and WARREN A. (2009): *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.
- WHITE, H. (1980): «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquire*, 7/1: 5-27.
- WOLF, T. and JOHNSON, E. W. (1975): *The New Journalism*, London: Picador.