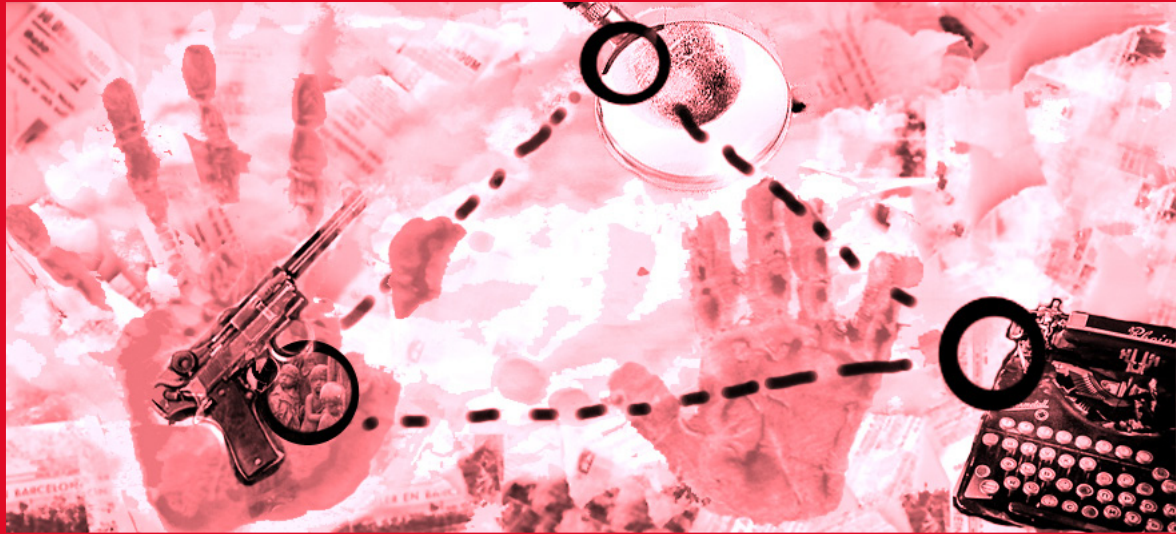


#14

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 rabelesiana 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 Goytisoló (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 Goytisoló, 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, transgénérica 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 construidos 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 hemicycle 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 expone 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 sonríe 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 Cibernoviedad*, <<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](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.