Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 81-98
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24815

Autoficción, docuficción y memoria familiar del exilio republicano en *La fiesta del oso* (2009), de Jordi Soler

Autofiction, docufiction, and family memory of the republican exile in *La fiesta del oso* (2009) by Jordi Soler

Luisa García-Manso

Autoría:
Luisa García-Manso
Universiteit Utrecht. Nederland
m.l.garcia-manso@uu.nl
https://orcid.org/0000-0002-2236-0977

Citación:
García-Manso, Luisa (2024). «Autoficción, docuficción y memoria familiar del exilio republicano en *La fiesta del oso* (2009), de Jordi Soler», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 81-98. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24815

Fecha de recepción: 15/03/2023
Fecha de aceptación: 13/12/2023

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Luisa García-Manso

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Jordi Soler, escritor mexicano residente en Barcelona procedente de una familia de catalanes republicanos exiliados, es el autor de *La fiesta del oso* (2009), una novela que fue incluida posteriormente en *La guerra perdida* (2012), trilogía que, al igual que otras producciones culturales creadas por los nietos del exilio republicano español de 1939, reflexionan sobre la memoria familiar del exilio. *La fiesta del oso* narra la investigación del narrador en torno al paradero de su tío abuelo Oriol, un soldado republicano cuyo rastro se pierde durante la Retirada, cerca de la frontera con Francia. Con el paso de los años, la familia lo da por muerto, con la excepción de Arcadi, hermano de Oriol y abuelo del narrador, que prefiere creer que Oriol seguía vivo en algún lugar, convertido en un pianista de éxito. Tras impartir una conferencia, el narrador recibe una foto familiar y una carta en la que se sugiere que Oriol no murió como la familia pensaba. Esta noticia da comienzo a las pesquisas del narrador, quien conduce desde Barcelona hasta los Pirineos en busca de más información. Este artículo analiza cómo interactúan los elementos ficcionales y documentales en la narración en un proceso de desmitificación de la memoria familiar. La identificación autoficcional del nombre del narrador con el nombre del autor real y el uso de técnicas docuficcionales le aportan una

impresión de autenticidad al relato. Sin embargo, la dimensión documental de la narración choca con la interpretación irónica y la estilización extrema de personajes y situaciones. De hecho, los personajes son frecuentemente comparados con criaturas procedentes de los cuentos populares y de la leyenda pirenaica del oso y la doncella. En última instancia, la indagación del narrador revela que el tío abuelo Oriol no es el héroe y la víctima que su familia creía, sino un ser mezquino y vil, un victimario, rompiendo así con el mito familiar.

Palabras clave: novela española contemporánea; posmemoria; desmitificación; cuentos populares; folclore pirenaico.

Abstract

Jordi Soler is a Mexican writer who lives in Barcelona and stems from a family of Catalan Republican exiles. In 2009, he publishes *La fiesta del oso* [*The Bear's Festival*] (2009), a novel later included in the trilogy *La guerra perdida* [*The Lost War*] (2012). Said trilogy, like other cultural productions created by the grandchildren of the Spanish Republican exiles of 1939, reflects on family memory. *La fiesta del oso* depicts the narrator's quest for information about the whereabouts of his great uncle Oriol, a Republican soldier whose trail was lost near the French border. Over the years, the family presumed him dead, with the exception of Arcadi, Oriol's brother and the narrator's grandfather, who preferred to believe that he survived somewhere as a successful pianist. After giving a talk, the narrator receives a family picture and a letter suggesting that Oriol didn't die as the family thought. This news triggers the research of the narrator, who drives from Barcelona to the French Pyrenees in search of further information. This article analyses how fictional and documentary elements interact in the narration to demystify the family memory. The auto-fictional correspondence between the names of the narrator and the real author and the use of docufictional techniques give an impression of authenticity. However, the documentary dimension of the narrative collides with the ironic interpretation and extreme stylisation of characters and situations. In fact, the characters are frequently compared with the creatures of folk tales and the Pyrenean legend of the bear and the maid. Ultimately, the narrator's inquiry reveals that great uncle Oriol is not the hero and victim his family expected him to be, but a vile victimiser, destroying the family myth.

Keywords: contemporary Spanish narrative; postmemory; demythifying; folk tales; Pyrenean folklore.

La guerra civil española y la consiguiente victoria franquista causaron el exilio de cientos de miles de personas que se vieron forzadas a dejar sus hogares ante el temor de la represión. El impacto de este desplazamiento masivo no solo afectó a los propios exiliados, sino también a las generaciones venideras, a los descendientes que forjan su identidad en un país del que se sienten parte, al tiempo que negocian la construcción de esa identidad con la memoria de sus

antepasados. En las últimas décadas, la generación de los nietos ha recogido el testigo de la memoria con producciones culturales que reflexionan sobre la experiencia del exilio y su herencia identitaria. En algunos casos, los creadores de las obras se revelan como sujetos implicados en la historia que desean transmitir, abordando historias relacionadas con su propia familia, como ocurre en la novela *La abuela civil española* (2014), de Andrea Stefanoni (Buenos Aires, 1976), que rememora la vida de sus abuelos, marcada por la Guerra Civil, la cárcel y la huida hacia el exilio en Argentina; *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (TNT, Terrasa, 1-10-2015), una propuesta escénica de Pablo Fidalgo (Vigo, 1984) que trata sobre su tío abuelo, quien se exilió en Argentina después de haber sido encarcelado durante la guerra;[1] o el documental *Un exilio, película familiar* (2017), de Juan Francisco Urrusti (México D.F., 1954), basado en los testimonios de sus padres y abuelos, exiliados en México en 1939. Estas tres obras proponen una indagación en la memoria familiar del exilio en clave de homenaje y con una clara intención de reivindicación identitaria, una aproximación que también está presente en otras creaciones en las que no existe un vínculo familiar manifiesto entre la figura autorial y los personajes abordados.

En el ámbito de la narrativa, destacan también *Los rojos de ultramar* (2004), *La última hora del último día* (2007) y *La fiesta del oso* (2009), de Jordi Soler (Veracruz, 1963), novelas que han sido publicadas posteriormente en un único volumen titulado *La guerra perdida* (2012)[2] y que abordan la intrahistoria del exilio republicano de 1939 a través de las memorias familiares de sus respectivos narradores. A pesar de que las tres novelas se pueden leer de forma independiente, presentan ciertas conexiones a través de personajes como el abuelo Arcadi, que aparece en todas las novelas; el tío abuelo Oriol, mencionado en la primera y tercera novelas; y espacios emblemáticos de la memoria del exilio como la frontera hispanofrancesa y el campo de refugiados que se extendía en la playa de Argelès-sur-Mer, tematizados tanto en la primera

1. El texto dramático ha sido publicado en el volumen *Tres poemas dramáticos* (Fidalgo Lareo, 2015).
2. El narrador de *La fiesta del oso* ofrece una explicación del alcance del título de esta trilogía: «me siento como quien jala la punta de una raíz y al tirar de ella descubre que es mucho más larga de lo que había calculado y que toda esa longitud no es más que una mínima parte de la red de raíces que va ganando grosor conforme se acerca al tronco de un árbol enorme, que está muchos metros más allá, y que es la criatura que mantiene viva todas esas raíces, un árbol inmenso y saludable que me gustaría llamar La Guerra Perdida» (Soler, 2009: 9).

como en la tercera novela.[3] Jordi Soler nació y creció en La Portuguesa, una plantación fundada por su abuelo y otros exiliados en la selva veracruzana, aunque desde hace años reside en Barcelona, la ciudad de procedencia de su familia materna. Forma parte de la generación de los nietos del exilio republicano español de 1939, marcada por el deseo de sus abuelos de regresar a España y la imposibilidad de dicho regreso, lastrado ante el desarrollo de los acontecimientos y la consolidación del régimen franquista, una cuestión sobre la que se preocupa especialmente la novela *Los rojos de ultramar*, en la que el abuelo del narrador llega a participar en un complot internacional para matar a Franco. *La última hora del último día,* por su parte, se centra en la compleja acogida e inserción de los exiliados en la sociedad mexicana y en la identidad híbrida del narrador, quien a su regreso al lugar donde creció se siente como un intruso. En el presente ensayo, me voy a centrar en *La fiesta del oso*, una novela divergente si la comparamos con otras obras vinculadas a los descendientes del exilio republicano de 1939 mencionadas más arriba, debido al proceso de desmitificación al que se somete la memoria familiar.

En *La fiesta del oso*, el narrador y protagonista de la novela, quien se identifica a sí mismo como Jordi Soler, emprende una investigación en torno a los derroteros de su tío abuelo Oriol, desaparecido durante la Retirada, tras recibir una fotografía y una carta en la que un tal Noviembre Mestre asegura que sobrevivió al cruce de la frontera. Hasta entonces, la familia del narrador lo había dado por muerto. Oriol, malherido de una pierna que finalmente tendría que serle amputada, consigue avanzar entre la nieve e incluso cargar durante parte del ascenso con otro soldado herido, pero su pista se pierde en la montaña. Tan solo el abuelo Arcadi mantuvo la esperanza de que su hermano, un «soldado accidental que había interrumpido su carrera de pianista para ir a la guerra» (15), hubiera sobrevivido «cojo pero saludable, y además laureado por su desempeño en el piano de la orquesta sinfónica de, pongamos, Buenos Aires» (Soler, 2009: 24). A medida que el narrador hace acopio de testimonios y archivos sobre su tío, se va revelando que el sofisticado pianista imaginado por Arcadi es en realidad un hombre mezquino y vil, capaz de traicionar a las personas que lo ayudaron y de cometer los peores crímenes.

No es la primera vez en la que se producen relatos desmitificadores del pasado familiar desde la perspectiva de la generación de los nietos de la Guerra

3. Tanto en *Los rojos de ultramar* como en *La fiesta del oso,* Jordi Soler dedica capítulos a describir la experiencia que los personajes de Arcadi y Oriol tuvieron del cruce de la frontera durante la Retirada, uno de los hitos del exilio republicano de 1939 que, por su carácter masivo y las condiciones trágicas en que se produjo, dejaron una impronta en los relatos de los propios exiliados y exiliadas (Amo Sánchez, Carrillo & Galéra, 2021).

Civil, aunque dicha desmitificación se ha producido sobre todo en la manera de representar a los antepasados pertenecientes al bando de los vencedores. Pensemos, por ejemplo, en novelas como *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas, u *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás, en las que los narradores –cuyos nombres coinciden también con el de los autores– reflexionan sobre las experiencias vitales de figuras familiares que les incomodan. En ambos casos, la indagación en la memoria se plantea como un proceso necesario, en cierto modo terapéutico para sus narradores. La novela de Soler es comparable a estas en la medida en que el tío abuelo Oriol, a pesar de pertenecer al bando de los vencidos, acaba convertido en un victimario que desvalija y denuncia a otros refugiados, traicionando por lo tanto los ideales republicanos. Además, los mecanismos ficcionales y la estilización fabulosa de los personajes juegan un importante papel en la novela de Soler, hasta el punto de que contrarrestan el impulso realista y documental que suelen perseguir las técnicas autoficcionales y docuficcionales tan frecuentes en la narrativa memorialista (Hansen & Cruz Suárez, 2012). A mi modo de ver, estos mecanismos contradictorios de fabulación y documentación contribuyen a favorecer el proceso de desmitificación de la memoria familiar del narrador, al tiempo que se distancia del tono solemne con el que se suele abordar la literatura de la memoria.[4]

Técnicas auto– y docuficcionales

Como comentaba más arriba, las tres novelas de la trilogía *La guerra perdida* se pueden leer de forma independiente, aunque están relacionadas mediante un entramado intratextual que conecta personajes, espacios y temas. En *La fiesta del oso* nos encontramos con un narrador en primera persona que se parece mucho, aunque no es exactamente igual, a los innominados narradores de las novelas anteriores que conforman la trilogía. Los tres narradores son nietos de un exiliado de origen catalán llamado Arcadi, fundador de la plantación La Portuguesa en Veracruz, México, pero el primero de ellos afirma ser profesor de antropología, mientras que el segundo es un escritor que vive en Barcelona y el tercero, además de ser un escritor que vive en Barcelona, se llama Jordi Soler y ha publicado la novela *Los rojos de ultramar*. Este último narrador es, por lo tanto, autoficcional. Si nos atenemos a la definición más restrictiva de la

4. Véase García-Manso (2018) para un análisis de otras obras literarias hispánicas de la memoria en las que se utilizan recursos formales y expresivos como, por ejemplo, el lenguaje irreverente, lo grotesco y el humor negro para subvertir los discursos oficiales sobre el pasado reciente.

autoficción, para poder considerar una novela dentro de ese registro es necesario que se produzca una identificación nominal entre el autor, el narrador y el protagonista (Lecarme, 1993: 227; Alberca, 2007: 128; Pozuelo Yvancos, 2010: 17). En *La fiesta del oso*, se produce dicha identificación nominal en el segundo capítulo de la novela, cuando, el narrador, tras referirse a que se ha comprometido a impartir una conferencia en Argèles-sur-Mer, incluye un póster de la misma en el que figuran el nombre y la fotografía de Jordi Soler junto a las portadas de las ediciones en español y en francés de su novela *Los rojos de ultramar* (Soler, 2009: 28).[5] Según Alberca, «la mera aparición de un nombre idéntico al del autor en un relato es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o desmentida al producirse en el contexto de una ficción» (2007: 128-129). Efectivamente, a pesar de que el póster de la conferencia reproducido al comienzo de la novela evoque la existencia del autor y de la conferencia en el nivel extraliterario, el relato contiene sobrados elementos ficcionales, entre los que destaca la estilización de algunos personajes y escenas inspirados en los personajes de los cuentos populares y en el folclore de los Pirineos en que transcurre la mayor parte de la historia.

La reproducción del póster de la conferencia constituye, además, un recurso propio de la docuficción, definida esta como «un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y funcionales» (Tschilschke & Schmelzer, 2010: 16).[6] La conferencia, organizada por la asociación FFREEE – «Fils et

5. Bieder considera que el hecho de que los respectivos narradores de *Los rojos de ultramar* y *La última hora del último día* no tengan nombre facilita su asimilación con el autor, sin precisar si se trata de autoficción (2007: 385). Por su parte, Liikanen afirma que *Los rojos de ultramar* es una autoficción en la medida en que «los paratextos favorecen una lectura autobiográfica» (2013: 83). Samper Cerdán evalúa las tres novelas de *La guerra perdida* como autoficcionales, señalando que en ningún momento aparece el nombre del autor-personaje (2016: 205). De igual manera, Gansbeke y Vandebosch sostienen que los narradores de las tres novelas son autoficcionales, destacando los paralelismos biográficos con el autor real (2017: 242), aunque tampoco mencionan que únicamente en el caso del narrador de *La fiesta del oso* se produzca una identificación nominal con el autor a través del póster. Aunque la mayor parte de los teóricos de la autoficción defienden la necesidad de la identificación nominal, para algunos basta con que «determinados elementos paratextuales induzcan al lector a identificar al narrador de la obra con el autor» (Casas, 2010: 194).

6. Según la clasificación de Tschilschke y Schmelzer, esta técnica coincide con el tipo de docuficción en el que se integran materiales documentales en forma de texto o imágenes en un relato ficcional con el fin de aproximar la ficción a lo documental, que a diferencia de la primera es susceptible de verificación (2010: 16). La incorporación del póster, en definitiva, promueve la autentificación de una parte de la historia narrada.

Filles de Républicains Espagnoles et Enfants de l'Exode» (Soler, 2009: 30), ocurre en una fecha y un lugar relevantes para la memoria familiar y colectiva del exilio republicano: el 14 de abril de 2007 en Argelès-sur-Mer[7], en el marco de los actos conmemorativos en torno al aniversario de la proclamación de la II República y en el lugar en el que se situaba uno de los campos de refugiados franceses, donde estuvo recluido el abuelo del narrador, aspecto que se aborda en *Los rojos de ultramar*. Además, es la entrega de una fotografía –reproducida en la cubierta del libro en su primera edición– la que da comienzo a las pesquisas del narrador, un recurso docuficcional comparable al del póster. Tal y como ha analizado Martínez Rubio, en la narrativa memorialística hispánica que tematiza la investigación de un escritor, es recurrente el motivo del arranque por azar de la investigación, a modo de detonante que genera la obsesión del narrador por completar una historia (2015: 196 y ss.).

Al mismo tiempo, la novela hace uso de un estilo y un lenguaje próximo al de la crónica que hace parecer, a ojos del lector, que lo que se narra se corresponde con sucesos ocurridos en la realidad. El narrador insiste en diferenciar aquello que se sabe que ocurrió de aquello que supone o imagina. La novela comienza, de hecho, con esta fórmula: «Se sabe que el estallido de la primera bomba pasó a rastras, como un animal, por debajo de su catre» (Soler, 2009: 11). A lo largo del capítulo 1, el narrador va repitiendo la expresión «se sabe que…» para marcar los hechos probados y matiza, de cuando en cuando, aquellos sucesos que «quizá» (11) o «probablemente» (12) ocurrieron, así como lo que desconoce: «no sé cuánto tiempo habrán resistido» (19), «no se sabe cuántas horas batalló Oriol contra la tormenta» (22). Este tipo de fórmulas se repiten en aquellas partes de la novela dedicadas a la reconstrucción de acontecimientos del pasado, como el capítulo 5, en el que se hace referencia a los rescates efectuados por Noviembre Mestre en los Pirineos y los asaltos perpetrados por Oriol, y el capítulo 8, donde se narra la obsesión de Oriol con las dos niñas del bosque, que culminará con la muerte violenta de una de ellas y el aprisionamiento de Oriol.

Conforme se avanza en el relato, el narrador va desvelando los frutos de sus pesquisas en torno al paradero de su tío abuelo Oriol, mencionando de cuando en cuando los archivos, actas policiales y testimonios de donde ha obtenido su información, como si de una investigación auténtica se tratara. Por ejemplo, la información sobre el primer asalto de Oriol a una familia

7. En un boletín de la asociación se anuncia dicha conferencia (FFREEE, 2007: 1), si bien el hecho de que esta se celebrara o no en el nivel extraliterario no es en sí mismo pertinente. Lo interesante, más bien, es el uso intencionado del recurso documental con la finalidad de darle al lector una impresión de autenticidad autobiográfica.

judía que se había internado en las montañas aparece «textualmente [en] el acta de donde he extraído estos datos, un viejo documento que encontré en el archivo de la alcaldía de Serralongue, mientras buscaba información sobre Oriol» (68). El narrador reflexiona también sobre el carácter de los archivos encontrados, como cuando baraja la posibilidad de que la denuncia de la señora Grotowsky, una de las personas a las que Oriol habría robado aprovechándose de su situación vulnerable, fuera escrita por ella misma, de manera que su testimonio supondría «una transmisión directa y limpia» (75). Asimismo, reproduce las palabras textuales de personas a las que él mismo entrevistó con una grabadora, llegando incluso a ironizar sobre la posibilidad de abrumar al lector con tantos datos:

> En todos estos pueblos, según he ido comprobando, hay siempre un par de viejos que recuerdan al gigante que pasó hace un montón de años por ahí, y para no abrumar citaré nada más a uno, a Ferran Casademunt, habitante de Fullabullida, que dijo textualmente al micrófono de mi grabadora: «Era tan grande y su galope tan veloz que durante unos minutos pensé que lo que venía hacia el pueblo era un caballo»; de esta declaración del señor Casademunt es de donde he sacado la imagen de su paso rumboso y chachachánico, y de esta otra que será, lo prometo, la última que cito, he extraído la dimensión de su exuberante velocidad; la recopilé en Mataboja y fue dicha por Evangelina, una viejecita que no quiso revelarme su apellido por miedo a no sé qué, quizá a mi magnetófono que es un cacharro muy moderno y a sus ojos sospechoso: «Sus pasos iban dejando una nube de polvo» (Soler, 2009: 100-101).

Como se puede observar en el fragmento citado, la ironía no se halla únicamente en la intención manifestada de no abrumar al lector, sino también en el tipo de información que el narrador pretende ratificar con los testimonios que aporta, ya que se trata precisamente de una de las partes del relato en las que se potencian los elementos ficcionales inspirados en las criaturas fantásticas de los cuentos populares, lo que resulta en una mezcla de recursos documentales y ficcionales no exenta de cierta comicidad. Aunque en la mayor parte del relato es la mirada del narrador la que deforma la realidad con comparaciones y apreciaciones que apelan al acervo cultural de los cuentos tradicionales, aquí y allá aparecen personajes que corroboran sus descripciones, como cuando comenta que Noviembre y Oriol eran conocidos burlonamente por los vecinos de la zona como «la bête et le petit soldat» (61), o cuando alude a que los soldados auxiliados por Noviembre «en su asombro no sabían si estaban siendo rescatados por un espíritu del bosque o secuestrados por el hombre de las nieves» (63).

Personajes y motivos inspirados en los cuentos populares y el folclore pirenaico

El narrador autoficcional, las técnicas docuficcionales y el lenguaje propio de la crónica de investigación se combinan con la descripción estilizada de un conjunto de personajes fabulosos extraídos del mundo de los cuentos populares. Como hemos visto, el narrador se preocupa por señalar la procedencia documental de su información, venga esta de las entrevistas que va manteniendo con las personas que conocieron a Oriol o de actas y denuncias encontradas en comisarías y ayuntamientos. Sin embargo, paralelamente, la historia se va poblando de personajes y situaciones extravagantes que han llevado a Juan Vilá a describir la novela como un «cuento de hadas o cuento macabro» (2009) y a Gansbeke y Vandebosch a analizar la vena grotesca y carnavalesca del relato (2017: 249-250). A esto se suma la revivificación de la leyenda del oso y la doncella, que es motivo en la actualidad de celebración de una fiesta ritual en algunos pueblos de los Pirineos donde se desarrolla la historia. Así pues, el aparato documental y referencial sobre el que se monta la novela se ve modulado por los recursos propios de la ficción, como supone la introducción de personajes y motivos inspirados en los cuentos populares y en las tradiciones de los Pirineos. Estos personajes y motivos, aunque no llegan a romper con la necesaria verosimilitud de todo relato, hacen menos creíble el anclaje factual de los hechos narrados en la realidad extraliteraria, un aspecto que se ve acentuado por la ironía y el humor con que el narrador los presenta.

El personaje de Noviembre Mestre aparece representado de forma estilizada como un gigante bonachón, que por sus hazañas rescatando a refugiados en los Pirineos alcanza la envergadura de héroe: «La figura del gigante patrullando todas las noches esa ladera del Pirineo me fascinó desde la primera conversación que tuve con él» (Soler, 2009: 41). Tal y como ocurre en los cuentos populares, su apariencia causa admiración y miedo: «una criatura que invitaba a gritar de pánico, pues llevaba la barba salvajemente alborotada y la greña estructurada como un huracán donde convivían briznas, hojas y una rama con el colgajo goteante y festivo de dos moras salvajes» (101). Después de haber estado preso en España por sus labores de socorro a los refugiados, manifiesta su júbilo en su regreso a los Pirineos con «una ráfaga de golpes en el pecho» y una «metralliza de gritos» que causan «la carrera de una libre y el vuelo arrebatado de un águila calva» (102). Aunque, por lo general, aparece caracterizado con atributos positivos, la imagen del personaje adopta tintes terroríficos cuando el narrador lo sorprende comiendo un ciervo, sentado a horcajadas sobre el animal: «cogía con las dos manos una pata que le había arrancado y la acometía a dentelladas con una violencia que me desconcertó,

que me pareció imposible en una persona; devoraba su alimento con una violencia que lo hacía verse como un animal, con los antebrazos y el pecho y la barba y la greña llenos de sangre» (72-73). La reacción del narrador ante el festín de su amigo resulta cómica, pues retrocede con cuidado de no ser visto ni *olido*: «me ayudó que tenía el viento de cara, un viento ruidoso y espeso que impidió que el gigante me oyera, o me oliera, porque en más de una ocasión, paseando con él, lo había visto inspeccionando el aire con la nariz, con la cabeza echada hacia atrás, la boca abierta y las aletas nasales dilatadas, como un oso» (73).

Otros personajes sometidos a una estilización propia de los cuentos populares son Sonia, la «vagabunda», que acude a la conferencia del narrador para entregarle la carta y la foto de parte de Noviembre Mestre; Isolda, una curandera pirenaica con apariencia de bruja;[8] y las hijas de Isolda, dos niñas que Oriol confunde con «una criatura del bosque» (103). El propio Oriol será caracterizado como un ogro en el capítulo donde persigue a las hijas de Isolda (109-110). Al igual que en las narraciones populares, la vagabunda, como portadora del mensaje de Noviembre, cumple con el cometido de incitar al protagonista a iniciar una búsqueda digna de un relato de aventuras, al tiempo que, por su apariencia siniestra y su actitud sarcástica, presagia el oscuro desenlace de la historia.[9] El capítulo 2 en el que hace su primera aparición contiene otro signo de mal augurio aún más rocambolesco, protagonizado por dos gatos que se pelean por un hueso de pollo «con una saña que me dejó estremecido» (32).

8. Isolda tiene «ojos de un verde abismal» (Soler, 2009: 50) y cuando le amputa la pierna a Oriol, salvándole la vida, el narrador la imagina «alumbrada por el fuego, tirante y tensada por el esfuerzo que demanda la operación, la musculatura pintada a rayas en el cuello y más allá de las clavículas, un hombro que ha quedado al aire y que refulge cada vez que crece en la chimenea una llamarada solferina, la vorágine del pelo, negro, espeso, milenario, pelo que más parece un dominio del reino vegetal» (50-51). Más allá de la apariencia y de su oficio, la reacción de los animales ante su presencia hace pensar en una bruja: «en cuanto aquella mujer puso los pies dentro de la casa, la cabra, que hasta ese momento había observado una mansedumbre agónica, se incorporó y comenzó a brincar y a dar unos chillidos ensordecedores» (50).

9. «Al final del acto se acercó a la mesa una mujer que llevaba vestido negro, la cabeza cubierta con una pañoleta y un trapo pardo y ruinoso amarrado al cuello que hacía las veces de foulard; media hora antes la había visto sentada en la última fila y había pensado que era un personaje verdaderamente extraño, […] parecía una vagabunda. A fuerza de empujones fue abriéndose paso entre la docena de personas que se habían acercado a la mesa para que les firmara el libro, utilizaba una violencia excesiva y la gente no se atrevía a decirle nada porque su aspecto era raro, era feo y siniestro para decirlo con toda precisión. Lo primero que hizo cuando por fin llegó a la mesa, fue dedicarme una mirada larga, reprobatoria y cargada de sorna, acentuada por una encía despoblada que afloró debajo de su media sonrisa» (Soler, 2009: 29).

Al final del capítulo, Soler se acerca a acariciar a uno de los gatos y descubre que está muerto (37).

El espacio agreste en que transcurre gran parte de la novela, los Pirineos, también aparece estilizado ante la mirada del narrador: «bajé las ventanillas para contagiarme del entorno, un bosque con parches de selva de un verde infeccioso lleno de marañas y tentáculos que inmediatamente me recordó, porque eran [*sic*] finales de abril y no había ni rastro de nieve y había sol, a la selva de Veracruz donde nací» (43). Se trata de un entorno, además, con el que los personajes de la historia se mimetizan: en el caso de Oriol, debido a que «en esos años de bosque y vida prehistórica, efectivamente se había animalizado, se había insensibilizado» (119); en el caso de Noviembre, porque la visión de su cuerpo muerto, tendido sobre una mesa donde le velan sus vecinos, evoca «una réplica de la montaña, su reproducción a escala con sus cumbres y sus valles, sus abismos y sus hendiduras, su magno corpus ramificándose y desvaneciéndose hacia la tierra plana» (142).

Como avanzaba antes, en *La fiesta del oso* se revitaliza una leyenda pirenaica que el narrador cuenta al comienzo del último capítulo de la novela y que es motivo de celebración anual de un rito, una fiesta popular que tiene lugar en varios pueblos de los Pirineos Orientales, a la cual se refiere el título de la novela y que se escenifica en las páginas finales. Según la leyenda, un oso raptó a una joven pastora y la llevó a su cueva, de donde fue rescatada indemne por los lugareños, quienes inmovilizaron al oso con cuerdas y lo llevaron al pueblo. Tras la captura, el animal fue sometido a «un violento proceso de civilización que es la parte que se representa en las calles de Prats del Molló cada 18 de febrero, durante la jornada de la *Fête de l'ours*» (136). Antes de relatar la leyenda, el narrador incluye varios guiños a la misma, a través de las frecuentes comparaciones entre los personajes de Oriol y Noviembre con un oso. La bipolaridad del oso legendario, presentado en un principio como una fiera que ataca y mata a varias cabras y luego como un animal amansado «por la belleza de la muchacha», ante la cual no opone resistencia, parece reproducirse en la personalidad de los dos personajes: por un lado, la candidez y heroicidad del gigante; por otro, la mezquindad y violencia de Oriol. Así pues, Oriol se correspondería con la vertiente animal de la figura de la leyenda pirenaica, mientras que el gigante representaría su cara más humana.[10]

10. La comparación se hace explícita en el capítulo 8 en el que se narra el asesinato perpetrado por Oriol y es calificada por el narrador de «extravagante circularidad»: «Oriol, mientras caminaba por el bosque dándole rienda suelta a sus lamentables reflexiones, cargaba en el hombro a la niña, como he dicho, de la misma forma que el gigante lo había cargado a él la noche en que le había salvado la vida; pero también, por segunda

Varios paralelismos potencian la «macabra simetría» (113) entre la leyenda del oso y la historia del tío abuelo del narrador y anticipan la conversión de Oriol en el oso de la fiesta de Prats del Molló con que se da fin a la novela, una mutación que no es baladí en el entramado fabuloso de la historia, si tenemos en cuenta cuán comunes son las metamorfosis en la mitología y el folclore. En la leyenda pirenaica, la muchacha asiste «impávida» a la aproximación del oso y mira de reojo «las manchas de sangre que le había embarrado el oso en el vestido» (134). En el rito, «el oso es encarnado por varios hombres que se cubren el cuerpo con una pintura negra y aceitosa, son los *noirs* que persiguen a los *blancs*, otros hombres cubiertos de pintura blanca que, de cuando en cuando, son manchados por la mano de uno de los representantes del oso» (136). De igual manera, cuando Oriol persigue a las niñas o criaturas del bosque, aprovechando que una de ellas estaba «paralizada por el susto y el asombro», consigue agarrarla de una pierna con «un zarpazo desmedido y loco» (109), dejando una «mancha negra» en su «muslo blanco» (110). El «asco» y la «repugnancia» que las actuaciones de Oriol despiertan en el estómago y la memoria del narrador son comparadas también con «esa mancha negra» (112). Otro detalle que conecta la leyenda con el final de Oriol son los «trabajos para la comunidad» (136) que los habitantes del pueblo le imponen al oso como castigo después de afeitarlo y cubrirlo de aceite para humanizarlo. Cuando el narrador va a la prisión de Prats del Molló a visitar a Oriol, el centinela le informa de que «su tío está inscrito en un programa de servicio a la comunidad y hoy le ha tocado trabajar fuera» (145). Acuden a buscarlo al meollo de la fiesta, donde el narrador lo encontrará representando «al oso en el momento en que los campesinos lo habían hecho prisionero y lo habían afeitado para humanizarlo y para que desempeñara las tareas en el pueblo» (154). De esta manera se cierra el círculo de paralelismos: Oriol ha pasado de parecerse al oso de la leyenda a encarnar al oso en la fiesta de Prats del Molló, castigado de la misma forma que el animal legendario.

Del mito a la desmitificación de la memoria familiar

En *La fiesta del oso* los recursos narrativos autoficcionales y docuficcionales están al servicio de una historia que remeda los cuentos populares y el folclore

vez en esos años, cargaba cuesta arriba con un cuerpo muerto, como lo había hecho con el de Manolo, aquel soldado que en 1939 había intentado llevar a la cima de la montaña. Me parece que aquella gesta heroica […] queda totalmente anulada por este ascenso de Oriol con la niña muerta en brazos» (Soler, 2009: 112-113). Compárese este fragmento con las reflexiones del narrador en torno al ascenso del oso con la muchacha en brazos (134), donde se produce una *mise en abyme* y un juego de espejos cargado de ironía.

pirenaico, de manera que el afán referencial se ve paliado por la fabulación. A pesar de que la hibridación de lo factual y lo ficcional es habitual en el contexto de narrativa sobre la historia reciente, a mi modo de ver, en esta novela la excesiva fabulación disuelve lo que Alberca denomina el pacto ambiguo, a favor del pacto novelesco (2007). Hirsch advierte en uno de sus estudios sobre la posmemoria que la conexión de los descendientes de los supervivientes de un trauma colectivo con la memoria de sus antepasados no está mediada por el recuerdo sino por «imaginative investment, projection, and creation» (2013: 205). Como señala Quílez Esteve, las producciones posmemoriales suelen optar por estrategias y estéticas narrativas que persiguen «lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autorreflexivo, lo irónico, borrando las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y el simulacro, entre el juego y la investigación rigurosa» (2014: 69). Al comienzo de este ensayo, señalaba que los escritores de la generación de los nietos del exilio republicano de 1939 tienden a plantear sus indagaciones sobre la memoria familiar como una forma de homenaje y reivindicación identitarias. En *La fiesta del oso*, sin embargo, el personaje que es objeto de la indagación del narrador no es digno de homenaje o de reivindicación, lo que plantea un giro interesante al relato al que estamos acostumbrados.

Las numerosas reflexiones metamnemónicas permiten observar la carga afectiva que la memoria familiar tiene para el narrador de la novela.[11] En efecto, al primer capítulo que reconstruye en un tono realista y documental la dura experiencia del paso fronterizo de Oriol, le sigue un capítulo dominado por las reflexiones del narrador quien, con motivo de la conferencia sobre su libro, se dirige hacia la misma frontera que su abuelo y su tío cruzaron casi setenta años atrás, notando que «las huellas de aquel exilio han quedado sepultadas debajo de una autopista de peaje por la que puede conducirse a ciento cuarenta kilómetros por hora» (31). Se refiere a Argelès-sur-Mer, en cuyo campo de refugiados estuvo encerrado su abuelo durante catorce meses, como «un sitio oscuro de mala memoria, un punto geográfico maldito, una playa que durante décadas ha sido tabú para mí y para toda mi familia» (27). A pesar del sarcasmo que supone para él ser invitado allí en un 14 de abril y de sus dudas sobre si acudir o no, considera que «hablar del campo de concentración *in situ*, en ese territorio maldito y tabú, era una forma impagable de normalizar mi relación con esa playa y, todavía mejor, era mi manera particular de combatir

11. Según Hirsch, la transmisión de las experiencias traumáticas se produce de una manera tan profunda y afectiva que la generación siguiente las adopta como propias (2013: 205).

el olvido» (31). Por consiguiente, acude a la conferencia con la confianza de que le ayudará a exorcizar sus fantasmas y salvaguardar la memoria:

> Hay muy pocas cosas, en realidad, que puedan hacerse contra el olvido, plantar un monumento, colocar una placa, escribir un libro, organizar una charla y poco más, porque lo natural, justamente, es olvidar […]. Lo que puede hacerse contra el olvido es muy poco, pero es imperativo hacerlo, de otra forma nos quedaremos sin cimientos y sin perspectiva (Soler, 2009: 31-32).

En una entrevista, Soler se refiere a *La fiesta del oso* como una novela concebida como un pie de foto (Muñoz, 2009). La foto en cuestión, como advertía más arriba, ilustra la portada de la primera edición y en ella se aprecia una nota manuscrita que identifica el año y lugar en que fue tomada: «1937 – Frente de Aragón».[12] En la novela, el narrador recibe la foto de la mano de la vagabunda y explica que en ella «aparecía Martí, mi bisabuelo, flanqueado por Arcadi, mi abuelo, y por Oriol, mi tío, el hombre que había desaparecido en la cumbre del Pirineo en 1939» (Soler, 2009: 34). Así, la fotografía familiar se convierte en el acicate para la creación de una historia que explica el destino de uno de los hombres fotografiados, de quien se perdió la pista durante la Retirada. Dado que estaba malherido en el momento de la evacuación, la familia –con la excepción del abuelo, que mantuvo siempre la esperanza– lo había dado por muerto. *La fiesta del oso* le da la oportunidad al personaje de sobrevivir, al tiempo que ofrece una explicación de los motivos de su ausencia y de la falta de noticias, marcadas por la pérdida de la guerra y un brutal proceso de decadencia que provocan que Oriol jamás pueda reintegrarse a la estructura familiar y social.

La investigación en torno a los derroteros de Oriol parte además del mito familiar que el abuelo Arcadi había mantenido hasta su muerte, con la esperanza de que su hermano hubiera sobrevivido convertido en un pianista de éxito, lo que para el narrador constituye «esa imagenería que durante años había promovido Arcadi en La Portuguesa y que yo, que toda la vida la había creído a pie juntillas, empecé a cuestionar a medida que había ido descubriendo, reconstruyendo y recreando la vida nefanda de Oriol, ¿cómo podía ese animal haber sido músico?» (Soler, 2009: 147). Los truculentos detalles que va desvelando sobre sus delitos, traiciones y el asesinato vil de la niña, le hacen cuestionar en varios momentos la idoneidad de continuar con sus pesquisas: «me pregunté si valía la pena saber todo eso, si no era mejor haber dejado enterrado el pasado y agarrarme a la historia cómoda de la muerte aséptica de Oriol en 1939» (117).

12. La primera edición de *Los rojos de ultramar* muestra también una «fotografía familiar del abuelo del autor» en la cubierta (Liikanen, 2013: 83).

Oriol, que había sido considerado víctima e incluso héroe en su salida hacia el exilio, acaba convertido en un victimario, capaz de asaltar a refugiados que se encuentran en una situación de vulnerabilidad y de traicionar a aquellos que le salvaron la vida. Para el narrador, el hecho de que la policía de Serralongue identificase a Oriol como «le Républicain» constituía un «escarnio» (112), dada la manera en que su tío abuelo había traicionado aquellos ideales. Así pues, el mito familiar se va resquebrajando ante la información que el narrador va obteniendo y que muestra que su tío abuelo «se convirtió en otra persona» y entró en un «proceso irreversible de envilecimiento, de animalidad, de descenso al pantanal de la especie» (57). En última instancia, el narrador concluirá que «la única manera de matizar esa mancha, la mía y la del muslo blanco de la niña, era escribiendo estas páginas» (112). Así pues, al igual que en otras novelas auto– y docuficcionales que abordan figuras familiares incómodas del pasado reciente, la escritura se convierte en una especie de terapia con la que exorcizar los monstruos familiares.[13]

Los descubrimientos del narrador en torno al devenir de Oriol repercuten además sobre su propia identidad, como se observa en la frecuencia con que manifiesta el horror que le supone mirarse a sí mismo en el espejo de un pariente tan canalla: «me atemorizaba la posibilidad de, por ejemplo, oírlo hablar y que su voz se pareciera a la mía, esto me llenaba, francamente, de horror» (137), o el espanto que le produce la idea de que sus hijos carguen con «una parte de su turbia sangre; me parecía inconcebible y, más que nada, sucio, inmundo» (137). Aun así, el narrador confronta la nueva imagen que va obteniendo de Oriol con la «imaginería familiar» e «iconografía mental» que se había formado sobre el mismo (119), en un proceso imparable de desmitificación del personaje[14]

13. Sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos de las mencionadas novelas de Javier Cercas y Cristina Fallarás: «la historia de Manuel Mena formaba parte de mi historia y por lo tanto era mejor entenderla que no entenderla, asumirla que no asumirla, airearla que dejar que se corrompiera dentro de mí como se corrompen dentro de quien tiene que contarlas las historias fúnebres y violentas que se quedan sin contar, escribir a mi modo el libro sobre Manuel Mena era, pensé en fin, lo que siempre había pensado que era, hacerme cargo de la historia de Manuel Mena y de la historia de mi familia, pero también pensé, pensando en Hannah Arendt, que ésa era la única forma de responsabilizarme de ambas, la única forma también de aliviarme y emanciparme de ambas» (Cercas, 2017: 277). «Como estos personajes que van narrándose ahora a través de mí, las historias del Félix Fallarás, de Presentación Pérez, de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, el coronel. Ellos existen en mí y a través de mí. Ahí está mi herida. / Quien más quien menos tiene su herida. Suele ser herencia de muertos, de nuestros silencios. Si llega un momento en el que la herida reclama fatalidad, más vale atender a sus voces, dejar que su historia se narre y en ese relato buscar la salvación» (Fallarás, 2018: 70).

14. «Yo empecé a pensar que Oriol, en esos años de bosque y vida prehistórica, efectivamente se había animalizado, se había insensibilizado ante esas situaciones que, quiero pensar,

que culminará con el pavoroso encuentro final con Oriol, convertido en el oso de la fiesta de Prats del Molló. La novela termina así con la anagnórisis del narrador, quien se reconoce a sí mismo y a sus familiares en su tío: «vi los ojos de mi madre y de mi hermano, vi en su rostro mis propios rasgos, vi en su gesto patético el santo y seña de mi tribu» (157).

Conclusiones

Al igual que ocurre en otras producciones culturales relacionadas con la memoria de la guerra y sus consecuencias, el autor de *La fiesta del oso* se sirve de recursos autoficcionales y docuficcionales para dotar al relato de una dimensión autorreferencial y documental. En este sentido, destacan la identificación nominal del narrador y protagonista de la novela con el autor real, la reproducción del póster de una conferencia impartida por Jordi Soler y de una fotografía familiar, el uso de un lenguaje próximo al de la crónica de investigación y la alusión a diversos archivos y testimonios. No obstante, el tono irónico y cómico con que algunas de estas técnicas se introducen en la narración, unidos a su inmersión en una historia en la que proliferan los personajes fabulosos inspirados en los cuentos populares y en la leyenda que ha dado pie a las fiestas del oso celebradas en los Pirineos Orientales, motivan la potenciación de la dimensión ficcional del relato. Las identificaciones, comparaciones y paralelismos establecidos entre Noviembre, Oriol, Sonia, Isolda y sus hijas, por un lado, y las figuras fabulosas del gigante, el ogro, la vagabunda, la bruja y las criaturas del bosque, por otro, contribuyen a estilizar el relato. Los personajes se mimetizan con el espacio agreste y el folclore de los Pirineos: tanto Oriol como el gigante adoptan características similares a las del oso de la leyenda pirenaica, hasta el punto que Oriol termina encarnando el papel del oso en la fiesta de Prats del Molló.

Autoficción, docuficción y fabulación conforman el andamiaje narrativo en el que se desarrolla la trama de investigación del narrador en torno a los derroteros de su tío abuelo Oriol. En contraste con el mito que Arcadi había sembrado en la familia, al imaginarle un destino prometedor a su hermano como un refinado pianista, las pesquisas del narrador van arrojando luz sobre el progresivo envilecimiento de Oriol, con sus traiciones a sus propios amigos

antes de la guerra lo hubieran destruido, aunque quizá me estoy dejando llevar por esa imagen del pianista barcelonés de buena familia, por la imaginaría familiar del tío Oriol triunfando con su piano en Sudamérica, esa iconografía mental con la que pretendo matizar la maldad de ese hombre y a lo mejor, a estas alturas de la historia, después de todas estas páginas que he escrito, ya vaya siendo hora de aceptar que Oriol simplemente era así, un hombre despreciable que llevaba mi apellido» (Soler, 2009: 119).

y a otros refugiados, hasta su final metamorfosis en el oso de la leyenda, como momento culminante del proceso de desmitificación. Paralelamente, las reflexiones metamnemónicas del narrador muestran una evolución desde el convencimiento sobre el imperativo de memoria y la necesidad de hacer justicia a la historia de su tío abuelo, hasta el incómodo reconocimiento identitario, pasando por las dudas en torno a la idoneidad de saber, dada la transformación de Oriol de héroe y víctima del exilio a victimario. La búsqueda, a pesar de ser exitosa, ya que termina con el encuentro del narrador con el familiar perdido, constituye un fracaso en la medida en que le devuelve al protagonista una imagen distorsionada de sí mismo y del mito familiar. En este sentido, la novela se presenta como un caso singular dentro de la literatura de la memoria del exilio republicano, siendo más proclive a la comparación con otras exploraciones narrativas de historias familiares incómodas relacionadas con victimarios.

Bibliografía citada

ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

AMO SÁNCHEZ, Antonia, María CARRILLO & Marie GALÉRA (ed.) (2021), *80 ans après «La Retirada» (1939-2019). L'exil républicain espagnol en France: théâtre, culture et engagement*, Avignon, Éditions Universitaires: https://eua.hypotheses.org/5562 [consulta: 10 marzo 2023].

BIEDER, Maryellen (2007), «Language, Culture, and Nationality: The Case of Jordi Soler», *Catalan Review*, XXI, pp. 381-394.

CASAS, Ana (2010), «La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias», en Vera Toro, Sabine Schlickers & Ana Luengo (ed.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/ Frankfurt a. M., Iberoamericana/ Vervuert, pp. 193-211.

CERCAS, Javier (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House.

FALLARÁS, Cristina (2018), *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Barcelona, Anagrama.

FFREEE (2007), «Anniversaire de la IIe République Espagnole», *Bulletin,* 12 (marzo), p. 1: https://ffreee.typepad.fr/files/bul_12.pdf [consulta: 10 marzo 2023].

FIDALGO LAREO, Pablo (2015), *Tres poemas dramáticos*, Cáceres, Liliputienses.

GANSBEKE, Fabrice & Dagmar VANDEBOSCH (2017), «Movilidad y territorialidad en *La guerra perdida* de Jordi Soler», *Hispanic Research Journal*, 18, 3, pp. 240-252.

GARCÍA-MANSO, Luisa (2018), «Justicia transicional y producción cultural: una cala en la transgresión de los discursos institucionales de Argentina, Chile y España», *Memoria y Narración. Revista de Estudios sobre el Pasado Conflictivo*

de Sociedades y Culturas Contemporáneas, 1, pp. 3-13: https://doi.org/10.5617/myn.5458 [consulta: 10 marzo 2023].

HANSEN, Hans Lauge & Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.) (2012), *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Berna/Nueva York, Peter Lang.

HIRSCH, Marianne (2013), «The Generation of Postmemory», en Liliane Weissberg & Karen Beckman (ed.), *On Writing with Photography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 202-230.

LECAME, Jacques (1993), «L'autofiction; un mauvais genre?», *Cahiers RITM*, 6, pp. 227-249.

LIIKANEN, Elina (2013), «La herencia de una guerra perdida: la memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler», *Olivar*, 14, 20, pp. 77-109.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.

MUÑOZ, José A. (2009), «Jordi Soler: Utilizo a los personajes para limar las costuras de mis novelas», *Revista de Letras*, 28 noviembre: https://revistadeletras.net/jordi-soler-utilizo-a-los-personajes-para-limar-las-costuras-de-mis-novelas/ [consulta: 10 marzo 2023].

POZUELO YVANCOS, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad.

QUÍLEZ ESTEVE, Laura (2014), «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8, pp. 57-75.

SAMPER CERDÁN, María (2016), *Memoria histórica y autoficción en la narrativa de Jordi Soler*, tesis doctoral, Universidad de Alicante: http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/69952 [consulta: 10 de marzo 2023].

SOLER, Jordi (2004), *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara.

SOLER, Jordi (2007), *La última hora del último día*, Barcelona, RBA.

SOLER, Jordi (2009), *La fiesta del oso*, Barcelona, Mondadori.

SOLER, Jordi (2012), *La guerra perdida*, Barcelona, Literatura Random House.

STEFANONI, Andrea (2014), *La abuela civil española*, Barcelona, Seix Barral.

TSCHILSCHKE, Christian von & Dagmar Schmelzer (2010), «Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro», en Christian von Tschilschke & Dagmar Schmelzer (ed.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/ Frankfurt a. M., Iberoamericana/ Vervuert, pp. 11-32.

URRUSTI, Juan Francisco (2017), *Un exilio: una película familiar*, México.

VILÁ, Juan (2009), «Sobre *La fiesta del oso*, de Jordi Soler (lo siento, hoy no se me ocurre ningún título)». *Algo de Libros. Ideas y Excusas para Leer*, 10 noviembre, http://algodelibros.blogspot.com/2009/11/sobre-la-fiesta-del-oso-de-jordi-soler.html [consulta: 10 marzo 2023].