

# Cristina Morales: ¿heredera de la novela histórica decimonónica?

Lieve Behiels  
KU Leuven

## 1. Introducción

La tercera novela de Cristina Morales, titulada *Terroristas modernos* (2017), se centra en una de las conspiraciones fracasadas contra Fernando VII que tuvieron lugar entre 1814 y 1820, la llamada “conspiración del Triángulo” de 1816.<sup>1</sup> La novela fue acogida favorablemente por la crítica, y en alguna que otra reseña apareció una alusión a los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós (Carretero, 2017: s.n.). En efecto, la segunda serie de los *Episodios* trata de la época fernandina, aunque la conspiración del Triángulo solo queda mencionada de paso en el primer capítulo de *La segunda casaca*, en las supuestas memorias de Juan Bragas de Pipaón, absolutista y oportunista, que enumera las trece conspiraciones fracasadas entre 1814 y 1819 y describe la del Triángulo del siguiente modo:

Sexta. Conspiración de Richard en Madrid (1815). —Fue misteriosa, grave, atrevida, y la condujeron con destreza sus autores, que eran lo más perdido de todo el Reino, un comisario de Guerra y un sargento de Marina, un soldado y un fraile, diversa gente animada de brutales deseos. Los angelitos querían asesinar al mejor de los reyes durante su paseo a las Ventas del Espíritu Santo o en casa de Juana la Naranjera. La cabeza de Richard estuvo mucho tiempo clavada en un palo en la carretera de Aragón. Funcionó la horca, y algunos sufrieron un tormento muy simpático y persuasivo, que se llamaba *los grillos a salto de trucha* (Pérez Galdós, 2006: 246).<sup>2</sup>

Pasemos por alto la ortografía del nombre del jefe de la conspiración, Ramón Vicente Richart, y el año erróneo. Los acontecimientos de la historia externa entre 1814 y 1819 no se discuten ya más adelante en *La segunda casaca*, puesto que el relato propiamente dicho arranca en “los últimos de octubre de 1819”

1. Otras novelas son *Los combatientes* (Barcelona: Caballo de Troya, 2013) y *Malas palabras* (Barcelona: Lumen, 2015).

2. Véase Dorca (2017: 269) para una discusión del uso de la antífrasis por este personaje.

(Pérez Galdós, 2006: 247). Así, pues, Galdós había dejado la conspiración del Triángulo libre y dispuesta para que otros escritores escribieran el *Episodio* sobre un movimiento revolucionario descartado por él.

## 2. Cuestiones de género literario

¿Es Cristina Morales esta escritora y puede considerarse su novela un episodio nacional? Si consideramos que es decisivo para un episodio nacional la proximidad en el tiempo —o sea que los acontecimientos narrados no puedan estar más alejados de una o dos generaciones del momento de la enunciación literaria—<sup>3</sup> es evidente que no, ya que entre los hechos relatados en la novela y su redacción miden dos siglos. En este sentido, la empresa narrativa de Almudena Grandes, *Episodios de una guerra interminable*, obedece mucho mejor a este criterio. Tanto la propia novelista como la crítica han subrayado la importancia de la herencia galdosiana para la serie de novelas que se inicia con *Inés y la alegría* (2010).<sup>4</sup>

Cristina Morales se niega a insertar su novela en el género de la novela histórica porque no quiere asociar su obra a los productos de entretenimiento que salen en las series que ofrecen las grandes editoriales bajo este rótulo y que en el fondo corresponden a lo que Juan Ignacio Ferreras llama “novelas de aventuras históricas” (Ferreras, 1976: 100-101): “La novela histórica se refiere a un género muy concreto editorialmente. Pero esta novela no está en una colección de novela histórica, ni llega a los lectores de novela histórica. No creo que responda al modelo. Es más una novela de revisión crítica de la historia” (Riaño, 2017: s.n.). La revisión crítica de la historia con medios literarios, al modo galdosiano, podría ser la definición de la novela histórica con letras de nobleza literarias, como veremos a continuación.

A pesar de las propuestas de la autora, estimamos que es posible situar la obra de Cristina Morales en una tradición que arranca desde Galdós, pero no en primer lugar de las primeras series de *Episodios*, sino más bien de las últimas,

3. Carlos Mata Indurain quiere reservar el término de “episodio nacional contemporáneo”, “para aquellas obras que no alejan demasiado su acción en el tiempo, esto es, para aquellas que novelan acontecimientos históricos vividos —o que pudieron llegar a ser vividos— por el autor, como sucede con las cinco series de *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós” (Mata Indurain, 1995: 19); el hecho es que Galdós, nacido en 1843, no pudo haber vivido lo que cuenta en las primeras series de los *Episodios*, que narran la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII, anteriores a su nacimiento.

4. Véase la entrevista de la autora con Campos Fernández Figares y Rodríguez (2011), Santamaría Colmenero (2012), Miller (2013) y las declaraciones de la autora al final de *Inés y la alegría*: “*Inés y la alegría* es la primera entrega de un proyecto narrativo integrado por seis novelas independientes que comparten un espíritu y una denominación común, ‘Episodios de una guerra interminable’. Su primera palabra no es fruto de una elección casual. Si he querido llamarlas ‘episodios’ ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los ‘Episodios nacionales’ de don Benito Pérez Galdós, que para mí es, como he declarado en muchas ocasiones, el otro gran novelista —después de Cervantes— de la literatura española de todos los tiempos” (Grandes, 2010: 719).

por su tratamiento literario de la materia histórica. Kurt Spang, en sus “Apuntes para una definición de la novela histórica”, basándose en un criterio manejado tradicionalmente para calificar obras teatrales, distingue la novela histórica ilusionista de la novela histórica antiilusionista (Spang, 1995: 86). Mientras la primera crea “la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado” (Spang, 1995: 88), la segunda tiene “dos objetivos autónomos: crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia” (Spang, 1995: 95). La cesura entre los dos tipos se produce a finales del siglo XIX (Spang, 1995: 87). No obstante, no se trata de categorías excluyentes, cada novela es un mundo, cada novelista hace su selección de recursos. Spang clasifica los *Episodios nacionales*, sobre todo las últimas series, y la trilogía de *La guerra carlista* de Valle-Inclán entre las novelas históricas antiilusionistas (Spang, 1995: 99). Estas abandonan la ilusión de objetividad y enfatizan la subjetividad del narrador (Spang, 1995: 96). Según Spang: “La tendencia es la de una presentación de historias en plural, no de la historia o por lo menos de una historia, sin embargo, no se abandona completamente el afán totalizador” (Spang, 1995: 96). Hace su entrada “la intrahistoria del mundo cotidiano” (Spang, 1995: 97). Se fomenta la desalienación del lector “a través de la intercalación de comentarios y reflexiones sobre lo narrado y la propia narración, hasta reflexiones metahistóricas o introduciendo con frecuencia palabras y oraciones en idiomas extranjeros, expresiones dialectales en los diálogos de las figuras de estamentos bajos” (Spang, 1995: 98). En cuanto a su estructura, la novela antiilusionista muestra “una organización atectónica que refleja claramente la consideración de la historia como acumulación de acontecimientos inconexos de igual valor, es decir, el ‘bloque’ de la historia tradicional se convierte en ensamblaje de historias más o menos independientes en los que se destaca la discontinuidad y la heterogeneidad” (Spang, 1995: 101).

Galdós supo dar su propia lectura del adagio *Historia magistra vitae*. Su propósito, tal como lo define al despedirse a los lectores de la primera serie, en el epílogo a la primera edición de *La batalla de Arapiles* (1875) en la que introduce la segunda serie, viene a ser el “ofrecer un cuadro lo más completo posible de la transformación de la sociedad española en el presente siglo. La historia anecdótica de la generación que ha precedido a la nuestra podrá parecer a algunos una frivolidad, pero no lo es ciertamente” (Pérez Galdós, 2006: 22). Galdós quiere que su lector reflexione con él sobre las raíces del presente. Según la acertada expresión de Montesinos: “Historia, historia viva, pero hasta el punto en que pueda iluminar ese otro modo de conocer que es la novela” (Montesinos 1968: 81). Esta finalidad didáctica no está reñida con la presencia, cada vez más llamativa conforme se van sucediendo las series, de procedimientos literarios que tienden a romper la ilusión, llegando a la quinta serie claramente experimental que desazona a los amantes del Galdós realista (Ribbans, 1993: 193).

### 3. ¿Cómo “presenta historia” Cristina Morales? Un hilo que enlaza los peritextos

¿A qué tipo de reflexión nos invita Cristina Morales con *Terroristas morales*, una novela cuyo tiempo de la historia abarca algo más de una semana de febrero de 1816? ¿Cómo cumple el primer objetivo de la novela histórica antiilusionista que consiste en “presentar historia”? Empecemos con el peritexto que da entrada al libro, el título. Teniendo en cuenta nuestra actualidad, el sintagma “terroristas modernos”, en la acepción corriente del adjetivo, no evoca en primer lugar los inicios del siglo XIX. Suena a paradójica, hasta que el lector se dé cuenta de que el terrorismo actual es en realidad el contemporáneo o el posmoderno, con lo cual la referencia a la modernidad cobra cierto sentido. El título queda explicado en la contraportada, cuyo primer párrafo provoca en el lector una vacilación del mismo tipo:<sup>5</sup>

Las nociones de terrorismo, modernidad, burguesía y democracia conviven pacíficamente en el tránsito de los siglos XVIII a XIX. El primer acusado en la Historia de *terrorista*, esto es, de ser *un agente o partidario del régimen del terror* (según reza el diccionario de la Academia Francesa de 1798, que inaugura el término), no fue ni un anarquista, ni un comunista, ni un neonazi, ni un abertzale, ni un yihadista, sino el neonato Estado liberal francés, la primera democracia moderna de Europa (Morales, 2017: contraportada).

Si es evidente que el régimen de Robespierre conocido como “la Terreur” entre 1792 y 1794 puede calificarse de terrorismo de estado, la asimilación de esta fase turbulenta de la Revolución francesa al liberalismo lo parece mucho menos. El liberalismo tradicional representado por figuras como Benjamin Constant y Madame de Staël tiende a excluir a Robespierre debido a su política “liberticida”,<sup>6</sup> de la que el terror fue la emanación. Pero la autora no entra en este tipo de sutilezas y en una entrevista declara que: “Decir terrorismo de Estado sería [...] una reiteración. No es hasta bien entrado el siglo XIX que el Estado se desmarca de su labor terrorista y pasa a considerar como tal al que cuestiona los cimientos de su poder” (Soane, 2017: s.n.). Según ella, “Los *terroristas modernos* son los estados” (Vidal, 2017: s.n.). La continuidad sin fisuras sugerida entre los años más negros de la Revolución francesa y la democracia contemporánea provoca nuevas

5. Este paratexto no firmado es, sin embargo, oficial: puede emanar del autor o del editor, pero es asumido públicamente por ellos; autor y editor son jurídicamente responsables (Genette, 1987: 15).

6. “L’historiographie traite généralement de la question de la liberté chez Robespierre selon deux schémas dominants et apparemment antagonistes. Le modèle « libéral » exclut Robespierre du camp des « libéraux » parce qu’il aurait été l’artisan d’une politique liberticide; le modèle marxiste de la « révolution bourgeoise », conduit à faire de Robespierre un libéral, en particulier en ce qui concerne ses conceptions économiques” (Bosc, 2013: 96).

preguntas acerca de la definición del concepto de democracia a lo largo de los siglos pasados. De este modo se lleva la discusión con el lector acerca de los valores básicos de la convivencia política, del pasado decimonónico a la actualidad. Aunque la autora rechace cualquier pretensión pedagógica —“No creo que esta novela dé una lección de Historia. No tengo una finalidad didáctica como autora” (Riaño, 2017: s.n.)—, su lección bien podría ser la siguiente:

Diría que [nos sirve] para recordarnos que de aquellos polvos románticos vienen estos lodos neoliberales. Para pertrecharnos contra los reiterados envites del monstruo del status quo, para estar a la altura de un rival como ese, creo que debemos ser muy críticos con la historia de nuestro entorno y revisar los mitos nacionales. La llamada “Nación en armas” de 1808 y la constitución de 1812 son algunos de esos muchísimos mitos en los que se basa el relato nacional español y que no han variado desde hace 200 años, independientemente de quien ocupara el sillón del poder (Seoane, 2017: s.n.).

El hilo metahistoriográfico que va de la portada con el título a la contraportada se continúa en otros peritextos: los títulos de los capítulos. Después de una breve presentación de los personajes (“Terroristas principales. Por orden de aparición”, Morales, 2017: 9-12), sigue el título del primer capítulo: “I. Nacimiento del Estado moderno en España: de la conspiración liberal al terrorismo constitucional. Ciudadanos indignados” (Morales, 2017: 13). Cabe observar que estos títulos internos constituyen una especie de contrapunto abstracto e irónico por parte de una instancia que podríamos identificar como “autor implícito” frente al texto novelístico que se atiene a lo concreto. El término “terrorismo” no es utilizado ni por el narrador ni por los personajes. El hilo de la reflexión ideológica se sigue a través de los títulos: “II. Conspirar y enamorar son lo mismo: la propaganda de la libertad” (Morales, 2017: 73); “III. Nacimiento del terrorismo moderno en España: del terrorismo constitucional al terrorismo popular. Cualquiera puede ser terrorista” (Morales, 2017: 117); “IV. Conspirar y montar un fiestón son la misma cosa: financiación del terrorismo” (Morales, 2017: 151); “V. Fiesta terrorista y divisiones internas: ¿cuánto matar?” (Morales, 2017: 239); “VI. Resaca terrorista y represión por el clásico terrorismo de Estado: matar mucho” (Morales, 2017: 351); “VII. Triunfo del periodismo” (Morales, 2017: 389).

Mediante estos títulos, el nivel metahistoriográfico irrumpe en el texto y desazona al lector, exactamente lo que se propone la novela histórica antiilusionista. En la novela galdosiana se utilizan otros procedimientos para llegar a desalienar al lector, como la presencia de varias figuras de historiadores más o menos dignos de confianza, hasta locos visionarios como Juan Santiuste alias Confusio en la cuarta serie, o la introducción de Mariclío, la musa de la historia para andar por casa, en la quinta.

#### 4. ¿Cómo se crea “un mundo de ficción” en *Terroristas modernos*?

El segundo objetivo de la novela histórica antiilusionista es crear un mundo ficticio. El epígrafe de la novela, una cita de Tierno Galván sacada de *Anatomía de la conspiración* (1962), constituye el tránsito entre la reflexión ideológica y meta-historiográfica provocada por los peritextos y lo que la ficción va a contar:

Hay una situación política especial que suele darse cuando están acabando las dictaduras personales [...]. En estas situaciones conspirar y vivir son casi lo mismo. La conspiración tiende a ser un quehacer literario popular en el que se ejercita la imaginación. Si no se conspira se dice que se conspira y prácticamente es igual (Citado en Morales, 2017: 5).

Conspirar, vivir y ejercitar la imaginación constituyen la síntesis de las acciones de los personajes. Las relaciones entre los hombres quedan estructuradas y desestructuradas por los triángulos de la conspiración en las que las mujeres no intervienen de hecho, aunque por ello su importancia en la novela no es menor.

En los capítulos que comprenden la primera parte leemos cómo se instala la conspiración desde arriba según un modelo triangular: “cada uno solamente conoce a otros tres: su superior, del que recibe órdenes e información, y dos subordinados, a los que transmite las mismas órdenes y la misma información” (Morales, 2017: 29). En la cúspide se encuentran figuras como Francisco Espoz y Mina, desde el exilio en Francia, y Juan Antonio Yandiola, exdiputado de las Cortes de Cádiz (figuras históricas realmente existentes en la enciclopedia histórica de aquellos años), de los que dependen figuras medias como Vicente Plaza y Diego Lasso, un excapitán y un exteniente de Húsares que combatieron en la guerra de la Independencia, de los que dependen a su vez unas figuras situadas más abajo aún en la jerarquía social como el exguerrillero José Vargas, reducido a la mendicidad. Los ángulos superiores reciben instrucciones sobre la repartición del dinero que se les entrega: pueden guardar una parte y repartir el resto a sus ángulos inferiores. Queda confirmada así la desigualdad social fundamental, hasta entre los conspiradores. Incluso cuando la estructura triangular intenta romper la jerarquía establecida, como en el caso de Diego Lasso, exteniente, pero ángulo superior de Vicente Plaza, excapitán, es el segundo el que prevalece, ya que Plaza no acepta órdenes de alguien que ha sido su inferior en rango militar. Los valores nuevos en los que supuestamente se basa la revolución no han calado en los ánimos de los conspiradores.

Tratándose de una novela coral, no hay protagonista propiamente dicho y para la mayoría de los personajes se sugiere un antes y un después de la semana de la conspiración relacionado con una actividad en Madrid. La excepción es Catalina Castillejos, una granadina que de repente se encuentra sola, sin dinero y sin protección en la capital. La novela empieza con su llegada y se termina una semana después cuando, después de unos días movidos que la enfrentan consigo

misma y le abren unas perspectivas personales de acción antes impensables, sube a la diligencia de vuelta a su casa, incluso sin saber en qué ha quedado el golpe.

Madrid es el teatro del mundo ficticio en que se mueve durante la semana de la conspiración. La metáfora teatral queda explicitada en la novela, pero no en su vertiente noble que sería la tragedia, sino en su vertiente infantil y popular: un teatrillo de cartón. Catalina mira los tejados de Madrid y observa: “Las buhardillas se hacen endebles, de juguete. Un tragaluz parece un recortable de papel que se dobla por les esquinas y se adhiere al tejado con una pestaña. Los tejados parecen de cartón. Las cúpulas y los campanarios parecen decorados de un teatro de marionetas” (Morales, 2017: 84).<sup>7</sup> Catalina recuerda las figuras que guarda en casa: “unos mosqueteros, unos mariscales, unas princesas”, y cuando en la buhardilla de Diego Lasso descubre una caja de figuras de soldados, empiezan a jugar juntos.

La voz narradora también se sirve de la metáfora del teatro de figuras, al describir los movimientos de algunos personajes la noche del baile en el teatro de los Caños del Peral, el momento culminante de la novela. Es como si las idas y venidas fuesen dirigidas por una instancia externa, una niña: “El coronel Rovira va desde la verdadera fachada principal del teatro a la fachada lateral del palacio como la figurita que la niña meticulosa hace caminar en su juego de lo perfecto [...]” (Morales, 2017: 280). La niña “que juega a lo perfecto” vuelve a aparecer cuando el baile ha terminado:

La niña estaba agotada de su juego de anoche, de lo bien jugado, y no llegó a poner los muñecos a dormir cuando a ella le entró sueño. Todavía exhibió su saber jugar, como obligada por el deber, hasta que no pudo más y se quedó dormida encima de los juguetes derribando algunas chimeneas del palacio, haciendo tambalear el pararrayos del Caños, cayéndosele la baba (Morales, 2017: 353).

Este personaje alegórico en el que podríamos ver una contrafigura de la instancia auctorial, queda definido finalmente: “Esta niña gorda y con hirsutismo que juega con Madrid y que es Madrid” (Morales, 2017: 354). El uso de la metáfora teatral para dar a entender la realidad histórica del siglo XIX era además frecuente en la novela histórica galdosiana (Behiels, 1993).

Como hemos visto, conspirar significa vivir. En la novela, de modo muy concreto, conspirar ayuda a vivir, gracias a la cantidad de dinero que empieza a circular y que permite a los personajes pagar el alquiler, hacerse un traje, ir al peluquero, comprar comida y objetos para la casa. La historia externa no puede relacionarse más directamente con la historia interna de los personajes. El so-

7. La imagen vuelve al final, en las últimas horas que pasa Catalina en Madrid: “Ve, al otro lado, otro balcón acristalado y a una mujer que, como ella, mira la calle desde dentro, y le parece una vitrina que guarda una muñeca. Amplía la visión y descubre más balcones, astillados y herrumbrosos como bubones secos de los edificios, guardando sus caras muñecas” (Morales, 2017: 381).

borno sirve para combatir temporalmente la penuria que influye en la dureza, la crudeza y la brutalidad que caracterizan, con pocas excepciones, las relaciones domésticas y eróticas en la novela. Llama la atención la manera en que la autora da sentido a ínfimos detalles de la vida cotidiana en el Madrid de principios del siglo XIX: el comercio, la higiene, las manifestaciones religiosas, la vida literaria y teatral, el funcionamiento de la policía. Para ello, la autora se ha documentado ampliamente.<sup>8</sup> “La intrahistoria del mundo cotidiano”, en palabras de Kurt Spang, se despliega, pues, en toda su riqueza, como lo hacía ya en la novela gallosiana. Recordemos, por ejemplo, los cambios gastronómicos en la sociedad madrileña documentados en el episodio *O’Donnell* de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*.

Conspirar es ejercitar la imaginación, en primer lugar, para pensar una estructura conspirativa práctica y lo menos arriesgada posible, en este caso la triangular, al menos si se pone en pie de manera rigurosa. Si el lector no supiera de antemano que la conspiración iba a fracasar, el comportamiento de los personajes ya le pondría en la pista, puesto que el primero en romper las reglas es el propio Richart, juntando a una serie de personas que en teoría no deberían tener noticias unas de otras para “ahorrar tiempo en canales de comunicación” (Morales, 2017: 99). Conspirar necesita idear estratagemas para explicar a los familiares la repentina entrada en fondos, para comunicarse, para evitar sospechas.

Al lado de la conspiración del Triángulo en la que intervienen los hombres, se describe en la novela otra intriga femenina no dirigida a derrocar un régimen político dictatorial y retrógrado, sino a defender su concepto de la religiosidad popular. La líder es Petra Montes, costurera, esposa de un sastre, que recoge a Catalina una noche que esta decide pasar en el hueco de una escalera porque no quiere ser tratada como una prostituta. Petra la lleva a un taller de costura clandestino donde una serie de mujeres se ocupa literalmente de vestir santas. El arzobispo de Toledo había prohibido vestir a las vírgenes que se sacaban en procesión en Semana Santa según la moda contemporánea, estimada contraria al decoro, pero Petra y sus compañeras están decididas a perpetuar la tradición de presentar a Nuestra Señora de Gracia con sus mejores galas. Contrariamente a la de los hombres, la organización de las mujeres no falla. En la procesión del Jueves Santo, la imagen se lleva tapada por un manto que se quita delante del palacio real:

Nuestra Señora de Gracia, voluptuosa y escotada, envuelta en una mantilla de encaje, coronada por una peineta de nácar, llorando lágrimas maquilladas como las de una pretendiente rechazada. Lo que se rumiaba en la balconada regia remató en un alarido: ¡Viva la Virgen de Gracia! Tronaron entonces los balcones y el más allá de los guardias, el sastre Álvarez, los porteadores y las camareras, y la niña gorda que

8. La autora se ha documentado sobre todo en la prensa de la época: “En este caso he acudido a interrogatorios de los individuos apesados, careos, hasta el boletín de la asociación de los Amigos de la agricultura para ver cuáles fueron las cosechas buenas y las malas” (Riaño, 2017: s.n.).

juega con Madrid dejó su juego de lo perfecto y jugó sin más. ¡Viva! ¡Guapa la Virgen de Gracia! ¡Guapa! ¡Guapa, guapa y guapa! (Morales, 2017: 394).

Las simpatías femeninas por la conspiración no impiden, pues, la defensa de una devoción considerada retrógrada según la ideología revolucionaria de los conspiradores liberales. Se puede conspirar de más de un modo en esta novela.

La riqueza imaginativa de los conspiradores llega a su punto culminante en un baile clandestino que se va a celebrar en el teatro de Caños del Peral, oficialmente cerrado porque amenaza ruina. En una noche se van a encontrar en un mismo espacio todos los implicados en la conspiración y sus simpatizantes, manteniendo el secreto. Petra Montes invita a Catalina a esta mascarada y ante la sorpresa de esta, ya que el carnaval está prohibido en toda España, Petra advierte que la fecha no ha llegado todavía “y lo que no está prohibido en Madrid ni en ningún sitio es el precarnaval” (Morales, 2017: 233). Es la ocasión de la inversión de las relaciones jerárquicas, así como del desenfreno en todos los ámbitos (bebida, opio, sexo). Se suceden escenas altamente cómicas, grotescas, hasta esperpénticas. Aunque se trate de un éxito de organización logística clandestina y de improvisación, implícitamente no presagia nada bueno sobre el éxito de la conspiración, debido a la inevitable ruptura del secreto y del derroche de una energía que tal vez se hubiera debido economizar para otros propósitos.

La desalienación del lector también se consigue mediante la imbricación cada vez más estrecha de momentos cada vez más breves de los acontecimientos en que están envueltos los personajes. Si al inicio del libro los subcapítulos son cortos y relatan lo que les pasa a unos pocos personajes, conforme la novela avanza hacia el momento central del baile, se alargan los subcapítulos y se intensifica el ritmo caleidoscópico de la novela, pasando de una situación a otra en el espacio de pocas frases. Esta tendencia a la imbricación cada vez más compleja se nota también en el nivel del discurso. Se crea un universo de palabras y reflexiones, muchas veces en discurso indirecto libre. La reproducción del discurso directo es constante y los diálogos se entrecortan, lo que detiene forzosamente la lectura, ya que faltan los signos ortográficos al uso. Un ejemplo: “[Plaza] la hizo retroceder en la tabla de madera, se sentó a su lado y dijo al otro vete. Eh que yo he llegado antque te vayas, ordenó Plaza, y el hombre obedeció quejoso” (Morales, 2017: 19). Esta oralidad es una estrategia consciente de la autora que le permite arremeter contra la estructura de poder de la tradición literaria.<sup>9</sup> *Mutatis mutandis*, también en las últimas series de los *Episodios nacionales*, llama la atención la constitución de un universo hablado, mediante, entre otros, la reproducción de

9. Declara en una entrevista: “Creo que *Terroristas modernos* es una novela eminentemente oral: hay un intento de reproducción de la expresión oral hasta sus últimas consecuencias (no existen marcas de diálogo en el texto, los personajes son muy malhablados, se interrumpen entre sí y al hacerlo aparecen palabras nuevas, por citar algunos ejemplos). Dar prevalencia a eso frente a la claridad expositiva, positivista, de la narración, era mi objetivo” (Seoane, 2017, s.n.).

diálogos que pueden durar capítulos enteros, como en *Los duendes de la camarilla* (Behiels, 2001: 250-251).

Otro rasgo de desalienación mencionado por Spang es la introducción de fragmentos en otras lenguas. En esta novela el jefe de la conspiración, Richart, habla en valenciano con la prima que lo aloja y los tres jóvenes gallegos que transportan el piano a la sala del teatro de los Caños del Peral se hablan en gallego (Morales, 2017: 229 y 334-336). La intertextualidad es usada con varias funciones. Se insertan varias cartas que se entrecruzan los conspirados (p. ej. Morales, 2017: 21-30) y que informan sobre todo sobre la marcha de la trama conspirativa. La autora introduce adecuada y burlescamente textos literarios existentes de María Manuela López de Ulloa y de Bretón de los Herreros, pero la sorpresa más grande que se lleva el lector es descubrir en el relato del baile clandestino la letra de una canción de Jim Morrison, *Horse Latitudes*, en traducción española (Morales, 2017: 287). Además se citan los autos de procesamiento cuando han caído los conspiradores, haciendo hincapié en que el rey autorizara explícitamente el uso de la tortura (Morales, 2017: 383-388).

Por descarnadas que sean las relaciones humanas descritas en la novela y por inmisericorde la sociedad en que se desenvuelven los personajes, la elección de elementos descriptivos y el uso del discurso indirecto para seguir la corriente de conciencia de los personajes los hace de alguna manera entrañables. Así, la voz narradora nos hace partícipes de sus deseos, sus sueños y su sensualidad, como en este diálogo entre Ana Luisa Gil y un verdulero que le hace oler una alcachofa:

¿No nota el olor a roca húmeda y a tierra oreada? Ana Luisa Gil cierra los ojos y responde sí, y a caracol que sale cuando llueve. El verdulero hace un gesto envolvente alrededor de la alcachofa y dice a hocico de gato. A principio del óxido, dice el verdulero. A tabaco mojado, dice ella. A polvo, dice el vendedor, y le pasa el tallo. La alcachofa es la flor que huele a más cosas distintas, añade. Gil boquea intentando decir algo hasta que resuelve sopa de flores [...] (Morales, 2017: 136).

## 5. Conclusión

Kurt Spang observa que para los autores de novelas históricas antiilusionistas “no son unívocos los acontecimientos en el tiempo, por un lado, y tampoco la historia que de ellos proyectan y elaboran los historiadores, por otro; es decir, que existe una cesura, un ‘hiato’ entre historia y ficción” (Spang, 1993: 95). En *Terroristas modernos*, este hiato se sitúa entre el aparato peritextual y epitextual en el que se ofrece el estímulo a la reflexión metahistórica e ideológica y la misma narración que nos da a conocer el mundo de ficción.

Sería a todas luces exagerado pretender que la novela histórica que practica Cristina Morales es la emanación necesaria de una trayectoria que empieza a fi-

nales del siglo XIX con Galdós y Valle-Inclán. Su perspectiva libertaria ni es ni pudo ser la galdosiana; su visión descarnada de la historia de España encuentra un paralelismo en la valleinclanesca. Lo que sí podemos afirmar es que la literatura como instrumento de investigación y conocimiento de la historia para meditar sobre el presente cuenta con antecedentes decimonónicos, como Galdós, para quienes, salvando todas las distancias, la desalienación del lector mediante técnicas literarias de punta y la meditación crítica sobre el presente a partir del pasado iban a la par.

## Bibliografía

- BEHIELS, Lieve (1993), “Las imágenes teatrales en la cuarta serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós”, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos (1990)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, vol. 1 (67-82).
- BEHIELS, Lieve (2001), *La cuarta serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- BOSC, Yannick (2013). “Robespierre libéral”, *Annales historiques de la Révolution*, 371 (95-114).
- CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGARES, Mar y RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2011), “Entrevista con Almudena Grandes”, *Álabe*, 3, en <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/57> (21-1-2019).
- CARRERO, Natalia (2017), “Novela sin opresiones”, *Letras libres*, en <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/novela-sin-opresiones> (21-1-2019).
- DORCA, Toni (2017), “La restauración del absolutismo (1814-1820) en la historiografía liberal decimonónica y en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (261-276), en <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/2372> (21-1-2019).
- FERRERAS, Juan Ignacio (1976), *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-1870*, Madrid, Taurus.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, París, Gallimard.
- GRANDES, Almudena (2010), *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.
- MATA INDURAIN, Carlos (1995), “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica” en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra (13-63).
- MILLER, Stephen (2013), “Los ciclos de la novela histórica de Galdós, Pérez-Reverte y Almudena Grandes: apuntes sobre semejanzas y diferencias”, *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria (596-601), en <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1232> (21-01-2019).
- MONTESINOS, José F. (1968), *Galdós I*, Madrid, Castalia.

- MORALES, Cristina (2017), *Terroristas modernos*, Barcelona, Candaya.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006). *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*, Barcelona, Destino.
- RIAÑO, Peio H. (2017), “Cristina Morales: ‘El DNI es un artefacto terrorista’”, *El Español*, 27 de junio de 2017, en [https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170627/226977710\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170627/226977710_0.html) (21-9-2019).
- RIBBANS, Geoffrey (1993), *History and Fiction in Galdós's Narratives*, Oxford, Clarendon Press.
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2012), “El orgullo de ser español y de izquierdas”, en Ismael Saz y Ferran Archilés (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València (463-479).
- SEOANE, Andrés (2017), “Cristina Morales: ‘El disgusto es el motor principal de mi escritura’”, *El Cultural*, 22 de diciembre de 2017, en <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Cristina-Morales-El-disgusto-es-el-motor-principal-de-mi-escritura/11587> (21-1-2019).
- SPANG, Kurt (1995), “Apuntes para una definición de la novela histórica”, en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra.
- VIDAL, Javier (2017), “Cristina Morales: ‘Los ‘terroristas modernos’ son los Estados’”, *infoLibre*, 27 de octubre de 2017, en [https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2017/10/27/entrevista\\_cristina\\_morales\\_71153\\_1821.html](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/10/27/entrevista_cristina_morales_71153_1821.html) (21-1-2019).