

NOVELA ESPAÑOLA
Y BOOM HISPANOAMERICANO

ENSAYOS

1

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
UNIDAD ACADÉMICA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS

ADRIÁN CURIEL RIVERA

Novela española y boom hispanoamericano

Hacia la construcción de una deontología crítica



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Mérida, 2006

Primera edición: 2006

D. R. © 2006, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

Unidad Académica de Ciencias Sociales y Humanidades

Ex Sanatorio Rendón Peniche

Calle 43 s. n., col. Industrial

Mérida, Yucatán, C. P. 97150

Tels. 01 (999) 9 22 84 47 y 48

Fax: 01 (999) 9 22 84 46

Correo electrónico: uacshum@servidor.coord-hum.unam.mx

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Centro de Estudios Literarios

Circuito Mario de la Cueva s. n.

Ciudad Universitaria, México, D. F., C. P. 04510

www.filologicas.unam.mx

iifl@servidor.unam.mx

Departamento de publicaciones del IIFL

Tel. 56 22 73 47, fax 56 22 73 49

ISBN 970-32-3978-1

Impreso y hecho en México

Para Carolina

Para mis padres

Índice

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13

CAPÍTULO I

Evolución crítica de la novela española en tiempos de Franco

Del tremendismo al objetivismo	25
La narrativa socialmente responsable	32
Primeros síntomas del desfallecimiento del realismo crítico. La encrucijada de los sesenta	41
La renovación de <i>Tiempo de silencio</i>	49
La imposibilidad de retorno	63
Novela estructural: construcción literaria, revelamiento y desmitificación de la realidad	70
Noticia de la "novela metafísica". Un obituario tardío.	78
El lanzamiento editorial del 72	83
La narrativa se despoja de sus funciones cívicas	90
Los experimentalismos "formalista" e "informalista"	95

CAPÍTULO II

La recepción crítica del boom hispanoamericano

Un espejo idiomático	101
El principio de una polémica	108
Españoles y latinoamericanos: la común apelación al realismo	115

El “debate” continúa	118
a) La tesis del magisterio impuesto	118
b) La profundización en el realismo	120
c) La función de recambio	122
d) El refrito hispanoamericano	125
e) Epílogo de la “disputa”	126
La ceremonia de la crispación	128
Nuevas tensiones. Martínez Menchén: “literatura comprometida” frente a “literatura pura”	131
Las duplas antinómicas de Iglesias Laguna	138
El inventario de Tola y Grieve	142
a) Barral: una literatura longeva como la del Viejo Mundo, una ambición universal	143
b) Benet: las grandes novelas son fruto del azar	145
c) Caballero Bonald: la común actitud crítica	146
d) Castellet: telurismo en clave novedosa	146
e) Cela: la autenticidad	148
f) Conte: el talante iconoclasta	149
g) Delibes: localismo universal	151
h) Fernández Santos, García Hortelano y Luis Goytisolo. El mutuo desconocimiento, la contraconquista, interesante suma de individualidades	152
i) Grosso: una “cierta” influencia	154
j) Marsé: el derecho a crear	155
k) Martín Gaité y Sueiro. Dos polos de opinión, el boom es una sola novela	157
Otras interpretaciones en los setenta	159
Breve panorama a partir de los ochenta	170

CAPÍTULO III

Valoración de la novela en la etapa de la transición política

Transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales	177
Las nuevas condiciones de creación novelística, el cambio de mentalidad	189

ÍNDICE

La “normalización” narrativa	197
La resaca del desencanto	202
La responsabilidad ética en lo literario	216
El pacto de recuperación de la narratividad	220
Pareceres en torno a una nueva fisonomía novelesca	225
La pluralidad de tendencias. Ensayos tipológicos	229
a) Un posmodernismo acrítico, Vázquez Montalbán	230
b) Distintas facetas posmodernas, Mainer	232
c) La novela “neomoderna”, Navajas	236
d) La pérdida de la visión conflictiva del mundo, Sanz Villanueva	238
e) El realismo posmoderno, Oleza	241
f) Itinerarios restaurados, Alonso	243
g) El estatuto de irrenunciable inteligibilidad, Villanueva	249

CAPÍTULO IV

El boom visto por sí mismo

Aspectos socioeconómicos de la “nueva novela”.	259
Hitos histórico-literarios	264
Un dato para recordar. Una antología pionera	282
Carlos Fuentes. El “caudillo” de la palabra	290
“Novela primitiva” y “novela de creación”: el trazado de una frontera	297
Tras los demonios del “bárbaro deicida”. Vargas Llosa otra vez	306
La existencia del boom inexistente. José Donoso	313
El afianzamiento de la autonomía verbal de la novela	325

CAPÍTULO V

Deontología de la novela de la transición

La crítica dialogante	333
La modalidad deontológica	354

La deontología del compromiso social	365
La deontología de la indagación en el lenguaje	374
La deontología del retorno a la narratividad	392
CONCLUSIÓN	401
BIBLIOGRAFÍA	409

Agradecimientos

Al catedrático

TEODOSIO FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
por sus iluminadoras orientaciones.

Al doctor

MARIO HUMBERTO RUZ SOSA
por la confianza depositada en este trabajo.

A PAULA, MARIANA, PERLA, PEDRO y EDUARDO
por su amistad y apoyo entusiasta.

A las instituciones que de algún modo u otro contribuyeron a la realización de este estudio: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Fundación Caja Madrid y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Introducción

Si bien es verdad que tratándose de procesos literarios cualquier tentativa de datación exacta implica un paradójico riesgo de imprecisión, los años que van de 1962 a 1975 parecen linderos suficientemente convincentes para enmarcar la recepción crítica de una novelística española que transita por distintas etapas y que se reconoce, en líneas generales, por configurar tendencias claramente definidas. En ese tiempo, asimismo, es posible situar a esa novela peninsular en sus contradictorias relaciones con el boom hispanoamericano, en tanto que se evidencia la magnitud de un fenómeno hasta entonces inimaginable: la consolidación en la península ibérica (y más tarde en prácticamente todo el ámbito de Occidente) de una literatura foránea, escrita en el mismo idioma pero casi desconocida por completo.

El mismo año de la publicación de *Tiempo de Silencio* de Luis Martín-Santos, se le concede a Mario Vargas Llosa, por *La ciudad y los perros*, el Premio Biblioteca Breve, acontecimiento que tiene una insospechada repercusión en el panorama literario de la lengua española. El advenimiento del boom no sólo representa una revolución en las prácticas y en los beneficios económicos de los mercados editoriales, sino que se traduce también en un profundo cuestionamiento de lo que "debe ser" la novela, de la actitud y la técnica con las que el escritor tiene que enfrentarse a ella para construirla. En España, a principios de los sesenta, la novela socialrealista, elaborada tanto por la generación de la guerra como por la generación del medio siglo (e incluso por la generación del 27), empieza a manifestar los síntomas incontrovertibles de una fase de agotamiento. La aparición de la célebre obra de Martín-Santos, pese a que no sería justipreciada inmediatamente por la

crítica, constituye algo así como el certificado de defunción oficial del anterior realismo social, y desbroza el camino a una novela preocupada por los aspectos arquitectónicos de la composición pero, todavía, tremendamente crítica con el mundo representado entre sus páginas (la realidad española contemporánea, directa o indirectamente aludida). La novela estructural o desmitificadora lega al experimentalismo de principios de los setenta su inquietud por las técnicas y los procedimientos de construcción narrativa, y la corriente experimental los asume hasta el extremo de fagocitarse en su obsesión por destruir el argumento, los personajes, el tiempo, el espacio y la acción convencionales. La muerte de Franco y la supresión de la censura tendrían que abrir —por lo menos en teoría— las puertas a una renovación novelística equiparable a la de los narradores hispánicoamericanos (que a la sazón publican sus trabajos desde España y, en general, reciben el espaldarazo de los especialistas iberos), o por lo menos habilitar la difusión de todas esas supuestas novelas que, por las opresivas circunstancias del régimen fenecido, habían tenido que esperar en los cajones su turno de salir a la luz. Superado el desencanto global de la transición política, que naturalmente incluye también una desilusión más o menos generalizada en el terreno de las letras, la crítica privilegia como valor novelístico fundamental el retorno a las fórmulas convencionales de la narratividad, si bien sin descartar la utilización de cualquier técnica o procedimiento extraíble del vanguardismo experimental predecesor, siempre y cuando se respete el nuevo pacto de inteligibilidad suscrito —según los entendidos— con el lector.

Ubicada en este panorama, nuestra investigación se propone analizar el proceso de valoraciones críticas que corresponde a la evolución de las tendencias novelísticas españolas entre 1962 y 1975. En otras palabras, pretende estudiar la recepción crítica de la novela española de la transición. En este punto es preciso hacer un distingo entre una transición literaria, entendida como un eslabonamiento de cambios novelescos cuya parábola vital puede trazarse acertadamente desde principios de los sesenta hasta mediados de los setenta, y una transición política (en la que la pri-

mera se inscribe históricamente) que responde a un largo proceso germinativo, sedimentado al fin con la muerte del Caudillo y los acontecimientos inmediatamente posteriores. Porque si bien es cierto que en nuestro estudio empleamos un criterio de acotación temporal que guarda indiscutible relación con un acontecimiento político, sería equivocado trazar rígidas correspondencias entre las sucesivas corrientes novelísticas y los mojones del discorrir histórico (límites que, por otra parte, la historia tampoco puede señalar de manera indiscutible). En este sentido, es poco relevante, para el examen de las transformaciones literarias en ese periodo, que la transición, en cuanto fenómeno estrictamente político, haya finalizado con la aprobación de la Constitución de 1978 o con la victoria del PSOE en 1982.¹ La transición de la novela española de los sesenta y setenta, en suma, está enmarcada en lo que podría denominarse el final del proceso germinativo de la transición democrática, pero, en tanto proceso literario, tiene su propia lógica evolutiva, independientemente de las estrechas y evidentes relaciones, muchas veces señaladas, que mantenga con el contexto histórico.

La influencia que el boom ejerce en la literatura ibérica de esa época ha sido reconocida —a veces, a regañadientes— por los propios novelistas y críticos españoles. Hasta donde sabemos, no hay ningún documento que insinúe siquiera la posibilidad de plantear el asunto de forma inversa. A pesar de lo cual, sería insostenible no reconocer que en esos años (1962 a 1975) se publican algunas excelentes novelas españolas que, por otra parte, también tienen una difusión considerable. De hecho, ambas novelísticas transatlánticas, la española y la hispanoamericana, adscribibles en principio a sus respectivos campos literarios,² com-

¹ Sobre este tema en particular hay abundante bibliografía. Véase, por ejemplo, de Álvaro Soto, *La transición a la democracia. España 1975-1982*.

² Pierre Bourdieu considera que, al sustituir el término "institución literaria" por el de "campo literario", la sociología de la literatura ha enriquecido notablemente lo que él denomina "ciencias de las obras culturales". La explicación es la siguiente: al emplear el primer vocablo se corre el riesgo de dar una imagen consensual de un universo muy conflictivo (el del campo litera-

parten en distintas etapas una concepción estética de la novela que establece la necesidad de renovación artística como una condición indispensable para la existencia y la buena salud del género, y se levantan sobre bases críticas —más que parecidas— en las que imperan, sucesiva aunque por momentos simultáneamente, los siguientes postulados deontológicos: la novela “debe ser” un instrumento de testimonio social y de denuncia de la realidad circundante; la novela “debe ser” indagación en el lenguaje; la novela “debe ser” recuperación de la narratividad (esto es, un correctivo posmoderno a los abusos propiciados por la vanguardia experimental). Vistos por el reverso, estos axiomas se traducen negativamente en otros tantos imperativos: la novela “no debe ser” evasión; la novela “no debe ser” compromiso panfletario; la novela “no debe ser” pirotecnia lingüística ininteligible.

Por lo que hace a la crítica española, para comprender mejor estos desplazamientos valorativos, es necesario, con Hans Robert Jauss, situar la producción de estos años en su horizonte histórico, en el contexto cultural en que se desarrolla, y luego explorar las relaciones inestables entre dicha perspectiva y los cambiantes horizontes de los propios lectores históricos. Este trabajo, por lo tanto, sostiene la siguiente hipótesis: las expectativas generadas en el horizonte de la recepción crítica española, la “espera” de que la producción nacional que se extiende de 1962 a finales de los setenta se ajuste a determinados cánones (resultado, a su vez, de anteriores “renovaciones” anticánónicas), son traducibles a un conjunto de pautas deontológicas (más o menos coetáneas de

rio); por otra parte, el campo literario se caracteriza por su débil grado de institucionalización, “cosa que se manifiesta por la ausencia total de arbitraje y de garantía jurídica (sic) o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad y, más generalmente, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes”. Véase *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, pp. 342 y 343. A pesar de que el enfoque de Bourdieu pueda no ser del todo acertado por lo que hace a la supuesta no institucionalización del campo literario, esta noción es de gran utilidad puesto que en su perímetro quedan comprendidos tanto las instituciones como los agentes (en sentido sociológico) que tienen que ver con la producción y recepción literarias.

la producción) entre las que sobresalen, consecutivamente, tres premisas fundamentales: la novela “debe ser” compromiso social; la novela “debe ser” experimento e indagación en el lenguaje; la novela “debe ser” un retorno (posmoderno) al (viejo) placer de contar historias. Las “deontologías” del compromiso, del lenguaje y de la posmodernidad, en tanto enunciados “éticos”, cifran en su contenido el sintagma esencializador de lo que, justamente, “no deben ser”. En este sentido, la crítica española que se pronuncia —sincrónica o diacrónicamente— sobre la novelística de la etapa mencionada, construye diferentes sistemas de valoraciones que, si en algo se asemejan, es en su mecánica sancionadora de las obras (independientemente de su calidad intrínseca) que no se corresponden con la expectativa en apogeo.

Por su carácter panorámico, nuestro trabajo demanda un enfoque histórico-literario que hemos decidido apoyar, fundamentalmente, en la estética de la recepción; una recepción, en este caso, crítica, mediadora entre el autor y el público. En cierto sentido, nuestra investigación es también un ejercicio metacrítico, pues su objetivo es precisar cómo se va construyendo una deontología (o tres, si se prefiere) de la novela española producida entre 1962 y los alrededores de 1975, y qué papel juega el boom hispanoamericano en dicha construcción. Dicho de otro modo, no es nuestro propósito analizar lo que las obras predicán, sino lo que se predica, en tanto valores crítico-deontológicos esenciales, sobre la novela de ese periodo (lo que no excluye, por supuesto, constantes referencias a la narrativa para fundamentar nuestras apreciaciones). Esta metodología acudirá también, cuando sea necesario, a conceptos proporcionados por la sociología literaria y la literatura comparada. Por lo que a otros aspectos de procedimiento se refiere, resta consignar las siguientes precisiones: entendemos que en las enunciaciones teóricas (en última instancia, deontológicas) relativas a lo que “debe ser” una novela, intervienen no sólo los lectores profesionales realizando sus labores de críticos, sino también los novelistas (y, en ocasiones, los editores) ejercitando sus propias facultades críticas. Pese a las inevitables connotaciones ideológicas implícitas tanto en los términos “no-

vela latinoamericana” o similares, como en las expresiones “novela hispanoamericana” o afines, preferimos esta última combinación, aunque cuando el autor comentado haya empleado la primera, nos limitaremos a consignar literalmente la terminología. Por último, el análisis propuesto se refiere a la crítica de la novela española escrita o traducida al castellano, por lo que se descarta la concerniente a obras publicadas en otras lenguas regionales.

El trabajo está estructurado en cinco grandes apartados. El capítulo I, “Evolución crítica de la novela española en tiempos de Franco”, repasa los momentos y las definiciones clave de la novela peninsular entre 1939 y principios de los setenta: el paso del tremendismo al objetivismo, la aparición de la narrativa socialmente responsable, los primeros síntomas de desfallecimiento del realismo crítico, la renovación de *Tiempo de silencio*, la novela “estructural” o “desmitificadora”, la novela “metafísica”, el lanzamiento editorial de 1972, el despojamiento de las funciones cívicas por parte de la narrativa “novísima”, los experimentalismos “formalista” e “informalista”.

El capítulo II, “La recepción crítica del boom hispanoamericano”, informa de un fenómeno demasiado trascendental en el campo literario español como para incluirlo en el apartado anterior, donde en realidad le correspondería estar cronológicamente. Comprender la contradictoria, a veces irascible actitud de la crítica ibérica frente a la producción hispanoamericana, requiere el desglose de los asuntos que siguen: la narrativa de América como espejo idiomático, el principio de una polémica, la común apelación al realismo de españoles y latinoamericanos, continuación y epílogo de la disputa, la ceremonia de la crispación, nuevas tensiones y duplas antinómicas, el inventario de Fernando Tola y Patricia Grieve, otras interpretaciones en los setenta y los ochenta.

El capítulo III, “Valoración de la novela en la etapa de la transición política”, se detiene en el examen de las transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales del periodo, y de sus consecuencias: las nuevas condiciones de creación en libertad, el cambio de mentalidad, la “normalización” narrativa, la resaca del

desencanto, la responsabilidad ética en lo literario, el pacto de recuperación de la narratividad, el tránsito hacia lo posmoderno, la pluralidad de tendencias y los ensayos tipológicos para explicarlas críticamente.

El capítulo IV, “El boom visto por sí mismo”, pretende rastrear las aportaciones de los ideólogos de este movimiento al cambio de expectativas operado en un horizonte, el de la crítica española, donde el compromiso testimonial se transforma progresivamente en la exploración del lenguaje como único compromiso literariamente válido. Tras un breve recuento de los principales hitos histórico-literarios de la “nueva novela”, se analiza de qué modo los narradores de Hispanoamérica, al pronunciarse como críticos sobre la valía de su propia obra, proporcionan un marco de referencia crítica —no por tangencial menos importante— en la asunción de nuevas pautas valorativas por parte de los especialistas peninsulares.³ Los hispanoamericanos, en suma, suministran la realidad indiscutible de sus elaboraciones artísticas pero, también, la interpretación canónica de las mismas. Los momentos y factores fundamentales del boom expuestos por José Donoso, la función innovadora y destructora de las convenciones atribuida al lenguaje por Carlos Fuentes, el carácter totalizador que —según Vargas Llosa— alcanza Gabriel García Márquez con su celeberrima novela, así como las ideas de Julio Cortázar y Alejo Carpentier o las disertaciones exegéticas de críticos como Ángel Rama o Luis Harss, permiten percibir de qué modo la consolidación de una deontología “extranjera” paradigmática influye, acelerándola, en la transformación de la española.

El capítulo V, “Deontología de la novela de la transición”, por último, aborda estas cuestiones: el comentario como metalenguaje; crítica y verdad, la mecánica deontológica en el cambio de expectativas y la reconstrucción, a través del análisis de críticas concretas a novelas emblemáticas, de los principios críticos pri-

³ Repárese, sobre todo, en las constantes alusiones al ensayo de Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (1969), en el proceso de la recepción crítica del boom.

mordiales en el tránsito de la deontología del compromiso a la del lenguaje, y de ésta a la posmoderna.

Precisar los valores estéticos —y de otra índole— que están en alza en la recepción crítica española entre 1962 y 1975, permite entender mejor qué criterios imperan en la geografía española, durante dicho lapso, para decidir que un escrito determinado es una novela y, además, sobre todo, una *buena* novela.⁴ Precisión que, de ningún modo, pretende ser exhaustiva, y cuya mayor ambición es facilitar el camino hacia la sistematización de los presupuestos teóricos (y por lo tanto críticos, deontológicos) que se ponen en juego, o que se dan por sentados, a la hora de emplear expresiones tales como “novela actual”, “renovación de la novela”, “nueva narrativa”.

Algo que se percibe de manera clara en los estudios de los tratadistas que analizan la novela española de la transición, es el afán y la dificultad de confeccionar una lista definitiva de autores y novelas, dificultad que no se presenta en la recepción crítica de la novela hispanoamericana del boom, ya que sus autores, sin excluir algún caso que genere polémica, están perfecta y hasta diríamos que jerárquicamente identificados. En la península ibérica, más bien, existen novelas clave cuya autoría se reparte en tres generaciones distintas: la de la guerra, la del medio siglo y la del 68.⁵

⁴ Como ha señalado Jan Mukarovsky en su *Capítulo de la poética* (citado por Rita Gnutzmann en “La teoría de la recepción”, *Revista de Occidente*, octubre/diciembre de 1980, p. 100), en la historia y teoría de la literatura y el arte, no sólo se debe tener en cuenta la forma interna artística y su desarrollo como una estructura, sino también su relación con fenómenos sociológicos y psicológicos. Todo cambio en la obra de arte, al menos de alguna manera, es motivado desde el exterior, lo cual, precisa Mukarovsky, no significa que entre el arte y la sociedad exista un vínculo mecánico-causal. El encuentro propiamente dicho entre arte y sociedad, por lo tanto, no es inmediato, y necesita la mediación del público (en este caso, “especializado”).

⁵ Esta denominación generacional se debe a Santos Sanz Villanueva. En ella quedarían comprendidos los novelistas nacidos entre 1936 y 1950. Un dato característico de estos escritores es que se identifican con la corriente experimental durante el primer lustro de los setenta, mientras que se alejan de ella a partir de 1975. Véase *Historia de la literatura española. El siglo xx*.

Lo anterior no quiere decir, naturalmente, que en la producción novelística hispanoamericana no participen autores de diversas promociones generacionales. Hay mucha diferencia de edad entre Cortázar o Carpentier, por ejemplo, y García Márquez o Donoso. En cualquier caso, el gran público español (y, hasta donde llegan las indagaciones, también el profesional) no tiene noticia de estos autores sino a partir de la brecha abierta por Vargas Llosa, y en general el lector español, incluso ya en los setenta, no es consciente de la diferencia de edad de cada novelista. Se da así un curioso fenómeno, apuntado con lucidez por Ángel Rama en alguno de sus análisis socioeconómicos del boom:⁶ en el espacio de una década, los lectores peninsulares pueden conocer, concentrada, la producción novelística hispanoamericana que había ido gestándose a lo largo de tres décadas.

Por otra parte, es innegable que, "mafias" o simple compañerismo aparte, la renovación de la literatura hispanoamericana se manifiesta, en más de un sentido, con independencia del contenido particular de cada novela, corporativamente, en bloque, de modo muy cohesionado. Y tampoco hay duda de que este movimiento, como ya se ha señalado, produce una importante y contradictoria reacción entre los escritores, editores y críticos españoles e hispanoamericanos.

Entre los primeros, hay quien pone de relieve el carácter comercial del boom, quien le resta cualquier trascendencia y adopta la desdeñosa actitud de ignorar sus enriquecedoras capacida-

Literatura actual. En otro lugar, Sanz Villanueva consigna una cronología ligeramente distinta. Las fechas de nacimiento oscilan aquí entre 1939 y 1950. "Manifiesto: Generación del 68", *El Urogallo*, núm. 26, junio de 1988, pp. 27 y ss.

⁶ La información confusa, extemporánea en el caso de algunos autores absolutamente ignorados en Europa a principios de los sesenta, irá delineando una de las notas extraliterarias distintivas del boom: su arbitrariedad. El conocimiento de Vargas Llosa fue anterior al de Julio Cortázar, y el de éste anterior al de Jorge Luis Borges, lo que contribuyó a un "aplanamiento sincrónico de la historia narrativa americana". Véase *La novela latinoamericana 1920-1980*, p. 236.

des narrativas. No falta tampoco quien encarama al boom, sin ningún tipo de salvedades, al pedestal incuestionable de la genialidad literaria. Por esos años cobra fuerza también la opinión, muy difundida, de que la novela española ha experimentado su propia renovación a partir de *Tiempo de silencio*, publicada el mismo año que *La ciudad y los perros* es premiada. Se apela entonces a una sólida tradición novelística nacional que empieza con Cervantes y que puede remontarse, en los tiempos recientes anteriores a la guerra civil, a Pío Baroja. Muchos críticos reconocen que sí ha habido influencias extranjeras: Franz Kafka, William Faulkner, James Joyce, el *nouveau roman*, el neorrealismo italiano o el estructuralismo francés, pero a continuación subrayan que éstas son comunes a toda la novela occidental y que, por lo tanto, el boom es tan producto y tributario de ellas como, por citar sólo un par de ejemplos de escritores de distintas generaciones, el Camilo José Cela experimental de finales de los sesenta o el Eduardo Mendoza “posmoderno” de *La verdad sobre el caso Savolta*.

En España, esa misma crítica, los propios novelistas y los dueños de importantes editoriales admiten que, después de Martín Santos, el socialrealismo constituye una vía muerta para la novela, un camino impracticable. Los editores Carlos Barral y José María Lara van todavía más lejos y, aprovechando la coyuntura, empleando el término que el crítico José María Castellet había utilizado para titular una antología de jóvenes poetas, lanzan al mercado (finales de 1972) una serie de libros firmados por “novísimos” novelistas españoles que, según los lemas de la propaganda, vienen a ser la prueba fehaciente del resurgimiento de la narrativa nacional, el equivalente español al boom hispanoamericano que, paradójicamente, el propio Barral ha contribuido a crear.

La empresa, que culmina tanto en un fracaso comercial como en una demostración de más o menos escepticismo por parte de la recepción crítica, sirve para ilustrar muy bien los sentimientos de ambivalencia que, respecto a la expansión de la narrativa hispanoamericana, todavía en los setenta, experimentan

quienes opinan e influyen en el mundo literario español. ¿Si el boom —promocionado por esa industria que ahora mira a sus propios escritores y no puede sumar las ganancias literarias y económicas de pocos años atrás— carece de importancia, o sólo tiene una relativa, qué necesidad hay de emularlo?⁷ Si Martín-Santos ha abierto las puertas a la renovación formal de la novela estructural o desmitificadora, y de la novela experimental, ¿por qué subsiste la necesidad editorial de promover una serie de nuevos valores que produzcan libros etiquetados como “nueva narrativa”? ¿Quién es digno de ostentar, a principios de los setenta, el título de buen novelista? ¿Los viejos y célebres escritores, siempre y cuando hayan abandonado el realismo para adoptar “nuevos” recursos y procedimientos expresivos; o los más jóvenes y experimentales, exclusivamente? ¿Qué ocurre con la novela después de la muerte de Franco?

La crítica española, hasta la fecha, de algún modo u otro sigue polemizando sobre estas cuestiones. Más que una muestra incontrovertible de narradores y obras, lo que evidentemente existe, tal como se ha especificado antes, es un determinado número de novelas cumbre que sirven de referencia a casi todas las disertaciones de los especialistas y que quedan registradas en un abanico temporal muy amplio, pues las fechas de sus respectivas publicaciones fluctúan entre la aparición de *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, y los primeros años de la democratización. Por eso los esfuerzos por encontrar un grupo cohesionado que ejerza indiscutiblemente el liderazgo de la novela renovada han sido infructuosos. La idea de “renovación” en la novelística española, por otra parte, denota invariablemente un tránsito, se traduce siempre en la configuración dinámica de la forma que escapa a los moldes literarios preestablecidos. La “forma renovada”, sin embargo, deviene posteriormente en “tenden-

⁷ Es más, hay otros intentos de crear “boomes” españoles, esta vez con un cariz marcadamente provincial, mediante la agrupación editorial de novelistas andaluces, canarios, mallorquines, etcétera. Véase la exposición relativa a los “Narraluces y Narraguanches”, en José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y fin de siglo. Historia de una aventura*, pp. 316 a 327.

cia", y ésta, en tanto corriente críticamente dominante, sanciona la diferencia.⁸

El análisis de la recepción crítica es fundamental para aclarar estas cuestiones. En primer lugar, porque su capacidad de influencia no queda constreñida por la vigencia de las normas (más o menos explícitas) del campo literario; ella misma produce procesos transformadores en ese espacio de relaciones. En segundo, porque determina mayormente las pautas que deben cumplirse para valorar "artísticamente" o no un trabajo narrativo específico. La crítica literaria, en resumidas cuentas, configura lo que hemos dado en denominar (trayendo a la literatura una expresión quizá más propia de otras disciplinas) "la deontología" de la novela: la ideología de lo que "debe ser" y, por tanto, "no debe ser" la obra novelística española entre 1962 y 1975.

⁸ Gonzalo Torrente Ballester y Álvaro Cunqueiro, por ejemplo, constituyen sendos casos de dos voces sumamente personales que, durante el apogeo del realismo social, no fueron valoradas positivamente sino, al contrario, tildadas de "evasionistas".

CAPÍTULO I

Evolución crítica de la novela española en tiempos de Franco

DEL TREMENDISMO AL OBJETIVISMO

En general, se considera legítima la siguiente afirmación: antes de 1936 los escritores españoles cultivaban mayormente un tipo de novela cuya preocupación fundamental era edificarse como un producto artístico absoluto y autónomo, desligado del contexto histórico y social en que surgía. Así, la transformación estética de los contenidos individuales de la conciencia les parecía a aquellos artífices del género mucho más interesante que el reflejo literario de la realidad actual y comunitaria. Después de la guerra civil, sin embargo, esta actitud cambia radicalmente, y los vínculos con la historia y la sociedad se transforman para el novelista en un material lleno de posibilidades, digno de toda su atención creadora. En el ámbito de las letras, una de las consecuencias culturales del conflicto fratricida se traduce en el deseo y la necesidad, por parte de muchos de los intelectuales integrados en el bando vencedor, de mostrar un activo movimiento, de intervenir con viril entusiasmo en la reconstrucción del país y el ensalzamiento de la patria.

La novela abstracta y "deshumanizada" anterior a la guerra civil es severamente criticada por su falta de compromiso y su preciosismo estéril (apreciación que es también, en cierta medida, un reproche endosado retroactivamente a algunos escritores de la generación del 98). A los valores estéticos de la literatura de mármol que se regodea en su pureza hay que oponer las poten-

cialidades de una narrativa —muchas veces cargada de proclamas cívicas y patrióticas— que se sumerja en los sufrimientos y la vida de los hombres, que haga posible, con sus capacidades constructivas, la transformación de la sociedad y la historia españolas. Como ya anticipaba el ensayista José Díaz Hernández al principiar la década de los treinta, se había llegado al final de una etapa (cuya disolución final confirmaría años más tarde la lucha armada) y una nueva sensibilidad artística debía sustituir a la anterior. Porque ésa era la esencia de la verdadera vanguardia: su capacidad de acomodar las formas de expresión renovadas a las nuevas inquietudes del pensamiento.¹

En la década de los cuarenta, entonces, en el contexto de una situación nacional muy difícil y de un panorama internacional todavía más caótico, los novelistas que llevan tiempo en activo, y los que comienzan a publicar, van abandonando la idea del arte por el arte² y se adscriben sin cortapisas a un realismo que, entre otras definiciones plausibles, se caracteriza por la atención primordial que presta a la realidad presente y concreta, a las circunstancias reales del tiempo y lugar en los que se vive.³ La novela, piensan los jóvenes narradores del momento, debe ser acción, y no tanto por el movimiento psicológico de los personajes, o por la correspondencia que se establezca entre los conflictos del alma y la manera de obrar del protagonista, sino más bien por la naturaleza desnuda de los acontecimientos externos.

¹ *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, pp. 42 a 50.

² Sobre la depreciación de los experimentalismos técnicos, las piruetas verbales y la densidad ensayística adjudicados a la novela anterior, son más que elocuentes las palabras de un joven Camilo José Cela, quien critica a Miró por jugar demasiado con la herramienta para ocultar la obra, a Azorín por dar relieve a unos materiales que jamás llegan a conjuntarse, y a Ramón Gómez de la Serna por deslumbrarnos con un ingenio que esconde diez páginas innecesarias. En su opinión, ninguno de estos escritores consiguieron crear una estética de solidez sobre la cual poder caminar. Véase en *Arriba* su colaboración del 2 de septiembre de 1944 —una reseña sobre una novela de Ramón Ledesma Miranda. Citado por José María Martínez Cachero, *op. cit.*, pp. 79 y 80, nota 67.

³ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, p. 24.

La novela, declara Cela en 1944, es reflejo (“no fiel”, matiza) de la realidad, sea ésta sucia o hermosa; y Juan Antonio de Zunzunegui, un escritor quince años mayor que él, suscribe en la misma fecha una opinión similar: el principio y fin de todas las cosas en arte es lo real, y cualquier obra que no contenga una dosis considerable de humanidad está condenada al fracaso.⁴

De este modo, se va consolidando la idea de un realismo que, a decir de Gonzalo Sobejano, es nuevo porque sobrepasa la observación costumbrista y el análisis descriptivo del siglo XIX “mediante una voluntad de testimonio artísticamente concentrado e históricamente centrado”; un realismo que se ramificará en tres caminos principales: la existencia del hombre contemporáneo en aquellas condiciones que ponen a prueba la condición humana (novela existencial); el vivir y convivir de la colectividad que ha entrado en una etapa crítica y que busca desesperadamente una solución (novela social), y, por último, el conocimiento de la persona a través de la indagación en las distintas estructuras que vertebran, interrelacionándose, la propia conciencia y el conjunto entero de la sociedad (novela estructural).⁵

El realismo que comienza a desarrollarse a partir de los cuarenta se vincula con unas circunstancias externas muy específicas. En una época en que la necesidad política de mantener a toda costa salvaguardados los valores del recién impuesto ideario fran-

⁴ Véase las reflexiones estéticas de estos narradores en la antología de Juan de Arco, *Novelistas españoles contemporáneos*, pp. 416 y 368, respectivamente.

⁵ *Op. cit.*, pp. 20 a 26. Es interesante señalar que en la primera edición de su obra, de 1970, Sobejano hacía una distinción básica entre novela existencial y novela social, cada una con sus subdivisiones, peculiares matices y caracteres comunes. En la 2ª edición corregida y ampliada de 1975, que es la que aquí se cita, el autor incluye otro criterio de clasificación: la novela estructural, donde ahora quedan encuadrados muchos autores —Martín-Santos, Juan Goytisolo, etc.— que antes eran estudiados como realistas de la novela social. La materialización de cada una de estas formas de realismo no implica la exclusión automática de las otras dos, y en la práctica del ejercicio crítico la misma novela puede ser examinada a la luz de dos o incluso de las tres categorías propuestas por Sobejano.

quista da pie a una vigorosa censura, que reprime desde varios flancos, expresa o tácitamente, la entera (y más que entera, pública) libertad de pensamiento, los escritores tienen que poner especial cuidado a la hora de elegir unas palabras que serán leídas con lupa en las oficinas gubernamentales. Más que la inmediatez de una ofensa, la autoridad censora ve en la literatura “inapropiada” un peligro a largo plazo, capaz de ir minando subrepticamente los pilares de la fe católica y las buenas costumbres. Como sostiene Manuel L. Abellán

[...] el caso de la censura en España no es sino el de una deliberada actuación del estado —un estado fascista— con vistas a impedir la difusión de valores simbólicos y semióticos juzgados contrarios a aquellos que las fuerzas políticas en el poder estiman subyacentes a la cultura y, por ende, únicamente admisibles.⁶

Con todo, es en esta década cuando, de manera un tanto paradójica, adquiere sus rasgos peculiares una de las numerosas fisonomías del polisémico realismo del siglo xx, identificable no precisamente por la contención descriptiva del autor a la hora de narrar situaciones violentas, ni mucho menos por su reserva en la selección de los vocablos. *La familia de Pascual Duarte* no sólo produjo un enorme impacto en la sociedad española (a pesar de lo cual su primera edición, según informa Martínez Cachero,⁷ pudo circular sin dificultades en librerías, antes de que a finales de 1943 se prohibiera la segunda edición y la Iglesia Católica la tildara más tarde de “dañosa para la generalidad” por repulsivamente realista⁸), sino que también influyó en la consolidación de una tendencia novelística de corte existencial que, si bien encontraba antecedentes en la tradición nacional y en la internacionalmente célebre *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brontë, cobraba de pronto renovados bríos.

⁶ *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, p. 108.

⁷ *Op. cit.*, p. 107.

⁸ Así fue calificada por el semanario religioso *Ecclesia*, núm. 140, 18 de marzo de 1944.

En el marco histórico de la inmediata posguerra y de un conflicto bélico internacional de proporciones hasta entonces inimaginables, se publican en España, a lo largo de una década, una serie de novelas "tremendistas" que muchas veces representaban algo más que el simple deseo de suscitar el escándalo entre el público. La insistencia temática en el crimen, las monstruosidades y las oscuras pasiones de los hombres constituían también una especie de respuesta exasperada al clima general de incertidumbre y pesimismo. Al cabo de dos lustros, sin embargo, las obras que encumbraban como máximo valor artístico el gusto por lo tremendo, con toda su carga de episodios crudos y situaciones truculentas, se convertían ya en molde novelesco trillado, tal como ocurriría en la década siguiente con el realismo social.⁹ Es importante, en cualquier caso, no equiparar el total de la producción novelística de una década con el tremendismo, puesto que los cuarenta y dicha tendencia no son exactamente sinónimos.¹⁰ Y entre las obras que se afilian (o que han quedado afiliadas) a la corriente tremendista, por supuesto, cabe hacer ciertas distinciones. Así, *Nada* (Premio Nadal 1944) de Carmen Laforet, consi-

⁹ György Lukács sostiene que la novela, a diferencia de otros géneros, se presenta como un proceso y no como una forma ya completa, por lo cual está siempre artísticamente amenazada, hasta el punto de que muchos, no pudiendo distinguir entre problemática del objeto y ser problemático de la producción misma, la han considerado, con tentadora apariencia de razón, como un semi-arte. Y es que sólo la novela posee una caricatura que se le parece hasta la identidad en todos los elementos inesenciales: la lectura de distracción, que presenta todas las características externas de la novela, pero en su esencia no se vincula con nada y tampoco se construye sobre nada, careciendo de sentido. Véase *Teoría de la novela*, pp. 89 y 90.

¹⁰ *La isla sin aurora* (1944), pese a ser fruto de la pluma de un veterano Azorín, conjuga entre sus páginas las evocaciones psíquicas y los dislocamientos temporales y espaciales, empleando procedimientos que emparentan con el surrealismo y que nada tienen que ver con el tremendismo. Véase: de José Carlos Mainer, quien califica la novela de Azorín como "sonreída de principio a fin", "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*", en *Ínsula*, núm. 246, junio de 1967, p. 5; y de José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, pp. 270 a 278.

derada por la crítica como uno de los paradigmas del tremendismo español, a pesar de la atmósfera de miseria moral y violencia contenida en sus páginas, es —a nuestro juicio— relativamente “tremenda” si se comparan los lances de su protagonista Andrea con las andaduras de Pascual Duarte.

Corresponde nuevamente a Cela el honor de marcar otro hito en la historia de la novelística española. Aunque la redacción de *La colmena* estaba ya concluida en 1945, la novela no pudo salir a la luz sino hasta 1951. “Aquel año se publicó en la Argentina, después de mil vicisitudes y peripecias y tras no haber podido aparecer en España”.¹¹ A pesar de todo, la novela adquirió popularidad más allá del ámbito territorial de Buenos Aires, y poco tiempo después conseguía entrar en la península ibérica y distribuirse de forma clandestina. Desde el principio, la crítica española la consideró una obra fuera de lo común. La revista *Índice de Artes y Letras* le dedicó un apartado especial.¹² Entre sus principales novedades estilísticas y conceptuales, se suele destacar: una arquitectura que recurre, más que al peso convencional del argumento, a pequeños episodios cotidianos o secuencias —casi viñetas— que se van eslabonando hábilmente hasta hacer brotar un profuso panorama de hombres cuyos únicos lazos parecen ser la desdicha y la frustración; una espectacular reducción de tiempo (dos días y pico del año 1942) y de espacio (Madrid y sus recovecos como único escenario); una técnica objetivista desprovista de mensajes aleccionadores; la omisión (aunque, en realidad, más que una omisión opera una matización) deliberada de héroes o figuras narrativas relevantes, mismas que se diluyen en una multitud de interlocutores, cobrando así fuerza el protagonismo colectivo. José Castellet añade a estas virtudes una más: la urbe hecha personaje, la presentación de Madrid como un ser orgánico

¹¹ Camilo José Cela, “Dos tendencias de la nueva literatura española”, en *Al servicio de algo*, p. 31.

¹² Véase la opinión de varios críticos, entre ellos Dámaso Alonso y Torrente Ballester, en “La miel y la cera de *La colmena*”, núm. 44, 15 de octubre de 1951, pp. 1 y 21.

que respira al compás de la gente que vive, nace y muere en sus calles y edificios.¹³

La colmena, desde el punto de vista de la historia literaria, constituye la maduración de la mejor novela objetivista española, emulada, en cuanto técnica de construcción e intencionalidad en el efecto, acaso sólo por *Los bravos* (publicada en 1954, pero escrita entre 1951 y 1952) de Jesús Fernández Santos, y quizá solamente igualada por *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio, “la primera novela en que vemos empleada de forma sistemática la nueva técnica del realismo objetivista”.¹⁴ El camino iniciado por *La familia de Pascual Duarte* en 1942, llega al fondo del recorrido en 1951, punto final en el que, llamativa y sorprendentemente, un autor toma de sí mismo el testigo, propiciando la exploración de nuevas sendas novelísticas a partir de *La colmena*. El propio Cela se ha preocupado de explicar este proceso que va —si se admite echar mano de los imprecisos pero útiles esquemas— de una inauguración, la del tremendismo, a otra, la de la novela objetivista. Sobre el primero, a pesar de calificarlo, en tanto etiqueta, de timorata y huera expresión que hizo fortuna, pronuncia una especie de *mea culpa*:

El autor de este artículo sabe que el autor de aquel libro conoce de sobras todo el daño que hizo a la novela española, daño sólo parejo al producido por Lorca a la poesía con su *Romancero gitano*. Los caminos literarios fáciles, o aparentemente fáciles, arrastran, prendida del pecado de su felicidad, la amarga ristra de penitencias del peso muerto de sus seguidores; es una ley a la que no cabe sustraerse. El camino de *La familia de Pascual Duarte* —como el del *Romancero gitano*— era fácil, o así se imaginaba, y el éxito (o su engañadora máscara) estaba asegurado; sólo era preciso sentarse a escribir, narrar barbaridades en un estilo crudo y directo, en un estilo en cueros, y esperar a que la consagración llegase...¹⁵

¹³ *Notas sobre literatura española contemporánea*, p. 65.

¹⁴ José Corrales Egea, *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*, p. 75.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 26 y 27.

Acerca de las nuevas perspectivas abiertas por *La colmena*, afirma enfáticamente que:

Hacia 1951, la literatura española, andadas ya las trochas del tremendismo —actitud literaria que pudo hasta con el sambenito que le colgaron del cuello, quizás con el sano propósito de estrangularla—, dio un giro a su intención y empezó a marchar por la senda (nueva, si no más sosegada, entre nosotros) del relato objetivo que, en su postrer deformante maduración, dio lugar al nuevo brote de la llamada literatura social, vieja como el mismo mundo.¹⁶

Un objetivismo sano y poderoso en los cincuenta pero, como lo ha expuesto el máximo responsable de su implantación en España, caduco, distorsionado y sin credenciales al principiar la década siguiente. Es preciso, en cualquier caso, matizar. No sería justo atribuir el progresivo, veloz declive de una propuesta novelística concreta al simple afán imitador o a una total miopía estética; tampoco sería de recibo recurrir al fácil expediente de encasillar todo lo publicado después de 1951 como si fuera exactamente lo mismo, porque si bien es verdad, como se comprobará más adelante, que las “renovaciones” de la novela española de posguerra apuntan en la gran mayoría de los casos al realismo, al tratamiento de la realidad en sus múltiples facetas, también es cierto que no toda la producción novelística de esos años es exclusivamente “social” (en el sentido peyorativo de documento panfletario de denuncia ajeno a la literatura).¹⁷

LA NARRATIVA SOCIALMENTE RESPONSABLE

Al mediar el siglo, junto al dos veces consagrado Cela, junto a los renombrados Delibes y Torrente Ballester, empiezan a publicar

¹⁶ *Idem, loc. cit.*, p. 26.

¹⁷ *Las crónicas del sochantre* (1959) de Álvaro Cunqueiro constituye un ejemplo notable de un tipo de literatura por completo a contracorriente del objetivismo imperante en los cincuenta.

los miembros de una nueva generación, nacidos entre 1924 y 1935¹⁸ aproximadamente, que a pesar de sus variadas diferencias ideológicas y literarias, tienen en común haber vivido la guerra siendo aún unos niños.¹⁹ De ahí que a estos escritores se les conozca, ya con el nombre de “generación de medio siglo”, ya con el apelativo, sin duda más poético, de “generación de los niños de la guerra”. Además de llevar inscrita en sus conciencias adultas la marca traumática del recuerdo de un reciente desastre nacional, desarrollarán su obra bajo la presión de unas circunstancias políticas, sociales y morales muy determinadas que influirán notoriamente en muchas de sus apreciaciones en torno a la literatura y la novela, constituyendo un caldo de cultivo idóneo para hacer germinar una actitud novelística que podría caracterizarse, en cuanto a su último objetivo, de vital y pragmática. La palabra escrita como arma revulsiva y purificadora a la vez, como medio para alcanzar un fin y no como meta estéril que se mira a sí misma, desconectada de la vida, encerrada en la pura literalidad, por más imaginativa que ésta pueda ser.

Vistos a la distancia que proporciona la recepción diacrónica, parece claro que estos autores²⁰ se atribuyeron a sí mismos la misión de descubrir y presentar al lector una realidad (preponderantemente española) que lo sacudiera y lo concienciara, obligándole a adoptar, frente a un estado de cosas caracterizado por la injusticia y las desigualdades, un comportamiento activo, críti-

¹⁸ Coinciden en esta datación generacional, con un año más o menos de diferencia, José Corrales Egea y José Martínez Cachero. Ver, del primero, *op. cit.*, p. 57, y del segundo, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura* (en adelante *Historia de una aventura...*), pp. 174 y 175.

¹⁹ Para una aproximación biográfica a esta generación, véase la antología de textos y los comentarios de Josefina Rodríguez de Aldecoa en *Los niños de la guerra*.

²⁰ Los nombres más conocidos de esta generación, esto es, los normalmente citados por los especialistas en sus ensayos y artículos, son: Armando López Salinas, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Antonio Ferrer, Jesús López Pacheco, José Manuel Caballero Bonald, Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo Gay y Juan Marsé.

co, contestatario. Es más que probable, sin embargo, que, pese a los posteriores intentos de sistematización teórica,²¹ la generación haya ido consolidando poco a poco esa necesidad e instinto de protesta, y no que haya partido de unos presupuestos ideológicos por todos aceptados desde un principio.²²

En todo caso, igual que en la década anterior y en la que le sucederá, en el transcurso de los cincuenta comienzan a ser moneda corriente expresiones literarias como: “nueva novela”, “nueva narrativa”, “nueva oleada de novelistas”... Y esto se explica porque, a pesar de los riesgos de inexactitud implícitos en las tasaciones de carácter general, en la narrativa de la generación de medio siglo son reconocibles los rasgos sintomáticos de un peculiar modo de entender la novela y el ejercicio novelístico. Se escribe para alguien, y para algo. El novelista debe desvelar y, por lo tanto, descubrir la realidad viva, actual de su país. Tiene que cumplir una función comunicadora, de testimonio del hombre y la so-

²¹ Cuyos principales exponentes fueron Juan Goytisolo y José María Castellet. El primero afirmó que el grupo de escritores que comenzaron a escribir a partir de los cincuenta, a diferencia del idealismo y clasicismo huero de los narradores anteriores, tenían en común una disposición crítica, a veces despiadada, hacia el mundo concreto que les había tocado vivir (en *La Estafeta Literaria*, núm. 173, 15 de julio de 1959, p. 8). Para el segundo, “la literatura le pide hoy [al escritor] responsabilidad social y le exige comprometerse con su sociedad y con su tiempo”. Una literatura que, en el caso de la novela, debía responder a las técnicas de la narración objetiva, que habían rescatado al escritor de su pedestal decimonónico [léase “burgués”], devolviéndole su “condición de hombre y su dignidad humana”. Véase *La hora del lector (Notas para la iniciación a la literatura narrativa de nuestros días)*, pp. 40 y 101. Quizá no esté de más recordar que la postura de Castellet entronca clara y directamente con algunas de las ideas novelísticas defendidas por Robbe-Grillet.

²² Apreciación avalada, por ejemplo, por Ricardo Senabre, quien incluso plantea la tesis de que en la misma generación hayan participado “dos promociones” de escritores, una de formación universitaria rebelde pero no politizada, y otra que desde el principio se propuso convertir la literatura en un arma de combate. Como sea, el propio Senabre reconoce la evidencia, entre los miembros de esta generación, de la transformación de un “realismo lírico” a otro “crítico y de denuncia”. Véase “La novela del realismo crítico”, en *Eidós*, núm. 34, 1971, pp. 3 a 18.

ciudad de su tiempo, que se aparte de los falsos ornamentos y pirotecias metafóricas propias de los escritores que viven aislados del exterior, encerrados en una campana de cristal. El destinatario de su prosa comprometida, antievasionista, será, tal como preconizaba Castellet, un lector preocupado y entusiasta, prácticamente coautor, cuya participación es fundamental en el momento de dotar de sentido a la obra. De una fase de simple consumo de la novela, el lector se sitúa ahora en el estadio superior de la producción “responsable”, y el encuentro entre lo narrado y cada individuo diferente que abre las páginas del libro, se traduce en una “milagrosa” multiplicación de la novela, pues cada receptor, al aportar creativamente su experiencia y su propia cultura, se apodera y construye un mundo nuevo que “nunca quedará cerrado”. El autor y el lector, desde esta perspectiva, son “dos hombres que juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela”.²³

Y si el lector, dentro de esta concepción de la narrativa socialmente responsable,²⁴ tiene que erigirse en una especie de creador para poder tomar conciencia de su realidad y transformarla positivamente, el novelista, por el contrario, para transmitir eficazmente sus descubrimientos acerca de la realidad, debe prescindir de toda fútil interiorización psicológica, de cualquier comentario subjetivo que distraiga la atención de lo que verdaderamente importa: los acontecimientos desnudos que dan vida a la anécdota. La misión transformadora del escritor ya no es compatible con las facultades omniscientes, casi divinas, del narrador del siglo XIX, y más que el continuo y arbitrario análisis de las conductas y senti-

²³ Castellet, *op. cit.*, pp. 60 a 63. Los postulados del crítico catalán que se refieren al rol del lector en la novela, se corresponden en su fundamentación teórica con las principales aportaciones de la teoría de la recepción: concreción de la obra por parte del receptor (Ingarden, Gadamer), el diálogo hermenéutico establecido entre el texto y su consumidor (Gadamer), la co-autoría del novelista y su destinatario (Iser), la coproducción del significado y la literatura comprometida (Sartre), etcétera.

²⁴ “Los dos —escritor y lector—, por el hecho mismo de esa doble creación, se encuentran unidos en la alegría de una labor común de signo eminentemente social —ya no puramente individual— y constructivo”. *Ibidem*, p. 102.

mientos de los personajes, su discreto cometido reside ahora en la descripción puntual, exacta de los hechos. El novelista, en suma, debe evitar hacerse presente en la obra.

¿Pero cómo se consigue esto? A la preocupación temática (la revelación y posterior metamorfosis de la realidad) de los miembros de la generación del medio siglo corresponde asimismo una preocupación técnica. La necesidad de comprender un tiempo histórico nuevo integrado por corrientes ideológicas, morales, políticas y sociales que han sustituido, de forma más o menos terminante, a las inmediatamente posteriores a la guerra civil, sólo puede ser satisfecha con la incorporación a la novelística española de técnicas narrativas renovadas. Si lo que se piensa y lo que se dice ya no es igual a lo dicho o pensado diez o quince años atrás, lo que se escribe, si no se quiere caer en pecado de inautenticidad estética, tampoco puede edificarse sobre la base de los moldes y procedimientos que sirvieron para plantear los viejos problemas.

La llamada técnica "objetiva" u "objetivista" de la narración parecía ser la que mejor se adaptaba a esa urgencia de reproducir fielmente, sin añadir comentarios ni emprender ociosos análisis acerca de la personalidad de los personajes,²⁵ la actuación del hombre y la sociedad en un tiempo determinado. El cuerpo narrativo debe comprimir en su seno, tal como lo haría la lente de una cámara cinematográfica, sólo lo esencial de la conducta humana en una situación específica. Y esto porque la novela ha transitado de un estadio en el que se *escuchaba* lo narrado, a otro de imágenes en movimiento que *permite ver* lo que se cuenta. El

²⁵ La radicalización de esta idea induce a Juan Goytisolo a declarar que "ningún autor consciente de la problemática de nuestro tiempo" se atrevería, sin avergonzarse, a recurrir a la novela psicológica para dar cauce a sus potencialidades creativas. El extremismo de aquel segundo lustro de los cincuenta, que ve en la novela una auténtica arma de combate social, separa en ocasiones tan tajantemente lo blanco de lo negro, que este mismo escritor, referencia ineludible en el desarrollo de la novelística española contemporánea, parece confundir la capacidad monetaria que alguien tiene para psicoanalizarse con la psicología de los personajes de una novela. Véase *Problemas de la novela*, pp. 16 y ss.

autor, por lo tanto, ha de limitarse a mostrar hechos, acontecimientos, conductas, desempeñando así su modesto pero indispensable papel de reproductor de sucesivos cuadros visuales, cuyo desarrollo, por otro lado, lleva implícitas todas las observaciones de carácter psicológico posibles. De lo exterior se llega al interior, y para que nada estorbe este proceso, el novelista habrá de diluirse prácticamente entre las páginas de la narración: mientras menos se note su presencia, mejor se notarán, a través del comportamiento manifiesto, las reacciones individuales. Llevada a su máximo grado de eficiencia, la técnica del objetivismo desemboca en un *behaviorismo* literario que tiene por real, en la vida psicológica de los personajes, según la multicitada definición de Claude-Edmond Magny, "sólo lo que podría percibir un observador exterior", exactamente como ocurriría con un espectador que mira, desde su butaca en una sala cinematográfica, todos los movimientos y gesticulaciones.

Al declinar los cincuenta hay, entonces, por una parte, una técnica narrativa que goza de muy buena prensa y que se traduce teóricamente (por supuesto, la práctica siempre ofrece mixturas difíciles de clasificar), en sus formulaciones más generales: en el distanciamiento (ocultamiento) del autor; en la consiguiente omisión de reflexiones emotivas que introduzcan en la mecánica de la lectura apreciaciones arbitrarias y, por ello, injustificables; en el empleo de un lenguaje sobrio cuya finalidad es la sencillez expresiva, denotativa, y que por lo tanto desprecia los circunloquios, digresiones y metáforas inútiles. Todo ello, que podría denominarse el fondo de la técnica, manifestado en el ejercicio factual de la escritura, de manera muy significativa, a través de las herramientas proporcionadas por el séptimo arte, una de las fuentes de inspiración renovadora de la novela más importantes del siglo xx: fundidos, sobreimpresiones, *flash-back*, prolepsis, etcétera, dan eficaz relieve a la acción, a los planos espaciales y temporales.²⁶

²⁶ Una de las principales aportaciones del cine a la literatura, explica Arnold Hauser, radica en el manejo del tiempo. "En el medio temporal de una

Por otra parte, como ya se ha apuntado, hay una imperiosa necesidad, al servicio de la cual estaría la técnica objetivista, de escribir críticamente acerca de la realidad actual, inmediata, presente. Realismo, compromiso social, objetivismo parecen dibujar las distintas líneas de un mismo triángulo: el de la novela española de los estertores de los cincuenta. Y la fundamental preocupación temática del escritor, el desvelamiento de las tramas y urdimbres que bajo la tela de las apariencias componen la existencia efectiva y problemática de su entorno, queda reflejada en su obra y también, a veces, en sus opiniones críticas. En una encuesta a novelistas españoles realizada por *Les Lettres françaises*²⁷ en el número de julio de 1962, José Manuel Caballero Bonald, Premio Biblioteca Breve 1961 por *Dos días de septiembre*, declara:

Hace seis o siete años, cuando como tantos otros me desperté frente a la realidad histórica de mi país, quise testimoniar de lo que en ella veía. La realidad española está al alcance de todo aquel que quiera mirarla y comprenderla. He tratado de reflejar esta realidad con la mayor objetividad posible.

Para Antonio Ferres:

película nos movemos de una manera que es tan sólo peculiar al espacio, es decir, completamente libres de escoger nuestra dirección, procediendo de una fase temporal a otra, lo mismo que se pasa de una habitación a otra, desconectando cada una de las escenas en el desarrollo de los acontecimientos y agrupándolas, generalmente hablando, según los principios del orden espacial. En resumen, el tiempo pierde aquí, por una parte, su ininterrumpida continuidad; por otra, su dirección irreversible. Puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido: en retrospectiones; repetido: en recuerdos; y superado: en visiones del futuro. Acontecimientos paralelos simultáneos pueden ser mostrados sucesivamente; y acontecimientos temporales distanciados, simultáneamente, en doble exposición y montaje alternativo; el primero puede aparecer después; el posterior, antes de su tiempo". Véase su *Historia social de la literatura y el arte (desde el Rococó hasta la época del cine)*, vol. 2, p. 501.

²⁷ Citado por José Corrales Egea, *op. cit.*, pp. 61 y 62, de donde reproducimos las declaraciones de los novelistas.

La realidad es la única fuente viva de la obra literaria. La realidad española es fácil de ver, y de ahí que la enfoque unas veces en tanto que denuncia de las condiciones sociales, y otras como un compromiso frente a las fuerzas que desean disfrazar esta realidad.

Alfonso Grosso no tiene reparos en afirmar: "Intento, como otros hombres de mi generación, testimoniar e inquietar [...]" "Adopto una actitud de denuncia y, desde luego, francamente *engagé*". Juan García Hortelano, que en ese año del 62, con *Tormenta de verano* (premio Formentor), alcanza unas cotas paradigmáticas tanto del realismo crítico como de la técnica objetivista llevados a sus últimas consecuencias, sostuvo:

Creo que la realidad española, por la riqueza de temas que ofrece, facilita la tarea del narrador, y que solamente el elegir plantea ya un problema... En un ambiente culturalmente poco denso, el novelista debe esforzarse antes que nada en dar fe de la realidad en que vive.

Y Armando López Salinas asevera:

El servicio que puedo prestar a los otros hombres de mi país es el desvelar las relaciones sociales y mostrar el mundo tal y como creo que es... La obra literaria, en un amplio sentido, puede ayudar a la creación de nuevas condiciones (sociales)...

Testimonio, denuncia, compromiso, descripción fehaciente y modificación de la realidad, las constantes de una percepción si no enteramente, mayormente generacional. Una común actitud hacia la novela, desde la novela, que queda muy bien delineada y resumida en las siguientes palabras de Ana María Matute:²⁸

La novela ya no puede ser meramente de pasatiempo y evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla.

²⁸ "Entrevista con Ana María Matute", *Ínsula*, núm. 160, marzo de 1960, p. 4.

Una apreciación que quizá constituía la respuesta más clara, con todo el peso de un punto de vista sistematizado (y ya en 1960, a la altura de la inminente aparición de *Tiempo de silencio*, hecho teoría por una generación), al dilema planteado por algunos novelistas españoles y franceses en el I Coloquio Internacional de Novela, celebrado el mes de mayo de 1959 en Formentor.²⁹ Mientras que los primeros argüían que la literatura, dada la complicada situación social y económica del país, debía atender más a los contenidos que a la forma, cumpliendo así una función orientadora y de superación entre el público lector, los segundos argumentaron que la novela, si aspiraba a objetivarse en una creación que pudiera ser reputada de artística, tendría que subordinar cualquier preocupación ética al máximo rendimiento estético. De este modo, si en 1962 Robbe-Grillet, en lo que podría leerse a su vez como una contrarréplica a la postura defendida por Matute un par de años atrás, rompía una nueva lanza a favor del *nouveau roman* afirmando que la novela, en cuanto arte, era una búsqueda y no instrumento al servicio de algo, por lo que no tenía por qué beneficiar a la sociedad, ni de hecho la había beneficiado nunca,³⁰ Juan Goytisolo proporcionaba en 1967 una explicación de carácter sociológico que venía a clarificar en buena medida cuál había sido hasta entonces la actitud de los novelistas españoles frente a su propia producción:

Los novelistas españoles —por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraces respecto a los problemas con

²⁹ Representando al bando español asistieron los siguientes escritores, críticos y académicos: Carmen Martín Gaité, Mercedes Salisachs, Camilo José y Jorge Cela, Delibes, Celaya, Castillo Puche, López Pacheco, Juan y Luis Goytisolo, José María Castellet, José María Valverde, Juan Petit y Joan Foster. Entre los franceses se encontraban Robbe-Grillet y Michel Butor. Para una breve crónica del coloquio, véase José María Martínez Cachero, *Historia de una aventura...*, pp. 183 y ss.

³⁰ "La literatura perseguida por la política", en *L'Express*, París, 18 de septiembre de 1963, citado por José María Martínez Cachero en *Historia de una aventura...*, p. 184, nota 71.

que se enfrenta el país— responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios.³¹

PRIMEROS SÍNTOMAS DEL DESFALLECIMIENTO DEL REALISMO CRÍTICO.
LA ENCRUCIJADA DE LOS SESENTA

Entre los años 1958 y 1960 comienzan a exteriorizarse los primeros síntomas del desfallecimiento de un realismo que perseguía la meta de una acertada crítica social y había terminado petrificado en un molde, cayendo en la doble trampa del discurso maniqueo y de una técnica narrativa empobrecida por la reiteración infatigable de la misma poquedad de recursos lingüísticos. Defectos que generaban un menoscabo quizá todavía más grave: el del aburrimiento infligido al lector. Y si entre las filas de la recepción profesional, que no dejó de reconocer los adelantos conceptuales y técnicos introducidos por el objetivismo,³² hubo quienes³³ se lamentaron de la preponderancia de esta tendencia y alzaron la voz para llamar la atención sobre los peligros que acarrearía para el género la absoluta ausencia de ambición espiritual e idealidad, entre los escritores estos “reproches” trascendieron el ámbito de las consideraciones teóricas (y del debate de la bondad o pervers-

³¹ *El furgón de cola*, p. 34.

³² En lugar destacado la eliminación de las intromisiones injustificables del autor en el relato; una economía expresiva que implicaba el desprestigio de la exuberancia verbal gratuitamente redundante y unos personajes que se explicaban por sus propias acciones y no por el criterio sospechoso de un solo testigo-relator.

³³ Por ejemplo: Rafael Morales. Aunque su artículo es de finales del primer año de los sesenta, refleja con nitidez lo que ya era una inquietud general en 1958. Véase: “Objetivismo”, *El Alcázar*, Madrid, 2 de diciembre de 1961, p. 12.

sidad del objetivismo, que, por otro lado, habría de continuar), y poco a poco se fueron transfigurando en otros modos de novelar. Como ha dicho Óscar Barrero Pérez, el socialrealismo [que se vale de las estrategias de construcción objetivistas], al filo de la nueva década, “no estaba muerto, y quizá ni siquiera moribundo, pero sangraba por varias heridas”.³⁴ Y aunque sin duda aquí es pertinente consignar “el principio genérico de que el realismo, que no es una técnica, sino un contenido ideológico, resulta susceptible de acomodación a casi todas las técnicas expresivas”,³⁵ resulta evidente que “las fórmulas externas podían no ser siempre las mismas, pero las innovaciones [del realismo social] no afectaban a lo fundamental: el lenguaje”.³⁶

De esta manera, la novela española, en su desarrollo histórico y estético, había llegado a una encrucijada. La inercia aconsejaba seguir el camino de lo que al principiar los sesenta se reconocía como realismo crítico objetivista, pero a largo plazo esta apuesta a favor de una serie de fórmulas de sobra conocidas y previsibles entrañaba para los narradores no sólo un horizonte escasamente promisorio, sino decididamente aciago. Lo que no significa, por supuesto, que a partir de los años sesenta se hayan dejado de escribir de golpe novelas adscritas al realismo social, aunque la tendencia fue disminuyendo gradualmente a lo largo de la década. Unos cuantos trabajos narrativos incluso permiten observar con cierta claridad ese puente que fue extendiéndose poco a poco entre una corriente que nació como una alternativa de renovación frente al tremendismo, y otra concepción de la novela, otros flujos literarios que en los años sesenta (y de forma irreversible a partir de *Tiempo de silencio*) asumen para sí la tarea innovadora. Es el caso de *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco, que sin poder quitarse de encima la etiqueta de realismo social (es más, dignificándola de algún modo), y a pesar de la importancia

³⁴ *Historia de la literatura española contemporánea*, p. 167.

³⁵ Juan García Hortelano, en “Tres preguntas a Juan García Hortelano”, *Índice de Artes y Letras*, núms. 150-151, 6 de julio de 1961, p. 4.

³⁶ Óscar Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 168.

que cobra en la narración el cometido testimonial, exhibe una notable inquietud estilística, una voluntad de depurar la forma que contrasta con la parquedad funcional de otras obras socialrealistas coetáneas. O el caso de *La zanja* (1961) de Alfonso Grosso, que a pesar de incurrir en las fórmulas de diseño y los planteamientos de fondo al uso, deja traslucir entre sus páginas una intencionalidad de estilo que alcanza cierto nivel de ese barroquismo que poco más tarde, con la explosión de la “nueva” novela hispanoamericana, habría de sentar sus reales, como valor estético positivo, en la novelística escrita en español. *Las afueras* de Luis Goytisolo, publicada el mismo año que *Central eléctrica* y considerada por la mayoría de los especialistas como una obra de denuncia antiburguesa a medio camino entre la colección de relatos y la novela, ha recibido en los noventa una interpretación distinta³⁷ que la colocaría junto a las primeras novelas indicativas del declive del realismo social de los cincuenta. Según esta nueva lectura, el testimonialismo de la obra queda casi anulado frente a sus propiedades autorreferenciales, frente a las continuas preguntas que el texto se plantea a sí mismo proyectándolas también, por consiguiente, sobre el lector.

La necesidad de transformaciones novelísticas al alborear la sexta década del siglo XX está íntimamente relacionada con los cambios políticos, económicos y sociales que se estaban gestando en los dos hemisferios del planeta y, por tanto, en una España plenamente partícipe de dicho proceso pero todavía sometida a un férreo control franquista. Mutaciones históricas que habrían de encontrar su punto de estallido, a escala mundial, en el ya mítico año del 68. En el ámbito concreto de la realidad nacional española, pese a las diferentes interpretaciones que han suscitado los acontecimientos de ese periodo,³⁸ y pese a los palmarios con-

³⁷ El responsable de esta interpretación es Óscar Barrero Pérez. Para un comentario más extenso de estas y otras novelas sintomáticas del resquebrajamiento socialrealista, consúltese *op. cit.*, pp. 167 a 173

³⁸ Así, por ejemplo, si para Óscar Barrero Pérez es claro que “si algún rastro de ideologización quedaba en la sociedad española, la bonanza económica propiciada desde 1960 por el Plan de Estabilización, por los ingresos engendrados

trastes (o quizá precisamente gracias a ellos) que se evidencian al comparar dicha realidad con otros escenarios contemporáneos, los años sesenta parecen brindar respetable autoridad a la máxima que prescribe que cada época, cada país, cada coyuntura histórica exige una forma de novela.³⁹ Lo que cambia no es la temática [las cuestiones fundamentales del hombre], sino el modo en que el autor tiene que relacionarse con el mundo ficticio que está creando.⁴⁰

Los sesenta irrumpen en la historia política de España tras el ajetreado y convulso 1959, que en el discurrir del almanaque es testigo del nacimiento de ETA, de la promulgación de la Ley de Orden Público, de la visita del presidente Eisenhower y de la culminación de las obras del Valle de los Caídos, emblemática insignia arquitectónica, amén de futuro sepulcro, del triunfo y poder del Caudillo. En 1962, dos años antes de las primeras manifestaciones estudiantiles de Berkeley, en medio de un clima general

por el incipiente turismo y por las divisas enviadas por los emigrantes, bastó para borrarlo", para Manuel Vázquez Montalbán está fuera de discusión que en la España de la víspera de los setenta "todo era predemocrático y posguerra civil". Véase, por lo que toca a la opinión del primero, *op. cit.*, p. 165; la afirmación de Vázquez Montalbán pertenece al artículo intitulado "España aún era diferente", en *El País Semanal*, núm. 1127, 3 de mayo de 1998, pp. 84 a 87.

³⁹ Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, p. 14. Aunque esta aseveración es normalmente admitida, Pierre Bourdieu ha señalado que lo que acontece en el campo literario está cada vez más ligado a la historia específica del propio campo, por lo que es cada vez más difícil de "deducir" del estado del mundo considerado. No obstante, en el mismo ensayo, Bourdieu reconoce que la cuestión del sentido y el valor de la obra de arte, como la cuestión de la especificidad del juicio estético, "sólo se pueden resolver dentro de una historia social del campo [que implica forzosamente una historia de la sociedad] asociada a una sociología de las condiciones de la constitución de la disposición estética particular que suscita en cada uno de sus estados". Las penetrantes observaciones del sociólogo francés en torno al *establishment* y los mitos literarios, se ven considerablemente relativizadas con su propuesta final de la creación de un "intelectual colectivo" capaz de hacer "entender un discurso de libertad", lo que en términos llanos viene a traducirse como "capaz de imponer a su vez sus particulares puntos de vista". Véase: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, pp. 360 y 361; 426 y 490.

⁴⁰ Ramón Buckley, *ibidem*, p. 15.

de agitación obrera y universitaria, el gobierno eleva a la Comunidad de Estados Europeos su solicitud de ingreso, mientras que Comisiones Obreras aparece en escena por primera vez y la oposición antifranquista, reunida parcialmente en Múnich (el Partido Comunista Español, por su filiación prosoviética, no fue convocado), denuncia el talante totalitario del régimen y su propensión a violar democráticamente los derechos fundamentales de los ciudadanos disidentes. El tercer año de la década lleva el primer plan de desarrollo económico a la palestra de la realidad nacional, y al dirigente opositor comunista Julián Grimau al patíbulo, acontecimiento que tiene una extraordinaria resonancia internacional. Pero el aparato estatal, no obstante la indiscutible estabilidad económica conseguida, y desoyendo por sistema las críticas y protestas formuladas ya sin ambages por los gobernados y la opinión pública foránea, no da muestras de flexibilidad, y si las da éstas parecen provocadas más por la fuerza de las coyunturas que por la convicción de una estrategia política firmemente diseñada. La censura, la represión, los interrogatorios policiales, a diferencia de las décadas anteriores, han perdido en buena parte la eficiencia coactiva y el tenebroso anonimato inquisitorial de sus administradores, pero en cualquier caso conservan ese aire de "instrumentos" que el gobierno puede emplear o no, según su criterio, de manera graciosa, discrecional. A las instituciones viejas, típicas del franquismo más recio, se añaden otras, como el Tribunal de Orden Público, de 1963, encargado de fiscalizar las opiniones públicas de escritores, curas, obreros, profesionales, estudiantes, etcétera.

En 1966 se promulga la Ley de Prensa e Imprenta, elaborada por el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, y cuyo proyecto había sido discutido en las Cortes el año anterior. Para los escritores españoles, la nueva preceptiva representaba la introducción de una variante sutil pero importante (quizá más desde un punto de vista psicológico que efectivo) en materia de censura literaria. El escritor, en lugar de someter su trabajo concluido al dictamen previo de un censor, ahora podía llevarlo voluntariamente a un organismo consultivo o publicarlo sin mayores trámites, si bien se mantenía la posibilidad facultativa de una

posterior revisión y el novelista siempre quedaba tácitamente apercebido de que una inconveniente sucesión de palabras escritas le acarrearía consecuencias, sobre todo de índole económica. Para algunos esta ley, dadas las circunstancias en que cobraba vigencia, constituía más un adelanto que un retroceso. El crítico Ignacio Soldevila incluso va más allá y, pese a reconocer que la nueva legislación preveía para los infractores sanciones aún más severas que las de la anterior Ley de Prensa de 1938, propone, en virtud de la relevancia que pudo haber tenido para las letras el ordenamiento impulsado por Fraga, denominar “generación del 66” a los escritores nacidos entre 1936 y 1953.

Pero, a primera vista, y por obra de una publicidad bien orientada, pudo crear una impresión contraria. De hecho, la ley [de 1966] permitió una libertad “a nivel europeo” en lo tocante a cuestiones morales, y resultó [sic] en la liberación textual de muchas represiones y muy particularmente las condenadas por el sexto y el noveno mandamiento del decálogo. Esta ley tuvo efectos paulatinos indudables en la estructuración de una prensa diaria y sobre todo semanal, más o menos sibilina y opuesta al régimen.⁴¹

Para otros, en cambio, la ley difícilmente encerraba algún aspecto positivo, y aunque se ha demostrado que la desaparición de la censura en los setenta no trajo consigo un alud de novelas geniales que sólo esperaban el momento propicio para salir a la luz,⁴² parece obvio que el mecanismo de inspección de textos implantado por la autoridad gubernamental al principiar el segundo

⁴¹ Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, pp. 385 y 386.

⁴² Ésta es una de las conclusiones fundamentales —sobre la que volveremos más adelante— a las que arriba José María Martínez Cachero en su extensa y detallada *Historia de una aventura...*, p. 14: “La llegada de la democracia a finales de 1975 —con la supresión de la censura oficial y la vuelta de los exiliados, entre otras consecuencias— no trajo consigo el esperado o prometido florecimiento ya que (como era dado suponer) no existían aquellas novelas de subido mérito que tantos autores mantenían guardadas de la ira censorial; la marcha del género, superados desencantos y exageraciones, ha sido (y continúa siéndolo) normal, sin ruptura”.

lustro de los sesenta, constituía en realidad una especie de invitación al ejercicio de la autocensura. Esta situación no dejaba de ser el resultado de una arbitraria imposición vertical, con independencia de que haya podido potenciar las facultades imaginativas del autor para que éste consiguiera introducir de contrabando su ideología en el texto, como ha subrayado con ironía Juan Goytisolo,⁴³ y al margen también de que sea “pueril”, como advierte Delibes,⁴⁴ achacar todas las limitaciones de la novela española del franquismo a las prácticas censorias.

Pero la Ley Fraga Iribarne es sólo uno de los acontecimientos que se producen a lo largo de estos años, de tal magnitud, que van dejando a su paso una década marcada por una serie de hitos. Entre ellos, por supuesto, el del 68, resumido por Nick Yapp de la siguiente manera:

In 1968 all hell broke loose. The Soviet empire was shaken but not thawed by the Prague Spring. Paris almost had yet another revolution. Bobby Kennedy was assassinated. Civil war broke out in Biafra. There were riots in Chicago at the Democrat Convention. Black athletes gave the Black Power salute at Mexico Olympics. In Europe and the States, schools and colleges became centres of anarchy, liberalism, pop culture and an ill-defined ‘Red Menace’. The Beatles endlessly repeated that ‘All You Need Is Love’, but it wasn’t enough. Flower Power may have been initially beautiful; eventually it was ineffective.⁴⁵

España, como ya se ha apuntado, participa de ese ambiente generalizado de crítica radical a las instituciones, a la familia, a los rígidos esquemas educativos, a la moral tradicional, a la represión sexual y, en suma, a todo aquello que tuviera que ver

⁴³ Véase “Los escritores españoles frente al toro de la censura”, en *El furgón de cola*, p. 32.

⁴⁴ Esta apreciación está incluida en una de las respuestas que Miguel Delibes dio a una entrevista realizada por Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve. Véase, de los entrevistadores, *Los españoles y el boom*, pp. 133 y 134.

⁴⁵ “Introduction”, *The Hulton Getty Picture Collection 1960s*, p. 6.

con las comodidades utilitarias, la hipocresía y la falsa felicidad del modelo occidental de la sociedad de consumo. El régimen de Franco, desfalleciente pero todavía capaz de desplegar con eficacia su poderío, tiene lógicamente mucho que ver en la definición de los rasgos propios que asume en la península ibérica el turbulento 68.⁴⁶ Ramón Buckley ha interpretado esta peculiaridad del caso español como un problema de desajuste temporal.

Occidente mismo [en 1968] estaba en plena y silenciosa transición, la transición hacia una nueva era posindustrial y por tanto posmoderna. Una transición que nos llegaba a nosotros a destiempo, porque nosotros todavía no habíamos hecho *nuestra* transición, es decir, una transición hacia la democracia. Estábamos en el posfranquismo, pero Franco todavía no había muerto. Este desfase entre las dos transiciones —la que experimentaba Occidente y la que todavía no nos había llegado, aquel óbito que todavía no se había producido— nos proporciona la clave misma de lo que ocurrió en España en aquellos años: la clave está en el “todavía”, en una España que “todavía” no era democrática, que “todavía” no era europea... que “todavía” no lo era pero “ya” lo era, porque “ya” ese pensamiento europeo había llegado a España, porque “ya” sus narradores manifestaban esa revolución radical, porque “ya” sus pensadores ponían el marxismo patas arriba...⁴⁷

⁴⁶ Quizá el 65 español pueda emparentarse de alguna manera, por lo que toca a las protestas estudiantiles, con el 68 mundial. Como se sabe, en aquella fecha cinco mil estudiantes se dirigieron al pabellón de gobierno de la Universidad de Madrid, a efecto de entregar un manifiesto en el que se detallaban sus demandas. El incidente culminó con una violenta carga por parte de la policía y con la expulsión universitaria de los catedráticos que habían apoyado la manifestación. Para un estudio detallado sobre los acontecimientos políticos y culturales en el país a lo largo de los sesenta y principios de los setenta, véase de Shirley Mangini “La prensa disidente y el camino hacia la democracia (1966-1972)”, en *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*.

⁴⁷ *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, p. 11. El subrayado y los entrecorridos son de Buckley.

LA RENOVACIÓN DE TIEMPO DE SILENCIO

El anterior y breve panorama histórico-literario puede ser de utilidad para situar los procesos novelísticos que siguieron al realismo social de los cincuenta. A finales de los sesenta, la necesidad de encontrar una nueva forma para la novela, más acorde con los tiempos que corrían, desemboca en un experimentalismo más o menos feroz practicado con entusiasmo por los más jóvenes (generación del 68), aunque también por algunos de los más adultos (generación de la guerra y generación de medio siglo). La estética del experimento por el simple gusto del experimento, sin embargo, estaba condenada a convertirse también en una receta trillada que propiciaría, tal como antes había ocurrido con el tremendismo y la literatura crítica objetivista, una nueva renovación, la de 1975. Pero para entender este proceso, es necesario retroceder a 1962.

Situada cronológicamente entre las postrimerías del socialrealismo y la primera agonía del experimento que se contempla a sí mismo como fábula y trama, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos está considerada casi unánimemente como la genuina materialización textual innovadora de los sesenta (determinante, en realidad, de toda la producción narrativa posterior). Años que, en palabras de Santos Sanz Villanueva,

se inician con el predominio de las formas realistas, objetivistas y de intencionalidad social, y [en los que] es patente la consolidación de la generación de medio siglo, cuyos miembros reciben distinciones y polarizan la atención de la juventud universitaria.⁴⁸

Además, los narradores de esta promoción despiertan interés en el extranjero, donde "se les recibe como los representantes de la joven y nueva España", lo que les facilita entrar en el catálogo de editoriales prestigiosas, verbigracia Gallimard, y ser los beneficiarios de sonados premios. Pero el anquilosamiento que padece

⁴⁸ *Historia de la literatura española. El siglo xx. Literatura actual*, p. 158.

el realismo social se evidencia principalmente por dos razones: una que atiende a un criterio teleológico, y otra a uno estético. La primera: esta literatura no ha conseguido concienciar a la clase obrera ni, mucho menos, contribuir a la caída del franquismo. La segunda: al ser tributaria de unos presupuestos teóricos que en la realización material se acercaban a los contenidos fáciles de la escritura panfletaria, la novela testimonial y denunciadora se veía seriamente devaluada en sus propiedades artísticas.⁴⁹ El género, si quería sobrevivir, necesitaba una profunda renovación.

Alguien ha afirmado que, con la publicación de *Tiempo de silencio*, Luis Martín-Santos se convierte en el primer novelista español que sistemáticamente contrarresta el *modus operandi* de los mitos sociales con la intención de transformar la “Eterna España” de la dictadura franquista.⁵⁰ La corriente literaria hasta entonces predominante había pasado ya la frontera de su fecha de caducidad, y esto, entre otras razones, porque el mundo representado no coincidía más con la marcha de la realidad económica y social de España. Lo narrado y lo narrable se situaban en los desnivelados planos de un desajuste. Mientras que el cuerpo narrativo de un texto determinado parecía aquejado de una especie de patológica ranciedad, del cuerpo colectivo de una España que quería despertar a la historia se desprendía, por el contrario, cierto aire de frescura.

Pero con independencia de que el novelista nacido en Larache en 1924 y muerto en accidente automovilístico en 1964 se hubiera propuesto *ab initio*, por medio de la literatura, la noble y ambiciosa tarea de modificar la sociedad española (que, por otro lado, ya daba muestras de irse modificando a sí misma, aun sin la ayuda expresa de Luis Martín-Santos), lo cierto es que su celebrada novela, a pesar de contar una historia francamente sencilla,⁵¹ cuestionaba radicalmente los planteamientos y los procedimientos del realismo social a través de una sarcástica crítica verbal

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Stacey L. Dolgin, *La novela desmitificadora española (1961-1982)*, p. 9.

⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

que se dirigía a dos dianas colocadas en distintos niveles: el de la realidad social, el de la realidad del lenguaje. El transcurso de las décadas reafirma cada vez con mayor verosimilitud y autoridad que la novela de Luis Martín-Santos era algo más que un indicio aislado de lo que podría ser, muerto el socialrealismo, un cambio diametral en la manera de entender y practicar el ejercicio novelístico. “Brecha”, “linde”, “coto”, “irrepetible” son palabras que, cuando se emplean para hablar de *Tiempo de silencio*, encierran algo más que una simple veleidad o gratuidad por parte de los críticos que han ido proveyendo de artículos y ensayos a una bibliografía

copiosísima, y desproporcionada a la que se ha consagrado a escritores contemporáneos con obra mucho más extensa que la suya [la de Martín-Santos], que de hecho se reduce a una novela, un libro de relatos y los fragmentos de una novela inacabada.⁵²

En efecto, se han derramado ríos de tinta para explicar el sentido y el alcance de *Tiempo de silencio*. Ni las peripecias tragicómicas del protagonista Pedro y del resto de los personajes, ni el ambiente madrileño de finales de los años cuarenta, donde campean a sus anchas los prostíbulos, la miseria de las chabolas, el estraperlo como sistema de vida, las pensiones, los cafés y los establecimientos nocturnos, difieren sustancialmente de la atmósfera característica de otras novelas anteriores, *La colmena*, para no ir más lejos. Pero en la obra de Martín-Santos hay, como ha señalado Ramón Buckley, un continuo desacople entre la realidad que el novelista describe y la forma en que la describe.⁵³ Lo asombroso, lo verdaderamente nuevo, era la forma interior y externa, o sea, la actitud desde la cual estaba ideada la novela, su estructura y lenguaje.⁵⁴

⁵² Ignacio Soldevila Durante, *op. cit.*, p. 348.

⁵³ *Problemas formales en la novela española contemporánea*, pp. 195 a 197.

⁵⁴ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, pp. 546 y 547.

En general, la crítica parte, al referirse a esta novela, de unos presupuestos idénticos. Reconoce, por un lado, el relato de una situación caracterizada por la miseria, la bestialidad, la opresión y la injusticia. Pedro, el Muecas, Amador, Flora, Dorita, el Cartucho, en alguna medida el propio Matías (miembro de la burguesía, ridícula y corrompida), son seres degradados, infelices y sin posibilidad de redención; viven su existencia sumidos en el anonimato y la mediocridad, incapaces de hacer otra cosa que sobrellevar en el más absoluto silencio todas las calamidades que se cruzan en su camino. La sola enunciación de este cuadro colectivo y personal, en el que intervienen unos personajes que a veces, por su falta de profundidad psicológica, coquetean con las caricaturas del género del folletín, implica una denuncia, pero ésta no se interpone desde un pretendido objetivismo sino, por el contrario, desde una exacerbada y poderosa perspectiva de autor. Punto de vista que se ejerce a través de un lenguaje que viola prácticamente todas las recetas de las técnicas objetivistas. El narrador deja de ser un tímido testigo y ahora deja oír su ronca voz omnisciente, atributo que no le impide multiplicarse, cuando lo desea, en la primera persona del plural, ni encarnar en la tercera persona del singular. Los principios expresivos de la economía, la linealidad y la sencillez son sustituidos por las extensas ráfagas de oraciones subordinadas, salpicadas deliberadamente de errores sintácticos y tiempos verbales acoplados de modo irregular en el mismo enunciado. Cultismos, neologismos, metonimias, hipérboles, perífrasis y demás tropos y figuras retóricas componen un catálogo de recursos lingüísticos apenas imaginable en el campo literario español un par de años atrás. El barroquismo prosístico es tan abrumador que, frente a él, la anterior propuesta narrativa de la cámara cinematográfica aparece como una técnica de palmaria elementalidad.

De los anteriores supuestos, la crítica, por lo general otra vez,⁵⁵ llega a interpretaciones más o menos compatibles. Para Gonzalo

⁵⁵ Como es natural, *Tiempo de silencio* también ha tenido sus detractores, entre ellos Carlos Rojas, Alfonso Sastre y Leopoldo Azancot. El primero cen-

Sobejano, *Tiempo de silencio* es ante todo “el prototipo de la novela estructural o, quizá más exactamente, su germen”. El propósito de Martín-Santos no fue evadirse de la corriente novelística imperante (un realismo que poco después de 1962, en este orden de ideas, adquiere un nuevo apellido: estructural), y aunque indaga en la misma realidad de la España hambrienta y aislada de los primeros años de posguerra, ya descrita con detalle por otros novelistas, el lenguaje y la estructura que emplea para tratar la materia escapa a los moldes consabidos, dotando a la obra de una profunda originalidad.⁵⁶

Eugenio de Nora se ha mostrado un poco más cauto, haciendo una distinción entre lo que es “asombrosa troquelación verbal” y lo que “ni siquiera el destellante talento del escritor consigue legitimar”. Habría que calificar positivamente la visión cruelmente sarcástica de la realidad, el sano distanciamiento de ella; habría que poner reparos a los elementos melodramáticos que salpican el argumento, al despectivo nihilismo que pulveriza los aspectos de la vida nacional y social “como totalidad perdida y podrida sin remedio”; a estas deficiencias cabría sumar “la inconsistencia, el convencionalismo de los tipos humanos en juego”. Más que de una obra maestra, sentencia Nora, se trata de “una bárbara y genial roturación sobre cuyo desgarramiento será quizá posible construir”.⁵⁷

sura que Luis Martín-Santos se burle tan despiadadamente de sus mártires, a diferencia de Cela y Valle-Inclán, que crean monstruos precisamente para humanizarlos. El segundo estima que el valor de la novela, escrita desde una notable carencia de sensibilidad literaria, se ha sobredimensionado, repercutiendo en una mitificación de lo mediocre. Para el tercero, la importancia histórica de la novela supera con creces la estética, entre otras cosas porque su superestructura formal ha envejecido. Véase, respectivamente: “Problemas de la nueva novela española”, en *La nueva novela europea*, pp. 121 a 135; en *Triunfo*, el núm. 507 extra del 17 de junio de 1972, p. 84; y en el *ABC*, el núm. del 23 de enero de 1981, p. 28. Las opiniones y referencias de Sastre y Azancot, las hemos tomado de Martínez Cachero, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁶ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pp. 545 a 556.

⁵⁷ *La novela española contemporánea (1939-1967)*, p. 343.

Santos Sanz Villanueva afirma que *Tiempo de silencio*, “con todos los reproches que se le quieran y puedan hacer”, es una obra muy importante en la narrativa española reciente. Su aparición, en un periodo de entumecimiento creativo propiciado por el implacable yugo del objetivismo realista y social, vino a revigorar la lengua, en tanto vehículo de la expresión literaria, y supuso, “por el brillante juego de barroquismo, un desahogo para tanta prosa ramplona”.⁵⁸

A juicio de Ignacio Soldevila Durante, la novela de Martín-Santos se propone subvertir todos los elementos hasta entonces utilizados por la narrativa social “para producir [con dicha subversión] una visión esperpéntica y descoyuntada según los criterios realistas del espejo plano”. La diferencia con la anterior novelística reside en que la visión realista está quizá “más ajustada a las realidades subconscientes que, a otros niveles de análisis, podían modificar el diagnóstico sobre la sociedad contemporánea” transmitido por la novela socialrealista. Ya no se trata “de presentar una sociedad a través de los espejos del callejón del Gato”, sino de someter a las distorsiones de su reflejo “los temas, las anécdotas y los procedimientos tradicionales de la novela neorrealista”. Y no sólo de ésta, “sino de la novela realista de corte clásico, de la novela psicológica, de la tremendista, etcétera”. De esta manera, entre las virtudes de *Tiempo de silencio* destacaría el haber sido escrita “a partir de una antipoética contemporánea”.⁵⁹

En opinión de Pablo Gil Casado, la novela representa la búsqueda de una respuesta (o varias) a preguntas como: ¿Qué es lo que se puede esperar del actual hombre español? ¿Cuál es su perspectiva, su destino? Porque Luis Martín-Santos, al examinar con escrupulosa lucidez la realidad, y al darse cuenta de los lastres históricos y las servidumbres sociales que ésta viene arrastrando, “la critica cínica y despiadadamente. Pero por debajo de la burla queda el pesimismo, el dolor y, en resumen, una total desesperanza”. Si la mirada narrativa trasiega a las páginas de la obra una amarga desola-

⁵⁸ *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, p. 139.

⁵⁹ Ignacio Soldevila Durante, *op. cit.*, pp. 348 y 349.

ción, un monumental desencanto con la sociedad y el carácter españoles, esto es debido a que Luis Martín-Santos “siente que el ambiente nacional está poseído de una total parálisis”, puesto que en la meseta (aquí Gil Casado parafrasea al novelista) “la idea de lo que es el futuro se ha perdido hace tres siglos y medio”.⁶⁰

Ramón Buckley estima que poco hay de novedoso en la temática de la novela, y que incluso es factible trazar un paralelismo entre su protagonista, Pedro, y el de *La colmena*, Martín. Pero en *Tiempo de silencio* opera una revolución en el plano formal. El novelista reaparece decididamente, de tal modo que su presencia narradora no se conforma con ejercer las funciones omniscientes habituales, tan repudiadas por la doctrina del quehacer objetivista, sino que las sobrepasa dando lugar a una cínica interpretación de las peripecias del personaje principal. El afán de proporcionar un testimonio exacto, alejado de cualquier valoración subjetiva, pierde su pretendida autoridad, y en cambio “aparece una visión dialéctica de la realidad española basada en la confrontación de diversos estratos (ideológicos, sociales) del país, que se refleja en la estructura misma de la novela”.⁶¹

Buckley percibe una coincidencia entre el despegue hacia el desarrollo económico de la sociedad española y el cambio, propulsado por Martín-Santos, en la mentalidad del novelista del país. En el terreno novelístico, este momento es justamente el del tránsito del neorrealismo, o sea, del realismo social,⁶² a la no-

⁶⁰ Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, p. 477.

⁶¹ “Del realismo social al realismo dialéctico”, *Ínsula*, núm. 326, enero de 1974, pp. 1 y 4.

⁶² Gran parte de la crítica utiliza indistintamente los términos “neorrealismo” y “realismo social”. Santos Sanz Villanueva, sin embargo, señala una sutil diferencia: “Los escritores del primer grupo [los neorrealistas] plantean sus temas dentro de una descripción de la realidad inmediata, escueta, sin mitificaciones, pero carecen de una intencionalidad de denuncia. Los del segundo grupo [los socialrealistas] añaden a ese valor documental la exigencia de una transformación social o política”. Véase *Historia de la novela social española (1942-75)*, vol. I, p. 107. En el ejercicio discursivo de la crítica española, hay que insistir, esta distinción no ha cobrado validez general.

vela dialéctica, llamada así por intentar aprehender el sentido global de la sociedad a través de un diálogo entre el novelista y el mundo que le rodea. El realismo dialéctico “define perfectamente la última etapa de la novela española, que ocupa los años sesenta y el principio de la nueva década”.⁶³

Un especialista de *Tiempo de silencio*, Alfonso Rey, sostiene que el *Ulises* de James Joyce proporcionó a Martín-Santos una noción y unas técnicas novelísticas que le permitieron alejarse por completo de la fórmula narrativa entonces dominante. Pero la apropiación de los procedimientos joyceanos sirvió no para intentar una burda imitación sino para desplegar a través de ellos las preocupaciones ideológicas y el talento literario del escritor español. Si la profusión de referencias literarias, el análogo marco espacial, la pluralidad en el estilo, el itinerario de los personajes y los distintos puntos de vista narrativos marcan las similitudes entre ambas obras, lo que las diferencia son “el distinto papel asignado a la ciudad, la técnica de caracterización de los personajes, la organización de la trama y la figura del narrador”.

Más que en la estricta omnisciencia, abunda Rey, la característica más relevante del narrador se descubre en la enunciación de unos juicios de valor que, al versar sobre cuestiones morales, históricas, sociales o culturales, ponen en evidencia “la intención ideológica que preside la novela”. El narrador va cambiando de perspectiva, comprimiendo o alargando la distancia que media entre él y lo narrado, y al hacerlo alterna el tono grave y solemne en la narración con los “comentarios familiares y jocosos”. De hecho, a causa del incuestionable peso que poseen las constantes reflexiones culturales, que encuentran su medio de expresión en una “sintaxis según modelos latinos” y un enriquecido y enriquecedor léxico, *Tiempo de silencio* puede considerarse una “novela-ensayo”, sin que esto equivalga al menoscabo de unos elementos narrativos en beneficio de otros. Es decir, “el papel preponderante del narrador no anula la autonomía de los personajes”, y la

⁶³ Buckley, art. cit., p. 4.

acción narrativa, "si bien funcionalmente subordinada, no carece de causalidad propia". Las motivaciones ideológicas son, sin duda, las que dan fundamento a las descripciones de los ambientes, pero dichos cuadros descriptivos "no presentan una visión meramente subjetiva de la realidad". Por su concepción general y sus coordenadas de construcción, *Tiempo de silencio* podría guardar cierto parentesco con lo que convencionalmente se denomina novela "decimonónica", y en cualquier caso sus notas particulares la alejan "de algunas constantes estructurales en la novelística del siglo xx".

Luis Martín-Santos, prosigue Rey, cree en la capacidad del novelista para modificar la realidad mediante una obra que capte la complejidad de la condición humana y despierte un vivo interés en el lector. Y *Tiempo de silencio* responde a esa idea del compromiso literario del escritor por medio de una superposición de reflexiones: una histórica, que se ocupa críticamente de las circunstancias específicas de España, y otra metafísica, que tiene por objeto la libertad y el proyecto personales. Puede hablarse de una intención ética, "en la medida en que *Tiempo de silencio* muestra la situación del hombre en una época donde los valores absolutos han perdido su capacidad de atracción". Pero ante todo, tanto en el plano formal como en el ideológico, la novela de Martín-Santos "es una síntesis de lecturas", donde "la imitación está al servicio de una creación nueva". No existe la repetición de una fórmula novelística concreta ni el sometimiento a una línea ideológica única. "Bien al contrario, Martín-Santos ha buscado la refundición de recursos y el contraste de ideas".⁶⁴

En un artículo publicado recientemente, Rey reitera sus ideas acerca de la novela de Martín-Santos y sostiene que ésta destacó en su momento por dos rasgos específicos: la profundidad de su crítica social y la decidida ruptura con la narrativa de sus días, conseguida en virtud de una fórmula (que es también el secreto de su permanencia) que combina los siguientes elementos: ambiente minuciosamente descrito, atención a lo indi-

⁶⁴ Alfonso Rey, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, pp. 255 a 258.

vidual, proyección intelectual, renovación estilística y equilibrio estructural.⁶⁵

Según Stacey L. Dolgin, que ha colaborado con Pablo Gil Casado y cuyo trabajo sigue una orientación crítica bastante similar, *Tiempo de silencio* posee la distinción de inaugurar, como parte de la novela social que se escribe en el periodo de la posguerra, la tendencia novelística desmitificadora, misma que —a decir de Dolgin— se ha propuesto mostrar cómo una mitología social, enquistada en la conciencia colectiva, hace posible que los intereses de la “clase burguesa se perciban como el orden natural y permanente del mundo”. Al margen de estas apreciaciones, y a propósito de la obra que nos ocupa, la investigadora estadounidense afirma que la temática de la alienación es fundamental para entender su sentido. La “difusa calidad” estética de la novela, por lo tanto, se debería al “desarrollo causal de sucesos que se tratan como manifestaciones externas de una realidad interior, como síntomas de una extensa enfermedad mental que constituye la causa de los síntomas”. Los méritos más acusados se derivan de un rico perspectivismo narrativo que ha dejado de contemplar la realidad desde arriba o desde adentro y que, en cambio, “subjetiviza la situación y, simultáneamente, objetiviza su propia alienación mediante la narración”. Los dardos virulentos del autor se dirigen no ya a una particular clase social “sino a la mentalidad colectiva de la nación de la cual el autor es parte inseparable, pero que, no obstante, quisiera transformar”.⁶⁶

En parecido sentido, aunque con algunos años de anticipación, se ha expresado José Ortega. En su opinión, la novela de Martín-Santos impugna el discurso del orden establecido y sus instituciones con el propósito deliberado de “desmontar los falsos presupuestos de la cultura oficial [o sea, del franquismo] y la retórica que los define, mediante un nuevo y revolucionario lenguaje”.⁶⁷

⁶⁵ Véase “Tiempo de silencio”, en *Quimera*, núm. 214-215, abril de 2002, pp. 33 y 34.

⁶⁶ Stacey L. Dolgin, *op. cit.*, pp. 11, 75, 90 y 91.

⁶⁷ “La técnica del esperpento en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos”, en *Nueva Estafeta*, núm. 7, junio de 1979, pp. 56 a 62.

Sin embargo, la primera exégesis acerca del insospechado mérito de una novela —precisamente *Tiempo de silencio*— por entonces recién publicada, hay que buscarla en un artículo señero de Ricardo Doménech,⁶⁸ texto crítico que habría de proporcionar los cimientos interpretativos sobre los cuales se levantarían más tarde considerables pilas de estudios y ensayos. En 1962, Doménech niega que la gran novela social esté en vías de decrepitud o anquilosamiento, aunque admite que una cierta monotonía (de personajes, de situaciones, de acción) comienza a percibirse. Reiteración de esquemas y procedimientos novelísticos que sería una de las claves concretas del éxito de Luis Martín-Santos, pero no la única. La aparente multiplicidad de estilos puesta en juego por el novelista, que en realidad nada tiene de imitación, no sólo revela una destreza excepcional y confiere al texto una unidad asombrosa, sino que de algún modo permite rastrear las fuentes nutricias del creador de la obra: Joyce, Kafka, Proust, Sartre. Y de aquí, subraya Doménech, se deriva otra de las claves de la excepcional fortuna de la novela (que al principio fue, hay que decirlo, prácticamente ignorada por la crítica en pleno): su profunda densidad intelectual, que la convierte en un producto artístico diferente por completo del resto de las novelas españolas coetáneas. La realidad ya no aparece miméticamente retratada, porque ha sido “trascendida”, lo que implica la eliminación de todo elemento accesorio. Lo que al autor le interesa en última instancia es presentarnos la situación existencial e histórica en que se desenvuelven una serie de personajes, “tipos representativos de distintos estratos sociales, y en especial del personaje central, el joven médico Don Pedro, que es un símbolo de la frustración humana”.

Si Pedro es la personificación del fracaso, la fábula por él protagonizada es la novela de “la alienación del hombre por el medio”. Hay en *Tiempo de silencio* “largas y enjuiciosas (sic) reflexiones del autor sobre temas muy varios: psicológicos, artísticos, sociológicos o filosóficos”. Un caudal de cavilosa introspección

⁶⁸ “Ante una novela irrepetible”, *Ínsula*, núm. 187, junio de 1962, p. 4.

que iba a contracorriente de las convenciones novelísticas de la época y que quizá explique que “a Luis Martín-Santos se le puede objetar el no haber encontrado una fórmula novelística”, reproche que, por otra parte, aunque pueda ser más o menos exacto, se traduce paradójicamente no en un defecto sino en una “mayor frescura y lozanía” narrativas. En cualquier caso, concluye Doménech, el mayor acierto de la novela es mostrar cómo una sociedad determinada actúa sobre el individuo, conformando su manera de ser y lanzándolo a un prefijado destino. El autor “nos muestra unas condiciones de vida, pero, sobre todo, el resultado de esas condiciones en la psique humana”.⁶⁹

Casi dos años más tarde, en un conmovedor artículo⁷⁰ escrito en ocasión de la muerte trágicamente prematura de Luis Martín-Santos, Ricardo Doménech, quien había entablado una corta pero intensa amistad con el escritor a raíz de la publicación de la novela, sacaba a colación una idea que era fruto de una teoría estético-social elaborada por el propio Martín-Santos y que habría de influir de manera capital en la evolución de la novelística española, sobre todo en la de su predominante vertiente realista. En unas cuantas líneas de una carta dirigida a Doménech, el narrador se refería a un cuento suyo, “Tauromaquia” (que el crítico le había publicado en la revista *Triunfo*), y desvelaba de qué manera lo había encarado:

Temo no haberme ajustado del todo a los preceptos del realismo social, pero verás en qué sentido quisiera llegar a un realismo dialéctico. Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones *in actu*.⁷¹

Un concepto, el del realismo dialéctico, que en el campo literario español se convertiría, con el transcurrir de los sesenta, más que en la escueta fundamentación teórica de un relato en par-

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ “Luis Martín-Santos”, *Ínsula*, núm. 208, marzo de 1964, p. 4.

⁷¹ *Idem.*

ticular, en el intento de sistematización de una nueva estética que se irá definiendo paulatinamente, quizá más por lo que no es que por lo que pretende ser. A la marchita literatura del aquí y el ahora, había que anteponer una creación sintética que pudiera explicar la realidad en todo su devenir dinámico, y no a través de fragmentos aislados. La vida, parece querer decirnos el "realismo dialéctico", no es susceptible de quedar capturada en una fotografía, por más detallada que ésta sea. La existencia es ella misma un tejido compuesto por elementos fluctuantes, en permanente mutación; forma parte de un complejo entramado de acontecimientos y circunstancias a los que está encadenada y de los que va derivando, a su vez, otras ristra de eslabones vitales, por lo que su mecánica es siempre la de un proceso.

Pero es conveniente retornar al artículo de 1964 de Doménech. Ahí, el comentarista afirma estar sinceramente convencido de que "por su sólida cultura, por su talento y por su decidida vocación literaria, Martín-Santos podría haber llevado a cabo una profunda renovación en la novelística española". Una renovación "muy necesaria en estos momentos". De lo anterior se deducen dos situaciones evidentes, a esas alturas de la publicación de la novela: la primera, que entre la crítica aún no se reconocía abierta y "oficialmente" que *Tiempo de silencio* era un trabajo narrativo absolutamente renovador; la segunda, que se experimentaba la sensación general de que la novela española (léase la novela del realismo social) seguía metida en un atolladero, por no decir que enterrada en una fosa. Sin embargo, las bases de lo que sería el posterior y casi incondicional⁷² aval crítico otorga-

⁷² Que el realismo dialéctico preconizado por Luis Martín-Santos exista efectivamente en *Tiempo de silencio* o sólo se hubiera podido verificar en una segunda novela, como asegura Ignacio Soldevila y sugiere Gonzalo Sobejano; o que la famosa novela no pueda considerarse en realidad un "testimonio en defensa del pueblo" ya que entre sus páginas no tiene "representación alguna la clase trabajadora" (apreciación, por otra parte, discutible), como sostiene el segundo de los tratadistas, no quita ni añade nada a un hecho perfectamente comprobable desde el punto de vista de la recepción crítica: a partir de *Tiempo de silencio*, el grueso de la novela española comienza a internarse por otras

do a la novela de Luis Martín-Santos, estaban ya perfilándose. Para Doménech:

La aparición de *Tiempo de silencio*, hace dos años, venía a romper ya con una cierta monotonía naturalista. *Tiempo de silencio* no se parecía en nada a cuantas novelas habían surgido en España desde 1954, año en que se publicó *Los bravos*, el primer título significativo de la nueva novela realista, y al que seguirían obras de la importancia de *El Jarama*, *Central eléctrica*, *Las afueras*, *La mina*, *La resaca*, *Nuevas amistades*, *Los vencidos*, *Dos días de septiembre*, etcétera. *Tiempo de silencio* estaba a la altura de las mejores. En relación con ellas, mostraba algunas deficiencias en cuanto a su estructura novelesca propiamente dicha. Pero sobre todas ellas, y compartiendo su mismo espíritu crítico frente a la realidad española, tenía la ventaja de su mayor densidad intelectual.⁷³

Es claro, por lo tanto, que la tan ansiada renovación de la novelística debía partir, para revolucionarlos, de los mismos principios generales del realismo social. Se daba por sentado que la “nueva” novela, al igual que lo había hecho la novela “vieja” en sus momentos de gloria, debía encararse con la realidad (en concreto con la realidad española) y criticarla; la novedad, entonces, no pasaba por una firme presencia o una total ausencia protestativa, sino por el modo en que el espíritu contestatario del escritor daba forma inédita a la textura de la narración. Con el realismo social, el impulso de la genuina inconformidad se había distorsionado hasta convertirse, en sus manifestaciones más caricaturescas, en una especie de cándida indignación civil, tendenciosa, que se valoraba como algo superior a la propia actividad creadora.

vías, ideológicas y estéticas. Para mayores detalles sobre las apreciaciones de Soldevila, véase *op. cit.*, pp. 348 y 349. Para las valoraciones y matices de Sobejano, consúltese *op. cit.*, pp. 545 y ss. El ensayista califica a *Tiempo de silencio* como una novela antiburguesa —sin que llegue a ser una invectiva— y personalista, pero sobre todo, cosa que ya se ha dicho y en la que se abundará más adelante, prototípica de la novela estructural.

⁷³ Art. cit., p. 4.

A la densidad intelectual de Martín-Santos se sumaba así su modernidad. “A poco que se meditase sobre el conjunto mismo de la novela, quedaba claro que se trataba de un intento —serio, riguroso— de superación, de síntesis”. Una novela que se preciasse debía “trascender”, como lo había conseguido *Tiempo de silencio*, los esquemas del realismo cívico, llegando en cambio a las codiciadas elevaciones de un realismo dialéctico. Un realismo que, al margen de sus preocupaciones estrictamente artísticas y de composición, tenía por fuerza que estar cargado de proposiciones ideológicas socialmente revolucionarias, de intenciones críticamente sacudidoras, tal como había ocurrido con el realismo social en sus principios, antes de degenerar en horma devaluada. Al respecto, Martín-Santos tuvo oportunidad de dar a conocer su militante postura teórica, difícilmente distinguible de los preceptos más enconados del socialrealismo:

La literatura tiene dos funciones bien definidas frente a la sociedad. Una función relativamente pasiva: la descripción de la realidad social. Otra función especialmente activa: la creación de una Mitología para uso de la sociedad. En ambas funciones la Literatura ejerce su capacidad para llegar a ser una técnica de transformación social. En cuanto que descripción pone el dedo en las llagas sociales y suscita toma de conciencia de las mismas. En cuanto Mitología, puede actuar de dos modos opuestos: si se trata de una Mitología enajenada, como encubrimiento de lo injusto; si se trata de una Mitología progresiva [sic] como pauta ejemplar de la realización.⁷⁴

LA IMPOSIBILIDAD DE RETORNO

Pero si algo se hacía evidente después de la publicación de *Tiempo de silencio* era que ya no se podía reincidir, ni desde un mero plano teórico ni desde la perspectiva práctica del ejercicio real de la escritura, en el proyecto testimonial, esquemáticamente

⁷⁴ Citado por Pablo Gil Casado, en *op. cit.*, p. 129.

revolucionario, del realismo social más simplificador. Persistir en semejante propuesta novelística implicaba poco menos que un suicidio artístico. Tampoco suponía una solución de fondo recurrir al tratamiento de los mismos temas de siempre pero adoptando el estilo complejo, la sintaxis brillantemente retorcida de Luis Martín-Santos. La novela de éste marcaba para los escritores y la crítica profesional un lindero claro pero también desconcertante, pues no se podía prever con exactitud qué caminos legítimos se abrirían, en caso de que se abrieran, más allá de la frontera recién instaurada. Más que haber nacido para ser blanco en el futuro de los argumentos críticos que relativizan el valor intrínseco de cualquier texto,⁷⁵ la obra de Martín-Santos parecía haber brotado, con extraordinaria oportunidad, en el “instante histórico-filosófico en el cual son posibles grandes novelas, novelas que crecen hasta convertirse en símbolos de lo esencial que hay que decir”.⁷⁶

Cabe precisar aquí dos cuestiones: la primera, que en 1964 la novela española no se reduce exclusivamente al realismo social y a Luis Martín-Santos; la segunda, que a pesar de que *Tiempo de silencio* venía a significar, dos años después de publicarse, algo así como el acta de defunción de la por entonces más poderosa corriente literaria en la novela española, “la voluntad de realismo social continúa hasta, por lo menos, mediados de los años sesen-

⁷⁵ Por ejemplo, los de Terry Eagleton, para quien: “The final logical move in a process which began by recognizing that literature is an illusion is to recognize that literary theory is an illusion too [...] The point is whether it is possible to speak of ‘literary theory’ without perpetuating the illusion that literature exists as a distinct bounded object of knowledge, or whether it is not preferable to draw the practical consequences of the fact that literary theory can handle Bob Dylan just as well as John Milton. My own view is that it is most useful to see ‘literature’ as a name which people give from time to time for different reasons to certain kinds of writings within a whole field of what Michel Foucault has called ‘discursive practices’, and that if anything is to be an object of study it is this whole field of practices rather than just those sometimes rather obscurely labelled ‘literature’”. *Literary Theory (An Introduction)*, pp. 204-205.

⁷⁶ György Lukács, *op. cit.*, p. 105.

ta".⁷⁷ Hay pruebas suficientes para respaldar ambas afirmaciones. A nadie escapa que por esas fechas algunos novelistas van afirmando o construyendo, con tesón y talento encomiables, una trayectoria en la que la voz personal lucha por encontrar su lugar en el panorama narrativo. Es el caso, para citar sólo un ejemplo, de Gonzalo Torrente Ballester, que en 1963 publica la novela *Don Juan*, obra cuyo talante intelectual, humorístico e imaginativo difiere de la convención, situándose no en el terreno de la excepcional singularidad conseguida por Martín-Santos, pero sí en el de una concepción fundamentalmente artística del género cuyos antecedentes y realizaciones, prebélicos y de posguerra, habrá que buscar fuera de la tendencia tremendista y existencialista de los cuarenta, fuera del socialrealismo de los cincuenta e, incluso, fuera del exilio de la España trasterrada.

La novela española no se había recuperado aún del impacto causado por *Tiempo de silencio*, y quizá a este hecho ha de achacarse el olvido del libro de Torrente. Éste ya había descubierto el camino que debía recorrer en el futuro: el lector todavía no.⁷⁸

Otros narradores, en cambio, se muestran remisos a renunciar por completo a los planteamientos testimoniales y de denuncia; sin embargo, a pesar de que esta actitud justiciera se resiste a dar sus últimas bocanadas, los signos de un proceso evolutivo en el arte de novelar se manifiestan de manera palmaria, irreversible. Si en *Dos días de septiembre* (1962) José Caballero Bonald se atrevía a mostrar al público lector, una vez más, los problemas laborales y la precaria situación de los trabajadores, las relaciones de desigualdad entre los cosecheros ricos y sus víctimas explotadas, la ambición de los intermediarios y sus sucios manejos, esta vez lo hacía desplegando un —en comparación con otras novelas— saludable esfuerzo de distanciamiento, aunque la nota hasta cierto

⁷⁷ Carlos Blanco Aguinaga, "Para un estudio de la recepción de la narrativa del boom en España", en *Quinientos años de soledad*, p. 27.

⁷⁸ Óscar Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 204.

punto distintiva de la novela no estribaba en esta circunstancia, sino en la tentativa de embellecer la prosa, cargándola de giros irónicos y resonancias líricas. Entre los méritos de esta obra hay que destacar la pericia de un escritor para brindar a unos asuntos elementales, hartamente manoseados, “una complejidad de tratamiento que hace veraz, desde un punto de vista artístico y humano, todo lo que sucede”.⁷⁹

Otro escrito sintomático del tránsito de una concepción socialrealista a una nueva manera de entender la novela es *Últimas tardes con Teresa* (Premio Biblioteca Breve 1965) de Juan Marsé. La obra reúne como pocas veces, a decir de Mario Vargas Llosa, “tan variados y eficaces recursos para escribir una mala novela, y por eso mismo resulta tan notable y asombrosa la victoria de su talento sobre su razón”. Porque esta iconoclasta historia de Marsé guarda cierta afinidad ética con sus dos novelas anteriores, *Encerrados con un solo juguete* (1960) y *Esta cara de la luna* (1962), afiliadas “a esa corriente narrativa, un tanto gris y monocorde, que se ha llamado ‘naturalista’ o ‘neorrealista’ y que prospera todavía, a la sombra declinante de Pavese, en Italia y en España”. A lo largo de los meandros y las entretejaduras del texto, aparecen los signos reveladores, las secuelas fatales, de un dogma narrativo. El reseñador peruano no titubea en señalarlos:

La caricatura, la truculencia, la gracejería, los venenos más mortíferos de la literatura, fluyen caudalosamente por las barrocas frases descriptivas y por los diálogos irónicos de la novela y, como si no fuera bastante, una voz forastera, suficiente y burlona se insinúa todo el tiempo en los oídos del lector, dogmatizando sobre el sexo, la riqueza, el marxismo y la cultura. Leyendo *Últimas tardes con Teresa*, he tenido la impresión de asistir a los minuciosos e impecables preparativos de un suicidio que está cien veces a punto de culminar en una hecatombe grotesca y que siempre se frustra en el último instante por la intervención de esa oscura fuerza incontrolable y espon-

⁷⁹ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, p. 694.

tánea que anima las palabras y comunica la verdad y la vida a todo lo que toca [...]: el poder de la creación.⁵⁰

Los mundos de Teresa y Manolo Reyes Pijoaparte “están descritos con una equilibrada ferocidad”. La hipocresía, los falsos remordimientos, la egoísta comodidad y los acendrados prejuicios de los ricos encuentran su correlato en la moral dudosa, los complejos y el conformismo de los pobres. Dos estratos sociales que se repelen como el agua y el aceite y que, paradójicamente, son “devorados por tóxicos equivalentes”. Una visión amarga y pesimista de la sociedad que “tiene reminiscencias barojianas, pero recuerda, sobre todo, a la del apocalíptico Louis-Ferdinand Celine”.

La irrupción del depauperado ladrón de motocicletas en el orbe materialista y oportunista de la burguesía catalana representada por Teresa “basta (o, más bien, debería bastar según los flagrantes deseos de autor)” para delatar el humillante universo que subyace bajo las apariencias de la sociedad de consumo, para enjuiciar la espuria rebeldía universitaria de quienes más tarde dejarán de posar encargándose en cambio de defender a capa y espada los valores del orden establecido. Un propósito de denuncia social desmitificadora deliberadamente concebido por Marsé y que, por sí solo, hubiera condenado a la novela a ser simplemente un elemento más del ya amplio catálogo de obras testimoniales. Sin embargo, estos personajes, de un modo u otro predefinidos por la fatalidad encarnada en la burguesía, y al mismo tiempo por la fatalidad que les ha impuesto el autor, “en un momento difícil de precisar” dejan de ser “testaferros” y sujetos de escarnio para cobrar “un relieve, una densidad, una vibración que rompe las fronteras”. Porque, sostiene Vargas Llosa, en el género narrativo la distanciamiento brechtiano es un atributo exclusivo de los escritores sin talento, y los personajes de Marsé, a pesar de los papeles preestablecidos que, de acuerdo a su posición so-

⁵⁰ Para el análisis de Vargas Llosa sobre *Últimas tardes con Teresa*, véase “Una explosión sarcástica en la novela española moderna”, *Ínsula*, núm. 233, abril de 1966, pp. 1 y 12.

cial, les toca desempeñar en un mundo sin justicia, consiguen quebrantar el diseño testifical y levantarse de “la horizontal y quieta realidad literaria”, anulando la conciencia del lector y reemplazándola con las suyas. Hay un flujo profundamente vital que recorre a los protagonistas, más allá de la misión denunciadora y paródica que les ha sido conferida *ab initio*. “La excelencia de la novela reside, precisamente, en una curiosa metamorfosis que se opera en su seno, en violación manifiesta de los cálculos y deseos del autor”. El comentarista concluye preguntándose “qué alto y fascinante monumento literario hubiera sido éste si todo el aparato racional de la novela estuviera al servicio y no en contra de este chorro vital, si éste no debiera vencer tantos y tan crueles obstáculos para manifestarse”.⁸¹

Señas de identidad de Juan Goytisolo tiende también un lazo transitivo entre la forma exhausta del realismo social y una nueva idea del ejercicio novelesco. De la primera conserva su afán acusador, la palabra autorizada de quien ha presenciado y sufrido en carne propia los sucesos descritos, el análisis político, histórico y social del inconforme-víctima que critica con resentimiento y amargura; a la frescura de una idea renovada del quehacer novelístico corresponde la asimilación de todo tipo de recursos y técnicas, la versatilidad de la perspectiva narrativa, la asunción de una postura de denuncia que ya no parte de la “objetividad” de la cámara cinematográfica sino, por el contrario, de la subjetividad más exacerbada e incontrolable, de una conciencia que se desdobra y desborda en todas sus ambigüedades y subniveles. La historia de Álvaro Mendieta, vista desde afuera, no difiere gran cosa de otras fábulas coetáneas de la frustración, el pesimismo y el desarraigo; pero vista desde el interior del protagonista, adquiere colores y matices narrativos que dan volumen literario al trauma psíquico de un individuo que, frente a su sociedad y, lo que quizá sea peor, frente a la sociedad alternativa en la que se ha exiliado, se siente irremediablemente despojado (roto) de sus referencias vitales y anímicas. Denuncia social, sí, a la par

⁸¹ *Idem.*

que cuestionamiento literario, rememorativo, de la propia personalidad.⁸²

El cotejo entre *Tiempo de silencio* y el realismo social, entre el extremo más acartonado de dicha corriente y las novelas de carácter transitivo arriba comentadas (y otras también ya apuntadas, de finales de los cincuenta), ha servido a la crítica para comprender y explicar (a veces sincrónicamente, pero por regla general diacrónicamente) el paso de una concepción novelística a otra; para reconocer⁸³ en una de ellas, la representada por Luis Martín-Santos, las virtudes estilísticas y las bondades estéticas que, pese a los defectos concomitantes de la obra, permiten hablar de una renovación de la novela española a principios de los sesenta. Desde entonces, y muy señaladamente a partir del segundo lustro de los sesenta, se tornan palmarias la preocupación formal y una voluntad, más o menos consciente, de mutación artística en el género. Y no tanto porque *Tiempo de silencio* cifre la perfección del cambio o la totalidad de la metamorfosis novelística, sino porque hace impracticable el retorno a un patrón artísticamente muerto. Al respecto, son ilustrativas las palabras de José Domingo, escritas ya en los setenta:

Como quiera que sea, también sería absurdo e injusto negar que dicho movimiento [el realismo social] nos ha dejado algunas novelas importantes que habrán de ser tenidas en cuenta por los historiadores literarios del periodo, y que cualquiera que sea su valor en bloque, habrá de otorgársele, por lo menos, una elocuencia testimonial que erige a sus autores en fieles notarios de una situación dada cuya

⁸² Para un estudio sobre la narrativa de Juan Goytisolo, véase José Ortega, *Alineación y agresión en "Señas de identidad" y "Reivindicación del conde don Julián"*.

⁸³ A pesar de que la crítica, hecho que ya hemos señalado y que refuerza el comentario consignado arriba entre paréntesis, en un principio no acogió con demasiado entusiasmo a *Tiempo de silencio*. Doménech incluso airea el dato anecdótico de un "bien modesto premio provinciano" que en su día le fue negado al novelista. Véase, "Luis Martín-Santos", *Ínsula*, núm. 208, marzo de 1964, p. 4.

existencia nadie podrá negar. Casi todos los críticos aplaudimos en su día la existencia del género [sic] y no estará de más que mantengamos nuestro interés juzgando "a posteriori" una posición que el tiempo ha ido minando, pero que tuvo su razón de existir, una razón de ser fundamentada en un condicionamiento social que la justifica en aquel entonces, igual que hoy permite hacer su inventario [...]⁶⁴

NOVELA ESTRUCTURAL: CONSTRUCCIÓN LITERARIA,
REVELAMIENTO Y DESMITIFICACIÓN DE LA REALIDAD

¿Pero cómo nombrar a la novela inmediatamente posterior a *Tiempo de silencio*? ¿Y cómo clasificarla? ¿Ha dejado de ser por completo socialrealista? ¿Todas las tendencias posibles confluyen en su seno o encabeza ella misma un nuevo, recién consolidado movimiento? ¿Reina la uniformidad o, por el contrario, hay tal despliegue de anárquica imaginación que la producción novelística que va de esa fecha al próximo jalón novelesco, el que marcaría el pujante experimentalismo de fines de los sesenta, se ha vuelto inclasificable? ¿Se atenúa o desaparece para siempre el realismo de intencionalidad transformadora? ¿Conviven varios "tipos" de novela?

Responder a estas preguntas no es asunto sencillo, y en ocasiones las contestaciones de los profesionales han obedecido más a las destemplanzas y percepciones particulares del propio temperamento que a un análisis en consonancia con las finalidades y recursos de la crítica e historia literarias.⁶⁵ Para algunos críticos, como Óscar Barrero Pérez, la literatura española de los primeros años de la década de los sesenta, en sintonía con los aires renovadores respirados en el país, "procede a una autorregeneración ya inevitable desde el hundimiento del realismo social". Hay una

⁶⁴ "Del realismo crítico a la nueva novela", *Ínsula*, núm. 290, enero de 1971, p. 5.

⁶⁵ Es el caso de una opinión emitida por Jesús Fernández Santos, quien tildó a Marsé y a otros de simples imitadores de Martín-Santos. *Apud* Martínez Cachero, *Historia de una aventura...*, p. 251.

pausa “que cubre aproximadamente los años 1962-1966”, en la “que los cultivadores de la literatura estrictamente realista” reflexionan sobre las posibilidades de emprender una nueva aventura, riesgo narrativo que en un principio, “como correspondía al signo de una década eminentemente joven”, habría de asumir la juventud (o sea, la generación del 68).⁸⁶ Para otros, como Martínez Cachero, la publicación de *Tiempo de silencio*, más que propiciar un punto muerto, a la larga generador de un proceso regulativo, puso sencillamente el punto final a un cansancio, abriendo un nuevo camino seguido por el propio Martín-Santos y por otros autores.⁸⁷

Gonzalo Sobejano ha intentado dar una explicación más minuciosa a estas cuestiones. En la segunda edición de su conocido ensayo (1975) propone denominar “novela estructural” al tipo novelesco “hoy dominante en España, generado por Martín-Santos, propulsado por Juan Goytisolo, y consagrado de forma muy peculiar por Benet”. Modelo novelístico que ya había sido bautizado, entre otros, con los siguientes nombres: “novela de la contraola” (Corrales Egea), “novela del realismo dialéctico” (Martín-Santos, José Ortega, Ramón Buckley; más tarde, Santos Alonso empleará el mismo término para referirse a la novela del “realismo superado” posterior a 1975), “novela del realismo crítico” (Esteban Soler). En la tónica general de búsqueda de novedades de los sesenta, aunque con ciertos años de desfase, Carlos Barral, en su calidad de promotor del lanzamiento editorial de 1972, hablará de una “nueva novela española”, aunque en rigor esta novelística escapa ya del molde estructural y entronca más bien con la novela radicalmente experimental de fines de los sesenta y principios de los setenta (sobre este punto volveremos más tarde).

Como ya se ha hecho constar, el propio Sobejano, en la primera edición de su estudio, había agrupado la obra de Martín-Santos, Benet, Goytisolo y Marsé bajo el rótulo general de novela social-realista, si bien la producción de estos escritores, en compa-

⁸⁶ Óscar Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 232.

⁸⁷ Martínez Cachero, *op. cit.*, p. 251.

ración con la de otros autores anteriores afiliados a la misma corriente, se caracterizaría por una mayor inquietud experimentadora y por un tratamiento de la historia en el que el pasado se asume “como una sustancia vital y psíquica, no como un elemento crónico diferenciado”.⁸⁸ Pero en la edición corregida y aumentada de 1975, Sobejano expone cuáles son sus razones para desestimar cada uno de los apelativos arriba consignados: “nueva oleada” es ahora, si se utiliza para hacer referencia a los títulos publicados en los primeros años de los sesenta, un “anacronismo”, y “contraola” denota, más que un conjunto de rasgos literarios afines, “un gesto mecánico de oposición contra lo anterior”. “Realismo crítico” es fácilmente confundible con el realismo de la llamada “novela social antiburguesa y aun a veces con la novela testimonial de los cincuenta”. Por lo que toca al “realismo dialéctico”, a pesar de expresar la idea de un “movimiento histórico real de sociedad e individuo en sus relaciones”, habrá quienes pongan en tela de juicio el “realismo” de estas novelas, amén de que el adjetivo “dialéctico”, un poco desgastado, no parece capaz de señalar “lo primariamente distintivo”.

Lo que más importaba a los novelistas de 1940-1950 era la actitud de la conciencia singular ante el hecho de existir. Lo que más importó a los novelistas de 1950-1960 fue la materia social de su testimonio inmediato. Lo que parece importar principalmente a los novelistas de ahora es la interna disposición de la conciencia personal frente a la composición compleja de la realidad social del semidesarrollo a través de una estructuración artística muy marcada de sus conexiones. Toda novela, aun la más desnudamente existencial o la más objetivamente testimonial, se organiza en una estructura, ello es evidente; pero en esta novela de los últimos años la estructura quiere hacerse notar y se nota, formal y temáticamente, como nunca.⁸⁹

⁸⁸ Consúltese la edición de 1970 de *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, p. 432.

⁸⁹ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo...*, edición de 1975, pp. 582 a 587.

Se puede hablar entonces de una “novela estructural”, de una “novela arquitectónica”, según la define Sharon Spencer,⁹⁰ “que evita el desarrollo de caracteres por el intrínseco interés de éstos y cuyo rasgo esencial no es temático ni estilístico sino estructural”. De aquí se desprende que la misión del novelista arquitecto sea, a través de una yuxtaposición constructiva a la que queda subordinado el principio de narración, “simular en la imaginación del lector una estructura plástica”. A lo que añade Sobejano:

Si Sharon Spencer habla de novela “arquitectónica”, bien puede admitirse la denominación ‘novela estructural’, fea o bonita, no lo sé, pero claramente diferenciadora respecto a las empleadas en este libro [...]

Esto es, respecto a la “novela existencial” y a la “novela social”. La novela estructural será reconocible por ciertos “patrones configurativos”: el constante cambio de perspectiva narrativa en la presentación de los personajes; el desarrollo de una serie de argumentos, con frecuencia de índole ensayística, a partir de una situación primaria personal; la fragmentación cronológica de la fábula y las constantes evocaciones “como expresión de la pérdida y búsqueda de la identidad”; las innovaciones gráficas y tipográficas; la “persecución de riqueza, complejidad y potencia idiomáticas”.⁹¹

Sin embargo, a pesar de esta preocupación por la construcción, Sobejano encuentra los mejores exponentes de la novela estructural (que se traduce en algunos casos, por ejemplo en el de Benet, en “un realismo elevado al cubo del arte, pero realismo en último término”) no tanto en los arquitectos más intrépidos, sino en los novelistas, “nuevos o renovados”, que indagan en “un espacio amplio, comprensivo de todas las clases sociales y de muy varias relaciones individuo-sociedad, las cuales examinan con

⁹⁰ Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, pp. XX-XXI, citada por Sobejano, *ibidem*, p. 587.

⁹¹ Gonzalo Sobejano, *ibidem*, p. 598.

celo comprobatorio e incluso catalogador". Es más: "no es sólo la extensión del espacio humano abarcado lo que libra a estas novelas de incurrir en mero vanguardismo experimental y mimético". Hay un "afán totalista" en esta novela estructural que "se revela también en el hecho de que estas novelas proyecten su radio temporal a diversas fases de una época o de una biografía personal". Al revivir acontecimientos y procesos históricos, la "conciencia protagónica" está en condiciones de "definir por analogía el presente vivido".

De manera bastante paradójica Sobejano atribuye a la novela estructuralmente configurada, para definirla, un contenido temático específico y, casi podría decirse, una precisa y deliberada moralidad por parte del autor. Los escrupulosos y perspicaces análisis críticos arriban a una especie de extraliteraria declaración de intenciones sobre la novela española de posguerra en general y, caso que nos ocupa, sobre la novela estructural en particular. Acerca de esta última, el estudioso afirma:

Si al cerrar este ensayo de exposición de rasgos distintivos de la novela estructural hubiese que responder a la pregunta acerca de su congruencia con la realidad española total, diría que los mejores ejemplos de este tipo de novela revelan adecuadamente el estupor provocado (tras la prolongada espera de los primeros veinticinco años de posguerra) por este reciente semidesarrollo sobrevenido en forma de neocapitalismo, avalancha turística, crecimiento económico acomodador y trivializador, y esclerosis política.⁹²

De semejantes consideraciones se desprende que el valor de toda la novela española "ha de descubrirse en su veracidad, responsabilidad y dignidad literaria". Y la novela estructural, "en sus ejemplos ética y estéticamente más válidos", tampoco se desentiende de esa dirección. La vieja idea del arte al servicio de la sociedad, uno de los motivos del derrumbamiento del realismo social, aparece como proclama rediviva en el ensayo de Sobejano: Las formas de la novela vienen determinadas, en los mejores

⁹² *Ibidem*, p. 608.

casos, “por las necesidades deducidas de la responsable experiencia de aquella realidad, y no por antojos experimentales de los artistas”. La novela española, cualquiera que sea la forma que asuma (existencial, social o estructural), se adscribirá siempre a un “realismo trascendente”. Y la trascendencia de ese realismo radica “en que representa la realidad actual para interpretarla y ayudar a mejorarla, humanamente, socialmente, históricamente”. No un arte vanidosamente autónomo, “sino un arte centrado en la realidad integral, concéntrico con ella”.⁹³

Esta postura, independientemente de los problemas de fondo que suscita (¿quién determina lo que es “experimentar responsablemente la realidad”, si tal cosa es factible?), plantea varias dificultades añadidas, por ejemplo, ubicar el experimentalismo neovanguardista que empieza a delinearse a mediados de los sesenta. Un vanguardismo que no sólo incorpora diversos recursos y procedimientos, como lo vienen haciendo desde finales de los cincuenta las obras que ya han sido comentadas, sino que convierte a un conjunto de técnicas experimentales en el texto mismo de la novela. En cuanto al interés por la construcción, el experimentalismo se identifica precisamente con lo que Sobejano llama “novela estructural”, si bien difiere de esta concepción en el sentido de que su máxima preocupación es justo aquello que sataniza el crítico, o sea, la autonomía del texto, al margen de cualquier realidad colectiva modificable.⁹⁴

⁹³ *Ibidem*, pp. 26, 627 y 628.

⁹⁴ Entre las novelas estructurales más relevantes estarían, a juicio de Sobejano: *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970), *Un viaje de invierno* (1972) y *La otra casa de Mazón* (1973) de Juan Benet; *Señas de identidad* (1966) y *Reivindicación del conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo; *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes; *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé; *San Camilo, 1936* (1969) de Camilo José Cela; *La saga/fuga de J.B.* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester y *Retahílas* (1974) de Carmen Martín Gaité (*ibidem*, p. 583). Enmarcados en el concepto de “novela estructural”, Sobejano introduce en posteriores artículos una serie de términos —más o menos intercambiables— que propician no poca confusión: “novela escritiva” o “metaficción”, entendida como aquella que ostenta su condición de ar-

La percepción crítica que tiene Gonzalo Sobejano de la “mejor” novela estructural (es decir, socialmente comprometida, potencialmente transformadora) posterior a *Tiempo de silencio*, cuenta con importantes precedentes. Juan Goytisolo, al reflexionar sobre la nueva etapa de su obra abierta a partir de *Señas de identidad* (1966), proclama la urgencia de hacer “una literatura conflictiva, de desgarró”; una novela “que sea realmente problemática, que no busque la armonía” sino “la contradicción”. Para este escritor, es obvio que el hombre vive inmerso

tificio, “novela poemática”, máxima concreción del ideal escritivo que aspira a ser por entero y por excelencia texto creativo autónomo, “novela ensimismada”, “autotemática”, “metanovela”, etcétera. En 1989 intenta aclarar su postura: la novela escritiva equivaldría a la novela autoconsciente, definiéndose ésta como un texto que llama la atención sobre la artificialidad de sí mismo para plantear interrogantes sobre la realidad y la ficción; la metanovela, en cambio, se distinguiría por encuadrarse en una acepción técnicamente más estricta, ya que su finalidad sería destacar no el mundo representado sino el proceso de ir creándolo, bien mediante el acto de escribir, bien mediante el acto de leer, bien mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso. Pero si esta diferencia entre dos modalidades de novela estructural, la escritiva y la metanovela, plantea una separación teórica metafictional entre la “autoconciencia” y la “autorreferencialidad” que se quiebra de sutil, la distinción que Sobejano propone entre metanovela y antinovela también demanda un considerable esfuerzo de imaginación, distinguiéndose la segunda de la primera por ser una “especie que infringe los supuestos compositivos de la novela envolviendo en el trastorno ataques radicales contra ideas, principios o estados de cosas”. Como sea, pensamos que el término “novela estructural” aportado por Sobejano es de extrema utilidad para reconocer (en términos generales) una corriente novelesca caracterizada por su preocupación en los aspectos de la composición arquitectónica del texto, pero también, en la línea del realismo social, por su talante crítico hacia el mundo que se quiere representar. Estos dos ingredientes permiten diferenciarla, con considerable grado de acierto, de la novela netamente experimental (o antinovela, según Sobejano). Para las definiciones de los distintos términos, consúltense: “Ante la novela de los años setenta”, *Ínsula*, núm. 396-397, noviembre/diciembre de 1979, pp. 1 y 22; “La novela poemática y sus alrededores”, también en *Ínsula*, núm. 464-465, julio/agosto de 1985, pp. 1 y 26; y, lugar donde se plantea la aclaración, “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre, 1989, pp. 4 y 5.

en una serie de mitos sociales, y su libro “es un intento de hacer tabla rasa, de saber dónde estamos”, puesto que no se puede crear una novela, un arte válido, “mientras no sepamos dónde estamos”. Lo que Goytisolo pretende, por lo tanto, es acometer una empresa desmitificadora a través de su literatura, “situar el problema [el del hombre frente a sus mitos, el del mito de la novela] en términos actuales”.⁹⁵ Postura, la de Goytisolo, que entraña una posible y propia denominación: “novela desmitificadora o de la desmitificación”, término que será adoptado por algunos especialistas para designar, básicamente, lo mismo que Sobejano califica de “novela estructural”.

Así, Pablo Gil Casado examina la obra de Martín-Santos y de Juan Goytisolo a través del prisma de una novela social que desmitifica. Su discípula Stacey L. Dolgin desarrolla esta orientación expositiva y vincula el agotamiento del “realismo crítico social de tipo objetivista” con una “representación estática de las relaciones económicas” que ya no correspondía al entorno contextual, esto es, a la evolución económica de la sociedad española. En su opinión, la novela desmitificadora en España tiene preasignado algo así como un deber cívico: “el descubrimiento de una desoladora realidad oculta tras una barrera de apariencias que ha levantado la clase dominante”. Léase: “el Estado totalitario durante los cuarenta años de la dictadura de Franco en las novelas anteriores a 1975, y los amos (sic) del capital mundial en las novelas publicadas después de la muerte del dictador”. Desde una óptica más estética que ética, Félix Grande se ha ocupado de destacar un trío de obras —entre ellas, por supuesto, la de Martín-Santos— que, a pesar de su voluntad testimonial, aprovechan una serie de recursos técnicos y lingüísticos que permiten augurar un futuro novelístico español promisorio.⁹⁶

⁹⁵ Estas declaraciones de Goytisolo se localizan en “Destrucción de la España sagrada” (entrevista hecha por Emir Rodríguez Monegal), *Mundo Nuevo*, 12 de junio de 1967, pp. 52 y ss.

⁹⁶ Véase, por lo que hace a Pablo Gil Casado, el apartado correspondiente a “La desmitificación de España” en *La novela social española (1920-1971)*,

NOTICIA DE LA "NOVELA METAFÍSICA". UN OBITUARIO TARDÍO

Quizá sea la supervivencia de una concepción del trabajo novelesco que hace primar la actitud ética sobre la estética, tanto en el ámbito estrictamente narrativo como en el de la crítica, a lo que se añade la claridad difusa entre las fronteras del tradicionalismo, el experimentalismo y la renovación,⁹⁷ la circunstancia que mejor explique el hecho de que un crítico y novelista, Manuel García-Viñó, proclame en 1967 (poco tiempo después de la publicación de tres novelas de calibre: *Señas de identidad*, *Últimas tardes con Teresa*, *Cinco horas con Mario*) la necesidad de una "nueva novela", declarándose al mismo tiempo uno de sus privilegiados artífices. Los feroces reclamos se levantan, una vez más, contra el "grupo del realismo social". Éste, según García-Viñó, es el responsable de una concepción demagógica, testimonial y mediocre de la literatura, que afianza sus raíces en la tradición española del realismo mostrenco, desdeñosa de la fantasía, la metafísica, el pensamiento y la imaginación. Como alternativa a dicha literatura homogénea y hegemónica, García-Viñó ofrece la estandarización novelesca de cuatro autores, de casi la misma edad —nacidos entre 1926 y 1929—, que presentan una serie de

edición citada; las aseveraciones de Stacey L. Dolgin se localizan en *op. cit.*, pp. 13 a 16; las otras dos obras analizadas por Félix Grande son *Cinco variaciones*, de Antonio Martínez Menchén, y *Dos días de septiembre*, de José Manuel Caballero Bonald. Véase *Occidente, ficciones, yo*.

⁹⁷ Para José María Martínez Cachero estos tres términos sólo son aproximados a la realidad ofrecida por los novelistas y sus obras. Incluso, en ocasiones, más que linderos indiscutibles, constituyen puertas abiertas que permiten sin dificultad el paso de un lugar a otro. A su juicio, en el caso de la novela española, la renovación no es indicativa de un proceso de modernización o actualización de la obra a través de la utilización de recursos y procedimientos, expresivos y estructurales, sino "que se refiere solamente a aquellos que tiempo atrás practicaron el social-realismo y que, llegados al agotamiento de la tendencia y el cansancio producido por su práctica, decidieron cambiar —renovarse para no perecer—, aunque no fuese más que en la apariencia expresiva". Véase, *op. cit.*, pp. 358 y 359.

características comunes, “tanto de forma como de contenido, habiendo incluso coincidencias de frases y de desplantes y gestos de los protagonistas”. De esta manera, *El borrador* de Manuel San Martín, *Las llaves del infierno* de Carlos Rojas, *Homenaje privado* de Andrés Bosch y *Nos matarán jugando* del propio apologista del cuarteto, todas ellas publicadas entre 1961 y 1962, constituirían realizaciones materiales, “en medio de la corriente general”, de obras en las que la realidad es mirada como algo más que un cuadro de costumbres; en las que es trascendida, profundizada; “en las que se toma por realidad no sólo lo que se ve, sino también lo que no se ve: los problemas del mundo interior, los sentimientos, los sueños...”

Para pertenecer al selecto clan de novelistas, había que reunir una serie de requisitos, mezcla de preocupaciones literarias y posturas ideológicas de lo más sui géneris. Alcanzar el grado de excelencia de la “novela metafísica”, equiparable a la “novela de conocimiento” (definible, a su vez, como la “contemplación de la realidad universal, invisible, más que como reflejo fotográfico de lo inmediato o lo visible”), demandaba demostrar una inquietud estética “culto y universitaria por el género, que se toma como medio de expresión intelectual, como un arte, independiente, por tanto, de todo tipo de servidumbre política”. No obstante, para cada uno de los integrantes del cenáculo constituía una obligación moral la “inadaptación”, el “inconformismo” y la “lucha con el medio”, pero eso sí, “haciendo hincapié, más que en el aspecto sociológico del problema [social], que no es abandonado, en sus repercusiones espirituales”.⁹⁸

García-Viñó, al pregonar a los cuatro vientos la calidad paradigmática de los textos del llamado “grupo metafísico”, se decanta por la opción (desafortunada, como lo comprobaría el tiempo) de combatir un dogmatismo narrativo anteponiéndole otro. “Pero lógicamente habría de asumir el riesgo del enfrentamiento directo con un enemigo mayor: la crítica defensora del realismo”. Se generó entonces una polémica entre quienes querían imprimir

⁹⁸ Manuel García-Viñó, *Novela española actual*, pp. 217 a 221.

un viraje "hacia tierras no realistas", lo que venía a significar, más o menos, hacia realismos subjetivos e interiores, y quienes "aun reconociendo el agotamiento del realismo social, entendían que el novelista debía asumir un papel crítico ante la sociedad de su tiempo".⁹⁹

En el seno de dicha pugna intelectual entre bandos que defendían propuestas novelísticas acaso más diferentes en el plano especulativo que en el práctico, se produjo un par de defecciones en la facción crítica (o lo que quedaba de ella) patrocinadora del realismo social; abandonos que, pese a que muchas otras voces ya habían manifestado su rechazo a dicha corriente,¹⁰⁰ tuvieron gran relevancia en el mundo literario español de finales de los sesenta y principios de los setenta. Los desertores, que abogan ahora por una literatura compleja y refinada, elusiva de los excesos del naturalismo documental, habían sido, junto con Juan Goytisolo, los promotores teóricos y ejecutivos más influyentes en el desarrollo de la narrativa socialrealista. Pero a estas alturas el crítico José María Castellet ha dejado de confiar en las potencialidades reveladoras de la realidad atribuidas anteriormente a una literatura objetivista, antiburguesa y/o proletaria; una literatura que él había preconizado con fervor¹⁰¹ y que, a partir de 1968, se le antoja maniquea y esquemática, incapaz de presentar adecuadamente el amasijo de contradicciones que consti-

⁹⁹ Óscar Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁰ Así, por ejemplo, José Ángel Valente advertía al principiar la década de los sesenta, que la sola conjugación de una temática social y un antiformalismo técnico no era suficiente para garantizar la calidad de la obra; antes bien, podía resultar sumamente paralizadora. Y Guillermo Díaz Plaja reconocía el mismo año su hastío ante una literatura magnetofónica, declarando a continuación estar hambriento de fantasía. Véase, respectivamente, "Tendencia y estilo", *Ínsula*, núm. 180, noviembre de 1961, p. 6, y "Del infrarrealismo a la fantasía", en *La letra y el instante*, pp. 23 y 24.

¹⁰¹ Poco después de la publicación de *Tiempo de silencio*, en el coloquio "Realismo y realidad en la literatura contemporánea", celebrado en la Universidad de Madrid en octubre de 1963, Castellet todavía se pronuncia incondicionalmente a favor del realismo crítico, social, comprometido. Véase Martínez Cachero, *op. cit.*, pp. 266 y 267.

tuye el mundo. En todo caso, Castellet le adjudica una nueva misión al novelista, que a partir de esta etapa declinatoria de la década deberá “destruir el cadáver de la lengua, los despojos de la tradición y el fantasma de nuestra propia visión del país”.¹⁰²

El editor Carlos Barral, por su parte, reconoce en 1971 haber creído antes en la generación del medio siglo porque, a pesar de la pobreza de la literatura escrita en castellano, le parecía el movimiento más serio y prometedor. Aquel grupo literario, abunda Barral, asomó a la vida pública desde las trastiendas del premio Nadal, “y luego compareció de un modo coherente en una colección, la ‘Formentor’, en la que yo era muy generoso en cuanto a la calidad de los libros [...]”. Condescendencia motivada, según afirma el empresario, poeta y librero, por la creencia de “que de allí partiría un movimiento renovador”.¹⁰³

En una entrevista concedida por Carlos Barral a Eduardo G. Rico, éste formuló al primero la siguiente pregunta: “¿Como principal responsable del lanzamiento de la tendencia social tanto en España como en Europa, qué valores advertiste en ella?” A lo que contestó el entrevistado:

Veamos. Mi responsabilidad se limita al propósito de procurar una dinámica editorial al movimiento exclusivamente en el campo de la narrativa. Pero la poética “social” existía ya y se había posesionado de la vocación de muchos escritores, sobre todo poetas líricos. También las novelas más definitorias de aquella escuela literaria, *La mina*, de Armando López Salinas; *La piqueta*, de Antonio Ferres, y *La zanja*, de Alfonso Grosso, se habían publicado ya, y semiconsagrado como segundonas del premio Nadal.

Por mediación de estos pioneros del neonaturalismo de intención política, de otros escritores de diferenciada poética pero de parecida ideología y de algunos presuntos poetas-sociales, conocí en Madrid a un numeroso grupo de novelistas *en hebre* que me pareció que re-

¹⁰² Véase su artículo “Tiempo de destrucción para la literatura española”, en *Imagen*, suplemento núm. 28, 15 de julio de 1968, p. 8.

¹⁰³ Estas declaraciones de Carlos Barral se encuentran en Eduardo G. Rico, *Literatura y política (en torno al realismo español)*, p. 14.

presentaban una idea congruente y honesta de literatura, una idea un tanto primaria, suspendida entre el dogmatismo de Gramsci y la lectura muy aproximada de Lukács, pero que podía ser el punto de arranque de una verdadera renovación de los presupuestos de la novelística española. Lo creí verdaderamente así, y tal vez mi cálculo no se hubiese frustrado si aquella poética no se hubiera congelado en rígidos dogmatismos sobre la finalidad histórica del arte o si las circunstancias históricas de aquel inmediato futuro hubieran resultado mejores compañeras [...]¹⁰⁴

Pocas cosas más desalentadoras para el espíritu constructivo del escritor socialmente responsable y transformador de la realidad (en parte gracias a la hipotética mediación del lector-coautor pregonada por Castellet en 1957), que la respuesta que da Barral a una nueva pregunta de Rico: “¿Puede la literatura cambiar la realidad?”

Sigo pensando que la literatura es uno de los mecanismos culturales que más contribuyen a la evolución del mundo. Pero nunca pensé —ni entonces ni ahora— que la literatura tuviese por función el intervenir directamente en el proceso de las sociedades que la practican.¹⁰⁵

De esta manera, el realismo social, moribundo a finales de los cincuenta y prácticamente aniquilado, en cuanto corriente, a partir de *Tiempo de silencio*, recibe una serie de —no por tardías menos oficiales— notas necrológicas al filo de los setenta. Nuevamente es Carlos Barral, en el año de 1971, quien parece llevar la batuta en el coro de voces que se ensañan con el cadáver de la literatura objetivista con pretensiones reformadoras. Si Rafael Conte hace públicos su incredulidad y desaliento frente a una novelística que ha perdido totalmente la brújula, integrando esa temporada uno de los peores catálogos de los últimos lustros de la historia literaria española, Barral lamenta que en su mesa de editar haya siempre manuscritos de jóvenes autores españoles reinicidentes en un naturalismo antiguo, manifestado en un lenguaje

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁰⁵ *Idem*.

apolillado. Novelas rurales o costumbrismo provinciano, autobiografías solemnes, mamotretos eróticos sin ningún interés, se lamenta el editor. O el extremo opuesto: un experimentalismo gratuito, sin ninguna indagación genuina en las porosidades y niveles del lenguaje. "Parecen todas novelas velozmente escritas y con un mundo cultural de referencias de bachiller más o menos aprovechado y de lector de dudosas traducciones". Libros en su mayoría correctos, si se quiere ser generoso, "pero mediocres".¹⁰⁶

EL LANZAMIENTO EDITORIAL DEL 72

Un año más tarde, en septiembre de 1972, Carlos Barral tiene ocasión de mostrar su fidelidad a lo que ya viene siendo una costumbre: el acaparamiento de la atención pública y el ejercicio simultáneo del protagonismo en el campo literario español. A la vuelta del Coloquio Internacional sobre el Libro, celebrado en Caracas, escribe en el semanario *Triunfo* un artículo¹⁰⁷ (que después será recogido por Barral Editores en un folleto titulado *¿Existe o no una nueva novela española?*) que adelantaba la noticia de la próxima aparición de una serie de libros, tanto de novísimos escritores como de novelistas de generaciones anteriores que habían tomado la sabia decisión de transitar por rumbos novedosos. Tras una etapa de cierta desorientación novelística nacional, a la par que de una ostensible omnipresencia de los narradores hispanoamericanos en las librerías peninsulares¹⁰⁸ (de la recepción del boom en España se hablará un poco más adelante), se anuncia, en palabras de Barral, el final de la "crisis de indigencia de la novela española" y el consiguiente nacimiento, o resurrección, de una

¹⁰⁶ Tanto el diagnóstico de Conte como la queja de Barral se localizan en *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 179, 9 de diciembre de 1971, dedicado a dilucidar esta cuestión: "¿La novela, enferma?", pp. 2 y 6, respectivamente.

¹⁰⁷ "Puntualización de motivos: enfrentamientos novelísticos de continente a continente", núm. 522, 30 de septiembre de 1972, pp. 36 y 37.

¹⁰⁸ Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, p. 95.

nueva novelística, “menos anecdótica, más preocupada por el material lingüístico y por las significaciones generales y aleatorias”.¹⁰⁹

En consecuencia, el 16 de octubre Barral y José Manuel Lara hijo se reúnen en el hotel Ritz de Barcelona¹¹⁰ para hacer, con todas las formalidades que amerita la ocasión, en el marco publicitario de una rueda de prensa por ellos mismos convocada, el lanzamiento de los títulos y autores anunciados. En su intervención, el primer editor se limita básicamente a repetir los argumentos que ha expuesto por escrito un par de semanas antes, mientras que el segundo aprovecha su turno para declarar que si Planeta ha decidido sumarse a la iniciativa de Barral Editores, esto obedece al deseo de probar la vitalidad y vigencia de la narrativa que hacen en España diversos escritores de última hora. Se trata, en suma, de acreditar editorialmente un grupo de novelas que se presentan al público “como narrativa ‘nueva’ y, a la vez, como arte valioso”.¹¹¹

De los diecisiete títulos, doce salen al mercado de la mano de Barral Editores y otros cinco de la de Planeta.¹¹² Vale la pena recordar que, hasta antes de su inusual y efímera alianza publicitaria, estos sellos editoriales se habían distinguido de otras casas

¹⁰⁹ Carlos Barral, en *Triunfo*, art. cit.

¹¹⁰ Para una crónica detallada del lanzamiento editorial encabezado por estos editores, véase Martínez Cachero, *op. cit.*, pp. 316 a 327.

¹¹¹ Pablo Gil Casado, *op. cit. supra, idem.*

¹¹² Las novelas de esta pretendida explosión de la nueva narrativa española forman parte de dos colecciones: “Hispánica Nova” de Barral Editores, y “Biblioteca Universal Planeta”. En la primera quedaron incluidas las siguientes obras: *La espiral* de Javier del Amo, *Las lecciones de Jena* de Félix de Azúa, *Alimento del salto* de Javier Fernández de Castro, *Walter, ¿por qué te fuiste?* de Ana María Moix, *El juego del lagarto* de Carlos Trías, *Celia muerde la manzana* de María Luz Melcón, *Rey de gatos* de Concha Alós, *También murió Manceñido* de Ramón Carnicer, *Ocho, siete, seis* de Antonio Ferres, *El gran momento de Mary Tribune* de Juan García Hortelano, *Los argonautas* de Baltasar Porcel y *Laberinto levítico* de Germán Sánchez Espeso. Integraron la serie de Planeta: *Yo maté a Kennedy* de Manuel Vázquez Montalbán, *Diálogos del anochecer* de José María Vaz de Soto, *La última llave* de Federico López Pereira, *Punto de referencia* de José Antonio Gabriel y Galán e *Invitado a morir* de Ramón Hernández.

editoras, pero principalmente entre ellos dos, por apoyar resueltamente tendencias narrativas de signos disímiles. La percepción general que tenía el lector, y que el cotejo de las novelas anteriores a 1972 permite ratificar en buena medida, era que mientras Seix Barral o su sucesora, Barral Editores, había apoyado una literatura española que (en realidad más por los aspectos formales que por la temática) podría calificarse de vanguardia, Planeta había apostado siempre por una narrativa en la que importaba mucho más lo que se decía que el modo de decirlo. Que cada novela concreta de uno u otro sello planteara en el fondo, por lo regular, los mismos asuntos puestos en boga por el realismo social, importaba poco, y en cualquier caso el lector identificaba dos concepciones novelísticas que ensalzaban sendos procedimientos de construcción distinguibles, si se permite cierta simplificación esquemática, por la sencillez y transparencia de lenguaje, representadas por Planeta, y por la complejidad lingüística y estructural, simbolizada por Barral.

Percepción general que, a juzgar por las novelas entonces recién lanzadas a las librerías, no parece ir muy desencaminada, puesto que las redactadas por los autores más jóvenes de la casa Barral se caracterizan, precisamente, por su talante experimental, por su voluntad, no siempre llevada a felices términos, de complicación expresiva. Las de Planeta, por su parte, cumplen con el requisito tácito pero fundamental de emplear las técnicas narrativas como un instrumento al servicio del contenido, nunca como el contenido mismo. Sin embargo, la alianza fraguada por Barral y Lara, tal vez por no poder ocultar los resortes de oportunismo comercial en que se sostenía, propagó el escepticismo entre los potenciales consumidores-receptores, circunstancia a la que habría que añadir —en opinión de Martínez Cachero— el hecho de que a las mercancías publicitadas les haya faltado “el espaldarazo consagradorio de un escándalo o de un premio sonado”.¹¹³

Además, los lectores de Barral y Planeta en principio parecían excluirse mutuamente. Aunque siempre hay un considerable

¹¹³ *Op. cit.*, p. 321.

margen de inexactitud en la generalizaciones, no resulta descabellado sostener que el sector identificado ideológicamente con la oposición antifranquista mostraba abiertamente sus preferencias por Barral, mientras que en el bando competidor se adscribían aquellos o más identificados con el régimen, o más pasivos políticamente, o situados en alguna variante similar. Los primeros, desde el punto de vista de las preferencias literarias, a pesar de que autores y editores de ambos sellos echaban mano de los mismos mecanismos de la industria editorial, rehuían cualquier literatura que de antemano sonara a frivolidad o *best seller*, mientras que a los segundos no les inquietaba particularmente el número masivo que pudieran alcanzar las tiradas planetarias.¹¹⁴ En cualquier caso, cabe afirmar que la acogida que el gran público brindó al lanzamiento renovador fue, a lo sumo, tibia. Si se quiere ir más allá, y se la compara con la reacción que había generado pocos años antes el boom hispanoamericano, es incluso correcto sustentar que el recibimiento que los lectores comunes y corrientes dispensaron al hatillo de novedades (bajo el envoltorio de plástico, los libros de Barral lucían una cinta publicitaria que preguntaba capciosamente al consumidor: “¿Existe o no una nueva novela española?”) se manifestó en un sentido inversamente proporcional a las esperanzas que los editores habían depositado en sus “nuevos” talentos.

No obstante, al poco tiempo de publicados los libros, además de las crónicas de los periodistas culturales, surgieron los primeros comentarios de los críticos profesionales. La lista de reseñas es amplia y excedería los propósitos de este trabajo dar cumplida cuenta de cada una de ellas. Vale la pena, sin embargo, recoger dos opiniones críticas, una que viene a dar crédito a la propuesta “regeneradora” impulsada por los industriales libre-

¹¹⁴ Este panorama no excluye, naturalmente, la posibilidad de lectores eclécticos que leyeran todo lo que despertara su curiosidad. Sin embargo, sirve para entender mejor las dificultades que las novelas del lanzamiento de 1972, al margen de sus bondades o defectos intrínsecos, habían de vencer para alcanzar el éxito de ventas deseado por sus promotores.

ros, y otra que demuestra que la selección de obras transformadoras de la novelística española que han hecho Barral y Planeta no responde ni a una pauta estética particular ni a una determinada congruencia generacional apreciable en las dispares edades de los novelistas, ni siquiera a un criterio que permita hablar, entre los más jóvenes, de autores estrictamente debutantes.

Según Juan Pedro Quiñonero, el acto de presentación de las novelas del equipo de novísimos barralianos, celebrado en Madrid el día 30 de octubre, tuvo el "valor del manifiesto", y venía a constituir el nacimiento a la luz pública de una talentosa generación de novelistas.¹¹⁵ Desde los tiempos del realismo crítico, añade, no se había visto cosa parecida: el lanzamiento masivo de una nueva camada de autores en los que habrá de cifrarse, de alguna manera, el porvenir de la novela española.¹¹⁶ Mucho menos entusiasta es el parecer del articulista José Domingo, a quien no deja de resultar sorprendente que dos editoriales de la mayor fuerza, pero de criterios hasta entonces incompatibles, hayan decidido unirse para presentar al público la supuesta realidad de una nueva novelística española. A su entender, no existe la menor duda de que Carlos Barral, primero a través de Seix Barral y después desde Barral Editores, ha desempeñado en el campo literario peninsular el papel de abogado de las sucesivas corrientes que han dominado las actividades editoriales de la posguerra dedicadas a la narrativa, tanto nacional como extranjera. Él es el responsable de que el *nouveau roman* francés haya sido traducido y, por lo tanto, leído en castellano, y otro tanto puede decirse de los novelistas de la Alemania dividida; a él hay que atribuirle la promoción y posterior consolidación, hasta volverlo impracticable, del movimiento del realismo social, que en sus principios no encontró mejor plataforma de impulso que la editorial catalana. Barral, por último, fue quien abrió paso en las prensas españolas a los novelistas del

¹¹⁵ Sobre los "novísimos" y su apadrinamiento por Castellet volveremos más tarde.

¹¹⁶ En *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 226, 2 de noviembre de 1972, pp. 4 y 5.

'boom' latinoamericano, "a quienes se transfirieron casi en exclusiva los premios Biblioteca Breve, que hasta entonces habían dado preferencia a los novelistas sociales". Y por lo visto a él corresponde otra vez, señala Domingo, iniciar este retorno hacia los novelistas españoles, "en franca minoría hasta hace poco en el catálogo de sus últimas publicaciones".¹¹⁷

A la sorpresa de la inaudita fusión editorial, señala José Domingo, hay que añadir el estupor originado por la desigual lista de autores del lanzamiento. Un "alud de novelas" no sólo "desproporcionado en cuanto a la capacidad adquisitiva del lector español medio", sino "de más que difícil digestión por el carácter experimental y bastante árido de la mayoría de sus componentes", conjunto al que se han incorporado los dos tomos —cuya suma alcanza las ochocientas páginas— de *El gran momento de Mary Tribune* de Juan García Hortelano. Haciéndose eco de un insinuante cuestionamiento planteado anteriormente por el periodista barcelonés Joan de Sagarra, Domingo no descarta que el tinglado entero del "boom español" haya obedecido a la necesidad comercial y a la estrategia publicitaria, una vez que la moda de los novelistas latinoamericanos parecía haber declinado, de dar el carácter de auténtico acontecimiento a la publicación de la novela de García Hortelano, quien, al ser ya un autor de prestigio, arroparía al resto de los novelistas, respaldándolos con su presencia y presidiendo lo que se pretendía mostrar editorialmente como un nuevo grupo o movimiento.¹¹⁸

En todo caso, la diferencia establecida entre los autores "novísimos", como se les llama ahora, revitalizando la denominación que Castellet había dado a su famosa recopilación de poetas, y los "escritores de generaciones anteriores que han escogido nuevos rumbos", requiere de un ajuste terminológico, ya que entre los autores propuestos, como advierte Domingo, hay que distinguir, teniendo en cuenta sus fechas de nacimiento y trayectoria, por lo

¹¹⁷ " 'Novísimos', 'nuevos' y 'renovados' ", en *Ínsula*, núm. 316, mayo de 1973, p. 6.

¹¹⁸ *Idem*.

menos tres niveles: los “veteranos renovados”, entre quienes cabría destacar a Ramón Carnicer (1912), Antonio Ferres (1924), Concha Alós (1927) o el propio García Hortelano (1928); los “nuevos”, que suben al podio literario precedidos de cierta experiencia anterior, como es el caso de Manuel Vázquez Montalbán (1939) o de Ramón Hernández (1935); y los “novísimos” que, como Félix de Azúa (1944), debutan con su primera novela. Sobre estos últimos opina Domingo que el solo hecho de que la mayoría de ellos presentara sus novelas al Premio Barral de novela 1972, sin haber obtenido alguna mención, es suficiente “indicio de que no nos hallamos ante ninguna obra no ya excepcional, sino siquiera notable”.¹¹⁹

Es evidente que el “boom español” impulsado por Barral no consiguió rivalizar seriamente,¹²⁰ ni desde el punto de vista comercial, ni desde la audacia narrativa propuesta por los textos, ni desde la perspectiva de la recepción crítica nacional, con el otro boom promovido por el mismo editor unos pocos años antes. El lanzamiento editorial de 1972, ofrecido vagamente al público como un bloque homogéneo y revolucionador, agrupaba no sólo autores de distintas edades y variopintos currículos, sino también de inclinaciones estéticas muy variadas. Proliferación de propuestas que constituían un testimonio de la brecha abierta por Luis Martín-Santos en 1962, que la prolongaban reactualizando la vigencia de un problema de concepción novelesca (y, lo que viene a ser lo mismo, de supervivencia artística): ante la imposibilidad de volver al realismo social de los cincuenta, ¿qué camino tomar? Este episodio de principios de los setenta permite fijar con precisión un momento del permanente conflicto teórico (en última instancia, deontológico) de la renovación novelística: ¿en qué consiste la novedad de la obra narrativa? ¿Cómo se llega a la forma original y, una vez conseguida ésta, cómo es posible superarla para crear artís-

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Como tampoco lograron rivalizar, por esas mismas fechas, los “boomes” regionales de los “narraluces” y “narraguanches”, surgidos efímera y respectivamente en los ámbitos de la narrativa andaluza y canaria.

ticamente un modelo que, en tanto realidad estética, es nuevo no sólo por ser posterior en el tiempo sino por constituir, en comparación con el tipo novelesco anterior, una alternativa a la vez paradigmática e inimitable? Si las formas ejemplares condensan y revolucionan a la par la tradición literaria del género, ¿qué trayecto es dable seguir para no incurrir en la mera y prolongada imitación?

LA NARRATIVA SE DESPOJA DE SUS FUNCIONES CÍVICAS

En este momento de la historia literaria española es posible advertir, al margen de fuertes voces individuales que son capaces de manifestarse a contracorriente, dos tendencias principales, suficientemente representadas en el lanzamiento del 72, cuyas directrices pueden rastrearse con relativa facilidad. Ambas se traducen en la búsqueda de una salida a la situación deontológicamente problemática (qué requisitos debe reunir una obra para ser valiosa) en que ha quedado anclada la novela española a raíz del ocaso del realismo social, la excéntrica genialidad de Martín-Santos y la conjunción de preocupación formal y visión crítica de la novela estructural o desmitificadora. En la novela española de la séptima década del siglo XX convergen, como ha señalado acertadamente Rafael Conte,¹²¹ una propensión más o menos conservadora al remozamiento del realismo tradicional, y una inclinación a un experimentalismo basado en la necesidad existencial, y formalmente renovadora, de escribir sobre fenómenos estrictamente subjetivos apelando a las técnicas de construcción de la vanguardia europea. Y apelando también, hay que añadir, a los métodos vanguardistas hechos propios y transformados creativamente por el boom hispanoamericano.

Pero antes del lanzamiento editorial de 1972, aglutinador de las tendencias novelísticas renovadoras más fácilmente identificables, la novela estructural inmediatamente posterior a *Tiempo*

¹²¹ En *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 241, 15 de febrero de 1973, p. 2.

de silencio, y la novela experimental pocos años anterior o incluso paralela a los escritos de los novísimos publicados por Barral y Planeta, habían atestiguado ya una voluntad de cambio que respondía, en esencia, a la necesidad de liberar a la literatura del papel simplificadoramente denunciador y comprometido que hasta entonces se le había atribuido. Era inaplazable, por lo tanto, que la estética rompiera las ataduras que la esclavizaban a la ética. Porque en la medida en que la narrativa se despojara de sus antiguas funciones civiles, en la medida en que dejara de actuar como un sucedáneo de la prensa, las perspectivas se abrirían, y sus posibilidades artísticas se enriquecerían.

De hecho, en los primeros años de los sesenta comienza a verificarse en la sociedad española un fenómeno que, a partir de 1965, adquiere los contornos de una realidad cierta: los literatos van siendo paulatinamente reemplazados por los periodistas en la tarea de difundir información sobre los problemas nacionales.¹²² Con esto, la novela se libera de la obligación, hipotética pero profundamente interiorizada en los narradores, de comunicar de modo directo y sin adornos la verdad acerca de los problemas sociales; el periodismo, por contraste, da cada vez mayores señas de profesionalización. De este modo, una vez que la responsabilidad de mantener al tanto de los asuntos políticos a los lectores se traslada del campo literario a la prensa, la novela queda situada en las mejores condiciones para interrogarse acerca de su naturaleza y finalidad. El estigma de “retrógrada”, “reaccionario” o “evasionista” que pocos años atrás, como registra Manuel García Viñó,¹²³ caería sobre la cabeza de aquel novelista que se atreviera a explorar caminos literarios distintos a los preconizados por el realismo social, a finales de los sesenta y principios de los setenta ha perdido toda su fuerza moralmente amenazadora.

El experimentalismo cobra vida en este contexto en el que ya no se hace indispensable la exposición, a través de un lenguaje

¹²² Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, p. 170.

¹²³ *Op. cit.*, p. 15.

directo, de la injusta realidad del pueblo español. Ni reiteración de las profundas diferencias que separan a las clases privilegiadas de las menos favorecidas, ni reprimenda narrativa de la molicie e inanidad que se apodera como un cáncer de la frívola burguesía ociosa. Por el contrario, su postura es medularmente antirrealista. Tanto es así, que Pablo Gil Casado enmarca a la ficción experimentalista, que él identifica con los nombres de “creacionismo experimental” o “metaficción”, dentro de lo que el mismo crítico considera la “tendencia deshumanizada” posterior a la crisis del realismo social, corriente que se definiría precisamente por ser el “reverso de la literatura social”, en el sentido de que la problemática colectiva existente en el entorno “se reemplaza por una temática intimista, privatizada, ya sea en forma de particularización egocéntrica o de virtuosismo formalista”. El experimentalismo, desde este punto de vista, sería una de las máscaras que adopta la literatura deshumanizada, y se definiría por ser “ficción de la ficción”,¹²⁴ es decir, novela del proceso creador novelístico. Mecánica escrituraria en la que el mundo representado por la novela convencional es sustituido por las ideas, pensamientos y obsesiones de un artífice invasor que especula arbitraria y exclusivamente, sin importarle demasiado el efecto que pueda provocar en el lector, como si fuera un asunto privado entre el autor y su conciencia, sobre los elementos que intervienen en la composición de una novela.

La novelística experimental española encuentra diversas fuentes de inspiración, dentro y fuera del propio campo literario y dentro y fuera del propio idioma. Si los novelistas hispanoamericanos, al mediar la sexta década del siglo, infundieron al género fuerzas revitalizadoras, autores extranjeros como Burroughs,

¹²⁴ *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, pp. 9 a 11, 107 y ss. El término “novela deshumanizada” empleado por Gil Casado ofrece en la práctica innumerables complicaciones para clasificar los textos. Más que a una literatura “desprovista de humanidad” o “antisolidaria”, calificativos ya de por sí bastante lábiles, a lo que el ensayista parece querer aludir es a una concepción novelística mucho más preocupada por sus cualidades estéticas intrínsecas que por sus potencialidades éticamente beneficiosas.

Beckett o Ionesco, que a veces incluso circulaban en versiones originales no traducidas, constituyeron referencias nada extraordinarias para los más jóvenes. La novela de la experimentación, por otra parte, remite a importantes antecedentes localizables en la propia tradición nacional: Unamuno (*Niebla*, 1914), Ramón Gómez de la Serna (*El novelista*, 1923), el exiliado Francisco Ayala (*Muertes de perro*, 1958), entre otros.

El experimentalismo español, además, es contemporáneo del turbulento periodo de los años sesenta y sus orfebres, en términos generales, son jóvenes escritores pertenecientes a la generación del 68. La juventud es el dato sociológico caracterizador de la mayoría de los escritores experimentales,¹²⁵ que ejercen su profesión envueltos en y participando de los vigorosos vientos revolucionarios que recorren (principalmente) el orbe occidental anunciando radicales cambios en el orden establecido y su escala de valores morales. Hay en los narradores experimentalistas de la generación del 68 un común afán rupturista que en lo estético tiene relación con una serie de coincidencias vitales. Han nacido entre el año de la finalización de la guerra civil y el medio siglo, han padecido las limitaciones educativas de una difícil posguerra y, sin embargo, no han recogido los estandartes del conflicto ideológico que dividió a las generaciones mayores en bandos antagonistas. No obstante las restricciones de la dictadura, como ya se ha señalado, han tenido acceso a importantes textos extranjeros, e incluso han podido viajar por Europa sin mayores complicaciones. En general se han decantado por la disidencia antifranquista pero, rasgo esencial para comprender su propuesta literaria, han marcado una línea fronteriza entre las preferencias políticas y las responsabilidades cívicas, por un lado, y el compromiso de la literatura, por otro.¹²⁶

¹²⁵ Óscar Barrero Pérez, "Para una sintaxis de la desesperación: la novela experimental española", en *Anales de la literatura española contemporánea*, 16-3, p. 233.

¹²⁶ Santos Sanz Villanueva, "Manifiesto: Generación del 68", en *El Urogallo*, núm. 26, junio de 1988, p. 29.

Sus obras primerizas, o la etapa preparatoria de las mismas, en general han coincidido con sus primeros años en la universidad, y sobre ellos han ejercido importante influencia el estructuralismo, las revistas francesas *Tel Quel* y *Poétique*, “las formas novelescas recién descubiertas de la narrativa hispanoamericana”.¹²⁷ Datos de una educación vital y literaria que, a pesar de los matices que existen en el entusiasmo manifestado por los experimentos narrativos en cada caso particular, y a pesar de que el experimentalismo más extremo será abandonado por completo, en cuanto tendencia, al mediar los setenta, desembocan en un conjunto de premisas sobre el quehacer artístico ampliamente compartidas: un rechazo categórico al compromiso social del escritor y, por ende, al realismo social; la defensa de una literatura sustentada en la investigación del lenguaje, en la experimentación de la forma, en los aspectos arquitectónicos de una estructura que debe desplazar, por su relevancia primordial, a las cuestiones argumentales o de contenido. Se impulsa así una narrativa que, al apartarse de los referentes convencionales de la novela, y al situar al individuo en una atmósfera aparentemente desprovista de toda sustancia histórica y social, se torna solipsista, autoexploradora de un mundo difuso en el que el protagonista, sin contornos reconocibles, se caracteriza justamente por su falta de caracterización. Los objetivos teórico-programáticos de la literatura más experimental son, en comparación con los del relato tradicional, apocalípticos: aniquilamiento de la anécdota, muerte de los personajes, destrucción del tiempo y el espacio, prescindencia de la acción.¹²⁸

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ La aparición de los novelistas de la generación del 68 supone, a decir de Sanz Villanueva, una ruptura, aunque sus integrantes avancen posteriormente por distintos caminos que desembocarán en la pluralidad de tendencias característica de la segunda mitad de los setenta (*ibidem*, p. 31). A reserva de un posterior y más detallado análisis de la novelística española en los tiempos de la transición política, baste adelantar por ahora que la misma promoción del 68 reaccionará contra el experimentalismo exacerbado, recuperando el viejo gusto por contar historias; esto es, retornando a una postura narrativa más convencional.

El experimentalismo en España, con independencia de las incursiones en él realizadas por autores de generaciones mayores (el caso paradigmático es el de Cela, con su *San Camilo*, 1936, publicada en 1969, o con su *Oficio de tinieblas*, 5, de 1973), es esencialmente una postura de juventud, una forma de rebeldía ante las convenciones heredadas de la tradición anterior.¹²⁹ Surge en una época de profundas mutaciones culturales y en el fondo de su talante iconoclasta, que en los textos se esfuerza por relegar o hacer desaparecer por completo la realidad política y social, reposan aquellas alusiones que “delinean el reducto de una particular mitología, literaria, filosófica, cinematográfica y musical” y que, con independencia de las inclinaciones referenciales más o menos acentuadas por parte del autor, pertenecen al marco histórico en el que se sitúa la corriente experimentalista. Como ha apuntado Óscar Barrero Pérez, en las novelas adscritas a este movimiento es fundamental la reflexión metaliteraria, pero ésta no podría comprenderse con cabalidad si se sustrae a una serie de hitos generacionales comunes,¹³⁰ como tampoco podría entenderse si se prescindiera del análisis de la particular evolución histórica del campo literario español, ámbito donde el socialrealismo había exhalado su último suspiro sin que se hubieran configurado aún claramente los contornos de las corrientes literarias que serían sus sucesoras.

LOS EXPERIMENTALISMOS “FORMALISTA” E “INFORMALISTA”

En cualquier caso es conveniente, como ha hecho Rafael Conte,¹³¹ distinguir dos tipos de experimentalismo: uno producido en aras de una vanguardia finalmente preocupada por la forma, es decir, en última instancia cuidadosa, de algún modo, del “texto y

¹²⁹ Óscar Barrero Pérez, art. cit., p. 225.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 235.

¹³¹ “La narrativa en 1975. Entre la tradición y la vanguardia”, en *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 389, 26 de diciembre de 1975, pp. 1 y 2.

la estructura", y otro mucho más agresivo que desecha "la creación de un texto o una estructura bellos". Se puede hablar, entonces, de un experimentalismo "formalista" y de otro "informalista". Esto es, de una literatura que incorpora distintas técnicas experimentales en su desarrollo y construcción, que habla mayor o menormente del proceso de novelar como la materia novelable misma, que combina elementos genéricos heterogéneos y hace una reflexión sobre el lenguaje y su utilización (en este sentido, todas las grandes novelas del siglo XX son más o menos experimentales, como lo es la novela estructural española), pero que finalmente persigue la materialización del objeto artístico, y un experimentalismo, al que se afiliaron sobre todo los jóvenes escritores españoles de la generación del 68, cuya última finalidad, como advierte Conte, es la "autofagia", la autodestrucción. Este experimentalismo que se ha venido comentando, habrá de desaparecer, junto con los sueños revolucionarios del 68, al mediar la década de los setenta.

Por supuesto, la lectura de los textos no siempre permite distinguir con facilidad los dos experimentalismos, el radical y el atenuado por decirlo de alguna manera, y entre uno y otro extremo a veces media una escala de sutilezas tan difícilmente analizables desde una perspectiva meramente teórica, que se hacen necesarias las matizaciones al momento de confrontar una obra con otra. Con todo, parece adecuado señalar que junto a las novelas mayor o menormente experimentales promovidas por Barral en 1972, hubo otras que encontraron distintos foros de expresión y que, en general, pueden identificarse por su empeño en traducir el ejercicio de la escritura a un programa crítico destinado al aniquilamiento de la novela. Poco antes o poco después que los valores aupados a los ruedos de la experimentación novelesca por Barral Editores, publican novelas experimentales autores como Germán Sánchez Espeso (*Experimento en Génesis*, 1967), Mariano Antolín Rato (*Cuando 900 mil mach aprox.*, 1973), José María Guelbenzu (*El mercurio*, 1968), Juan Cruz Ruiz (*Crónica de la nada hecha pedazos*, 1971) o, más veteranos que ellos, nacidos en la década de los treinta y no en la de los

cuarenta, José Leyva (*Heautontimoroumenos*, 1973) o Emilio Sánchez Ortiz (*P.DEM.A3S*, 1973). Tanto la revista literaria *Papeles de Son Armadans*, por el espacio concedido a las propuestas vanguardistas de la experimentación, y sobre toda la editorial madrileña Taller de Ediciones J/B (Josefina Betancor), especializada en la publicación de este tipo de literatura, apoyaron y promovieron con entusiasmo el experimentalismo novelístico. Ya en la década de los ochenta, la colección "Manifiesto" de la editorial Akal recogería el testigo de una narrativa de tintes experimentalistas pero ya no absolutamente experimental.

Dentro del experimentalismo narrativo radical, según Mariano Antolín Rato, uno de sus hacedores y teóricos más activos,¹³² cabría diferenciar lo que es la "nueva ciencia ficción" o, como también comenzó a llamársele por esos años, *nova expresión*, del experimentalismo a secas, sin transubstanciaciones nominales. De esta manera, a la nueva ciencia ficción la determinaría la ausencia de personajes, la imposibilidad de establecer fronteras entre lo que está dentro y lo que está fuera, lo que va antes y lo que sigue después. Estilísticamente, esta rama del experimentalismo encontraría su peso específico en "las audacias formales heredadas directamente de las diversas vanguardias de este siglo", llamando la atención de modo especial "la intrusión masiva de elementos de la nueva sensibilidad, la contracultura, el sikedelismo (sic), el fenómeno pop, el rock". De la confrontación puntual de textos de nueva ciencia ficción con otros llanamente experimentales no se desprende, sin embargo, una diferenciación tan evidente. De hecho, los criterios más fiables para ubicar a los autores de una y otra rama de la corriente experimentalista los proporcionan circunstancias externas a la literatura en cuanto cuerpo textual. Por una parte, el apoyo preferencial brindado por *Papeles de Son Armadans* a un grupo de escritores que tenía su sede de operaciones y, por lo regular, su domicilio en Palma de Mallorca; por otra, el respaldo al que se hizo acreedor otro círculo de narrado-

¹³² Véase "Ficción especulativa y realismo sikedélico (las mutaciones de la SF)", en *Papeles de Son Armadans*, núm. 244, julio de 1976, pp. 89 a 107.

res afincados en su mayoría en las Islas Canarias.¹³³ Aunque más teóricas que fácticas, ambas bifurcaciones del experimentalismo simbolizaban una alternativa periférica respecto a los dos núcleos de actividad literaria tradicional, Madrid y Barcelona.¹³⁴

Consecuencia de un proceso novelístico que impedía volver a los moldes caducos, contemporáneo de un periodo histórico de grandes ilusiones y cuantiosos e inmediatos desencantos, el experimentalismo español, durante la corta pero intensa etapa de su vida, establece una fórmula de fabricación novelística que halla su correlato, en buena medida, en las intranquilidades metafísicas del propio narrador. Si la existencia misma no tiene sentido, si es absolutamente estéril anteponer al vacío de la muerte la angustia y absoluta soledad de los hombres, ¿por qué habría de revestir alguna importancia la novela y, más aún, la narrativa convencional? El experimentalismo, bajo esta óptica, es la manifestación, como ya se ha dicho, de un programa teórico diseñado para la destrucción de la novela misma, ya que a un mundo exterior fragmentado, en permanente e insalvable conflicto con la mente del creador, corresponde una respuesta literaria atomizada y violentamente cuestionadora de los atributos denotativos de la novelística tradicional. La novela experimentalista se arroga así, paradójicamente, la facultad de representar un universo irrepresentable. Y de aquí sus más señalados perfiles: desprecio

¹³³ Para mayor información sobre los experimentalistas mallorquines y canarios, véase Óscar Barrero Pérez, art. cit., pp. 228 a 230. La narrativa canaria más o menos o nada experimental de los setenta daría pie para hablar de otro supuesto "boom" novelístico español, esta vez de dimensiones regionales. Para este tema, remitimos de nuevo al apartado que dedica Martínez Cachero a los "Narraluces y narraguanches" en su *Historia de una aventura...*, pp. 309 a 315.

¹³⁴ Óscar Barrero Pérez, *ibidem*, loc. cit., p. 229. Para un análisis profuso del contexto histórico y el entorno intelectual en que los "niños de la guerra" vinculados a la ciudad condal desarrollan su actividad creadora, véase de Carme Riera, *La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, el núcleo poético de la generación de los 50*, y de Laureano Bonet, *El jardín quebrado: la Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*.

hacia el asunto; tergiversación del mismo, que de real se convierte en aparente, o que brilla por su ausencia a lo largo de casi todas las páginas de la obra; asunción omnímoda, por parte del autor-narrador, del comentario de su propia novela, e incluso del enjuiciamiento del comentario; constante suplantación del lector por parte del novelista, quien abrumba al destinatario de la obra con permanentes digresiones, instrucciones para interpretar el texto, opiniones, etcétera. El escritor se propone asumir el control total del proceso creativo, y de esta manera propicia la dilución de las fronteras convencionales entre el novelista y el personaje. Las criaturas de ficción son desvirtuadas por las constantes intrusiones de su hacedor, y la personalidad de éste se apropia de los espacios novelescos normalmente reservados a los seres producto de la invención del autor. La historia se consolida entonces, con comprobable frecuencia, como el relato de las relaciones entre el "yo" novelista y la construcción (o pulverización) literaria; las subversiones semánticas y gramaticales, los neologismos y barbarismos, los juegos tipográficos, el permanente quebrantamiento de las reglas tradicionales de puntuación y el empleo arbitrario de mayúsculas y minúsculas, y de cualquier recurso expresivo del que se pueda echar mano, son los signos procedimentales de ese vínculo entre el narrador y el proceso creativo.

Pero el experimentalismo no es sólo la claustrofóbica materialización literaria del pesimismo existencial del novelista, y esa proclividad del texto a revertir sobre sí antes que referirse a la realidad externa, constituye también un esfuerzo crítico de profundización en el conocimiento de la literatura. La corriente experimental se transcribe en una propuesta estética cuyo principio deontológico fundamental es que la novela debe ser novela de la novela misma, ficción de la ficción, literatura de la literatura, reflexión literaria sobre el puro ejercicio de la creación. El experimentalismo es por definición antirrealista, antiacademicista, desbaratador de los cánones impuestos por las anteriores tendencias, especialmente la del socialrealismo, si bien después de consolidarse como alternativa novelística derivará él también en molde

reiterado y perfectamente reconocible.¹³⁵ Quizá sea *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu, inventario del tortuoso proceso creativo de un novelista-personaje que intenta escribir un libro homónimo al del autor verdadero, la primera narración en aglutinar la mayoría de lo que más tarde serían las constantes del experimentalismo radical español. Por supuesto que su aparición no constituyó un fenómeno aislado o de generación espontánea, y sus antecedentes contemporáneos nacionales más cercanos pueden encontrarse, entre otros, en Luis Martín-Santos, en las novelas de Gonzalo Suárez (*El roedor de Fortimbrás*, 1965; *Rocabruno bate a Ditirambo*, 1966) o, de gran influencia para el grueso de la generación del 68, en *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet. Pero una explicación de la transformación de la novela española posterior al agotamiento del realismo social, tanto en la etapa “estructural-desmitificadora” subsiguiente a *Tiempo de silencio* como en su fase de intenso experimentalismo antirrealista, quedaría incompleta sin el examen de la recepción que el boom hispanoamericano tuvo en España.

¹³⁵ En 1976, en un artículo a propósito de un par de novelas publicadas en años anteriores (*Tierra desolada* de Agustín Salgado Calvo, 1974, y *El nombre en la orilla* de Juan M. San Miguel, 1975), textos que se apartaban de la moda del experimento desaforado, Rafael Conte celebraba como acontecimiento excepcional que el legado histórico de la tradición tuviera todavía cabida en un mercado dominado o por la literatura de consumo o por su polo opuesto: la negación de la escritura, una novelística que, al juzgar sospechoso el mero hecho de escribir, no cuenta otra cosa sino su razón de ser. Véase “La tradición sobrevive: Juan M. San Miguel y Agustín Salgado Calvo”, en *Ínsula*, núm. 350, enero de 1976, p. 5.

CAPÍTULO II

La recepción crítica del boom hispanoamericano

UN ESPEJO IDIOMÁTICO

A partir del segundo lustro de los sesenta, la recepción crítica española (periodística y/o académica, sincrónica o diacrónica) difícilmente puede indagar en la evolución de la novela contemporánea nacional sin hacer alguna referencia a la narrativa hispanoamericana. La irrupción en el panorama literario hispánico de determinados novelistas extranjeros, procedentes todos ellos de países que habían sido colonias peninsulares, constituye un episodio singular en la valoración crítica de la transformación novelística posterior a Luis Martín-Santos.

Se suele dar como hecho indiscutible que la renovación de nuestra narrativa de posguerra parte de dos datos concomitantes: la aparición de *Tiempo de silencio*, en 1962, y la publicación en España de las mejores obras de novelistas hispanoamericanos como Vargas Llosa, García Márquez o Fuentes. No cabe duda que, a nivel crítico, esto es cierto. Basta consultar las colecciones de revistas y los suplementos culturales de esos años, y los trabajos monográficos publicados a partir de esas fechas por los especialistas en la materia para ver que dicha impresión deriva rápidamente a diagnóstico unánime. Los novelistas, por su parte, se han sumado al veredicto y han contribuido a hacerlo dogma de fe.¹

¹ Ignacio Soldevila Durante, *op. cit.*, p. 324. Soldevila discrepa de la corriente general que sitúa la renovación de la novela española a partir de 1962.

Credo que, efectivamente, ha sido suscrito casi de forma unánime por la crítica. Sin embargo, como consta de dos principios, parece oportuno diferenciar cada uno de ellos. Que la publicación de *Tiempo de silencio* haya marcado un lindero (llámese certificado de defunción o acta de nacimiento) en la novelística española es una afirmación que, ya desde la segunda mitad de los sesenta, poco después del infortunado accidente que privó de la vida a Martín-Santos, encierra un consenso crítico prácticamente categórico. El papel jugado por el boom en la transformación de la novela, en cambio, ha sido interpretado de diversas maneras, y esto, entre otras razones, porque dicho fenómeno (como la propia novela española) se ha intentado explicar a través de sus aspectos literarios pero también por medio de sus manifestaciones sociológicas.

Así, también en el espacio de los últimos cinco años de la década, empiezan a perfilarse dos bandos críticos que emiten opiniones contradictorias sobre la relevancia del boom. De un lado se agrupan los que traducen el hecho del “desembarco” de la narrativa hispanoamericana, con Mario Vargas Llosa a la cabeza, como la realidad de una literatura pujante, a todas luces benéfica, que sin duda alguna influye determinantemente, con sus novedosas aportaciones, en el modo como se hace frente a una crisis que, en términos generales, con independencia de que algunas voces (Torrente Ballester, Cunqueiro) se hubieran internado ya por otros caminos narrativos, había sido desencadenada por la ruptura del modelo socialrealista. Quedan inscritos en el otro sector quienes ven en el boom hispanoamericano, sobre todo, la usurpación sistemática de editoriales y lectores, el acaparamien-

Sin embargo, en el transcurso de su ensayo alude varias veces a Luis Martín-Santos y a la novela hispanoamericana como elementos imprescindibles para comprender la transición de un pauta estética a otra. En un artículo posterior, el crítico parece reconocer tácitamente la enorme dificultad de sustraerse al “dogma de fe”, puesto que ahora se refiere al boom y a *Tiempo de silencio* como factores revulsivos. Véase “La novela española en lengua castellana desde 1975 hasta 1985”, en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, p. 42.

to implacable de premios y la seducción de una crítica veleidosa que se deja llevar por el influjo de las modas.

La historia de estas posiciones encontradas comienza en un año verdaderamente agitado para la novelística española. 1962 marca la fecha no sólo de la publicación de *Tiempo de silencio* sino también de la concesión del Premio Biblioteca Breve, por *La ciudad y los perros*, a un novelista foráneo: Mario Vargas Llosa. A partir de entonces se sucederán los galardones obtenidos por autores hispanoamericanos. En 1963, la primera novela del peruano vuelve a ser distinguida, esta vez con el premio de la Crítica, que en la edición de 1966 laureará su segunda novela: *La casa verde*. También en 1963, *Los albañiles* del mexicano Vicente Leñero gana el Biblioteca Breve, que en las convocatorias 1964, 1967, 1968 y 1971 es otorgado, respectivamente, a las obras y escritores que siguen: *Vista del amanecer en el Trópico* (que se publicaría reelaborada, en 1968, con el título *Tres tristes tigres*) del cubano Guillermo Cabrera Infante; *Cambio de piel* del mexicano Carlos Fuentes; *País portátil* del venezolano Adriano González León y *Sonámbulo de sol* de la cubana Nivaria Tejera. Otros sonados premios van a parar a plumas hispanoamericanas: el Planeta de 1970 se adjudica al argentino Marcos Aguinis por *La cruz invertida*; el Alfaguara de 1971 al chileno Carlos Droguett por *Todas esas muertes*; el Barral de 1971 al argentino Haroldo Conti por *En vida*; el Planeta de 1972, póstumamente, al colombiano Jesús Zarate por *La cárcel*; el Nadal de 1974 al argentino Luis Gassulla por *Culminación de Montoya*.²

Estos reconocimientos literarios constituyen un catálogo más que suficiente para comprobar que entre 1962 y los primeros años de los setenta la novela hispanoamericana adquiere una presencia sin precedentes en el campo literario ibérico. Sin embargo, y a pesar de que es indiscutible que la inclusión de *La ciudad y los perros* en el palmarés de los Biblioteca Breve abría una vía de ac-

² La fuente de estos datos, que incluye algunos sabrosos comentarios y anécdotas relativos al otorgamiento de los premios en esos años, procede de José María Martínez Cachero, *Historia de una aventura...*, pp. 274 a 299.

ceso insospechada para otros escritores extranjeros, los premios no bastan, por sí solos, para explicar el fenómeno del boom (con el que muchos de los galardonados arriba aludidos ni siquiera podrían ser identificados) y, en algunos casos, más que su causa o fundamento parecen ser su consecuencia. De cualquier modo, la década de los sesenta está jalonada por otros importantes acontecimientos literarios y, sobre todo, por la publicación de una serie de novelas que alcanzaron una difusión extraordinaria pese a no haber recibido todas ellas el inmediato espaldarazo consagratorio de una renombrada distinción.

Así, en 1960 aparece *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos; en 1962 *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier y, como ya se ha apuntado, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa es premiada, aunque no se publica hasta 1963; este último año sale a la luz *Rayuela* de Julio Cortázar; en 1965 *La casa verde* de Vargas Llosa; en 1966 *Paradiso* de José Lezama Lima y en 1967 *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (que, como es de sobra conocido, en los siguientes años alcanzaría una circulación masiva en ambos continentes). Ese mismo año, el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias recibe el premio Nobel de Literatura.

Tras sus ediciones americanas, estas obras se publican en España a lo largo del segundo lustro de los sesenta y el primero de los setenta, consiguiendo un éxito de mercado que en una primera fase se prolonga hasta llegar a las cuatro o seis ediciones, con tiradas totales que rara vez bajan de los veinte mil ejemplares.³ El arribo peninsular de esta narrativa, que con el paso del tiempo el grueso del público identificará mayormente con un núcleo fijo de cuatro o cinco narradores (Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar, García Márquez y, después de la publicación de *El obscuro pájaro de la noche* —1970— y de su *Historia personal del boom* —1972—, José Donoso), tuvo una resonancia sin precedentes en el mundo literario español. Entre sus efectos más fácilmente reconocibles

³ Carlos Blanco Aguinaga, "Para un estudio de la recepción de la narrativa del 'boom' en España", en *Quinientos años de soledad*, p. 25.

se encuentra, por una parte, el haber contribuido a que los editores y los propios novelistas de casa descubrieran un mercado de lectores potencialmente distinto al que conformaba la clientela de los best-sellers del momento, y cuantitativamente superior al público que, hasta principios de los sesenta, por lo regular identificado con la cultura de la resistencia antifranquista, consumía la literatura del realismo social (único espacio, a decir de Carlos Blanco Aguinaga, que por entonces no había sido ocupado por los *best sellers*, los libros de texto y las enciclopedias). Por otra parte, la novela latinoamericana influyó, sin que dicha influencia deba ser interpretada como una imitación servil de modelos narrativos, de una manera mucho más abstracta y poderosa al plantear una cadena de cuestionamientos que afectaban la concepción general de lo que se entendía y de lo que debía entenderse por literatura.⁴

Por eso, al margen de las facetas mercantiles más o menos reprobables en las que fue derivando la narrativa hispanoamericana en general, y el boom en particular, importa poner de relieve que el enfrentamiento entre dos bandos críticos (facciones no claramente delimitadas y que admiten un continuo y contradictorio intercambio de integrantes) que polemizan acerca de la importancia que pudo haber revestido una determinada literatura foránea en la transformación de la propia novela, cifra en realidad una tensión entre dos concepciones novelísticas, a primera vista irreconciliables. En esta tirantez, las nociones de compromiso ideológico y vocación crítica del escritor, por un lado, y de radical innovación estética al margen de cualquier consideración extraliteraria, por otro, juegan un papel fundamental. Un conflicto que también encontrará, entre sus traducciones más frecuentes, la oposición entre realismo e imaginación, rigor testimonial y fantasía libertadora.

Una de las primeras voces críticas que se pronuncia sin ambages a favor de la narrativa hispanoamericana es Pere Gimferrer. Para Gimferrer esta literatura se muestra con tanta claridad que,

⁴ *Ibidem*, p. 26.

por lo menos fuera de las fronteras españolas, es un hecho que ha sonado su hora en el panorama literario mundial. Si en el siglo XIX se la acogía como un colorido muestrario indigenista o como una curiosidad folklórica, hoy (agosto de 1966) que los “yanquis” dan sus últimas boqueadas, que el *nouveau roman* da “palos de ciego” y que los españoles e italianos son acompañados sólo de “discreta fortuna”, “los hispanoparlantes de ultramar sientan plaza de adelantados de la actual narrativa”.⁵ Casi dos años y medio más tarde, Rafael Conte, en un artículo publicado en México, vaticina la decisiva influencia que la narrativa latinoamericana contemporánea tendrá para la configuración de la futura e inmediata novela española. Y ello por dos causas fundamentales: “su propio alcance cultural” y “el impacto entre el público”; un público que a esas alturas ya había comenzado a conectar con los novelistas americanos.⁶

En el colofón de los sesenta, se respira en la novelística española un ambiente de agitación e incertidumbre propiciado por las profundas revisiones a que había obligado el agotamiento del realismo social. Había llegado el momento para que novelistas, críticos y editores (en tanto novelistas, críticos y editores, pero también, y no en último lugar, en tanto simples lectores) sondearan retrospectivamente en el periodo franquista y emprendieran un profundo examen del papel que correspondía al escritor frente a la literatura y la sociedad. Es una época, como ya se ha visto, de intensos y, a veces, antinómicos replanteamientos. A las célebres descalificaciones de la corriente socialrealista por parte de Castellet y Barral,⁷ se suman otras como la

⁵ Véase el artículo “Carlos Fuentes” en *El Ciervo*, núm. 150, agosto de 1966, p. 13.

⁶ “La novela española, hoy”, *Revista Universidad de México*, núm. 5, enero/febrero de 1969, p. 24.

⁷ A las intervenciones de Castellet y Barral en su etapa de antagonistas del socialrealismo, puede añadirse también otra del segundo, que no ha sido comentada y que causó enorme revuelo en el medio. El editor catalán es lapidario al aseverar que, desde el punto de vista del estilo, el realismo social fue un naturalismo depauperado y una moda que, afortunadamente, cambió de-

de Salvador Clotas, quien advierte que una obra literaria, al ser demasiado notorios los límites de lo literario, en el mejor de los casos sólo puede llegar a ser progresista (en el sentido de estar bien orientada y de acuerdo con su tiempo).⁸ En opinión de este crítico, la novela española, más que revolucionar su arsenal técnico, debía desarrollar sus facultades imaginativas con el propósito de alcanzar una noción de realidad más compleja, "que vuelva a ser factible y útil a la realidad limitada y cotidiana que la literatura no debe en modo alguno imitar, sino *sustituir*".⁹

En este marco de relectura de la propia producción novelística, la narrativa hispanoamericana adquiere un lugar preponderante, y esto, circunstancia que al ser una obviedad se pasa por alto en muchas ocasiones, no sólo por sus cualidades estéticas intrínsecas, tantas y de tan variado orden, sino por haber constituido una especie de espejo idiomático que devolvía al novelista del realismo social la imagen de lo que no "debía seguir haciendo". La presión venía de fuera pero también, con considerable intensidad, de dentro. Percibido en un principio como una entidad narrativa cuyos integrantes y propuestas eran vagamente identificables, el boom se fue convirtiendo paulatinamente en un punto de referencia novelístico especular que invertía la mirada del novelista hispano hacia sí mismo, con toda la carga de aliciente y de frustración que una situación así puede suponer. Como ha señalado Nuria Prats Fons en su detallada y documentada investigación, se echa de menos una más amplia descripción de la significación propia de la novela hispanoamericana, que estaba en función vicaria respecto de la des-

prisa. Véase "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española", *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario núm. 14, mayo de 1969, pp. 39 y ss.

⁸ Clotas incluso sugiere que presentar una novela bajo el sello del compromiso político puede ocultar una actitud verdaderamente reaccionaria. Véase "Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana", en *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario núm. 14, mayo de 1969, p. 17.

⁹ *Idem*. El subrayado es nuestro.

cripción del estado de la novelística peninsular.¹⁰ Aunque quizá no sería del todo incorrecto alterar los términos de esa dependencia, en la que la novelística peninsular, en la búsqueda de su propia redefinición, estaría en función vicaria con relación a la narrativa del boom.

EL PRINCIPIO DE UNA POLÉMICA

Es en este contexto que aparece en *Informaciones de las Artes y las Letras*, el mismo mes y año que Barral y Clotas publican en *Cuadernos para el Diálogo* sus críticas contra la ya difunta corriente del realismo social, una entrevista en la que el escritor español Alfonso Grosso, con mucha acritud y escaso fundamento, se expresa peyorativamente sobre algunas de las principales figuras de la narrativa hispanoamericana. En dicha conferencia, el entrevistador Antonio Bernabéu formula una serie de preguntas que convergen en dos temas generales de muy difícil desvinculación: el panorama literario español actual y el papel que en él juega la novela de “América del Sur”. Las respuestas de Grosso, orientadas con cierto ánimo instigador por Bernabéu, son especialmente aparatosas por la despectiva virulencia con que están sustentadas. Más que barajar argumentos, sus afirmaciones cobran el cariz de una sostenida invectiva: basta ya de literatura hispanoamericana; “Cortázar es un tío muy frío” y “un escritor del tercer mundo no puede ser así de frío”; Cortázar ha intentado hacer una gran greguería “pero en su intento se ha quedado muchos metros por debajo de nuestro Ramón Gómez de la Serna”; “Cortázar desprecia olímpicamente a los escritores españoles”; “después de leer dos páginas de *Cien años de soledad*, le dije a mi mujer: ‘Esto es un bluf’”; Vargas Llosa “no ha descubierto nada” y algunos capítulos de *La casa verde* “me recuerdan al Rómulo de *Doña Bárbara*”. Al ser interrogado sobre si su condena englobaba por

¹⁰ Véase *La novela hispanoamericana en España 1962-1975* (tesis doctoral), Universidad de Granada, micropublicada por ETD, p. 609.

igual a todos los escritores de aquellos países, Grosso responde, sin proporcionar una sola explicación de índole literaria, que había quienes, “hasta cierto punto”, podían salvarse: “Miguel Ángel Asturias, quizá Borges, Rómulo Gallegos...” De Icaza, Quiroga y José Eustasio Rivera opina que “no estaban mal, pero ahí fallaba la forma”. Juan Rulfo es el único que le merece incondicional respeto. Al inquirirle Bernabéu si él mismo no había sido presentado alguna vez como novelista hispanoamericano, Grosso contesta que eso “en realidad fue cosa del editor”, y aprovecha la ocasión, ya que el tema había salido a relucir, para agregar inconexamente que “el hecho de que yo haya escrito *Inés Just Coming* demuestra la endeblez de los *sudamericanos*,¹¹ lo fácil que resulta imitarlos”. Poco antes, en la misma entrevista, el escritor andaluz se ha declarado un estilista desligado de la evolución del “realismo justiciero” de los cincuenta, corriente que, por otra parte, le parece justificable en la medida en que ha seguido un desarrollo determinado por circunstancias muy concretas, entre ellas la de una específica política editorial. Política a la que ahora atribuye, precisa y exclusivamente, en la que es quizá la pregunta medular de la entrevista (“¿Y no cree que la presencia y el éxito de los *sudamericanos*¹² puede ser estimulante para sacar a la novela española de su marasmo?”), la razón del boom de la narrativa hispanoamericana. Para el Grosso de mayo de 1969, esta novelística forastera se reduce, en suma, a un “bluf”. Sus méritos son tener “el atractivo de lo exótico, de lo colorista”. Nada más. “Todo esto jaleado por algunos editores españoles que les interesa abrirse mercados en América del Sur”.¹³

Las respuestas de Alfonso Grosso, pese a su carácter íntimo, de alguna manera trascienden la esfera individual del novelista y reflejan muy bien el clima de crispación latente que, entre ciertos

¹¹ El subrayado es nuestro.

¹² El subrayado vuelve a ser nuestro.

¹³ El título de la entrevista realizada por Bernabéu anticipa ya las cuestiones candentes que se abordan en ella. Véase “Alfonso Grosso explica algunas cosas: ‘Cortázar no me interesa nada’”, en *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 46, 15 de mayo de 1969, pp. 1 y 2.

escritores y críticos, empezaba a respirarse con respecto a la “nueva novela hispanoamericana”.¹⁴ El exabrupto del autor de *Inés Just Coming* (1968), revelador de un recelo literario que no era, ni mucho menos, privativo de Grosso, tiene antecedentes inmediatos que permiten rastrear los orígenes de una polémica circunscrita al campo literario español, que irá aumentando de intensidad y en la que, curiosamente, no participarán los narradores directamente aludidos, esto es, los novelistas hispanoamericanos (que sí intervendrán, por otra parte, en varias disputas intelectuales verificadas en el vasto ámbito territorial de Hispanoamérica).

Uno de esos precedentes lo protagonizó sin proponérselo el propio Alfonso Grosso en enero de 1969, precisamente en el acto de presentación de *Inés Just Coming*, mismo que clausuraba, quizá por estar la obra ambientada en Cuba, un ciclo de conferencias sobre la novela latinoamericana celebrado en la librería Cultart de Madrid. Este lazo circunstancial entre el autor y la narrativa de ultramar, en alguna ocasión mencionado incidentalmente por el mismo Grosso,¹⁵ desató las protestas airadas de un grupo de extemporáneos seguidores del socialrealismo que se hallaba entre el público. La crónica del suceso fue recogida por Luis Carandell, quien la publicó algunos meses más tarde con el provocativo título de “Alfonso Grosso: primeros gritos de indepen-

¹⁴ Rótulo un tanto impreciso que, como ya se ha señalado, servía para identificar autores de muy dispares edades y obras de muy distintas características. A este conocimiento homogéneo de la narrativa hispanoamericana contribuye un dato sociológico quizá fortuito pero indiscutible: en un tiempo muy breve —la década de los sesenta— principian a circular en España novelas que responden a un ciclo de producción novelística hispanoamericana de aproximadamente treinta años.

¹⁵ “A la llamada Escuela de Madrid mis primeras novelas le sonaban a sudamericanas, término muy despectivo por aquellos años y quedaban invalidadas precisamente por mi preocupación estilística”. Esta declaración está incluida en la encuesta sobre realismo social realizada por Eduardo G. Rico a reconocidas personalidades del mundo literario español. Véase el apartado correspondiente a Alfonso Grosso en *Literatura y política (en torno al realismo social)*, p. 34.

dencia".¹⁶ Gritos a favor de una emancipación literaria que rompiera el yugo novelístico supuestamente impuesto por una serie de novelistas originarios de las ex colonias y que Alfonso Grosso, si se interpreta literalmente la nota de Carandell, jamás pronunció. En esa ocasión, por el contrario, al novelista español se le acusó de quererse amparar en el prestigioso movimiento de la novela hispanoamericana y alguien le preguntó cínicamente si él era en realidad un escritor cubano. Reseña Carandell:

La cosa se desvió luego por el cauce de una discusión literaria y hubo veladas alusiones a la política editorial de Carlos Barral. Los realistas llegaron a insinuar que la moda hispanoamericana (si se quiere, el "sándalo") era, en manos de novelistas españoles, un artilugio para sortear determinadas dificultades administrativas [léase "la censura"]. Ni que decir tiene que los residuos del mundo de la berza aprovecharon la ocasión para lamentarse de su triste relegación, tras el apogeo de los años cincuenta, y arremetieron sin contemplaciones contra todo el sándalo que hubiera en el mundo.¹⁷

Cabe hacer notar cómo el despectivo mote de "generación de la berza", popularizado a partir de 1969 gracias a una ocurrencia del comentarista César Santos Fontenla y utilizado para anteponer a la extinta novela del realismo social la necesidad de una renovación novelística, se opone ahora a otro apelativo no menos descalificatorio: el "sándalo" traído de América. Si antes la novela española criticaba su producción novelística comparando sus propios escritos, ahora existe la posibilidad de acudir a un referente más impreciso que procede de otras latitudes. La actuación de Grosso, sin embargo, no terminaría con la interpelación "berza" sufrida en la librería Cultart. En abril del mismo año, en el Club Pueblo de Madrid, una conferencia a propósito de la novela hispanoamericana da pábulo a nuevas descalificaciones contra los escritores transatlánticos. Esta vez corren por cuenta de Alfonso Grosso. Carandell, en la misma nota, hace un resumen de lo que

¹⁶ En *Triunfo*, núm. 361, 3 de mayo de 1969, p. 73.

¹⁷ *Idem*.

considera una consecuencia de lo acaecido meses antes en Cul-tart. Las diatribas recayeron principalmente sobre Cortázar (a quien Grosso parece tener especial manía) y Vargas Llosa: el primero fue reducido a la calidad de mixtificador e histrión. Al segundo, después de que el andaluz fingiera que se le había olvidado el nombre del peruano, se le imputó ignorar o querer ignorar la novelística española, a pesar de haber sido favorecido con premios hispánicos.¹⁸

Así, la posterior entrevista de Antonio Bernabéu (15 de mayo de 1969) no hacía sino fijar, en boca de Alfonso Grosso, una de las posiciones de la polémica, hasta ahora más bien potencial y soterrada, en torno al alud de novela hispanoamericana que había irrumpido, de la mano de la publicación de *La ciudad y los perros*, en el circuito literario y editorial español. Postura que compendia una suspicacia hacia el papel preponderante que adquiere para el lector español la novela hispanoamericana (por lo regular identificada como “nueva”, como “boom”); desconfianza que, en el peor de los casos, trasluce cierto resentimiento escritural que acude, como armas de combate, a la reprobación gratuita o a la mixtificación de las bondades mercantiles y estéticas de un texto determinado. Distinto punto de vista es el que sostiene Rafael Conte en su “Carta abierta a Alfonso Grosso. Los avatares del realismo”,¹⁹ cuya publicación en el mismo suplemento donde había aparecido la entrevista de Bernabéu, “oficializaría” en el medio literario español, por decirlo de algún modo, la contienda relativa al verdadero valor y alcance de la “reciente” novela hispanoamericana. Para Conte, la protesta de Grosso, inequívoca y apasionada, es tan clara en sus afirmaciones como endeble en las razones aportadas. El crítico reconoce que hay una querrela literaria “latente desde hace tiempo”, y su propósito es terciar en ella demostrando, al mismo tiempo, que “está mal planteada desde el principio”.²⁰

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ En *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 47, 22 de mayo de 1969, p. 3.

²⁰ *Idem.*

Después de reseñar los ataques, discusiones y acaloramientos en los que Grosso ha participado pasiva y activamente, Conte puntualiza que las acusaciones contra la novela latinoamericana, que él considera “patéticas”, habían sido lanzadas ya desde antes de la presentación de *Inés Just Coming* por ciertos escritores españoles. Era verdad que Seix Barral, antiguo fomentador de la literatura del grupo realista, había descubierto con *La ciudad y los perros* “la eficacia comercial de la novela de los jóvenes narradores de la América Latina”, como también era cierto que a estos autores la editorial les había abierto las puertas de la producción y distribución mientras se las cerraba, al menos parcialmente (“se pueden consultar las listas de publicaciones”), a los anteriores patrocinados. Estos novelistas del realismo, “a quienes una ingeniosidad lamentable les ha llamado generación de la berza”, fueron paulatina pero efectivamente relegados al silencio por una serie de motivos: el abandono de sus editores, una injusta campaña de propaganda orquestada en su contra, las dificultades administrativas (o sea, censorias) con que se topaban a la hora de publicar. Pero como en la literatura parecen operar las leyes físicas de la acción y la reacción, añade irónicamente Conte, el fracaso de esta novelística ha originado posturas antitéticas en distintos sectores.

Así, una pequeña corporación de narradores (Conte se refiere a García-Viñó y su “novela metafísica”) esgrime su “tesis de trascendentalismo o realismo total, mientras elabora un tipo de novela perfectamente tradicional de índole espiritualista”. Otros (aquí alude a Ángel María de Lera, aunque la mención también podría extenderse análogamente a José Manuel Lara, a la sazón director de Planeta), “defendiendo la literatura de consumo, atacan las experiencias renovadoras de los latinoamericanos”, y otros más creen encontrar “la clave del asunto contraponiendo a estos narradores americanos con los realistas españoles” (alusión a los realistas sociales que “tan amargamente” arremetieron contra Grosso en *Cultart*). Contraposiciones que sólo conducen a una confusión crítica rayana en los extremos de la caricatura.²¹

²¹ *Idem.*

Conte se propone establecer una serie de puntos concretos para desentrañar “esta dialéctica esterilizadora”, y a tal efecto invita a todos los involucrados, incluidos los escritores más jóvenes que hubieran llegado al “ruedo” literario cuando la polémica ya estaba servida, a pronunciarse sobre el tema, si bien la convocatoria, recalca, lejos de pretender ahondar en disputas infructíferas, tiene por único objetivo el “clarificar posturas y delimitar cuáles son los verdaderos problemas que aquejan a la novela española y a la función del novelista en nuestra sociedad”. Para ello, es necesario partir de la siguiente premisa: el enfrentamiento entre las dos novelísticas parte de un presupuesto equivocado, puesto que se reduce a un falso binomio: “realismo-novela latinoamericana”. Por otro lado, “la tan cacareada generación de la berza”, representada primero por personalidades aisladas, y luego por un grupo organizado, “ha sido el movimiento literario más honesto, auténtico, válido y fértil de los últimos años de la novela española”. Eso, a decir de Conte, es un hecho que sin duda alguna hay que resaltar. Por lo demás, aunque es indiscutible que sus integrantes tienen en común el haber elaborado un tipo de literatura de crítica social, cada novelista ha encarado el particular proceso creativo de sus obras a través de fórmulas expresivas muy diferentes. Si hay diversidad entre las novelas del mismo autor —cosa que Conte no manifiesta de manera explícita, aunque se desprende lógicamente de su exposición—, es prácticamente imposible que no la haya entre los distintos escritores. Si Juan García Hortelano o Rafael Sánchez Ferlosio emplean un “objetivismo a la española”, López Pacheco o Ferrer se decantan por “métodos naturalistas más o menos modernizados”; mientras Goytisolo se debate entre el objetivismo y la poesía, Grosso y Caballero Bonald apuestan respectivamente por “la verborrea faulkneriana” y por “un especial estilo poético”.²²

²² *Idem.*

ESPAÑOLES Y LATINOAMERICANOS:
LA COMÚN APELACIÓN AL REALISMO

Sin embargo, a pesar de esa multiplicidad de “fórmulas expresivas”, Conte reconoce la existencia de un “estilo del realismo español”, mismo que no ha permanecido estático y a cuya renovación han contribuido narradores entroncados directamente con el grupo socialrealista. El caso paradigmático es, por supuesto, Luis Martín-Santos. *Tiempo de silencio*, no obstante haber roto con los cánones formales al uso, está emparentado con los otros libros de la generación de los cincuenta, tanto por “sus contenidos” como por su “postura crítica”. El realismo español, por otra parte, “no nació” con estos novelistas; “sin contar con los realistas exiliados de preguerra”, “el realismo renació con Cela y se transformó con Delibes, Aldecoa, Ana María Matute [...]”. Autores que han proseguido la tradición del realismo hispánico pero que no pueden inscribirse estrictamente en el círculo del realismo social. De este modo, entre 1955 y 1962 se publican una serie de libros que constituyen un excelente capítulo en la historia novelística española; pero además, con Martín-Santos (*Tiempo de silencio*, 1962), Caballero Bonald (*Dos días de septiembre*, 1962), Juan Marsé (*Últimas tardes con Teresa*, 1966) o Juan Goytisolo (*Señas de identidad*, 1966), entre otros, ha comenzado la renovación del realismo “sociológico”, y sus novelas son “la demostración palpable de la proyección futura de este grupo”. Una realidad contra la que no cabe “ninguna clase de propaganda, tanto [ni] ‘dirrecional’ como [ni] involuntaria”.²³

La actitud de la que surgen los “jóvenes escritores latinoamericanos” es, según Conte, “sensiblemente idéntica a la de los realistas españoles”. Como en la península, los novelistas del continente americano escriben con evidente intencionalidad crítica, y su literatura tiene implicaciones “reformadoras” y se proyecta sobre distintos terrenos: el social, el ideológico, el político y el cultural. Y esto puede constatarse sin dificultad: Cortázar es un ac-

²³ *Idem.*

tivo antiperonista que se ha autoexiliado de la Argentina en busca de su libertad personal y literaria. Se identifica plenamente con los postulados de la revolución cubana al mismo tiempo que practica una literatura que cuestiona “el cielo y el infierno, la metafísica y la política, el sexo y el propio idioma”. El ascendiente político y social de Vargas Llosa es tan palmario que las autoridades gubernamentales peruanas ordenan quemar públicamente su primera novela. García Márquez se ha visto obligado a salir de Colombia a raíz del descontento que sus reportajes han originado entre ciertos sectores relacionados con el poder. El catálogo de novelistas que son testigos del “drama latinoamericano” y que, en la línea de la gran tradición de Rómulo Gallegos, Asturias o Carpentier, se afanan en la elaboración de un realismo de base crítica, es inagotable. Si esto es así, se pregunta el articulista, ¿dónde está la trampa?²⁴

Conte reitera que en el fondo de la confrontación entre ambas novelísticas hay una dicotomía equivocada, pues la técnica de los narradores americanos y la técnica de los exponentes del “realismo sociológico” español no pueden anteponerse como dos bloques perfectamente homogéneos. Y esto por la sencilla razón de que no existe una identidad de procedimientos en ninguna de las dos órbitas literarias, ni aislada ni conjuntamente. “*Tiempo de silencio* nada tiene que ver técnicamente con *El Jarama*, como *La casa verde* tampoco lo tiene con *Rayuela*, o *Cambio de piel* con *Cien años de soledad*”. Sin embargo, el crítico asegura que hay un sustrato común: la apelación al realismo. Y otro, “más estricto”, que une sólo a los latinoamericanos: una realidad propia, la de su desbordado continente, “y un idioma fluctuante, que es el castellano, pero en permanente formación en el propio lenguaje hablado de todos esos países”.²⁵

La conclusión que se desprende de los argumentos de Conte es la siguiente: hay una proximidad en la determinación crítica

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.* Quizá Conte haya querido decir: “...que es el castellano, pero en permanente formación en el propio lenguaje hablado de cada uno de esos países”.

(y realista) de ambas narrativas, y ninguna homogeneidad formal o técnica, ni entre ellas ni por sí solas. Los latinoamericanos, agrega el estudioso, han sido la sorpresa de todo el mundo. “Occidente” se dispone ahora a consumir la “narrativa latinoamericana”, tras haber trasegado “impertérrito” el *nouveau roman* francés, el neorrealismo italiano, el criticismo de los jóvenes airados ingleses, los “débiles intentos del neoexpresionismo alemán”, la gran novela norteamericana. Quizá en Europa dicha literatura suene a “literatura de consumo”, pero en el continente americano es “literatura crítica”. Por eso mismo, es impropio calificar de histrión a Cortázar, porque su obra es veraz y explícitamente ética. Tampoco se puede llamar a García Márquez “bluf” sin aportar razones de peso; no es posible comparar a “estos jóvenes con Rómulo Gallegos, porque son lo mismo (sic) en épocas diferentes”. “Ni se puede llamar turbia la exigencia moral de un Vargas Llosa”. Porque toda esta propaganda adversa es “espeso humo alentado por los verdaderos enemigos del realismo”.²⁶

Al análisis y conclusión de Conte hay que añadir una propuesta que, al mezclar criterios extraliterarios y textuales para la tasación de la novela, es muy indicadora de la función públicamente beneficiosa que, aún después de *Tiempo de silencio* y de la extenuación del realismo social, gran parte de la crítica española le sigue atribuyendo a la literatura: “A los narradores latinoamericanos citados habrá que oponerles la literatura oficial de sus propios países, y la literatura conservadora del mundo en general. A los realistas españoles, la novela de consumo que hoy se hace en nuestro país”.²⁷ Sin decirlo categóricamente, Conte no sólo está defendiendo la narrativa del boom, sino que también está abogando por una novela, española o no, al mismo tiempo realista, políticamente progresista y que evite ser incluida en las

²⁶ *Idem*. Esta mención acerca de unos vagos pero “verdaderos enemigos del realismo” implica un valoración deontológica positiva: la novela “debe ser” realista, o su reverso negativo: la novela “no debe ser” antirrealista, evasionista, etcétera.

²⁷ *Idem*.

listas de superventas. Linderos nada fáciles de determinar (¿existe una literatura oficial latinoamericana?, ¿existe una novela conservadora mundial?, ¿toda narrativa de consumo lo es por su propia naturaleza?) y, por supuesto, bastante fluctuantes.

EL "DEBATE" CONTINÚA

a) La tesis del magisterio impuesto

El extenso artículo de Rafael Conte no haría sino alborotar el avispero de la discusión. Su llamamiento sería inmediatamente recibido y, a la semana siguiente, aparecerá en el mismo foro cultural un nuevo participante: Antonio Martínez Menchén. En su intervención, titulada "Polémica sobre una falsa polémica. Narrativa latinoamericana frente a novela realista española",²⁸ el escritor pone de relieve que la dicotomía planteada no ha surgido, en un primer momento, de las filas de los realistas españoles. Las declaraciones de Grosso, por lo tanto, deben interpretarse como una comprensible reacción defensiva contra el continuo cotejo con la literatura americana que han tenido que padecer los novelistas de su generación. Comparaciones que se han establecido "desde todos los ángulos [...] reaccionarios y progresistas: enemigos más o menos tradicionales [del realismo] y antiguos condicionales renegados". En su opinión, "las evocaciones bercescas son más válidas", novelísticamente hablando, "para los españoles de mi generación que el canto de los príapos elefantiásicos de los Buendía", e incluso que "los ejercicios funambulescos de Talita de la ventana de Traveler a la de Oliveira". Martínez Menchén considera que estos parangones a los que, como queda patentemente comprobado, él mismo no puede escapar, tienen su origen

²⁸ *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 48, 29 de mayo de 1969, pp. 1 y 2. Bajo este título general, las opiniones de Martínez Menchén están divididas en dos apartados: "Martínez Menchén contra... Santos Fontenla" y "Martínez Menchén contra... Guelbenzu y Vázquez Montalbán".

en los plausibles análisis sobre el realismo social y la narrativa hispanoamericana que Juan Goytisolo, un miembro de su generación, ha desarrollado en *El furgón de cola*. A partir de entonces las cosas se han distorsionado y “apenas hay crítico o criticón, joven o viejo, que escriba sobre el tema sin que repita los denuestos ya tópicos sobre la novela española en general y los realistas en particular”. Lista de reprobaciones coronada por el dictamen de “seguir la senda americana como panacea de tantos males”.²⁹

A Martínez Menchén le preocupa sobremanera que el permanente establecimiento de estos paralelos novelísticos derive en una especie de consigna de magisterio en la que se estipule que los escritores españoles deben abandonar sus posiciones narrativas para seguir el camino marcado por los hispanoamericanos. Especial ojeriza le causa un artículo publicado meses antes y que lleva la firma del entonces jovencísimo novelista José María Guelbenzu, “Literatura, una insoportable soledad”,³⁰ que Martínez Menchén interpreta casi como una invitación a renunciar sin cortapisas a la propia tradición para seguir ciegamente, en cambio, el rumbo señalado por otros. El texto de Guelbenzu, muy elogioso con la novela hispanoamericana, habla en efecto del terrible impacto que ésta ha tenido sobre los escritores españoles, y viene a plantear que la irrupción de dicha novelística extranjera ha contribuido a la agonía del realismo social que, por otra parte, como se ha intentado precisar a lo largo de estas páginas, ya estaba extinguido en cuanto tendencia, pese a que la “voluntad socialrealista” pudiera —como en parte prueba esta polémica— subsistir; pero Guelbenzu propugna una asimilación de modelos para crear una novelística propia y original, y rechaza expresamente la imitación.³¹ La referencia al artículo de Guelbenzu para ejemplificar lo que de pernicioso y “magisterial” tenía la desautorización de la novelística española en provecho de la hispanoamericana resulta, por lo tanto, inconsistente.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Se puede consultar en *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario núm. 7, febrero de 1968, pp. 47 a 50.

³¹ *Ibidem*, p. 50.

Martínez Menchén aporta un argumento más para demostrar la pertinencia de su tesis del “magisterio impuesto”, aunque esta puntualización no profundiza en la similitud o discrepancia que pueda haber entre los cánones novelescos de dos esferas territoriales delimitadas y se refiere, en cierto modo, a una situación más ambiental que textual. En su opinión, la novela hispanoamericana, sin que esto suponga “dudar de su gran calidad”, por las razones que sean, “goza en España de una crítica tendenciosamente favorable”.³² El novelista local, por lo tanto, padece las consecuencias de dicho trato de favor, desde distintos flancos: el de la valoración cualitativa y profesional de su producción, que ahora queda injustamente desatendida; el de la obturación de las plazas y mecanismos editoriales, que hasta hace poco fueron suyos, y el de la preferencia que el público en general concede a una narrativa extranjera que compite, sin traducciones de por medio, en el mismo idioma. De esta manera, Martínez Menchén, aunque sin la acritud de otros, iza el estandarte de quienes ven en la novela hispanoamericana, entre otras cosas, una eminente amenaza para la conservación de los espacios literarios propios.

b) La profundización en el realismo

El próximo en comparecer en la palestra del debate será Isaac Montero. En el artículo “Isaac Montero contra algunos y algo”,³³ el escritor certifica la existencia de un incuestionable “expolio” en contra de los novelistas españoles, aunque subraya que los narradores de Hispanoamérica no tienen la culpa de ese despojo. La “miseria” de la novela hispana se había hecho evidente desde mucho antes, por lo que no le parece cierto ni justo que la responsabilidad del estado presente de nuestra novela “se achaque a la pujanza de media docena de espléndidos narradores de nuestra misma lengua”.³⁴ A su entender, el conjunto de la actividad li-

³² Antonio Martínez Menchén, art. cit. *supra*, p. 2.

³³ *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 49, 5 de junio de 1969, pp. 1 y 6.

³⁴ *Ibidem*, p. 1.

teraria de posguerra venía arrastrando diversas deficiencias, y la crisis de la novela realista española podía explicarse por la presión de ciertos grupos (si bien Montero no especifica cuáles), por la carencia de lectores, etcétera. En manos de esos colectivos enemigos del realismo, la novela hispanoamericana habría sido instrumentalizada para desprestigiar a la novelística nacional, en concreto a la representante del realismo social. Por consiguiente, en un considerable número de casos los elogios dispensados a aquélla no eran más que ataques encubiertos contra una corriente, la realista, “que desde la mitad de la década del cincuenta ha intentado vigorizar nuestra novela, poner en pie una literatura veraz, fiel a su contorno histórico y enraizada en los problemas más acuciantes de nuestra época”.

En la línea de las apreciaciones de Conte, Montero percibe que el cotejo de la novela española con la hispanoamericana no puede reducirse a una oposición simplificada entre el contenido realista de una y las audacias formales de otra. A diferencia del recelo mostrado por Martínez Menchén, le parece altamente provechosa la posibilidad de que los españoles extraigan alguna enseñanza de los novelistas de Hispanoamérica. En su opinión, es innegable que parte de las aportaciones de éstos provienen de la capacidad que han mostrado “para adaptar formas expresivas ajenas”, pero su lección principal consiste “en su profundización y comprensión de los rasgos esenciales del realismo”. La veracidad con que se refieren a su contexto histórico, la fidelidad que guardan al lenguaje de su entorno, es el resultado de su entera libertad creadora. La libertad como el fondo de una postura indeclinable y como la sustancia misma de la materia narrativa, no sólo “es imprescindible para obtener nuevos logros formales”, sino que también reivindica “para el realismo lo que fue siempre suyo: el entendimiento de la novela como una recreación totalizadora”. Para Montero, lo más sorprendente que hay en las novelas de los hispanoamericanos “es el soplo violento de la realidad tal cual es”.³⁵

³⁵ *Ibidem*, p. 6.

c) La función de recambio

En el siguiente número, el suplemento cultural del periódico *Informaciones* continúa atizando el fuego de la disputa en torno al papel desempeñado por la novela hispanoamericana en España. En esta ocasión toca el turno a Javier Alfaya,³⁶ quien explica la crisis del "realismo sociológico" como la consecuencia de una causa determinante: su desfase con las transformaciones sociales experimentadas a partir del último año de los cincuenta. Es evidente, sostiene Alfaya, identificándose con los planteamientos de Conte, que ambas novelísticas tienen una base crítica (diríase: contestataria) común, por lo que debe evitarse su confrontación. En su momento, la literatura practicada por los realistas españoles fue muy meritoria, principalmente por "la honestidad con que escribieron" y por haber dejado en claro "que en nuestro país sólo puede perdurar una literatura de raíces radicalmente críticas".³⁷ Sin embargo, esa falta de concordancia entre la novela y una realidad socialmente transformada, invalidó la perspectiva y las herramientas con que aquélla representaba a ésta, lo que generó no sólo un conflicto de identidad narrativa en el propio escritor, que en muchos casos hubo de optar por el silencio y la renuncia más o menos provisional al quehacer literario, sino también una considerable mengua en el público lector y en el entusiasmo de los editores. Es en este contexto en el que debe entenderse la llegada de los novelistas de Hispanoamérica.

Pero el mismo Alfaya, que ha señalado la pertinencia de no confrontar estas dos novelísticas, tiene que recurrir a las compa-

³⁶ "Javier Alfaya contra el confusionismo", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 50, 12 de junio de 1969, pp. 1 y 2.

³⁷ *Ibidem*, p. 2. Alfaya señala vagamente la existencia de una serie de manobras destinadas a despojar a la literatura de toda actitud crítica. En esto también coincide con Conte, quien en su intervención inaugural, como ha quedado apuntado, se refiere a los instigadores de la polémica (cuya identidad en ningún momento queda claramente precisada) como "verdaderos enemigos del realismo".

raciones para explicar los aciertos de unos narradores extranjeros que, por otra parte, vienen a cumplir una función de “recambio”, de sustitución de una corriente literaria nacional impracticable. Porque si bien es cierto que tanto a “nuestros denostados latinoamericanos” como a “nuestros novelistas” les guía en general un propósito semejante: “dar una imagen crítica de la sociedad en que viven”, las servidumbres que padecen los escritores de Latinoamérica y las circunstancias en que nace su novela son muy distintas.³⁸ Sus libros “reflejan” un mundo convulsionado, el de América Latina, con “esa franqueza verbal que en nuestra literatura ha desaparecido desde que murió Valle Inclán”. El público español —“joven” y “ávido”—, como consecuencia de esa autenticidad narrativa, “se vuelca” sobre sus obras, y así, “mientras olvida a nuestros realistas sociológicos, pone sobre su cabeza *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros*, *Rayuela* y demás muestras de la espléndida floración latinoamericana”.³⁹

Alfaya introduce un criterio comparativo más para hacer un doble balance: por un lado, el de las distintas recepciones de la narrativa hispanoamericana en el campo literario español de la posguerra; por otro, en relación directa con dicha asimilación, el de los distintos estadios en el proceso de evolución de la novelística hispana. La literatura latinoamericana —puntualiza— no empieza con Vargas Llosa, García Márquez o Cortázar, y antes de los sesenta novelas como *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955), *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas o *El siglo de las luces* (que no es anterior a los sesenta, sino del 62) de Alejo Carpentier, habían sido leídas y disfrutadas sin mayores reticencias. Posteriormente, en cambio, a partir de *La ciudad y los perros*, “primer revulsivo sobre el entero panorama de nuestra literatura de ficción”, se habían desatado las desconfianzas y reservas. Y esto se explica porque “la novela latinoamericana ha sido el factor desencadenante de un proceso que se venía gestando

³⁸ *Idem*. El subrayado es, valga el reiterado ánimo apropiador, nuestro.

³⁹ *Idem*.

hace ya tiempo".⁴⁰ El diferente recibimiento de la narrativa hispanoamericana, desde este punto de vista, obedece a dos fases desiguales de la novelística española, una de apogeo de un tipo determinado de realismo, que provoca una receptividad positiva, otra de quiebra de dicho modelo, que provoca malestar (y que produce un estallido), ya que la comparación de la propia producción con la de los americanos es inevitable.

Estas apreciaciones de Alfaya tocan de lleno en el meollo de la polémica: ¿es la narrativa hispanoamericana la causante de la crisis del realismo social? ¿Es su detonante? En este punto, siguiendo la línea de exposición que se ha desarrollado a lo largo de estas páginas, parece conveniente reiterar un par de puntualizaciones. La primera es que la novela hispanoamericana contemporánea se conoce en España, a gran escala, de manera retrospectiva, de *La ciudad y los perros* hacia atrás, quedando a disposición de los lectores españoles, en una sólo década, la producción de cerca de treinta años. La tesis de la "recepción afable" de Alfaya, por tanto, es imprecisa. Es verdad que obras de autores como Alegría o Gallegos habían circulado con anterioridad por el territorio ibérico (mientras que escritores de la talla de Borges y Onetti eran prácticamente desconocidos), pero el apogeo de la narrativa hispanoamericana, y la posterior, común, casi simultánea y confusa homologación de toda ella con las personas de unos cuantos narradores del llamado boom, o con otros escritores que eran asociados al boom, son un fenómeno de los sesenta. La segunda puntualización se refiere al desarrollo de la propia novelística española. *Tiempo de silencio*, hay que insistir, marca una frontera que puede traducirse o como el certificado de defunción del realismo social o como el acta de nacimiento de un realismo renovado. Parece indiscutible, como se desprende de las declaraciones de los escritores y la crítica, que la narrativa hispanoamericana genera un espectacular impacto entre los narradores españoles, y que su ejemplo, o mejor dicho sus ejemplos, están estrechamente relacionados con la corriente experimentalista española origina-

⁴⁰ *Ibidem*, loc. cit., p. 1.

da a fines de los sesenta y principios de los setenta. El boom, propiamente hablando, no “detonó” la crisis del realismo social, porque ésta (incluso su muerte) se había verificado antes de su irrupción. El papel del boom con respecto a la novela española, en suma, es el de un importantísimo acelerador de la novela más o menos renovada posterior a la extenuación del socialrealismo, pero no el del factor extenuante de dicha corriente. Pero ahora parece conveniente volver al debate propiciado por Rafael Conte.

d) El refrito hispanoamericano

En el mismo número del 12 de junio de 1969,⁴¹ Víctor Zalbidea resta importancia al fenómeno de la narrativa hispanoamericana, a su entender completamente sobreestimado. Había en Europa excelentes escritores, grandes modelos literarios que ejercían sobre los narradores americanos una influencia no por injustamente ignorada menos significativa. Así, la obra entera de los hispanoamericanos no pasaba de ser un “refrito”, una imitación carente de autenticidad. Las novelas de Cortázar delataban, desde una perspectiva general, “el problema de la integración de un pueblo [el argentino] en una cultura [la europea] que le es extraña, sin olvidar por eso sus caracteres étnicos”; ya en el plano de las particularidades de los textos, el defecto que puede achacársele como escritor es precisamente ése, “su esteticismo, su ausencia de expresión existencial, la falta, en fin, de interpretación (sic) entre el autor y la obra”. La novela peninsular, por lo tanto, debía volver la espalda a esta producción extranjera, carente de “sinceridad en la expresión”, y seguir en cambio las enseñanzas de una “literatura real, madura, europea, que es la que hoy por hoy, enmarca los horizontes literarios de nuestro momento histórico”.⁴²

En cuanto a la común apelación al realismo que Conte percibe en las novelísticas española e hispanoamericana; la profundi-

⁴¹ “Víctor Zalbidea contra Cortázar”, p. 2.

⁴² *Idem*.

zación en los rasgos esenciales de dicha corriente que subraya Montero o la base crítica que Alfaya aprecia en ambas narrativas, Zalbidea replica irónicamente que “si alguna ventaja creíamos que iba a reportarnos esta ‘ola’ era sacar a la literatura española de un realismo por completo pasado de moda”.⁴³ La postura de Zalbidea, como puede advertirse, parte de un prejuicio eurocéntrico que despacha sin más la tradición y producción novelísticas de todo un continente para ensalzar las de otro. Llevada a su extremo, parece desembocar en una proposición de este género: Hay que evitar convertirse en epígonos de epígonos de epígonos; máxime cuando el mejor ejemplo se encuentra tan cerca de casa, por lo que resulta innecesaria la intermediación. Otras descalificaciones similares a la narrativa hispanoamericana, emitidas desde la península ibérica, irán apareciendo a lo largo de los setenta y los ochenta (e incluso de los noventa).

e) Epílogo de la “disputa”

Dos números después, un nuevo artículo de Rafael Conte, “Punto final a una falsa polémica”,⁴⁴ pretende, como indica su título, estampar la rúbrica concluyente a la disputa sostenida en el suplemento de cultura (cuya dirección estaba a su cargo) del diario *Informaciones*. Tras hacer una recapitulación de las posiciones aireadas durante el “debate” sostenido en torno a la posible influencia de la reciente narrativa hispanoamericana sobre la literatura española, e incorporando otros ataques contra los americanos no expresados en el suplemento pero que eran *vox populi* entre los escritores españoles, Conte descarta una a una las críticas más habituales dirigidas contra el boom, confeccionando al mismo tiempo una especie de catálogo de contra argumentos: no es posible descalificar a la novelística escrita en Hispanoamérica por el sólo hecho de inscribirse en la sociedad

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 52, 26 de junio de 1969, p. 3.

occidental de consumo, ya que, al margen de dicha inscripción, en ella existen “evidentes valores estéticos”;⁴⁵ no tiene fundamento alguno considerar su éxito como una simple contraprestación propagandística al apoyo prestado por ciertos escritores a la revolución cubana, y en todo caso, el respaldo publicitario “no ha venido de La Habana sino de París, que es donde se originan estos fenómenos”;⁴⁶ la valoración positiva de la obra de los nuevos narradores no implica ningún menoscabo al reconocimiento de la trayectoria de sus precursores, si bien hay que admitir que la “literatura de América Latina, tradicionalmente, ha sido muy olvidada, mal valorada y deficientemente descrita”; por último, las reflexiones acerca de la novela dentro de la propia novela, el cuidado por la estructura o la profusión barroca no son, en sí mismos ni por sí solos, procedimientos esterilizadores que el novelista español deba evitar a cualquier precio. En su intervención, Conte consigna, una vez más, dos “datos in-conmovibles” que ya había mencionado para exponer, en la “Carta abierta a Alfonso Grosso”, sus ideas acerca de la común intencionalidad crítica de los realistas españoles y los jóvenes novelistas hispanoamericanos. Por un lado, la “calidad estética” de éstos; por otro, “la dignidad” de aquéllos.⁴⁷

⁴⁵ A finales de 1971, sin embargo, Rafael Conte declarará con escepticismo, respecto a la mercantilización de la novela hispanoamericana, que “estamos en los terrenos de la simple comercialización, de la explotación editorial de un filón que, sin estar agotado, no da para más”. Véase “Cuando el ‘boom’ hispanoamericano se muerde la cola”, en *Informaciones de las Artes y Letras*, núm. 180, 16 de diciembre de 1971, p. 2.

⁴⁶ *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 52, p. 3. A pesar de que la puntualización de Conte tiene la ventaja de relativizar el papel jugado por el régimen castrista en la difusión de la narrativa hispanoamericana, y de resaltar la participación, hasta ahora poco señalada, que ha tenido la crítica francesa en esa expansión novelística, es innegable, como ha afirmado José Donoso en su *Historia personal del ‘boom’*, que la revolución cubana fue uno de los factores de la internacionalización de la nueva novela. Éste tema y otros asuntos con él relacionados se verán en el capítulo correspondiente al boom visto por sí mismo.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 3.

LA CEREMONIA DE LA CRISPACIÓN

Aparentemente liquidada con esta última participación de Conte, la polémica de *Informaciones de las Artes y las Letras* de 1969⁴⁸ no haría sino propagarse en diversas publicaciones, tanto periódicas como bibliográficas, en la década siguiente. El mismo crítico que había patrocinado la discusión declaraba con hastío en 1970:

Prosiguen cada vez con mayor intensidad las discusiones públicas sobre nuestra novela, los estudiosos y los críticos emiten sus veredictos y dictámenes con la mejor intención, y todo el panorama se asemeja a una reunión de eminentísimos doctores realizando la autopsia de un cadáver. Pero, para que el cadáver resucite, o al menos salga de su colapso habitual, lo que se precisa son buenas novelas, no más polémicas, por mucha altura y exquisito rigor que alcancen.⁴⁹

Esta afirmación es reveladora, por lo menos, de dos situaciones perceptibles en la recepción crítica de la novela española de principios de los setenta: por una parte, hay todavía un sector de lectores profesionales que proclama, pese a la existencia de las novelas estructural-desmitificadora y experimental posteriores a *Tiempo de silencio*, la necesidad de una renovación estética; por otra, la sola mención del estado actual de la novela española acarrea de manera indefectible, por comparación tácita o expresa, una referencia a la novela hispanoamericana. La diatriba que Alfonso Grosso dirige en 1969 a los escritores de otro continente puede interpretarse como la primera manifestación violenta, hacia el exterior, de la genuina inquietud novelística padecida por los escritores y los críticos peninsulares tras el agotamiento del realismo social y la publicación de la obra de Luis Martín-Santos, y es síntoma de una tirantez y un nerviosismo en el campo literario español que

⁴⁸ La revista *El Urogallo* hizo una selección de los comentarios a favor y en contra del boom, todos de algún modo u otro planteados ya en el debate auspiciado por Conte. Véase el núm. 0, diciembre de 1969, pp. 89 a 93.

⁴⁹ Rafael Conte, "La novela española en 1969. Entre el réquiem y la autopsia", *El Urogallo*, núm. 1, febrero de 1970, pp. 81 y 82.

no habrían de desaparecer por completo en los años siguientes. Félix Grande ha definido esta atmósfera de tensión, propiciada por el examen de la propia producción novelística y su ineludible cotejo con aquella de autoría hispanoamericana, como “ceremonia de la crispación”.⁵⁰ En este punto se presenta una circunstancia que es preciso poner de relieve: si bien la mirada del lector europeo halla en la novela de Hispanoamérica la entidad de lo otro o, en última instancia, de lo que escritores de fuera publican en casa (muchas veces acaparando los espacios críticos y editoriales),

[...] la narrativa hispanoamericana no pudo casi nunca analizarse en España como un fenómeno extranjero e independiente, pues la conciencia de pertenecer a un tronco cultural común y, sobre todo, de utilizar un mismo instrumental lingüístico prevaleció, soterradamente cuando menos, sobre el hecho de la existencia de distintos contextos sociohistóricos.⁵¹

Esa “conciencia de parentesco”, a decir de Nuria Prats, proporciona un elemento explicativo más a las diversas interpretaciones sobre la contradictoria recepción crítica que generó en la península el fenómeno del boom. “No otro sentido tienen, por ejemplo, las continuas apelaciones a la capacidad o incapacidad de la narrativa hispanoamericana de influir en nuestro horizonte literario o de servir de faro en la crisis novelística”.⁵² Estado de trance en la novela nacional, hay que insistir, que no se traduce en la agonía de una corriente (por otra parte ya muerta): el realismo social, ni mucho menos en un pretendido tiro de gracia recibido por parte de los narradores de América. Las obras de éstos se insertan, sin duda, en el cauce de los procesos narrativos ibéricos más reconocibles después de *Tiempo de silencio* (procesos problemáticos, “críticos”), e influyen en ellos con su vitalidad y con

⁵⁰ “Narrativa, realidad y España actuales: historia de un amor difícil”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 299, mayo de 1975, p. 370.

⁵¹ Nuria Prats Fons, *op. cit.*, p. 576.

⁵² *Ibidem*, pp. 576 y 577.

sus innovadoras aportaciones técnicas, acelerando de distintos modos la producción creativa, pero en ningún caso determinándola absolutamente. Es en este sentido, como ya se ha apuntado en páginas anteriores, que José María Guelbenzu habla del “terrible impacto” que la narrativa hispanoamericana ha tenido sobre la española; un sacudimiento que no anula la exigencia de que todo trabajo que se realice en la novelística ibérica parta “de la propia España, ha de ser un trabajo de asimilación y no de imitación, es decir, un trabajo”. En opinión de este novelista, a la sazón un joven de veinticuatro años, la mayor contribución de los creadores del subcontinente americano

viene dada, para el escritor que trabaja en España, en forma de clarín por parte de aquellos que, de una manera u otra, se han ocupado en *asimilar una tradición mundial de cultura* y hacerla viva, diferentemente, a partir de su *propia* historia, existencia, actualidad y vitalidad.⁵³

Por lo tanto, parece pertinente matizar y no atribuir al boom el papel de verdugo en la muerte del realismo social,⁵⁴ ni explicarlo como la luz salvadora y exclusiva en las transformaciones novelísticas subsiguientes (otra cosa es que haya sido de fundamental importancia en los procesos renovadores que van de principios de los sesenta a mediados de los setenta), o como la fuente generadora de la narrativa hispánica de ese periodo. De lo contrario, se corre el riesgo de pasar por alto los antecedentes de la novela española, y su propia lógica de cambio.

En todo caso, al margen de ese ambivalente “sentimiento de fraternidad o familiaridad” que se tiende entre ambas novelísti-

⁵³ Véase su artículo “Literatura, una insostenible soledad”, en *Cuadernos para el Diálogo*, núm. extraordinario 7, febrero de 1968, pp. 47 y ss. *Loc. cit.*, p. 48. El subrayado es de Guelbenzu.

⁵⁴ El mismo Guelbenzu, bien es verdad que sin llegar a reconocerle una función absolutamente homicida, considera a destiempo que la narrativa hispanoamericana es uno de los frentes que han propiciado la agonía de la corriente del realismo social. *Ibidem*, p. 48.

cas, o precisamente a causa de él, la mirada que la novela española dirige en los setenta a la narrativa de Hispanoamérica continúa dejando traslucir una profunda y antinómica inquietud. Basta hojear los suplementos culturales, las publicaciones periódicas de la época o algunos libros de ensayo literario publicados por esas fechas para comprobar que los críticos y escritores peninsulares, al referirse a la novela nacional o ser entrevistados con motivo de ella, difícilmente podían dejar de hacer alguna mención, por mínima o superficial que fuera, sobre el fenómeno del boom. El catálogo de pareceres, consecuentemente, aumenta con profusión a lo largo de la década. Persisten los elogios y, también, los desprecios olímpicos. Ante la imposibilidad de elaborar un inventario exhaustivo de unos y otros, a continuación se reseñan algunos de los dictámenes sobre la relevancia de la novela hispanoamericana, posteriores al debate apadrinado por Conte, que más resonancia han tenido en la recepción crítica peninsular.

NUEVAS TENSIONES. MARTÍNEZ MENCHÉN:

“LITERATURA COMPROMETIDA” FRENTE A “LITERATURA PURA”

Tras su intervención en el número 48 de *Informaciones de las Artes y las Letras*, donde advertía del peligro que corría la novela española si abandonaba sus posiciones tradicionales para dejarse someter por el magisterio impuesto de los hispanoamericanos, Antonio Martínez Menchén, en su artículo “Del árbol caído”,⁵⁵ vuelve a abordar una serie de cuestiones candentes. Su estudio parte de la convicción de que cualquier joven aspirante a literato al filo de los setenta aprovecha la más mínima oportunidad para hacer constar por escrito que la literatura española “es inexistente, desastrosa y nefasta”, y para afirmar que la novela es “una especie de desdicha nacional de la que tan sólo se salvan *El Jarama* y *Tiempo de silencio*”. Si el comentarista es ya una persona madu-

⁵⁵ En *El desengaño literario*, pp. 93 a 123.

ra, subraya Martínez Menchén, su actitud será más moderada, pero idéntica en esencia. En suma: “Cuando hoy se habla de la literatura y, sobre todo, de la novela española, todo es llanto y crujir de dientes”.⁵⁶

Martínez Menchén considera que “los días gloriosos de la novela realista española” hay que ubicarlos entre 1955 y 1962, época en que esta narrativa constituía dentro de España “el único camino viable” para el escritor; además, en una proyección exterior hacia Europa, representaba “un modelo a seguir, superando la decadencia idealizante” de otras propuestas continentales. Aquella fórmula de compromiso social y técnica objetiva preconizada en *La hora del lector* como el máximo exponente de todos los procedimientos de construcción textual posibles, gozó de gran prestigio, como quedó claramente patentizado, en 1959, en la postura defendida por los narradores españoles en el coloquio internacional de novela de Formentor. Prestigiosas editoriales extranjeras traducían a los realistas ibéricos, apostando incluso por ediciones que habían sido censuradas en España. Sin embargo, puntualiza Martínez Menchén, “el principio del fin lo condicionó algo que, paradójicamente, era hijo de esta euforia”.⁵⁷

A lo que el novelista y crítico español se refiere es a la concesión, precisamente, del I Premio Internacional de Novela Formentor a *Tormenta de verano* (premiada en 1961 pero publicada el año siguiente) de Juan García Hortelano. La dureza con que la crítica internacional trató a la novela, la consiguiente sensación generalizada de decepción que dicho fracaso generó (“una novela digna a escala provincial” [...] que “lo que indudablemente no resiste es un lanzamiento a bombo y platillo”) y el triunfo de *Tiempo de silencio* (“relativo”, hasta que “los franceses le dieron el espaldarazo de obra maestra”), constituyeron las primeras “serias llamadas de atención” de la “catástrofe” del realismo social. Pero fueron otros dos acontecimientos, uno hasta cierto punto extra-

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 93 y 94.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 96 y 97.

literario y otro “que entra de lleno en las efemérides de las letras”, los que precipitaron la ruina. El primero se cifra en el agotamiento de “la moda de la novela social española en Europa”, motivado en parte, caprichosamente, por los editores continentales, que ahora le dan la espalda a la literatura de la oposición antifranquista. El otorgamiento del Premio Biblioteca Breve a *La ciudad y los perros* (contenedora, según Martínez Menchén, de “todos los elementos que convierten a una novela en *best seller*”) propiciaría el cataclismo definitivo. De este modo, Martínez Menchén se adscribe al sector de los críticos que ven en el arribo del boom una “ola americana que se extendió por la península arrasando todo lo arrasable”, un desembarco literario, de manos del “hasta entonces casi desconocido escritor peruano Mario Vargas Llosa”, que permitía a los literatos españoles realizar “su segundo descubrimiento de América”.⁵⁸

Martínez Menchén, al principiar la séptima década del siglo XX, es consciente de los defectos de que ha adolecido la novela española de los últimos años: el “optimismo de la praxis”, esto es, la creencia desatinada e ingenua de que el papel del escritor es transformar la sociedad a través de sus obras; “la simplicidad narrativa”, efecto de una concepción, entre popular y populista, que pretende hacer llegar esa novela transfiguradora, del modo más llano posible, a un hipotético destinatario pueblo lector, en realidad tan alejado de esa y otras literaturas como lo había estado siempre; el “esquematismo” narrativo, pues la novela social, a pesar de su intención de análisis y denuncia de la realidad nacional, lejos de profundizar, muchas veces se cimienta en una serie de principios que no sólo se reducen a lugares comunes sino que, de entrada, son falsos; por último, “la falsa posición” en la que se encuentra el autor al momento de narrar los conflictos de la clase obrera, ya que “la mayoría de los autores de la novela social pertenecen al estrato social de la pequeña burguesía”, circunstancia que, a decir de Martínez Menchén, repercute desfavorablemente en la autenticidad del mundo representado, ya que el

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 98 a 101. El subrayado es nuestro.

novelista sólo puede acercarse a él desde el plano de la denuncia intelectual, pero no desde el de la realidad vivenciada.

Defectos palpables e incontrovertibles que, sin embargo, a juicio de Martínez Menchén, no justifican lo que él califica como una rotunda negación de la propia producción por parte de la crítica, y la resultante exigencia de que la novela española siga incondicionalmente un modelo extraño: el de *nuestros triunfantes hermanos* (en la página 101, en un encabezamiento, se lee un desdenoso *hermanitos*) americanos.⁵⁹ Demanda crítica motivada, siempre según el articulista, ya no sólo por la desorientación que pudiera haber en la novela nacional y la espectacular irrupción de Vargas Llosa en el panorama literario español; sino también porque después vendrían Fuentes,

Cortázar, y los jóvenes Carpentier, Lezama Lima, los Onetti, los Benedetti y los García Márquez. Y éstos son sólo los dioses mayores del Olimpo. Junto a ellos aparecieron toda una pléyade de semidioses y héroes, figuras de tono menor, pero gigantes junto a los pigmeos hispanos. Fueron estas figuras secundarias, principalmente éstas, las que comenzaron a coleccionar nuestros premios literarios. Y lo que es más grave, a ocupar en nuestras editoriales los lugares que en épocas aún cercanas estaban destinadas a los escritores hispanos, pues los editores progresistas consideraron que publicar la mediocre novela española en lugar de la gloriosa novela latinoamericana constituía un crimen de lesa cultura.⁶⁰

De esta manera, Martínez Menchén columbra un sombrío panorama novelesco en el que todos parecen compartir la responsabilidad: los novelistas españoles por escribir con los defectos señalados; los críticos por repudiar sin más la novelística nacional (recomendando en cambio, expresa o solapadamente, el paradigma incondicional de una narrativa proveniente de fuera); los editores por entregar los premios y reservar sus espacios de publicación a los hispanoamericanos; éstos, finalmente, por haber

⁵⁹ *Idem*. Nuevamente, el subrayado es nuestro.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 101 y 102.

irrupido en forma de avalancha en el ámbito de las letras españolas, acaparando los mecanismos editoriales y granjeándose el favor de la crítica. Una crítica en la que Martínez Menchén parece depositar, más aún que en los textos mismos, sus renovados temores acerca del magisterio de la novela hispanoamericana.

Llevados de las voces de nuestros impenitentes profetas y del éxito de la novelística transatlántica, los novelistas españoles pueden caer en las redes del formalismo preciosista y del escapismo irracionalista e idealizante.⁶¹

Como se advierte, a pesar de las carencias de la extinta tendencia social, a estas alturas señaladas una y otra vez por los críticos, Martínez Menchén asigna nuevamente a la novela española, tácitamente, por oposición a la hispanoamericana, la misión o el deber de mantenerse al margen de los preciosismos y la evasión. No es de extrañar, por tanto, que llame la atención hacia el “sospechoso giro” que ha operado en la sensibilidad cultural de los encargados de emitir profesionalmente juicios acerca de la novela. Si hacía un lustro la crítica valoraba el trabajo novelístico de un autor con base en un criterio funcional (escribir para modificar la realidad),

hoy esa misma crítica se enfrenta al fenómeno literario considerándolo en toda su crudeza, impoluto, incontaminado, sin ninguna referencia externa, sin otro valor que el que tal obra literaria tenga, que el que la pureza y brillantez de su forma, de su lenguaje, le otorguen.⁶²

De esta declaración se infiere que Martínez Menchén contempla la existencia de dos modelos narrativos claramente definidos y contrapuestos, a saber, el español y el hispanoamericano. La percepción de estos patrones en teoría perfectamente diferenciados, queda muy bien extractada en las siguientes líneas:

⁶¹ *Ibidem*, pp. 112 y 113.

⁶² *Ibidem*, pp. 115 y 116.

Así es como frente a la literatura comprometida se propone una literatura pura, sin otro compromiso que el de la propia condición literaria. Frente al simplismo narrativo, la complejidad y la experimentación técnica. Frente al lenguaje popularista —del pueblo y para el pueblo— la destrucción de nuestro anquilosado castellano y el establecimiento, a partir de esa destrucción, de un nuevo idioma, misión primordial, por no decir única, del literato. Frente a lo didáctico y activo, lo puramente lúdico.⁶³

Para Martínez Menchén existe, pues, un cambio de criterios que se traduce peligrosamente en la preferencia mostrada por la crítica española hacia el esquema de literatura, supuestamente homogéneo (aunque en ocasiones, como se aprecia líneas más abajo, el articulista desmiente esta uniformidad), propuesto por los hispanoamericanos. Ni común apelación al realismo, en la línea de Conte, ni profundización en sus estratos, como sugiere Isaac Montero. Dos narrativas completas, cerradas y enfrentadas como unidades de un conjunto. Martínez Menchén asegura que no es su intención juzgar la calidad literaria de las obras de sus colegas extranjeros, sino poner de manifiesto que su modelo no debe imitarse en España. No obstante, a pesar de esta declaración de intenciones, en las páginas de su artículo aparece quizá el más cumplido de los primeros catálogos de reparos hechos a la literatura hispanoamericana de los sesenta y setenta.

Ya he dicho que no voy a hacer juicios de valor. Por eso no me interesa hacer una crítica de los escritores latinoamericanos. No me interesa señalar el sospechoso camino que ha conducido a Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz* a *Cambio de piel*. No me interesa averiguar si estos escritores latinoamericanos residentes en Europa, con sus experimentos y hallazgos formales no distancian y esconden o, por el contrario, nos presentan más viva y latente, transformada en sustancia artística, la quemante realidad social de su país. No me interesa investigar si estos hallazgos formales, este lenguaje que en algunos de ellos —en Márquez, en Rulfo sobre todo— ha alcanzado las más altas

⁶³ *Ibidem*, p. 107.

cimas, no abre el camino —véase las revistas hispanoamericanas— al más insoportable manierismo de las formas barrocas. No me interesa siquiera destacar la incongruencia que supone agrupar bajo una misma etiqueta —la de *novela latinoamericana*— productos tan diversos como Cortázar y Carpentier, Vargas Llosa y García Márquez.⁶⁴

Lo que le interesa a Martínez Menchén, entonces, en el contexto de estas descalificaciones anunciadas como simples comentarios, es dejar en claro que la novela española no puede ni debe copiar miméticamente la “receta” latinoamericana (aquí, los “diversos” productos-autores se reagrupan otra vez en una sola fórmula), y esto por tres razones: “el idioma de los escritores latinoamericanos sólo hasta cierto punto es común con el castellano que usamos aquí”; la realidad de que parten unos y otros novelistas “en muchos casos es completamente distinta”; en última instancia, las técnicas de que hacen gala los narradores de Latino América no son su descubrimiento, “sino el patrimonio que el desarrollo de la literatura de este siglo —primordialmente de la literatura anglosajona— ha legado a todos los autores sin distinción de nacionalidad [...]”.⁶⁵ Como se ve, el artículo de Martínez Menchén no sólo refleja indubitablemente la perturbadora inquietud que suscita la narrativa hispanoamericana en el campo literario español de esos años, sino que confirma esa especie de fatalidad, esa imposibilidad de no referirse a una literatura ajena, aunque sólo sea para descalificarla, al momento de hablar de la propia producción novelística. Basta referir la conclusión a la que llega Martínez Menchén:

Por eso, frente a tantas voces que piden la muerte de la novela española; que aconsejan a la novela española —a la vieja, torpe, simple y esquemática novela de nuestros ingenuos escritores sociales del 55 al 60— un radical *cambio de piel*, yo alzo la mía en este manifiesto: Afinad vuestras armas, pero, en lo esencial, persistid.⁶⁶

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 117 y 118.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 118 y 120.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 123.

Declaración de guerra un tanto extemporánea si se tiene en cuenta que, a estas alturas de la defunción del realismo social, ya se habían publicado en la península ibérica algunas excelentes novelas (que no eran ni “literatura pura” ni “literatura puramente comprometida”) adscribibles, de manera genérica, a las dos grandes tendencias novelescas sucesoras de Luis Martín-Santos: la novela estructural o desmitificadora y la novela experimental.

LAS DUPLAS ANTINÓMICAS DE IGLESIAS LAGUNA

Un crítico que pone de manifiesto una evidente acritud al referirse a los escritores hispanoamericanos es Antonio Iglesias Laguna,⁶⁷ quien impugna la teoría de la nueva narrativa expuesta por Carlos Fuentes en su libro, de 1969, *La nueva novela hispanoamericana* (ensayo éste en el que habremos de detenernos más adelante, al analizar cómo el boom se mira a sí mismo). Iglesias Laguna asevera que la novela española contiene los mismos ingredientes de imaginación y crítica, ambigüedad y humor que la narrativa del otro lado del Atlántico. Por lo tanto, el planteamiento de Fuentes y sus seguidores en el sentido de que hay que renovar el lenguaje destruyéndolo y contaminándolo, porque el español está caduco y fosilizado, le parece carente de fundamento. En última instancia, argumenta Iglesias, quizá carezca de lenguaje propio el escritor americano, pero no ocurre lo mismo con el español. Es probable que aquél experimente la necesidad de “crearse una lengua personal, a base de aniquilar ese tesoro de la unidad idiomática, colaborando con los telefimes” (sic). Pero lo que es absolutamente falso es “que el castellano sea pobre y esté fósil, que revele un orden canónico y medieval”. Y aquí es donde encaja su enjuiciamiento de la narrativa foránea:

Sin necesidad de “pastiches”, de retruécanos, de ese barroquismo tan del gusto de ciertos hispanoamericanos, se vienen escribiendo

⁶⁷ Véase *Treinta años de novela española 1938-1968*, pp. 358 y 359.

en España, de Valle-Inclán a Lorenzo de Villalonga, novelas definitivas comparables, por lo menos, a las mejores de América. Escribir sin puntos ni comas, trocear la realidad, abusar de la jerga y el salto atrás, del onirismo, la incongruencia, la obscenidad y el sexo, como hacen algunos, eso está al alcance de cualquiera; eso no otorga entorchados de novelista.⁶⁸

Iglesias Laguna formula a continuación una serie de comentarios que vuelven a derivar hacia las comparaciones: en realidad el peligro al que está sujeto el español son los embates del inglés, aunque esto es notorio sobre todo en México; ¿cuántos novelistas hispanoamericanos poseen la fuerza expresiva de Camilo José Cela?; los españoles no escriben, como sostiene Fuentes, con un léxico pútrido como las tumbas de El Escorial, aunque claro que “para Carlos Fuentes, en toda España no hay más que un escritor: Juan Goytisolo”.⁶⁹ En otro lugar, el crítico peninsular ironiza acerca de los premios literarios obtenidos por los hispanoamericanos. El tono que emplea para hablar del asunto desenmascara nuevamente una considerable tensión:

Está bien premiar a escritores de nuestra lengua cualesquiera [sic] sea su país de origen. Pensemos, unánimemente, en la sangre del espíritu. Está bien, aunque el amor nos lo paguen con desamor, ya que en muchos concursos “latinoamericanos” se hace exclusión explícita de los autores españoles, que, por lo visto, escribimos en latín. No tan bien encuentro el premiar a quien no se lo merece, en aras de su nacionalidad que abre un mercado nuevo al editor. Peor resulta que, dispuestos a galardonar a los hispanoamericanos por razones mercantiles, se ignore, deliberadamente a novelistas españoles que cargados de laureles han de hacer las maletillas a la puerta de las editoriales [...] Malo me parece, asimismo, que determinados autores hispánicos favorecidos por esta política editorial anden por ahí haciendo declaraciones antiespañolas [sic] y pregonando a los cuatro vientos que los premian aquí porque en España no hay novelistas. Y

⁶⁸ *Ibidem*, p. 358.

⁶⁹ *Idem*.

pésimo me parece que el sector menos preparado de nuestra crítica literaria les haga el caldo gordo.⁷⁰

Todo esto no obsta, sin embargo, para que Iglesias Laguna reconozca un factor favorable en el arribo de la narrativa hispanoamericana al ámbito de las letras peninsulares, aunque a dicho reconocimiento acompañe una inmediata y concluyente descalificación:

El revulsivo de la novela hispanoamericana ha llegado, no obstante, en buen momento: para hacer examen de conciencia, estudiar su lado positivo y superar sus limitaciones. El lado positivo es la capacidad fabuladora e irónica que nos aleje de la narrativa pedestremente social, o sea para retornar a las fuentes propias: las de esa novela de caballerías, por ejemplo, que tanto entusiasmo a los hispanoamericanos. La limitación me parece ser el considerar novedoso lo que en Europa ya está anticuado, al llegar a la incoherencia balbuciente en lugar de empaparse del lenguaje del pueblo, tan rico, expresivo y vivaz.⁷¹

Aparece así, en la crítica de Iglesias, una serie de duplas antinómicas: frente a la narrativa pedestremente social, la fábula y el empleo de la ironía; frente a la narrativa americana, la vuelta a las fuentes vernáculas que son las que, al fin y al cabo, nutrirían toda la literatura en castellano; ante las técnicas propuestas por los novelistas de Hispanoamérica, ya caducas en Europa y en el otro continente sólo productoras de novelas inconexas, el lenguaje vivo y directo del pueblo. La conclusión de Iglesias, que en determinado momento llega casi al insulto al referirse a los escritores de Hispanoamérica,⁷² es que:

⁷⁰ *Literatura de España día a día (1970-1971)*, p. 352.

⁷¹ *Treinta años de novela...*, p. 359.

⁷² Iglesias Laguna explica la merma de traducciones españolas a finales de los setenta como una consecuencia, entre otras, de la pujanza creciente de la narrativa hispanoamericana: "Hoy en día, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, José Donoso, Alejo

Enfrentados con una narrativa hispanoamericana en auge que señala caminos inéditos, unos novelistas españoles procuran asimilar e imitar; otros quieren demostrar que, en vez de imitación, lo que hace falta es catarsis, depuración de lo propio. Conscientes de que muchas de las innovaciones formales de América son derivación de otras europeas más antiguas, consideran pueril convertirse en émulos de epígonos. Por otra parte, y aquí radica el meollo de la cuestión, un novelista español no puede, ni debe, escribir como un hispanoamericano, pues su postura ante el idioma tiene que ser diferente. Su misión consiste en probar, en contra de lo que piensan en la otra orilla sectores muy caracterizados, que la novela es renovable sin necesidad de destrucción del lenguaje; que cabe un término medio entre las audacias innovadoras y la tradición de la narrativa burguesa.

Las opiniones de Iglesias, como las de Martínez Menchén, testimonian un incuestionable estado de irritación propiciado por un balance entre la propia novelística y la narrativa hispanoamericana. Su apreciación de que el novelista español "no debe" escribir como un hispanoamericano, además de reforzar una dicotomía basada en un (por decirlo así) criterio de "nacionalidades" distintas, echa mano del mismo razonamiento descalificatorio que Zalbidea: los americanos son en realidad imitadores de los europeos. Por lo tanto, sería un error para el novelista español, en tanto europeo, convertirse en imitador de imitadores. Pero los exabruptos de Iglesias también permiten apreciar cómo ha comenzado a ensancharse el horizonte crítico al momento de valorar la literatura que llega de Hispanoamérica: común apelación al realismo, profundización en la realidad, innovaciones estéticas pero sobre una base contestataria (al igual que la narrativa española), magisterio impuesto, factor desencadenante del agotamiento del realismo social, "literatura comprometida" frente a

Carpentier, G. Cabrera Infante, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Carlos Droguett, Juan Carlos Onetti y demás divos de Hispanoamérica son más populares en Europa que sus colegas españoles, a veces sin razón", en *Treinta años de novela...*, p. 13.

“literatura pura”, refrito hispanoamericano o burda imitación de modelos europeos... Y ahora también, estas nuevas dualidades:⁷³ incoherencia balbuciente frente al vigor expresivo del pueblo, novela americana frente a las vetustas fuentes castellanas, fábula e ironía frente a las descripciones utilitarias de una narrativa extinta, destrucción del lenguaje frente a la conservación de la tradición literaria. ¿Qué cambios valorativos de la novela hispanoamericana, en suma, han operado desde las primeras declaraciones de Grosso?

EL INVENTARIO DE TOLA Y GRIEVE

La colección de entrevistas⁷⁴ hechas por Fernando Tola y Patricia Grieve a destacados protagonistas de la literatura española en 1970, constituye un documento muy útil para seguir la línea de desplazamiento de estas modificaciones interpretativas. La idea del libro surge, según explican los autores, a raíz de la lectura de un artículo, publicado en *Los Domingos de ABC*, en el que José María Gironella manifestaba que se le caían de las manos libros como *Cien años de soledad*, *La casa verde*, *Rayuela* o *El siglo de las luces*. Más que el tono empleado por el escritor, tan “objetivamente disparatado”, lo que sorprendió a Tola y a Grieve —que pasaban unos días en Madrid— fue la avalancha de respuestas periodísticas que suscitaron tales apreciaciones, indicativa de la cargada atmósfera dentro de la que se venía debatiendo el asunto de las novelísticas española e hispanoamericana. Entonces, grabadora en mano, decidieron salir a la calle con la intención de conseguir “reflejar el ambiente literario español a partir del boom de la nueva novela latinoamericana y de sus problemas específicos”.⁷⁵ A continuación, sin consignar expresamente cada una de las preguntas, puesto que todas apuntan al propósito general seña-

⁷³ Contradictorias en sí mismas pero también, a veces, entre ellas.

⁷⁴ *Los españoles y el boom*, 1971.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 7 a 9.

lado, se ofrece la reseña de algunas de las respuestas que pretenden fijar o esclarecer la inestable posición de la narrativa española frente a la hispanoamericana.

- a) Barral: una literatura longeva como la del Viejo Mundo, una ambición universal

Para el editor y poeta Carlos Barral, dos son las circunstancias propiciadoras del éxito de la narrativa de ultramar: la vejez de dicha literatura, equiparable a la del Viejo Mundo, y la particularidad del universo en que se da:

En sí, el fenómeno de que a nivel de los Vargas Llosa, de los Cortázar y de los García Márquez, la literatura latinoamericana haya pasado a ocupar un lugar prominente en la narrativa mundial, y desde luego, un lugar destacadísimo y lejanísimo en la literatura de lengua castellana, no me parece un fenómeno nada asombroso. Es decir, los escritores de las generaciones anteriores, la de Borges o Miguel Ángel Asturias, por ejemplo, ya anunciaban una literatura muy poderosa; lo que ocurría es que, en general, esa literatura estaba hipotecada por una temática tributaria del folklorismo, tributaria de la explicación muy particular de la realidad latinoamericana. La apertura temática que se ha producido en la generación posterior, incorporando una preocupación totalmente universal, sin que por eso se excluyan las particularidades, digamos, de la experiencia latinoamericana, ha convertido a esa literatura en una literatura muy poderosa. A mí me parece, en términos poco científicos, que las coordenadas de la importancia de esa literatura pasan por la circunstancia específica de que Latinoamérica es la única zona del Tercer Mundo cuya literatura es tan vieja como la europea. Es decir, que la literatura latinoamericana tiene clásicos tan viejos como los de cualquier moderna literatura europea [...] al mismo tiempo que se produce en un mundo de experiencia, en un mundo social y político, e incluso geográfico e histórico, mucho más vivo, mucho más vario, que el de las literaturas del Viejo Mundo.⁷⁶

⁷⁶ *Ibidem*, p. 14.

Con estas opiniones, Barral suscribe las ideas expresadas por Fuentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1969): frente a una novela propicia a los localismos y el folklore, algunos pocos escritores jóvenes, como el propio Fuentes, son capaces de desarrollar una literatura de ambiciosa universalidad (cabría naturalmente preguntarse en qué sentido, por ejemplo, Borges es tributario de la cultura folklórica de Latinoamérica). Es esta ambición, según Barral, lo que hace que la nueva narrativa despegue de la tradición, perfeccionando al mismo tiempo el instrumental técnico de sus precursores, “que ya era de primera calidad”. Por lo que toca a su relación con la novela española, el boom se produce “en un momento de vacío de la novelística no solamente castellana, sino de la novelística en general”. Los escritos de los latinoamericanos reúnen dos cualidades editoriales específicas que los hacen asequibles a un público muy general: por una parte son “novelas novelas”, en el sentido de que representan un considerable esfuerzo de creación literaria, pero por otra, rehuyen los excesos de la “novela de especulación formalista”.⁷⁷

Barral abunda en sus observaciones acerca de la novela española, “que parece estar en una crisis aguda”. La decadencia de la literatura social, “que se produjo justamente en la generación coetánea de la latinoamericana que llamamos del boom”, fue la consecuencia de una concepción novelesca que partía de un presupuesto erróneo: la necesidad de crear una literatura de emergencia, prerrevolucionaria, que habría de modificar la realidad del país. Aunque apoyada editorialmente en su tiempo por el entrevistado —en virtud de que era “lo más válido que había entonces en la literatura española”—, el agotamiento de esta orientación ha obligado al novelista peninsular a plantearse el trabajo creativo desde otras perspectivas. Y en este rehacer de la estética de la novela, el boom de los latinoamericanos ha intervenido claramente, “por influencia y por reacción”.⁷⁸

⁷⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 19. En esta ocasión, Barral es radical con la opinión que le merece el conjunto de la novelística española contemporánea. Sólo se salva de su

b) Benet: las grandes novelas son fruto del azar

El siguiente en comparecer es Juan Benet, quien se muestra muy renuente en sus respuestas y muy despectivo con algunos escritores: “Desgraciadamente he leído a Cortázar”, “Carlos Fuentes es el prototipo del escritor pedestre”.⁷⁹ El mensaje que parece querer transmitir es que sabe poco acerca de la literatura latinoamericana, y que le importa todavía menos. Sin embargo, con un esfuerzo notable, los entrevistadores consiguen sacar algo en claro de su nada receptiva actitud. Benet considera que hay que prestar más atención a las obras que a los nombres de los autores. *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Pedro Páramo*, *El reino de este mundo* y *La casa verde* “son cinco obras excepcionales que quedarán en la literatura y que fueron publicadas en el mismo año o con dos o treinta meses de diferencia”. Con esto, Benet desea resaltar que las grandes obras literarias son siempre producto del azar, individuales, y que por tanto es absurdo reunir bajo el rubro “boom” a todo un conjunto de escritores, como si se tratara de un fenómeno colectivo. Además, el auge de la literatura de Latinoamérica (es decir, de las novelas que le gustan a Benet) difícilmente podría ser interpretado como el efecto de una reciente decadencia de la novela española, porque en España, a partir de la guerra civil, lo que existe es un estado general de parálisis que afecta no sólo a la novela, sino también a la política, a la ciencia, al pensamiento, a la vida en general. Tampoco obedece el éxito de dichas obras a la propaganda. Una literatura quizá se pueda popularizar editorialmente, admite Benet, pero nunca inventar.⁸⁰

criba, que se retrotrae a los últimos treinta años, *Tiempo de silencio*: “El tonelaje de novedad, de importancia, de ambición literaria que representa el libro de Martín-Santos, no se encuentra en ningún otro libro español desde la guerra civil hasta ahora”. Y: “[...] ninguno de los escritores españoles de la misma generación tiene por ahora la altura de los cuatro o cinco líderes de la generación latinoamericana, con excepción, quizá, del difunto Martín-Santos, que, en tanto difunto, no cuenta”. *Idem*.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 28 y 31.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

c) Caballero Bonald: la común actitud crítica

Para José Manuel Caballero Bonald, la historia de los años recientes ha tenido un tremendo impacto entre los españoles, manifestándose también en el terreno novelístico a través de unas crisis, tan deseables como previsibles, que estarían a punto de zanjarse. A la pregunta de si en los últimos treinta años de producción novelística española era posible encontrar libros similares a las mejores novelas de los hispanoamericanos, responde, a pesar de su deseo de no querer entrar en ejercicios de literatura comparada, que en Latinoamérica existen seis, ocho óptimos novelistas, mientras que en España “sólo conozco a dos que pueden aproximarse a su mismo nivel”. En cualquier caso, al igual que Benet, Caballero Bonald estima que hay que hablar de ejemplos individuales, no de bloques homogéneos. Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Benedetti, Cabrera Infante, Lezama y Rulfo tienen poco que ver entre sí, y las coincidencias que puede haber entre ellos no son sintomáticas. En realidad, ellos constituyen “un conjunto de personalidades cíclicamente agrupadas, con independencia una de otras, por razones cronológicas y de comunidad lingüística”. Si bien es verdad que Caballero Bonald aprecia, en todos ellos, una similar actitud crítica “frente a los instrumentos literarios”. Por lo que toca a la crisis de la novela española y el apogeo de la hispanoamericana, Caballero Bonald no advierte más relación de fondo que una coincidencia temporal. Es decir, una no condicionó al otro, ni viceversa. Otra cosa es que la narrativa de ultramar haya servido “para movilizar o estimular ciertas formas de reflexión creadora entre nosotros”.⁸¹

d) Castellet: telurismo en clave novedosa

José María Castellet opina que hay que tener en cuenta, desde el punto de vista de un español, dos factores a la hora de hablar del boom latinoamericano. Uno sería el boom propiamente dicho,

⁸¹ *Ibidem*, pp. 53 y 54.

esto es, el hecho de que en un momento histórico determinado, una serie de escritores de distintos países de Latinoamérica hayan publicado, “no simultáneamente pero sí a lo largo de unos pocos años, una serie de novelas de primera categoría, tanto por su contenido como por sus planteamientos formales”. El segundo elemento que habría que atender es el de las repercusiones, no sólo literarias sino también sociológicas, de esa novelística en la literatura española.

Es decir, en un momento en que la novela española, por muy diversas causas difíciles de analizar, estaba en una situación de baja producción y calidad, es decir, con muy pocas obras y de poco nivel artístico, se proyectan sobre el público español y sobre los escritores españoles una serie de obras escritas en su misma lengua, que causan un efecto sorprendente por su novedad y calidad. Entonces se produce un fenómeno doble que es el siguiente: los lectores encuentran a unos autores propios que, sin embargo, les eran desconocidos [...] Por otra parte, esta aparición de novelistas latinoamericanos provoca en los escritores españoles una serie de mecanismos de reacción de muy diverso orden; en primer lugar, creo que hay una sorpresa admirativa y son, antes que nadie, los escritores españoles los mejores propagandistas de los novelistas latinoamericanos en España. Pero más tarde se produce un fenómeno, que puede ser, si se quiere, muy humano pero injusto, y es el de empezar a minusvalorarlo porque los escritores españoles se sienten en inferioridad ante el boom.⁶²

De esta manera, Castellet sostiene que el éxito de la novela latinoamericana en España estuvo condicionado, en parte, por una etapa de impotencia creadora local. Hay, sin embargo, otras razones que explican su aceptación: el hecho de que algunos de los autores latinoamericanos sean siempre editados en la península ibérica; su continua presencia o incluso su residencia definitiva en territorio español; la circunstancia de que sus libros sean reseñados antes en España que en sus respectivos países, la obtención

⁶² *Ibidem*, pp. 68 y 69.

de prestigiosos premios hispanos, etcétera. En cierto modo, abunda Castellet, hay una especie de apropiación de esos escritores de fuera. El público “sabe distinguir la calidad de una obra y, realmente, es triste decirlo, el panorama de los últimos años de la novela española es más bien flojo, sin apenas renovaciones importantes”. Los escritores latinoamericanos, pese a las grandes diferencias que existen entre sí, han quedado agrupados bajo esa palabra mágica del “boom” (que “en España hasta engloba a Borges”), y tienen en común

[...] haberse propuesto, voluntaria o involuntariamente, esto no importa, plantear lo que un escritor europeo, italiano más concretamente, llamaba “el ser telúrico de los latinoamericanos”, pero haberlo sabido hacer de tal modo que este ser en profundidad, este ser telúrico, nos viniera dado en toda una serie de fórmulas novelísticas nuevas, hasta el punto que los más resistentes escritores europeos, aquellos para quienes la parte telúrica resultaba molesta [...] han terminando aceptándolos como grandes escritores.⁸³

Es evidente, concluye Castellet, que los novelistas latinoamericanos han influido en los narradores peninsulares. Les han hecho sentir de un modo más patente la crisis novelística por la que atraviesan (una crisis española pero también a escala mundial), “y yo estoy convencido que entre los escritores jóvenes españoles, todos los planteamientos que se hacen derivan de alguna forma de los latinoamericanos”.⁸⁴

e) Cela: la autenticidad

A juicio de Camilo José Cela, siempre ha habido una importantísima narrativa hispanoamericana, independientemente de que entre Latinoamérica y España, por defecto de información, exista un lamentable divorcio entre culturas que se expresan en la misma lengua. Tan notables narradores como Rulfo, Vargas

⁸³ *Ibidem*, p. 73.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 78.

Llosa o Sábato, son Gallegos, Lynch, Güiraldes o Asturias. La literatura española, por otra parte, no ha estado ni está en decadencia, por lo que es un tópico que se hable de su supuesto decaimiento para explicar el fenómeno del boom (que Cela concibe, “sólo para entendernos”, como el hecho de que el gran público español haya conocido la obra de los latinoamericanos), como tampoco es posible atribuir el éxito de las últimas novelas latinoamericanas sólo a factores coyunturales —la revolución cubana o las campañas publicitarias—, ya que esa novelística, sin duda alguna, se mantiene por sí sola. El gran mérito de la literatura que llega de Latinoamérica es su autenticidad, cuando la tiene.⁸⁵

f) Conte: el talante iconoclasta

Toca el turno a quien había promovido, el año anterior, la polémica en el diario *Informaciones*. Rafael Conte manifiesta que, dando por sentado que existen indiscutibles cualidades artísticas, el boom obedece a unas causas de tipo sociológico y a otras de tipo estético. Entre las primeras se encontraría el hecho de “que Occidente consume con mucha rapidez determinados géneros narrativos, escuelas o tendencias”. Si el existencialismo era lo que primaba después de la segunda guerra mundial, después habrían de sucederle el neorrealismo italiano o el *nouveau roman*, un poco en función de la demanda del mudable gusto del público. Con esta explicación, Conte quiere decir que la literatura de Hispanoamérica, en parte por la situación que atravesaba el continente y por el impacto de la revolución cubana, en parte por la situación precaria de la novelística mundial, podía “estar de moda”, obedecer a la imposición de lo estilística y testimonialmente nuevo.⁸⁶ Pero que el boom pudiera situarse claramente entre los fenómenos de consumo, no restaba valor a sus palmarias cualidades artísticas, a saber:

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 85, 87 a 89, 91.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 101 a 103.

Primero, su compromiso moral y, segundo, digamos, su falta de compromiso estético [...] Su compromiso moral es testimoniar la conflictiva realidad hispanoamericana. Yo creo que esto es evidente en todos ellos, hasta en los que pueden parecer más metafísicos, más desoladoramente metafísicos como Cortázar. Y su falta de compromiso estético es no creer en ningún dogma determinado de tipo literario, esto es, ni siquiera en la sintaxis. Estos señores se enfrentan con el idioma como un instrumento a transformar, a modificar, no se enfrentan con el idioma castellano como una cosa ya establecida, ya organizada, donde ya los trucos y las fórmulas están acuñadas y cada uno tiene su significado concreto, sino que ellos cogen este mismo idioma y lo traspasan, lo fecundan, lo violan, lo tratan sin ningún respeto; son absolutamente iconoclastas.⁸⁷

Así, Conte, que considera más preciso referirse a la novela latinoamericana como un movimiento literario general, y no como una agrupación de unos cuantos escritores, añade un elemento más a su anterior interpretación de la común apelación al realismo: el talante iconoclasta de los latinoamericanos, manifestado en el tratamiento que le dan al lenguaje. Sobre la cuestión de si el boom coincide con la decadencia de la literatura española, el crítico, al igual que Benet, señala que la novelística española quedó prácticamente extinguida después de la guerra civil, por lo que entre dicha desaparición y el nacimiento del boom mediarían cerca de veinte años. Pero Conte parece querer decir que esa amputación creativa concomitante a la instauración del régimen de Franco es perceptible en un plano global, porque casos aislados, buenos novelistas en España, los ha habido siempre: Cela, Delibes o, entre los entonces jóvenes, Benet o Goytisolo. En cualquier caso, Conte es consecuente con sus anteriores declaraciones, al reafirmar tácitamente que la dicotomía novela española/novela latinoamericana está mal planteada *ab initio*.

[...] todas las comparaciones son odiosas. La literatura española responde a unas coordenadas diferentes. Yo creo que lo peor que

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 106 y 107.

puede pasarle a un escritor joven español, es intentar imitar a los latinoamericanos, porque entonces está condenado al fracaso. Su realidad es distinta. Probablemente lo que hay que aprender es su mecánica de enfrentamiento con los problemas como escritor, no la forma como ha tenido que resolver estos problemas, que es muy diferente.⁶⁸

g) Delibes: localismo universal

Para Miguel Delibes el mayor "valor del libro americano" reside precisamente en una característica que muchos habrían señalado como uno de sus peores defectos (y que otros, como Fuentes, seguían atribuyendo en los setenta a sus antecesores hispanoamericanos): el localismo. Pero ahora, hay que precisar, se trata de un localismo diferente en el que, por medio de un hábil juego de reflejos y resonancias, las obras adquieren una categoría universal. Los narradores latinoamericanos habían sabido sacarle provecho a un vocabulario por completo desconocido, lo habían incorporado a las obras dotándolas de una autenticidad y eufonía de las que antes carecían; y a partir de elementos indígenas, habían ingresado en una dimensión ecuménica. Sobre este punto, Delibes sostiene que se puede lograr una novela universal tratando un tema de las mismas características ("el terror atómico", por ejemplo), pero es mucho más meritorio llegar al mismo resultado de "universalidad por el camino del localismo". Por lo que respecta a la comparación entre las novelísticas española y latinoamericana, asegura que es absurdo establecer analogías competitivas, entre otras cosas porque no se puede contraponer numéricamente a los escritores de un país con los de un continente. Sobre si la novela española se halla o no en estado de crisis, Delibes responde que es muy difícil juzgar un fenómeno estando dentro del mismo; lo cierto es que, añade, achacar a la censura toda la indolencia o incapacidad que haya habido en el panorama de la novela española posterior

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 113 y 114.

a la guerra, no deja de ser un “expediente pueril”, ya que las obras escritas en el exilio no han superado en calidad a las realizadas dentro de España.⁸⁹

h) Fernández Santos, García Hortelano y Luis Goytisolo.

El mutuo desconocimiento, la contraconquista,
interesante suma de individualidades

Los próximos en intervenir son Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano y Luis Goytisolo. El primero confiesa no conocer lo suficiente la novela latinoamericana como para hacer un análisis de fondo. Entre sus características enumera su barroquismo, la fantasía, la crítica social, la búsqueda de fórmulas nuevas. Fernández Santos niega que la novela española esté en crisis y afirma que, en los últimos treinta años, ha habido en España escritores tan buenos como el boom, aunque una y otra narrativa no se parezcan. El desconocimiento de ambas novelísticas, por otra parte, es recíproco, ya que en Latinoamérica, aparte de Juan Goytisolo, tampoco es usual que se lea a los novelistas españoles contemporáneos.⁹⁰

Juan García Hortelano señala, como el logro más sobresaliente del boom, la existencia de un proceso de “contra conquista”. Si los españoles habían rendido históricamente a los hispanoamericanos, ahora éstos, a través del método mucho más civilizado del lenguaje, hacían exactamente lo contrario. La literatura era por definición lengua, y mientras que la lengua de los países americanos estaba viva, la novela española se estaba escribiendo “en una lengua anquilosada [...], del siglo XVII [...], burocrática y ab-

⁸⁹ *Ibidem*, pp 125, 126, 133 y 134.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 142, 143 y 147. A la pregunta de si la labor editorial española ha tenido que ver con el boom vía París, Fernández Santos responde: “Carlos Barral va a remolque de lo que se vende. Los latinoamericanos se venden y él edita hispanoamericanos. Antes lo interesante era el realismo social y editaba escritores realistas. El editor lo que siempre quiere es vender, y cuanto más mejor”. *Loc. cit.*, p. 142.

solutamente acartonada".⁹¹ Preguntado sobre si la crisis que supuestamente atravesaba la novela española habría podido propiciar el éxito del boom, García Hortelano contesta con vaguedad: "sí", porque era notable la decadencia de la novelística española, motivada en buena medida por una concepción extraliteraria de la novela que, a su vez, obedecía al impacto causado por la guerra civil entre los escritores de su generación. Una visión literaria equivocada por cuanto que la novela, puntualiza García Hortelano, "debe preocuparse por la literalidad de la literatura". Pero García Hortelano también responde: "y no", porque uno y otro fenómenos (la novela española y la hispanoamericana) no guardaban una relación causal. Ahora bien, si le obligaban a entrar en el equívoco terreno de las comparaciones, cabía reconocer que *Tiempo de silencio*, *El Jarama* o la obra de Benet eran tan buenos como los libros de Vargas Llosa, García Márquez o Cortázar.⁹²

A juicio de Luis Goytisolo,⁹³ el boom responde a una realidad literaria muy específica: en una época donde las literaturas del

⁹¹ *Ibidem*, p. 154. A pesar de estas entusiásticas declaraciones sobre la lengua y literaturas hispanoamericanas, García Hortelano asevera más adelante (p. 165) que "el único fenómeno que me parece importante, y con mucha diferencia, y que además es muy contemporáneo, es el *nouveau roman*. Entonces, yo no creo que haya una fórmula latinoamericana, ni siquiera castellana; no se ha innovado nada".

⁹² *Ibidem*, pp. 156 a 158.

⁹³ Un dato llamativo en esta entrevista es la adjudicación que Luis Goytisolo hace del descubrimiento de la primera y exitosísima novela de Mario Vargas Llosa: "Sé que más de una persona se atribuye el descubrimiento de *La ciudad y los perros*, pero la verdad es que el descubrimiento me corresponde a mí, mejor dicho a mi mujer. Yo era lector de Seix Barral en aquella época y me llegaban cantidad de escritos que de entrada se los pasaba a mi mujer; me interesaba que los hojeara, que me diera su opinión, siempre más limpia (sic) que la de un lector que es al mismo tiempo escritor [...] Pues a ella le llamó inmediatamente la atención, y me pasó el libro, y a mí me gustó y le dije a Barral que se le podía proponer que se presentara al Premio Biblioteca Breve porque tenía una gran calidad". En el mismo libro que se comenta, Barral desmiente lo dicho por Goytisolo y asegura ser el genuino descubridor de la novela de Vargas Llosa. "*La ciudad y los perros* fue leída por un miembro del comité de lectu-

mundo no tienen tantos escritores de valor (las novelas francesa e italiana están “en uno de los momentos peores del siglo”; en Centro Europa “hay alguna excepción”; en Norteamérica, “un declive extraordinario”), la novela escrita por los latinoamericanos es la que más individualidades interesantes ofrece. Una vez admitido esto, hay que precisar que el concepto de boom latinoamericano es equívoco, ya que no es posible hablar de la literatura de todo un continente, en la que se incluyen autores de distintas nacionalidades y edades, como de un bloque homogéneo. La confusión se origina (en este punto Goytisolo opina igual que el crítico uruguayo Ángel Rama) porque en Europa se conocieron, casi simultáneamente, tanto autores hispanoamericanos cuyas primeras publicaciones datan de los sesenta, como novelistas en activo desde los treinta. Goytisolo cree que hay que examinar caso por caso para saber si una obra latinoamericana aporta algo nuevo a la literatura en general, y rechaza que la novela española esté en crisis (“No hay que esperar de España, como ni de Argentina o de México, más de dos o tres novelistas buenos al mismo tiempo”). Al ser interrogado sobre las obras más relevantes de la novelística nacional de los últimos treinta años, enumera los libros de Benet, *El Jarama*, *Tiempo de silencio* y tres novelas más cuya autoría reparte, modestamente, entre él y su hermano Juan: *Las afueras*, *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*.⁹⁴

i) Grosso: una “cierta” influencia

El próximo entrevistado, Alfonso Grosso, se desdice de las intemperantes declaraciones de un año antes, originadoras de la polémica auspiciada por Conte, y asegura que lo declarado entonces sólo había tenido por objeto el “epatar”. El término

ra que la informé favorablemente pero sin ningún entusiasmo, entonces yo pedí en segunda lectura ese libro, y me entró una especie de entusiasmo desenfrenado”. *Ibidem*, pp. 176 y 21, respectivamente.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 172, 173, 178 y 179.

boom es lo suficientemente elocuente para describir al fenómeno de una novelística “que ha explotado en los últimos tres o cuatro años y que ha puesto en pie una literatura que de hecho conocíamos pero que, naturalmente, ha entrado en la sociedad de consumo”, misma que la ha asimilado y propagado por el mundo. Respecto a la posible relación entre la crisis de la novela española y el ascenso de la narrativa latinoamericana, Grosso señala, en la línea de razonamiento de Conte y Benet, que en España, sobre todo después de la guerra civil, nunca ha habido una tradición de gran novela, por lo que no se puede hablar propiamente de crisis cuando algo ni siquiera ha existido. Lo que imperaba en el panorama literario español era una ceremonia de la confusión (Félix Grande, como se ha visto, habla de una “ceremonia de la crispación”), y novelas tan prestigiosas como *Una meditación* de Benet, en realidad no habían aportado nada nuevo. El tiempo ha demostrado que el realismo sociológico fomentado por “ciertos mandarines de la izquierda”, inventado no por los escritores sino por “los editores españoles, porque toda esa problemática del realismo de los años tristes españoles empezó a interesar en Europa”, no era el camino. El boom, entendido quizá como un grupo compacto pero no como una generación, ni como toda una novelística continental, podía estar ejerciendo cierta influencia, sobre todo estilística, entre los más jóvenes. Influencia imprecisa que, no obstante, no podría comprenderse sin otra anterior que atañe de forma directa a la literatura hispanoamericana: Faulkner.⁹⁵

j) Marsé: el derecho a crear

Juan Marsé afirma que el boom de la novela latinoamericana, al margen de motivaciones complejas como la moda, el mercantilismo o la politiquería editorial, está plenamente justificado. A la novela española, más acotada por cúspides novelísticas que integrada en una tradición reconocible, aporta cierta renovación for-

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 184 a 188, 193 y 195.

mal y de contenido que, desde hace años, no se conocía.⁹⁶ Además, en España el boom ha tenido una recepción favorable por, entre otras, una razón extraliteraria que ilustra muy bien *La ciudad y los perros*. Vargas Llosa, explica Marsé, ha creado una novela que trata críticamente asuntos vitales y comprometidos para la sociedad, en concreto el sistema de enseñanza bajo la disciplina militar; un libro que tratara sobre un problema similar en España, debido a la censura política, sería impublicable. Pero la literatura latinoamericana, al dirigir su denuncia a la realidad de otro país, supera los obstáculos censores y llega al lector español, que encuentra en ella lo que los escritores nacionales no pueden ofrecerle todavía. En España, el boom (“una novela que transpira libertad, crítica, denuncia y emociones fuertes, amén de calidad literaria”) se traduciría no tanto como “la consecuencia de un hábito de leer en régimen de más o menos libertad”, sino “como resultado de no haber podido leer lo que se quiso durante más de medio siglo”.⁹⁷ Éste, según Marsé, sería uno de los principales factores explicativos del boom en España, y no la influencia directa ejercida sobre los novelistas españoles.⁹⁸ El factor principal, sin embargo, sería el de “la calidad de la novela actual latinoamericana”,⁹⁹ una novela que entronca con la tradición novelística anterior, que presenta diferencias considerables, desde el punto de vista de la creación literaria de cada novelista, pero que en conjunto se asemeja en su trasfondo, en la forma de presentar los problemas de América Latina, en los objetivos realistas que, en su afán de crónica y denuncia, se impone. En definitiva, lo que los escritores del boom han aportado es “la reivindicación del derecho a crear”.¹⁰⁰

⁹⁶ *Ibidem*, p. 199.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 200 y 201.

⁹⁸ Sobre el tema de si el boom habría sido el desencadenante de la crisis del realismo social, Marsé opina que el cuestionamiento de dicha corriente literaria, aunque coincidente con la aparición de las primeras novelas latinoamericanas de éxito, obedecía a otro proceso, “y no tuvo nada que ver con el boom [...], pues éste llegó mucho después”. *Ibidem*, p. 207.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 202 y 205.

k) Martín Gaité y Sueiro. Dos polos de opinión,
el boom es una sola novela

Carmen Martín Gaité y Daniel Sueiro son los últimos entrevistados. La primera, que con su novela *Ritmo lento* había quedado finalista del Premio Biblioteca Breve el mismo año que lo ganó Vargas Llosa, admite estar muy apartada del fenómeno de la última literatura latinoamericana, habiendo leído solamente *Cien años de soledad* y *La ciudad y los perros*. Martín Gaité, que se muestra muy escéptica con el futuro de la novela española, entre otros motivos porque piensa que su generación se ha cansado ya del amaneramiento novelesco resultante de rondar el tema de la guerra civil sin profundizar en ella, percibe que hay dos polos de opinión que cifran la actitud de la recepción del boom entre sus colegas y el público español en general: por un lado están los que interpretan todo el asunto como un montaje publicitario, ideado sobre todo por “editoriales catalanas”, que aprovecha la calidad de alguna novela buena para dirigir la atención “hacia la producción de Hispanoamérica, bastante desatendida”. Por otro, están quienes “son apasionadamente partidarios de esta eclosión”, ya que la juzgan justificada en sí misma, esto es, “en la fuerza y calidad” de las obras, “aparecidas en un momento de crisis novelística en España”. Desde luego, dice Martín Gaité, “a nadie le resulta indiferente el fenómeno, ni a los que lo menosprecian ni a los que lo ponen por las nubes”.¹⁰¹

Daniel Sueiro afirma que el boom es un invento, una forma de simplificación para hablar globalmente, y en conjunto, de una serie de escritores (muy distintos entre sí), quizá los de mayor repercusión en el ámbito actual de la lengua castellana, e incluso es posible que en el de toda Europa.¹⁰² El boom, por lo tanto, es un término que se puede aceptar por convención, pero que designa más una realidad de la sociedad de consumo, donde un producto se dirige a un lector masificado, que la realidad de unos autores y

¹⁰¹ *Ibidem*, pp 215 a 221.

¹⁰² *Ibidem*, p. 228.

unas obras determinados conocidos en España en un momento crítico de la producción novelística nacional y europea. El boom existe propiamente en los medios de propaganda, de difusión y de información;¹⁰³ es más, para el lector medio español, hablar del boom y de literatura hispanoamericana equivale fundamentalmente a referirse a una sola novela: *Cien años de soledad*.¹⁰⁴ Sería más conveniente, entonces, mencionar libros y autores específicos. Sin embargo, concede Sueiro, al margen de las connotaciones comerciales de la expresión boom, es innegable que se atravesara por un momento de “oportunismo positivo”, en el sentido de que unos cuantos escritores, pertenecientes a diversos países, pero unidos por el lenguaje, forman en cierto modo un grupo, aunque no pueda considerarse una escuela, un frente o una generación.¹⁰⁵ También es innegable que, en ocasiones, se ha utilizado las obras de estos autores para endosar a los novelistas nacionales una especie de reproche. Había ya un rechazo a la forma de hacer realista en general, pero a partir

de *Cien años de soledad* [...], se pretendió, e incluso se hizo, y está en el ambiente, intentar demostrarnos o hacernos ver, que nosotros no sabíamos hacer las cosas y que eso sí era escribir, y eso sí era novelar, y que esa gente estaba viva y sabía crear personas y mundos, y que nosotros estábamos fracasados [...] por nuestra propia insuficiencia. Se pretendía, en cierto modo, achacar exclusivamente a nuestro poco talento y a nuestras fórmulas realistas el escaso éxito de nuestros libros [...]¹⁰⁶

Independientemente de esta reconvención, surgida en el seno del propio ámbito literario español, Sueiro destaca, como máxima aportación de la nueva novela hispanoamericana, el haber dado vigor a la narrativa del momento.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibidem*, p. 226.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 226 y 227.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 228 y 233.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 229.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 233.

OTRAS INTERPRETACIONES EN LOS SETENTA

La publicación de las entrevistas de Tola y Grieve no pondría, ni mucho menos, el punto final a los comentarios y opiniones críticas acerca del papel jugado por la narrativa hispanoamericana en la renovación de la novela española. Elaborar un padrón absoluto de dichas interpretaciones comparativas excedería los propósitos de esta investigación, por lo que a continuación se examinan sólo algunas, en su mayoría posteriores a 1971, que son reveladoras de los significados que va atribuyendo la crítica peninsular, en la década de los setenta, a la novela de Hispanoamérica.

Rafael Bosch, partiendo de una visión preconcebida de la literatura española, según la cual cualquier propuesta narrativa que no sea realista y social debe ser desestimada,¹⁰⁸ advierte que:

Ningún verdadero triunfo se logrará con seguir "modas" expresivas. La última moda —empleamos la palabra, como se ve, con intención— es hoy en España la subliteratura del subjetivismo barroco iniciada por el mejicano Carlos Fuentes con *La región más transparente* en 1958. El enfoque subjetivo puede dar una novela social si sirve a fines sociales y realistas, pero es inmensamente desventajoso si el subjetivismo se hace absoluto, meramente lírico y expresa fundamentalmente una visión fantástica de las obsesiones aniquiladoras y pesimistas del escritor burgués. En el caso de Fuentes y sus seguidores hispánicos, la realidad, aparte de las intenciones subjetivas del autor, es, sobre todo, una derivación pretenciosa de Joyce, Faulkner y el *nouveau roman*, en un falso estilo cosmopolita que traiciona su carácter pueblerino a cada paso. Un estilo subjetivista, basado en el aislamiento del hombre moderno, sobre todo en la sociedad burguesa occidental, puede dar resultados interesantes. Lo terrible sería que influencias como la de Fuentes (junto con las de García Márquez, Lezama Lima y otros cuyo mérito o demérito no necesita circunstanciarse aquí) se conviertan además en un nuevo "deber" social y literario para todo el mundo que escri-

¹⁰⁸ *La novela española del siglo xx. De la república a la postguerra (las generaciones novelísticas del 30 y 60)*, p. 11.

be en español, por imposición (poco inteligente) de algunos escritores y críticos.¹⁰⁹

Las declaraciones de Bosch, que ocho años después de haberse publicado *Tiempo de silencio* sigue abogando por una novela realista socialmente responsable, llaman la atención no sólo por su tono infundadamente descalificatorio (pese a que el ensayista declare que no es su intención entrar en cuestiones de "mérito") sino también por los peligros que él percibe en una concepción de la novela que no es la suya. De modo paradójico, Bosch antepone al recelo que le provoca la idea de someterse a un presunto "debe ser" impuesto por la narrativa hispanoamericana (y burguesa, para mayores datos), un canon de la novela española (cívico y realista, como se ha visto) caracterizado, sobre todo, por lo que ha de evitar. Además de repetirse la descalificación de que la novela hispanoamericana es una imitación de otros modelos europeos y norteamericanos, surge de nuevo una serie de duplas antinómicas en las que un elemento, la novela española, se mantiene invariable, mientras que el otro, la hispanoamericana, adquiere distintos valores negativos, literarios y sociológicos: subjetivismo, barroquismo, lirismo, fantasía, falso cosmopolitismo, cariz pueblerino, burguesía. A tal punto que, en la conclusión general, Bosch llega al cándido extremo de calificar toda la producción foránea reciente, después de congratularse por haber contribuido "a evitar la adscripción por moda a las corrientes hispanoamericanas de última hora entre los jóvenes novelistas españoles", de "pseudo-novela subjetivista, muy perjudicial para los intereses de la realidad y el progreso".¹¹⁰

Un punto de vista diametralmente distinto es el que ofrece Joaquín Marco.¹¹¹ A juicio de este crítico, los escritores españoles que han intervenido en la polémica alentada por Conte desde las páginas del periódico *Informaciones*, "no han sabido salir del em-

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 364 y 369.

¹¹¹ *Nueva literatura en España y América*, 1972.

brolo crítico en que se han metido”, mostrando “un tono más bien triste, desengañado, pseudopolítico, mediocre”.¹¹² En el debate, sostiene Marco, se han fundido muchos temas de diversa índole: la función y esencia de la novela, la posición de la literatura en la sociedad española, el lenguaje, la influencia de los novelistas latinoamericanos sobre los españoles, el papel del realismo y la imaginación en la creación narrativa, el realismo crítico, el papel del editor, del público y de la crítica y, “naturalmente”, el ser “de derechas o de izquierdas”.¹¹³ Pero la “realidad es que la novela se halla en una crisis absoluta, principalmente la novela europea, e incluso la norteamericana”. Los novelistas latinoamericanos, “que no son tampoco numerosos”, son una excepción. La novelística española carece de “tradición, libertad creadora, profesionalismo, sentido de renovación”, aunque entre los más jóvenes comienza a percibirse la influencia de los latinoamericanos, traducida en una “mayor preocupación por los valores del lenguaje, por los tradicionalmente denominados valores expresivos y una marcada preferencia por el abandono de temas testimoniales”.¹¹⁴

Leopoldo Azancot, por el contrario, ve en la narrativa hispanoamericana en general, y en el boom de unos cuantos narradores en particular, uno de los obstáculos más importantes para la actualización de la novela española.¹¹⁵ Para este crítico es claro que:

El “boom” de la novela hispanoamericana, consecuencia de la conjunción de unos intereses editoriales y unos intereses políticos apa-

¹¹² *Ibidem*, p. 77.

¹¹³ *Ibidem*, p. 78.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 85 a 88.

¹¹⁵ Los otros serían la recuperación indiscriminada de la obra de los exiliados, en la que no habrían mediado criterios literarios sino políticos; la escasa preparación de la crítica literaria, repartida en dos bandos políticamente discrepantes; la política de las editoriales, cuyas líneas directrices se atienden más a razones de oportunidad que de calidad artística. Véase el artículo “Situación de la novela española”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 500, 15 de septiembre de 1972, pp. 17 a 20.

rentemente antagónicos, también ha sido un factor de confusión. Por una parte, ha subvertido la jerarquía de valores literarios —autores de segunda y tercera filas han sido presentados como los máximos novelistas del momento a escala mundial—, y por otra, ha desviado a muchos miembros de la generación de narradores hacia posiciones miméticas y estéticamente analfabetas, esterilizadoras, semejantes a las adoptadas por algunos de sus mentores y modelos —como Cortázar, grotescamente convertido en un paradigma de vanguardismo—. Utilizado frecuentemente para desvalorizar a los escritores españoles, a los que se considera globalmente como incapaces de superar, siguiendo su pretendido ejemplo, el provincianismo ibérico —y ello, a pesar de que Juan Benet, superior con mucho a Vargas Llosa, García Márquez o Fuentes, sea un modelo inigualable del novelista de lengua española inscrito en el más progresivo estadio de evolución de la novela—, este “boom” artificioso ha alimentado el papanatismo de las juventudes universitarias, que mientras leían glotonamente los productos *esartz* de ultramar, ignoraban las primeras ediciones en España de Musil, Broch o Singer.¹¹⁶

Es por lo menos curioso, desde luego, que Azancot, después de reprobar la propensión de la crítica ibérica a dejarse influir en sus juicios por criterios extraliterarios, despache con tanto aplomo y con tan pocos argumentos la producción de Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez o Fuentes, llegando incluso a tildar al primero, por inferencia, de “analfabeta estético”. La comparación entre estos escritores y Benet, con un ambiguo saldo victorioso a favor del segundo (*¿novelista “progresista” en qué sentido?*), no puede explicarse razonablemente sino como un síntoma del crispamiento que, todavía en 1972, provoca la comparación de la propia producción novelística con la de Hispanoamérica. Prueba de ello es el sorprendente giro hermenéutico que dos años más tarde, en la introducción a un libro,¹¹⁷ experimenta el propio Azancot. Allí, invoca el “ejemplo latino-

¹¹⁶ *Ibidem*, *loc. cit.*, p. 19.

¹¹⁷ Véase el prólogo “La novela del realismo crítico”, firmado por Azancot, a la obra *Relatos*, de José María del Quinto, pp. 9 a 15.

americano”,¹¹⁸ junto con los cambios políticos, económicos y sociales de la década de los sesenta, junto con las obsesivas fuerzas creadoras “que exigían un tratamiento formal revolucionario”, como una de las causas de la ruptura del modelo socialrealista.¹¹⁹

Rafael Conte, en el ensayo *Introducción a la narrativa hispanoamericana: lenguaje y violencia*,¹²⁰ retoma la idea del temperamento iconoclasta que anima la obra de los novelistas de Hispanoamérica. Hay en ellos, dice el crítico, una violencia interior que se manifiesta en las palabras, en un lenguaje sujeto a constantes atentados y violaciones; agresiones lingüísticas que, finalmente, “resultan ser auténticas fecundaciones”. Y esa “fecundidad expresiva es precisamente el gozne donde se apoya el adjetivo ‘nuevo’”, convenientemente aplicado a la joven novela hispanoamericana. Una novedad que reside en el tratamiento artístico, en la forma novelesca, en el plano del significante. Los temas siguen siendo los mismos de siempre, los personajes parecidos, la problemática la concerniente a una realidad, “gigantesca y prolífera, pero que es también la misma”. La renovación expresiva, idiomática o lingüística de los hispanoamericanos, susceptible de derivar al mimetismo o amaneramiento que imponen las modas literarias, no responde a un método único. Hay un solo idioma, es cierto, pero “las técnicas son absolutamente diversas”, y este rasgo de multiplicidad concuerda con la mejor virtud de una narrativa que ejerce una libertad plena, agresiva e interior, frente a su instrumento de trabajo: el idioma.¹²¹ Por otra parte, la confrontación entre la narrativa hispanoamericana y la novela española, alentada por recelos profesionales o por una política más o menos cultural (“es seguro que menos”), resulta, llanamente, “repugnante”. “Y científicamente imposible”. No sólo porque no es via-

¹¹⁸ Una extraña mezcla, según Azancot, de “progresismo político” e “innovación estética”. *Ibidem*, loc. cit., p. 14.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ Pp. 284 a 286.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 284 y 285. Conte señala que los diferentes métodos de escritura de los hispanoamericanos van “desde el barroco más explosivo al ascetismo más desnudo”.

ble comparar “una literatura nacional con otras dieciocho”, sino porque las obras han surgido de distintas concepciones estilísticas y temáticas, y de contextos sociopolíticos dispares.

España tiene una cultura histórica ya hecha, una tradición literaria rica y ejemplar. Muchos de los escritores hispanoamericanos están buscando la suya. El idioma es el mismo; pero su tratamiento muy distinto. Aparte de que las razones de estas comparaciones son otras: o bien demostrar que la novela española es un desierto —lo cual es absolutamente inexacto y basta leer un poco para advertirlo—, o bien ir en detrimento de los narradores hispanoamericanos, lo cual también es un error.¹²²

Toda esta maniobra, reitera Conte, es anticientífica y perjudicial, “sobre todo para la literatura española”. Pero el crítico no puede menos de manifestar un temor: “desde luego, también sería perjudicial la imitación ciega de los modelos hispanoamericanos” (de donde se desprende que hay diversidad de técnicas pero “tipos” reconocibles e imitables), “que ya ha comenzado a cundir entre los jóvenes narradores españoles”. Esto, concluye el ensayista, equivale a un suicidio estético. “Lo que es aprensible de los hispanoamericanos es su actitud ‘mecánica’, su ambición de libertad, el ejercicio libérrimo de sus posibilidades”.¹²³

Si para Juan García Hortelano, según las declaraciones hechas a Tola y a Grieve, el logro más destacable del boom es haber llevado a cabo un proceso de contraconquista a través del lenguaje, para Fernando Álvarez Palacios esa nueva narrativa, extranjera pero escrita en español, constituye una auténtica “invasión latinoamericana”.¹²⁴ La novela social, sostiene Álvarez Palacios, había fenecido por distintos motivos: las circunstancias adversas en que el escritor peninsular se había visto obligado a ejercer su actividad, llámense censura, dificultades para acceder a otras literaturas o imposibilidad material de dedicarse exclusiva y profesionalmente a

¹²² *Ibidem*, p. 285.

¹²³ *Ibidem*, pp. 285 y 286.

¹²⁴ Véase su *Novela y cultura española de postguerra*, p. 56.

la labor literaria; la pérdida de atención por parte de la crítica internacional, que venía decretando la muerte, finalmente materializada a partir de *Tiempo de silencio*, de una corriente estética. Por último, el abandono de las editoriales, ahora volcadas (junto con la crítica) en la promoción de la narrativa hispanoamericana, que de este modo cumple una clara función supletoria. Al realismo social, por tanto, no le ha quedado más remedio que replegarse “cabizbajo a su parcela patria”.¹²⁵ Así, continúa Álvarez Palacios, se advierte nítidamente, sin menospreciar el mérito de los primeros autores del desembarco en España, cómo el posterior alud de novelistas hispanoamericanos responde a un montaje y a unas estrategias eminentemente mercantiles, en los que caben muchos “materiales de derribo” que quitan su sitio a los narradores nacionales:

Cierto es que ha de admirarse la indudable calidad de los Borges, Asturias, Carpentier, Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez, el casi desconocido Onetti, Rulfo o Vargas Llosa. Pero si ello es cierto, no lo es menos que otros dioscecillos menores del Olimpo de las letras hispanoamericanas han venido a enseñar más bien poco —tanto a público como escritores— copando sin embargo puestos en las preferencias del lector hispano —nave con brújula poco fija y expuesta siempre a los veleidosos vientos del mundillo de la pseudo-crítica del país— impidiendo, de paso, la promoción o el conocimiento de escritores nativos, puede que algunos, narradores a contracorriente de los gustos impuestos por los sabios oráculos de la “mass-media”.¹²⁶

Muy diferente opinión le merece la novela hispanoamericana a Andrés Amorós, quien ha dedicado numerosas páginas a su estudio, en diversos lugares. En su ensayo *Introducción a la novela hispanoamericana actual*,¹²⁷ destaca como una de las mayores virtudes de esta novelística, el no resignarse a ser sólo un documento de pro-

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 56 y 76.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 60.

¹²⁷ 1971.

testa, aspirando, por el contrario, a constituir una verdadera creación. Los novelistas hispanoamericanos, dice Amorós, constituyen un auténtico movimiento de vanguardia contemporánea, puesto que su preocupación artística se centra en el descubrimiento de nuevos caminos, pero sin caer en los excesos y la aséptica deshumanización de otros movimientos formalistas, el *nouveau roman*, por ejemplo. La nueva novela hispanoamericana

ha sabido ser, a la vez que innovadora, profundamente vitalista, aferrada a los problemas concretos del hombre medio: problemas sociales y políticos, por supuesto, pues la realidad hispanoamericana no cesa de suscitarlos, pero también problemas sentimentales, vitales, de ensueño, de insatisfacción, de nostalgia, de soledad. Se consigue así, en los casos mejores, una novela que es, a la vez, obra de arte de rigurosa calidad y testimonio crítico implacable de una realidad social y política notoriamente defectuosa. Con bonita imagen decía Carlos Fuentes que se trata de dos caballos, el estético y el político, y que el actual novelista hispanoamericano está empeñado en la difícil tarea de montar los dos a la vez.¹²⁸

De esto se desprende, a juicio de Amorós, que la novela hispanoamericana es profundamente realista, en el sentido de que no aspira ni se limita a la “pura y simple reproducción fotográfica de la realidad externa”; por el contrario, se impone a sí misma la meta de “alcanzar los estratos más profundos de la realidad” a través del “auxilio constante y sistemático de la imaginación”. Una actitud que podría resumirse en esta fórmula: “la imaginación como vía indispensable para alcanzar la auténtica realidad”, y que sitúa a la narrativa hispanoamericana a la cabeza de la producción novelística mundial. Por consiguiente, la novela peninsular, en conjunto y salvando las debidas excepciones, no puede compararse con ella. Tampoco es de extrañar que los novelistas de Hispanoamérica ejerzan hoy “una enorme —y creciente— influencia sobre los nuevos narradores españoles”.¹²⁹

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 22 y 23.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 23 y 24.

En un artículo posterior,¹³⁰ Andrés Amorós analiza el impacto producido por la novela hispanoamericana en el campo literario español. Antes de 1965, afirma, ningún ensayo peninsular se ocupaba de esta literatura continental, y conseguir algún libro de Mariano Azuela, Asturias, Ciro Alegría, Güiraldes o el propio Martín Luis Guzmán, que paradójicamente había publicado algunas de las primeras ediciones de sus libros en España, era prácticamente imposible. Después vendría el boom: “Premio Biblioteca Breve a *La ciudad y los perros*, visitas de Borges [a España], éxito popular de *Cien años de soledad* [...]”. La confirmación definitiva de esta narrativa, a los ojos del gran público, sería el Premio Nobel concedido a Miguel Ángel Asturias. Y tras el boom, aparecerían los reparos: esnobismo extranjerizante por parte de los defensores de la novelística hispanoamericana; simplificaciones y confusiones político-literarias (si se es partidario de Fidel Castro se hace buena literatura, y viceversa); criterios de purismo lingüístico (en el sentido de que los del boom utilizaban mal el castellano); descalificaciones infundadas (mal ejemplo para la narrativa nacional, textos aburridos); maniobra editorial, amiguismo y propaganda mutua, etcétera.¹³¹ Pero en el fondo, sostiene Amorós, lo importante es que este grupo de escritores, que ejerce una influencia innegable sobre la nueva novela peninsular, “ha alcanzado difusión internacional en un momento de búsqueda, en la novela universal, y de fuerte crisis, en la novela española”. Los novelistas hispanoamericanos, con independencia de los grandes maestros españoles que han intentado abrir la producción vernácula a horizontes más amplios e imaginativos, han servido como puente para que lleguen a España (o vuelvan a estar de moda) “una serie de técnicas renovadoras, inventadas o no por ellos”. Su influencia, en general, repercute en la preocupación por la renovación de la técnica y el lenguaje narrativo, y ha supuesto “una vuelta al arte de contar una historia” con dis-

¹³⁰ Véase “Novela española e hispanoamericana”, en *El Urogallo*, núms. 35-36, septiembre/diciembre de 1975, pp. 71 a 75.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 71 a 73.

tintos niveles de interés, alejada del costumbrismo chato y elemental.¹³²

En este último examen, Andrés Amorós ilustra de forma muy significativa el sutil desplazamiento que, con el transcurso de los años, como ya se ha podido ir advirtiendo en virtud de las opiniones consignadas, ha ido operando en la recepción crítica de la novela hispanoamericana. Cambio de interpretación que, en 1975, privilegia los valores estéticos de la novela antes que sus potencialidades denunciadoras.

La renovación de la novela hispanoamericana es ya, me parece, un fenómeno histórico que hay que estudiar con objetividad científica, sin visión competitiva ni prejuicios sociales, políticos o lingüísticos que enturbien la visión. Contemplada así, la influencia del "boom" hispanoamericano en España me parece positiva. Puede haber producido —de hecho, siempre sucede así— esnobismo, copias superficiales. Pero, a largo plazo, es una influencia fecunda; por antiprovinciana, porque abre horizontes, hace prestar nueva atención al instrumento lingüístico. Y, sobre todo, porque muestra, una vez más, que la crítica social sin calidad estética es inoperante y estéril, en literatura. Son los dos caballos que ha de llevar el escritor a la vez (o, quizás, uno solo), según la metáfora de Carlos Fuentes.¹³³

Exégesis del sentido de la novela hispanoamericana que, a pesar de cobrar cada vez más fuerza, en el segundo lustro de los setenta todavía encuentra detractores. Así, para Gonzalo Torrente Ballester, su pretendida influencia sobre la novela española es ficticia. Existe el mito, dice Torrente en 1976,¹³⁴ de que los novelistas actualmente en ejercicio en España, deben a la presencia de la novela hispanoamericana, por lo menos, el impulso que los mueve. "Yo [...] estoy convencido de que esto es un error, puesto en circulación no sé por quién y no sé con qué intención". Desde antes de la guerra civil, muchos futuros novelistas —coetáneos

¹³² *Ibidem*, p. 74.

¹³³ *Ibidem*, p. 75.

¹³⁴ En VV. AA., *Novela española actual*, p. 292.

suyos, explica Torrente— habían tenido ya “un conocimiento directo”, una información de primera mano de todas aquellas obras que determinan el sistema de influencias de la novelística de Hispanoamérica. Faulkner había sido leído en España, el nombre de Kafka había comenzado a circular en la península ibérica en el año 36 y Joyce era una referencia habitual, desde antes de la guerra civil, para los escritores que en 1976 rondaban la edad de sesenta años.

Es decir, que nosotros no hemos necesitado de que los escritores hispanoamericanos escribieran de una manera determinada porque los autores más o menos revolucionarios o innovadores de quienes esta manera procede, nosotros la conocíamos ya y si no la hemos utilizado como modelo, si no hemos utilizado su ejemplo, sería por otras razones quizá perfectamente personales, pero no porque nos encontremos con que los novelistas hispanoamericanos nos hubiesen revelado una manera de novelar que nosotros ignorásemos.¹³⁵

De parecida manera se expresa Alonso Zamora Vicente, quien afirma que los lectores españoles habían tenido, de algún u otro modo, acceso a fuentes cruciales para la novelística moderna, en especial la obra de Joyce. De esto se deduce que la novela hispanoamericana no debe entenderse como una literatura que ejerza influencia sobre la peninsular. De hecho, abunda Zamora, la novela de Hispanoamérica ha comenzado a adquirir corporeidad sólo cuando, gracias a su voluntad de existencia, se ha desligado de lo español. “Tenían que inventarse una literatura como se inventaron una patria”. Por primera vez en la historia, “esa literatura ha tenido unos cuantos muchachos jóvenes que han llevado a una forma de escribir una problemática real y existente”. Zamora incluso va más allá en sus generalizaciones y apreciaciones del carácter inaugural de la nueva narrativa hispanoamericana, estableciendo una medición comparativa ya no entre ésta y la producción novelística española, sino entre la novela trans-

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 292 y 293.

oceánica más reciente y sus precursores, a quienes descalifica íntegramente:

De pronto [los últimos novelistas americanos] han sentido que escriben para alguien, para una gente que habla su lengua, y eso ha hecho que esa literatura, por primera vez en la historia, sea realmente una literatura y no un florilegio de palabras.¹³⁶

BREVE PANORAMA A PARTIR DE LOS OCHENTA

Ya en la década de los ochenta, la crítica ibérica continúa dirigiendo su mirada hacia esa narrativa extranjera, pero escrita en español, difundida y popularizada espectacularmente en la década de los sesenta. Así, Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala consideran que en los años de la expansión del boom, un importante sector de la crítica española traduce la llegada de la narrativa hispanoamericana como la prueba evidente de la conveniencia de seguir unos modelos estéticos que, alejándose de las caducas pretensiones denunciadoras, se empeñan en hacer de la obra literaria una realidad en sí. Nuevas novelas que oponen el mito a la historia, el sueño a la vigilia, el misterio a la claridad, la evasión al compromiso;¹³⁷ cabría añadir, como ha-

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 293 a 295. En este volumen se recogen muchas otras apreciaciones que, por problemas de espacio, no podemos consignar en su totalidad. Así, por ejemplo, Benet asegura no recordar qué opinión le merece la literatura de Hispanoamérica y vuelve a mostrarse muy despectivo con sus novelistas, a quienes agrupa indiscriminadamente bajo la denominación genérica de "sudamericanos" (p. 296). Andrés Amorós, por el contrario, se reafirma en sus estimaciones acerca de la importancia de los escritores de Hispanoamérica: "[...] me parece evidente que la influencia que han ejercido los hispanoamericanos sobre el público y sobre muchos novelistas" (p. 298). No deja de ser sorprendente la ligereza con que Zamora ignora toda la producción hispanoamericana anterior a la de los "muchachos jóvenes" que han tenido la ocurrencia, según él sin parangón, de ocuparse de su "mundo real y conflictivo".

¹³⁷ Véase su *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. III, p. 247.

cen varios comentaristas, el discurso a la historia.¹³⁸ Lo que importaría del “innegable realismo de la novela hispanoamericana (que insistentemente, quiérase o no, nos refiere a la realidad sociohistórica de América) sería su condición de mágico”. En pocas palabras, según Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, la crítica de esos años llega a la siguiente conclusión: el atractivo, la lección magistral de los hispanoamericanos, al igual que ocurre en los libros de Lewis Carroll o con la literatura fantástica, consiste en la demostración, por medio de la producción verbal misma, de que la obra literaria es un sistema cerrado, que se erige exclusivamente sobre el lenguaje y nos refiere a él exclusivamente.¹³⁹ Sin embargo, como se ha podido comprobar, esta valoración de la novela hispanoamericana (en la que queda establecido implícitamente el dualismo con la española, por lo que ésta no es) sólo aparece claramente perfilada a principios de los setenta. Durante la década de los sesenta, por el contrario, la recepción crítica destaca como rasgo positivo de la narrativa transatlántica (rasgo afín, por otra parte, al de la novelística peninsular), su intencionalidad crítica, su afán de denuncia y testimonio. Apelación al realismo, como diría Conte, sólo que sumada a una vigorosa voluntad experimental, renovadora.

Dos ensayos escritos por sendas críticas anglosajonas (uno de ellos, al que ya se ha hecho referencia, publicado en España), otorgan al boom de la narrativa hispanoamericana un lugar muy destacado en el desarrollo de la novela española de la década de los sesenta. Una vez más, el cotejo entre ambas novelísticas es inevitable. De esta manera, para Margaret E. W. Jones

The most important factor to determine the course of the New Novel within Spain was the introduction and popularity of recent

¹³⁸ Es el caso, por ejemplo, de Ramón Acín, cuyo punto de vista se comenta a continuación, o, en la década anterior, de José María Castellet. Este último sostiene que el discurso, como valor estético de la novela, ha señalado un camino para la renovación. Véase su “Panorama literario”, en *España, perspectiva* 1973, pp. 125 y ss.

¹³⁹ *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, p. 247.

Spanish American literature. The year 1962, in which Mario Vargas Llosa received the Seix Barral prize for *La ciudad y los perros* [...] marks the inception of the subsequent "Latin American invasion" [como la define Fernando Álvarez Palacios]. Publisher Carlos Barral was again instrumental in fomenting new aesthetic tastes, recognizing the importance of the Spanish American "novel of the Boom" and introducing several such works in his *Nueva Narrativa Hispánica* series. Some Spaniards viewed the extreme popularity of the Americans with a measure of suspicion, but recognized the positive aspects of the Boom in the creation of an atmosphere for experimental works.¹⁴⁰

Como se aprecia, Jones concede tanta importancia al boom hispanoamericano en el proceso de la renovación novelística española, que en su explicación ni siquiera menciona la novela de Luis Martín-Santos. Siguiendo una línea de argumentación similar, Shirley Mangini sostiene que "la introducción de la novelística del llamado 'boom latinoamericano' en España fue un momento clave para los literatos españoles", sobre todo porque esa literatura proveniente de fuera acabaría de desbrozar el terreno de los anteriores moldes para dar paso a la experimentación narrativa española de los años subsiguientes.¹⁴¹ Mangini, que sitúa categóricamente el resquebrajamiento de la novela social en el año de 1962, mantiene que éste se produjo por diversas causas, literarias y externas, que van desde la publicación de *Tiempo de silencio*, el natural decaimiento de una propuesta estética determinada o el abandono del realismo social por parte de sus antiguos promotores, hasta (como ya había apuntado Juan Goytisolo en *El furgón de cola*) el nuevo papel desempeñado por la prensa, que en esos años asume la misión testimonial antes cumplida por la novela, e incluso hasta el descrédito del Partido Comunista o la pérdida de autoridad moral experimentada por la que había sido, hasta entonces, la disidencia cultural antifran-

¹⁴⁰ *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*, p. 99. Citado por Nuria Prats Fons, en *op. cit.*, p. 431.

¹⁴¹ Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes*, ed. cit., pp. 150 y ss.

quista.¹⁴² En cualquier caso, admite la analista, el influjo que la narrativa hispanoamericana ejerce sobre los narradores españoles, ascendiente que incide de forma particular “en novelistas jóvenes y también en los que antes habían sido muy realistas”, sólo se comienza a percibir, desde el punto de vista del contenido mismo de los textos, a finales de los sesenta y, principalmente, en los setenta. Como ejemplos puntuales, entre los mayores, Mangini cita *La parábola del naufrago* (1969) de Miguel Delibes, *La saga/fuga de J.B.* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester y *San Camilo, 1936* (1969) de Camilo José Cela. Dos novelas de Juan Goytisolo, *Señas de identidad* (1966) y *Reivindicación del conde don Julián* (1970), son mencionadas, en el contexto de este vínculo novelístico, como muestras representativas entre los autores de la generación del medio siglo; entre los “novísimos”, en los que Mangini encuentra, salvo raras excepciones, una actitud de “total ruptura con el realismo”, hay que destacar las obras de carácter metalingüístico de José María Guelbenzu y de José María Vaz de Soto.¹⁴³

En un ensayo publicado quince años después de la muerte de Franco, Ramón Acín, como Fernando Álvarez Palacios o como Shirley Mangini, aduce varias razones sociológicas y literarias para explicar las transformaciones novelísticas peninsulares de los sesenta y setenta. A diferencia del segundo, que interpreta el desembarco español de los hispanoamericanos como una especie de asalto novelesco, el primero encuentra en la narrativa hispanoamericana un factor positivo, de apertura. Acín mantiene que, a partir de la muerte del caudillo, son reconocibles los síntomas de una nueva realidad histórico literaria española: se reeditan obras anteriormente prohibidas o amputadas por el aparato censor, se recupera la obra de los escritores exiliados y se publican obras cuya temática, en los años anteriores, habría sido considerada tabú. Sin embargo, puntualiza Acín, desde el punto de vista de la renovación literaria, la novela española no sufre ningún cambio trascendental en esta fecha histórica. Por lo tanto, continúa den-

¹⁴² *Ibidem*, *passim*.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 223 y 224.

tro de la trayectoria inaugurada por *Tiempo de silencio* en 1962, “verdadero hito narrativo por su ruptura con la producción anterior, agotada estética, plástica e intelectualmente”.¹⁴⁴ Punto de partida narrativo, la novela de Luis Martín-Santos, que junto con otros factores y circunstancias no menos relevantes, entre ellos “el nuevo aire traído por la novela hispanoamericana”, habilitará la dialéctica entre los extremos de la literatura de denuncia y la literatura que sólo se mira a sí misma; entre “el uso de la referencialidad y el documentalismo frente al de la metáfora y el simbolismo”; entre “la utilización de la historia como factor principal o el abandono de la misma para convertirse [la novela] en discurso”. Una dialéctica que, en suma, cifra el camino del realismo social a la renovación experimental.¹⁴⁵

Hasta aquí, con las inevitables omisiones a que obliga un trabajo panorámico como el nuestro, se ha tratado de delinear, a través de la crítica española, las principales constantes, positivas y negativas, de la recepción de la narrativa hispanoamericana. Se ha intentado, asimismo, mostrar la mecánica del desplazamiento de expectativas de dicha recepción, a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta, fundamentalmente, si bien incluyendo algunas interpretaciones de los ochenta en adelante. Podrían, sin duda, añadirse otros comentarios que, en la confrontación entre la narrativa hispanoamericana del boom y la novela española contemporánea, desembocarían en un repetido juego de balances que, a su vez, volverían a incidir, de alguna manera u otra, en los dualismos que se han venido señalando, caracterizados precisamente por lo que uno de los polos no es y debería ser. Así, el exotismo argumental, un estilo neobarroco y el antiacademicismo de los hispanoamericanos se contrapondrían, como valores positivos, a la chatedad y funcionalidad de la prosa española de esos tiempos;¹⁴⁶ en cambio, desde otro punto de vista, la novela española,

¹⁴⁴ *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, pp. 21 a 23.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, ed. cit, pp. 43 y 44.

“atacada” por todos los flancos a partir de la primera novela de Vargas Llosa, habría sucumbido a una falsa dicotomía entre compromiso y literatura, mientras que la novela hispanoamericana, por oposición, se habría aprovechado de esa bifurcación publicitaria y mendaz.¹⁴⁷ Hay quien incluso encuentra en la simple ignorancia del público español, en el desconocimiento de obras nacionales de igual o mejor calidad que las de los hispanoamericanos, la razón del éxito de la narrativa de allende, por otra parte, paradójicamente, elaborada por “unos extraordinarios escritores que ya quisiéramos haber tenido aquí”.¹⁴⁸ Opiniones estas últimas, como las anteriores, que en última instancia, en el campo literario español, refieren a un problema crítico de orden deontológico: se establece lo que la novela es y lo que, justamente por lo que no es, debería ser.

¹⁴⁷ Antonio Martínez Menchén y Jesús Felipe Martínez, *La narrativa española contemporánea*, p. 117.

¹⁴⁸ Manuel García Viñó, *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, p. 60.

CAPÍTULO III

Valoración de la novela en la etapa de la transición política

TRANSFORMACIONES SOCIOECONÓMICAS, POLÍTICAS Y CULTURALES

En la década de los setenta, una serie de eventuales transformaciones, larga y penosamente gestadas a lo largo del franquismo, va a materializarse por fin, perfilando la fisonomía de una nueva realidad en España. Transformaciones económicas cuyo primer antecedente, tras las penurias de los años cincuenta, quizá pueda remontarse al Plan de Estabilización Económica de 1959, pasando por la solicitud oficial de ingreso en la Comunidad de Estados Europeos (1962), el Primer Plan de Desarrollo (1963) y la indiscutible prosperidad material alcanzada por la población en el transcurso de la década de los sesenta. La consolidación de la ciudad como núcleo de la vida moderna, el auge del turismo, el entronizamiento del automóvil como símbolo de bienestar y la hegemonía de la televisión en la cultura del ocio, dan fe de la existencia de un proceso evolutivo en la calidad de vida de los ciudadanos. En 1961, sostiene Raymond Carr, comienza una etapa de general recuperación económica, y España está en condiciones de entrar en un periodo de rápido crecimiento.¹ En 1975, de ser una sociedad agraria con un apéndice industrial, España ha pasado a ser una sociedad industrial con un apéndice agrario. Las playas atestadas certifican la expansión masiva del bienestar, bonan-

¹ *España 1808-1975*, pp. 709 y 710.

za que Franco, en los últimos años de su vida, no dejará de aprovechar para hacer propaganda de los beneficios económicos aportados por la paz del régimen.² Los posteriores cambios en la estructura del estado y en la forma de gobierno, ya en la etapa de la democracia, no harán sino reforzar esa política orientada hacia el desarrollo material. Una tendencia común a los países industrializados que, en 1974, poco antes de la muerte del Caudillo, despierta la inquietud del filósofo José Luis Aranguren. En el tiempo de secularización y en la lógica del materialismo actuales, sostiene Aranguren, la democracia funcional es una democracia de intereses. Diagnóstico nada desacertado si se tiene en cuenta que la sociedad española no escapará, ni en las postrimerías del franquismo ni en los años de la transición, a esa dinámica donde el gusto por los bienes de uso y consumo, el deseo de confort y la necesidad de seguridad determinan cada vez más la vida de las gentes.³

Pero los setenta también están jalonados por las transformaciones de unos acontecimientos políticos de enorme impacto colectivo. Son años que representan (en el sentido escénico del término) el derrumbe de un régimen totalitario que, como no vacilan en sostener Raymond Carr y Juan Pablo Fusi, contó en sus días iniciales con un respaldo social mucho mayor del que sus primeros oponentes “históricos” querían admitir:

[...] the regime enjoyed more support than its opponents liked to admit. This support was not reflected in the enthusiasm of hired crowds —the officially induced adulation which deceived and delighted the Caudillo— but in the tacit acceptance of the Francoist system by large sections of society. The grandiloquent rhetoric of the Falange did not attract the general run of Spaniards, most of whom regarded the original creations of the regime —organic democracy and the vertical syndicates— with scepticism and total indifference [...] What was deceptive was that the Franco regime represented the

² *Ibidem*, pp. 717 y 722.

³ *La cruz de la Monarquía española actual*, pp. 74 y 75.

restoration of traditional values in education, the family, in religion and the social order, values more deeply rooted in Spanish society than the liberal-democratic reformists of the 1930s had believed.⁴

Pero el franquismo, aproximadamente desde mediados de los sesenta, comienza a dar muestras de una creciente incapacidad para adecuar su naturaleza represiva y sus instituciones a los conflictos de una sociedad moderna, a las expectativas de una nueva generación educada en el autoritarismo pero desligada ya de la experiencia directa y traumática de la guerra civil; se hace evidente, por lo tanto, un desajuste entre el desarrollismo económico impulsado por el propio sistema y una ideología de tintes cada vez más anacrónicos. En el contexto de esta situación contradictoria que, por otra parte, nunca implicó la mengua o desaparición de los poderes coactivos del gobierno franquista, es posible rastrear no sólo los coletazos terribles de un régimen que se aproxima a su fin (la ejecución de Grimau en 1962; la expulsión de cinco profesores universitarios en 1965; las constantes represiones estudiantiles entre 1968 y 1973; la declaración del estado de emergencia en 1969; la designación del almirante Carrero Blanco como jefe del gobierno, en 1973; el ajusticiamiento del anarquista catalán Puig Antich en 1974, y de cinco miembros de ETA y del FRAP en 1975), sino también los precedentes indicadores de un lento pero inevitable proceso de flexibilización, primero hacia el exterior, después hacia dentro. Así, constituyen mojones de las tentativas del régimen para proyectar hacia fuera una imagen menos reaccionaria (y, por ende, menos censurable internacionalmente), gestiones diplomáticas como la firma del Concordato con el Vaticano o los acuerdos con Estados Unidos (1953), la admisión de España en la ONU (1955) o la ya mencionada solicitud de ingreso en la Comunidad Europea (1962). Un hecho significativo de la relativa apertura del régimen hacia den-

⁴ Véase el capítulo titulado "From 'Conformism' to Confrontation", en *Spain Dictatorship to Democracy*, p. 135.

tro, por el contrario, hay que buscarlo más tarde, concretamente en la Ley de Prensa de Fraga Iribarne (1966), misma que, como se ha señalado en otro lugar, si bien sustituía el mecanismo de la censura previa por el de la consulta voluntaria, en la práctica significó una mayor libertad para los autores y, sobre todo, para la prensa.⁵

Como sea, un encadenamiento de incidentes: la reunión en Munich de la oposición moderada (1962) y su consiguiente reprimenda policial; el referéndum convocado en 1966 por Fraga para, en un simulacro de "democracia orgánica", obtener un sospechoso y masivo voto de confianza a favor de Franco;⁶ el progresivo deterioro del Partido Comunista (desde finales de los cincuenta la célula de resistencia política por antonomasia); las diferencias, consecuencia de dicho desgaste, entre los líderes del partido, Carrillo, Claudín y Semprún, y la expulsión en 1964, a causa de sus interpretaciones heréticas del marxismo, de los dos últimos; el reajuste, por parte de Carrillo, de una política de oposición que ya no apuesta por la revolución del proletariado, sino por una futura democracia plural cimentada en la prosperidad económica;⁷ el contraste chirriante entre las manifestaciones subversivas de la disidencia intelectual (por ejemplo: el homena-

⁵ Whatever limitations the law of 1966 placed on the freedom of press, newspapers now increasingly exposed the conflicts of Spanish society. Their language changed: bombs were called bombs; strikes, strikes. *Ibidem*, p. 167.

⁶ "Los trabajadores aquel día [14 de diciembre de 1966] tuvieron cuatro horas 'libres' para votar, aunque sólo si llevaban un certificado que confirmaba que habían votado cobraban esas cuatro horas. Como no controlaban las veces que un ciudadano votaba, en muchas ciudades había más votos que votantes. El 95,9% votó sí a Franco [...]" Véase Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, p. 197.

⁷ José B. Monleón sostiene, en relación con este cambio de objetivo de la disidencia política, que a partir de Munich una cosa queda en evidencia: gobierno y oposición comparten una misma básica visión de futuro. La meta a conseguir es el desarrollo económico y la incorporación a los nuevos ordenamientos mundiales que se están gestando. Sin embargo esta apreciación, que parece ser correcta en el plano económico, no debe extrapolarse a los distintos modelos de gobierno, uno futurible y otro real y concreto, aunque en vías de extinción, que entraban en pugna. La tesis comentada se localiza en el pró-

je de Antonio Machado en Baeza, en 1966, o la “Capuchinada” y la Tancada catalanas de 1966 y 1970, respectivamente) y las postreras ceremonias oficiales del franquismo (retórica ampulosa, misa y corrida de toros);⁸ la condonación de las esperadas sentencias de muerte a los terroristas procesados en Burgos, en 1970... Toda esta cadena de sucesos permite vislumbrar, en el primer lustro de los setenta, la proximidad de un cambio, la evidencia de lo que Manuel Vázquez Montalbán ha definido como una larga, pero siempre progresiva, distanciación entre el régimen y la sociedad civil, que vivía ese desfase, cuando no discrepancia, “entre su propia mirada sobre la realidad y la mirada que le ofrecía o le permitía el poder”.⁹ La sociedad civil, abunda Vázquez Montalbán, ya era como es ahora, y lo que restaba por hacer era adecuar las superestructuras, efectuar una especie de homologación del viejo sistema a las nuevas necesidades democráticas.¹⁰

1969 será un año marcado de sucesos relevantes, entre ellos la designación de Juan Carlos de Borbón como sucesor del Caudillo, el renovado predominio gubernamental del Opus Dei o el estado de emergencia decretado por el gobierno, indicadores todos ellos de una situación política y social, de una voluntad de transfiguración que el franquismo difícilmente podía seguir maquillando con sus símbolos descascarados, con sus rancias pretensiones mesiánicas. A esas alturas, era ya evidente que el régimen iba a desmoronarse.¹¹

Con todo, habría que esperar todavía algunos años para que Franco, coherentemente arropado con las vestimentas litúrgicas que lo acompañaron en vida, falleciera en su cama el 25 de noviembre de 1975. Principia entonces un intenso y complicado proceso de reacomodación entre las fuerzas políticas del país, en

logo al volumen —cuya edición estuvo a cargo del propio Monleón— titulado *Del franquismo a la posmodernidad*, p. 12

⁶ Para una descripción detallada de estos asuntos, consúltese Shirley Mangini, *op. cit.*, pp. 201 y ss.

⁹ *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, p. 79.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 107 a 109.

¹¹ Shirley Mangini, *op. cit.*, p. 215.

cuyos extremos quedan comprendidos la proclamación de Juan Carlos I como rey de España (22 de noviembre), el gobierno de carácter continuista de Carlos Arias Navarro, la presidencia reformista de Adolfo Suárez (julio de 1976 a enero de 1981), los Acuerdos de la Moncloa (octubre de 1977), la elaboración y aprobación de la Constitución (diciembre de 1978), la convocatoria a elecciones generales (marzo de 1979), la frustrada tentativa de golpe militar (febrero de 1981), el corto periodo presidencial de Leopoldo Calvo Sotelo, la incuestionable victoria del PSOE (octubre de 1982) y la consecuente asunción del gobierno por parte de Felipe González. 1982 señala, por lo tanto, la culminación de una etapa de siete años vertiginosos en los que las aguas revueltas del franquismo moribundo, con todas sus contradicciones y dificultades,¹² cristalizan finalmente en una nueva realidad política definible, desde un punto de vista constitucional, como un atípico caso de estado social y democrático que adopta, como forma de gobierno, la monarquía parlamentaria. En el plano más concreto de las libertades civiles, hay que destacar que esos años también fueron testigos de la desaparición del Tribunal de Orden Público (lo que de hecho significó el cese absoluto de la censura), de la firma de los decretos de amnistía, de la disolución de la Secretaría General del Movimiento, del final del aislamiento internacional, y de las leyes orgánicas constituyentes de las comunidades autónomas.

Las transformaciones socioeconómicas y políticas repercuten, forzosamente, en la fisonomía cultural de la sociedad española. La llamada cultura de la evasión, tan minuciosamente inventariada por Manuel Vázquez Montalbán,¹³ patentiza a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, en la España de la miseria y el au-

¹² Paradigmático de las complicaciones que los distintos agentes sociales y políticos tuvieron que enfrentar por esos años, es el paulatino cambio de postura del rey Juan Carlos, quien, desde una comprometida y delicadísima situación de sucesor y continuador del movimiento del Caudillo, se vio obligado a implementar una sutil estrategia de negociaciones políticas para alcanzar lo que se ha dado en llamar "ruptura pactada".

¹³ Véase su conocida *Crónica sentimental de España*, y su no menos célebre *Crónica sentimental de la transición*.

toritarismo, no sólo la necesidad colectiva de encontrar la válvula de escape a una realidad opresiva, sino también un divorcio entre grandes sectores de la población y la disidencia intelectual, entre la sociedad y una cultura oficial que, con todo y su ramplo heroico imperialista, no tardaría mucho en capitalizar, para su propio beneficio, los canales del entretenimiento masificado, contribuyendo de ese modo al reforzamiento de la apatía intelectual, a la eficiente despolitización de un pueblo sometido. La televisión, el fútbol, los toros, la lotería, la literatura de quiosco,¹⁴ los *best sellers*, las radionovelas, la revista musical o el cine constituyen en tiempos de Franco los pilares de un evasiónismo social que opera como un doble paliativo: contra la propaganda intelectualmente reductora del régimen, contra la pobreza real y tangible de un país que tiene a sus espaldas el desastre de una guerra reciente. La cultura masiva de la evasión, más allá de sus virtudes o de sus capacidades enajenantes, se levanta como una respuesta lógica al “silencio artificial”¹⁵ impuesto desde el verticalismo dictatorial, permite a sus usuarios hacerse la ilusión de vivir mejores mundos, de proyectarse en su interior; la mayoría de sus manifestaciones, como se puede comprobar fácilmente, trascenderán el franquismo y pervivirán en la democracia, hasta nuestros días. Pero en aquellos años, frente a las restricciones reales de todo tipo, transmiten a las audiencias numerosas la fantasía de una irrealidad soñada. Los testimonios de Vázquez Montalbán¹⁶ dan

¹⁴ Para un análisis del éxito comercial obtenido por los subproductos literarios en España, por ejemplo las novelas rosa o los “westerns”, véase de Juan F. Álvarez Macías y José María Díez Borque, *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*. Las claves de dicho éxito parecen consistir en una fórmula que combina el precio económico del producto, la economía y sencillez en la expresión y la inmediatez de un mensaje superficialmente aleccionador. Las diferencias entre estas subliteraturas y algunas obras de narrativa reputadas como serias no son siempre, evidentemente, ni mucho menos, claras y tajantes.

¹⁵ Término acuñado por Carmen Martín Gaité. Véase “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, en *Triunfo*, núm. 529, 18 de noviembre de 1972, pp. 36 a 39.

¹⁶ Remitimos al lector a las crónicas citadas anteriormente.

cabal cuenta del contraste inmenso que había entre los filmes de Hollywood y el estraperlo callejero, entre la belleza de las actrices italianas y un gobierno ultra conservador y mojigato; entre, en fin, el estilo cosmopolita de los dioses y diosas de la pantalla y la España de la raza, la lengua y la religión únicas. Conciso pero muy esclarecedor, también a propósito del cine, es el testimonio que aporta un escritor de otra generación. Dice Francisco Umbral: “El cine nos dio la medida de nuestra miseria. Nos dio la medida de nuestra vida, de todo lo que no éramos”.¹⁷

Paralelamente a esa cultura de la evasión, se fue desarrollando una cultura de la protesta o la disidencia, de la que ya se ha hablado al explorar la evolución de la novela del realismo social y de su recepción crítica. Entre mediados de los cincuenta y parte de los sesenta, los novelistas comprometidos, al igual que los poetas sociales o los dramaturgos más vanguardistas —de clara inspiración brechtiana—, escriben sus obras partiendo de la premisa, por otra parte verificable en los hechos, de que el régimen acalla y disfraza la verdad de una sociedad reprimida y con enormes carencias, ofreciendo en cambio, a través de una prensa absolutamente controlada y de un permanente bombardeo propagandístico, la realidad casi caricaturesca de un mesianismo católico estatal. Frente a esta situación de ocultamiento de los verdaderos problemas nacionales, el creador debe alzar su voz para denunciar la mentira oficial, debe protestar, debe desechar la tentación de una literatura escapista que sólo alcance a regocijarse consigo misma. El artista, de este modo, asume la responsabilidad de un hipotético único camino posible, configurado tanto por la convicción de la necesidad de un compromiso político con su sociedad, como por la confianza rotunda en la idoneidad del realismo objetivo como método para revelar los horrores de la realidad y, una vez descubiertos, transformarlos positivamente. En este contexto debe interpretarse la célebre frase del poeta Gabriel Celaya (“la poesía es un arma cargada de futuro”), parte de la narrativa y la ensayística de Juan Goytisolo, novelas sociales paradigmáti-

¹⁷ *Memorias de un niño de derechas*, p. 70.

cas como *Central eléctrica* o *La mina*, el teatro fustigador de autores como Alfonso Sastre o las entusiastas actuaciones en pro del realismo social de Carlos Barral y Castellet, antes de convertirse, como se ha visto, en sus más conspicuos abandonistas, en sus terribles antagonistas.¹⁸

Un rasgo sociológico caracterizador de los protagonistas de la cultura de la disidencia es su mayoritariamente común filiación ideológica al marxismo, y su consiguiente adscripción al partido comunista español.¹⁹ En términos generales, sin entrar evidentemente en un análisis de las distintas interpretaciones del marxismo o el socialismo por parte de los intelectuales disidentes, ni de sus particulares biografías o de los diversos (y en ocasiones contradictorios) presupuestos ideológicos desde donde, después de la guerra fría, dirigen sus críticas a las injusticias del capitalismo y del orden burgués hegemónico, se puede afirmar que el empeño puesto en la persecución de su objetivo, la acción política y so-

¹⁸ Para un análisis más detallado acerca de los objetivos de la novela del realismo social, consúltese el apartado "La narrativa socialmente responsable" de este trabajo. Apenas cuatro años antes de la publicación de su antología de los nueve novísimos, en 1966, Castellet seguía defendiendo apasionadamente la oportunidad y las bondades de la poesía social. Véase su estudio *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*.

¹⁹ Son ilustrativas, a este respecto, las memorias de Carlos Barral, *Años de penitencia* (1975) y *Los años sin excusa* (1978). En este segundo volumen, que en términos generales abarca los años que van de 1950 a 1962, pueden leerse declaraciones como estas: "[García Hortelano] era un interlocutor más fácil que la mayoría de sus compañeros de tertulia y correligionarios en política, los voluntariosos narradores de la izquierda madrileña con credenciales de escritor expedidas, no siempre con la debida exigencia, en las trincheras de la conspiración revolucionaria"; o "Allí conocí [en el hotel Ritz de Madrid], además de otros militantes del Partido en el campo intelectual, como el productor de cine Ricardo Muñoz Suay o el dramaturgo Alfonso Sastre, a los novelistas Armando López Salinas y Antonio Ferres [...] y quizás a algún otro, amigos todos de los poetas Gabriel Celaya y Jesús López Pacheco, también prosista édito"; o "El Partido, colaborador imprescindible, se hacía cargo de la 'operación realismo' en lo concerniente a los novelistas, al mantenimiento de su cohesión como grupo y a la vigilancia de su educación", pp. 202, 203 y 207, respectivamente.

cial, redundó de alguna manera en las transformaciones de los sesenta y los setenta. Como ha señalado Elías Díaz, no era posible hacer demasiado desde la oposición, pero con frecuencia en esos años los intelectuales adoptaron públicamente actitudes éticas de protesta y discrepancia —“sin gran eficacia política, es verdad...”—ante determinados hechos concretos o momentos simbólicos, por ejemplo los actos de homenaje a Antonio Machado, celebrados primero en Collioure (1959) y después en Baeza (1966).²⁰

La cultura de la disidencia, en cualquier caso, nunca logró reducir la distancia que se interponía entre sus fomentadores y los grandes sectores de la población entregados a la masificación del entretenimiento,²¹ como tampoco consiguieron la poesía y la novela sociales concienciar a las clases más desfavorecidas, ni en los perímetros rurales ni en los obreros. Dato, este último, que queda suficientemente probado en estudios sociológicos como *La juventud española: conciencia generacional y política*,²² y sobre el cual Francisco Umbral ha ironizado:

[...] para qué hacer la novela de la fábrica, estando ahí la fábrica, para qué hacer la novela de la mina, estando ahí la mina. Fue aquello literatura documental, lo que significa que no fue literatura. Por

²⁰ *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975)*, p. 159.

²¹ “If only 1 percent of Spanish homes had a television set in 1960, 90 percent of Spaniards were watching it ten years later. ‘Everybody watching the television serials with open mouths’, the Catalan writer Josep Plá said in 1972, ‘such is today culture’”. Véase Raymond Carr y Juan Pablo Fusi, *op. cit.*, p. 128. En el mismo lugar, se examinan los empobrecedores criterios de emisión de la televisión española en los sesenta y décadas anteriores, una televisión, en esencia, salvo por las innovaciones técnicas, la participación privada y algún programa rescatable, idéntica a la actual de principios del siglo XXI. Shirley Mangini señala, como un factor a tener en cuenta en la consolidación de la cultura masiva de la televisión, el abaratamiento de la calefacción en las viviendas, que se vuelve accesible para la mayoría de las economías familiares desde finales de los cincuenta. *Op. cit.*, p. 251

²² Barcelona, 1972. Su autor es José R. Torregosa Peris. Véase especialmente la descripción de J. R. Torregosa acerca de la general apatía y el desinterés políticos mostrados por los a la sazón jóvenes obreros españoles. Pp. 131 y ss.

otra parte, su difusión era mínima, y la extensa oposición comunista al franquismo no se movía, desde luego, a impulsos de la novela social. Fueron a una fábrica a echar versos sociales y políticos a los obreros de un grupo de famosos poetas sociales, y el más aplaudido fue uno que recitó el Tenorio. El obrero conoce muy bien su problema, pero no lo reconoce cuando se lo ponen en verso.²³

Además, junto a las posturas críticas de la disidencia, en la etapa de relativa apertura política y cultural implementada por el ministro Fraga entre 1963 y 1966, el *establishment* también va evolucionando;²⁴ el Partido Comunista, entre tanto, ingresa en una conflictiva dinámica de disensiones internas que, a la desaparición de la dictadura, pese a ser la agrupación de la izquierda opositora con más tradición, historia y organización,²⁵ le pasará la factura de la derrota electoral no sólo frente a UCD, sino también frente al PSOE, cuyo programa, en el proceso de la transición, aparecerá como una alternativa comparativamente menos difuminada.²⁶ Entre los primeros años de la década y la publicación de la Ley de Prensa de 66, en consecuencia, se perfila una nueva situación definida tanto por las circunstancias ya comentadas del desarrollo económico y la presencia de una joven generación desvinculada emotiva e históricamente de la guerra civil, como por (al margen de la cultura de la evasión que se extiende hasta nuestros días) la presencia de una sociedad civil más madura políticamente y un gobierno agónico que, sin embargo, entien-

²³ *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, pp. 234 y 235.

²⁴ Elías Díaz, *op. cit.*, p. 161.

²⁵ Juan Luis Cebrián, *La España que bosteza. Apuntes para una historia crítica de la Transición*, p. 64.

²⁶ Álvaro Soto sostiene que hay tres motivos que explican el fracaso electoral del PCE en los setenta y los ochenta: el anticomunismo cosechado durante la dictadura; la incapacidad de la dirigencia para llevar a cabo un relevo generacional de sus cuadros, lo que produjo que el electorado la identificara con el pasado que trataba de olvidar, y el costo político de la colaboración en el proceso de la transición. Véase *La transición a la democracia. España 1975-1982*, p. 55.

de la necesidad de una mayor racionalización de la burocracia y la administración estatal.²⁷ Como ha destacado Elías Díaz, en concordancia con las observaciones de Vázquez Montalbán, se muestra entonces, de forma evidente, el desfase de las retrasadas superestructuras políticas y jurídicas en relación con las propias estructuras sociales y económicas, y, sobre todo, en relación con las superestructuras culturales de amplios sectores, progresivos y abiertos.²⁸ Pero en el seno de ese desajuste, opera innegablemente un proceso de paulatina liberalización cultural en el que la clandestinidad y las conspiraciones de la disidencia, como ha explicado Enrique Tierno Galván refiriéndose a otros procesos históricos, aunque señalando la situación de conspiración tolerada que se vivía por esos años en España,²⁹ van perdiendo su razón de ser, se van “normalizando” o, si se prefiere, “institucionalizando”.

Mediada ya la década de los sesenta, los síntomas de dicho proceso de “normalización”, las señales incontestables de la inminencia de la disolución del régimen, se perciben con toda claridad. Aparece, por ejemplo, un “nuevo cine español” (encabezado por Carlos Saura), de calidad e independiente, que se esfuerza en proponer a los espectadores una opción a las comedias y los *spaghetti westerns* que habían sustituido al cine “folclórico” de los años cincuenta en el monopolio de las preferencias generales.³⁰ Se autorizan igualmente las llamadas Salas de Arte y Ensayo, donde se proyectan películas prohibidas en los circuitos cinematográficos comerciales. En el campo de la representación dramática, aparte de la dictadura de las comedias ligeras que acompaña desde el principio a la dictadura política, es posible asistir a algunas dignas interpretaciones modernas de obras clásicas, o presenciar los trabajos originales de algunos autores como Buero Vallejo; surgen

²⁷ Elías Díaz, *op. cit.*, p. 161.

²⁸ *Ibidem*, p. 199.

²⁹ Véase su conocido ensayo *Anatomía de la conspiración*.

³⁰ Para una visión panorámica del estado del séptimo arte en tiempos franquistas, consúltese José María Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, o Augusto M. Torres, *Cine español: años sesenta*.

los grupos de teatro alternativo (Els Joglars, Tábano, los Goliardos, Esperpento) que, pese a sufrir el desinterés general y el constante garrote de un franquismo postrero pero con incurables pulSIONES policiales, ofrecen algo diferente de la estética dominante, emblemáticamente representada en las obras de Alfonso Paso. En el terreno de las publicaciones, la literatura extranjera hasta hace poco prohibida (ya fuera por su contenido marxista y anticristiano, ya fuera por cualquier otra suspicacia que despertara en la maquinaria censoria) comienza a ser importada o traducida, se distribuye y consume no sólo en las universidades sino también en las librerías, cuyos anaqueles de pronto se encuentran ocupados por autores como Camus, Sartre, el mismísimo Marx, Gramsci o el Che Guevara. Así, las casas editoras contribuyen a una lenta pero progresiva culturización del país y, al tiempo que se reducen las injerencias del gobierno, adquieren cada vez mayor autonomía. Si en 1952 se editan apenas tres mil títulos, en 1970 la cifra aumenta a catorce mil.³¹ Este último año es igualmente testigo de un acontecimiento impensable apenas una década atrás: las películas de Buñuel se exhiben en salas abarrotadas.³² La arquitectura, las artes plásticas e incluso la música popular se beneficiarán también de la flexibilización de este periodo.

LAS NUEVAS CONDICIONES DE CREACIÓN NOVELÍSTICA, EL CAMBIO DE MENTALIDAD

¿Qué ocurre con la novela cuando las transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales que hemos descrito confluyen y cuajan por fin en la nueva realidad española del 20 de noviembre de 1975; cuando España, a partir de entonces y en muy poco tiempo, deja de estar sometida a una autocracia y se convierte en una sociedad democrática de la Europa occidental? Si bien es cierto que los acontecimientos históricos pueden influir y de he-

³¹ Shirley Mangini, *op. cit.*, p. 230.

³² Raymond Carr, *España 1808-1975*, p. 729.

cho influyen en el desarrollo de la literatura, también lo es que no la determinan absolutamente. Lo que parece innegable es que el proceso de la transición política española, cuyo periodo de sedimentación queda comprendido entre 1975 y 1982, aunque los antecedentes de lo que podría denominarse etapa germinativa se retrotraigan hasta principios de los sesenta, configura una nueva realidad histórico literaria reconocible no por una metamorfosis radical en los planteamientos esenciales de la novelística (al estilo de *Tiempo de silencio*), ni por una sacudida en la evolución del campo literario equiparable en magnitud a la “democratización” del país, sino, sencillamente, por una total transformación de las condiciones en que el autor puede crear su obra. A raíz de la muerte de Franco, y sobre todo una vez que el Tribunal del Orden Público y la censura han desaparecido positivamente, el novelista tiene, por primera vez después de casi cuarenta años, entera libertad para construir su universo narrativo. Por otra parte, el cambio en la sociedad ha operado con independencia de las bienintencionadas aspiraciones transformadoras del realismo social, y con independencia también de la novela estructural o desmitificadora —al fin y al cabo, como se ha expuesto, temáticamente emparentada con la socialrealista.³³ El cambio social se ha producido al margen de que haya habido una espectacular explosión de la narrativa hispanoamericana en el propio campo literario hispano, más allá de la corriente experimental o el lanzamiento editorial de 1972 ideado por Barral y Lara. ¿Dónde, pues, queda ubicado el novelista español en 1975?

Si novelas tan distintas como *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, *El mercurio* de José María Guelbenzu o *Volverás a Región* de Juan Benet atestiguan en los sesenta una escalonada desvinculación entre el ideal social-

³³ Parentesco que, a nuestro juicio, queda debidamente probado, entre otros argumentos, con la lectura crítica que Mario Vargas Llosa ha hecho de *Últimas tardes con Teresa*. Véase su artículo, ya citado anteriormente, “Una explosión sarcástica en la novela española moderna”, en *Ínsula*, núm. 233, abril de 1966.

mente reformador del escritor³⁴ y el ejercicio efectivo de la escritura, obras como *Reivindicación del conde don Julián* del propio Goytisolo, *La saga fuga de J/B* de Gonzalo Torrente Ballester, *Las lecciones de Jena* de Félix de Azúa, *Escuela de Mandarines* de Miguel Espinosa, *Retahílas* de Carmen Martín Gaité o *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza autorizan a hablar, en los setenta, de lo que Shirley Mangini ha denominado la vuelta a un mundo (novelesco) que separa las letras de la política.³⁵ Un espacio donde la novela ya no asume obligaciones propias del periodismo.³⁶ El boom hispanoamericano actuó de importantísimo revulsivo en este tránsito conceptual que va desde la confianza depositada en la literatura como arma de denuncia e instrumento para conseguir una sociedad mejor y más justa, hasta la indagación en una estética sustentada primordialmente en la renovación del lenguaje. Otras novelas españolas, además de las arriba citadas (por ejemplo: *Corte de corteza* de Daniel Sueiro, de 1969; o *Guarnición de silla* de Alfonso Grosso, de 1970) participan de esta búsqueda innovadora; un proceso evolutivo que no pasaría inadvertido, a principios de 1974, al crítico Jorge Rodríguez Padrón:

Se está levantando el sólido edificio de una novela española que busca afanosamente su propia renovación, desde esas posiciones ya conquistadas, aunque atendiendo a la necesidad de no anquilosarse

³⁴ Tras *Tiempo de silencio*, aún perviven en la novela española los resabios de esta idealización del compromiso social del escritor. Hay que tener en cuenta que la novela de Luis Martín-Santos no fue justipreciada en el momento de su publicación, sino algún tiempo después.

³⁵ *Op. cit.*, p. 216.

³⁶ Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo (una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, p. 314. Conviene recordar que, ya a la altura de 1967, Juan Goytisolo llamaba la atención sobre el error que había supuesto supeditar el arte a la política, lo que provocaba que el escritor rindiera un flaco servicio a ambos, puesto que el producto final eran obras políticamente ineficaces y literariamente mediocres. Véase *El furgón de cola*, p. 52. En similar sentido, aunque con más años de perspectiva histórica, se expresaba Gonzalo Torrente Ballester al recordar aquellos tiempos tristes "en que se desacreditaba cuanto de imaginativo pudiera haber en la literatura". "La imaginación y todo eso", en *Sábado cultural de ABC*, núm. 65, 27 de febrero de 1982, p. 12.

en esos estrechos márgenes que ya nadie considera inamovibles. Los novelistas anatematizados han hecho caso omiso de las acusaciones [...] han ido evolucionando, o pretendiendo evolucionar, al encuentro de nuevos cauces [...]³⁷

Emblemática de este cambio de sensibilidad experimentado en la mayoría de los escritores de todas las generaciones, es la antología *Nueve novísimos poetas españoles*³⁸ de José María Castellet. El estudio, a pesar de referirse sólo al ámbito de la poesía y analizar exclusivamente la obra de los a la sazón más jóvenes poetas, constituye un intento de sistematizar teóricamente, en 1970, los derroteros por los cuales se viene verificando, desde la década de los sesenta, un movimiento de ruptura con el canon del realismo social. Según Castellet, el canje de la anterior responsabilidad civil del escritor por la reciente y absoluta responsabilidad literaria se explica, en el caso de los poetas antologados, por dos hechos extraliterarios: haber nacido a partir de 1936 y pertenecer generacionalmente al fenómeno de “la revolución de los jóvenes”; y por una serie de actitudes y características literarias comunes: su bagaje de lecturas “extranjeras”, su despreocupación hacia las formas tradicionales, el empleo de la escritura automática, las técnicas elípticas, de sincopación y de *collage* o la presencia deliberada, en su producción, de una serie de elementos exóticos. El ideal compartido es el de la autonomía del arte, el del valor absoluto de la poesía, el del poema como objeto independiente, autosuficiente. La libertad formal, por lo tanto, es absoluta y, en términos generales, no hay ninguna preocupación preceptiva.³⁹

³⁷ “Isaac Montero: otra vez el realismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284 de febrero de 1974, pp. 320 y 321. Los narradores “anatematizados” son, por lógica inferencia, los representantes del realismo social de los cincuenta y principios de los sesenta.

³⁸ Barcelona, 1970. Los antologados son: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.

³⁹ *Ibidem*, pp. 12, 31, 32, 38, 40 a 47.

Castellet encuentra todavía un motivo de fondo más para aglutinar a estos poetas dentro del marco de la misma identidad colectiva: la circunstancia de ser este grupo generacional el primero formado íntegramente no desde los presupuestos del “humanismo literario”, sino desde la cultura de los *mass media*. Las siguientes líneas abundan en esta idea y, además, permiten recordar la dura situación de aislacionismo padecida en el país durante casi tres décadas.

La creación de una nueva sensibilidad, de la que nos han dado testimonio teórico desde Marshall Mc Luhan hasta Umberto Eco, tiene en el ámbito peninsular unas peculiaridades propias, que podríamos resumir diciendo que, mientras en los países occidentales más próximos el cambio se produce de forma gradual por la coexistencia del humanismo literario y una polémica ideológica abierta y libre con la creciente presión de los medios de comunicación de masas, en la España de los últimos años cincuenta y los primeros sesenta, huérfana de una información cultural completa y de la polémica ideológica que ha tenido lugar en las democracias liberales, se impone un tipo de cultura basada en unos *mass media* de muy baja calidad, pero que por lo mismo obtienen un enraizamiento popular de considerable extensión demográfica (radio, TV, publicidad, prensa, revistas ilustradas, canciones, tebeos, fotonovelas, etc., a un mero nivel de cultura futbolística). Se trata de una cultura popular alienadora por alienada, pero prácticamente la única existente —y quizás la única real— dada la también baja calidad de la cultura considerada aristocrática y la ausencia de vanguardias estéticas, bloqueada su aparición por las presiones ideológicas de algunos de los grupos dominantes de la época.⁴⁰

De este modo, los novísimos de Castellet son presentados en sociedad como prueba irrefutable de la existencia de una nueva mentalidad para una sociedad distinta, como un conjunto de noveles escritores (apadrinados, lo que no deja de ser anecdótico, por un vehemente ex apologista del realismo social) que se muestran absolutamente escépticos ante las bondades restauradoras de

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 20 y 21.

la literatura y que reniegan, y hasta se mofan, de la posibilidad de una educación sentimental que se nutra solamente de literatura, prescindiendo de las poderosas referencias estéticas, voluntariamente artificiosas, de la mitología de los medios masivos de comunicación. Éste es el sentido que tienen, si hemos de interpretarlas literalmente, las palabras de Manuel Vázquez Montalbán, un escritor polifacético que, por otra parte, nunca ha renunciado al tratamiento crítico de los problemas sociales que le preocupan:

En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre (yo en mi adolescencia era muy tigre de papel y muy reformista). Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúdica que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista.⁴¹

La antología de Castellet, en definitiva, sostiene la siguiente tesis: la nueva generación de poetas, consciente o inconscientemente, ha dado la espalda a sus mayores, protagonizando con respecto a ellos no una polémica, sino una auténtica ruptura —“tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés”.⁴² En el plano formal esto se traduce en el alejamiento del canon poético “realista” o, como dice Castellet, en el rompimiento con “una continuidad de tradición de la palabra escrita”,⁴³ y en la adopción de una propuesta alternativa que, de forma un tanto paradójica, a pesar de negar a la literatura su capacidad de ser fuente exclusiva de la propia literatura, se fija el objetivo de vaciar a la poesía de sus connotaciones políticas (llenándola en cambio de referencias procedentes de los *mass media*) para convertir al poema en una entidad artística autónoma, para revitalizar sus posibilidades de experimentación creadora.⁴⁴ Por lo

⁴¹ *Ibidem*, p. 59.

⁴² *Ibidem*, pp. 12 y 21.

⁴³ *Ibidem*, *loc. cit.*, p. 21.

⁴⁴ Un “credo” artístico, puntualizan Raymond Carr y Juan Pablo Fusi, que en realidad no interfiere con las convicciones políticas profundas de los nuevos escritores, en el fondo, pese a su distinto posicionamiento en el terreno de

que toca a la novela, el análisis de Castellet acerca del comportamiento, entorno y rasgos caracterizadores de los novísimos es extensivo, *mutatis mutandis*, a los prosistas de la misma generación, máxime si se tiene en cuenta que algunos de los poetas promovidos desde las canteras poéticas de la selección castelletiana (Manuel Vázquez Montalbán, Ana María Foix y Félix de Azúa) protagonizarán dos años más tarde, esta vez en calidad de jóvenes novelistas, un nuevo lanzamiento generacional: el de Carlos Barral y José Manuel Lara.⁴⁵

A propósito de las circunstancias ambientales y educativas que incidieron en el aprendizaje sentimental de la generación de los novísimos narradores, y en el desarrollo de sus concepciones estéticas, Santos Sanz Villanueva ha defendido la pertinencia —pese a relativizar el mecanicismo implícito en los principios generacionales—⁴⁶ de establecer las coordenadas históricas y culturales que, de alguna manera, marcaron los modos de creación de los escritores que en los setenta integraban la última promoción de novelistas españoles. En su artículo “Manifiesto: Generación del 68”,⁴⁷ quizá tan significativo para la novela como el de Castellet para la poesía, Sanz Villanueva consigna una serie

la creación, tan antifranquistas y cercanos a los sectores de izquierda como la generación de los realistas. Véase *op. cit.*, p. 131.

⁴⁵ Para un examen más detenido de las circunstancias en que se produce el lanzamiento editorial de 1972 y de las distintas trayectorias y cronologías de los escritores en él involucrados, véase el apartado correspondiente en este trabajo, así como el artículo ya citado de José Domingo, “‘Novísimos’, ‘nuevos’ y ‘renovados’”, en *Ínsula*, núm. 316, mayo de 1973.

⁴⁶ Relativización que, en otros críticos, llega a posiciones mucho más extremas. Así en Juan Carlos Mainer, por ejemplo, quien, en relación con el ritmo quinquenal exigido por Ortega y Gasset, precisa que de toda polémica teórica sobre el hecho generacional le interesa resaltar, sobre todo, lo que hay de condicionantes históricos; que la pertenencia a una generación incluye connotaciones primordialmente sociales, históricas y políticas, y secundariamente literarias; que todas ellas son limitadas en el espacio y el tiempo, tanto porque no le imprimen carácter a una promoción, como por cuanto afectan de un modo u otro a todos los seres pensantes que vivieron un momento histórico sin limitación de edad. Véase J. F. Botrel y S. Salaün, *Creación y público en la literatura española*, p. 117.

⁴⁷ *El Urogallo*, núm. 26, junio de 1988.

de coincidencias vitales que ya han sido señaladas en distintas partes de este estudio, sobre todo en el apartado correspondiente al despojamiento de las funciones cívicas por parte de la narrativa. Tal vez convenga repasarlas brevemente, puesto que ayudan a trazar un cuadro panorámico de la formación emotiva e intelectual de dicha generación: sus integrantes han nacido entre el año que finaliza la guerra y el medio siglo; han sufrido los efectos de una educación represora, pero no han heredado los conflictos ideológicos de sus padres; las restricciones de la dictadura no les ha impedido acceder a la cultura y literatura extranjeras, ni viajar fuera del país. Casi todos han asistido a la universidad, y están familiarizados con los “postulados estructuralistas”, con los teóricos franceses de *Tel Quel* o *Poétique*. Y algo muy importante: su iniciación como escritores coincide con

[...] el triunfo de las formas novelescas recién descubiertas de la narrativa hispanoamericana (no sólo de la revolución lingüística e imaginativa aportada por García Márquez, sino del muy distinto novelar de un Cortázar, muy admirado en aquellas calendas y cuyas huellas son transparentes en la primera obra de Guelbenzu).⁴⁸

Noticias generacionales que quizá sólo aportarían la constatación sociológica de un conjunto de historias privadas, análogas e inscritas en un entorno y tiempo determinados, si no fuera por la convergencia de estos ingredientes climáticos en una convicción artística (y teórica) colectiva que preside, más allá de los verdaderos logros conseguidos, la creación de la novela en los setenta. En otras palabras, la generación del 68 es perfectamente consciente de que la práctica del realismo social, y su ideología del compromiso político en la literatura, han degenerado en lo que Castellet, parafraseando a Manuel Vázquez Montalbán, denomina una “pesadilla estética”.⁴⁹ Así, los jóvenes narradores, pese a su general actitud de rechazo al franquismo:

⁴⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁹ *Nueve novísimos...*, ed. cit., pp. 18 y 19. Castellet afirma que la “pesadilla estética” anunciaba un cambio en la novela. También subraya, acertadamente

Abominan —por utilizar un verbo algo fuerte, pero no inexacto— del compromiso social del escritor y atacan el realismo socialista. Defienden una literatura basada en la investigación del lenguaje, en la experimentación de la forma y ofrecen como desiderata unos textos narrativos en los que la estructura llama la atención sobre sí misma: les interesan prioritariamente los aspectos constructivos y, muy en segundo lugar, los contenidos [...] ⁵⁰

LA “NORMALIZACIÓN” NARRATIVA

Es evidente, pues, que hacia mediados de los setenta ha operado un cambio sensible en la mentalidad y la actitud de los novelistas españoles de las tres generaciones en activo. Una transformación que, como hemos venido reseñando, no se produce espontáneamente en esa década, ni es privativa de los jóvenes de la promoción del 68.⁵¹ Los autores anteriormente “adscritos” a la corriente del testimonio objetivista de la realidad social, incursionarán también en la tendencia experimental abierta por el boom desde los sesenta, primero, y explotada hasta el hartazgo, después, por los propios novelistas nacionales. De la misma

te, que dicho cambio se estaba produciendo no sólo en la generación de los novísimos, sino dentro de la generación incriminada por haber generado el mal sueño. “[...] la publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos (1962), las últimas obras de Juan Goytisolo o la tardía aparición de Benet nos pueden dar la medida de cómo la “pesadilla” ha operado liberadoramente dentro de la misma generación”. El cambio, de hecho, se verifica tanto en la generación de medio siglo como en la de la guerra. La generación de los novísimos, por lo tanto, toma el testigo de un molde literario agotado, pero en ningún caso descubre o revela la realidad de dicha caducidad.

⁵⁰ Santos Sanz Villanueva, art. cit., p. 29.

⁵¹ Dos novelas de finales de los sesenta, cuya autoría corresponde a sendos autores consagrados de la generación de la guerra, son sintomáticas de la búsqueda de alternativas renovadoras, por parte de los más longevos, tras la ruptura protagonizada por *Tiempo de silencio*. Nos referimos a *San Camilo 1936* (1969) de Camilo José Cela y, del mismo año, a *Parábola del naufrago* de Miguel Delibes.

manera, los narradores de las tres generaciones participarán, sobre todo después de 1975, de un retraimiento general de los experimentos novelísticos en pro de la recuperación de la narratividad, y de un retorno a propuestas formalmente más conservadoras que, sin embargo, aprovechan las técnicas legadas por el experimentalismo, pero sin que éste constituya la finalidad última del texto.

A raíz de noviembre de 1975, entonces, las condiciones en que cualquier novelista español puede producir su obra son totalmente distintas. En cierto modo, no deja de resultar irónico el hecho de que la total cancelación del compromiso socialmente reformador del artista, a lo largo de los sesenta, implique la inmediata asunción de otra responsabilidad, estrictamente literaria pero, en mucho sentidos, tanto o más demandante que la anterior; responsabilidad "estética" que, de figurar en un plano secundario apabullada por la tendencia general de la literatura como arma de combate (sólo hay que recordar los reproches dirigidos a la literatura tildada de evasionista), pasa ahora, en los setenta, a cobrar absoluta preponderancia. En cualquier caso, la crítica coincide en señalar una serie de elementos, literarios y extraliterarios, como los factores configuradores del nuevo escenario de la novela en libertad: el desarrollo y fortalecimiento de la prensa independiente; el agotamiento del realismo social, el influjo de la novela hispanoamericana y el libre acceso al resto de la producción extranjera; la "operación retorno" de los escritores exiliados, es decir, el final de la "España peregrina";⁵² la desaparición

⁵² "Dicha operación, ahora culminada [en virtud de sendos decretos de indulto y amnistía, de 1975 y 1976 respectivamente], se inició hacia 1969 y fue, a mi ver, un comienzo para que, como en tiempos de normal convivencia, hubiera en adelante una sola novela española y no dos porciones de ella, separadas más que geográficamente. Tornaron a los lares patrios Manuel Andújar, Francisco Ayala y Rosa Chacel; pasaron por España [...] Max Aub (en 1969 y 1972, poco antes de su muerte), y Sender (en mayo de 1974); se publicaron libros suyos, nuevos algunos y también reediciones; obtuvieron premios." Véase José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, ed. cit., pp. 403 y 404. Como es sabido, el primer examen sistemático de la narrativa del exilio se debe a José Ramón Marra López. Véase, para un análisis detallado sobre este tema, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*.

ción de la censura;⁵³ la consiguiente reedición de obras suprimidas, caso de *La zanja* (1961) de Alfonso Grosso, o anteriormente prohibidas en España, como *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo, o *Si te dicen que caí* de Juan Marsé.⁵⁴ Aunado a lo anterior, también hay consenso a la hora de destacar la buena marcha de la economía general como un agente favorable en las nuevas condiciones de producción del novelista. Suma total de factores que, en definitiva, al igual que en las demás manifestaciones culturales, permite hablar ya de un proceso de normalización en la literatura española del segundo lustro de los setenta.

Normalidad, por cierto, no por verificable menos controvertida, puesto que la noción de lo que debe ser lo normal en el ámbito de la novelística española de los tiempos democráticos, ha dado pie a interpretaciones de distinta naturaleza. Hay quien sostiene que la normalidad pasa por una nueva situación donde el fortalecimiento de la prensa y el consiguiente desmembramiento política-literatura abren al escritor, después de un largo y negro paréntesis, cauces insospechados para la búsqueda de una voz individual en su obra.⁵⁵ Hay quien afirma que el proceso evolutivo de la novela durante el franquismo, desde el "subjetivismo existencialista" de los cuarenta y el "puro objetivismo" de los cincuenta, pasando por el "estructuralismo crítico" (es decir, la no-

⁵³ Lo que implica también la culminación de lo que Paul Ilie ha llamado el "exilio interior". Ilie sugiere que el exilio puede consistir también en el apartamiento de un hombre de una cultura determinada, aunque dicho individuo permanezca físicamente en los contornos geográficos de la sociedad que lo discrimina. Para este polémico tema del destierro hacia dentro, véase su ensayo *Literatura y exilio interior*.

⁵⁴ Tanto la novela de Goytisolo como la de Marsé aparecen publicadas inicialmente en México, aquella en 1970, bajo el sello editorial de Joaquín Moritz, y la segunda en 1973, de la mano de Editorial Novaro. Seix Barral se encarga de editarlas por primera vez en España en 1976.

⁵⁵ Shirley Mangini, *op. cit.*, consúltese especialmente los capítulos V y VI, relativos al papel de la prensa disidente en el camino hacia la democracia (1966-1972), y a la apertura política y cultural en la España de los años 1973 a 1975.

vela estructural o desmitificadora) y el “formalismo manierista” (o sea, la novela experimental más extrema) de los sesenta y principios de los setenta, desemboca al fin, tras la muerte de Franco, en una situación donde la creación narrativa puede volver a ser lo que siempre ha podido y debido ser en condiciones normales: literatura, ficción de la realidad, ficción con pretensiones de realidad.⁵⁶ También hay quien acude a enfoques socioeconómicos y políticos para explicar la “normalidad” de la novela española de esta época, conceptuándola no como el punto final de un ciclo de transformaciones estéticas, sino como una cuestión de tensiones y luchas por el poder dentro de la sociedad, lo que en el plano concreto de la novelística vendría a significar que la tendencia dominante en la literatura posterior al realismo social y a la dictadura “es la aceptación con todas sus consecuencias de las relaciones capitalistas de producción [...]”.⁵⁷ Pero al margen de este tipo de consideraciones, de la verdad que en mayor o menor grado puedan contener, lo que desde un punto de vista estrictamente literario importa destacar es que la normalidad novelística señalada por la crítica⁵⁸ no se refiere a una estandarización estilística o temática en los textos, ni siquiera a la existencia de una corriente novelística que, como en las décadas anteriores, sienta sus reales sobre otras emergentes o en vías de extinción. La normalidad del nuevo panorama novelístico no reside ni en la calidad ni en las características del contenido de los productos literarios que se publican en esos años; reside, esencialmente, en la posibilidad irrestricta, en la libertad absoluta (por lo menos des-

⁵⁶ Santos Alonso, *La novela en la transición (1976-1981)*, pp. 13 a 15.

⁵⁷ Véase, de Julio Rodríguez Puértolas, “Democracia, literatura y poder”. En José B. Monleón et al., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, p. 268.

⁵⁸ Otros ejemplos: “[...] la marcha del género [de la novela], superados desencantos y exageraciones, ha sido (y continúa siéndolo) normal, sin ruptura”. Véase José María Martínez Cachero, *Historia de una aventura...*, ed. cit., p. 11, conclusión 5ª. “[...] en el último trecho del franquismo se produce, como en otros campos, un desenvolvimiento casi normal en el mundo de las letras”. Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, ed. cit., p. 20.

de el punto de vista de los aparatos coercitivos del estado, con independencia de las limitaciones morales que se imponga cada cual) de plantear legítimamente cualquier tema, de darle el tratamiento literario que se desee. Por lo tanto, son las nuevas condiciones en que el novelista puede crear su obra, más que una nueva estética narrativa dominante, las que marcan ese cambio de la anormalidad a la normalidad. Tránsito que, para resumir, se cifra en una doble desaparición: la de los tabúes que regían verticalmente, desde la censura, la idoneidad de la materia novelable; la del dogmatismo de la forma predeterminada en las grandes tendencias reconocibles, sea la del objetivismo del realismo social, sea la del realismo “dialéctico” o “crítico” de la posterior novela estructural o desmitificadora, sea la del experimento por el experimento mismo.

Nueva normalidad literaria, pues, al mediar la década; una situación respecto de la cual, a decir de Conte, tampoco había que mostrarse excesivamente optimista:

De hecho, la muerte de Franco impuso otras modas y corrientes más artificiales, oportunistas, con el cultivo una vez más de lo político o de los subgéneros —lo erótico, lo policíaco, la búsqueda del *best-seller*, la narrativa histórica, la femenina, y así sucesivamente—, y con un creciente predominio de lo mercantil y comercial. Los mercaderes se habían apoderado del templo.⁵⁹

Y más adelante:

El dinero es la base profunda del sistema sociopolítico liberal y democrático en occidente, y el dinero impone su ley por encima de cualquier otra cosa, lo cual es algo perfectamente lícito pero resulta al final contrapuesto a los grandes y eternos valores culturales y artísticos del pasado [...] A la dictadura pura y dura, autocrática y fascista del régimen anterior, basado en la prohibición, la censura y la

⁵⁹ Véase “La novela española actual, o los mercaderes en el templo”, *Una cultura portátil. Cultura y sociedad en la España de hoy* (edición dirigida por Rafael Conte), p. 136.

represión, ha sucedido otra dictadura mucho más sutil, perversa, inatacable y terrible, que además no lo es según los esquemas tradicionales, lo que multiplica su poderío.⁶⁰

LA RESACA DEL DESENCANTO

Lo cierto es que, independientemente de esta realidad más o menos constatable del marketing editorial español (por otra parte denunciada por Conte desde la distancia de unas apreciaciones que ya son de finales de los ochenta), al proceso de normalización de las condiciones en que el novelista puede crear su literatura sucedió, poco tiempo después de la muerte de Franco, una profunda desilusión por la ausencia de un fenómeno que muchos —aunque se negaran a reconocerlo— esperaban: la publicación de las obras maestras que por culpa del régimen fenecido no habrían podido salir a la luz antes. Es prácticamente insostenible afirmar que esta expectativa no se haya generado, y resulta asimismo inverosímil alegar que no se haya generalizado hasta el punto de trascender los linderos del ámbito literario nacional, contagiando la esperanza primero, y la decepción después, a autores extranjeros de la talla de Juan Carlos Onetti, quien confesó haber creído que en los cajones de los novelistas españoles habría obras geniales esperando su oportunidad para conquistar la gloria literaria. “Se levantó el telón”, dice Onetti, “y ¿qué? ¿Dónde estaban esas obras? En ningún sitio”.⁶¹

Expectación, por ende, la del florecimiento de brillantes propuestas artísticas (sobre todo en la novela pero también en la poesía o el teatro) como consecuencia directa de la transición a un nuevo sistema político, originada y alimentada en el circuito de las letras peninsulares, pero también proyectada hacia fuera. De su efímera existencia dan testimonio numerosos diagnósticos críticos, en general bastante pesimistas y, casi siempre, emitidos con

⁶⁰ *Ibidem*, p. 138.

⁶¹ Entrevista realizada por Blanca Berasátegui, en *ABC-suplemento*, núm. 27, 25 de septiembre de 1979, p. 3.

pocos años de distanciamiento histórico. Dictámenes como éste del mismo Conte:

No hay una novela de la transición, ni la desaparición de Franco supuso la aparición irrefrenable de grandes obras maestras que la censura y la estulticia cultural del régimen anterior hubiesen amordazado en el interior de sacrosantos cajones clandestinos. Hay que culminar la reflexión: no había obras maestras. No tenemos más que lo que teníamos, aparte de una mayor dosis de libertad para poder tener más, desde luego [...].⁶²

○ como éste:

Y aquí estamos, por no decir que aquí seguimos, a la espera de los frutos de esa libertad que ahora se nos aparece como menos fructífera de lo que habíamos pensado. No hay más cera de la que arde. Lo que tenemos es más o menos lo que teníamos, no han aparecido los grandes libros prohibidos por la censura que al parecer tuvo menos trabajo del que pensábamos.⁶³

○ como este otro:

Añan por la experimentación, enriquecimiento cultural, regreso a valores clásicos y una mayor sabiduría expresiva marcaban aquellos años en los que de verdad la novela española empezó a cambiar, aunque estos cambios reales se frustrarían poco después, justo a la muerte del general Franco y al principio de la transición democrática, situación política que embarcaría las voluntades hacia otros caminos más urgentes. Ya se ha descrito la situación en que se sumió la novela —la literatura, la cultura en general— a la muerte del anterior jefe de estado, y cómo el cambio político no coincidió con otro narrativo o literario.⁶⁴

⁶² Véase "Los lectores tienen la palabra", en *ABC-suplemento*, núm. 9, 13 de diciembre de 1980, p. 3.

⁶³ Véase el artículo proustianamente titulado "En busca de la novela perdida", *Ínsula*, núm. 464-465, julio/agosto de 1985, pp. 1 y 24.

⁶⁴ "La novela española actual, o los mercaderes en el templo", en *Una cultura portátil...*, ed. cit., pp. 135 y 136.

Pareceres no muy desiguales, por lo que al grado de desilusión se refiere, al contenido en un artículo anterior de José Antonio Gabriel y Galán, publicado en 1978 y sintomáticamente titulado “Las estaciones del desencanto”.⁶⁵ Allí se rememora nostálgicamente la época en que la novela constituía por lo menos un compromiso, “un arma más en la lucha antifascista”, antes de que el “ciudadano militante” abandonara “el domicilio conyugal dejando todo el espacio al escritor”, quien por lo visto no ha sabido sacarle rédito a la creación, afectado por una libertad que —sugiere Gabriel y Galán—, lejos de ser beneficiosa, ha producido una especie de estupor entre los creadores. Un pesimismo que comparte, sin caer en las fáciles melancolías del franquismo (es decir, del antifranquismo) idealizado, Andrés Amorós. A propósito de un panorama colectivo del año cultural español de 1979, este crítico afirma lo siguiente:

El comienzo y el final serán, inevitablemente, el mismo: el desencanto. Desde luego, hoy podemos ver películas o leer libros que antes estaban prohibidos, y eso constituye un avance innegable. Sin embargo, es creencia ampliamente generalizada que las esperanzas culturales que hizo surgir la naciente democracia no han dado frutos estimables. Algunos creyeron —con ingenuidad excesiva, quizá— que el clima de mayor libertad iba a desencadenar la creatividad espontánea, antes aherrojada. Hay que reconocer —me temo— que no ha sido así.⁶⁶

En el mismo volumen, otro iniciado en la cultura y la novela españolas, José Luis Abellán, manifiesta su preocupación por la “desorientación y confusión a todos los niveles” que se ha producido tras la muerte del Caudillo y el lento desmontaje de su aparato político:

⁶⁵ Aparecido en el suplemento *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 534, 19 de octubre de 1978, pp. 1-2.

⁶⁶ “Introducción: el momento cultural español”, en *El año cultural Español 1979*, p. 7.

Si los grupos privilegiados del franquismo se apuntan a la nostalgia del "Con Franco vivíamos mejor", algo similar, si bien de sentido opuesto, ocurría en las filas de la oposición política que entona el reaccionario "Contra Franco vivíamos mejor", anhelantes de aquella época en que la oposición era un bloque monolítico y solidario, iluminada por la esperanza mesiánica en la utopía democrática. Cuando la democracia llega [...], el intelectual antifranquista es incapaz de protegerse contra 'el desencanto'. Aquel crítico de la dictadura que había creado una 'cultura de la resistencia', hecha de sobrentendidos, de claves convenidas y de toda una simbología críptica, se encuentra sin objeto al que dirigir su agresividad, y así nos encontramos con que ésta se enfoca hacia las polémicas infructuosas o los enzarzamientos personales [...]»⁶⁷

Asunto este del "con" o el "contra" Franco que revela una auténtica y acuciante inquietud en el ambiente literario, como lo demuestra el hecho de que un narrador más que prestigioso, Cela, se haya hecho eco de él, llegando incluso a afirmar tajantemente: "Observe usted la paradójica evidencia de que en tiempos de Franco entre nosotros se escribía mejor que ahora".⁶⁸ En cualquier caso, el repertorio de testimonios desencantados no se agota, ni mucho menos, con los señalados hasta aquí. El crítico Santos Alonso, por ejemplo, vuelve a poner el dedo en la llaga al señalar que la realidad ha demostrado que la censura y la represión, en tanto condicionantes externos, actuaron más sobre la interioridad de los creadores que en las hipotéticas obras sin aparecer,⁶⁹ con lo cual parece querer decir que dichos factores deben considerarse desde el punto de vista de la psicología (lastimada o no, según el caso) de cada novelista, no desde la realidad de los resultados obtenidos. La transi-

⁶⁷ Véase "El pensamiento", en *Ibidem*, p. 93.

⁶⁸ Respuesta a la encuesta elaborada por Blanca Berasátegui, "1980: nueva frontera de la literatura española...", en *Los domingos de ABC*, último núm. de 1979. Citado por José María Martínez Cachero, en *Historia de una aventura...*, p. 382.

⁶⁹ *La novela en la transición (1976-1981)*, p. 19.

ción que vivió España entre 1975 y 1982, precisa Alonso, supuso en el campo literario un proceso que va desde la esperanza en un resurgimiento, a partir de lo que la censura había impedido, hasta la completa decepción en el momento en que se certifica que el "misterio" de las grandes obras es una ilusión, que lo publicado hasta 1975, "bueno o regular, era lo que había".⁷⁰ En similar sentido se pronuncia el articulista Robert Saladrigas, para quien la defunción del dictador y las consiguientes transformaciones sociopolíticas parecen haber sumido a la novela, a sus creadores, en un estado de perplejidad, como si éstos, a pesar de todo, en el fondo no hubiesen previsto la posibilidad de cambio y no fueran capaces de ofrecer una respuesta a la nueva situación.⁷¹

Otra manifestación del inconformismo que sucedió a la mudanza de régimen político la proporciona, si bien desde un plano más genérico que el de la novela, José Luis Aranguren, quien llama la atención sobre la necesidad de flexibilizar lo que él denomina "la cultura establecida", cultura aquejada de una considerable parálisis desde la época del franquismo. Para conseguir su saneamiento, propone vivificarla intelectualmente, manteniéndola en una dinámica que le permita transitar de su condición de "libro de texto" (donde todo está escrito) a "texto" (donde todo está escribiéndose);⁷² en otro lugar, Aranguren insta a los intelectuales a asumir su postura de heterodoxos de dicha cultura instituida, a su juicio siempre en connivencia con la dirigencia en turno, aunque sea la de la actual situación sociopolítica de la

⁷⁰ "La transición: hacia una nueva novela", en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre de 1989, p. 11.

⁷¹ "La novela castellana de los años setenta: hacia una ruptura con la guerra civil", en *Camp de l'arpa*, núm. 48-49, marzo de 1979, p. 25.

⁷² *La cultura española y la cultura establecida*, pp. 238 y 239. En este orden de ideas, una nueva literatura y una nueva crítica literaria tendrían también, por fuerza, que romper con la cultura establecida, pasando de un esquema tradicionalista a otro moderno y dinámico que entienda la narración no como un despliegue de arquetipos, sino fundamentalmente como una creación de prototipos. Véase las pp. 232 a 235.

democracia, una situación de “politización transitoria y superficial sobre un fondo de desmoralización general”.⁷³

Desconcierto, tristeza, escepticismo son términos intercambiables que expresan sin lugar a dudas el general sentimiento de defraudación de unas expectativas quizá demasiado ambiciosas. Sin embargo, hay que encuadrar el desencanto literario-cultural y, más específicamente, el novelístico, en el contexto de un fenómeno de desazón colectiva que trasciende las barreras de la creación artística. El desencanto, asegura Manuel Vázquez Montalbán, estalla como una flor del mal en la primavera de 1979. Y hay circunstancias objetivas que lo fundamentan. Económicas: devaluación de la peseta; aumento del número de parados (novecientas mil personas, esto es, el 7% de la población activa) a pesar de los acuerdos sobre los salarios derivados de los Pactos de la Moncloa y a pesar también del desaceleramiento de la inflación; la subida de los precios del petróleo, que repercute en la economía mundial y de manera muy importante en la española, y la falta de estrategias o de un programa gubernamental sólido en materia económica. Serie de adversidades que se circunscriben a un paisaje de la transición política que también deja barruntar algunos datos inquietantes: la oposición crea sistemáticamente la sensación de que el gobierno no sabe adónde va; la “derecha sociológica e intelectual” recupera el argumento del crepúsculo de las ideologías dando pie, entre sus adeptos, a una actitud de “pasotismo”; el escepticismo juvenil no alimenta una nueva conciencia crítica, ni la izquierda consigue romper su ayuno de teóricos y líderes; la gente, además, desconfía de la capacidad para solucionar las cosas de una clase política que no puede evitar transmitir una imagen de oportunismo e improvisación. En definitiva, se aprecian los síntomas de lo que Vázquez Montalbán califica como una manía depresiva conjunta, de vez en cuando sacudida, “a manera de electroshock”, por los bombazos de ETA o los disparos que abaten a los altos mandos del ejército, o por las acciones terroristas de los GRAPO. Ilusoriamente se había pretendido

⁷³ *La democracia establecida. Una crítica intelectual*, pp. 110 y 111.

volver por “el abstracto camino de regreso de la no menos abstracta conquista de un todo abstracto”, y en su lugar se había llegado a “la concreta madriguera de renta limitada o ilimitada, donde sólo la cocina competía con el televisor en la cultura del ocio”.⁷⁴ Apreciación sutil que quizá quede didácticamente clarificada con ésta otra:

Una vez conseguida la modificación de las superestructuras para homologarlas con lo *democrático*, la ambición democratizadora ancló en el primer puerto de llegada. No fue más allá. Y es que con la democracia llegó a España la ofensiva cultural neoliberal desacreditadora de la dialéctica y de la crítica, y legitimadora de la fatalidad intrínseca de la realidad y la internacionalización capitalista del sentido de la historia y de la cultura.⁷⁵

Una visión del “estancamiento democrático” que coincide en muchos sentidos con otra de Eduardo Subirats, si bien ésta, rayana en los límites de la ferocidad crítica, habla de un retroceso, no de un anquilosamiento. Según este profesor recuperado por la New York University tras su expulsión de la Universidad de Barcelona en 1983, los procesos de transición que han sucedido a las dictaduras de inspiración fascista o nacional católica, tanto en Latinoamérica como en la Península, han atravesado dos etapas muy distintas: una inicial de expansión, que muchas veces incluso “ha estallado en verdaderas orgías de entusiasmo colectivo e imaginación crítica”, animada por una activa y espontánea participación democrática e iluminada por una visión transparente del pasado, de los conflictos presentes y las esperanzas; y una segunda que, más tarde o más temprano, viene a constituir un periodo de retracción, una involución caracterizada por la incertidumbre, una caída en la continuidad y el encogimiento. En la transición democrática española, este “momento social y cultural regresivo” está marcado por “una serie de hitos clamorosos y re-

⁷⁴ *Crónica sentimental de la transición*, pp. 158 a 167.

⁷⁵ *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, pp. 109 y 110.

nombrados”, algunos de ellos pertenecientes ya a las décadas de los ochenta y los noventa: el nuevo cine español estatalmente promocionado, una neovanguardia políticamente administrada en las artes plásticas y la arquitectura, la movida, los fastos del quinto centenario, la promoción de una nueva literatura comercialmente definida como entretenimiento, “y la estrepitosa degradación de las expresiones del pensamiento”. Para Subirats, por lo tanto, la resaca de la democratización —el desencanto— se produce como efecto natural de diversos factores negativos: la neutralización —intencionalmente buscada desde las cúpulas dirigentes— de cualquier forma de crítica social y de reflexión histórica, la moral —auspiciada por la movida— de un cinismo generalizado, la metamorfosis —más nominal que profunda— de una sociedad con una larga tradición de autoritarismo, de la noche a la mañana convertida en otra integralmente identificada “con los valores del consumo, el libre mercado, el *design* internacional y los mitos de la aldea global”; la resaca obedece, en suma, a la conversión política y mediática de la atrasada España de siempre, en una España moderna y sustentada en una serie de símbolos insustanciales: los trenes de alta velocidad, el consumo de *nouvelle cuisine*, los diseños urbanos del *postmodernism*, etcétera. En el terreno de la filosofía y la literatura, la configuración de esta nueva máscara identitaria también acarrea inevitables daños colaterales. Así, la reflexión y la ética de la responsabilidad historiográfica, los valores humanistas y liberales en que se había cimentado la crítica antifascista de los sesenta, ceden su lugar a los imperativos del arte y el conocimiento entendidos como productos de moda, como elementos prescindibles de la cultura del espectáculo masificado, como simples géneros o artículos de consumo adscritos a la trivialidad de la imagen y el simulacro, a la precariedad impuesta por la lógica de la sociedad percibida como un gran hipermercado.⁷⁶

Entre el “estancamiento o anclaje” de Vázquez Montalbán y el “momento regresivo” —si bien reconocible a través de una fisono-

⁷⁶ Véase “De la transición al espectáculo”, en *Quimera*, núm. 188-189, febrero/marzo de 2000, pp. 21 a 26.

mía colectiva nueva— de Subirats, aún queda sitio para otra lectura del desencanto, nada optimista tampoco, pero sí más templada. Elías Díaz considera que quizá a lo largo de cuarenta años se hizo una excesiva extrapolación de las hipotéticas influencias de la dictadura —“que fueron terriblemente negativas”— hacia zonas en las que el régimen, en realidad, no intervenía tanto. Con esta interpretación, se pretende precisar el porqué de que no haya habido un inmediato florecimiento artístico, sobre todo literario, después de la muerte de Franco. Díaz parece querer anteponer al reconocimiento de las censuras y las autocensuras que hayan podido efectivamente interferir en el quehacer creativo, la evidencia fáctica de que “no había obras geniales durmiendo y esperando su turno” en las gavetas de los escritores. Con todo, el ascendiente del franquismo en el ámbito de la cultura, y su permanente restricción de las libertades en la producción de la obra, no pueden sino considerarse como una situación negativa, a cuyo término la democracia aparece, comprensiblemente, “como la gran taumatúrgica y salvífica panacea”. Manifiesta Díaz no estar en contra de los planteamientos utópicos, pero advierte que “el perfeccionismo angélico también tiene sus riesgos y sus neurosis traumatizantes”.⁷⁷

A diferencia de Vázquez Montalbán, Elías Díaz declara no saber exactamente cuándo principia el desencanto (“no hay estudios fidedignos, monografías ni tesis doctorales sobre ello”), aunque a continuación admite la posibilidad de que haya comenzado muy pronto, ya que “la gente, por lo que se ve, estaba deseando desencantarse”. En realidad, “debió empezar muy poco después de las elecciones de junio de 1977”, o “incluso antes”; se acrecentó “con el proceso del necesario consenso constituyente”, y se consolidó como auténtica voz popular en el momento de la promulgación de la Constitución de 1978. Desde entonces hasta la fecha, ironiza Díaz, el desencanto no ha hecho otra cosa que crecer y crecer, llegándose al extremo de que prácticamente nadie tenga el atrevimiento de presentarse en público, “y casi ni en privado”, como un no desencantado. Admitir que, pese a todo, algo

⁷⁷ *La transición a la democracia (claves ideológicas, 1976-1986)*, p. 120.

muy importante y esencial ha cambiado desde la muerte de Franco, y albergar esperanzas objetivas, aún reconociendo la oportunidad de las críticas de la situación presente, respecto a la democracia, es casi considerado “como algo poco menos que inmoral, estúpido, vulgar y, sobre todo, impublicable”. Pero al margen de esta acotación respecto al desencanto generalizado, Díaz acepta la “negrura” de una realidad nacional económicamente crítica y de un panorama internacional marcado por las tensiones (“riesgo incluso de guerra mundial”), así como el “verdor” de unas instituciones democráticas que tienen mucho camino por delante. Pero en última instancia, para continuar con este símil de policromías, el desencanto en España ha dependido más bien “del grado ‘rosado’ de lo que uno hubiera soñado o de lo que dice ahora haber entonces soñado como ideal”.⁷⁸

Pero con independencia de la gradación de su color y de la menor o mayor solidez de su fundamento, las ilusiones largamente sedimentadas durante el régimen franquista, y las que surgen de forma espontánea en los años democráticos, encuentran en el campo literario causas de desilusión justificadas o, por lo menos, indicios de la improcedencia de un optimismo triunfal. En el segundo lustro de los setenta está claro que ningún sistema político ni ninguna forma de gobierno traen aparejada, por sí solos, una floración automática en las artes o en la literatura. Eso en primer lugar. Pero también, por otra parte, sin que nadie pueda señalar hasta qué punto preciso las transformaciones sociopolíticas se relacionan con las culturales y literarias, a las situaciones conflictivas de la democracia inaugural las acompañan una serie de modificaciones en el mundo de las letras. A la inflación existente, al aumento imparable de los costes, a las necesidades de la renovación tecnológica y al imperio de los medios masivos de comunicación y la informática,⁷⁹ corresponden la desaparición de revistas literarias y culturales emblemáticas por lo que representan de

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 119 a 121.

⁷⁹ Rafael Conte, “La novela española actual, o los mercaderes...”, p. 137.

esfuerzo de reflexión y crítica en las asperezas intelectuales de la etapa tardía de la dictadura, por ejemplo *Cuadernos para el Diálogo*, *Papeles de Son Armadans* o *Triunfo*; el cierre del diario *Informaciones*, el final de empresas editoriales como la propia *Cuadernos para el Diálogo* (Edicusa) o Barral Editores, o la agonía de otras como Seix Barral y Aguilar, absorbidas por casas editoras más poderosas y que, de la misma suerte que muchas más, no resistirán el embate de las “grandes multinacionales en el mercado editorial español, como Bertelsmann, Mondadori o Hachette”.⁸⁰

Por lo que hace a los contenidos específicos de las propuestas que comienzan a aparecer a partir de 1975 (año en que se publica *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, considerada por algún sector de la crítica, como se verá más adelante, como la culminación de la etapa experimental y el punto de partida, aprovechando las técnicas legadas por el experimentalismo, de un general retorno a formas narrativas más tradicionales), hay varios testimonios desencantados, básicamente, por la reiteración poco creativa de dos temas tabúes durante el franquismo: el sexo y la política. El cambio no fue siempre para mejor, dice José María Martínez Cachero, y la tan ansiada libertad (esto es, el libre ejercicio de la escritura) en ocasiones derivó en “chabacanería y tontera”; la posibilidad temática del erotismo se convirtió, más de una vez, en burda pornografía.⁸¹ En similar sentido se expresa Julián Marías, para quien el asalto sistemático a la lengua española, a la gramática, a las buenas maneras y a las reglas que hacen posible la convivencia y la discusión, comienza a consolidarse como una nueva dictadura, la de “la fealdad”. En este más o menos hipotético reinado del mal gusto encontrarían un sitio predominante aquellas realidades que siempre han quedado confinadas a un lugar secundario, por la importancia que les corresponde, y que ahora han pasado a ocupar “el primer plano y son el casi único tema del teatro, de una amplia zona del cine, y de un alto porcentaje de lo que circula con el nombre de literatura”. La “dictadura

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Historia de una aventura...*, pp. 385 y 386.

de la fealdad” viene a significar, para Julián Marías, en resumidas cuentas, algo así como la posibilidad ilimitada de mentir, injuriar, difamar, decir cosas soeces, ocultar la verdad o escribir mal.⁸²

Alusión velada no sólo a las llamadas novelas del “destape” de la represión sexual, sino también a las que, junto con ellas, encontraron en la coyuntura de las transformaciones por las que atravesaba el país el fundamento de su rápida efervescencia. Nos referimos a las novelas de la “actualidad política” y a las de “la historia española reciente”, caracterizadas principalmente por sumergirse en la inmediatez del contexto desde donde el escritor crea su obra; en otras palabras, identificables por la correlación entre el mundo referido y los acontecimientos políticos e históricos del momento. Algunas de estas narraciones conceden tal importancia a las “noticias” dictadas por el “hoy y aquí”, que de ellas no se puede predicar con seguridad si se enmarcan en los terrenos de la literatura o si, de plano, se inscriben en los contornos propios del periodismo (escrito, radiofónico, televisivo). Sobre este panorama de una narrativa que adjudica vital preeminencia a la frescura de lo que sucede o acaba de suceder, se ha manifestado, también desencantadamente, Andrés Amorós. Sin restarle importancia a la politización del país, que “además de muy rápida” ha sido “lógica, justa y necesaria”, considera en 1978 que:

Por el momento, eso sí, los intereses políticos y económicos han prevalecido absolutamente sobre los intereses culturales. Es lógico. Repasemos la lista de los libros más vendidos del año pasado, según el Instituto Nacional del Libro Español. A la cabeza, varias obras directamente políticas o de historia reciente: *Eurocomunismo y Estado*, de Santiago Carrillo; *Mis conversaciones privadas con Franco*, de Franco Salgado Araujo; *La guerra civil española*, de Hugh Thomas; *Yo fui espía de Franco*, de González Mata [...] [en la lista también figuran obras] de tema sexual, en forma de estudio científico (*El informe Hite*) o de novela escandalosa (*Miedo a volar*, de Erika Jong). En el terreno de la creación, sátiras de actuación política (*De camisa vieja, a chaque-*

⁸² Véase su artículo “Contra la dictadura de la fealdad”, en *El País*, 2 de octubre de 1977, p. 9.

ta nueva, de Vizcaíno Casas), alegatos disfrazados de novela (*Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún); utopías políticas (*En el día de hoy*, de Jesús Torbado), el tema de los secuestros en el País Vasco (*Lectura insólita de "El Capital"*, de Raúl Guerra Garrido) [...]⁸³

Añade Amorós que en este paisaje narrativo, determinado en líneas generales por los temas de la realidad política, resultan significativos tanto el incremento de *best sellers* de autores castellanos, entre ellos los títulos citados de Jorge Semprún (Premio Planeta 1977) y de Guerra Garrido (Premio Nadal 1976), como el rescate de obras que habían sido prohibidas, por ejemplo la ya citada *Si te dicen que caí* de Juan Marsé. Apreciación avalada por esta otra de Ignacio Soldevila Durante, para quien es un dato objetivo que, en esos años, la lectura más apasionante fue la historia política, la recuperación y la aparición de las voces silenciosas o nuevas que reinterpretaban el pasado inmediato en función del presente vivísimo. La voluntad política, advierte Soldevila Durante no sin un deje irónico, ya no precisaba del disfraz de castañera o alegoría. Ya no había afeites ni composturas, así que ¿por qué habría de buscarlas el lector español bajo las coberturas de la ficción literaria? Era el fantasma de Franco, concluye el crítico, el que se prestaba a "las fantasmagorías y a los sueños compensatorios".⁸⁴

Hay que adelantar, sin embargo, que ni las novelas del destape, "esa ola de erotismo que nos invade",⁸⁵ ni las de la coyuntura política o de la inmediata revisión histórica son las únicas tendencias en la producción novelística posterior a 1975. De hecho, la pluralidad de tendencias ha sido la "tendencia predominante"

⁸³ "La crítica literaria", en *El año literario de 1978*, pp. 88 y ss.

⁸⁴ Véase "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985", en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, p. 41.

⁸⁵ Así la definen los redactores de la sección "Cultura y Espectáculos" del periódico *El País*. Véase el informe publicado el 2 de julio de 1979, cuyo título, "Tres años de cultura española entre la espera y el desencanto", es más que elocuente respecto a la sensación de derrota literaria que intentamos reseñar.

de la novela en la moderna etapa posfranquista, aunque no han escaseado las tentativas críticas para conseguir una tipología si no precisa, cuando menos sí esquemáticamente orientadora. A reserva de volver sobre este tema en particular un poco más adelante, parece oportuno señalar que si en los años del desencanto se habla de un estado de confusión y perplejidad narrativas, esto se debe no sólo a la calidad y naturaleza de las obras (esto es, a sus valores intrínsecos), sino también, en nuestra opinión, a una especie de angustia (comprensible hasta cierto punto) por la falta de canon, estado de orfandad crítica ya que, por primera vez después de varias décadas, no hay en la novela española un modelo estético perfectamente reconocible que descuelle sobre las otras manifestaciones novelescas coetáneas. Por ahora, nos basta con consignar que, paralelamente a los testimonios del desencanto, algunas voces comienzan a valorar de manera positiva las transformaciones perceptibles en la producción novelística. Es el caso de la opinión manifestada en un artículo aparecido en el ABC,⁸⁶ según la cual la novela doméstica ha empezado a remontar el vuelo, por lo que sus artífices, pese a que la influencia del boom hispanoamericano aún pesa de modo considerable sobre ellos, han perseverado en la tarea de entregarse sucesivamente el testigo de la creación. Lo cierto, afirma Rosa María Pereda poco tiempo antes de la promulgación de la Constitución de 1978, es que el lector peninsular de la etapa democrática se desliga cada vez más del libro político coyuntural, se olvida progresivamente de la fiebre del sexo; situación ventajosa que ha redundado en un incremento en la compra de los títulos de auténtica "ficción".⁸⁷ A un escrito publicado el mes de abril de 1979 en la revista *Viejo Topo* (texto donde Rafael Conte confirma su visión pesimista acerca de la novela española reciente, diagnóstico como se recordará ya ventilado en diversas intervenciones), Darío Villanueva replica:

⁸⁶ "El año literario", núm. del 5 de enero de 1978. Firma la nota un tal "Florín".

⁸⁷ Véase "Se abre el año literario", en *El País-suplemento*, núm. 49, 17 de septiembre de 1978, pp. 1 y 2.

[...] comenta el desengaño [Rafael Conte] de que la democracia no haya traído consigo una renovación de la novela ni haya producido copia de obras maestras. Existe, ciertamente, un estado de opinión en este sentido, y un tópico desdén hacia la altura de nuestra novelística. A lo primero cabe oponer que la Literatura, como la Naturaleza, no da saltos, pero también que nunca, ni en las más refulgentes épocas doradas, las obras maestras florecieron a docenas. A lo segundo, que si bien hay mucha novela superflua o deleznable, nunca faltan cada año cuatro o cinco rigurosas en escritura y significación, buenas ilustraciones de la evolución social y estética de nuestro momento.⁶⁸

LA RESPONSABILIDAD ÉTICA EN LO LITERARIO

Tasaciones depreciativas y optimismos valorativos aparte, la realidad material de las novelas evidencia la aparición, en la España de los setenta, de importantes trabajos narrativos, obras que si no resisten individualmente una comparación con el total de la brillante producción novelística hispanoamericana de los sesenta —que en la década posterior, por otro lado, aún da señas de querer perpetuarse en su prestigio con la aparición de algunos títulos notables—, tampoco pueden etiquetarse simplemente de propuestas fallidas. Y eso sin tener en cuenta la circunstancia de que, como ya ha sido destacado en el apartado de la recepción crítica del boom en España, se está hablando de la novelística de un solo país, por lo que su contraposición a la de los que integran todo un vastísimo continente es, al menos, numéricamente desproporcionada. Así, que la novela española de los setenta obtiene frutos más que plausibles parecen confirmarlo, más que un cotejo con la obra de autores de la misma lengua pero distinta nacionalidad, sus propias realizaciones. Véase, si no, la siguiente lista de títulos relevantes, ampliamente consensuada entre la crítica española y en la que han quedado registrados autores de las tres generacio-

⁶⁸ "La novela", en *El año cultural español 1979*, p. 53.

nes que hemos venido examinando (e incluso alguno de una generación todavía anterior); valga la advertencia de que el listado puede incurrir en defectos de omisión, atribuibles tanto a los especialistas como a nuestro involuntario descuido: 1970: *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo, *La oscura historia de la prima Montse* de Juan Marsé, *Una meditación* de Juan Benet; 1971: *Libro de la memoria de las cosas* de Jesús Fernández Santos; 1972: *Un viaje de invierno* de Juan Benet, *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester, *El gran momento de Mary Tribune* de Juan García Hortelano, *Las lecciones de Jena* de Félix de Azúa; 1973: *Recuento* de Luis Goytisolo, *Oficio de tinieblas 5* de Camilo José Cela, *El príncipe destronado* de Miguel Delibes, *La otra casa de Mazón* de Juan Benet; 1974: *Escuela de mandarines* de Miguel Espinosa, *Retahílas* de Carmen Martín Gaité, *Ágata ojo de gato* de José Manuel Caballero Bonald; 1975: *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, *La guerra de nuestros antepasados* de Miguel Delibes, *Mortal y rosa* de Francisco Umbral, *Juan sin tierra* de Juan Goytisolo; 1976: *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel, *Las ninfas* de Francisco Umbral; 1977: *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester, *Visión del ahogado* de Juan José Millás; 1978: *Extramuros* de Jesús Fernández Santos, *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé, *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité; 1979: *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán, *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza, *La cólera de Aquiles* de Luis Goytisolo; por último, aunque pertenezcan ya estrictamente a otra década, incluimos algunas novelas de 1980: *Saúl ante Samuel* y *El aire de un crimen*, ambas de Juan Benet; *Makbara* de Juan Goytisolo y *La Isla de los Jacintos Cortados* de Gonzalo Torrente Ballester.

Si hay algo en común dentro de este variadísimo repertorio, que va desde una novela como *Reivindicación del conde don Julián*, donde, como se sabe, el autor-protagonista-narrador, desdoblado en un "tú" que es también el "tú" del lector, emprende no sólo la destrucción mítica de la patria geográfica a través de la violencia de la única patria que le queda al exiliado (la lengua y la cultura, confusas y en paralelo proceso de disolución),

sino también la superación de un realismo anclado en la objetividad, merced a la combinación de varios elementos (entre ellos un subjetivismo vehemente y una estructura compleja, agresivamente experimental); pasando por otra obra como *La saga/fuga de J.B.*, saludada por la crítica como una soberbia conjunción de realismo y fantasía, lirismo y parodia, imaginación, intelectualismo, crítica y ejercicio simultáneo de las teorías literarias en boga, amén de contundente respuesta a la narrativa hispanoamericana;⁸⁹ hasta llegar, por ejemplo, a *La verdad sobre el caso Savolta*, para muchos la culminación de la tendencia experimental, cuyas técnicas son reaprovechadas por Mendoza, pero no para hacer de la obra un experimento en sí mismo, sino en beneficio del nuevo pacto (entre lectores y autores) de “recuperación de la narratividad”... Si algo puede desprenderse de esta selección de novelas es que, a comienzos de los setenta, en literatura todo está estéticamente permitido, con la fundamental responsabilidad ética en lo literario.⁹⁰

De este modo, es posible seguir el trazo de la evolución novelesca española a partir del final de la guerra civil, y con él las diversas y concomitantes actitudes con que los narradores han encarado sus obras: al tremendismo de los cuarenta sucede el objetivismo de *La colmena*, *Los bravos* o *El Jarama*; esta estética,

⁸⁹ Sobre estas novelas que comentamos se volverá más tarde, con mayor detenimiento. Por ahora nos interesa poner de relieve las directrices generales de las interpretaciones canónicas que imperan sobre ellas. En relación con la función reactiva de *La saga/fuga de J.B.* frente a la novela hispanoamericana, el propio Torrente Ballester reconoce en una entrevista que parte del secreto del éxito obtenido por su novela, radicaba en que los lectores españoles estaban ya un poco abrumados por el boom de la literatura hispanoamericana. Véase Gladis Crescioni Negrees, “Gonzalo Torrente Ballester, nuevo académico”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 564, 15 de mayo de 1975, p. 9. Torrente Ballester incluso llega a afirmar temerariamente que, si alguna diferencia existía entre su novela y *Cien años de soledad*, ésta era que a ambas les sobaban cien páginas. Véase Martínez Cachero, *Historia de una aventura...*, p. 338.

⁹⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, ed. cit., p. 109.

y sus procedimientos narrativos, configuran la fisonomía crítica del realismo social que, por su parte, tras la sacudida de *Tiempo de silencio*, ingresa en el panteón de los moldes literarios extintos. La propuesta del realismo dialéctico de Luis Martín-Santos es asimilada, junto con las explosivas aportaciones de los hispanoamericanos, por la novela estructural o desmitificadora, a partir de la cual se suceden los ejercicios lingüísticamente autoaniquiladores de la novela más experimental. *La verdad sobre el caso Savolta*, en 1975, parece cerrar el periodo de los experimentos⁹¹ y abrir, o por lo menos inscribirse en, la nueva perspectiva narrativa derivada de las condiciones de producción en libertad: la de la pluralidad temática y formal que, “lo mismo que sucede en todo el mundo occidental”, se enfrenta “a la rigidez monolítica de las estéticas que se imponen de modo dictatorial”.⁹²

Conviene reparar, sin embargo, como hace Amorós,⁹³ en que las grandes corrientes novelísticas españolas reconocibles a lo largo de la dictadura no constituyen una literatura “franquista”, en el sentido de que hayan sido estéticamente impuestas desde el aparato represor estatal, aunque evidentemente hayan obedecido a unas circunstancias externas de producción peculiares, por ejemplo la censura o el imperativo moral del compromiso literario elevado por la disidencia a la categoría de arma de combate, y a pesar de que ellas mismas se hayan encarnado en sucesivos cá-

⁹¹ “[...] novela emblemática, pues no sólo cerró el periodo experimentalista y abrió la nueva novela en España, sino que se publicó en 1975, año que desaparecía el régimen político de la dictadura”. Véase Santos Alonso, “La transición: hacia una nueva novela”, en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre de 1989, p. 11.; parecer ya anticipado en *La novela en la transición (1976-1981)*, p. 12, y sobre todo en su ensayo monográfico *Guías de lectura. “La verdad sobre el caso Savolta” de Eduardo Mendoza*. Consúltese también: Darío Villanueva, “La novela”, en *Letras españolas 1976-1986*, p. 38; y Óscar Barrero Pérez, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, ed. cit., pp. 353 y 354.

⁹² Andrés Amorós, “Introducción: una década de literatura española”, en *Letras españolas 1976-1986*, p. 11.

⁹³ *Ibidem*, p. 10.

nonas a los que los narradores difícilmente podían escapar, so pena de sufrir la marginación de sus pares (una situación padecida durante algún tiempo por voces tan personales como la de Álvaro Cunqueiro, y que, al fin y al cabo, no difiere mucho de la que actualmente imponen los premios literarios y la tiranía del mercado a la que aludía Conte).

EL PACTO DE RECUPERACIÓN DE LA NARRATIVIDAD

Como sea, en el segundo lustro de los setenta, no obstante el radical compromiso con lo estético y la nueva libertad creativa, entre la crítica hay quien sigue lamentándose por el general estado de desnortamiento y confusión, por la ausencia de un proyecto literario colectivo. Y aquí vuelve a cobrar vigor la hipótesis de la nostalgia del modelo o patrón, el sentimiento de orfandad crítica (similar al de la crisis de la literatura *engagée* experimentado por los escritores del realismo social). Dicha carencia de pautas orientadoras ayuda a comprender esa sensación de pesimismo, que de otra manera sería difícil justificar. Porque si se hace un balance de la situación del campo literario español tras la muerte de Franco, y aun de toda la década de los setenta, se advierte que junto a la literatura oportunista que busca escandalizar explotando el tema de la sexualidad o la política, junto a las novelas simple y llanamente insuficientes desde el punto de vista de su concepción artística, coexisten las obras de calidad del catálogo arriba referido. Esto en primer lugar; en segundo, y sin negar la evidencia de que el nuevo marco histórico-político-jurídico que se configura en la sociedad española a partir 1975, no significa “ninguna conmoción trascendental” en la trayectoria de la novela española,⁹⁴ ni se traduce en una ecuación del tipo democracia

⁹⁴ Véase, en el mismo volumen, el artículo de Darío Villanueva, “La novela”, pp. 19 a 64. Como otros críticos, Villanueva sostiene que “el trascendente hecho histórico que entonces se produjo tuvo menor influencia en la evolución narrativa española que otras causas de índole más puramente literaria, in-

igual a grandeza espiritual o libertad igual a catarsis contra la larga noche de la cultura en el franquismo,⁹⁵ sin negar dicha evidencia, decíamos, es asimismo palmario que a estas alturas, en el terreno de la novelística, ha operado un proceso dialéctico que sintetiza dos concepciones estéticas (y éticas) contrapuestas: la literatura como combate y denuncia (léase también “historia”, “referente”, “realidad”) y la literatura como lenguaje que se contempla a sí mismo en tanto lenguaje, llegando incluso al extremo de la autofagia (léase “discurso”, “estructura”, “experimento”, “antirrealismo”). En otras palabras, si las condiciones de producción artística han cambiado,⁹⁶ el horizonte de expectativas en el cual se orientan los novelistas y sus receptores es también completamente distinto. Para seguir a Villanueva, los lectores y creadores han suscrito un “pacto de recuperación de la narrativi-

manente, como aquella tensión estética y el nuevo horizonte de expectativas introducido por Martín-Santos y los hispanoamericanos a partir de 1962, en seguida reforzado por la incorporación, al lado de los escritores de la generación de Francisco Ayala —el 27—, Camilo José Cela —el 36— y Juan Goytisolo —el medio siglo—, de los jóvenes novelistas del 68, compañeros de José María Guelbenzu y los poetas ‘novísimos’”. *Loc. cit.*, p. 28.

⁹⁵ Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, p. 109.

⁹⁶ Andrés Amorós ensaya un listado de los problemas que tiene que enfrentar el escritor español en el nuevo escenario creativo, entre ellos algunos comunes a los de sus colegas europeos, como las complicaciones para publicar por primera vez o la mayor dificultad que esto reviste en géneros como el teatro y el cuento, y otros concernientes sólo al novelista nacional: la gran cantidad de títulos anuales pero la reducida cantidad de las tiradas, el escaso nivel general de lectura, la deficiente organización de las redes de bibliotecas, las dificultades para la profesionalización, la influencia y el poder que ejercen sobre el creador y su escritura los medios masivos de comunicación, lo que provoca una desorientación no sólo en cuanto al papel que el narrador debe cumplir en la novela, sino también respecto al que le corresponde en la sociedad. Entre las nuevas ventajas que Amorós percibe, destaca la disipación del prejuicio contra el boom, alimentado en su día por la ignorancia, el nacionalismo y la política, una vez que ha quedado demostrado que la fama de sus mejores creaciones no se ha derrumbado con estrépito, sino todo lo contrario. Véase su “Introducción: una década...”, en *Letras españolas 1976-1986*, pp. 12 y ss.

dad”,⁹⁷ de sustrato posmoderno, según la identificación que hacen Eco, Leslie Fiedler o John Barth, entre otros, de posmodernidad con amenidad e ironía, con lo lúdico y el hedonismo; pacto cuya vigencia, por otra parte, sería común a otras narrativas europeas, como la italiana y la francesa, y cuyos antecedentes más claros y preclaros Villanueva, apoyándose en Pere Gimferrer, sitúa —nada más y nada menos— en el boom hispanoamericano. De este modo, esta novelística vino a

ejercer ciertas funciones y a satisfacer determinadas expectativas de los lectores que las novelas españolas no ejercían ni satisfacían. Una cuestión, pues, de libros, de escritura, no de genios personales, de escritores. Un texto como *Cien años de soledad*, por poner un ejemplo harto representativo, viene a restaurar —y no sólo en España, sino en casi toda Europa— el pacto narrativo con un lector hastiado por los excesos de un realismo romo, y lo hace rescatando, simplemente, las virtualidades de lo que los anglosajones llaman *romance*, es decir, el relato extenso, en prosa retórica, de un mundo ficticio que se complace en exhibir, y no ocultar, su carácter fantástico, frente a la austeridad estilística y el apego inmediato a un mundo de referencia contemporáneo que caracterizan al género *novel*. Esta novelística hispanoamericana introduce, pues, como una posibilidad cierta en el horizonte de expectativas de los lectores españoles la imaginación y el enriquecimiento estilístico y compositivo de la forma novelesca.⁹⁸

A lo largo de los cinco años que van de 1975 a 1980, por tanto, confluyen en el panorama literario ibérico: un considerable muestrario de importantes novelas (ya publicadas o a punto de aparecer); el ostracismo inapelable impuesto contra la corriente social realista —técnicamente difunta desde la década anterior— y contra la novela experimentalista; por último, el “pacto de recuperación de la narratividad” y su necesario reverso, el “redescubrimiento del placer de la lectura”, inscritos en un nuevo

⁹⁷ “La novela”, *ibidem*, p. 32.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 24.

horizonte de expectativas literarias. Sobre este último punto, existe un asentimiento crítico ampliamente consolidado.

Así, por ejemplo, Manuel Vázquez Montalbán confiesa que en este tiempo una parte de los escritores “nos dedicamos” a elaborar una novela policíaca de ruptura debido a la necesidad de recuperar la confianza en la narratividad, después de las piroetas tecnológicas desatadas por la crisis del realismo social, crisis que incluso llevó a un novelista a escribir su novela en un rollo de papel (“para no poder releerla”, se añade irónicamente), y que por lo regular desembocaría en un intento vano de esconder al detentor del punto de vista “bajo toneladas de sintaxis enmascaradoras”.⁹⁹ Rumbo —el de la recuperación de la narratividad— que ya había sido señalado con antelación por Santos Sanz Villanueva: hacia los alrededores de 1975, escribe Sanz en 1984, se aprecia un fenómeno que tiene una doble vertiente: el abandono del experimentalismo y el retorno a una concepción clásica del relato, si bien las técnicas renovadoras se han incorporado a la *normalidad* narrativa por su capacidad expresiva.¹⁰⁰

Línea interpretativa aventurada incluso un año antes por Santos Alonso, para quien la época de la transición política ha coincidido con unos años de la narrativa española que han sido de encrucijada, depuraciones y clarificaciones: el experimentalismo ha menguado casi hasta su desaparición y las novelas se han decantado por una mayor transparencia, “tomando nuevos valores las tradicionales fórmulas narrativas como el diálogo, la linealidad, la complejidad anecdótica, la parodia, el humor”, lo que no ha inhabilitado el uso de técnicas más recientes, como el monólogo interior, el contrapunto, los saltos temporales o el discurso torrencial.¹⁰¹ La eliminación de los esquemas ideológicos marca-

⁹⁹ *La literatura en la construcción...*, p. 102.

¹⁰⁰ *Historia de la literatura española. El siglo xx. Literatura actual*, citamos por la 5ª edición (la primera, como se apunta arriba, es de 1984), 1994, pp. 200 y 201. El subrayado es nuestro.

¹⁰¹ *La novela en la transición (1976-1981)*, p. 20. Más adelante, Santos Alonso llama la atención sobre el hecho de que no han sido pocos los nove-

dos de antemano por la progresía cultural, y la cancelación del prejuicio de que el único camino para la renovación es el del vanguardismo de la experimentación textual, puntualiza Santos Alonso en otro lugar, han repercutido favorablemente en la anulación de las dicotomías novelescas excluyentes; en lugar de pretender destruir la novela, los escritores, a partir de 1975, se esfuerzan en recuperar aspectos tradicionales del género, adecuando, eso sí, las renovaciones técnicas asimiladas en los años anteriores, pero prestando esencial importancia al relato, el argumento y la trama. Las novelas ahora son mucho más transparentes que las anteriores, propician la comunicación con el lector, recobran “la esencia de la épica, que no es otra que contar historias”.¹⁰²

Apreciación que, en sus trazos medulares, suscribe Óscar Barrero Pérez, para quien la recuperación de los elementos tradicionales del relato en la narrativa española —igual que para Alonso— se produce a raíz de la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, obra que viene a compendiar e instituir las orientaciones básicas de la narrativa inmediatamente posterior: un argumento con intriga desarrollado a través de un lenguaje asequible e inteligible para “cualquier receptor medianamente cultivado”, una estructura narrativa simplificada, la linealidad y la sencillez como principios rectores de una novela que se propone “contar historias”. Se abre de este modo el camino de “una línea dominante hasta nuestros días y que permite la conexión directa del lector no necesariamente especializado con la literatura novelística”.¹⁰³

listas y críticos que han alzado la voz contra los presupuestos estilísticos que tomaban el lenguaje como fin en sí mismo, situación que, por otra parte, no ha impedido que se incurra en el extremo opuesto, ya que tampoco han sido pocos quienes se han valido para novelar de un “lenguaje excesivamente directo y pobre que desvaloriza tremendamente el conjunto textual de la obra”. *Loc. cit.*, p. 136.

¹⁰² “La transición: hacia una nueva novela”, en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre, 1989, pp. 11 y 12.

¹⁰³ *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, pp. 353 y 354.

A algo similar se refiere Robert C. Spires cuando habla de dos aspectos diferenciadores de las narrativas anterior y posterior al cambio político: una transición del discurso franquista al posmoderno, y un cambio concomitante en el modo de expresión, materializado en el retraimiento de la autotextualidad en favor de la intertextualidad. Ya “no es cuestión de narrar el proceso de llegar a ser texto literario, sino de manifestar cómo cada obra es producto de otros textos literarios, e incluso no literarios”.¹⁰⁴

PARECERES EN TORNO A UNA NUEVA FISONOMÍA NOVELESCA

Desde esta perspectiva del tránsito hacia lo posmoderno, Gonzalo Navajas incluso percibe la existencia de “modos neomodernos” (según él ubicados más allá de la posmodernidad) en la narrativa española, entre ellos la recuperación de la historia convencional y la reaparición de un narrador visible y seguro que sabe más que el lector; fórmulas, reconoce Navajas, que en última instancia obedecerían a la descalificación posmoderna “de las relaciones desiguales de dominio de los dos agentes de la comunicación ficcional”, y al consecuente remozamiento de una necesaria, mutua e interdependiente participación narrador-lector en la significación del texto.¹⁰⁵ Un profesor norteamericano, Vance R. Holloway, considera también que un sector importante de la novela hispana, de 1976 en adelante, está marcado por “la vuelta de la primacía de la fábula” y la creciente atenuación de los radicalismos de la técnica experimentalista; características que Holloway asocia a una “literatura posmodernista sintética”, en el sentido de una mutua asimilación de la tradición realista y del vanguardismo (léase del realismo social y las tendencias estructural o desmitificadora y experimental), y

¹⁰⁴ “Del discurso franquista al posmodernista”, en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, ed. cit., p. 316.

¹⁰⁵ *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, pp. 22 a 34.

que quedarían inscritas en la definición del posmodernismo propuesta por Barth y Eco.¹⁰⁶

En esta caída del experimentalismo, en esta vuelta al realismo y al placer de contar historias, tampoco falta quien ha advertido, en un tono similar al de los reproches de Conte acerca de la apropiación del templo de la literatura por parte de los mercaderes, signos si no fatídicos, al menos admonitorios. En los ochenta, sostiene Samuel Amell, ya no era ninguna sorpresa que los editores, moviéndose dentro de un abanico de temas determinados, “limitaran el número de títulos evitando obras de difícil comprensión”, buscando deliberadamente la publicación casi exclusiva de “superventas” como una garantía de incrementar “la tirada de cada título individual”. Por lo tanto, la relación entre este retorno a las fórmulas narrativas clásicas y la industria editorial no puede ser negada.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Esto es, la de la pluralidad como nota distintiva, la de la creación que, a través del juego y la ironía, de la mezcla de subgéneros, retoma las convenciones y fórmulas populares, sin renunciar del todo al relativismo supuesto por la subversión de las corrientes experimentales, pero desbordando los círculos de difusión de los cotos vanguardistas. Esta concepción se opondría de alguna manera a la defendida por Lyotard y Hassan, según la cual la literatura, por medio de la fragmentación, la disolución de las fronteras entre lo culto y lo popular, y la inverosimilitud a favor de la expresión innovadora, debe resistirse a cualquier tipo de codificación o normalización (la diferencia fundamental entre una y otra posición, en suma, estaría en el peso atribuido a los valores tradicionales de la fábula). Véase *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, pp. 39 a 65. Es curioso que Holloway, tras su análisis y después de desaconsejar que la novela estrictamente experimental española sea asociada a la posmoderna (cosa que la crítica, excepción hecha de Gonzalo Navajas y Gil Casado —y éste de manera muy incidental—, no hace), reservando este término sólo a la que se produce a partir de 1976, llegue a la conclusión final (p. 362) de que la mejor clasificación posible sigue siendo la categorización “imponente” propuesta por Gonzalo Sobejano, en cuya novela “estructural” (“descriptiva”, dice Holloway, en lo que debe ser un error tipográfico por “escriptiva”) vendrían a inscribirse tanto la novela experimental como la posmodernista, que coexistirían con la “social” y la de “la crisis del sujeto”.

¹⁰⁷ Véase su “Introducción”, en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, p. 10.

Un vínculo que Ignacio Soldevila Durante enmarca en una red de interdependencias todavía más compleja —“la novela española es tributaria de los otros medios de comunicación”, y no se la puede comprender fuera de este contexto—, y que motiva un pronóstico bastante poco halagüeño: la “gran novela” como objeto de preferencia lectora (más allá de su carácter de objeto cultural industrializado) de las mayorías culturizadas, está por desaparecer, agonía que culminará cuando se produzca su total suplantación por las formas audiovisuales de la narración. De este modo, concluye tajantemente Soldevila, tanto el presente de la “gran novela” (término utilizado en contraposición a la literatura de “baja” calidad), como su futuro inmediato, “es un panorama de difuntos galvanizados y galvanizables”, mientras que una proyección respecto a las formas narrativas no tradicionales “vehiculadas por el cine, la televisión, la video-cassette”, augura, en consonancia con su presente, un tiempo esplendoroso.¹⁰⁸

Tampoco es optimista, en el marco de este regreso a la narrativa que privilegia la peripecia, el diagnóstico de José Carlos Mainer. La penosa y ridícula polémica de la “berza” contra el “sándalo”, afirma, tuvo su origen en un cansancio que se tradujo en la evidencia de lo que ya era patente: por un lado, la ineficacia política y el anquilosamiento estético de la literatura social; por

¹⁰⁸ Consúltense su artículo “Sobre el presente de la novela y el futuro de las formas narrativas”, en *Ínsula*, núm. 464-465, julio/agosto de 1985, y “La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985”, en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, ed. cit. Soldevila considera que la novela española, a partir de 1975, sólo ha experimentado una importante variación en sus aspectos cuantitativos, no cualitativos, suscribiendo la tesis —defendida por Martínez Cachero, por ejemplo— de la transformación evolutiva de los gustos o preferencias de autores, editores, crítica y público hacia otras formas de narrativa que ya tenían cierta vigencia. Para sustentar su previsión funeraria, Soldevila acude a las siguientes estadísticas (aunque no consigna la fuente), reveladoras del bajo índice de lectura en 1978: el 78% de los españoles reconoce ver la televisión diariamente; sólo el 22% manifiesta leer diarios o revistas; el 50% admite no leer nunca, ni siquiera periódicos. Lo anterior, en “La novela española en lengua castellana...”, pp. 39 (para lo de la transformación evolutiva) y 45 (para los porcentajes).

otro, la posterior constatación del carácter efímero de una creatividad que se empecina sistemáticamente en no ver lo que la rodea. Esto explica que muy pronto ya no quedaran “ni oferentes de berzas ni adoradores del sándalo en estado de pureza” (léase ni practicantes del realismo social ni narradores experimentalistas), situación que en el terreno de las artes añadió a los problemas que ya de por sí tenía el creador español, uno de no poca envergadura: la dificultad de “seguir escribiendo, pintando o filmando” inmerso en una vida cultural que, a decir de Mainer, parecía haber agotado la fuente de la originalidad y estar condenada a “la hipócrita comercialización de una sociedad de consumo”.¹⁰⁹

Como se ve, las objeciones y las predicciones poco alentadoras, orientadas principalmente a los peligros nada infundados de que una extrema mercantilización y mediatización de la novela termine por vaciarla por completo de sus contenidos estéticos, conviven en los perímetros de la crítica española con aquellos enfoques que, pese a algunos reparos, encuentran en el óbito de Franco un lindero razonablemente favorable a partir del cual (muertas las grandes tendencias novelísticas anteriores) ubicar el posterior desarrollo de la producción novelística nacional; una evolución que pasa, como se ha podido comprobar, no por una ruptura espectacular ni por un súbito cimbronazo, sino por una vuelta a las construcciones narrativas que se empeñan en recuperar el gusto por contar historias, que simplifican su estructura y su lenguaje en aras de la consecución de una mayor coherencia en el relato, cuyo principal propósito será en lo sucesivo conectar con el receptor-destinatario, dispuesto por su parte a dejarse seducir de nuevo (por lo menos teóricamente) en nombre del reencontrado placer de la lectura, recobrando así el protagonismo que le corresponde, en virtud del pacto posmoderno del que habla Villanueva, en la producción de sentido del texto. De este modo, una vez superados los desencantos y los desafortunamientos iniciales, frente a la realidad de un repertorio de novelas cuando menos relevantes en

¹⁰⁹ Véase “1975-1985: Los poderes del pasado”, en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de...*, ed. cit., pp. 14 y ss.

conjunto (localizable entre 1975 y 1980), el tema de la recuperación de la narratividad y su fisonomía posmoderna se ha convertido en uno de los lugares comunes de la crítica española. Lo mismo ha ocurrido con otra cuestión íntimamente ligada a dicha recuperación y a dicho semblante: la de la pluralidad de tendencias observable a partir de 1975, inherente, a su vez, a las nuevas condiciones de creación en libertad. No hay tratadista que se ocupe de este asunto, que no mencione dicha multiplicidad como uno de los rasgos caracterizadores de la novela española posfranquista.¹¹⁰

LA PLURALIDAD DE TENDENCIAS. ENSAYOS TIPOLÓGICOS

El reconocimiento unánime de esta pluralidad, sin embargo, como ya habíamos adelantado, no ha impedido a los críticos ensayar la concreción de una tipología de las diversas tendencias que resulte, si no cabal o perfectamente cerrada, al menos sí orientadora desde

¹¹⁰ No pretendemos elaborar una lista exhaustiva de quienes sostienen esto. Sirvan como referencia las siguientes ejemplificaciones: “desaparece, sí, la censura, atenuada ya en los últimos años del franquismo, y a partir de su desaparición todos los temas y sus posibles tratamientos serán legítimos y permitidos [...]”. Martínez Cachero, *Historia de una aventura...*, p. 379. “Cada novelista elegirá el camino que le resulte más adecuado a sus aptitudes, pero sin obligaciones ajenas a la literatura y a su propia personalidad [...] Se trata, pues, más de una narrativa [la de la generación del 68] de individualidades que de tendencias o grupos [...]”. Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. El siglo xx. Literatura actual*, ed. cit., p. 199. “[nuestra narrativa] se presenta dominada hoy por una gran libertad creativa y la falta de un marco rígido de tendencias claras en las que se integren grupos más o menos numerosos de novelistas”. Darío Villanueva, “La novela”, art. cit., p. 28. “[...] no podemos en rigor hablar de una novela de la transición, sino de la novela en la transición que, dada la heterogeneidad apuntada [...], lleva consigo la definición de novela en la transición, novela en que todo ha sido y es posible por su tendencia, temática o procedimiento narrativo con las mismas posibilidades de validez [...] ninguna tendencia ha prevalecido sobre las demás ni las ha desplazado [...]”. Santos Alonso, *La novela en la transición (1976-1981)*, p. 18. “Además, esta dispersión, este caos de tendencias en el que se mueve la novela española de nuestro tiempo, tanto la joven como la ya establecida, significa también una honda y

un punto de vista esquemático. Las tentativas para la elaboración de un inventario más o menos confiable de las propensiones novelescas posfranquistas, por lo tanto, no han menudeado, aunque es preciso señalar que los catalogadores han procedido con criterios y rigor dispares al momento de formular la relación.¹¹¹ En cuanto género, lo más selecto de la novela española posterior a 1975 parece guardar fidelidad a la naturaleza escurridiza y difícilmente aprensible de la literatura que escapa de los compartimentos estancos, que inventa nuevos casilleros o que ocupa creativamente varios a la vez, en ocasiones incluso rebalsándolos. Pero a pesar de todo, hay en el grueso de la producción novelística de esos años ciertas constantes, ciertas preocupaciones temáticas y procedimientos de construcción que se reiteran en las creaciones individuales y que permiten seguir el rastro de los elementos predominantes —y por tanto configuradores— de determinados “tipos” de novela.

a) Un posmodernismo acrítico, Vázquez Montalbán

Manuel Vázquez Montalbán sostiene, en sintonía con la postura que a este respecto defienden Martínez Cachero e Ignacio Solde-

radical apuesta por la libertad y un rechazo generalizado de cualquier dogma, lo que no está mal en un país dado a dogmatismos de toda clase”. Rafael Conte, “La novela española actual, o los mercaderes en el templo”, art. cit., p. 140.

¹¹¹ Juan Ignacio Ferreras y Ramón Acín proporcionan sendos ejemplos de tipologías inconsistentes, en las que los criterios ordenadores no se apegan a ninguna pauta coherente de sistematización. El primero plantea definiciones en las que el género se explica por el género mismo, o establece categorizaciones que no ayudan a fijar el contenido de las novelas sino que traducen opiniones personales como: hay un realismo “periodístico” y otro “más literario”, “dicho siempre sin [afán de] jerarquización”. La tipología de Acín presenta otra clase de deficiencia: los rasgos definidores de los tipos aparecen indistintamente como tales o como tipos en sí mismos. Junto a “novelas marcadas por el auge de los libros de pensamiento autoritario”, por ejemplo, aparecen la “imaginación”, el “misterio” y la “fantasía” como categorías novelísticas en sí. Véase, respectivamente, “Tendencias de la novela en la transición española”, en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, pp. 41 a 55, y *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, pp. 27 a 34.

vila entre otros, que los ingredientes comunes, definidores de las distintas modalidades reconocibles en la novela publicada tras la dictadura, estaban prefigurados ya en los años terminales del franquismo. Tendencias que hoy siguen estando vigentes y que en aquel periodo

reflejaban todas las diferentes éticas parademocráticas que hoy marcan la operación de escribir: ensimismamiento, el culto a la memoria como refugio y falsificación, la inseguridad del conocimiento traducida en ironía y ludismo o la responsabilidad testimonial relativizada por la ironía. Incluso éramos posmodernos antes de ser posfranquistas [...]¹¹²

Esta “tipología” propuesta por Vázquez Montalbán se sustenta en la idea de que la novela española, en tanto “plural reflejo de plurales intentos de reordenar la realidad mediante la palabra y la sintaxis”, deviene posmoderna a raíz de la asimilación de la responsabilidad estética en lo literario, posmodernidad que desde el punto de vista de la pluralidad de cánones y códigos, tanto en las artes como en la literatura, no podía interpretarse en sus orígenes como equivalente a un eclecticismo con patente de corso, ni a una simple mimesis de cualquier tradición; la creatividad en los tiempos posmodernos, también debía obedecer a la máxima aspiración de toda literatura, esto es, la del quebrantamiento de los códigos y las convenciones heredadas, aun si no se cree en la posibilidad de ruptura de la vanguardia. Lamentablemente, con la democracia llegaría a España “la ofensiva cultural neoliberal desacreditadora de la dialéctica y la crítica”, legitimadora de “la fatalidad intrínseca de la realidad y la internacionalización capitalista del sentido de la historia y la cultura”. En el seno de esta nueva situación en la que el mercado es —a decir de Vázquez Montalbán— la verdad única que existe como gran patrulla universal y policíaca del final del mundo feliz, la novela española ha transitado desde el cuestionamiento de las claves estéticas del

¹¹² *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, pp. 108 y 109.

franquismo hasta la comodidad de instalarse en la evidencia de la pluralidad de oferta, con lo que, salvo en contadas excepciones, ha quedado despojada de la posibilidad de intervenir con un discurso crítico sobre esa ciudad heredada de la transición.¹¹³ Conforme a este diagnóstico, la novela española de la transición, esencialmente posmoderna en su tipología, ha llegado a un callejón sin salida por causa de su progresivo acriticismo.¹¹⁴

b) Distintas facetas posmodernas, Mainer

Una tipología narrativa edificada también sobre la base de una estética de lo posmoderno es la que ofrece José Carlos Mainer, aunque en este caso el examen deriva hacia las características peculiares de los contenidos de las obras, sin hacer especial hincapié, más allá del marco explicativo, en las interrelaciones o repercusiones profundas que puedan establecerse o desencadenarse entre la producción artística y la sociedad en cuyo ámbito se genera. Mainer parte del supuesto de que la conciencia de posmodernidad parece ser la respuesta, “en el terreno de la estimativa estética”, a la superación de las vanguardias históricas, pese a que en el terreno epistemológico sea necesario reconocer que la definición de “lo posmoderno” sigue alimentando intensos debates. En el campo de la creación, la posmodernidad se ha traducido en el entierro de la modernidad y, con ella, del “sujeto históri-

¹¹³ *Ibidem*, pp. 115.

¹¹⁴ Es por lo menos llamativo el dato de que un escritor y crítico de la literatura tan prestigioso como Vázquez Montalbán haya formado filas con los novísimos, renegando de cualquier compromiso con la literatura que no fuera el meramente estético, y que en la etapa de su madurez intelectual, sin embargo, siga concediendo primordial importancia al contenido social del hecho literario. De este modo, opina que para salir de la encrucijada en la que a su juicio se encuentran en la actualidad la cultura y la novela españolas, “los constructores de cultura de España, los escritores entre ellos, no pueden permitirse instalarse en la decadencia cultural a la espera del milagro de la modernidad. Desde la posmodernidad no hay otra salida que la post-posmodernidad y volver a subir al tren de la modernidad inconclusa”. *Ibidem*, p. 126.

co" que la hizo posible. El anhelo de sus sueños de identidad, "su ansia de afirmación en arte y en política, en el sueño del progreso y en la utopía de un arte humanista", han sido destronados por "el juego de fundir nuevos e inestables sujetos parciales, por la complacencia en la disolución de la conciencia y en la dispersión de sentimientos"; por la renuncia, en suma, de interpretar y juzgar un arte que no puede ser sino "el precipitado del contacto de todas las artes". La "intertextualidad" ha pasado a ser considerada como el estado natural de la literatura; la "deconstrucción" se ha erigido como "la respuesta de la crítica filosófica y artística a la nueva concepción de su objeto hermenéutico". Por eso, al final de este camino, en nombre del eclecticismo, resulta inevitable el desbancamiento de las propuestas complejas y contradictorias, y de ahí que lo suave y cauteloso (lo *light*) impere sobre lo vigoroso, que "el plagio deliberado y la cita cultural se hayan instalado en un lugar que parece ser el final mismo de la historia y el límite de una auténtica entropía de la cultura".¹¹⁵

La novela española, como manifestación cultural, constituye un eslabón más en esta cadena de transformaciones, siendo parte integrante de ellas pero adaptándose simultáneamente a un sistema de cambios más general por medio de la adquisición de distintas facetas posmodernas. Así, se ha registrado, tanto en la literatura como el cine, una llamativa vuelta a "la expresión de la intimidad y la liberación de los sentimientos", un sentimentalismo "hueco o ahuecado", cabe precisar, por donde resuenan muchas voces y que a veces adopta la forma del melodrama. Algunos diarios y confesiones personales, como el *Dietari* (1979-1980) de Pere Gimferrer, compendian el intento de fusionar la vida con la reflexión, con la estética; en cine, la irrupción de lo melodramático y la "tendencia tan posmoderna" de la parodia de géneros reconocibles han quedado paradigmáticamente representadas por la filmografía de Pedro Almodóvar.¹¹⁶

¹¹⁵ Véase "Imágenes de la transición en la novela y el cine", en Manuel Tuñón Lara (dir.), *Historia de España 10. Transición y democracia (1973-1985)*, pp. 440 a 447.

¹¹⁶ *Idem.*

Dentro de la nueva lexicografía del sentimiento, se han escrito novelas como *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, donde la recuperación de la escritura se produce a través de revisitaciones a la infancia y la adolescencia, que alternan con la fuerza de los deseos presentes; en la novela de esos años también ha sido frecuente la incorporación al texto (léase al universo personal del escritor) de referencias cinematográficas, así como la constante alusión a los escenarios exóticos y los mitos industriales del momento, referentes muchas veces reveladores de una “orfandad espiritual y una obstinada mezcla de piedad y aversión por el propio ‘yo’”. Ilustran estas tendencias obras como *Nuestra virgen de los mártires* (1978) de Terenci Moix, o *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero. Otras novelas mencionadas por Mainer, como *Luz de la memoria* (1976) de Lourdes Ortiz o *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás, constatan también la necesidad de testimoniar acerca de los años recientes, pero lo hacen con menos intencionalidad automitificadora y más voluntad de explorar en los orígenes históricos de un presente insatisfactorio; búsqueda en la que “lo erótico aparece como una playa de salvación, pero también como una trampa mortal, en días inevitablemente crepusculares”.¹¹⁷

Otros caminos novelísticos —reconocibles, posmodernos— en la tipología de Mainer son: aquellos que explotan un tono más cronístico y menos parabólico que el de las novelas arriba mencionadas, caso de *El tiempo de las cerezas* (1977) de Monserrat Roig; aquellos que indagan en los intersticios éticos de los acontecimientos actuales, como *La lectura insólita de “El Capital”* (1977) de Raúl Guerra Garrido; aquellos otros que, o bien responden a la necesidad de autojustificar o reinterpretar el pasado reciente, por ejemplo la multicitada *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún, o bien apuestan por la reconstrucción imaginaria de algún suceso impactante relacionado con la transición política, como *Los invitados* (1978) de Alfonso Grosso.¹¹⁸

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

Mención aparte merece para Mainer el resurgimiento de la novela histórica, lugar privilegiado para escenificar el juego entre la identidad y la búsqueda de nuevas experiencias interiores por parte del lector, y la ambigüedad de unos sujetos conocidos y prestigiosos “en torno a los cuales se puede vivir por delegación”, desde el ejercicio recreativo de una historia a la vez lejana y próxima. El refloreamiento de este subgénero, en opinión de Mainer, está claramente vinculado con la demanda, por parte del público, de un tipo de novela vertebrada desde la médula misma de la peripecia, demanda que contribuiría al éxito de *La saga-fuga de J/B* de Gonzalo Torrente Ballester, en 1972, y de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza en 1975.¹¹⁹

Junto a la novela histórica coexisten además aquellas narraciones que apuestan por una incursión en horizontes fantásticos,¹²⁰ la novela negra y policíaca,¹²¹ ejemplificada esta última con *El*

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ *Idem.* Exploración hacia territorios “imaginativos nuevos y no hollados” que, según Mainer, prolonga la vieja ejecutoria de voces tan experimentadas como la de Álvaro Cunqueiro, o se produce incluso a costa de la trivialidad de obras como *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España* (1979) de Fernando Sánchez Dragó. Por su parte, el mismo año de publicación de su obra censurada por Mainer tiempo después, Sánchez Dragó declaraba en una encuesta realizada por *Informaciones de las Artes y las Letras*, que en la literatura española se había iniciado un paulatino regreso a formas narrativas más clásicas y enraizadas en la tradición, proceso que implicaba una inexorable cuenta regresiva para el lenguaje entendido como protagonista de la novela: “Vuelven —a Dios gracias— la trama, la intriga y los personajes de carne y hueso”. El cuestionario se proponía sondear entre editores, críticos y escritores si en esas fechas se apreciaba algún cambio relevante en el ámbito de la cultura nacional. Para mayores detalles sobre los nombres y las respuestas de los otros entrevistados, véase el núm. 567 del suplemento, correspondiente al 7 de junio de 1979.

¹²¹ “Imágenes de la transición...”, *Idem.* Mainer distingue entre la novela policíaca de corte clásico, en la que la resolución de los enigmas planteados produce la simplificación de lo que se adivinaba complejo, restituyendo la normalidad perdida, y la novela negra propiamente hablando, cuyos caracteres determinantes serían la paulatina complicación de lo que era aparentemente simple y la instauración, a la postre, del recelo y el desasosiego. *Loc. cit.*, p. 446.

misterio de la cripta embrujada (1979) de Eduardo Mendoza y con *Las estaciones provinciales* (1980) de Luis Mateo Díez, pese al común carácter híbrido de ambas, en el que conviven la comicidad y una trama de tintes periodísticos; una muestra de *roman noir* la aportaría, en cambio, *Los mares del sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán. Por último, Mainer también percibe entre las vertientes narrativas identificables en el segundo lustro de los setenta, un tipo de novela que se centra en el hastío, matizado e irónico, de las molicies burguesas, tendencia representada por *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) de Álvaro Pombo.¹²²

c) La novela “neomoderna”, Navajas

Desde la actualidad de un tiempo y una estética hipotéticamente situados más allá de la posmodernidad, Gonzalo Navajas¹²³ propone una tipología de la novela española que se despliega de un extremo, que arranca en los años cuarenta, a otro conformado por un “hoy y ahora” a su juicio “neomoderno”. El posmodernismo, dice Navajas, se ha concebido como la estética del último presente y el futuro inmediato, siendo sus rasgos caracterizadores la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal, y siendo su finalidad la ruptura con los vínculos de la tradición estética anterior. El posmodernismo, no obstante, se ve sorprendentemente sometido a la ley del pasado y responde con planteamientos anacrónicos e insuficientes a un presente cultural movedido. Sus obras fragmentarias, no conclusivas y sin delimitación valorativa específica,¹²⁴ su posición de indeterminación inequívoca

¹²² *Idem.*

¹²³ *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, 1996.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 12 a 23. Navajas sostiene que estos rasgos se han convertido en el inconsciente cultural de nuestra época, erigiéndose en premisas que rigen la creación del arte del momento, un arte informe e indeterminado, carente de signos designativos precisables, desde el cine de David Lynch y el minimalismo en pintura, hasta las novelas de Kundera y los edificios heteróclitos del *strip* de Las Vegas.

como un recurso para no incurrir en los errores de una perspectiva totalizante y unificadora, no son descartados, en tanto supuestos posmodernos, por la nueva estética neomoderna, sino todo lo contrario: ésta “sigue incorporándolos a su visión ya que los considera un descubrimiento genuino y altamente significativo”. Sin embargo, la estética del “neomodernismo”, que Navajas define como “una modalidad de aserción cognitiva y axiológica parcial”, se separa sutilmente de la posmoderna en virtud de un elemento diferenciador: “no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al *impasse* de la irresolución”.¹²⁵

De estas ideas se desprende que es posible establecer, “sucintamente”, cuatro periodos en el desarrollo de la ficción española, si bien, como en todas las clasificaciones artísticas, esos periodos “no están temporalmente delimitados de una manera nítida y exacta sino que con frecuencia aparecen imbricados unos en otros”, vinculándose ya sea por asociación y asimilación, ya por diferenciación y contraste. Hay en primer lugar un “periodo representacional”¹²⁶ (sic), del que *La familia de Pascual Duarte* sería una obra representativa; a continuación, “un periodo de operatividad social”, distinguible porque la objetividad mimética y documental del texto se pone al servicio de una función de conversión de un *corpus* social que el novelista considera degradado. Visión novelística que habría materializado en las obras de Antonio Ferrer y Armando López Salinas. Después vendría la etapa propiamente posmoderna, en la que se rompe la unidi-

¹²⁵ *Ibidem*, loc. cit., p. 21. Con todo, Navajas parece estar más convencido de que existe una nueva sensibilidad crítica hacia el posmodernismo, que desembocará seguramente en un cambio, que una nueva estética post-posmoderna bien delineada y reconocible. Léase si no estas palabras: “No creo que la estética del siglo XXI vaya a identificarse con los rasgos posmodernos”. Y después, en una llamativa aseveración en la que el fenómeno descrito debe cuadrar metodológicamente con la exposición y no viceversa: “Deberá, más bien, orientarse hacia los rasgos que delimito en mi trabajo”. Loc. cit., p. 18.

¹²⁶ Navajas no da mayores explicaciones de las razones por las que este término podría convenir a la novela de Cela. *Ibidem*, pp. 22 y 23.

mensionalidad ideológica y formal de la novela, afectada aún por las premisas universalizantes de la modernidad y el modernismo europeo, y se sustituye progresivamente por la disgregación temática y formal del modernismo. *Reivindicación del conde don Julián*, *Juan sin tierra* de Juan Goytisolo; *Retahílas*, *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité; *Extramuros* de Fernández Santos y *La cólera de Aquiles* de Luis Goytisolo constituyen obras paradigmáticas de esta época. El último periodo, “que se abre en la actualidad y que denomino neomoderno”, se caracterizaría por la apertura de nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos, apreciables en las novelas de Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas y Adelaida García Morales, y en el cine de Pedro Almodóvar.¹²⁷

d) La pérdida de la visión conflictiva del mundo,
Sanz Villanueva

Variedad y fragmentación que, a juicio de Santos Sanz Villanueva, otro crítico ubicado en el cauce de la novela española posmoderna, son ante todo consecuencia de la total libertad de los creadores (a partir de 1975) para escribir como quieran, sobre lo que quieran.¹²⁸ Para el lector, esto también representa la ventaja de poder encontrar en las librerías el tipo de texto que se prefiera: en los escaparates se muestran, uno al lado de otro, el relato mimético y la fantasía desbordada, la novela tradicional, seguidora de los modelos de siempre, y el vanguardismo rupturista.¹²⁹

¹²⁷ *Idem*. Como se advierte, la tipología novelística de Navajas adolece de una seria indeterminación en su basamento conceptual, ya que, por decirlo de algún modo, su neomodernidad es esencialmente posmoderna, en el sentido de que “participa todavía de modo explícito o inconsciente” de muchos de los rasgos del posmodernismo, sin que sea posible definir con claridad cuáles serían los elementos diferenciadores.

¹²⁸ “El archipiélago de la ficción”, en *Ínsula*, núm. 589-590, enero/febrero de 1996, pp. 3 y 4. Una perspectiva que, por lo visto, se tiende desde el segundo lustro de los setenta hasta el filo (¿o más?) del nuevo milenio.

¹²⁹ Esta apreciación sobre la vigencia del vanguardismo rupturista, que desde una perspectiva temporal amplia es, cuando menos, relativa (no hay que

Pero esta variedad tiene mucho de espejismo, porque un puñado de subgéneros narrativos (a los cuales el escritor, consciente o inconscientemente, tiene que plegarse espoleado por los intereses de la industria editorial) determina la preponderancia de un número limitado de esquemas posibles. Esto da lugar a una tipología cuyos elementos pueden contarse con los dedos de la mano: ficción histórica, invenciones culturalistas llenas de guiños cómplices al lector, lindantes con el ensayo; relatos metaliterarios “repletos de escritores que discursen acerca de la propia creación”, o que refieren sus angustias en tanto creadores, o que citan velada o declaradamente otros textos en pro de la inter o intratextualidad.¹³⁰

Pero más allá de los subgéneros, el espejismo de la proliferación temática también queda circunscrito por un fenómeno de alcance general: la notable ausencia de una visión testimonial, crítica y problemática de la realidad; el escamoteo permanente de los datos de la verdadera experiencia cotidiana. Las grandes

pasar por alto que Sanz habla desde la inminencia del cambio de siglo), es del todo inaplicable a la producción novelística española entre 1975 y 1980. En realidad, a pesar de la pluralidad de tendencias, la novela en estos años va a definirse, en cierto sentido, negativamente; desde un punto de vista deontológico, esto significa que la obligación de recuperar la narratividad del texto obedece a un imperativo de “no deber ser experimento”. La riqueza implícita en la multiplicidad, en otras palabras, no conlleva una prolongación de la tendencia experimentalista, sino su negación. A esta deontología del “no experimento” y a sus antecedentes necesariamente concomitantes, las deontologías del compromiso y de la indagación en el lenguaje, dedicaremos el último capítulo de este trabajo.

¹³⁰ *Idem.* En una auscultación crítica anterior, Santos Sanz sostiene que el panorama narrativo entre 1985 y 1989 no difiere prácticamente nada del de 1976-1985, constituyendo las tendencias más visibles: las ficciones históricas, los textos metaliterarios, la novela que se quiere “ligera”, “leve” o “posmoderna”, y la novela de corte policíaco. Abuso de la evasión, la intrascendencia y la metatextualidad que, puntualiza Sanz, comienza no obstante a verse compensado con otras manifestaciones literariamente más complejas (por ejemplo, *La fuente de la edad* —1986— de Luis Mateo Díez). Véase “Una realidad en la última novela española”, en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre 1989, pp. 3 y 4.

cuestiones actuales, señala Sanz Villanueva, problemas como la droga, el paro, los cambios de mentalidad recientes, la ética del dinero fácil, la pérdida de la memoria histórica o los nuevos valores de la juventud, apenas si son tratados fortuita y epidérmicamente por alguien.¹³¹ “La posmodernidad se ha empeñado en quitarle a la novela la capacidad de reconocimiento de la dimensión conflictiva del mundo”, ha optado por un relato “ensimismado”, “escasamente perturbador”, “light”, acorde, en suma, con la superficialidad y las prisas de los tiempos que corren. Y aunque es preciso admitir que junto a la novela falta de creatividad e inconsistente, existen otras especies “caudalosas”, “envolventes”, “que encierran un sentido [profundo] del mundo”, también es necesario hacer constar que los mercaderes han cruzado el océano y llegado al archipiélago de la creación. Hoy (1996) es imposible separar los términos “novela” y “comercio”. “Los escritores españoles de hogaño” han conseguido colocar sus obras en los primeros puestos de las listas de ventas, “entre *best-sellers* de dudosa calidad y prontuarios de bricolaje”.¹³² La literatura ha entrado en un proceso de aguda mercantilización. Para muchos editores, el libro se ha transformado en un puro objeto de consumo.¹³³ Como consecuencia de esto, se publican constantemente historias sin sustancia, con personajes sin carne, enmascaradas bajo una pulcritud estilística que —en el mejor de los casos— redundante en textos pulcros, pasteurizados. Situación preocupante que demanda un futuro más creativo, y que quizá los autores más jóve-

¹³¹ En otro artículo, titulado “El realismo en la nueva novela española”, Sanz Villanueva manifiesta también su preocupación por la falta de atención literaria a los problemas sociales actuales, consecuencia, a su juicio, del desprestigio en que ha caído la práctica realista. Véase *Ínsula*, núm. 464/465, julio/agosto de 1985, pp. 7 y 8.

¹³² “El archipiélago...” Lo que, independientemente de los aspectos favorables que pueda acarrear, como la conexión del autor con un numeroso lector común, no es percibido con optimismo. Sin decirlo, Sanz Villanueva deja un resquicio por donde se sugiere que una cosa es comprar un libro y otra, muy distinta, consumirlo intelectualmente.

¹³³ *Idem*. Acerca de “algunos” editores, Sanz declara: “Vale lo que vende, es su ideario, pero todos sabemos que no sólo se vende lo que vale”.

nes —confía Sanz Villanueva— puedan modificar a través de la natural “revolución biológica de las letras” que les correspondería emprender, revolución que seguramente no podrá prescindir del descubrimiento de modos de narrar relacionados con “las estructuras fílmicas y televisivas que han calado en nuestros hábitos perceptivos”.¹³⁴

e) El realismo posmoderno, Oleza

Algún otro crítico como Joan Oleza también propone interpretar la novela española posfranquista a la luz de una episteme de la posmodernidad.¹³⁵ En concreto, Oleza habla de las posibilidades de un “realismo posmoderno” que niegue tanto las normas de producción literaria que el mercado parece querer imponer tiránicamente, como el determinismo implícito en una ley de acciones y reacciones circulares donde a un periodo de realismo sucede otro de simbolismo, inaceptable lógica mecanicista según la cual —a decir de Oleza— cada generación recibe el legado programático de perpetrar un parricidio artístico y reivindicar así los ideales de los abuelos. Al cese de la fe en los grandes relatos legitimadores de la historia, al desprestigio de las construcciones teóricas globalizantes capaces de explicar el universo en función de un proyecto de futuro, al derrumbamiento de las ideologías y las utopías deben corresponder no sólo el naufragio desconsolador de los tiempos posmodernos, sino también la obligación, asimismo posmoderna, de replantearnos esa realidad, de repensarla, de examinarla bajo una óptica nueva. Y en este reto de encarar una responsabilidad paradójicamente originada por la certeza de un mundo insoslayablemente distinto y desalentador, la novela española¹³⁶ ha jugado un

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Las ideas de Oleza se pueden consultar en Francisco Rico y Jordi Gracia, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Primer suplemento (9/1), pp. 263 a 267.

¹³⁶ Oleza se refiere a la novelística publicada en los años ochenta y, sobre todo, a la aparecida a partir del segundo lustro de esta década. Aunque sus planteamientos no encajan estrictamente en el periodo por nosotros tratado,

papel importante respondiendo (o intentando hacerlo) a los grandes dilemas posmodernos: la muerte de la historia y el sujeto, la disolución de la representación, la crisis simultánea de la referencialidad y de la literalidad, la dialéctica texto y textualidad, tradición y vanguardia, cultura de elite y cultura masificada; reacción encauzada merced a una *metodología*¹³⁷ de elaboración novelesca que mezcla la pasión fabuladora con la recuperación de los mecanismos de la literatura oral, que asimila la gran novela latinoamericana, que trata de recuperar la fascinación del lector por los relatos y conjuga los “temas más nobles de la tradición”.¹³⁸ De este modo, en vísperas del cambio de milenio, los novelistas peninsulares¹³⁹ perseveran en el debate de la posmodernidad, pero no para claudicar ante él, sino para “decantarlo” por medio de una mirada de perplejidad, de indagación, de búsqueda del sentido;

nos ha parecido importante consignarlos, no sólo por su visión positiva hacia la posmodernidad, que contrasta notablemente con otras ya reseñadas, sino también por el esbozo de una tipología novelesca construida a partir de la base de un realismo renovado, de una poética posmoderna.

¹³⁷ *Idem*. El término y el subrayado son nuestros.

¹³⁸ Que son, a juicio de Oleza: “las cambiantes relaciones entre realidad e imaginación, entre ficción e historicidad, el trauma del desarraigo, la crisis de la identidad, el conflicto entre felicidad y destino, acomodación a la realidad y aventura, resignación y eticidad”. *Idem*.

¹³⁹ Una actitud que, en cambio, otro estudioso, Robert C. Spires (sin hacer en ningún momento mención expresa de la palabra “posmodernismo”), parece atribuir a todos los escritores, y aun a todos los lectores, de la aldea global contemporánea: “Whereas Mandrell laments our practice of producing multiple readings of a single text, I celebrate such readings as irrefutable evidence of the dynamic essence of literature [...] Even though I closely examine internal systems of signification in each work of fiction, I do not limit my scope to structural analysis. My goal is to project a view of how this collection of texts [diversas novelas españolas de 1962 en adelante] forms an integral part of an international discursive field; to demonstrate how the aesthetic experiences this fiction creates can help us better understand, and perhaps give more meaning to, the world in which we exist. In effect, I aspire to demonstrate the aggregative participation of these works in a global interdisciplinary dialogue that voices new or different ideas about, and constructs new or different approaches to, reality”. Véase *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, p. 9.

en definitiva, por medio de una poética del realismo que asume plurales facetas: “realista arquetípica”, “histórica”, “escénica”, “rural”, “civil”, “provinciana”, “urbana”... Poética cuyo fundamento, en última instancia, radica en la voluntad de representar la realidad desde el punto de vista y la voz de un personaje determinado, en la recuperación de un designio de mimesis y en la reconducción de la novela hacia la vida, “obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de ficción”.¹⁴⁰

f) Itinerarios restaurados, Alonso

Una de las tentativas más tempranas para desarrollar una tipología acorde con la diversidad de la producción novelística española inmediatamente posterior a 1975, se debe a Santos Alonso, quien en un ensayo de 1983¹⁴¹ advierte ya sobre el doble peligro que acarrea señalar el hipotético predominio de una tendencia sobre las otras, para adjudicarle a continuación un apelativo que podría perder fácilmente sus virtudes nominativas si la corriente en cuestión se analiza bajo el prisma de otros criterios. Y esto, explica Alonso, obedece en primera instancia a que no han florecido nuevas formas de novela en estado puro, sino que las obras, por el contrario, han seguido la lógica de los vasos comunicantes.

¹⁴⁰ *Primer Suplemento...*, *Idem*. Pese al desarrollo coherente de su argumento, por el propio carácter múltiple de lo que vendría a constituir el realismo posmoderno, la tipología de Oleza no está exenta de los problemas terminológicos inherentes a una clasificación de posibilidades indeterminadas. La poética del realismo plural legitima, por ejemplo, que sea tan válido referirse a *Los juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero como “novela lúdica” o “novela urbana”, o a *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina como novela “elegíaca” o “histórica”. Es interesante destacar que el análisis de Oleza, si bien se ciñe a la producción narrativa de los años ochenta y noventa, reitera dos cuestiones que constituyen sendos tópicos en el examen crítico de la novela comprendida entre 1975 y 1980: la recuperación de la narratividad y la pluralidad o multiplicidad de tendencias.

¹⁴¹ *La novela en la transición (1976-1981)*, ed. cit.

Decir que la novela en la transición ha sido generalmente “burguesa”, o que se ha construido sobre la base de un realismo replicante del experimentalismo anterior, resulta igualmente equívoco, tanto por la insoslayable existencia de otras creaciones coetáneas, relativas por ejemplo a la problemática rural, como por la evidencia de que habría que añadir a la lista de los realismos “social” y “dialéctico” de los cincuenta y sesenta, nuevos apellidos que aspirarían con igualdad de méritos a formar denominaciones como “realismo cotidiano”, “realismo mítico”, “realismo histórico”, “[nuevo?] realismo social”, “realismo subjetivo”, “realismo fantástico”. Si a esto se añade la intención paródica de varios textos, “bien de las formas narrativas, bien de la cultura, la historia, la política” (sic), se llega a la conclusión de que no es posible “aventurar de antemano una etiqueta para este periodo”.¹⁴²

Pero Santos Alonso, a pesar de su argumento, ensaya efectivamente una tipología —pionera, como decíamos, en el contexto de una narrativa española que es contemporánea a su crítica, que se elabora tras la resaca del experimentalismo y bajo las nuevas condiciones de absoluta libertad creativa—, lo que implica un etiquetado no único sino múltiple. Y lo hace partiendo de esta base: la novela española es y ha sido esencialmente realista, y si alguna renovación ha habido entre el segundo lustro de los setenta y principios de los ochenta (una posibilidad que Alonso contempla más bien como un hecho constatado), ésta pasa por el aprovechamiento de los avances técnicos y procedimentales de la llamada novela “estructuralista”, y de su consecuente derivación experimental, en beneficio de un arte narrativo que aclara su lenguaje gracias a “mecanismos tradicionales y de validez eterna en la novela universal”.¹⁴³

¹⁴² *Ibidem*, p. 19. Diferimos de Santos Alonso en su apreciación acerca de lo equívoco de un realismo reactivo al experimentalismo antecesor, pues hacia 1975 éste, en cuanto tendencia general, ha quedado positivamente suprimido en el contexto de un rebrote realista. Por otro lado, Alonso tampoco proporciona mayores explicaciones acerca de la inconveniencia de hablar de un realismo replicante de la corriente experimental.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 93.

En este tiempo, ha dicho Alonso, la novelística ibérica recupera su esencia épica, su voluntad de contar historias. Recuperación que, en suma, nace del realismo, en tanto corriente dominante, y remite nueva y circularmente a él. En otras palabras, ya sea en un “sentido tradicional y cervantino”, ya sea en un “sentido innovador”, la “tónica general” de la producción novelística peninsular apunta y ha apuntado siempre hacia la tendencia realista. No obstante, el afirmar que la forma novelesca característica en los años subsiguientes a la muerte de Franco es, por tanto, la proporcionada por esta orientación estética, puede derivar hacia una lectura contradictoria en la que se admita que el realismo novelesco español se ha renovado sencillamente para volver a ser realismo, y en la que los extremos por los que ha transitado la novela española a partir de 1939 desautoricen, al mismo tiempo, semejante interpretación. Santos Alonso intenta resolver la paradoja arguyendo que ésta, en todo caso, es más aparente que verdadera, que dichos extremos son “más formales que materiales”.

Si analizamos, por ejemplo, las novelas-hito del franquismo, llegaremos a esa conclusión: el cambio producido en *La colmena* con relación a *Pascual Duarte*, en *El Jarama* con *La colmena*, en *Tiempo de silencio* y *Últimas tardes con Teresa* con relación a las anteriores y en *La saga/fuga de J.B.* con *Tiempo de silencio* es fundamentalmente formal; el tono, la ambientación, los personajes, etc. son realistas; las formas de expresión, los procedimientos y las técnicas pueden ser, y lo son de hecho, distintos.¹⁴⁴

Así, el realismo renovado de la novelística hispana entre 1975 y 1981, reconocible sobre todo por el aprovechamiento de las

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 59. Con esta distinción entre “formas de expresión” y “tono, ambientación y personajes realistas”, Santos Alonso parece anular prácticamente la posibilidad de que una novela no sea realista precisamente por la forma que adopta. De esta posición, llevada a sus últimas consecuencias, tendría que concluirse que no existe más novela que la realista, en tanto que cualquier texto, al fin y al cabo, se relaciona aunque sea mínimamente o con el hombre de carne y hueso que lo elabora, o con el que de alguna manera “existe realmente” y queda representado entre sus líneas.

técnicas experimentales en pro de la recuperación de la narratividad y el concomitante placer de leer historias,¹⁴⁵ se ramifica en diversas facetas reconocibles por la fiabilidad relativa de plurales criterios; facetas y criterios, por cierto, no pocas veces intercambiables. Y es que la engañosa separación entre forma y fondo novelescos defendida por Alonso, autoriza a ensayar una clasificación de la novela en la transición —esencialmente “realismo renovado”— en la que conviven con deportividad términos antinómicos, algunos de ellos denotativos, justamente, de tendencias no-realistas. Licencia, en cualquier caso, desde donde se levanta una tipología narrativa dual: a partir de la “organización del contenido”, a partir de la “actitud literaria del autor”. Desde la primera perspectiva, la novela pos Caudillo adopta alguna o más de las siguientes formas: realista-objetiva, rural y urbana;¹⁴⁶ costumbrista; fantástica, simbólica y alegórica, mítica; histórica; erótica; social, existencialista; intelectual, culturalista; psicológica; política; de acción: aventuras, policiaca, espionaje y ciencia ficción. Ahora bien, si se atiende no a la organización del contenido, sino a “la actitud literaria” del autor, la clasificación quedaría de la siguiente manera: novela paródica; experimental, tradicional; novela-ensayo; novela-testimonio, novela-memoria; novela-cróni-

¹⁴⁵ Más adelante Alonso puntualiza: “Entre los autores nuevos, los que se han dado a conocer en los años de la transición, el realismo mantiene una vigencia notable. En él confluyen, es cierto, aspectos y técnicas de la novela hispanoamericana actual, del *nouveau roman* francés o de la novela urbana norteamericana”. *Ibidem*, p. 63.

¹⁴⁶ Uno de los problemas de la tipología de Santos, fruto también de la licencia comentada, es que la categorías no sólo no están suficientemente definidas (cuando lo están), sino que además asimilan con excesiva facilidad los rasgos definidores de sus compañeras. De este modo, por citar un caso, Alonso habla de un “realismo objetivo” que en unos textos “será más intenso que en otros, alternará con otras formas acordes o dispares con él, por ejemplo, los elementos fantásticos”. Un realismo cuyo cómputo, por otra parte, sería extenso, por lo que “me referiré únicamente a aquellas que por su calidad merecen la atención de los lectores”. Apreciación clasificatoria personal a la que, en este rubro del realismo, no siguen otros argumentos convincentes de los que pueda disponer el lector. *Ibidem*, pp. 60 y ss.

ca; novela-reportaje; novela-*bestseller*. Aquí es preciso señalar que este segundo criterio de clasificación, o por lo menos su principio rector, más que aclarar el panorama novelístico, lo confunde sobremanera, y no tanto porque sea absolutamente legítima la pregunta de cómo puede un crítico *conocer* la actitud de un autor antes, durante o después de redactar su obra, sino por la explicación prácticamente ininteligible que el propio Alonso plantea:

Para precisar la actitud del autor bastaría analizar las formas expuestas en el apartado anterior [es decir, en el de las formas novelescas según la organización del contenido]. Cuando un novelista escribe una narración realista, costumbrista, fantástica, alegórica, etc., explícita o implícitamente está manifestando su actitud personal. Sin embargo, la actitud del autor puede ser analizada desde otro punto de vista, no tan personal [sic], sino expresada por la misma obra como totalidad. El contenido de las novelas, por tanto, podrá orientarse hacia unos u otros objetivos literarios y adoptará formas novelescas diversas que nada tengan que ver con las derivadas de la organización del contenido. En este sentido se entenderá entonces la actitud literaria del autor.¹⁴⁷

¿Cómo debe interpretarse la actitud literaria del autor, en el proceso creativo, si no es desde un punto de vista preponderantemente personal (otra cosa es su adscripción pública a una escuela o movimiento determinados, su papel como personaje en la sociedad, sus simpatías y rivalidades, etcétera)? ¿Qué significa entender la actitud literaria de un novelista no tan personalmente, sino a través de su literatura? ¿Hay alguna diferencia? Pero, sobre todo, ¿cómo va a desprenderse la forma novelesca de la organización del contenido para, a continuación, adoptar otras formas diversas? ¿Dónde las adoptaría fuera del texto mismo? Pese a que estas preguntas quedan en el aire, Santos Alonso consigna al final de su ensayo una lista de las novelas más innovadoras en la transición, innovación que a su juicio reside no en la audacia de un radicalismo

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 89.

narrativo, sino en el justo equilibrio de un punto intermedio “entre el experimentalismo y la narración tradicional”.¹⁴⁸

Posteriormente, en un artículo publicado en 1989¹⁴⁹ y que ya hemos citado en diferentes oportunidades, Alonso reconoce la dificultad que enfrenta la crítica literaria para clarificar una pro-

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 95. Las obras mencionadas son: *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás, “narración psicológica y objetiva de un contexto urbano”; *La novia judía* (1977) de Leopoldo Azancot, “el mejor relato erótico, con profundas referencias culturales, de la transición”; *Fabián* (1977) de José María Vaz de Soto, “pone al día la clásica novela dialogada”; *País de los Losadas* (1978) de Antonio Pereira, “consigue madurar las técnicas renovadoras del experimentalismo armonizándolas con la narración tradicional”; *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, “logra el equilibrio entre la evocación y el presente en una narración realista y fantástica”; *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos, “restablece la novela histórica con impecable estilo”; *El misterio de la cripta embrujada* (1979) de Eduardo Mendoza, “parodia de la novela negra, recupera algo tan español como el esperpento y el humor caricaturesco”; *Copenhague no existe* (1979) de Raúl Guerra Garrido, “aparte de aprovechar técnicas del experimentalismo, se significa por su problemática actual y su simbolismo”; *El parecido* (1979) de Álvaro Pombo, “trama perfectamente estructurada en que la acción sirve de base al relato psicológico”; *La tribada falsaria* (1980) de Miguel Espinoza, “la expresión más sobresaliente de la parodia culta sobre las relaciones sentimentales y su lenguaje característico”; *Saúl ante Samuel* (1980) de Juan Benet, “narración cuyo objetivo es implicar al lector en la recreación de la obra a través de un lenguaje que se extiende interminablemente”; *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester, “intensifica y madura las formas habituales del autor encaminadas a la expresión lúdica de la literatura”; *El río de la luna* (1981) de José María Guelbenzu, “supone una revisión crítica de distintos temas y formas narrativas desarrollada con enorme simbolismo”; *Los santos inocentes* (1981) de Miguel Delibes, “representa el realismo de un contexto rural, familiar para el autor, llevado posiblemente a la cima de su madurez”, y *El caldero de oro* (1981) de José María Merino, que “valiéndose de algunos mecanismos de la narrativa contemporánea, recurre a la narración tradicional para indagar en los orígenes de un específico entorno rural”. Las definiciones las hemos tomado de las pp. 142 y 143. Como se ve, algunas de ellas —que en ocasiones semejan auténticos eslóganes publicitarios— podrían originar la creación de otros tantos tipos flexibles.

¹⁴⁹ “La transición: hacia una nueva novela”, en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre de 1989, pp. 11 y 12.

ducción novelística desparramada en diversas tendencias, fruto del trabajo de unos autores que ya no se dejan guiar ni “por una homogeneidad formal generalizada” ni por “unívocos presupuestos ideológicos”. En el mismo lugar, Alonso reitera sus ideas acerca de la recuperación —a partir de 1975— de los aspectos tradicionales de la narrativa, si bien adecuados a los instrumentales técnicos contemporáneos, y de cuya simbiosis el mejor exponente sería *La verdad sobre el caso Savolta*, puesto que dicho texto cifraba el camino a explorar: la recuperación del lenguaje narrativo (frente “al exagerado formalismo anterior y a su lenguaje discursivo”) y del “ya casi olvidado placer de leer”. Este rescate, por lo tanto, constituye el común denominador de la ramificación novelística posfranquista, en la cual, pese a todo, es posible reconocer algunos (muchos menos de los señalados en el ensayo de 1983) itinerarios: la novela de la memoria, el realismo “ampliado” de algunas obras y las formas novelescas “llamadas de género”, esto es, la “novela de intriga”, la “novela histórica” y la “novela erótica”.¹⁵⁰

g) El estatuto de irrenunciable inteligibilidad, Villanueva

La tipología de Darío Villanueva,¹⁵¹ por último, se apoya en la proposición de que el cambio político experimentado en 1975 re-

¹⁵⁰ *Idem.* Tendencias representadas, por ejemplo, por: *Luz de la memoria* (1976) de Lourdes Ortiz, o *La estaciones provinciales* (1982) de Luis Mateo Díez (novela de la memoria); *El parecido* (1979) de Álvaro Pombo (realismo “ampliado”); buena parte de la novelística de Manuel Vázquez Montalbán (novela de intriga); *El tirano de Taormina* (1980) de Raúl Ruiz (novela histórica); *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets (novela erótica).

¹⁵¹ Tampoco en esta ocasión ha sido nuestro propósito elaborar una lista integral de todas las “tipificaciones” de la novela española ensayadas por la crítica, por lo que nos hemos limitado a seguir el ejemplo orientador de los especialistas que más han profundizado en el tema, reseñando sólo las que nos han parecido más ajustadas a la realidad de la producción novelística entre 1975 y los primeros años de los ochenta. La categorización de Villanueva, que sigue las líneas maestras trazadas por Gonzalo Sobejano en un artículo previo (*Ínsula*, núm. 464-465, julio/agosto, 1985), se localiza en “La novela”, *Letras españolas 1976-1986*, ed. cit., pp. 19 a 64.

presenta, en el campo literario español, una influencia mucho menor en la evolución narrativa que otras causas de índole puramente literaria, en concreto aquella tensión estética y el nuevo horizonte de expectativas introducidos por *Tiempo de silencio* y los hispanoamericanos, revulsivos a cuya acción no sería inmune ninguna de las generaciones entonces en activo: ni la del 27, ni la de la guerra, ni la de medio siglo, ni la del 68. La situación novelística vigente tras la desaparición de los mecanismos gubernativos que obraban de modo hostil sobre el ejercicio personal de la escritura, se caracteriza por una gran libertad creativa y por la ausencia de un marco rígido de tendencias precisas a las que se adscriban grupos de novelistas claramente identificables. Es fruto de un proceso donde la *historia*, entendida como testimonio social, es objeto de una valoración crítica positiva, primero, y un implacable rechazo, después, cuando la *historia* se descoyunta y deviene *discurso*. En esta segunda etapa, la *escritura* sienta sus reales en la novela, el *discurso* desplaza al referente y se desprestigia la concepción narrativa de la obra como copia especular y como arma de combate; en suma, dice Villanueva parafraseando a Roland Barthes, el creador pretende transformar las imposibilidades del *referente* en posibilidades del *discurso*.¹⁵² Pero la liquidación de la hegemonía referencial, la simultánea abolición de la historia, origina un abuso de signo contrario, el de la profusión discursiva que degenera en meras *gimnasias culturalistas*, en *vacuas pirotecnias verbales* que ahuyentan al lector más por sus potencialidades somníferas que por sus atributos literarios.¹⁵³

Las exageraciones de estas dos fases —a lo largo de las cuales, desde una periodización más detallada, se insertan la novela del realismo social, la novela estructural o desmitificadora y la novela experimental— suministran en gran medida, dialécticamente, la fisonomía más reciente del proceso (Villanueva habla desde 1987): la de la creatividad libérrima y la multiplicidad de formas. Se ha llegado a un punto donde ya no tienen cabida las candidas

¹⁵² *Ibidem*, pp. 28 a 30. El subrayado es nuestro.

¹⁵³ *Idem*. El subrayado, y los términos, son nuestros.

pretensiones del arte socialmente reformador pero tampoco la literatura ensimismada en su propia literaturización. Porque, sostiene Villanueva ahora siguiendo a Jauss, ha operado un fenómeno de doble y sutil (re) acomodamiento: el del horizonte de expectativas del lector, el del impulso creativo del novelista. Reajuste en el que subyace, según Villanueva, como hemos apuntado anteriormente, un fundamento eminentemente posmoderno (desde la concepción del posmodernismo auspiciada por Eco en sus *Apostillas al nombre de la rosa*), el de aunar el arte y la amenidad, el de visitar el pasado no imponiéndole su destrucción —por otra parte impracticable, más allá del silencio—, sino a través del juego y la ironía. En pocas palabras, autores y escritores han suscrito un pacto de recuperación de la narratividad, un contrato para devolver a la práctica de la lectura sus antiguas prerrogativas en la búsqueda del tiempo placentero (o, lo que es casi lo mismo, para rescatarla de esa especie de penitencia para iniciados esotéricos en que había incurrido el capricho de la novela de laboratorio). Una restauración, dentro de un renovado horizonte de expectativas, que permite seguir el trazo de distintas líneas novelescas: el *romance*, entendido como un relato de personas y sucesos fabulosos en el que se entreveran la retórica, la sensibilidad y la inteligencia, el exotismo y la fantasía, y cuyos exponentes en la narrativa española estarían dados por obras como *La novia judía* (1978) de Leopoldo Azancot o *La Isla de los Jacintos Cortados* de Gonzalo Torrente Ballester.¹⁵⁴ La novela histórica, cuyo apuntalamiento se vincula estrechamente con el retorno a la narratividad y el crédito recobrado por el *romance*, entre otras cosas porque “la historia es el verdadero origen del relato en general y de la novela en particular”. Dentro de esta tendencia es posible reconocer cuatro modalidades, aunque ni la primera en relación con las otras corrientes reconocibles, ni las variantes entre sí, quedan definitivamente encajadas en compartimientos estancos. La primera modalidad es la de la reconstrucción; la segunda, su contraria, la fabulación.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 33 a 35.

La tercera es la proyección trascendente del pasado sobre el presente, y la última, la del aprovechamiento de la distancia temporal de lo narrado “como motivo para ejercicios de estilo”. Ejemplifican dichas variaciones de novela histórica, respectivamente: *La sombra del tiempo* (1981) de Carlos Pujol, *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977) de Carlos Rojas, *Las naves quemadas* (1982) de J. J. Armas Marcelo y *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos.¹⁵⁵

En su afán por “recuperar la confianza perdida de los lectores, la novela española en castellano” explota también otras vías más apegadas a la realidad. Porque la narratividad restaurada apela no sólo a “los contenidos”, a la “sustancia narrativa”, sino también, “muy especialmente”, a las “formas de contar”.¹⁵⁶ Si bien es justo reconocer, admite Villanueva, que el patrón narrativo de la intriga se ha convertido en algo así como el alcaloide de casi todos los proyectos de novela, especialmente preocupados por respetar el “andamiaje posmoderno del pacto con una gran mayoría de los lectores”. Entre las obras encasilladas bajo el rótulo de novela de intriga, *Los mares del Sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán constituye un buen ejemplo de una literatura deliberadamente concebida para un público amplio, que privilegia sobre todo valores como la actualidad y el verismo pero que no renuncia a un esfuerzo de elaboración artística.¹⁵⁷

Otra tendencia reconocible —antes y ahora— es la de “la búsqueda del *best seller*”. Llegados a esta cuestión, Villanueva reconoce la imposibilidad práctica de deslindar, como si de series narrativas e independientes se tratase, algunas novelas comprometidas con el pacto posmoderno de la recuperación de la narra-

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 36 a 38.

¹⁵⁶ Villanueva coincide con Alonso y varios otros críticos en atribuir a *La verdad sobre el caso Savolta* un protagonismo especial, aunque en este caso no tanto por la fusión de técnicas experimentales y argumento, como por haber aprovechado los “eficaces procedimientos y recursos de captación de la novela policíaca y la llamada subliteratura [...] sin incurrir ni en el esquematismo ideológico ni en la dejadez artística”. *Ibidem*, pp. 38 a 40.

¹⁵⁷ *Idem*.

tividad (tales como las del último Benet, *Saúl ante Samuel*, *El aire de un crimen*, ambas de 1980) y otras que buscan el máximo acercamiento del novelista a la realidad española estrictamente contemporánea. Dicho de otro modo, unas y otras narraciones pueden compartir —y de hecho comparten— características similares, entre otras una sintaxis simplificada que echa mano de la profusión de diálogos y los párrafos cortos, personajes coherentes y el planteamiento de una historia que se desarrolla a través de la intriga, que va clarificándose a medida que avanza la lectura; pero si en el primer caso el lector suele ubicarse ante lo que se considera literatura de calidad, en el segundo puede dar de lleno con un producto industrialmente diseñado en el que el autor o carece de talento, o lo ha sometido a las conveniencias del mercado, “buscando un tema de interés, con ‘garra’, y dándole una forma clara y directa, cuando no pedestre”.¹⁵⁸ A esta complicación para distinguir —digamos— la narrativa de calidad posmoderna y el *best seller* situado más acá de las fronteras de la literatura, se añaden otras dificultades de sociología literaria, como la confusión que se produce al ingresar un libro meritorio en el índice de superventas (y viceversa, al reconocer el potencial artístico de un producto en principio ideado para satisfacer meramente necesidades mercantiles),¹⁵⁹ o al determinar, en una época de producción cada vez más masificada, qué número de ejemplares por tirada debe catalogarse como propio de los *best seller*. En todo caso, señala Darío Villanueva en lo que parece más una declaración de principios que una fórmula empíricamente verificable, lo que marca el lindero entre “el verdadero arte y la no literatura”, consiste en esencia, y antes que cualquier cosa, en palabras que

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 40 a 44.

¹⁵⁹ El propio Villanueva ejemplifica esta complicación valorativa con un dictamen acerca de la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, a la que califica positivamente como una crítica acerba de la tiranía que seguirá leyéndose en el futuro. Opinión diametralmente distinta, como se recordará, de la de otro prestigioso especialista, Andrés Amorós, para quien la misma novela representa uno de esos sucedáneos literarios que invaden las librerías tras la muerte de Franco.

duran, “en un discurso que vence al tiempo, codificado por un hablante de lujo —el escritor— para un destinatario ausente, indeterminado cronológica y espacialmente”.

La relación entre el periodismo y la novela, alimentada tanto por la *non fiction novel* de un Capote, como por el *new journalism* de un Wolfe o un Hunter Thompson, también instaaura una tendencia nítidamente delineada. Sus conexiones con la novela de la intriga y con los peligros de la búsqueda del *best seller* son manifiestas, si bien esta narrativa a medio camino entre la ficción y el reportaje, que surge comprensiblemente en el contexto de la España de la transición, produce —a juicio de Villanueva— dos efectos beneficiosos: “garantizar la narratividad que el lector demanda y los escritores redescubren”, y una mayor cercanía por parte de los textos “a una realidad compleja y cambiante a ritmo de vértigo”. *Lectura insólita de El Capital* (1977) de Raúl Guerra Garrido encarna el paradigma de esta corriente.¹⁶⁰

A continuación Villanueva distingue un gran tipo novelístico que quizá encajaría en el rótulo de novela histórica, pero que él prefiere examinar aparte por tratarse de una serie de textos que de algún modo u otro remiten a una cuestión histórica concreta: la guerra civil española. No cabe duda, afirma el crítico, de que la restauración de las libertades revigorizó el tratamiento de este tema mediante un centenar de novelas de muy distinta calidad y que conjugan en diversa medida la ficción, el reportaje y la historia. Ha habido obras reseñables, como *El superviviente* (1978) de Ramón J. Sender o *La viña de Nabot* (1979) de Serrano Poncela; otras que han incurrido en las tentaciones de la mixtificación y el sensacionalismo (Villanueva sugiere los siguientes ejemplos, ambos del 76: *En el día de hoy* de Jesús Torbado y *El desfile de la Victoria* de Fernando Díaz Plaja). Pero la pervivencia de la novela de la guerra civil constituye un “verdadero subgénero” en la narrativa contemporánea española, ha terminado por “lexicalizarse”, lo que implica tanto la estratifica-

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 44 y 45.

ción en tópicos previsibles como la posibilidad de trascenderlos creando una nueva gama de significaciones.¹⁶¹

La guerra civil, prosigue Villanueva, también ha constituido, más que el objeto de la materia narrativa, el pretexto para desarrollarla. El ciclo benetiano de *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) es ilustrativo de esta modalidad novelística, pues el propósito de contar el desarrollo del conflicto bélico muy pronto pasa a un segundo plano, y la narración se carga de “digresiones, relatos autónomos y piezas estilísticas engarzadas en el discurso”, si bien el “meollo argumental” de la guerra sirve como hilo conductor para garantizar a los lectores lo que ya es una tendencia de la novelística española en castellano posterior a 1972: el pacto de recuperación de la narratividad.¹⁶² Algo parecido, por lo que toca a la excusa del enfrentamiento bélico, puede decirse de *Mazurca para dos muertos* (1983) de Camilo José Cela, en donde la confrontación armada se presenta desideologizada y trascendida como episodio histórico concreto por vía de la mitificación, derivando en el relato de “una constante ahistórica, la de las eternas venganzas del mundo rural gallego”, gracias a una elaborada y gratificadora narratividad. A estas novelas pueden añadirse otras igualmente respetuosas del pacto de renovada inteligibilidad literaria, y que reflejan su propósito testimonial y realista ya sea en el tratamiento de temas relativos a las conse-

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 46 a 49.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 49 a 52. Es importante poner de relieve que aunque Villanueva señala aquí el año de 1972, fecha de la publicación de *La saga/fuga de J.B.*, como mojón de la suscripción de dicho pacto, también menciona el momento de 1975, cuando aparece *La verdad sobre el caso Savolta*, y los años inmediatamente posteriores a la muerte del caudillo, como el marco temporal donde puede situarse dicho acuerdo. Pese a esta ambigüedad y a la natural dificultad de señalar fechas precisas para los procesos literarios, nosotros consideramos más acertado, por todo lo que se ha expuesto, fijar la línea divisoria —posmoderna— a partir de 1975, sin menoscabo de la importancia que la novela de Torrente Ballester haya podido tener y tenga para el ulterior desarrollo de la novelística española. Y sin contrariar tampoco la aseveración del propio Villanueva en el sentido de que, si alguna conmoción trascendental hubo en la novela española, ésta ha de situarse en el año de 1962.

cuencias generadas por la guerra (por ejemplo el destierro o la reinsertión de los exiliados en una sociedad muy distinta a la que dejaron), ya sea en la descripción de realidades paralelas a la de la posguerra pero finalmente referidas a ella. Los ciclos novelísticos de Ángel María de Lera, Virgilio Pastor Botella y Manuel Andújar son representativos de ambas vertientes.¹⁶³

Resultado también de las condiciones de libre expresión artística sedimentadas a raíz de 1975, el franquismo como tema novelístico se ha consolidado igualmente, en opinión de Villanueva, como una constante narrativa, practicada con diverso grado de fortuna estética en trabajos satíricos y cultivadores del esperpento, como *Crónica y milagros de Óscar Ferreiro, caudillo* (1978) de Gabriel Plaza Molina, en obras paródicas y alegóricas como *Los helechos arborescentes* (1980) de Francisco Umbral, en relatos de acción que satisfacen “las expectativas de narratividad” y la “exigencia literaria del propio discurso”, como *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé, o en realizaciones líricas y subjetivas que no excluyen el componente colectivo de toda vida particular, como *Las ninfas* (1976) del citado Umbral.¹⁶⁴ Libertad de escritura íntimamente relacionada, del mismo modo, con el apogeo de un “memorialismo narrativo”, “discursivo o dialogado”, y modulado en gradaciones que van del desahogo intimista y lírico a la autobiografía más o menos verídica o fantasiosa. *Barrio de Maravillas* (1976) de Rosa Chacel puede considerarse un texto distintivo de la rememoración personal; *Penúltimos castigos* (1983) de Carlos Barral proporciona un interesante experimento en la veta autobiográfica y memorialista. *Retahílas* (1974) o *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité dan prueba de un memorialismo dialogado y de notoria oralidad que reivindica las potencialidades comunicativas de la novela, que emprende nuevamente la búsqueda del interlocutor tras el “frenesí” de un experimentalismo que había convertido al texto en un discurso impenetrable y solipsista.¹⁶⁵

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 52 a 54.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 54 a 57.

Mengua experimental que, sin embargo, no impide la prolongación de una línea estética de índole metaficticia, tan determinante en la narrativa española y europea de los últimos años que es acertado hablar de la metanovela como género. Se trata, según Villanueva, de obras de “estructura especular y relativista” en las que la literatura queda inserta dentro de la misma literatura; el texto narrativo no sólo es resultado, sino también proceso, el discurso cuenta una historia y también el modo como ésta se ha ido contando. La metaficción, al abrir la puerta a la inserción de la novela dentro de la novela, al emprender —como subraya Villanueva apoyándose en Sobejano— la indagación del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, favorece sobremanera “la presencia del pacto lúdico y de la actitud irónica en el universo de la obra y, sobre todo, en su actualización por el lector”. De este modo, en este contexto del afianzamiento del compromiso posmoderno de la recuperación de la narratividad, la metanovela continúa erigiéndose en autocrítica de la escritura pero también, ahora, constituye el encuentro con el interlocutor, el distanciamiento —“al menos en lo sustancial”— con la guerra civil y la inmediata posguerra, una nueva perspectiva de “testimonialismo” perfectamente emparejada con las exigencias de elaboración literaria del discurso. *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) de Torrente Ballester, el cuarteto novelístico *Antagonía* (1973-1981) de Luis Goytisolo o *Fabián* (1979) de José Vaz Soto, entre otros, atestiguan esta evolución (posmoderna).¹⁶⁶

La libertad de formas y contenidos de la novela española contemporánea es, concluye Darío Villanueva, a todas luces beneficiosa, y debe interpretarse más como una superación de los corsés de distinto tipo que coartaron no hace mucho la libertad individual de los narradores, que como una manifestación de pura arbitrariedad. En todo caso, tras la crítica del modernismo europeo y americano a la escuela naturalista y a su poética del realismo decimonónico, después del reinado del “objetivismo a

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 57 a 61.

ultranza” y de “la experimentación estructuralista con el lenguaje”, los novelistas españoles de todas las generaciones regresan, “por convencimiento irónico, a aquellos procedimientos del buen contar”, en tanto que los lectores, situados en un horizonte de expectativas más extenso, aceptan de buen grado el guiño lanzado por el autor. En definitiva, la máxima apertura temática y formal encara una sola restricción: debe quedar sujeta a un “estatuto de inteligibilidad narrativa irrenunciable”.¹⁶⁷

El postulado “posmoderno” de la recuperación de la narrativa, como se desprende del análisis de las tipologías contrastadas, perfila desde la crítica una ética de la novela española que, como en el caso de las corrientes predecesoras, la define justamente por lo que no debe ser: ni instrumento reparador de las injusticias sociales, ni experimento incomprensible que ahuyente con sus tecnicismos formalistas al receptor —desde el editor hasta el público.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 61 y ss.

CAPÍTULO IV

El boom visto por sí mismo

ASPECTOS SOCIOECONÓMICOS DE LA "NUEVA NOVELA"

Como es sabido, en la década de los sesenta la novela hispanoamericana experimenta un estallido literario y comercial sin precedentes. En ese plazo se conoce y distribuye masivamente una narrativa que viene produciéndose por lo menos desde finales de los años treinta y que, de ser más o menos conocida en las geografías particulares de sus respectivos autores (y virtualmente desconocida fuera de su correspondiente parcela hispanoparlante del continente americano), pasa a formar parte del catálogo de las principales editoriales peninsulares, ya sea en primeras ediciones o reediciones, para ser traducida al cabo de poco tiempo en países como Francia, Italia, Alemania y Estados Unidos. Desde el punto de vista de los aspectos económico-sociales que intervienen en la aparición de este fenómeno, con independencia de la incuestionable calidad artística de muchas de las obras,¹ hay que

¹ La lista de excelentes novelas hispanoamericanas publicadas a lo largo de los sesenta no da lugar a reticencias o sospechas respecto a esta aseveración. Repátese, si no, la siguiente nómina: 1960: *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos; 1961: *El astillero* de Juan Carlos Onetti y *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato; 1962: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier; 1963: *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, *Rayuela* de Julio Cortázar y *Los albañiles* de Vicente Leñero; 1964: *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti; 1966: *La casa verde* de Mario Vargas Llosa y *Paradiso* de José Lezama Lima; 1967: *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *Cambio de piel* de Carlos Fuentes; 1968: *Tres tristes tigres* (reelaboración de *Vista del amanecer en el trópico*, Pre-

destacar que las propuestas narrativas de los escritores de Hispanoamérica se proyectan hacia el exterior, en tanto productos de consumo, gracias a una situación de desplazamiento de mercados, a un tránsito que comienza en México y Buenos Aires (los dos polos entre los que se ha propagado tradicionalmente la literatura americana en castellano) y termina en un nuevo destino: Barcelona. El papel de promotor de la literatura que desde esta ciudad desempeña el editor Carlos Barral, no sólo es fundamental —como se ha podido comprobar— para el enjuiciamiento crítico de las tendencias en boga dentro del espectro de la narrativa española, sino que influye notablemente en esta traslación de centros difusores y vendedores de lo que a la sazón comienza a conocerse como la “nueva novela” hispanoamericana.²

Este traslado de sedes de oferta y consumo de bienes literarios, pese a las facilidades y beneficios de todo tipo que genera para escritores, editores y lectores, acarrea también algunos inconvenientes relacionados con problemas de justicia histórica-literaria. La información confusa y extemporánea acerca de muchos autores y obras hasta el momento absolutamente ignorados en Europa, irá perfilando una de las notas extraliterarias distintivas de un fenómeno que acabará recibiendo, con todas sus connotaciones mercantiles, la etiqueta de *boom*.³ Nos referimos a su arbitrarie-

mio Biblioteca Breve 1964) de Guillermo Cabrera Infante; 1969: *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa y *Boquitas pintadas* de Manuel Puig; 1970: *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso.

² Para mayores datos sobre la participación destacadísima de Barral en el proceso de internacionalización de la novela hispanoamericana, consúltese su segundo tomo de memorias, *Años de penitencia*, ed. cit. El editor catalán, por cierto, pese a la proyección de los “nuevos” valores hispanoamericanos que consigue en parte gracias al entonces prestigioso premio Seix Barral, protagonizaría, entre otros, el memorable hecho anecdótico de rechazar el manuscrito original de *Cien años de soledad*, cuya primera edición vería finalmente la luz en la editorial argentina Sudamericana.

³ En el transcurso de este capítulo, con el análisis de la interpretación que hacen de su propia obra algunos de los protagonistas indiscutibles de la narrativa hispanoamericana contemporánea, se irán delineando las fronteras, no siempre operantes, entre dos términos con frecuencia intercambiables. En ge-

dad: el conocimiento de Vargas Llosa es anterior al de Cortázar, el de éste precede al de Borges. En otras palabras, la espectacular comercialización de una literatura foránea en el campo literario peninsular, provoca paralelamente un “aplanamiento sincrónico de la historia de la narrativa americana”; uniformización colectiva de diversas trayectorias individuales que, como observa Ángel Rama, tratándose de los lectores del gran público, los posteriores deslindes de los especialistas apenas si han podido corregir, con mucha dificultad.⁴

A la arbitrariedad del boom la crítica suma habitualmente, como otros de sus rasgos externos caracterizadores, su reduccionismo, esto es, la propensión a identificar el total de la literatura hispanoamericana moderna con las obras de unos pocos autores, así como su absoluta participación en las técnicas publicitarias y de mercadeo, consecuencia a su vez del incremento de las ediciones por entonces convencionales a tiradas de cifras astronómicas. Pasados la exaltación inicial con que son acogidos los “nuevos escritores”, y el beneplácito y reconocimiento que sus obras provocan entre los especialistas y el público en general,⁵ la absorción

neral, se puede sostener que la expresión “nueva novela” es más abarcadora que el término “boom”, y que mientras la primera describe más bien una concepción o un ideal de la novela (del que participan narradores de distintas tendencias y edades), la onomatopeya inglesa trasladada al castellano refiere tanto la realidad de una “explosión” novelesca concentrada —desde el punto de vista de su recepción— en unos pocos años, como un movimiento literario complejo, no desprovisto de tintes políticos y encabezado, en distintas etapas y con mayor o menor grado de participación, por un número determinado de escritores.

⁴ Ángel Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980*, p. 236. Utilizamos el presente histórico por razones de comodidad expositiva. Rama, recordamos aquí en señal de homenaje, falleció en 1983 en un trágico accidente aéreo, junto a otros escritores y críticos, entre ellos el escritor mexicano Jorge Ibarra-güengoitia.

⁵ Doble expectativa que no había satisfecho en España, ni de lejos, otra “vanguardia” narrativa extranjera, promovida también en esos años por Carlos Barral: el *nouveau roman* francés. Acerca de una hipotética influencia de este último movimiento novelístico sobre los narradores de la América hispana, Leo

de las letras por parte de los mecanismos de la sociedad consumidora genera una tendencia beligerante, tanto en España como en Hispanoamérica, hacia las figuras reconocibles del boom.⁶ Al respecto, Rama ha llamado la atención sobre la esterilidad de un debate en el que los bandos en pugna se lanzan diatribas estrictamente simétricas. Así, si por un lado están quienes atribuyen la producción narrativa hispanoamericana más relevante del siglo xx al genio de unos pocos creadores que se sitúan debajo de las luces estelares de los reflectores, ignorando al resto o condenándolo a un segundo o tercer plano; por otra parte están los impugnadores que, confundiendo la existencia de unas novelas espléndidas con los manejos a que son sometidas por la industria editorial, han recurrido al expediente de negar al boom cualquier trascendencia artística y social, alegando que sus obras son meras imitaciones de las novelas vanguardistas europeas, productos de los medios masivos de comunicación, imágenes enajenadas de la realidad desesperada del continente americano.⁷

Pollmann ha advertido que "[...] no sería posible encontrar obras de la "nueva novela" que se pudiesen reducir al lenguaje de una sola fórmula fundamental, algo que sucede perfectamente en el *nouveau roman*. Tampoco sería posible encontrar novelas que intentasen captar las cosas, o sólo una cosa, o lo síquico, como fenómenos puros, como lo que algo es en su aparecer". Véase, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, pp. 345 y 346.

⁶ El "grueso" de los ataques y reproches dirigidos al boom desde el campo literario peninsular, lo hemos intentado recoger en el capítulo II de este trabajo. Para un compendio de las críticas recibidas en Hispanoamérica, véase el memorial de agravios que presenta Rama (*op. cit.*, pp. 255 y ss.). En este ámbito, dos críticas que resaltan por su ferocidad son la de Ignacio Iglesias, quien, tras leer *Cambio de piel*, le recomienda a Carlos Fuentes seguir la fórmula de Tristan Tzara: recortar trozos de periódico, meterlos en un saco y luego montar un texto, y la de Manuel Pedro González, que tilda de plagiadores a Cortázar y a Fuentes, y define *La ciudad y los perros* como una obra en la que "todo es rastrero, vulgar y mediocre". Véase, respectivamente, "Novelas y novelistas de hoy", *Mundo Nuevo*, núm. 28, octubre de 1968, pp. 84 a 88; y "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional", en *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, pp. 37 a 104.

⁷ Ángel Rama, *op. cit.*, pp. 235 a 238.

También dentro del terreno de las facetas crematísticas del boom, junto al *marketing* reductor vinculado a esa arbitrariedad en la recepción de las novelas, recepción que se escalona partiendo de los autores más jóvenes hasta llegar a los más viejos (o partiendo indistintamente de unos u otros), hay que poner de relieve, esta vez como rasgo positivo, otro de sus signos caracterizadores: su afán de globalizar a Hispanoamérica. A partir de *La ciudad y los perros*, como resultado del interés y el apoyo editorial que inusitadamente suscita en España, la producción narrativa continental de varios lustros queda sujeta a un proceso de selección que “rescata” los materiales novelescos confinados en sus respectivos y estrechos espacios locales, para introducirlos a continuación dentro de un circuito que, paradójicamente, parte de Hispanoamérica, llega a España y vuelve a Hispanoamérica, pero esta vez con la prestigiosa carga adicional del espaldarazo recibido desde “fuera”. En virtud de este proceso, tal y como ocurriría con la importación de cualquier otro artículo de uso y consumo —llámese neumáticos, electrodomésticos o perfumes—, los países hispanoamericanos reciben reunidos, desde el exterior, los libros que hasta entonces producían, de forma separada e incomunicada, los creadores de los territorios vecinos; del mismo modo, por la misma lógica de mercado, los productores de la nación receptora tienen la garantía de que sus obras, junto con las del resto, pueden ser adquiridas en librerías extraterritoriales, consultadas en bibliotecas que escapan a la jurisdicción nacional, pero no a la continental. El boom contribuye, por lo tanto, al fortalecimiento de la actividad editorial dentro de la propia Hispanoamérica —actividad que cuenta con importantes antecedentes en los periodos modernista y regionalista— y no sólo alimenta entre el público europeo y estadounidense el interés por aquellas cuestiones político-culturales del subdesarrollo normalmente preteridas, sino que fortalece el orgullo regional y el sentimiento de nacionalismo de unos pueblos sacudidos, durante esa etapa y muchas otras, por una intensa agitación social.⁸

⁸ *Idem.*

HITOS HISTÓRICO-LITERARIOS

En el plano propiamente literario, a la “nueva novela y su lenguaje de fuego”, como la calificaría Emir Rodríguez Monegal,⁹ se la define de manera parecida a como ocurre con las tendencias paradigmáticas de la narrativa española, es decir, por lo que “es”, pero también, y no en último lugar, por lo que “no es”, por lo que no “debe ser”. De hecho, no es posible encontrar un único criterio estético que permita uniformar u homologar críticamente ya no digamos la producción narrativa hispanoamericana a partir de los cuarenta, siquiera la que se publica a lo largo de la década de los sesenta. Como ha señalado Eduardo Becerra:

Las coordenadas específicamente literarias del fenómeno del *boom* no son fácilmente delimitables. El *boom*, en sí mismo, no define ninguna orientación narrativa concreta; los autores y obras —de características ciertamente diversas en muchos casos— que generalmente se colocan a la sombra de este acontecimiento encarnan actitudes que en la mayoría de los casos venían de mucho tiempo atrás; de ahí que este evento sirviera asimismo para actualizar el interés por otros narradores que, como Carpentier, Asturias, Borges u Onetti, habían escrito algunas de sus mejores creaciones bastante años antes.¹⁰

Sin embargo, a pesar de esta diversidad apreciable en obras tan dispares como *La ciudad y los perros* y *Cambio de piel*, por establecer una simple analogía ejemplificadora, hay ciertos momentos históricos clave y un conjunto de gestos y posturas estéticas que permiten hablar de la obra de por lo menos tres o cuatro generaciones de escritores que, afirma Emir Rodríguez Monegal, constituyen no sólo ejemplares únicos, sino que integran una literatura, “nueva y poderosa”, hasta el punto de que se puede hablar ya de un lenguaje internacional de la novela latinoamericana-

⁹ *Narradores de esta América*, vol. 1, p. 18.

¹⁰ Véase Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 381.

na.¹¹ Nos hallamos, dice Jorge Lafforgue, ante una obra colectiva en la que no existe una coincidencia de puntos de vista (estéticos), pero sí una actitud crítica compartida (ética y social, en mayor o menor medida y proporción, según el caso y las circunstancias).¹² Entre esa pluralidad de modos de encarar la escritura, entre ese conjunto de gestos y posturas en torno a la creación narrativa, hay uno que sirve a la vez de común preocupación fundamental y principio vertebrador: el tratamiento de la realidad a través del lenguaje. La nueva novela, el boom si se prefiere, no supone solamente —como señala con acierto Becerra— una anarquía en las posibilidades infinitas de las directrices literarias estructuradoras del texto, significa también una identidad en la exploración de nuevas fórmulas novelescas emparentadas por su cuestionamiento a la mimesis, al engañoso realismo de lo aparential y a la fiabilidad del referente. Deliberada o inconscientemente, la “nueva novela” constituye una especie de parricidio, como lo ilustran gráficamente los títulos de un libro de Rodríguez Monegal y de un célebre artículo de un, por entonces, ni siquiera treintañero Mario Vargas Llosa.¹³

La narrativa hispanoamericana moderna, se dice retrospectivamente a partir de finales de los cincuenta y, sobre todo, en la década de los sesenta, reacciona contra una poética determinada, la de la narrativa regionalista e indigenista predominante en las primeras tres décadas del siglo xx, y establece (aunque en realidad prolonga) un debate caracterizado por la contraposición de duplas antinómicas: novela de observación y novela consciente-

¹¹ *Narradores de esta América*, ed. cit., pp. 11 a 35. *Loc. cit.*, p. 18. Para una interpretación positiva del boom en la época en que recibe fuertes críticas desde ambos continentes, véase, del mismo Rodríguez Monegal, *El boom de la novela latinoamericana*.

¹² Véase “La nueva novela latinoamericana”, en *Nueva novela latinoamericana I* (conjunto de ensayos compilados por el propio Lafforgue), p. 32.

¹³ Véase, del primero, *El juicio de los parricidas*, y del segundo, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, en *Revista Universidad de México*, vol. 23, núm. 10, 1969. Este texto será comentado con detalle más adelante.

mente artística, lo universal frente a lo particular, el cosmopolitismo frente al americanismo, la identidad nacional frente a la condición del hombre contemporáneo, la novela convencional frente a la revolución en el lenguaje, el compromiso social del escritor y la ética de la creación como única responsabilidad artísticamente válida, la realidad y la fantasía, etcétera. A propósito de esta confrontación entre la poética regionalista y la de la nueva novela, confrontación de la que se reproducen las dicotomías apuntadas, Rama —sin desmerecer la calidad de las “nuevas obras”— ha llamado la atención sobre un subrepticio deslizamiento, tan habitual en las polémicas generacionales, “donde lo nuevo, por su mera existencia diferencial, aparece como mejor que lo viejo, y el estilo epocal aparece como suficiente garantía de excelencia artística”;¹⁴ Jacques Joset, en cambio, tras reconocer la dificultad de encontrar características comunes en todas “estas ‘nuevas’ novelas de corrientes tan divergentes y de personalidades tan acusadas”, sostiene que es posible admitir que los novelistas contemporáneos se distinguen de sus predecesores (léase, por ejemplo, de Jorge Icaza y su *Huasipungo* —1934—, o de Ciro Alegría y su *El mundo es ancho y ajeno* —1941—) “por las originales visiones que nos dan del mundo americano y por sus tentativas de revolucionar el lenguaje”.¹⁵

¹⁴ La excelencia de *Rayuela*, dice Ángel Rama, no se debe a su pertenencia a un estilo nuevo, sino a sus virtudes propias, y la pertenencia de *La vorágine* a un estilo en desuso no resta nada a su brillo inventivo, porque no es la convencional aplicación de las reglas de un estilo pasado. Véase, *La novela latinoamericana 1920-1980...*, ed. cit., p. 256.

¹⁵ *La literatura hispanoamericana*, p. 130. A pesar de la diversidad apuntada, Joset ensaya una tipología de la nueva narrativa, en la que confluirían las siguientes tendencias: el realismo mágico, la novela de la angustia humana, la caída de las máscaras, la resurrección y muerte de un mito y el discurso sobre la naturaleza de los discursos. Para la explicación de cada una de ellas y de las novelas que las encarnarían, consúltese, en el mismo lugar, las pp. 133 a 155. Joset señala la exageración — “hasta el paroxismo” — de las técnicas y procedimientos tomados de las vanguardias europeas, como un rasgo positivo y diferenciador de la nueva novela, característica estrechamente vinculada a su barroquismo.

Con el paso del tiempo, en ambas orillas del Atlántico, se ha impuesto la identificación crítica de la nueva novela —de su identidad en la búsqueda de recetas novedosas— tanto con la incorporación de la técnicas y procedimientos de las vanguardias poéticas hispanoamericanas, y narrativas europeas y norteamericana (monólogo interior, reemplazo de tercera persona por narradores múltiples o ambiguos, subversión del tiempo y el espacio, fragmentación de la estructura, subordinación de los elementos miméticos a los simbólicos, experimentos tipográficos y de construcción), como con lo que vendría a constituir su teleología esencial: el cuestionamiento o desvelamiento de la realidad mediante la indagación en el lenguaje. En este sentido, la novela moderna de Hispanoamérica se rige por el principio deontológico negativo de no “deber seguir siendo” réplica naturalista de la realidad americana, referente plano, pues la obra es un producto verbal autónomo y ficticio, y su vocación es la invención imaginaria de realidades no reproductoras de lo real, a modo de espejo, sino reveladora (alumbradora, desmitificadora) de los distintos planos y segmentos en que se entretaje un mundo por otra parte inasible. Por eso el prólogo de José Luis Borges a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, donde reivindica el carácter de artificio verbal, el valor del argumento y el intrínseco rigor de la novela de peripecias frente a la vana pretensión transcriptora de la novela psicológica,¹⁶ es considerado por algunos críticos como una especie de manifiesto de la nueva literatura. Del mismo modo que el prefacio que incluye Alejo Carpentier (un artículo publicado anteriormente en *El Nacional* de Caracas) en su novela *El reino de este mundo* (1949), al anticipar la narración de los hechos extraordinarios ocurridos en la isla de Santo Domingo en una época que no alcanza el lapso de una vida humana, “dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus de-

¹⁶ Que “hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil”. Citamos por la edición de la novela a cargo de Alianza Editorial (Biblioteca de Bolsillo), Madrid, 1999, pp. 7 a 10.

talles",¹⁷ acuña la expresión de lo "real maravilloso"¹⁸ para referirse a una de las corrientes de la narrativa hispanoamericana que probablemente más popularidad haya gozado entre el gran público. Y si el "realismo mágico" puede verse (desde finales de los sesenta) como el lugar donde las distancias entre la historia y el mito desaparecen, y *Cien años de soledad* como el ejemplar más acabado de una cultura hispanoamericana de signo antirracionalista (contrapuesta a la de la lógica y racionalismo europeos) que las trayectorias literarias más relevantes del momento vienen a confirmar, las orientaciones realistas fuertemente arraigadas en países como Perú y Chile, han derivado también —por mediación de plumas como las de Vargas Llosa y Donoso— hacia una literatura que reniega del simplismo de las fórmulas miméticas y que lo conjura por vía doble: con la búsqueda de soluciones técnicamente renovadoras, con la ambiciosa proyección de su visión, más allá del contexto particular del hombre que la crea, sobre el total de la civilización contemporánea.¹⁹

¹⁷ México, 1949, p. 19.

¹⁸ Término equiparable al de "realismo mágico", acuñado por Franz Roh en el primer cuarto de siglo e incorporado por el crítico Arturo Uslar Pietri al ámbito hispanoamericano. El "realismo mágico" y su casi sinónimo "realismo maravilloso" a veces se conjugan en la fórmula "realismo mágico maravilloso". Para una análisis de las polémicas que ha suscitado el uso reiterado de estas expresiones, así como de sus diferencias con la literatura fantástica, véase Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, y Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del "realismo mágico" a los años ochenta*. Discrepamos de Villanueva y Viña Liste en la asociación que hacen de realismo mágico y pacto posmoderno de recuperación de la narratividad (de acuerdo con las ideas de Eco) en Hispanoamérica. Como se recordará, Villanueva emplea esta misma fórmula para ensayar una tipología de la narrativa española a partir de 1975, pero su aplicación en el ámbito hispanoamericano parece anacrónico, entre otras razones porque es de todo punto inviable comprobar que Carpentier haya redactado su obra, en los años cuarenta, ciñéndose al imperativo de eludir los excesos del realismo y el experimentalismo que señala Eco, en sus *Apostillas*, en los ochenta.

¹⁹ Véase Teodosio Fernández, *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, pp. 58 y 59. Fernández señala la existencia, en la narrativa representada,

Es importante recalcar que, pese a este indiscutible sacudimiento en la concepción de la novela y el arte del novelar, pese a la asunción por parte del escritor de la soberanía absoluta y las potencialidades imaginativas del texto, muchos autores de la nueva novela, y más concretamente del boom hispanoamericano, defienden tácita o públicamente —como lo hicieron en los cincuenta los socialrealistas españoles— la posibilidad de transformar la sociedad por medio de la escritura; su estrategia, no obstante, rehuye las tentaciones del costumbrismo, el provincianismo o el telurismo, y no apunta ya hacia el inventario civil y denunciador de los males comunitarios, sino que apuesta por un descenso a los niveles más recónditos de la realidad mediante el poder de la imaginación. Pero esa antítesis entre la supuesta pureza lingüística y formal de las novelas del boom, y la intencionalidad primordial y socialmente crítica de otras narrativas como la española, responde más a una serie de corrimientos en el horizonte de expectativas de las recepciones críticas hispanoamericana y peninsular, asociados a los cambios políticos y culturales de las respectivas realidades extra-literarias, que a una verdad extraíble de las novelas, empíricamente verificable. Repárese, de lo contrario, en la siguiente declaración de Mario Vargas Llosa, que, si se cambiara la palabra América Latina por España, y se hiciera abstracción de la fuente de donde procede, podría adjudicarse, por ejemplo, al Juan Goytisolo de los últimos años del franquismo, portavoz de las aspiraciones reivindicativas del conde don Julián. Vargas Llosa dice creer que

América Latina tiene una realidad que está por cambiar de piel, una realidad que va a ser sujeto de grandes transformaciones y de cam-

por ejemplo, por los chilenos Jorge Guzmán (*Job-Boj*, 1968) o José Donoso (*El obscuro pájaro de la noche*, 1970), de una actitud en el fondo antirracionalista, en tanto que esta novelística renovada alberga pretensiones de convertirse en una posibilidad de conocimiento o salvación. A propósito de la trayectoria de Vargas Llosa, Fernández puntualiza que la ambición totalizadora constituye uno de los rasgos caracterizadores de los grandes proyectos narrativos que por entonces parecían constituir la vanguardia cultural hispanoamericana.

bios, y creo que justamente ante esa especie de cadáver surgen ahora, como han surgido siempre en la antigüedad, esos buitres en cierta forma, que son los novelistas. Es curioso. Parece que al novelista el alimento que más le conviniera desde el punto de vista social, histórico, fuera la carroña. Las mejores novelas reflejan —creo yo— justamente sociedades que están por perecer. [...] Yo decía que me parece que la novela es una tentativa de recuperación y de exorcismo de ciertas experiencias. Es como si desde el punto de vista social e histórico ocurriera lo mismo, como si las novelas surgieran a fin de recuperar, de salvar, de rescatar de la nada a esas realidades que van a morir, que van a desaparecer, que van a cambiar, de rescatarlas y también exorcizarlas, porque justamente esas sociedades que ellas reflejan, que ellas muestran, son sociedades roídas por la descomposición, son sociedades enfermas, y las novelas son también, al mostrar esas deficiencias, esos daños, esas lacras, como tentativas de exorcismos de esos mismos daños, de esas lacras y deficiencias.²⁰

En realidad, la tensión entre la idea del artista comprometido con su sociedad y el arquetipo del novelista entregado en alma y exclusivamente a su arte es inherente a una polémica que se remonta a la culminación del modernismo en Hispanoamérica, en los primeros años del siglo xx, y que confronta dos concepciones en principio incompatibles del quehacer literario: la “novela de observación” y la “novela conscientemente artística”.²¹ La verdad, afirma Juan Loveluck, es que al alborar la centuria dos fuerzas en estado de tirantez o coexistencia, dos modos de concebir la ficción, ocupan la escena: por un lado está la dirección documental y realista, caracterizada por un “prurito externo de ‘americanismo’ y acumulación de regionalismos léxicos” que convive con el tono académico de la novela decimonónica; por otra parte, una “corriente antirrealista, imaginista, antiacadémica en la lengua y en la representación del espacio o el contorno”. Estas

²⁰ *La novela* (conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo, 11 de agosto de 1966), Buenos Aires, 1974, pp. 39 y 40.

²¹ Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, p. 11.

líneas o modos de hacer literatura, puntualiza Loveluck, siempre han estado presentes en las letras hispanoamericanas; en este sentido, la vieja novedad del boom no sería sino la “intensificación o más copiosa representación” de una de esas formas, que implica la síntesis de su polo contrario, en esa permanente ondulación —“pendularismo”, dice Loveluck— estética entre “realismo certificable y de pretensiones fotográficas”, y las “tendencias fantásticas, mitológicas, irrealizantes e imagineras”.²²

Un conflicto, por cierto, que se hace patente no sólo entre los diversos novelistas hispanoamericanos afiliados a una u otra postura (es decir, a la del compromiso en lo social o a la del compromiso en lo literario), sino que atormenta frecuentemente, aun después de haberse superado las deficiencias del realismo naturalista, con todo su peso moral y sus carices contradictorios, en las diversas etapas de su creación, a un escritor en particular. El caso paradigmático de esta fluctuación de pareceres respecto a la responsabilidad que el creador debe asumir en su tarea intelectual, es el de Julio Cortázar. En 1971, por ejemplo, el argentino declara —aun reconociendo los lazos que unen al creador con su entorno sociocultural— que un buen novelista no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, siendo la realidad verbal el único instrumento del cual puede valerse para aprehender la realidad total en sus múltiples contextos, por lo que cualquier otra actitud presupone una concepción deformada y deformante de la realidad, digna de terroristas literarios de café;²³ en 1979, sin embargo, su percepción del asunto ha cambiado, y ahora asegura que el hecho de escribir obedece a una vocación lite-

²² “La vieja novedad del ‘boom’”, en *El Urogallo*, núms. 35-36, septiembre/diciembre, 1975, pp. 79 a 84. “La clave —explica Loveluck— está ahí: desde el Descubrimiento, la realidad ‘nueva’ de Hispanoamérica concentra en sí la suma y coexistencia de tales contrarios: ‘maravilla’ vs. ‘realidad’, ‘ilusión’ y ‘verdad’, ‘sueño’ y ‘conciencia despierta’, lo ‘extraño’ y lo ‘cotidiano’, afán fotográfico y distorsión expresionista”. *Loc. cit.*, p. 79.

²³ Véase, de Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Cortázar defiende su postura en las pp. 38 a 77.

raria individual pero también, sobre todo, a una nueva conciencia de compromiso histórico y cultural con Latinoamérica; afirma asimismo (en la lógica de “culpabilidad” que los socialrealistas peninsulares imputaban a los novelistas que no encuadraban en la tendencia entonces dominante) que la literatura fantástica, de la que él es paradójicamente uno de sus hacedores contemporáneos más distinguidos, sólo se acepta si el lector sabe que el autor es históricamente responsable y no pretende proporcionarle una fórmula escapista que le oculte sus problemas acuciantes, que derive en una lectura de “descanso y sillón”. Semejantes planteamientos se radicalizarán: en 1980 Cortázar sostiene que la mejor literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx es aquella que constituye un inventario de los problemas de los pueblos de la América Latina, aquella que plantea la búsqueda de sus soluciones. En 1983 aboga abiertamente por la militancia política y el individualismo artístico en pro de un futuro socialista latinoamericano, y reivindica la lucha, a través de la palabra y los actos, en beneficio de los pueblos del continente, que a los ojos de Cortázar aparecen ahora como una especie de lector macho-colectivo.²⁴

Pero, volviendo a la antinomia entre la “novela de observación” y la “novela conscientemente artística”, y haciendo a un lado el dilema moral entre lo social y lo estético que entrafña tradicionalmente²⁵ (y soslayando también que dichas categorías, en

²⁴ Véase “La literatura hispanoamericana a la luz de la historia contemporánea” (1979), “Realidad y literatura en América Latina” (1980) y “El intelectual y la política en Hispanoamérica” (1983), compilados en Julio Cortázar, *Obra crítica*, vol. 3, pp. 195 a 210, 225 a 238 y 113 a 130, respectivamente. No deja de ser llamativo, aunque se comprende perfectamente por la situación tan crítica que por entonces padecía Argentina, el contraste entre las posiciones —sin duda bienintencionadas pero un tanto candorosas— del Cortázar figura pública activista, y la genialidad rotunda de las divagaciones rayuelanas.

²⁵ Encrucijada que, una vez obrado el cambio de milenio, cuando se habla ya del posboom, de la generación boomerang y del veleidoso término del posmodernismo, sigue manteniendo plena vigencia. La necesidad teórica de elegir entre una novela que pretenda aprisionar literalmente la realidad observada, y otra que busque ante todo constituir en sí misma una obra de arte, implica

los casos específicos, a veces se invaden mutuamente y ponen en tela de juicio los compartimentos más o menos herméticos que les reserva la crítica), hay que fijar para la primera una línea vital que, en Hispanoamérica, pasando por sus distintas facetas realistas, se extiende desde la segunda mitad del siglo XIX hasta 1941, aproximadamente, año en que se publica *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Conviene recordar que es entre 1908 y 1940 cuando aparecen las obras que, hasta antes de la consolidación de la nueva novela (o, si se quiere ser más exacto, hasta antes del conocimiento de la nueva novela a través de la irrupción del boom en el panorama literario español y en el conjunto de las áreas culturales americanas, en los sesenta), representan los modelos de la novelística hispanoamericana moderna. En este punto hay que destacar que prácticamente cualquier estudio que se ocupe del tema, aportará (autores más, pero nunca autores menos) la siguiente lista: *Santa* (1903) de Federico Gamboa, *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Rodríguez Larreta, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos y la ya mencionada *El mundo es ancho y ajeno*.

Por esa época, a la zaga de estas novelas hoy minusvaloradas por buena parte de la crítica por su talante denunciador, salen a la luz otras de contenido verdaderamente protestativo, como *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, y junto a éstas, paulatinamente, comienza a aparecer toda una serie de narrativas experimentales o técnicamente innovadoras que merecen mención

la polémica de decidir entre la producción de obras de contenido genuinamente autóctono que consigan reflejar la situación humana tal como es en América, o, por el contrario, la prescindencia del contexto económico, político y social inmediato, en el entendido de que la literatura debe plantearse como un espacio que funciona con plena autonomía. El Primer Congreso de Escritores de Lengua Española celebrado en Las Palmas en 1979, señala Donald L. Shaw, revela la división fundamental entre "escritores comprometidos" y "escritores no comprometidos" que aún persiste en Hispanoamérica. Véase *op. cit.*, p. 16.

aparte:²⁶ *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, *El libro sin tapas* (1928) de Felisberto Hernández, *Cagliostro* (1934) o *Sátiro o el poder de las palabras* (1939) de Vicente Huidobro... También a partir del segundo lustro de los veinte, las obras tempranas de escritores como Roberto Arlt, Eduardo Mallea y Miguel Ángel Asturias se perfilan como las primeras constataciones del camino hacia la renovación radical de la narrativa hispanoamericana.

Así, es posible sostener que, por los mismos años del éxito de *Doña Bárbara*, lo que Donald L. Shaw denomina “novela conscientemente artística” cobra fuerza y desemboca en “la narrativa de fantasía creadora y de la angustia existencial”,²⁷ creciendo en importancia y disputando a la novela de observación la preponderancia en la jerarquía de las tendencias. Si los treinta son testigos del apogeo y declive de la novela indigenista, el último año de la década está jalonado por la aparición de *El pozo* de Juan Carlos Onetti, obra que ha merecido la calificación retrospectiva —en 1969—, por parte de Mario Vargas Llosa, de línea divisoria entre la novela tradicional y la contemporánea, entre lo que él denomina la “novela primitiva” y la “novela de creación”; los cuarenta se abren con *Tierra de nadie* (1941), del mismo Onetti, y en ese plazo no sólo Borges publica sus relatos más célebres (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941; *Ficciones*, 1944; *El Aleph*, 1949), sino que se eslabona un muestrario de espléndidas novelas: *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias; *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez; *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato; *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal y *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier. A Onetti corresponde, de nuevo, marcar el principio de la siguiente década (aparte del principio de un ciclo novelesco poderosísimo) con la creación, en *La vida breve* (1950), de la ciudad imaginaria de Santa María; Carpentier escribe *Los pasos perdidos* (1953), Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1955) y Carlos Fuentes “mexicaniza” la Manhattan de

²⁶ *Ibidem*, pp. 12 y 13.

²⁷ *Idem*.

Dos Passos y la traslada al escenario urbano de la altiplanicie azteca en *La región más transparente* (1958). Es un lugar común de la crítica explicar el florecimiento de esta narrativa hispanoamericana, en buena medida, como el resultado de la original asimilación de las obras maestras de Joyce, Kafka, Faulkner, Dos Passos o Proust, entre otros, así como por una probable influencia del *nouveau roman*²⁸ y el impacto considerable del surrealismo.

Pero además de esta renovación, de este nuevo señalamiento de linderos que afecta retroactivamente a distintos estratos de la novela hispanoamericana (la novelística anterior a 1930, que es "moderna" en comparación con la de finales del XIX y con buena parte de la producción de principios del XX, se considera ahora "tradicional" si se la compara con la "renovada" que se publica a partir de 1939), hay otros aspectos que influyen en el despegue del boom (y por lo tanto en el subsecuente conocimiento de la nueva novela) y que no obedecen estrictamente a la dinámica de transformaciones estéticas en el seno del campo literario, sino que derivan del curso de los acontecimientos históricos.

1940 es una fecha clave para entender ese proceso. La guerra civil española ha concluido, lo que provoca que algunos de los más destacados intelectuales de la península, perseguidos políticamente, emigren hacia América, en particular a México y Argentina. En sincronía con este éxodo, principia la segunda guerra mundial, hecho que se traduce, desde el punto de vista de

²⁸ Leo Pollmann ha desechado la tesis, planteada en algún momento de los años sesenta, de la "decisiva influencia francesa" en la nueva novela hispanoamericana. Por lo que hace al núcleo de la cuestión, dice Pollmann, "analogías se habían dado desde siempre, es más, se remontan a mucho antes de 1948: la temática existencialista de *El pozo* mostraba ya analogías con *La Nausée* de Sartre, que apareció más o menos simultáneamente; en *Los siete locos* de Roberto Arlt aparecen temas centrales del existencialismo, diez años antes de que Sartre publicara su primera novela y quince antes de *L'Être et le Néant*; *El Señor Presidente* de Asturias podría haber aparecido ya en 1932, es decir, casi al mismo tiempo que *The Sound and the Fury*, si no lo hubieran impedido causas de fuerza mayor [...]; incluso independientemente de Faulkner, supo la 'nueva novela' de Iberoamérica alzar su voz bien pronto". Véase *La "nueva novela" en Francia e Iberoamérica*, p. 344.

la circulación normal de las revistas literarias y los libros producidos en Europa, en su entorpecimiento, cuando no en su total interrupción. Estos dos acontecimientos históricos repercutirán favorablemente en Hispanoamérica. Uno significará, a través de las aportaciones de los intelectuales españoles, una estimulante inyección de conocimientos vinculados a las corrientes literarias europeas en boga; el otro obligará al intelectual hispanoamericano a suplir, con sus propios recursos, los productos culturales que antes se importaban desde el otro lado del océano.

Surgen así, o se reestructuran, editoriales y revistas, suplementos literarios, instituciones culturales, bibliotecas y museos. Pero ni el aporte peninsular ni la interrupción de ese tránsito unidireccional bibliográfico y hemerográfico bastan, por sí solos, para explicar satisfactoriamente ese cambio profundo que obliga al escritor hispanoamericano a ser más productor que consumidor de cultura. Se suman, pues, otros factores: la explosión demográfica que, en un par de décadas, aumenta de forma notoria la población de las ciudades, a las que llega gente originaria de las diferentes regiones agrarias de cada país; el desarrollo de los centros urbanos, a su vez, junto con las reformas en los planes de estudio y las campañas de alfabetización, expande el espectro de la población que ahora tiene acceso a la educación secundaria. De esta manera se van formando las primeras generaciones de lectores potencial y numéricamente mayores que las anteriores, que tienen poco o nulo contacto con la tradición europea y que se manejan casi exclusivamente en su mismo idioma. La fuerza lectora, dicho de otro modo, se comienza a masificar, cerrándose cada vez más los ya de por sí reducidos círculos de las elites (a los que pertenecen, por cierto, varios de los representantes de la nueva novela y el boom). La falta de curiosidad por lo foráneo (léase Europa, fundamentalmente) es, en opinión de Rodríguez Monegal, una de las principales señas identificatorias de estas nuevas hornadas lectoras, el punto de convergencia donde se estrechan los lazos de comunión entre ellas y los autores, donde crece una "conciencia nacional latinoamericana" a la que contribuye evidentemente la novela pero, también, de modo quizá menos pal-

mario pero con un impacto no menos profundo, la poesía y el ensayo.²⁹ La obra de los poetas y los ensayistas se vuelca con ahínco en una doble, metafísica indagación: “la del ser de cada país y la del ser latinoamericano”. En la exploración de las tradiciones permanentes, en el propósito de encontrar las dimensiones prácticas y simbólicas de la realidad, su pesquisa abarca no sólo al respectivo país que ha visto nacer al autor que ahora lo interpela, sino a todo el continente, configurándose así lo que Rodríguez Monegal ha denominado la “inquisición de América”.³⁰

En la conjugación de dichos factores: el aporte intelectual del exilio español, la incomunicación con Europa y, en menor medida, con los Estados Unidos (concentrados en su despliegue bélico), la explosión demográfica, el crecimiento urbano, la fundación de editoriales, revistas y otras instituciones culturales, la alfabetización, el surgimiento progresivo de generaciones lectoras interesadas por los problemas de Hispanoamérica, el ensayismo y la poesía, hay que reconocer todavía ciertos mojones históricos que influyen asimismo, de modo extra lingüístico, en la conformación de la nueva novela y en la maduración o transformación

²⁹ Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*, vol. 1, ed. cit., pp. 14 a 16. Para un análisis detallado del contexto histórico en que se escribe la nueva novela, consúltese Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, 1969.

³⁰ *Op. cit.*, *idem*. En un completo y muy sugerente ensayo titulado *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986), Fernando Ainsa propone un acercamiento a la historia literaria de Hispanoamérica partiendo de la forma en que una identidad se estructura a través de la narrativa que la define y modifica. En realidad, como apostilla Ainsa —pp. 41 a 43—, el concepto de identidad cultural es muy reciente. Surge con las descolonizaciones de África y Asia, después de la segunda guerra mundial, y, una vez generalizado, se aplica por extensión a América Latina. El origen histórico de la noción permite fijar lo que su contenido implica: por una parte, un cuestionamiento de la actitud etnocéntrica de las metrópolis occidentales; por otra, un conjunto de pueblos que, una vez conquistada su independencia, sienten la necesidad imperiosa de reencontrar las raíces rotas de sus culturas. La preocupación por la identidad cultural engloba, entonces, una aspiración correctiva del curso de la historia, una reivindicación de algo que ha sido previamente usurpado.

de las actitudes políticas de algunos de sus hacedores. Nos referimos al nacimiento de la Organización de Estados Americanos, en 1948, mismo que comprometía a los estados firmantes a una respuesta regional ante eventuales conflictos internacionales; la revolución cubana de 1959, propiciadora de un interés sin precedentes por los problemas americanos que se propagan desde el norte de México hasta la punta más meridional del Cono Sur; la muerte de Ernesto Che Guevara en 1967; el golpe de estado de Augusto Pinochet en 1973 y el consiguiente asesinato del presidente legalmente instituido, Salvador Allende; la recesión económica mundial de los setenta, el endurecimiento del régimen castrista y el consecuente desencanto que el caso Padilla produce en buena parte de la intelectualidad hispanoamericana; el afianzamiento de las dictaduras militares hispanoamericanas, lamentables inspiradoras de una especie de género literario conocido como “la novela del dictador”; la caída en Nicaragua, en 1979, del régimen de Anastasio Somoza.

Volviendo a los aspectos literarios de la nueva novela, vale la pena concluir añadiendo que, a partir de 1940, el novelista hispanoamericano tiene en su poder los mejores exponentes de la “narrativa de la tierra”, pero también los ejemplares de una literatura que se identifica cada vez más con la simbología de lo “urbano”, y unos y otros se situán en la línea evolutiva de la propia tradición. Pero además han llegado a sus manos, bien en versiones idiomáticas originales, bien traducidos literalmente por autores de la talla de Alfonso Reyes o Jorge Luis Borges, bien recreados literariamente (sólo hay que leer la traducción de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner que ha conseguido el propio Borges), los textos capitales de las novelas europea y norteamericana del siglo xx. Por lo que hace al entorno extra lingüístico, el cuadro arriba bosquejado permite percibir hasta qué punto estas dos vías, la interna y la externa, la literaria y la extraliteraria, influyen en el desarrollo de una novelística continental. En cualquier caso, con la perspectiva de la distancia, ahora parecen igualmente inexactas las declaraciones que sostienen que los novelistas hispanoamericanos nunca han contado con una tradición narra-

tiva propia, y las que afirman que ni Joyce ni Kafka ni Faulkner —por ejemplo— han significado nada para la novelística de Hispanoamérica. Como ha señalado Fernando Alegría, entre la nueva novela y la anterior narrativa hay un indiscutible, aunque no siempre reconocido, trazo evolutivo; del mismo modo, hay un constante flujo y reflujo de ideas estéticas entre Europa e Hispanoamérica, circunstancia que cuestiona “tanto la aseveración de plagio por parte de los nuevos novelistas, como las declaraciones de los jóvenes novelistas que aseguran haber inventado la pólvora”.³¹

El breve panorama socioeconómico, estético e histórico de la nueva novela que hemos querido delinear deja traslucir un enfrentamiento de duplas antinómicas que se prolonga hasta nuestros días y que revela —como en España— distintas formas de conceptualizar la novela y el arte de novelar a partir de principios deontológicos en principio irreconciliables. Una constante en la narrativa hispanoamericana, en su identidad cultural, que se traduce en una permanente confrontación binaria: unidad contra diversidad, cultura marginal contra cultura metropolitana, turismo contra urbanismo, Próspero contra Calibán, civilización contra barbarie, regionalismo contra surrealismo, indígena contra europeo, nacionalismo contra cosmopolitismo, tradicionalismo contra renovación, etcétera. La narrativa no ha hecho sino participar en y alimentar a un tiempo esta dialéctica, potenciada a su vez por una crítica decantada a favor de uno u otro bando antitético; preocupación, en realidad polémica, repetida intermitentemente a lo largo de la evolución de la novela hispanoamericana, y que se cifra en la siguiente pregunta: ¿es la literatura un reflejo de la realidad social, un pronóstico —y, ¿por qué no?, un diagnóstico— del porvenir, o por el contrario, constituye un modo de expresión artística autónomo, que crea su propia realidad estética y, por lo mismo, sus propios valores, reglas y mecanismos?³²

³¹ *Historia de la novela hispanoamericana*, pp. 293 y ss.

³² Véase Fernando Ainsa, *op. cit.*, pp. 66 y ss.

Oscilante en esta dualidad, la nueva novela se ramifica en una diversidad de tendencias estéticas que no ha impedido a la crítica ni la localización de sus rasgos caracterizadores ni el reconocimiento de la parte nuclear del movimiento del boom.³³ De esta manera, a reserva de analizar en los párrafos que siguen la mirada que este conjunto de escritores dirige sobre su propia y reducida colectividad, hay que destacar por ahora que, por lo que respecta a la nueva novela, conviven y confluyen, en el horizonte de expectativas de los narradores hispanoamericanos pertenecientes a distintas generaciones, orientaciones artísticas heterogéneas que, pese a su pluralidad, permiten hablar genéricamente de una narrativa reconocible por ciertas notas fisonómicas: en primer lugar, el “genuino” espacio geográfico representado por la novela regionalista e indigenista deviene, sobre todo a partir de los años cuarenta,³⁴ o bien “referente urbano”, o bien “escenario simbólico” donde la historia y el mito se amalgaman en una fusión de connotaciones múltiples y metafóricas; en segundo lugar, el tratamiento de las cuestiones sociales y políticas, que ahora, con ser muy crítico, rechaza la candidez de la explicitud y la denuncia de cariz cívico o partidista, instaurando en cambio, como premisa

³³ Integrado, como señala sin ambages Teodosio Fernández, por cuatro grandes protagonistas: Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Grupo medular al que se añadirá, tardía y secundariamente, José Donoso. Véase *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, ed. cit., p. 59.

³⁴ Aunque la crítica suele situar, de conformidad con Mario Vargas Llosa, el principio de la nueva novela con *El pozo* (1939) de Onetti, persiste cierta indeterminación cronológica y cierta confusión terminológica entre dicha narrativa y el movimiento del boom. Así ocurre, por ejemplo, en el ensayo de Donald Shaw, quien menciona tres novelas distintas, correspondientes a tres momentos de publicación diferentes, para fijar los principios de la nueva novela y el boom: es “*Rayuela* la primera novela de éxito y casi escandaloso del boom”; “Si bien la aparición de la nueva novela se remonta a *El pozo* de Onetti en 1939, el boom de la nueva novela empezó con el éxito estrepitoso de *La región más transparente* de Fuentes, casi veinte años más tarde”; “En efecto, hay buenos motivos para sostener que *La vida breve* (1950) de Onetti fue la primera novela del boom”. Véase *op. cit.*, pp. 99, 108 y 259, respectivamente.

novelística, la ambigüedad entre el discurso y el referente, y la consiguiente imposibilidad del primero de reflejar o capturar la totalidad de lo real; en esta nueva concepción novelesca del mundo fragmentado, cobran primacía la alegoría, lo mítico, la leyenda y la fantasía. En tercer lugar, existe una voluntad integradora, una aspiración a la totalidad que —de forma un tanto paradójica— pretende penetrar en las significaciones profundas (multiplicadas, disgregadas) de los problemas universales del hombre contemporáneo; impulso que, como señala Julio Ortega, demanda el cuestionamiento de las técnicas y las formas “tradicionales” para implantar, en el centro mismo de la creación novelística, la crítica a esa creación.³⁵ Por último, sumado a otros aspectos ya comentados (tales como las rupturas espacio-temporales, el desdoblamiento de la tercera persona, el empleo del monólogo interior y, en general, el original aprovechamiento y reciclaje de los recursos legados por la propia tradición, el surrealismo y las vanguardias), e inherentemente ligado a las demás cualidades reseñadas (o quizá vertebrándolas), suele resaltarse el tratamiento revolucionario del lenguaje como el rasgo más distintivo de la nueva novela. Revolución, por supuesto, no siempre verificable desde parámetros cien por ciento fiables e inamovibles y que encarna diversas apariencias, entre ellas el rescate y adaptación del lenguaje oral y el habla popular para vivificar la literatura escrita, y la persistente experimentación e indagación lingüísticas a través de infinidad de recursos: neologismos, distorsiones sintácticas, juegos tipográficos, jitanjáforas, ambigüedad deliberada, recreaciones paródicas de las jergas urbanas o sectoriales, juegos polisémicos, lexicográficos y semánticos, incorporación de las convenciones ensayísticas y poéticas al discurso novelesco, etcétera.

³⁵ “Por eso —añade Ortega— la literatura renuncia a reflejar o imitar la ‘realidad’: su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad”. Véase *La Contemplación y la Fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*, pp. 9 a 15. *Loc. cit.*, p. 12.

UN DATO PARA RECORDAR. UNA ANTOLOGÍA PIONERA

A estas alturas de principios del siglo XXI es una obviedad señalar que se han vertido ríos de tinta para analizar la conmoción y las implicaciones que, en los años sesenta y setenta, generan la nueva novela y —más específicamente— el boom en los campos literarios español e hispanoamericano. Es asimismo evidente que diversas plumas (¿o habría que hablar de teclas de ordenadores?), impulsadas por distintas ideologías políticas y desde diversas concepciones críticas, continúan contribuyendo a acrecentar una ya de por sí imponente bibliografía que reincide, no obstante los años de distancia, en la revitalización de algunos de los temas más polémicos.³⁶ A la aparición de una nueva narrativa que (teóricamente) no sólo pretende dismantelar los viejos esquemas literarios, sino también los políticos, los geográficos, los culturales y los étnicos,³⁷ sucede una literatura crítica que da abundante cuenta de ella, desde tantos ángulos y perspectivas como estudiosos hay que los formulen. Sin embargo, lo que quizá no siga siendo tan ostensible, es que hayan sido precisamente los propios novelistas del boom quienes hayan asumido para sí, en un principio, la empresa de valorar su producción. Porque, como ha señalado Jorge Lafforgue, en los años finales de

³⁶ No hace mucho ha salido publicado, de Mario Santana, *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. El ensayo de Santana, pese a estar muy bien documentado, simplifica un tanto el panorama de la novela peninsular en los años sesenta y principios de los setenta, ya que adjudica al boom (que habría venido a colmar el vacío verificado tras la muerte del realismo social) un papel completamente redentor de la novelística española, lo que implica la anulación de la mecánica transformativa experimentada dentro del propio campo literario hispano. Un título aún más reciente es el que editan Joaquín Marco y Jordi Gracia, *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Para una reseña crítica sobre este ambicioso y extenso trabajo que pretende zanjar inequívocamente algunos de los temas más polémicos del boom, véase Adrián Curiel Rivera, "Los bárbaros revisitados", *Revuelta. Revista latinoamericana de pensamiento*, núm. 1, diciembre de 2005, pp. 137 a 140.

³⁷ Teodosio Fernández, *op. cit.*, p. 55.

la década de los sesenta la tarea de detectar, calificar y promover el movimiento “renovador” de la literatura hispanoamericana corresponde “en gran —y a veces exagerada— medida a sus propios protagonistas; mínimamente a la rutina de la crítica oficial, académica y/o universitaria”.³⁸ Los narradores del boom, en otras palabras, sintieron la necesidad de justificar, y de hecho justificaron, la valía de su propia obra. Un dato que vale la pena tener presente.

A partir de esta constatación (que no ambiciona aportar una nueva exégesis del boom, ni mucho menos glosar todas y cada una de las opiniones de sus integrantes en torno a la relevancia de su producción, individual o colectiva), parece conveniente detenerse, aunque sólo sea de forma somera, en las inaugurales interpretaciones críticas del boom que irían fijando la que, a la postre, imperaría sobre las otras: aquella que privilegia la autonomía del mundo ficticio, y por ende el compromiso del creador con el lenguaje, por encima de cualquier intencionalidad crítica o socialmente reformadora del escritor, y por encima también de sus preferencias políticas o su militancia partidista (percepción que, a su vez, comenzará a ser cuestionada de nuevo en el segundo lustro de los setenta, cuando la llamada generación del posboom replantee, en el marco de la narrativa hispanoamericana, las polémicas cuestiones de siempre). En su fase inicial, el boom va levantando los cimientos deontológicos de las que serán, a la larga, las interpretaciones canónicas entre la recepción crítica en extenso, hispanoamericana y peninsular. En este punto es necesario insistir en que la fijación de la que acabaría siendo algo así como la lectura “oficial” del boom, obedece más a un movimiento en el horizonte de expectativas crítico que a un programa estético, perfectamente coherente y definido, localizable en el seno mismo de las novelas. La oposición entre la integridad soberana del texto y la capacidad del artista para influir en la sociedad rectificando su rumbo (fruto de la vieja polémica acerca de la responsabilidad “comunitaria” exigible al escritor antes, durante y

³⁸ Véase “La nueva novela latinoamericana”, en *Nueva novela latinoamericana* 1, p. 27.

después de la realización de su obra), no es concomitante con las definiciones iniciales que los creadores del boom suministran para referirse a sus propias obras; ellos, por el contrario, originalmente plantean la posibilidad sintética de coexistencia de ambos extremos. En cualquier caso, los narradores de Hispanoamérica, al pronunciarse críticamente sobre sus propias creaciones, proporcionan un marco de referencia —no por indirecto menos cardinal— en la adopción de nuevos parámetros de evaluación novelística por parte de la crítica española.

Pero antes de entrar propiamente en el comentario de los textos críticos del boom más importantes alusivos a su propia producción, es necesario referirse a una antología que, por su carácter pionero, influyó notablemente en el afianzamiento de las expectativas generadas en los sesenta por el conocimiento masivo, encapsulado de la narrativa hispanoamericana. En *Los nuestros*, el ensayista y escritor Luis Harss³⁹ opina que, hasta antes de 1920, no puede hablarse todavía de una verdadera novela latinoamericana. Existe, más bien, una novela que oscila en el flujo de la irresolución. En épocas de crisis moral se vuelve polémica: denuncia las dictaduras, acompaña con su discurso al despertar del nacionalismo, adquiere responsabilidades cívicas y, en medio de la anarquía y las convulsiones políticas, se lanza a la calle a luchar por la justicia social. Los cambios de orientación y enfoque que experimenta al abordar los distintos temas de la realidad de América Latina, son determinados en gran medida por pautas exteriores. El indianismo, el indigenismo, el criollismo y las otras variantes de la literatura regional, por ejemplo, son deudoras de la tradición española y de otros influjos importantes: la escuela realista francesa, el naturalismo positivista de Zola.⁴⁰

Para ilustrar lo que era el clima literario en los años veinte, y aun en el primer lustro de los treinta,⁴¹ Harss, igual que Fuentes

³⁹ Buenos Aires, 1968.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 13 a 15.

⁴¹ “[...] y los años siguientes [a los 20] fueron más de promesa que de éxito”. *Ibidem*, p. 15.

en su ensayo sobre la nueva novela hispanoamericana, trae a colación la obra de Rómulo Gallegos. “Su abrazo épico, su idealismo, su fervor mesiánico, su talento paisajista, su amor por el mito y el folklore” sintetizan las virtudes y las fallas de la novela del primer tercio del siglo. Una novela, a decir de Harss, retórica, pesimista u optimista pero en cualquier caso inocente, demasiado ambiciosa en sus aspiraciones extraliterarias y demasiado modesta en sus objetivos íntimos. En suma: una novela utilitaria que creía en su “mensaje”, y no en su valor como obra de arte.⁴²

Durante este tiempo, sin embargo, circulan ya corrientes subterráneas que empezarán a aflorar cuando aparece en escena un nuevo tipo de escritor: el que, lejos de contentarse con las imágenes que se reflejan en la superficie, busca lo que se oculta en las dimensiones profundas. Para Harss, el primer escritor de esta estirpe que entiende el arte y la vida como una unidad indivisible, es Machado de Assis.⁴³ A partir del literato carioca, según Harss, se observa un firme progreso. Recortándose sobre el trasfondo de la realidad de América Latina (proliferación urbana, sacudidas sociales, los primeros balbuceos del enajenamiento industrial), surgen la psicosis creadora de Horacio Quiroga, los penetrantes retratos arltianos de lo excéntrico y lo marginal, la misantropía porteña de Marechal, la minuciosa exactitud de Cortázar, la pericia técnica de Vargas Llosa. Un desarrollo literario que en realidad se debe a una especie de emancipación del escritor. A medida que las distancias que lo separan de su material se van acortando, las ideas preconcebidas volcadas en su obra empiezan a desaparecer.⁴⁴

La narrativa no ha desechado su afán “totalizador”, pero de la tendencia tradicional panorámica e histórica, sin abandonarla del todo, ha transitado a una plenitud emotiva interior. La novela “exteriorizante” colectivista y la novela “interiorizante” indivi-

⁴² *Ibidem*, p. 21.

⁴³ Harss considera que la literatura brasileña debe quedar incluida en el estudio de la novela latinoamericana, *ibidem*, p. 23. *Passim*.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 23 a 35.

dualista han comenzado a mezclarse en una sana promiscuidad terminológica, que diluye las fronteras. El surrealismo, al explotar los recursos de lo subliminal, ha influido en este tránsito hacia una nueva novela completa: la que “reconcilia las experiencias exteriores e interiores en la base”.⁴⁵

Por lo tanto —continúa Harss—, cada vez tiene menos sentido establecer distinciones entre lo regional y lo urbano, lo local y lo universal. El narrador de la vieja generación sufría una continua crisis de identidad, y por lo tanto el tema de lo autóctono, casi un “desafío a su integridad personal”, estaba siempre presente. La obra de García Márquez demuestra que esto ha cambiado: en ella hay ciertamente una región, pero es un espacio libre de estigmas regionalistas.⁴⁶

Las complejidades del estado moderno, la internacionalización de la cultura y la política son tales que el escritor latinoamericano ya no puede estar aislado. Y en la medida en que las falsas polémicas —una mixtura cacofónica de nacionalismo cultural, orgullo y exaltación patrioterías— van desmoronándose, conforme va perdiendo vigencia la idea de que es necesario definir de antemano una posición artística o política determinada, la narrativa empieza a cobrar una personalidad más íntegra y veraz, “más fuerte en sus entrañas”, y en ella confluyen lo mítico y lo personal, lo social y lo subjetivo, lo histórico y lo metafísico. Por otra parte, apostilla Harss, para el joven novelista actual uno de los hechos axiales de la experiencia latinoamericana es la revolución cubana. Y sin embargo le interesan menos sus fines políticos y económicos que su fuerza moral. Su tarea no es propagandística o de persuasión, sino de ejercicio reflexivo. En el otro extremo, el caso del mexicano José Revueltas es ilustrativo: un escritor declarada y públicamente marxista que ingresa en dimensiones de la realidad —llámense orden místico o psicología— tan verdaderas como cualquier otra.⁴⁷

⁴⁵ *Idem, loc. cit.*, p. 35.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 38 a 41.

De la década de los sesenta en adelante, las condiciones externas han sido particularmente favorables para el novelista. En parte —en este diagnóstico, Harss coincide casi plenamente con Donoso— gracias a que la educación ha aumentado de manera notable la calidad y la cantidad del público lector; en parte porque los medios de comunicación juegan ahora un papel muy importante en la difusión de la cultura y, en parte también, porque las editoriales han modificado su política de publicaciones, aumentándolas e incluyendo en su catálogo títulos que no son necesariamente monumentos prehistóricos o producto exclusivo de plumas extranjeras. Algunas casas editoras latinoamericanas incluso se han internacionalizado, abriendo sucursales en distintos países, y las traducciones foráneas de las obras latinoamericanas también han permitido saltar las fronteras nacionales.⁴⁸

Harss no esconde su optimismo al considerar que el encuentro entre el público y el escritor —ambos, admite, pertenecientes a la clase media, si bien “la cuna humilde, con un poco de suerte y otro poco de sudor, ya no es la muerte automática”— ha atemperado el filtro intermediario de la camarilla literaria y las amistades sectarias. Y aunque es cierto que el novelista en muchas ocasiones aún tiene que mantenerse en diversos empleos, la lotería de becas y concursos literarios contribuye a que se pueda conseguir una situación de comodidad económica favorable al pleno ejercicio de la escritura. El crítico también muestra su entusiasmo afirmando que, a pesar de que algunos países —se refiere a Argentina— todavía mantienen poderosas jerarquías cuyos integrantes dedican su tiempo a elogiarse mutuamente, ni el agasajo, la ceremonia ni la confraternidad son ya garantía de reconocimiento literario, en virtud de que “el talento hoy en día puede hacerse valer por sus propios méritos, porque se basta a sí mismo”. Por lo cual, en términos generales y siempre según Harss, el éxito ya no echa a perder al escritor. Cortázar ejemplificaría de contundente manera este aserto.⁴⁹

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 41 a 43.

⁴⁹ *Idem*, *loc. cit.*, p. 42.

Una vez trazado este panorama de la evolución de la novela latinoamericana, hasta llegar a la nueva novela de los años sesenta, Harss explica cuáles han sido los criterios para incluir o excluir de su antología a este o a aquel escritor,⁵⁰ y hace resaltar lo que él considera el aspecto más característico de la narrativa elaborada por ellos. Por lo que toca a la primera cuestión, el antólogo señala que a mediados de 1964, al leer *Rayuela*, concibió repentinamente la idea de escribir el libro, al descubrir que la literatura latinoamericana, “para el mundo en general y muy particularmente [para] los latinoamericanos, es un misterio tan profundo como la Atlántida”. A continuación, Harss señala que, por no tener “cosa que se parezca a una tradición crítica”, ha tenido que “afilarse la navaja para amputar estrategias e intereses creados”, omitir por propia cuenta y riesgo “nombres que se destacan más por su popularidad que por su mérito artístico”, y eliminar otros más, de fama institucional, que son “productos de las fuerzas publicitarias del compadreo y la autopromoción...”; pocos renglones más adelante anota (lo que en realidad justifica el título del preámbulo: “Prólogo arbitrario”) que él no es autoridad ni experto ni especialista en la materia, sino aficionado que ha recorrido el “camino de la aventura, dejándose guiar por el instinto y la reflexión y fiándose en fin de cuentas en el gusto personal”, para pergeñar, más que un estudio en profundidad, “un perfil, una primera aproximación, una reseña”.

En cualquier caso, la característica más significativa que se aprecia —“sin excepción”— en la obra de los escritores seleccionados, es su preocupación constante por el lenguaje como “medio e instrumento”,⁵¹ lo que se traduce en la finalización de la arcaica costumbre de expresarse con un lenguaje falso y retórico, ajeno a las normas del pensamiento y de las hablas locales. Y uno

⁵⁰ Los antologados son: Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa.

⁵¹ Es evidente que se trata de una errata. Lo que Harss ha querido decir es “medio y fin”, “instrumento y finalidad” o cualquier otra combinación en este sentido.

de los elementos del lenguaje empleados con creciente maestría por esta decena escritora, es el humorismo, que ambienta y disloca lo cotidiano. Muestra de humor en la que Harss ve una señal saludable de que en América Latina las cosas han empezado a cambiar con el tiempo, adquiriendo sus habitantes la aptitud de tomarse menos en serio que antes para “hablar mejor de las cosas de las que podemos reírnos”. Incluso ve más allá, atribuyéndole a la narrativa actual —“tal vez”— la tarea de “ser índice, imagen y presentimiento de transformaciones profundas que están reestructurando los fundamentos de nuestra sociedad”. Ya que, al ser un arte impuro, arraigado tanto en la realidad social como en la vida interior, puede “dar mejor que ningún otro la síntesis de esta experiencia en un lenguaje íntimo y universal”.⁵²

Cabe añadir a lo hasta aquí expuesto un par de breves comentarios. El primero: pese al calificativo de “aventurera” que Harss le obsequia a su selección (que un año después de la primera edición de 1966 se traduciría al inglés con el título *Into the Mainstream*), la suya, más que una antología “de apuesta”, es una antología “de confirmación”, puesto que los narradores reunidos gozaban ya de un prestigio considerable en el segundo lustro de los años sesenta.⁵³ El segundo: en la tercera edición en castellano de su libro (1969), al introducir un “epílogo con restricciones”, Harss se suma a —y engrosa— las corrientes críticas que comienzan a enjuiciar lo que de negativo tiene el fenómeno del boom hispanoamericano. Reza literalmente el añadido epílogo:

En cuanto a lo que ha dado en llamarse el *boom* de la literatura latinoamericana —un fenómeno, se está viendo ahora, que tiene más que ver con una revolución editorial y publicitaria, que con un verdadero florecimiento creativo—, sigue su curso, no siempre brillante, pero frondoso, con su cuota de éxitos y fracasos, como toda em-

⁵² *Ibidem*, pp. 45 a 50.

⁵³ Alguno como Guimarães Rosa hacía rato que lo disfrutaba. Murió en 1967, entre las fechas de las ediciones primera y segunda (que es la que citamos) de *Los nuestros. A ve palabra*, su obra póstuma, apareció en 1971.

presa diversificada en que se mezclan el talento y la inercia. En la multiplicación de los planes no faltan ni los fraudes ni los parásitos disfrazados de émulos, ni las promesas incumplidas. Las trenzas de intereses de antes, que en un momento de euforia parecían superadas, han sido reemplazadas por las camarillas de hoy. Las acciones simplemente han cambiado de manos. La fama rápida y la falta de criterio van juntas, haciendo peligrar constantemente el sentido crítico del que tanto necesita una joven literatura para darse su valor justo. Ya abundan —gracias, en parte, al analfabetismo de las revistas de difusión, que están en la onda— las falsas alarmas, los seudoacontecimientos y las reputaciones infladas.⁵⁴

CARLOS FUENTES. EL “CAUDILLO” DE LA PALABRA

Breve pero sobremanera sustancioso, *La nueva novela hispanoamericana*⁵⁵ de Carlos Fuentes es un texto clave para rastrear las raíces deontológicas sobre las que se edificará posteriormente la interpretación crítica del boom hispanoamericano, y esto a pesar de que Fuentes, a diferencia por ejemplo de José Donoso, no menciona una sola vez el vocablo boom. Pero este lúcido ensayo contiene los principios fundamentales de lo que la novela moderna, a juicio de uno de los portavoces más importantes del grupo de novelistas encaramados desde los años sesenta en el pedestal del éxito sin precedentes y el reconocimiento internacional, “no debe ser”.

Fuentes sostiene que los personajes de *Facundo* compendian los elementos opuestos que confluyen en un conflicto que ha sido el de los primeros cien años de la novela y la sociedad latinoamericanas: la luz o civilización, y la barbarie. De Bolívar a Sarmiento, y de éste a Gallegos, el telón de fondo de la historia y la literatura lo han formado tanto el feudalismo español como las

⁵⁴ *Los nuestros*, p. 463.

⁵⁵ La edición que nos ha sido posible consultar, es la novena reimpresión de la primera (1969), publicada por la editorial mexicana Joaquín Mortiz en 1988.

exigencias ilustradas del liberalismo. Lo que en el ámbito de la literatura se ha resuelto “en un naturalismo, también de estirpe liberal, más cercano al documento de protesta que a la verdadera creación”.⁵⁶

La independencia, señala Fuentes, adquirió un cariz de tragi-comedia: una nueva tiranía, la de las oligarquías y las dictaduras militares, se levantó sobre los cimientos de la antigua dominación. Al lado de la naturaleza devoradora, la novela hispanoamericana crea tres arquetipos más: el dictador, sea nacional o regional; la masa explotada y castigada tanto por la naturaleza como por los caciques; y el escritor que, entre la vergüenza y la gratitud de pertenecer él mismo a la elite en una comunidad iletrada, opta por la civilización, denunciando la injusticia. Y esta actitud, en realidad una situación, la de verse obligado el novelista, debido al atraso y a la falta de canales democráticos de su país, a ser legislador y reportero, paladín y pensador, confiere a la novela tradicional en América Latina otra de sus características: el sentimiento populista.

Sarmiento, a juicio de Fuentes, personifica el apogeo del papel romántico y liberador que se le atribuye al escritor en el siglo XIX. Es un mundo épico que requiere también, como respuesta, la tinta iracunda de la epopeya. Pero las cosas cambiarán en el siglo XX. Entre Sarmiento y Gallegos operan dos transformaciones importantes, una sociopolítica y otra literaria. La primera se refiere a la superposición de una fachada capitalista a las viejas estructuras coloniales. Encuentro entre las empresas financieras norteamericanas y las oligarquías locales que va desplazando hacia las ciudades los centros de influencia. La segunda se traduce en un tránsito del simplismo épico de la novela latinoamericana a planteamientos mucho más complejos.⁵⁷

Es la literatura de la revolución mexicana la que introduce una nota distintiva: la ambigüedad. Por primera vez, los personajes son buenos y malos, viven sus momentos de luz y sus instantes

⁵⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 12 a 14.

de sombra. Mérito en la elaboración narrativa que sin embargo, en opinión de Fuentes, no logra subsanar las deficiencias técnicas de una escritura basada en el testimonio. Y de ahí la importancia de Rulfo: con su sucinta pero ineludible obra, al incorporar la temática del campo revolucionario, sus situaciones y su lenguaje a un contexto universal, clausura para siempre —a decir de Fuentes— la temática documental de la revolución. *Pedro Páramo* constituye el hilo conductor de la nueva novela hispanoamericana.⁵⁸

Una novela que se opone con la fuerza de la imaginación a la esclerótica novela del realismo burgués, patrocinada por las escuelas del realismo socialista y la antinovela francesa, que bien podría llamarse, esta última, “la novela del realismo neocapitalista”. Así, el modo de encarar la novela consistente en la observación descriptiva y psicológica de los individuos en sus relaciones personales y sociales, ha sido superado por los autores que han retornado a las raíces poéticas de la literatura, creando, a través del lenguaje y la estructura, “y ya no merced a la intriga y la psicología”, una segunda realidad o una realidad paralela a la realidad. En otras palabras, Fuentes sostiene que junto a la realidad hay un espacio para lo real, en cierta forma, valga la tautología, más real o verdadero, ya que en dicho espacio se puede reconocer, gracias al mito, la mitad oculta de la vida. La novela que se precie, entonces, debe ser mito, lenguaje y estructura, y no simple fugacidad burguesa.⁵⁹

El escritor europeo debe, por lo tanto, una vez que Fuentes ha sentenciado que con Thomas Mann ha muerto la novela europea de los burgueses, conquistar una nueva universalidad *común* al quehacer literario (esto podría interpretarse, no sin ánimo malicioso, *común* a la novela que el mexicano y sus colegas hispanoamericanos estaban haciendo alrededor de 1969): la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje.⁶⁰

⁵⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 19 y 20.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

Esta línea de argumentación induce a Fuentes a volver al tema de la modernidad enajenada y, con ella, al de una evolución en la literatura que va de la tipicidad a la personalidad, de las disyuntivas épicas a la complejidad dialéctica del aislamiento frente a la comunidad. Si en el siglo XIX la opción entre civilización y barbarie es clara y las posibilidades de debate reducidas, la modernidad latinoamericana posteriormente habrá de arrancar al escritor de la elite, sumergirlo en la pequeña burguesía y confrontarlo con la masa urbana. Pero esta civilización, "lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave".

Presionado por estas contradicciones, sofocado el sueño de la "civilización moderna" por el encuentro del capitalismo norteamericano y las oligarquías criollas, el intelectual de América Latina sólo ve la perspectiva de la revolución. En las últimas décadas, y sobre todo a partir del triunfo y el ejemplo de la revolución cubana, la inteligencia de los países latinoamericanos se sitúa, mayoritariamente, en la izquierda. Pero ni el anhelo ni la pluma del escritor producen por sí mismos la revolución y el intelectual queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea. Y su presencia en un mundo histórico y personal contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una épica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtienen respuesta en el presente, lo obliga a radicalizar su obra no sólo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado.⁶¹

De esto se infiere que el nuevo novelista latinoamericano, radical ante su propio pasado, debe emprender una revisión a partir de un hecho incontrovertible: la falta de un lenguaje. La prosa borgiana es, si se está de acuerdo con Fuentes, la primera en atestiguar este hecho: que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo. Para decirlo de una vez: "La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra

⁶¹ *Ibidem*, pp. 28 y 29.

falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico”.⁶² Y a partir de la certeza de esta universalidad del lenguaje (es de suponer que del nuevo lenguaje fundado o por fundar), “podemos hablar con rigor de la contemporaneidad del escritor latinoamericano [...]”.⁶³

En realidad, todo el ensayo de Fuentes, que contiene lúcidos análisis políticos, socioculturales, económicos, literarios y aun lingüísticos, apunta hacia esa dirección: demostrar que en América Latina —con gran anterioridad al invento de la televisión, a pesar de la revolución mexicana, antes de la nueva novela hispanoamericana— la realidad ha estado disfrazada por un falso lenguaje. O, se podría precisar, por varios falsos lenguajes: el renacentista de la conquista, que oculta el meollo medieval de la empresa colonizadora; el iluminista de la independencia, que esconde la permanencia feudal; el positivista del liberalismo decimonónico, que entrega dicha permanencia al imperialismo financiero o que, ya en el siglo xx, disfraza la reestructuración de América Latina de acuerdo con las modalidades de servidumbre que exigen las sociedades neocapitalistas; el de la revolución, que, en el caso concreto de México, camufla las realidades de la contrarrevolución. En todos los casos, asevera Fuentes, el origen del problema es el mismo: “Un concepto del mundo como orden vertical, jerárquico, de opciones y sanciones de tipo religioso trasladadas impunemente a la vida social e intelectual”.

Quizás, en el principio, el lenguaje que traducía esa actitud mental no carecía de grandeza: era el lenguaje de conquistadores, misioneros y libertadores. En su degradación presente, es la jerga de oradores cursis, políticos semiletrados, agentes de relaciones públicas, gorilas zafios y burócratas patológicos llegados, por el milagro de nuestra debilidad e inadvertencia, al poder [...] dueños del falso lenguaje del subdesarrollo, somos también mimos del falso lenguaje del desarrollo.⁶⁴

⁶² *Ibidem*, p. 31.

⁶³ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 93 y 94. A lo largo de los años, Fuentes ha continuado defendiendo su tesis del carácter dúplice de la realidad hispanoamericana y del len-

La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal —afirma Fuentes—, que, en contraposición, todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario. En América Latina esto parece ser especialmente cierto, ya que todo escritor auténtico, al hurgar en las certidumbres complacientes, las pone en crisis, porque remueve la raíz de algo que es anterior a ellas: “un lenguaje intocado, increado”.⁶⁵

De buena o mala gana —Fuentes sigue su explicación— el lenguaje nos posee a todos. El escritor, simplemente, está “más poseído” por él, y esa posesión proyecta al lenguaje sobre sendos espejos, uno comunitario y otro individual. El escritor y la palabra son la intersección permanente, el cruce de todos los caminos del lenguaje. A través de ellos, el habla se hace discurso y el discurso, lengua; y el sistema entero del lenguaje se convierte en evento, y el evento en proceso. La literatura, al inyectar vitalidad a la estructura lingüística y asegurar el cambio, afirma en el lenguaje la vigencia de todos los niveles de lo real.⁶⁶

Según Fuentes, esta encomiable función, la más obvia y al mismo tiempo la más compleja de la literatura, es posible con especial intensidad en Hispanoamérica. Carpentier, Cortázar, Vargas

guaje postizo que la desdobra. Así, por ejemplo, en otro conocido ensayo sostiene que “desde la época colonial, la América Española ha vivido la doble realidad de leyes humanas progresistas y democráticas (las Leyes de Indias, las constituciones de las repúblicas independientes) en contradicción con una realidad inhumana, retrógrada y autoritaria. Habitamos, simultáneamente, un país legal y un país real, ocultado por la fachada del primero”. Véase *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, p. 17.

⁶⁵ En este punto surge un problema, por lo menos, lógico: si un lenguaje no ha sido creado, probablemente tampoco exista lo que no nombra. Sin embargo, en sentido estricto, a lo que Fuentes hace referencia es al multicitado “lenguaje universal” que subyace debajo de la realidad o falso lenguaje, en forma de una poesía o mito —se podría jugar con las combinaciones “poesía mítica” o “mito poético”— que, al ser renovable, está siempre, simultáneamente, descubriéndose y creándose. El apartado que Fuentes dedica a una “segunda lectura” de *Cien años de soledad* refuerza estas apreciaciones. *La nueva novela hispanoamericana*, pp. 58 a 67.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 94.

Llosa, Sarduy, García Márquez, Lezama Lima, Cabrera Infante, Donoso, etcétera, han centrado la novela latinoamericana en el lenguaje porque para un hispanoamericano⁶⁷ crear un lenguaje es crear un *ser*. El verdadero lenguaje latinoamericano —y he aquí la parte medular del asunto— hace tambalearse a toda la estructura económica, política y social fundada en un lenguaje falso, opresor, vertical y ajeno. Y en este sentido el novelista hispanoamericano contemporáneo, al aportar al planeta la voz verdadera de América Latina, es un revolucionario. Quizá un revolucionario de alcances pírricos, como el propio Fuentes admite en cierto modo,⁶⁸ pero al fin y al cabo un combatiente que niega vivir en el mejor de los mundos.

Apasionante y polémico, el ensayo de Fuentes se interna osadamente en varios callejones sin salida. Con independencia de que la novela hispanoamericana de la década de los sesenta pueda ser tan “burguesa” como la novela que pretende derrocar, sostener que en ella se pone en movimiento un lenguaje verdadero tiene la enorme dificultad de determinar ya no sólo qué es verdadero o falso, sino también los criterios que permiten llegar a dicho veredicto inapelable. El lenguaje revolucionario del que habla Fuentes, por otra parte, se convierte, una vez “establecido”, en lenguaje por revolucionar. Los lenguajes opresores censurados por el literato mexicano también han sido considerados, en determinado momento histórico, lenguajes subversivos. Y, finalmente, si el escritor hispanoamericano cumple su misión “revolucionaria” afirmando que el mundo en el que vive no es el mejor de los mundos, entonces la tropa insurrecta de los sesenta parece

⁶⁷ Esta razonamiento, si se compara con el que figura en el párrafo anterior, resulta un tanto sofisticado. Todos estamos poseídos por el lenguaje, pero el hispanoamericano está desposeído de un lenguaje propio, de lo que se deduce que está poseído por un lenguaje falso. ¿El escritor hispanoamericano, al estar más poseído por el lenguaje que los demás, estará más profundamente desposeído de un lenguaje verdadero? Si es así, ¿cómo consigue un viraje radical? ¿Valiéndose exclusivamente de su voluntad y su talento? ¿Gracias a su hipotética situación de desposeído entre los desposeídos?

⁶⁸ *Ibidem*, p. 95.

incluir a todos los novelistas, por lo que cabría preguntarse, dentro de la lógica del despotismo numérico, si el verdadero rebelde no sería alguien que dijese justo lo contrario: que vive en un mundo feliz.

“NOVELA PRIMITIVA” Y “NOVELA DE CREACIÓN”:
EL TRAZADO DE UNA FRONTERA

Sin lugar a dudas, Mario Vargas Llosa es uno de los representantes de la nueva novela y el boom hispanoamericanos que más precoz y coherentemente se ha pronunciado tanto sobre las técnicas y procedimientos con que ha venido encarando su obra, como sobre los problemas planteados y las metas perseguidas durante la elaboración de cada una de sus novelas. Desde muy temprano —no deja de ser sorprendente que el autor de *La ciudad y los perros* haya contado apenas con veintiséis años cuando ganó el Premio Biblioteca Breve—, Vargas Llosa ha hecho gala de una aguda conciencia crítica respecto a su propia producción y, también, respecto al panorama histórico de la novela en Hispanoamérica y el resto del mundo. Prueba de ello son sus innumerables artículos, estudios, comentarios periodísticos y reseñas críticas, desde las sólidas observaciones que aporta a Luis Harss en la comentada antología de *Los nuestros*, pasando por las copiosas polémicas sostenidas con especialistas de la talla de Ángel Rama, hasta las reflexiones, compendiadas en una bibliografía vastísima, sobre temas tan diversos como el proceso de elaboración de *La casa verde* o la genialidad impar de *El Gatopardo* de Tomasi di Lampedusa. Precisamente uno de sus escritos, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”,⁶⁹ cumple —de

⁶⁹ El artículo fue publicado por primera vez en *Revista Universidad de México*, vol. 23, núm. 10, junio de 1969. Nosotros citamos de *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, pp. 183 a 197; esta antología, entre otros documentos críticos de diversos autores, recoge íntegramente la versión original del texto del escritor peruano.

modo similar al ensayo de Fuentes— un papel señero en la interpretación que, a partir de los sesenta, se hace de la novela hispanoamericana; tanto es así, que buena parte de la crítica que se ocupa del tema, en Hispanoamérica y en España, no sólo no se ha limitado a asumir los postulados generales contenidos en el artículo, sino que además los ha reproducido en sus propias tasaciones, otorgándoles un valor que con frecuencia roza la certeza irrevocable de los creyentes.

El artículo de Vargas Llosa, en resumidas cuentas, traza manifiesta y taxativamente una línea fronteriza que divide la novela hispanoamericana en dos parcelas históricas (que en determinado momento se imbrican) y estéticas perfectamente diferenciadas: una ocupada por los mejores representantes de la “novela primitiva”: *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *Raza de bronce* (1918) de Alcides Arguedas, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *Huasi-pungo* (1934) de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría y *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias; y otra, la “novela de creación”, situada más allá de la anterior y cuyo estandar territorial queda fijado a partir de *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti. Dentro del espectro de esta novelística, cobran un relieve artístico y humano sin precedentes las novelas del propio Onetti, la narrativa de Juan Rulfo, sendas novelas de José María Arguedas y João Guimarães Rosa, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, la obra entera de Fuentes, Cortázar, Carpentier, García Márquez y, por adición tácita, del propio Vargas Llosa. De acuerdo con esta catalogación binaria de la literatura hispanoamericana, entre ambas regiones narrativas se establece un vínculo de subordinación en virtud del cual la franja de la novela moderna o de creación se coloca claramente por encima de la producción primitiva, y esto fundamentalmente por su abrumadora superioridad artística, y sólo secundariamente por su —en general— posterior aparición temporal en el campo literario.

Para defender su tesis, Vargas Llosa argumenta que la novela latinoamericana es, hasta fines del siglo XIX, además de maldita y

tardía (puesto que la circulación de novelas en territorio americano fue prohibida por la Inquisición española, lo que postergaría notablemente el conocimiento de esta literatura en el continente), un género “reflejo” y, posteriormente, “primitivo”. Reflejo: porque ninguno de los narradores románticos o realistas consiguen fraguar un mundo literario válido universalmente, una representación de la realidad, “fiel o infiel, pero dotada de un poder de persuasión verbal para imponerse al lector como creación autónoma”. El interés de las novelas reflejas, por lo tanto, no es literario, sino histórico, y aun su valor documental es limitado. La literatura refleja deviene primitiva, según Vargas Llosa, gracias a Clorinda Matto de Turner, una matrona limeña que introduce en su novela *Aves de nido* elementos “no convencionales”, por ejemplo la morosa descripción lírica de un paisaje concreto: el de la sierra peruana. A raíz de Matto de Turner surge una literatura que, “con variantes y rótulos diversos: indigenista, costumbrista, nativista, criollista, anegaría el continente hasta nuestros días”. La “nueva actitud” primitiva tiene un anverso y un reverso: históricamente significa una concienciación de la propia realidad, una reacción contra el desprecio dirigido a las culturas aborígenes y a las “subculturas mestizas”, un impulso reivindicativo de esos sectores marginados y, a través de ellos, el deseo fundacional de una identidad nacional; representa también un cuestionamiento político, por parte de los escritores, de los excesos de las oligarquías criollas, así como del saqueo imperialista perpetrado en América. Literariamente, sin embargo, la novela primitiva se traduce en “una confusión entre arte y artesanía, entre literatura y folklore, entre información y creación”.⁷⁰

En comparación con la “refleja”, la novela primitiva (sus mejores productos) constituye un paso adelante: los autores latinoamericanos ya no copian a los europeos (aunque, dice Vargas Llosa, “siguen enajenados a formas postizas”) y ahora, “más ambiciosos, más ilusos, copian la realidad”. Sus libros, al apostar por una mayor o menor originalidad temática, ganan “una cierta re-

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 184 y 185.

presentatividad”: tres siglos después de la llegada de los conquistadores, los escritores “han descubierto al indígena y a la naturaleza de América”, y —“ahora sí”— la novela proporciona al historiador y al sociólogo un considerable material de exploración, pues “se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico”. Los seres, objetos y paisajes que las pueblan están allí no por lo que son, sino por lo que representan: “los valores ‘autóctonos’ o ‘telúricos’ de América”. En la mayoría de los novelistas primitivos, es patente un deseo de crítica social, y sus libros, amén de “documentos” (por su interés histórico y sociológico), son “alegatos contra el latifundio, el monopolio extranjero, el prejuicio racial, el atraso cultural y la dictadura militar, o autopsias de la miseria indígena”; su conflicto principal, no obstante, como lo ilustra la selva depredadora en *La vorágine*, o la pampa descuartizadora en *Don Segundo Sombra*, es el del hombre y la naturaleza.

Pero a pesar de simbolizar un salto cualitativo en relación con la literatura refleja, el total de la producción primitiva adolece, a juicio de Vargas Llosa, de una serie de defectos que cualquier novela que se precie, “moderna”, *no debe en ningún caso reunir*.⁷¹ En primer lugar, es una novela pintoresca y rural, en la que predomina el campo sobre la ciudad, el paisaje sobre el personaje y el contenido sobre la forma; la técnica es “preflaubertiana” y, por lo tanto, insuficiente: el narrador se entromete constantemente, ignorando la noción de objetividad en la ficción, y atropellando los puntos de vista de los personajes. Sobrevive el prejuicio romántico consistente en hacer residir todo el interés de la historia en su originalidad, despreciando en consecuencia el tratamiento. El novelista primitivo pretende “demostrar”, no “mostrar”, y sus preocupaciones formales no pasan por una disolución del estilo en el relato, para darle a este último relieve y al mundo ficticio vida, sino por una retórica ampulosa, considerada valor en sí misma y cargada de “provincialismos en los diálogos”; una retórica, por otra parte, afectada de un amaneramiento casticista en las

⁷¹ La traslación interpretativa y el subrayado son nuestros.

descripciones, que consigue justo lo contrario a lo ambicionado por los autores: plasmar en la ficción la “irrealidad”, la “artificialidad”, y no lo real en su “estado bruto”. Íntimamente ligados a estas deficiencias (de las que son, por decirlo de algún modo, causa y efecto a la vez), los temas suelen ser tremendistas, y su desarrollo esquemático, ya que la caracterización de los personajes es superficial y el análisis psicológico “está hecho con brocha gorda”; los conflictos son arquetípicos y maniqueos, por lo que los interlocutores que entran en confrontación lo hacen en calidad de estereotipos, no de “seres de carne y hueso”. Los dramas no son interiorizados, ni aparecen las motivaciones íntimas de las conductas, “la dimensión secreta de la vida”. El espacio en que se desarrolla la acción, por último, es el de la geografía y las relaciones sociales, pero a éstas las gobierna un “sino fatídico”, no “leyes históricas”. Con todo, afirma Vargas Llosa, la novela primitiva, “bien intencionada, sana y gárrula”, es la primera originaria de América Latina (pese a que esto, literariamente, “no signifique gran cosa”), y también la primera en ser traducida y despertar entusiasmo entre los críticos de preferencias estéticas folkloristas.⁷²

La novela de creación, que aparece cuando la primitiva se halla en pleno apogeo, es algo así como el negativo fotográfico de ésta (si bien aquélla simboliza la luminosidad del talento creador frente a las sombras naturalistas del empecinamiento rupestre), cuyo certificado de nacimiento se inscribe, como ya se ha apuntado en varias ocasiones, en las páginas de la primera novela de Juan Carlos Onetti. A partir de *El pozo* (1939), el escritor uruguayo consigue dotar, al total de su obra, de lo que por lógica inferencia, en la línea de argumentación sostenida por Mario Vargas Llosa, será un rasgo caracterizador de la nueva novela hispanoamericana:

un mundo riguroso y coherente, que importa por sí mismo y no por el material informativo que contiene, asequible a lectores de cual-

⁷² *Ibidem*, pp. 185 a 187.

quier lugar y de cualquier lengua, porque los asuntos que expresa han adquirido, en virtud de un lenguaje y una técnica funcionales, una dimensión universal. No se trata de un mundo artificial, pero sus raíces son humanas antes que americanas, y consiste, como toda creación novelesca durable, en la objetivación de una subjetividad (la novela primitiva era lo contrario: subjetivaba la realidad objetiva que quería transmitir).⁷³

De esta manera, la novela de creación consigue transmitir una “impresión de vida contagiosa y auténtica”, ceja en sus empeños de “ser latinoamericana, se libera de esa servidumbre. Ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad”. En contraste con los primitivos, entre los *creativos*⁷⁴ no hay un denominador común ni de técnicas ni de procedimientos ni de estilos ni de argumentos. Su semejanza es, justamente, su diversidad. Los nuevos novelistas ya no pretenden expresar la realidad objetiva, sino la realidad que entrañan sus visiones y sus obsesiones individuales. Pero los mundos creados por sus ficciones, “y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles, representaciones (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina”. La contradicción visible de una narrativa que se ha desligado del presupuesto ético de ser latinoamericana, pero que simultáneamente ofrece una transcripción múltiple del continente, la resuelve Vargas Llosa con la siguiente explicación: algunos nuevos novelistas acuden a los mismos tópicos de la novela primitiva; sin embargo, hay una diferencia sustancial: aquéllos ya no los utilizan como fines en sí mismos, sino como medios literarios, “experiencias que su imaginación renueva y objetiva a través de la palabra”. De ahí que, por ejemplo, con sólo dos libros breves pero “impecables”, Juan Rulfo *ejecute* “el indigenismo verboso y exterior”. Si en la novela primitiva la natu-

⁷³ *Idem. Loc. cit.*, p. 187.

⁷⁴ Pese a que todo parece demandarlo, Vargas Llosa no utiliza siquiera una vez este término. ¿Se trata de una cuestión de cortesía hacia los novelistas prehistóricos o arcaicos? ¿Es un gesto de delicadeza para no herir reputaciones sensibles?

raleza aniquila y genera al hombre, la novelística sucesora ha trasladado el eje de la ficción del entorno al hombre, y son por lo tanto sus tormentos y sus escasas alegrías lo que la obra de Rulfo encarna; del mismo modo, la ambigüedad ha introducido una nota distintiva en la novela de creación, y es en función de ella que los “indios abstractos del indigenismo” se convierten, en una novela como *Los ríos profundos* de José María Arguedas, en seres verdaderos.⁷⁵

Al precisar algunas otras cuestiones en torno a las diferencias cualitativas apreciables entre las novelísticas primitiva y de creación, Mario Vargas Llosa va demarcando otros de los elementos axiales en la interpretación crítica contemporánea de la nueva novela y el boom hispanoamericanos. Se ha dicho —recalca el peruano— que el paso de una narrativa a otra se traduce en una mudanza del campo a la ciudad, en una especie de contraposición entre una novela rural y otra urbana; pero, a pesar de la existencia entre los nuevos novelistas de “apasionados descriptores” de ciudades, como Carlos Fuentes, es “más justo decir que la mudanza fue de los elementos naturales al hombre”. Se ha afirmado asimismo que la importancia de los temas fantásticos, e incluso su prevalencia sobre los realistas, es otro de los rasgos distintivos de la nueva novela. Pero “sería mejor decir que en los nuevos autores la concepción de la realidad es más ancha que en la novela primitiva, pues abraza no sólo lo que los hombres hacen, sino también lo que sueñan o inventan”. Sobre este punto, Vargas Llosa puntualiza que, en razón del poder de persuasión de que depende la verdad o la mentira en una ficción, todos los temas son reales, si el escritor es capaz de dotarlos de vida, en tanto que la referencia a la más trivial de las experiencias humanas puede resultar absolutamente irreal, si es incapaz de hacerlo. Sin embargo, la anterior matización no le impide admitir la posibilidad excepcional de que, “entre los nuevos”, Jorge Luis Borges, “que ha escrito cuentos, poemas y ensayos, no novelas”, “pueda ser llamado con entera propiedad

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 188 a 190.

escritor fantástico". De forma similar, Vargas Llosa reconoce la existencia de una serie de novelistas —Julio Cortázar, José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez— que constituyen un caso aparte, puesto que "sus obras hunden sus raíces al mismo tiempo en esas dos dimensiones de lo humano: lo imaginario y lo vivido".⁷⁶ Y al asignarle determinados atributos a las narraciones más emblemáticas de cada uno de ellos (atributos que superan anteriores insuficiencias), va perfilando el resto de las peculiaridades de la nueva novela, notas caracterizadoras a las que, como hemos dicho, la crítica se aferrará firmemente.

Así: *Rayuela* (1963) tiende un puente sobre el abismo que existe todavía en español entre lengua oral (a la que trasciende por la poesía y el humor) y lengua escrita, fusionando esas dos direcciones y constituyendo un espacio donde las fronteras entre lo real y lo imaginario no existen. *Paradiso* (1966) consigue la creación de un insólito mundo verbal y resucita una función —designio mayor de la novela clásica— eludida por la ficción de nuestros días: el revelamiento de zonas inéditas de realidad. *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962) constituyen distintas facetas de una alegoría sobre la originalidad americana, los argumentos de una tesis: la realidad poética surrealista —que en Europa es fruto de la imaginación y el subconsciente—, en América parece ser realidad objetiva. Con independencia de lo verificable de esta hipótesis, la sólida arquitectura novelesca, la coherencia interna de sus elementos y la elegancia de su dicción dotan al mundo de Carpentier —dice Vargas Llosa— de una verdad intrínseca. En *Cien años de soledad*, por último, la fantasía galopa desbocadamente y traza la silueta de Macondo en el tiempo y el espacio, en múltiples niveles de realidad que oscilan entre lo individual y lo colectivo, lo legendario y lo histórico, borrando los contornos entre lo posible y lo imposible; la desmesura se vuelve norma, el milagro es tan verídico como las guerras o el hambre. La

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 190 a 192.

maravilla es, sin embargo, sólo una de las caras de Macondo, porque sus juegos de espejismos y mutaciones remiten a una realidad concreta: la del continente americano.⁷⁷

Vargas Llosa concluye su artículo con el bosquejo de un sombrío panorama novelesco internacional, lo que redundaría todavía más en beneficio de la novela de creación, que queda resaltada no sólo en comparación con la producción primitiva hispanoamericana, sino en relación con la del resto de Occidente.

La novela de García Márquez, como las anteriores que esta nota menciona (y una docena más que hubiera sido preciso reseñar) revelan una fecundidad original y ambiciosa que delata un momento de apogeo en la narrativa latinoamericana. En estos tiempos en que la novela europea y norteamericana agoniza entre herméticas acrobacias formalistas y una monótona conformidad con la tradición, conviene alegrarse. No tanto por América Latina, pues la salud de una narrativa suele significar una crisis profunda de la realidad que la inspira, sino, más bien, por la vida de la novela.⁷⁸

Un último comentario: al fijar nociones fundamentales en la interpretación crítica de la nueva novela (y, por extensión —¿o habría que decir por reducción?—, del boom hispanoamericano), “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” nos parece un texto imprescindible, más por lo que elogia que por la descalificación masiva que ensaya, desmerecimiento colectivo en el que se incluyen novelas como la de Mariano Azuela, un autor no exento de inquietudes “creativas”, y en el que quedarían comprendidos novelistas como Martín Luis Guzmán —a quien Vargas Llosa ni siquiera menciona—, sólo por traer a colación el caso de otro narrador mexicano. Por no hablar de omisiones todavía más llamativas: Leopoldo Marechal o Manuel Mujica Láinez, por ejemplo. Y sin reparar tampoco en otras invalidaciones infligidas

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 192 a 196. En el siguiente apartado se comenta con mayor detalle la interpretación que Vargas Llosa hace de la celeberrima novela de García Márquez.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 197.

por Vargas Llosa: discretas, como la de Horacio Quiroga; olímpicas, como la de Roberto Arlt.⁷⁹

TRAS LOS DEMONIOS DEL "BÁRBARO DEICIDA".

VARGAS LLOSA OTRA VEZ

A diferencia de su artículo "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", y de los libros de Harss, Fuentes o Donoso (que comentaremos más adelante), la que fuera originariamente la tesis doctoral de Mario Vargas Llosa⁸⁰ analiza sólo de manera indirecta el fenómeno de la novela hispanoamericana de los sesenta, a través del estudio directo y minucioso de la que ha sido probablemente —hasta la fecha ni los críticos ni los estudiosos ni los lectores comunes y corrientes parecen disentir seriamente en esto— la obra escrita en castellano más importante (¿o habría que decir "popular"?) del siglo xx.

Para indagar en las profundidades y en los recovecos de *Cien años de soledad*, Vargas Llosa parte de la siguiente premisa: escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Las causas de dicha subversión pueden ser múltiples, pero todas son susceptibles de definirse como una relación viciada con el mundo. La raíz de la vocación del novelista, por lo tanto, es un sentimiento de insatisfacción contra la vida. Cada novela (aquí no se hacen distinciones de escuelas o tendencias, ni se descalifica a la producción

⁷⁹ Remitimos al lector a las consideraciones de Ángel Rama en torno a *Rayuela* y *La vorágine*, ya comentadas. En el mismo lugar, Rama señala que la polémica planteada entre lo nuevo y lo viejo, en el marco de la novela hispanoamericana del siglo xx, tiende a alterar la verdad histórica y a presentar como invención exclusiva de los años sesenta —si bien no es el caso del artículo de Vargas Llosa, que establece la frontera en 1939— lo que venía desarrollándose en las letras latinoamericanas desde la generación vanguardista de los veinte. Véase *La novela latinoamericana 1920-1980*, p. 257.

⁸⁰ Citamos por García Márquez: *Historia de un deicidio*, 1971.

hispanoamericana anterior) es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.⁸¹

De este modo, la obra de ese rebelde que se llama novelista es dos cosas a la vez: una reedificación de la realidad y un testimonio, indisolublemente unido, de su desacuerdo con el mundo. En su obra estarán presentes un elemento objetivo, la realidad con la que está enemistado, y uno subjetivo, las razones de esta aversión. El resentimiento, la nostalgia, la furia que el escritor agrega a la representación que hace del mundo por medio de la literatura, es el "elemento añadido" de su creación, precisamente lo que distingue a ésta de otros textos sólo informativos. El "por qué" escribe un novelista está íntimamente ligado con el "sobre qué" escribe. Los "demonios" de su vida, es decir, los hechos, las personas, los sueños o los mitos que por algún motivo le enemistaron con la realidad y quedaron grabados para siempre en su alma, son los temas de su obra, objetivados. Él tratará, al mismo tiempo, con las palabras y la fantasía, de recuperarlos y exorcizarlos. La creación narrativa, entonces, se traduce en un proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se transforman, gracias al lenguaje, en elementos objetivos. La experiencia individual muda en experiencia universal.⁸²

Vargas Llosa sostiene que, así como un hombre no está en condiciones de elegir sus demonios, el escritor tampoco elige sus temas, sino que éstos lo eligen a él. Al novelista le han ocurrido ciertas cosas que lo han afectado profundamente, impulsándolo a negar la realidad y querer reemplazarla. Y esas experiencias cruciales, origen de su vocación, son, claro, su estímulo, pero también la materia prima a partir de la cual trabajará. El deicida, mientras no convierte sus obsesiones en historias, es esclavo de las primeras, y sólo en el ejercicio de su vocación, en el dominio de la forma y la materia narrativas, puede liberarse y conseguir el triunfo de suplantar a Dios y destruir la realidad. Como la verdad o la mentira de un mundo de ficción dependen exclusivamente

⁸¹ *Ibidem*, p. 85.

⁸² *Ibidem*, pp. 86 y 87.

de su forma, no de los temas sino de su objetivación en la escritura y la estructura, el suplantador deicida es responsable, como escritor, de su mediocridad o genio.⁸³

La realidad ficticia que pretende crear el novelista se sirve de la realidad real que intenta destruir. En este sentido, el escritor no sólo es un asesino, sino que es un ladrón.⁸⁴ Y esas cosas robadas a la realidad real, son las fuentes de su narrativa, sus, hay que insistir, demonios. Pero estas criaturas diabólicas no solamente son personales, en el sentido estricto de experiencias propias. Son, también, experiencias indirectas de la realidad real, patrimonio de su sociedad y tiempo, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura.⁸⁵

Junto a los demonios personales, desfilan los históricos: hechos determinantes de la realidad real, de carácter social, “que han marcado poderosamente a la colectividad de la que el novelista forma parte, y que lo afectaron a él de manera especial”. Vargas Llosa introduce así una matización: el origen de la vocación del novelista no es necesariamente un trauma particular, puede ser un trauma general, “sentido más profunda o más ciegameamente por él”. Claro que en algunos casos las experiencias personales y las históricas “no pueden diferenciarse: es a través de un demonio personal que un demonio histórico se desliza en la vida del suplantador de Dios”.⁸⁶

Al lado de los personales y los históricos, e incluso antecediéndolos en ocasiones, aparecen los demonios culturales. En este punto, Vargas Llosa censura a quienes —en su mayoría críticos literarios— sostienen dogmática y equivocadamente que, mientras menos influencias registre un autor, más original será su

⁸³ *Ibidem*, pp. 99 a 102.

⁸⁴ Sobre este desvalijamiento de la realidad real, Vargas Llosa opina: “Pero es precisamente en la operación posterior al acto delictivo inicial, es decir en la de dar nombre y orden a esos hurtos, que éstos (si el suplantador de Dios triunfa en su empresa) dejan de serlo, y adquieren una vida distinta, una naturaleza propia”. *Idem*, *loc. cit.*, p. 102.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 103.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 112 y 113.

obra. Se puede, les dice, vivir hondamente no sólo aquello que se ve, sino también lo que se oye o se lee. Lo que determina la importancia de esa impresión “no vivida” en el ánimo del novelista, no es la presencia física de éste en determinado momento o lugar, sino su participación plena en determinada experiencia, la lectura de un libro, la contemplación de una pintura, etcétera, que se convierte en un material de trabajo eficaz. La originalidad de un autor es un problema estrictamente formal,⁸⁷ y no tiene nada que ver con las fuentes de su vocación. Si bien es cierto que el deícida no puede, en lo que se refiere a sus temas, escapar a un cierto condicionamiento de la realidad, tampoco puede, en lo relativo a la forma narrativa, escapar a otro relativo condicionamiento de la realidad: el del lenguaje y la tradición literaria. Pero su originalidad no es un punto de partida, es un punto de llegada. La gracia no está en evitar las influencias temáticas y formales, “sino en aprovecharlas de tal modo que dejen de ser influencias”.⁸⁸

Si Vargas Llosa destina muchas de sus páginas a explicar los demonios personales —fundamentalmente el de la experiencia traumática de Aracataca— y los demonios históricos de Gabriel García Márquez —la guerra de los mil días, el auge del banano, la posición social de sus abuelos—, dedica muchas otras páginas eruditas al arduo trabajo de descubrir cuáles han sido sus demonios culturales. La lista es, si no larga, sí de un peso específico respetable: Faulkner, Hemingway, Sófocles, Virginia Woolf, Jorge Zalamea, Rabelais, Defoe, las novelas de caballería, *Las mil y una noches*, Borges y Camus. Y si el peruano no ha incluido más obras

⁸⁷ Vargas Llosa sostiene que la división entre forma y materia, que él mismo emplea constantemente, es útil sólo para fines esquemáticos. “Así pues, del mismo modo que no tiene sentido hablar de una ‘materia narrativa’ independiente de una ‘forma’ determinada, es igualmente absurdo concebir una ‘forma’ —un estilo, un orden narrativos— como algo independiente de una ‘materia’”. Y más adelante: “En una ficción lograda la ‘materia’ y la ‘forma’ se funden tan perfectamente como el alma y el cuerpo en la concepción cristiana de la vida humana”. *Ibidem*, pp. 133 y 138.

⁸⁸ *Idem*.

y autores, esto sólo se debe a que, cuando uno comienza a tirar del hilo de los demonios culturales de un suplantador de Dios, “descubre que la madeja crece consecutivamente con la parte liberada, que cada fuente remite invenciblemente a otras y éstas a otras”. En suma: “La exacta averiguación de los precursores de un creador consiste, en última instancia, en un sondeo de la cultura universal.”⁸⁹

Vargas Llosa revisa y repasa con detalle y brillantez la extensa obra de García Márquez, pero sus análisis más cuidadosos se centran, naturalmente, en su novela cumbre. Tras reprocharle al colombiano haber declarado que sus primeros cuatro libros se reducían a una gimnasia preparatoria de la prueba decisiva, el peruano reconoce que en *Cien años de soledad* el proceso de edificación de la realidad ficticia alcanza su culminación, ya que esta ficción integra a las anteriores en una síntesis superior, construyendo un mundo de riqueza extraordinaria, y agotándolo. *Cien años de soledad* “pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y también su negación”. En la medida en que describe un mundo cerrado, desde su principio hasta su fin y en todos los órdenes que lo componen: individual y colectivo, legendario e histórico, cotidiano y mítico, es una novela completa. La materia cuaja en la escritura y la estructura, y ambas, forma y materia, tienen “una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente”.⁹⁰

Vargas Llosa, como hemos dicho, contempla su actividad de creador y la literatura toda desde un nivel de reflexión crítica tan consciente que, al hablar de la estructura de la novela, no sólo explica lo que entiende por ella —“el orden de revelación de los datos de la historia”—, sino también cómo se construye. Según él, hay cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa, que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: “los vasos comunicantes, la caja

⁸⁹ *Ibidem*, p. 199.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 479 a 498.

china, la muda o salto cualitativo y el dato escondido". De tal modo que (idea que en cierto modo discrepa de la posición sostenida por él mismo en "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", y de las de Harss, Fuentes y Donoso):

[...] contra lo que se suele afirmar, la estructura de la novela ha conservado a lo largo de su evolución histórica una sorprendente continuidad, una fidelidad tenaz a estos principios estratégicos. Las revoluciones formales de la novela han sido siempre el descubrimiento de uno o varios usos, inéditos hasta entonces, de esos cuatro sistemas rectores de ordenación de la materia narrativa.⁹¹

La combinación de dichos sistemas rectores, el manejo de la realidad objetiva y la realidad imaginaria, los constantes viajes entre uno y otro nivel o plano, los no menos constantes cambios de puntos de vista espacial y temporal, infunden a *Cien años de soledad* esa totalidad en la forma y en el contenido. La estructura refleja la gran ambición de la materia, que se funde en aquélla. La realidad ficticia lo es todo. En ella misma se halla su origen: es, al mismo tiempo, "quien crea y lo creado, el narrador y lo narrado, y así como su vida es toda la vida, su muerte es también la extinción de todo". Todavía más: "la novela perpetra así el mismo deicidio que el novelista quiere perpetrar en el ejercicio de su vocación".⁹²

El paciente desmenuzamiento que Vargas Llosa hace de las obras de Gabriel García Márquez, en especial de la estructura de *Cien años de soledad*, y la docta exposición y búsqueda de los demonios que han alentado en el colombiano su vocación de escritor, son los dos objetivos principales perseguidos por las seiscientas sesenta y siete páginas del ensayo. Pero Vargas Llosa también profundiza en su exposición en un par de temas a los que Harss, Fuentes y Donoso también se refieren: el de la distinción entre civilización y barbarie (léase Europa y América Latina), y el del

⁹¹ *Ibidem*, p. 278.

⁹² *Ibidem*, p. 542.

novelista latinoamericano frente al escritor que representa la tradición (entiéndase fundamentalmente novela latinoamericana de los sesenta y su consecución más perfecta, *Cien años de soledad*, frente a la novela europea, ya que el trabajo, como se ha señalado, no entra en el estudio de la anterior producción americana). Por lo que toca a la primera cuestión, el escritor peruano advierte en las sociedades de América Latina una tendencia evolucionista. Ha habido en ellas una serie de etapas, desde su fundación hasta la segunda mitad del siglo XX, y la novela de García Márquez, al compendiar la novela del mundo, contiene también ese proceso. Las siguientes palabras cifran este dictamen:

Como la familia Buendía sintetiza y refleja a Macondo, Macondo sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real; su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas. Este proceso está 'totalizado'; podemos seguir la evolución, desde los orígenes de esta sociedad, hasta su extinción: esos cien años de vida reproducen la peripecia de toda la civilización (nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia, muerte), y, más precisamente, las etapas por las que han pasado (o están pasando) la mayoría de las sociedades del tercer mundo, los países neocoloniales.⁹³

Para la dilucidación del segundo asunto —una vuelta de tuerca al tema de los demonios culturales—, Vargas Llosa establece una comparación entre Coleridge y García Márquez. Mientras que el primero —afirma— sació su apetito de exotismo sirviéndose de su propia tradición, ya que el conocimiento de otras culturas le llegó tamizado por la suya propia, y en su propia lengua, el segundo tuvo que inventar su propia tradición cultural, de acuerdo con sus propios demonios personales e históricos, y de ahí “el caos de fuentes, la fusión de elementos tan dispares”. De esto se desprende que, si “el escritor europeo debe crear venciendo

⁹³ *Ibidem*, p. 498.

cierto complejo de inferioridad ante su formidable pasado”, el escritor “bárbaro” debe vencer el complejo de superioridad que con probabilidad nacerá en quien “mira hacia atrás y ve pigmeos”; que, si pertenecer a un mundo “civilizado” puede ser una grave desventaja, ya que la “rica tradición cultural propia es, también, una mole que sofoca la originalidad”, no tener “esa camisa de fuerza adormecedora de una tradición” puede traducirse en el acierto de construir “un mundo verbal en el que la realización está a la altura de esa irresponsable ambición que la inspiró”. La conclusión que se extrae a partir de estos razonamientos es que: “tan fecunda como fue la civilización para un Eliot, un Proust o un Thomas Mann”, ha sido para Gabriel García Márquez, a la hora de perpetrar el deicidio, la barbarie. O si se prefiere: que *Cien años de soledad*, novela total que incluye la historia de la civilización y también la de las precarias condiciones sociales y políticas de América Latina —unas condiciones que, por otra parte, a pesar de todo, parecen avanzar hacia etapas superiores—, se origina en, y se retroalimenta de, ese casi providencial estado de salvajismo.⁹⁴

LA EXISTENCIA DEL BOOM INEXISTENTE. JOSÉ DONOSO

La editorial Alfaguara publicó en 1999 una reedición de la *Historia personal del 'boom'*,⁹⁵ el libro más controvertido del escritor chileno. El principio mismo es incendiario:

Quiero comenzar estas notas aventurando la opinión de que si la novela hispanoamericana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria conocida como el boom, se

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 205 a 209.

⁹⁵ Aunque son muy conocidas las ediciones de 1972 y 1983, publicadas respectivamente por Anagrama y Seix Barral, hemos preferido utilizar la última de Alfaguara, misma que reproduce los apéndices del autor y su esposa, María Pilar Serrano, que ya incorporaba la edición de 1983. La referencia completa es: José Donoso, *Historia personal del 'boom'*, Madrid, Alfaguara, 1999.

debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo; y que el boom, real o ficticio, valioso o negligible [sic], pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia: de no ser así el público se contentaría con estimar que la prosa de ficción hispanoamericana —excluyendo unas obras, incluyendo otras, según los gustos— tuvo un extraordinario período de auge en la década recién pasada.⁹⁶

Acompañando a esta contundente declaración, a lo largo de una obra a medio camino entre el ensayo y la autobiografía,⁹⁷ se van sucediendo distintas expresiones ambivalentes que, por un lado, ponen en tela de juicio la existencia del boom, y que por otro, aseguran que la conformación de dicho movimiento o fenómeno literario, en caso de que exista realmente o haya existido, no se debe al arbitrio de aquellos escritores que lo “integrarían”, como tampoco a su unidad de miras estéticas y políticas, ni siquiera a las “inalterables lealtades de tipo amistoso” de sus integrantes, sino, más bien, a la inventiva de aquellos que lo ponen en duda.⁹⁸ Una estrategia de argumentación que, además de sembrar eficazmente el desconcierto entre los lectores y contraponerse abiertamente, por lo que toca a su parte de negación, al título

⁹⁶ *Ibidem*, p. 13. Al centrar el apogeo de la novela en una sola década, Donoso proporciona un claro ejemplo de ese aplanamiento sincrónico de la narrativa hispanoamericana del que habla Ángel Rama, uniformización que, como se ha expuesto, proporciona al menos un criterio para precisar la distinción sutil —y no siempre eficaz— entre los términos nueva novela y boom hispanoamericanos.

⁹⁷ Jacques Joset considera que, dentro de la literatura autobiográfica, *Historia personal del 'boom'* integraría el subgénero “autobiografía personal o literaria”, entendida como discurso sobre sí que selecciona en el pasado del autor-narrador-protagonista las experiencias directamente relacionadas con su función de escritor en tanto productor de textos y/o testigo-participante en lo que comúnmente se llama vida literaria del tiempo. Véase “José Donoso o Modelos para desarmar”, en *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, p. 152.

⁹⁸ *Historia personal del 'boom'*, ed. cit., p. 14.

mismo de la obra, obliga al propio Donoso a clarificar un poco el rumbo de sus razonamientos, especificando más tarde cuál es el verdadero propósito que persigue: más que definir al boom, ya que el autor declara desconocer sus deslindes fluctuantes, su forma hipotética e incluso su contenido, lo que se pretende es dar un testimonio personal y anecdótico de una serie de novelas —publicadas naturalmente en la década de los sesenta— que tuvieron y aún tienen una enorme repercusión literaria.⁹⁹ De esta manera, Donoso intenta eludir la responsabilidad de erigirse en historiador, cronista o crítico del boom. Sin embargo, sus análisis exceden el enfoque meramente aproximativo o incidental.

Para explicar el auge sin precedentes de la novela hispanoamericana a partir de los años sesenta, Donoso ofrece un panorama lóbrego de la novela de la década anterior. La narrativa, entonces, “se pudre” en el anonimato de las capillas geográficas locales, y “casi no existía fuera de las antologías, las aulas y los textos de estudio”.¹⁰⁰ Los polvorientos clásicos españoles y continentales que la crítica y el gusto general intentan imponer como padres literarios a los jóvenes escritores de los cincuenta, la obsesión moralizadora y progresista del realismo social, y los cánones estéticos de los regionalistas, criollistas y costumbristas, son influencias a todas luces perniciosas. En esas circunstancias, la calidad literaria se mide con base en criterios miméticos y regionales, promoviéndose la idea de una novela “nuestra”, seria y utilitaria que retrate fielmente los mundos autóctonos; esto es, las cosas propias y felizmente diferentes a las de los otros, las que contribuyen a una pretendida mejora general de la sociedad. Donoso incluso habla de xenofobia y de machismo chauvinista.¹⁰¹ De una novela cuya arquitectura e idioma debían ser simples, planos, descoloridos, sobrios y pobres; de una literatura, en suma, donde lo fantástico y lo personal quedaban desterrados.¹⁰²

⁹⁹ *Ibidem*, *passim*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 26 a 29.

¹⁰² *Idem*, *loc. cit.*, p. 28.

Esta situación tiene como consecuencia —prosigue Donoso— la propagación entre los jóvenes escritores chilenos de la llamada generación del cincuenta, y también entre sus pares y contemporáneos latinoamericanos, de un sentimiento de orfandad explicable por la ausencia radical de apoyo y comprensión por parte de quienes habrían debido desempeñar, por decirlo de algún modo, su papel de padres literarios biológicos. Este vacío lo colman, en cambio, las obras de los padres literarios extranjeros. Así, la mirada de los nuevos novelistas se dirige fuera del propio territorio, y fuera de la lengua nacional.

La contaminación deformante con literaturas y lenguas extranjeras, el contacto con otras formas y otras artes como el cine o la pintura o la poesía, la inclusión de múltiples dialectos y jergas y manierismos de grupos sociales o capillas especializadas, el aceptar los requerimientos de lo fantástico, de lo subjetivo, de lo marginado, de la emoción, hizo que la novela nueva tomara por asalto las fronteras o las ignorara, saliéndose del ámbito parroquial: el chileno necesitaba escribir ahora de modo que lo entendieran y que interesara no sólo en Talca y Linares, sino también en Guanajuato y en Entre Ríos.¹⁰³

En este orden de ideas, la novela hispanoamericana contemporánea —es decir, la que surge a partir de los sesenta— se plantea desde el principio como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición española y americana, si bien dentro de esta última, algunos autores como Borges o Carpentier ejercen una influencia no por tardía menos fundamental. La nueva novela, contaminada, híbrida, compite así con el estatismo impuesto por el anterior *establishment* literario. Hasta ahora, argumenta Donoso, los empresarios, los editores y los distribuidores no se habían interesado en importar o en exportar literatura, por lo que era muy difícil saber, si no se estaba viajando constantemente, qué se estaba gestando en los otros países de habla castellana (con sus riquísimas variaciones). Algunas experiencias de litera-

¹⁰³ *Ibidem*, p. 31.

to en ciernes del propio chileno ilustran esta situación: el arduo peregrinar que significa la publicación de sus primeros libros, que él mismo tiene que sufragar, o por ejemplo el cambio de perspectiva conceptual del trabajo novelístico que le brinda una estancia de dos años (1958-1960) en Buenos Aires. Por esas fechas lee *Los pasos perdidos* de Carpentier, acontecimiento que le permite asomarse “por encima de las barreras de la sencillez y del realismo”,¹⁰⁴ descubriendo las potencialidades de un barroco revalorizado y al servicio de la novela. Estar fuera del territorio nacional significa entrar en contacto con obras recién publicadas e incluso, a veces, con sus autores, y esto, aunado a los esporádicos viajes, y en concreto al Congreso de Concepción de Chile de 1962, acaba por definir uno de los factores¹⁰⁵ más importantes del boom: la internacionalización de la novela.

De esta manera, al reconocer el incipiente proceso de difusión de un tipo de literatura hispanoamericana susceptible de ser catalogado, poco tiempo después, con un sustantivo en inglés (de claras resonancias onomatopéyicas en el ámbito de la lengua española), la acusación inicial de Donoso en el sentido de que el movimiento analizado es obra exclusiva de sus detractores, parece caer por su propio peso. Es más: el autor, al afirmar que durante el Congreso de Intelectuales de Concepción todavía no había comenzado el boom, admite implícitamente su posterior existencia; y añade un comentario que él mismo califica de curioso: hace diez años —Donoso escribe desde 1972—, “apenas se mencionaron los nombres de Sábato, Cortázar, Borges, Onetti, García Márquez, Vargas Llosa... o Rulfo. Eran casi desconocidos o marginados...”¹⁰⁶

En el mentado Congreso, los escritores latinoamericanos airean una queja general: mientras que ellos conocen perfectamente las literaturas europea, norteamericana y nacional, ignoran

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁰⁵ En repetidas ocasiones a lo largo del ensayo, Donoso emplea los vocablos “rasgo” y “factor” como sinónimos.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 46.

casi por completo, debido al egoísmo y la miopía de las editoriales y los medios de difusión, lo que escriben sus contemporáneos en los demás países del continente americano.¹⁰⁷ Y lo que podría ser una simple declaración de intenciones en torno a una futura pero poco o nada planeada estrategia de divulgación de la literatura a nivel intra e intercontinental, cobra de repente un cariz inesperado. Carlos Fuentes lee una ponencia en la que manifiesta encarecidamente su fe en Fidel Castro y en la revolución, palabras que provocan notable entusiasmo en la mayoría de los oyentes. La general adhesión política de los participantes a la causa cubana, hasta que estalla el asunto Padilla en 1971, constituye para Donoso uno de los grandes factores de la internacionalización de la novela hispanoamericana;¹⁰⁸ internacionalización que es a su vez, como se especifica renglones arriba, desde una óptica que no entra precisamente en cuestiones de rigor terminológico, factor de la existencia del boom.

Si el Congreso representa el primer paso gremial hacia la ruptura de las rígidas fronteras que hasta entonces impiden la libre circulación de la novela hispanoamericana contemporánea, Carlos Fuentes es el primer agente individual de dicho resquebrajamiento. La lectura de *La región más transparente* produce una profunda impresión en Donoso,¹⁰⁹ quien la tuvo en sus manos apenas un año antes del encuentro en la Universidad de Concepción. A su juicio, esta novela se transforma en la bandera literaria que simboliza la posesión de una barroca impureza,¹¹⁰ inscribiéndose en una estirpe de libros profundamente latinoamericana: la de los autores que escarban debajo de la superficie de sus ciudades y naciones para desentrañar su esencia, su alma.¹¹¹ Lo más admirable de *La región más transparente*, estima Donoso, es su audacia y novedad para proponer preguntas y no respuestas, para reunir en

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 49.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 50.

un mismo cuerpo lirismo, imaginación y poderosos análisis intelectuales, anteponiendo la cosmovisión mítica de un lenguaje florido y exuberante, al microcosmos de la aldea tolstoiana descrito con claridad y limpieza.¹¹² Donoso no vacila al concluir que Fuentes encarna el primer momento del boom, y también ve en él a uno de sus factores precipitantes: "...para bien o para mal, su nombre anda unido tanto con su realidad como con la leyenda de su mafia y su farándula".¹¹³

Hay, por lo menos, otros dos momentos claves y varios factores más que permiten a Donoso hablar —sin prescindir por completo de la provocación retórica de negarla de vez en cuando— de la existencia del boom. Entre los primeros se encuentran Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez; entre los segundos, en estrecha relación con el alud de publicaciones que significa la internacionalización de la novela, el autoexilio, la amistad, el cambio de actitud del público lector, la revista *Mundo Nuevo*, la prensa y la propaganda. La tormenta del boom, afirma Donoso,¹¹⁴ estallaría a partir de 1962, cuando Mario Vargas Llosa, un entonces desconocido joven peruano de tan sólo veinticuatro años (en realidad de veintiséis), recibió el Premio Biblioteca Breve, hecho que lo catapultaría a la fama y que también, de paso, consolidaría el estrellato comercial y literario de la editorial barcelonesa Seix Barral. *La ciudad y los perros* hace hablar a todo un continente,¹¹⁵ produce el pasmo del público lector, que de pronto tiene ante sus ojos una obra de mucha calidad escrita por un autor de muy poca edad, y revela que:

[...] los premios podían ser algo más que un gambito comercial, que podían, al fin, tener una función y un propósito serio: el de abrir una carrera literaria y alinearse con un movimiento nuevo [sic]. Significaba, también, que en Europa, en España, los hispanoamericanos no pertenecían a una raza inferior a la de los semidioses que entonces

¹¹² *Ibidem*, pp. 52 a 55.

¹¹³ *Ibidem*, p. 62.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 84.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 67.

leíamos: Cela, Ana María Matute, García Hortelano, Sánchez Ferlosio, Miguel Delibes, Juan Goytisolo.¹¹⁶

La ciudad y los perros infunde en Donoso un desaliento mezcla de admiración y de envidia, ya que mientras Vargas Llosa recibía semejante distinción temprana, el chileno va por los cuarenta y es autor sólo de dos libros de cuentos y de *Coronación*. Pero ese impreciso abatimiento desemboca más tarde en un significativo estímulo literario por la manera que empleaba el peruano para experimentar con los distintos puntos de vista; experimentación intelectual, consciente, que indagaba en la naturaleza misma de la novela, avanzando “hacia una eliminación del intermediario narrador y expresivo para llegar a un arte totalmente objetivizado”.¹¹⁷

La publicación de *Cien años de soledad* en 1967 marca el tercer momento y “quizá el momento definitivo del boom hispanoamericano como boom”.¹¹⁸ A pesar del éxito de los libros de Fuentes y Vargas Llosa, y a pesar de los premios Biblioteca Breve que han ido a parar a manos no españolas, la novela hispanoamericana no sale verdaderamente al mundo hasta el segundo lustro de la década de los sesenta, a partir del triunfo escandaloso y sin precedentes de la obra del colombiano. En este sentido, parece adecuado

[...] afirmar que el boom, estrepitoso y callejero y manchado de lisonja y envidia, tal como se le conoce hoy, causa de que los editores se tiren de los pelos de las barbas de frustración por haber rechazado tal o cual manuscrito en que no supieron reconocer la calidad, y de que los novelistas —sólo muy pocos— pudieran por fin imponer modestas condiciones a través de sus agentes literarios que de pronto comenzaron a coleccionar latinoamericanos, todo esto empieza sólo a partir de *Cien años de soledad*.¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 85.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 69.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 99.

Sobre el contenido de esta obra, curiosamente, quizá por la enorme fama que pesa sobre ella, Donoso no dice prácticamente nada. Se limita a dar algunos datos tangenciales referentes a su autor, por ejemplo, que el prestigio que poseía en 1962 era tan pequeño que su nombre ni siquiera figuró en el Congreso de Intelectuales de Concepción, o a contar de qué modo la celebridad le ha trastornado la vida.¹²⁰

Si Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez encarnan tres momentos axiales del boom, la internacionalización de la novela y la adhesión de los intelectuales hispanoamericanos al proyecto de la revolución cubana constituyen, como se ha dicho, factores que intervienen en el desencadenamiento de dicho fenómeno literario. Resta, no obstante, hacer referencia a otras concausas.

Para Donoso, el autoexilio —que a raíz del golpe militar de Pinochet en 1973 se convierte en muchos casos en exilio— fue un recurso para enfrentarse con el imperio de la capilla nacional. Como era muy difícil tener acceso a los libros que se publicaban en los otros países hispanoamericanos, salir del propio parecía ser no sólo una especie de paliativo sino casi un deber. La ya comentada estancia del chileno en Buenos Aires, o en la Ciudad de México, e incluso visitas más breves a otros sitios, Nueva York por ejemplo, parecen dar coherencia a esta apreciación.

La crítica continental, dice Donoso, se ha equivocado al condenar al escritor que vive el exilio (léase autoexilio), acusándolo de un cosmopolitismo desenraizado, de vivir alejado de los problemas nacionales, incluso de frivolidad y de buscar falsos paraísos extranjeros que le permitan una vida hueca de ostentación y lujo. Una variante más, en el caso del boom, de las incriminaciones de toda época a los escritores latinoamericanos, que casi siempre han vivido, por lo menos durante largas temporadas, fuera de sus países.¹²¹ El caso de los poetas modernistas, cuya popularidad en la segunda mitad del siglo xx ha sido desplazada por la de los novelistas hispanoamericanos, es ilustrativo. Y es que los

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 64 y 99.

¹²¹ *Ibidem*, p. 72.

críticos, observa el santiaguino, no han tomado en cuenta que al salir de la provincia, del asfixiante contorno del propio país, la envidia se minimiza, lo que influye positivamente en la creación literaria.¹²²

Junto con estas cuestiones (el exilio voluntario, la internacionalización y el cosmopolitismo), brota uno de los asuntos más polémicos del boom: el de la amistad de sus integrantes,¹²³ entendida como una mafia dedicada a la mutua alabanza y a la eliminación casi gangsteril de cualquier comentario o crítica dirigidos en su contra. Reputación que, como es sabido, se debe entre otras cosas a una novela, precisamente *La mafia*, de Luis Guillermo Piazza. Sobre esto, Donoso ironiza argumentando que los calumniadores del archimentado boom, en esencia, al alegar que todo es cuestión de amistades y compadrazgos, tienen algo de razón. A principios de la década de los sesenta, dice, el único medio de dar a conocer los libros de los nuevos novelistas es a través de las gestiones de los amigos, que desempeñan un papel de mensajeros o “chasquis”: llevan los libros de un sitio a otro, los regalan, los recomiendan a otros amigos, escriben cartas, notas y críticas.¹²⁴ Y al lado de estos heraldos amigos, brota un ejército de nuncios enemigos que, al denigrar a los nuevos novelistas, colocan al boom en el polémico plano de la chismografía. En este punto, Donoso olvida momentáneamente lo que él mismo ha ex-

¹²² *Ibidem*, p. 75.

¹²³ Es curioso que alguien tan crítico con el boom como David Viñas, a pesar de insinuar que la voz privilegiada del movimiento pudo haber sido impuesta por el imperialismo cultural y la academia metropolitana, descarte la posibilidad de que los escritores “boomeros” hayan constituido una capilla, ya que, en su opinión, no se procuraban espacios comunes donde reunirse para confabular. Contrasta con esta apreciación, la descripción hecha por Donoso (pp. 115 y 116) de una fiesta celebrada en casa de Luis Goytisolo, en la que los novelistas, en presencia de su agente literario, discuten proyectos comunes y se comportan con absoluta familiaridad. Véase, para los juicios de Viñas, “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, pp. 16, 31 y 32.

¹²⁴ *Historia personal...*, p. 92.

puesto acerca de los momentos y los factores del boom, y vuelve a su tesis inicial de la paranoia, achacándoles a los citados embajadores adversos la responsabilidad de haber hecho a los escritores “el señalado favor de organizarlos así por primera vez dentro de la unidad llamada el ‘boom’”.¹²⁵

Pero más tarde se retoma la explicación de los factores —valga la expresión pleonástica— detonantes del boom. Las nuevas novelas, repentinamente dispersadas gracias a las andanzas caballerescas de los chasquis (habrá que suponer que de los “buenos”), crean entre los escritores la conciencia de que es posible trabajar para un público lector más maduro y sofisticado, que se interesa por la literatura como tal, y no como una mera redacción cívica o pedagógica; a mediados de los sesenta, el auditorio “evolucionado” propuesto al novelista era el de todo el ámbito del habla castellana. Lo que induce a pensar en los últimos factores o cofactores: la publicidad, la prensa y la revista *Mundo Nuevo*.

Para rebatir a Miguel Ángel Asturias, quien había declarado durante una conferencia en Salamanca que los novelistas hispanoamericanos de hoy —es decir, de los sesenta— eran meros productos de la publicidad, Donoso incurre en otra de sus apasionadas contradicciones. Ya no son los mensajeros quienes se han encargado de difundir la nueva literatura, sino que la publicidad más eficaz ha sido la aparición en muy poco tiempo de una serie de novelas que se han impulsado las unas a las otras. De esta manera un tanto tajante, queda desechada cualquier insinuación de un montaje publicitario. Y, sin embargo, el chileno legitima la exigencia de publicidad como una forma lícita de defensa del escritor, y quizá olvidando por un momento las dificultades que él mismo ha tenido que arrostrar para poder publicar sus libros, llega a afirmar que actualmente hay demasiadas editoriales ávidas de originales que mantengan en movimiento sus maquinarias comerciales y de impresión para que el escritor de talento muera ignorado.¹²⁶

¹²⁵ *Ibidem*, p. 100.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 71, 71, 76 a 78.

Sin duda la revista *Mundo Nuevo* y la prensa, cosa que Donoso termina reconociendo, influyeron con sus considerables capacidades, llámense publicitarias o de promoción cultural, en la divulgación de la novela hispanoamericana. La primera ejerce, “durante los años en que con talento y discriminación la manejó Emir Rodríguez Monegal”,¹²⁷ un papel decisivo en definir una generación. Es la voz de la literatura latinoamericana de su tiempo, y la historia del boom, “en el momento en que presentó su aspecto más compacto, está escrita en las páginas de *Mundo Nuevo*”.¹²⁸ La segunda, sobre todo la peninsular, celebró al boom, lo condenó, “ensalzó y discutió, pero más que nada, espontánea y generosamente al fin y al cabo [...] lo canonizó”.¹²⁹

Fiel a su estrategia de mixtura de criterios rigurosos con datos en los que tiene preponderancia lo anecdótico, a su táctica de negar y afirmar alternativamente, junto a los momentos y los factores-rasgos del boom que aquí se han subrayado, Donoso entreve y añade un principio y un final “subjetivos” paralelos al principio y al final “objetivos” que han representado la adhesión a Fidel Castro y el escándalo Padilla; así, “para él”, el boom empieza en 1965 en “aquella aparatosa fiesta en casa de Carlos Fuentes, presidida por la figura hierática de Rita Macedo, y termina en casa de Luis Goytisolo, en Barcelona, la Noche Vieja de 1970”.¹³⁰

Hay muchos otros temas que tratar en el libro de Donoso, como el de clasificación jerárquica de los integrantes del boom que Donoso propone “a manera de juego”.¹³¹ Conviven, en todo caso, dos pronósticos contradictorios de lo que será el destino de este fenómeno literario (y, por lo tanto, de la reputación de sus novelistas): uno, manifestado en la primera parte de la obra: “quedarán tres o cuatro o cinco novelas magistrales que lo recuerden”.¹³² Otro, contenido en “Diez años después”, el apéndice

¹²⁷ *Ibidem*, p. 113.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 114.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 197.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 115.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 119 a 124.

¹³² *Ibidem*, p. 125.

ce a la obra añadido por el autor: "...para decirlo de una vez, se trata de que ahora el boom peina las canas de su respetabilidad y digiere, satisfecho, los pingües deleites del triunfo al ceñir los senadores laureles de la gloria".¹³³ Un tercer vaticinio se ofrece en el apéndice "doméstico" —no muy revelador, la verdad— de María Pilar Donoso: el boom "es la presencia de una obra importante y permanente que tiene un lugar definitivo en la historia de la literatura universal".¹³⁴

Ensayo o autobiografía, libro "serio" o "anecdótico", en cualquier caso habrá que replantearse si esta obra es la "historia de un boom imposible", o la "historia imposible del boom".¹³⁵ Provocador y protagonista, Donoso reitera en cada línea, sin decirlo expresamente, que él es en sí mismo un factor y un momento ineludible —quizá remiso— del boom. Y esa historia literaria y personal podrá ser censurable, odiosa, propagandística. Todo, menos imposible.

EL AFIANZAMIENTO DE LA AUTONOMÍA VERBAL DE LA NOVELA

Roland Barthes llama la atención sobre la existencia de una "realidad formal" independiente de la lengua y el estilo, una especie de tercera dimensión de la "forma" que une —no sin tragicidad— al escritor con la sociedad: una "moral" del lenguaje. El novelista en Occidente, dice Barthes, enfrenta el conflicto de la anfibología de la máscara: quiere destruirla y mostrar lo que hay debajo de ella pero, al mismo tiempo, la transformación de la realidad que emprende la novela sólo puede darse ante los ojos de la

¹³³ *Ibidem*, p. 193.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 185.

¹³⁵ Véase Jacques Joret, "José Donoso o Modelos para desarmar", en *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, p. 153. Dice Joret: "Así la 'historia personal' del escritor invade, como sin quererlo, la historia a secas, por más anecdótica y comprometida que sea. Por eso también la de Donoso es una historia de un boom imposible o, dentro de su concepto y estrategia de la autobiografía, la historia imposible del boom".

sociedad. La novela se enfrenta de este modo a la antinomia irresoluble de ofrecer una esencia bajo la forma de un artificio, y en toda escritura presente subyace una doble postulación: un movimiento de ruptura y un advenimiento, “el dibujo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es la necesidad para la revolución de hurgar la imagen misma de lo que quiere poseer en lo que quiere destruir”. Una literatura nueva es instituida por la multiplicidad de las escrituras en la medida en que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto, para devenir en la utopía del lenguaje.¹³⁶

Respecto a la mirada crítica que el boom dirige sobre su propia novelística, la referencia a Barthes viene a colación por la presencia en el ámbito hispanoamericano de la idea de una moral de la forma, de un “deber ser” de la novela y el arte de novelar. Porque es evidente que en los años sesenta algunos de los protagonistas de la nueva novela, por medio de diversos artículos y ensayos, exaltan las cualidades estéticamente revolucionarias de su narrativa, hasta el punto de que las creaciones literarias propiamente dichas, en ocasiones parecen quedar relegadas a un segundo plano, a una segunda lectura, a casi un comentario (narrativo) de otro comentario (crítico) que es posterior en el tiempo pero anterior en la atribución de sentido. La literatura, como ha señalado Teodosio Fernández,

¹³⁶ *El grado cero de la escritura*, pp. 75 y 76. En este sugerente ensayo, Barthes propone las siguientes distinciones conceptuales: *escritura*, colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, y que es esencialmente la moral de la forma, un asunto de conciencia o elección en la confrontación del escritor y su sociedad; el *estilo*, conformado a partir de las profundidades míticas del escritor, diríase que biológicamente, y por lo tanto desplegado fuera de su responsabilidad; la *lengua*, un corpus de prescripciones y hábitos comunes a todos los escritores de una época, el cerco de lo que no se puede decir. Los sutiles juegos e imbricaciones de estos tres componentes, pueden rastrearse sobre todo en las primeras veinte páginas. Según Barthes, la escritura —léase discurso literario— se opone a la palabra por colocarse simbólicamente en una pendiente secreta del lenguaje, en lugar de constituir una duración de signos cuyo movimiento es lo único significativo (p. 22).

compensaba una vez más las carencias de la filosofía y la ciencia a la hora de analizar la difícil realidad latinoamericana, y también a la hora de hacer su crítica y proponer su transformación. Adquiría así una dimensión comprometida y revolucionaria similar a la ostentada en las décadas que siguieron a la independencia, aunque las propuestas de ahora nada tuvieron que ver con la voluntad de progreso característica de aquel tiempo remoto. Ahora los escritores trataban de responder a la convicción compartida de que la novela ocupaba en las sociedades modernas el papel que la recitación de los mitos había ocupado en las primitivas. El mito y la ficción no sólo permitían acercarse a la realidad profunda del hombre, sino también dar cohesión y sentido a los pueblos.¹³⁷

En dicho contexto, la autocrítica de la novela contribuye de modo notable a fijar una orientación, a señalar el itinerario de lo que en determinado momento se interpreta como la realización de la utopía del lenguaje. Por un lado, el boom traza una línea cronológica en la que se reconocen las distintas etapas del fenómeno: su aparición, su desarrollo y paulatino apaciguamiento, y a lo largo de este proceso, el valor depositado en el discurso y sus potencialidades desenmascaradoras cobra fuerza hasta constituir el eje que cimienta conceptualmente el quehacer novelístico y sus últimas finalidades. La valoración ensayística¹³⁸ vinculada a la

¹³⁷ *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, p. 60.

¹³⁸ Hemos prescindido, por el estudio panorámico planteado por nuestra investigación, de un análisis de las innumerables y deslumbrantes reflexiones metanovelescas contenidas en una obra tan portentosa y emblemática como *Rayuela*. Sin embargo, además de la célebre postulación del capítulo 79, que distingue a un hipotético lector macho de otro hembra, en la segunda lectura de la novela propuesta por Cortázar, es posible localizar una serie de planteamientos deontológicos de la novela que coinciden con las posturas de Vargas Llosa o Fuentes. Véase, por ejemplo, el capítulo 116, donde se critican las técnicas puramente descriptivas de las novelas de comportamiento, ensalzándose en cambio, a través de Morelli, la posibilidad de una literatura que incluya y trascienda el tiempo y la historia circundantes en busca del hombre; o el 125, que hace alusión a la gran máscara podrida de Occidente, o el 95, donde unas notas de Morelli revelan su intención de perpetrar una novela absolutamente

propia producción de textos, por lo demás, no sólo es determinante en la estabilización de los elementos interpretativos a los que a la postre se acudirá para predicar sobre boom y la novela hispanoamericana, sino que ayuda a consolidar, en el horizonte de la recepción crítica española, y en el marco de la tensión siempre latente entre los lazos que unen al novelista y su entorno,¹³⁹ la idea de que el compromiso estético que el autor asume con su arte, con el mundo verbal autónomo que pretende crear, debe imponerse sobre cualquier tipo de responsabilidad cívica hacia la colectividad.

Un recuento sumario de lo que se ha apuntado en este y anteriores capítulos, parece confirmar esta aseveración, comprobar que en el horizonte de expectativas de la recepción crítica española ha habido, en relación con la novelística nacional, un corrimiento en el que no ha sido despreciable la interpretación que el boom ha hecho de su propia obra. Si un crítico como Harss¹⁴⁰ afirma en 1966 que el nuevo novelista no se conforma con las imágenes de la superficie y busca lo que se oculta en las dimensiones profundas empleando el lenguaje como medio y como fin, Rafael Conte aprecia en 1969 una actitud de común apelación al realismo entre españoles e hispanoamericanos,¹⁴¹ para pasar a percibir posteriormente —1972—, en estos últimos novelistas, un novedoso lenguaje sujeto a constantes atentados y violaciones, novedad que reside en el tratamiento artístico, en el plano del significante, y no en los temas, que siguen siendo los mismos de siempre.¹⁴² Del mismo modo, si Carlos Fuentes declara en 1969 que la novela de la observación descriptiva ha sido superada por los autores que han retornado a las raíces poéticas de la li-

antinovelesca que destruya las fórmulas literarias convencionales. Citamos de Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

¹³⁹ Tensión común a los campos literarios peninsular e hispanoamericano.

¹⁴⁰ *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. Citamos por la segunda edición en castellano. La primera es de 1966.

¹⁴¹ "Carta abierta a Alfonso Grosso", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 47, 22 de mayo de 1969, p. 3.

¹⁴² *Introducción a la narrativa hispanoamericana: lenguaje y violencia*, pp. 284 a 286.

teratura, creando a través del lenguaje y la estructura una segunda realidad o realidad paralela donde se puede reconocer la mitad oculta de la vida, por lo que la nueva novela se presenta como una nueva fundación del lenguaje *contra* los prolongamientos calcificados de una falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico,¹⁴³ Andrés Amorós ensalza primero —1971— a los jóvenes narradores hispanoamericanos que han conseguido una novela que es, a la vez, obra de arte de rigurosa calidad y testimonio crítico implacable de una realidad social y política notoriamente defectuosa;¹⁴⁴ aunque apenas cuatro años más tarde reconoce que, de los dos caballos que (parafraseando a Fuentes) el novelista tiene que montar simultáneamente, el estético y el político, quizá sólo el primero sea imprescindible para la literatura.¹⁴⁵ Mientras que Mario Vargas Llosa traza la línea fronteriza entre lo que él denomina novela primitiva y novela de creación, y asegura que la novela debe ser, entre otras cosas: una representación de la realidad dotada de un poder de persuasión verbal para imponerse al lector como creación autónoma; un mundo riguroso y coherente asequible a los lectores de cualquier lugar y lengua, porque los asuntos que expresa han adquirido, en virtud de la técnica y el lenguaje, una dimensión universal; la objetivación de una subjetividad; una literatura que ya no sirve a la realidad, sino que se sirve de ella; el espacio donde lo imaginario y lo vivido se funden; el revelamiento de zonas inéditas de la realidad; mientras que Vargas Llosa sostiene todo

¹⁴³ *La nueva novela hispanoamericana*, ed. cit. El subrayado es nuestro. En el mismo sentido, Octavio Paz considera que cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje. La crítica de la sociedad, por consiguiente, comienza con la gramática y el restablecimiento de los significados. La nueva literatura —tanto la poesía como la novela— constituye simultáneamente una reflexión sobre el lenguaje y una tentativa de inventar otro lenguaje o sistema de transparencias para provocar la aparición de la realidad. Véase *Posdata*, pp. 76 y ss.

¹⁴⁴ *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, pp. 22 y 23.

¹⁴⁵ "Novela española e hispanoamericana", en *El Urogallo*, núms. 35-36, septiembre/diciembre de 1975, p. 75.

esto en 1969 y aun explica, en 1971,¹⁴⁶ por qué *Cien años de soledad* alcanza la categoría de novela total, el crítico español Joaquín Marco percibe entre los novelistas peninsulares más jóvenes el influjo benigno de una narrativa latinoamericana reconocible sobre todo por su preocupación por los valores del lenguaje, por los tradicionalmente llamados valores expresivos y por una marcada preferencia por el abandono de temas testimoniales.¹⁴⁷ En tanto que José Donoso, en 1972,¹⁴⁸ señala a Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez como momentos claves del boom en interconexión con una serie de factores extraliterarios, y reconoce, en *La región más transparente*, el estandarte de una literatura profundamente latinoamericana que escarba debajo de las superficies para desentrañar, por medio del lenguaje, las esencias, para conseguir una cosmovisión mítica frente al microcosmos de la aldea tolstoiana, para plantear preguntas y no respuestas, y, en *La ciudad y los perros*, la bandera literaria que simboliza la emancipación del intermediario narrador y la concreción de un arte totalmente objetivado, que interesa al público como tal y no como redacción cívica o pedagógica, un crítico tan conocido en España como José María Castellet afirma en 1973 que el discurso, como valor estético de la novela, ha señalado un camino para la renovación en España.¹⁴⁹

Los ejemplos que muestran este afianzamiento de la autonomía verbal de la novela en el horizonte crítico español, derivado tangencialmente de la consolidación de una deontología novelesca entre los propios narradores del boom hispanoamericano, podrían multiplicarse: el mismo Castellet, al presentar en sociedad a los novísimos poetas que serían también los novísimos novelistas de los setenta, afirma que el ideal compartido entre estos jóvenes escritores es el de la autonomía del arte, el del valor abso-

¹⁴⁶ "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, ed. cit., y *García Márquez: Historia de un deicidio*.

¹⁴⁷ *Nueva literatura en España y América*, pp. 85 y ss.

¹⁴⁸ *Historia personal del 'boom'*.

¹⁴⁹ "Panorama literario", en *España, perspectiva 1973*, pp. 125 y ss.

luto de la poesía, el del poema como objeto independiente, auto-suficiente.¹⁵⁰ Carlos Barral, después de destacar que las obras de los hispanoamericanos son “novelas-novelas” (aunque no llegan a los excesos de especulación formalista del *nouveau roman*) en el sentido que representan un serio esfuerzo de creación literaria, afirma que el boom ha intervenido en el reacomodamiento de la estética narrativa española, por influencia y por reacción.¹⁵¹ Darío Villanueva escribe en los ochenta que la novelística hispanoamericana, frente a la austeridad estilística y el apego inmediato a un mundo de referencia contemporáneo, introduce, como una posibilidad cierta en el horizonte de expectativas de los lectores españoles, la imaginación y el enriquecimiento estilístico y compositivo de la forma novelesca.¹⁵² En la narrativa española de los setenta, sostiene Manuel Vázquez Montalbán desde una perspectiva temporal de treinta y un años, la responsabilidad ética en lo literario se erige como la única pauta inquebrantable de la producción novelesca.¹⁵³

A partir de 1975, tanto en España como en Hispanoamérica, un nuevo principio deontológico, el del pacto de la recuperación de la narratividad, se impondrá sobre el de la autonomía verbal del texto (que, como se ha visto, en algunos casos había derivado hacia un experimentalismo aniquilador de sí mismo), tal como éste se había impuesto sobre el del compromiso del escritor en la novela social. En la península, la crítica acepta mayoritariamente que *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, al aprovechar las técnicas experimentales en beneficio del retorno a aspectos tradicionales del género (reivindicación del argumento, transparencia en el lenguaje), marca un nuevo lindero, más allá del cual se sitúa una producción novelística que, con más desenvoltura que prurito terminológico, ha recibido el marbete global

¹⁵⁰ *Nueve novísimos poetas españoles*, pp. 31 a 47.

¹⁵¹ Véase Fernando Tola y Patricia Grieve, *Los españoles y el boom*, pp. 17 a 19.

¹⁵² “La novela”, en *Letras españolas 1976-1986*, p. 24.

¹⁵³ *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, p. 109.

de posmoderna, fundamentalmente desde el punto de vista de los postulados de Umberto Eco. De modo similar, en la América Hispana, novelas como *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, o un artículo como "Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar a mano"¹⁵⁴ (1979) de Antonio Skármeta, constituyen nuevas demarcaciones que implican un cuestionamiento a las pretensiones totalizadoras de la narrativa del boom, y una llamada para volver a la realidad inteligible, al referente, y revalorizar el compromiso con el mundo circundante (nueva concepción novelesca de la que incluso participarán los escritores del boom). En el ámbito hispanoamericano, el empleo del rótulo posmoderno aplicado a la narrativa posterior a 1975 también ha sido bastante licencioso y anárquico, pero en comparación con España, ha generado polémicas mucho más intensas y acaloradas, aunque en ningún caso más esclarecedoras.¹⁵⁵ En cualquier caso, en el horizonte de expectativas de la crítica, en ambos campos literarios, el principio deontológico de la autonomía verbal del texto, de la moral de la forma del lenguaje, apuntala su autoridad a lo largo de la década de los sesenta y principios de los setenta.

¹⁵⁴ El texto íntegro se puede consultar en Ángel Rama (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, pp. 263 a 285.

¹⁵⁵ Para un seguimiento de los confusos y contradictorios razonamientos de que se vale la crítica para distinguir la novela del posboom de la novela posmoderna hispanoamericana, véase Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*.

CAPÍTULO V

Deontología de la novela de la transición

LA CRÍTICA DIALOGANTE

Hasta aquí hemos analizado la evolución crítica de la novela española en tiempos de Franco, la recepción crítica del boom hispanoamericano, la valoración de la novela en la etapa de la transición política y la forma como el boom va construyendo una interpretación de su propia obra que influye tangencialmente en el corrimiento de expectativas en el horizonte del campo literario peninsular entre 1962 y 1975. Resta precisar de qué modo la crítica española que se ocupa de la transición literaria —coincidente, ésta, con una etapa de relevantes cambios históricos, políticos y culturales en el país—, edifica una deontología de la novela una vez que ha operado, en el campo literario, ese fenómeno que Hans Robert Jauss ha descrito como “objetivación del horizonte de la experiencia lectora”, objetivación que permite rastrear la transformación de las formas y contenidos novelescos, o sea, las sustituciones estéticas verificadas en la serie histórica del sistema literario.¹ La elucidación de la deontología crítica española, por otro lado, implica también un mejor acercamiento a lo que, nuevamente con Jauss, es oportuno llamar *distancia estética*,² esto es, el tramo temporal y conceptual que se extiende entre el horizonte previo y la aparición de una nueva obra que sacude las expec-

¹ Véase “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, pp. 137 a 193.

² *Ibidem*, pp. 166 y ss.

tativas hasta entonces vigentes, provocando a la postre un “cambio de horizonte”.

La crítica española de esos años traza una deontología en la que es posible reconocer la validez y eficacia de tres postulados sucesivos: la novela “debe ser” compromiso social, la novela “debe ser” indagación en el lenguaje, la novela “debe ser” recuperación de la narratividad; proposiciones que en la práctica efectiva del quehacer novelesco, como se ha podido apreciar a lo largo de esta investigación, se corresponden con una serie de novelas hito, obras habitualmente clasificadas en una línea diacrónica, si bien es más que posible que un texto adscrito a una tendencia considerada anterior en relación con otra, coexista con novelas teóricamente posteriores, o incluso se anticipe a ellas. Tal es el caso, por ejemplo, de *El mercurio* (1968) experimental de José María Guelbenzu respecto a la *Reivindicación del conde don Julián* (1970) estructuralista de Juan Goytisolo, ambas regidas por el principio deontológico que privilegia la exploración lingüística, y cuya distinción fundamental habría que buscar, de acuerdo con la definición de “novela estructural” de Gonzalo Sobejano, no en su notorio y compartido talante experimentador, sino en la persistencia, en la segunda, de una intencionalidad crítica que la emparenta de algún modo con el realismo social pre-Luis Martín-Santos. Aquí vale la pena recordar que, tratándose de procesos literarios, las demarcaciones deben entenderse más como asideros intelectuales que como verdades indiscutibles, y que así como *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco, o *Dos días de septiembre* (1962) de José Manuel Caballero Bonald contienen ya los gérmenes de lo que será revolución cierta a partir de *Tiempo de silencio*, los axiomas de la deontología española no nacen de una vez y absolutamente desprendidos de sus antecesores, sino que se configuran como la objetivación de un tránsito de valoraciones que, a su vez, responden a un cambiante suceder de expectativas en el marco de un horizonte. La concreción de un principio deontológico, por lo tanto, es el resultado de un proceso de interrogantes que la crítica dirige a los textos y a los autores, proceso a la larga transformado en una pauta

en virtud de la cual es factible reconocer, con arreglo a una perspectiva teórica formalista, que en una época determinada en la que conviven varias orientaciones literarias, una de ellas representa la cima canonizada de la literatura; la canonización de una forma literaria “conduce a su automatización y provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que conquistan [al cabo del tiempo] el lugar de la más antigua”, repitiéndose el ciclo.³ En esta dialéctica entre forma antigua y forma nueva, se evidencia la mediación activa del crítico en una dinámica dialógica de preguntas y respuestas, hasta que las incertidumbres planteadas por la obra responsable del sacudimiento de las anteriores expectativas son, por decirlo de alguna manera, aprehendidas y estratificadas en el sentido que les brinda la interpretación. El comentario, llevado a axioma deontológico, subvierte la relación, y las expectativas así objetivadas devienen norma a seguir por el escritor, bajo pena de desautorización pública. La crítica cumple de esta manera un papel fundamental en el proceso que va desde el cuestionamiento de las expectativas anteriormente consolidadas en el horizonte, hasta el análisis del replanteo estético que propone la nueva forma y la fijación de un nuevo sentido que se sedimenta en norma. En este apartado intentaremos precisar cuál es la mecánica de la crítica en su tarea interrogadora, para después examinar cómo funciona en su papel de garante del canon, es decir, en su faceta deontológica.

Un análisis de la manera como se desempeña la crítica peninsular en la etapa de la transición novelesca que se extiende de 1962 a 1975, parece requerir el planteamiento de algunas cuestiones medulares que atañen al quehacer crítico en conjunto. En primer lugar, está la cuestión de sus funciones y, vinculadas a ellas, de lo que legitima en el crítico una posición de superioridad jerárquica frente al lector común y corriente. Estrechamente ligado al origen y validez de su autoridad se halla, en segundo lugar, el problema de determinar si lo que dice el crítico es “verdad” y, si es así, de establecer si su palabra encarna un valor

³ Víctor Sklovskiy y Yuriy Tinyanov, citados por Jauss, *op. cit.*, p. 156.

absoluto o sólo (y sobre todo) relativo. En suma: el crítico, por ser precisamente crítico, ¿puede decir cualquier cosa sobre cualquier texto? ¿Está capacitado para, a través de una lectura eminentemente personal, extraer un significado objetivo de la novela, verificable empíricamente al modo de los procedimientos de las ciencias naturales o exactas? ¿Descubre como una revelación el valor inmanente del arte en la forma que contribuye a consagrar, o se lo adjudica socialmente echando mano incluso de argumentos que escapan a la esfera literaria?

De la actividad crítica se dice habitualmente: que es el medio para conseguir una lectura "trascendente" de las obras literarias, a diferencia del contacto puramente placentero procurado por el lector ordinario; que tiene una función normativa y prescriptiva, en tanto que señala el rumbo adecuado que debe seguir la creación partiendo de la base del conocimiento de determinados principios estéticos operantes; que su designio en realidad no es impositivo, sino orientador, puesto que apunta hacia los criterios a los que debe acogerse el escritor para alcanzar una perfecta obra de arte, si bien es verdad que dicha perfección depende en gran medida del reconocimiento de sus pares y de la sociedad a través de la instancia arbitral y legitimadora de la crítica; que la interpretación y descripción profesional de un texto determinado, al dar cuenta de todos y cada uno de los aspectos fundamentales del mismo, informan a los lectores de los avances y novedades más relevantes experimentados en el campo literario; que el espaldarazo crítico a un texto es el reconocimiento más gratificante para el literato de talento, además de que favorece la conexión entre los creadores del momento y su público; que la crítica ejerce un valioso cometido taxativo y disuasorio, pues si por una parte determina cuáles son los logros estéticos plausibles, y ensalza el descubrimiento de nuevas fórmulas de expresión artística, por otra advierte al lector de las deficiencias de los productos literarios del presente, y del peligro que entraña para el "gusto" no reparar a tiempo en ellas; que gracias al conocimiento claro y riguroso que se obtiene con el cultivo de la lectura especializada, se tiende un puente entre las grandes obras maestras

del pasado y los escritores y lectores contemporáneos. La lectura del crítico, sostiene Dámaso Alonso, suscita profundas y nítidas intuiciones totalizadoras de la obra, que ha de comunicar y valorar. El crítico es un intérprete del texto y un mediador entre el autor y el público receptor.⁴ La obra literaria tiene un significado objetivamente describible que se identifica con la intención del autor, afirma Fernando Lázaro Carreter,⁵ y corresponde al lector profesional dilucidarlo.

La crítica se ha atribuido históricamente la facultad de desentrañar el sentido profundo de los textos, actitud que no debe extrañar sobremanera si se tiene en cuenta, como recuerda George Steiner, el origen teológico de toda práctica interpretativa.⁶ La necesidad de verdad, podría aventurarse, ha sido para la crítica,

⁴ Véase *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, p. 213. Otra de las aseveraciones más comunes que salen a relucir cuando se habla de las tareas del intérprete literario, es la que establece una división entre una crítica "científica o seria", es decir, "académica", "diacrónica", sujeta a las metodologías y los enfoques estipulados por la investigación universitaria, y una crítica "periodística", elaboradora sobre todo de breves comentarios y reseñas —más o menos superficiales, más o menos orientadores o valorativos— acerca de novedades bibliográficas, de acuerdo con los esquemas culturales vigentes o sincrónicos (Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 237). Sin entrar en consideraciones relativas a si toda la crítica universitaria es por sí sola relevante, o si la periodística es por esencia inferior a la anterior, baste señalar que esta diferenciación, en la crítica española de los años 1962 a 1975, es prácticamente insostenible, puesto que son los críticos más activos quienes ocupan ambos espacios.

⁵ "El poema lírico como signo", en M. A. Gallardo (ed.), *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, 1984, pp. 41-53, citado por Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 975.

⁶ "La disciplina de la lectura, la idea misma del comentario y de la interpretación, de la crítica textual tal como la conocemos, derivan del estudio de las Sagradas Escrituras o, más exactamente, de la incorporación y desarrollo en ese estudio de prácticas más antiguas de la gramática, la recensión y la retórica helenísticas. Nuestras gramáticas, nuestras explicaciones, nuestra crítica de textos, nuestros esfuerzos por pasar de la letra al espíritu, son los inmediatos herederos de las textualidades de la teología y de la exégesis bíblico-patristica y judeo-cristiana occidental". Véase "Presencias reales", en *Pasión intacta*, p. 74.

a lo largo de los años, lo que el principio de verosimilitud para la narrativa moderna. Y esa "verdad", ese propósito de revelar lo que la obra significa *realmente* con frecuencia ha dejado traslucir interpretaciones fundadas más en la verticalidad del arbitrio que en el carácter irrefragable de determinados argumentos. Porque la crítica no siempre elude con fortuna la paradoja de suministrar criterios fidedignos para calificar elementos tan inestables y dinámicos como son las producciones literarias. De hecho, no parece descabellado establecer analogías entre el ejercicio de la crítica y algunos ordenamientos normativos, pongamos por caso la moral o el derecho, que si bien tienen que adaptarse a los cambios de la sociedad y ajustar en consecuencia sus reglas y principios, continúan imponiendo sus puntos de vista hasta que esas modificaciones no se actualizan en nuevas disposiciones reguladoras.⁷ En cualquier caso, teniendo en consideración que el desarrollo de la estructura literaria implica una compleja red de relaciones de intercambio entre la serie histórica de normas y la serie histórica de las correspondientes obras literarias, y habida cuenta de que la vitalidad de un texto depende precisamente de su tensión con el principio estético imperante,⁸ el papel del crítico en la sociedad no puede reducirse razonablemente al de un tiránico dictaminador con patente de corso, sino que en él debe reconocerse, en

⁷ Normas, las de la moral y el derecho, que se distinguen entre sí no siempre por lo que mandan hacer o dejar de hacer, pudiendo coincidir y coincidiendo habitualmente en sus contenidos, sino por la potencialidad de las segundas de ser aplicadas coactivamente, esto es, mediante el uso de la fuerza organizada del aparato estatal. Podría discutirse si la crítica literaria ensaya actuaciones de naturaleza coactiva, en el sentido de inhibir determinadas realizaciones o tendencias artísticas bajo pena de sanción, y aunque evidentemente los críticos no cuentan con una "policía" que ejecute o administre sus disposiciones estéticas (en el contexto de este parangón, la crítica sería también legisladora de sus propias regulaciones), su influjo amenazador para el literato, como se desprende por ejemplo de las intervenciones de Barral y Castellet, dista mucho de ser una cuestión meramente metafórica.

⁸ Félix Vodicka, "La estética de la recepción de las obras literarias", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción* (publicada originalmente en alemán en 1979), p. 56.

principio, un mediador o portavoz de los constantes acoplamientos entre pautas vigentes y propuestas alternativas. Y es que, como ha advertido Félix Vodicka, es erróneo pensar la literatura como un conjunto de obras existentes en un tiempo acotado, entre otras cosas porque junto a ellas hay un sistema de normas y postulados, que son al fin y al cabo las herramientas y el punto de partida de cualquier valoración interpretativa. El horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo o una sociedad determinados, se explaya Vodicka, comprende (nosotros diríamos "remite tácitamente a") un elenco de obras organizadas en una jerarquía de valores establecida. Pero en rigor, la norma literaria sólo excepcionalmente queda estabilizada con absoluta rigidez, puesto que es objeto de constantes intentos de superación. Cada nueva obra pugna por hacerse un lugar en esa escala de normas, ya sea para darles una dirección renovada, ya sea incluso a riesgo de clausurarlas, y al hacerlo se somete a una instintiva (aunque no enteramente "subjetiva" o "psicológica", como veremos) valoración de los lectores. Estimación que es significativa, por lo que hace a la jerarquía de los valores instituidos, sólo cuando es pública. De ahí la importancia del crítico, quien desde esta perspectiva, cumple la función de portador (y anunciador) del desarrollo de las normas literarias en la permanente tensión de éstas con los textos.⁹ Al enjuiciar en qué medida la obra cumple las exigencias que demanda dicho desarrollo normativo, y al poner de relieve los aspectos positivos y las deficiencias del texto candidato a sacudir el axioma estructurante de la escala valorativa, el crítico se pronuncia no sólo sobre la validez de respuesta a las expectativas del público lector, sino también sobre la validez de la respuesta del público lector al texto.¹⁰

Pero, volviendo a la pregunta que nos hacíamos más arriba, ¿puede la crítica, avalada por su autoridad, decir *lo que sea*? ¿En qué consiste exactamente *su autoridad*? Es un tópico decir que la

⁹ *Ibidem*, pp. 56 a 62.

¹⁰ Este doble papel enjuiciador de la crítica, hacia los creadores pero también hacia los que leen a los escritores, no siempre queda suficientemente destacado.

crítica literaria, y con ella los críticos, deben evitar la tentación de los prejuicios y regirse en cambio por principios y métodos de valoración imparciales y objetivos. Sin embargo, es evidente que esta afirmación, hecha con toda la buena fe que se quiera, tropieza en la práctica con la naturaleza misma del ejercicio crítico, que no es otra que la de la lectura personalísima de un texto determinado, al margen de que las valoraciones “subjetivas” tengan que formularse en un código convencional o discurso compartido por los lectores profesionales. Pretender que la actividad de enjuiciamiento literario es por completo ajena a una cuestión de preferencias y gustos, es atribuirle al dictaminador una facultad robótica de tasación y al texto un sentido unívoco y una calidad, en cuanto objeto de estudio, equiparable a la de aquellos a partir de los cuales se inducen las leyes de las ciencias naturales y exactas. Y esto sin tener en cuenta que el crítico puede mentir o descalificar deliberadamente, falsear o manipular la lectura en beneficio de intereses dudosos o de prebendas del tipo de las que generan las políticas editoriales y de mercadeo más agresivas. Hay pues, en la pretensión de objetividad infalible del crítico, ciertos resabios de presunción sacerdotal cuyos orígenes se remontan, probablemente, a las metas trascendentales perseguidas por la exégesis teológica. Pero es evidente que la palabra crítica y la Palabra, como han señalado los “nuevos críticos” desde posiciones más conflictivas,¹¹ pueden confundirse sólo en la falsedad accidental

¹¹ Excedería los propósitos de nuestro trabajo detenernos a examinar las diferentes posturas post-estructuralistas y deconstruccionistas. Baste citar a guisa de ejemplo, para reforzar lo hasta aquí dicho, que Roland Barthes llama la atención en 1970 sobre la existencia de una “moral crítica del recto sentido”, donde se trata de establecer siempre lo que el autor ha querido decir, y en ningún caso lo que el lector entiende; interpretar el texto, afirma Barthes, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible, sino que también es reconocer que no hay verdad “objetiva” o “subjetiva” de la lectura, sino exclusivamente una verdad “lúdica”. Otros estudiosos como Terry Eagleton —a quien ya hemos citado—, en la línea de Jacques Derrida y Michel Foucault, radicalizan su cuestionamiento de la verdad objetiva de la crítica, hasta el extremo de aseverar que la literatura no es otra cosa que unos

de su semejanza, porque debajo de toda lectura humana subyace un factor de apreciación inclasificable, tan azaroso e indeterminable para la final objetivación del canon como el talento del escritor para la edificación de la obra o el gusto del público para la aceptación o no aceptación del texto contemporáneo.

En efecto —dice George Steiner, sólo para intentar rebatirlo más tarde—, la relatividad, la arbitrariedad de todas las proposiciones estéticas y juicios de valor es inherente a la conciencia y lenguajes humanos:

Se puede decir cualquier cosa sobre cualquier cosa. Asertos como que *El rey Lear* de Shakespeare 'no merece ser objeto de una crítica seria' (Tolstoi), o que Mozart no compone sino meras trivialidades, son *completamente irrefutables*. No pueden negarse ni sobre una base formal (lógica) ni en su sustancia existencial. Las filosofías estéticas, las teorías críticas, las construcciones de "lo clásico" o de "lo canónico", no pueden dejar de ser sino descripciones más o menos persuasivas, más o menos comprensivas, más o menos consecuentes de este o aquel proceso de preferencia. Una teoría crítica, una estética, es una *política del gusto*. Ésta pretende sistematizar, hacer visiblemente aplicable y pedagógico, un 'conjunto' de intuiciones, una tendencia de sensibilidad, la base conservadora o radical de un maestro de la percepción o de una alianza de opiniones. Nada puede ser probado o refutado.¹²

Pero a pesar de esta aparente y desoladora anarquía de criterios para definir lo artísticamente bello o valioso, pese a la imposibilidad de sostener absolutamente que una proposición estética sea "verdadera" o "falsa", Steiner se pregunta cómo podríamos leer nada si no acatáramos consciente o inconscientemente el "sen-

textos situados en un campo de prácticas discursivas, y que, por tanto, la teoría literaria "can handle Bob Dylan just as well as John Milton". Véase, respectivamente, "Escribir la lectura" (aparecido originalmente en *Le Figaro Littéraire*), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 35 a 38, y *Literary Theory (An Introduction)*, pp. 204-205.

¹² "Presencias reales", en *Pasión intacta*, pp. 57 y 58.

tido común literario”, la transmisión del sílabo de los textos, el consenso institucional de la autoridad. A propósito de esto, Steiner hace una distinción entre “crítica” y “valoración estética”, a las que atribuye un carácter sincrónico, e “interpretación textual estrictamente considerada”, que supone una acumulación de información y conocimientos filológicos. Gracias a esta última, las lecturas crecen, se dispone de más herramientas de juicio, lo evidente se revela y el grado de comprobación es mayor. Idealmente, el manejo de los factores lingüísticos, formales e históricos, el corpus de conocimiento léxico y gramatical, semántico o contextual, incluso biográfico, debería bastar para alcanzar una estimación plausible de lo que tal pasaje significa, para dilucidar mejor las intenciones del autor y el efecto y ámbito de la supuesta repercusión de la obra. Al final del “camino filológico”, apunta Steiner, habrá siempre una lectura mejor, “un significado o una constelación de significados dispuestos a ser percibidos, analizados y elegidos por encima de otros”. Hay, en suma, un avance acumulativo hacia la comprensión textual.¹³

En la práctica, no obstante, la gama de referencias que separa el juicio de un gran crítico del de un semi-ilustrado o un loco; la lucidez del primero o su fuerza de articulación retórica, o el añadido accidental de que el crítico sea también un autor en su derecho, no certifican nada, ni científica ni lógicamente, por lo que la máxima *de gustibus non disputandum* parece cobrar nuevo vigor y retrotraer la disertación al obstáculo inicial: el impedimento de encontrar un criterio para definir inapelablemente el valor estético de las obras literarias. En este punto, Steiner vuelve a confesar la impotencia de no encontrar ninguna refutación racional o epistemológica adecuada para contraponer —especialmente— a la semiótica deconstruccionista, si bien ironiza sobre la “lúdica abolición del sujeto”, finalmente atrapada en la circularidad de un *ego* que pontifica sobre su propia disolución, y asegura que mientras los sarcasmos y los “ladridos” de la deconstrucción resuenan en la noche, la caravana

¹³ *Ibidem*, pp. 64 y ss.

del 'buen sentido' prosigue su camino.¹⁴ ¿Cómo, entonces, resuelve Steiner esta declarada y perturbadora impotencia? La clave, nos dice, está en la lectura. El lector "debe" aplicar al acto del significado, a la comprensión del significado, toda la fuerza de la intuición moral que se encuentra en las raíces mismas de la práctica hermenéutica, debe leer trascendentemente, como si en los textos visitados estuvieran realmente presentes los autores que los crearon, como si se tratara de "presencias reales". El tacto, la amabilidad y el buen gusto entendidos interna y éticamente, son las herramientas de un enfoque que no puede ser formalizado lógicamente, sino sólo considerado de un modo "existencial", apelando a un orden trascendente.¹⁵ Y para conseguir esta alta meta, el lector debe leer *bien*, debe colaborar con el texto porque el libro tiene tanta necesidad del lector como éste de aquél; hay una esencia de reciprocidad dinámica, de pregunta y respuesta, puesto que en cada acto de lectura *completo* late el deseo de escribir un libro en respuesta, siendo el auténtico lector, sencillamente, un ser humano que, cuando lee un libro, tiene un lápiz en la mano.¹⁶

Es inevitable, al hablar del círculo pregunta-respuesta que se plantea entre la obra y el lector, referirse a Hans-George Gadamer, un estudioso que ha aportado ideas fundamentales (la primera versión alemana de *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* es de 1960) para el desarrollo de la estética de la recepción. Al igual que Steiner —aunque con años de antelación—, Gadamer reivindica la coherencia del consenso institucional y la autoridad, dados por la fuerza de la tradición, la relevancia de un consecuente sentido común literario que fija las reglas de juego del debate y proporciona el marco para situar la repercusión de la obra en el horizonte de expectativas de los receptores, y la posibilidad real de una lectura o interpretación mejor. Una vez liberada de las inhibiciones ontológicas del concep-

¹⁴ *Idem, loc. cit.*, p. 66.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 68 y ss.

¹⁶ *Ibidem*, p. 30.

to científico de verdad, sostiene Gadamer, la hermenéutica puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión. El intérprete que quiere comprender un texto proyecta en éste, enseguida, un sentido del todo, desde determinadas expectativas relacionadas, a su vez, con algún sentido determinado. La elaboración del proyecto no finaliza en esta operación, puesto que la proyección misma queda sujeta a una continua revisión. El acercamiento del intérprete al texto puede generar *una experiencia de choque*, bien porque no se obtiene ningún sentido, bien porque dicho sentido no concuerda con sus propias expectativas. Aun es posible que diversos proyectos rivalicen, hasta que pueda establecerse unívocamente la unidad de sentido; la interpretación comienza con conceptos previos que podrán ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados, en un constante reproyectar. Los proyectos, como tales, son anticipaciones, anticipaciones que deben confirmarse o corregirse en los textos. El que quiere comprender, por otra parte, no puede entregarse, desde el principio, lo más obstinada y consecuentemente posible, al azar de sus propias opiniones; por el contrario, debe estar dispuesto a dejarse decir algo por el texto, a mostrarse receptivo hacia su alteridad.¹⁷ Todo esto plantea, en primera instancia, dos problemas evidentes: cómo evita el crítico o intérprete introducir sus prejuicios en la proyección de expectativas; qué legitima su autoridad a la hora de enunciar lo que el texto le dice. Por lo que hace a la primera cuestión, Gadamer explica que las opiniones del intérprete no pueden ser ni formuladas ni entendidas de una manera absolutamente arbitraria, como tampoco es factible mantener mucho tiempo una comprensión incorrecta de un hábito lingüístico sin que al final, indefectiblemente, se destruya el sentido de conjunto. Del mismo modo las opiniones del crítico (a quien no se le exige que olvide todas sus posiciones en el acto de proyectar, sino que esté abierto al sentido del texto), a pesar de ser posibilidades variantes y cambiables en comparación con la univo-

¹⁷ Véase *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 335 y ss.

cidad de un lenguaje o vocabulario, se mueven dentro de ciertos índices de la multiplicidad de lo opinable, obedecen ciertos patrones vinculados a aquello a lo que el lector puede encontrar sentido y, por lo tanto, esperar. Así, la tarea hermenéutica o interpretativa se convierte por sí misma en un *planteamiento objetivo*.¹⁸

Íntimamente ligada a la objetivación de las opiniones del crítico, está el asunto de su autoridad al momento de publicitar la lectura del texto. Al respecto, Gadamer observa que la autoridad de las personas, contra lo que se llega a alegar en ocasiones, no tiene su fundamento último en un acto de sumisión, de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento. Esto es, una serie de personas reconocen que hay otro u otros que están por encima de ellos en juicio y perspectiva, y que por consiguiente son poseedores de un juicio preferente, al que hay que dar primacía. La autoridad, apostilla Gadamer, no se otorga, se adquiere, y sólo si es adquirida se puede apelar a ella. Reposa, de este modo, en un acto de reconocimiento, y en consecuencia en una acción de la razón misma que, si se interpreta rectamente su sentido, nada tiene que ver con el concepto de la obediencia ciega de comando.¹⁹ Hay una forma de autoridad que a Gadamer le resulta de suma utilidad para explicar la mecánica del diálogo hermenéutico (mecánica que comentaremos a continuación): la tradición. La autoridad de lo transmitido, señala Gadamer, lo consagrado por el pasado —y no sólo lo que se acepta razonadamente—, ejercen una poderosa influencia sobre nuestras concepciones y comportamientos vigentes. Si bien es oportuno matizar que la tradición más auténtica y venerable no se realiza a consecuencia de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, pues necesita ser afirmada, asumida y cultivada. Al ser esencialmente conservación, la tradición nunca deja de estar presente en los cambios históricos.²⁰

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 347.

²⁰ *Ibidem*, pp. 348 a 350.

Al principio del diálogo hermenéutico, de la conversación entre el lector y la obra hay, entonces, la pregunta que el texto plantea al crítico, la propia afección de éste por la palabra de la tradición, de modo que —afirma Gadamer— su comprensión conlleva siempre la tarea de la automediación histórica del presente en la tradición. De esta suerte, la relación dialógica se invierte: para poder dar respuesta a esa pregunta que el texto le plantea, el intérprete interrogado tiene que empezar a su vez a interrogar: intenta reconstruir la pregunta a la que lo transmitido podría dar respuesta. La reconstrucción de la pregunta a la que se supone responde la obra, se inscribe ella misma en un hacer preguntas con el que se intenta buscar la respuesta a la pregunta planteada por la tradición, ya que una pregunta reconstruida nunca puede hallarse en su horizonte originario. Pero el horizonte histórico descrito en la reconstrucción no es un horizonte verdaderamente abarcador, sino que está abarcado él mismo por el horizonte presente que abarca al intérprete afectado por la tradición. La fusión de horizontes es precisamente eso, recuperar los conceptos de un pasado histórico de manera que contengan al mismo tiempo el propio concebir del hermeneuta. La simbiosis de dos ámbitos de visión, en definitiva el diálogo hermenéutico, concluye Gadamer, no genera un simple comportamiento de probar, sino que constituye él mismo un incesante probar posibilidades, una permanente corrección derivada de la inquebrantable tensión entre texto y presente en el entendido de que el horizonte actual, al poner en tela de juicio sus prejuicios, está en proceso de perenne formación. La iluminación o comprensión absoluta del horizonte contemporáneo es, por consiguiente, improbable, aunque la “inacababilidad” que entraña el diálogo interpretativo no es un defecto, sino que está en la esencia misma del ser histórico del hombre, que “quiere decir no agotarse nunca en el saberse”.²¹ Situadas en el terreno de una filosofía abocada al examen de la comprensión en las ciencias del espíritu, las ideas de Hans-George Gadamer acerca del diálogo con el texto que supone toda

²¹ *Ibidem*, 450 y ss.

interpretación o ejercicio hermenéutico, han sido trasladadas a y aprovechadas en el campo de la literatura para profundizar en la relación entre la producción y la recepción literarias.

En realidad, apenas si existe un crítico de renombre que, colocado desde la perspectiva de la recepción de la obra y sus efectos, no se haya referido, como Steiner y Gadamer, a los problemas sobre la *auctoritas* y la legitimidad de lo que se dictamina, problemas suscitados por el inevitable juicio crítico que sucede a la “conversación” con el texto. En otras palabras, si los críticos —incluso algunos tan radicales en alguna época como Barthes— de las mismas o diferentes escuelas y posiciones que estudian el texto desde la recepción coinciden en algo, esto es que, en el fondo, no se puede leer de cualquier modo, con lo cual tampoco se puede decir cualquier cosa. Así, por ejemplo, Rainer Warning sostiene que, cuando se toma en serio la determinación del objeto estético como unidad dialéctica de la estructura de la obra y el sistema de interpretación, el crítico no sólo decide acerca de la pluralidad limitada de concreciones relevantes, sino también el ámbito de juego de posibilidades de concreción inserto en la estructura de la obra. La norma literaria del intérprete, por otro lado, no puede ser tan arbitraria que atente contra la estructura de la obra, puesto que en dicha estructura está incluida ya una determinada norma histórica: la del lector pretendido por el autor; en otros términos, la norma “no sólo co-determina el sistema de interpretación, sino el código que genera la obra”.²²

Por su parte, Wolfgang Iser desestima que la lectura crítica pueda consistir en el revelamiento de una magnitud escondida en la obra, en el alumbramiento, por parte del intérprete, de un sentido secreto. La experiencia estética no se debe a una emoción de índole metafísica, sino a la articulación entre texto y lector, a su interrelación. En los objetos literarios hay siempre unos espacios de indeterminación, unos lugares vacíos o perspectivas esquemáticas que el lector debe ir “normalizando” o “actuali-

²² Véase “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, pp. 18 y 19.

zando" en el acto de lectura. A mayor indeterminación del texto, mayor compromiso por parte del lector en la "coproducción" de sus posibles significados.²³ Lo anterior sugiere la posibilidad, por lo menos en el caso de obras fuertemente "indefinidas", de ensayar la valoración que se desee. Sin embargo Iser, que nunca descarta taxativamente esta hipótesis, reconoce de modo implícito que en dicho proceso de concreción, al introducir la experiencia de los textos en su propia experiencia, la actuación del lector está limitada a ciertas "normalizaciones", tanto por los condicionamientos formales del texto (comentarios del narrador, técnicas de fragmentación, montaje o segmentación y demás estrategias del relato) a los que consciente o inconscientemente debe sujetarse cuando acepta el ofrecimiento de participación y entra en el juego de la lectura, como por la cantidad limitada de desplazamientos hacia nuevos horizontes interpretativos que puede intentar. "La significación buscada en la lectura está condicionada por el texto, pero en una forma tal que permite que sea el lector mismo quien la produzca". Lo que equivale a aceptar, de algún modo, que no se puede leer de cualquier manera, ya que si "el texto debe contener las condiciones de las diferentes realizaciones", es razonable suponer que la infinitud interpretativa queda asimismo limitada.²⁴

Roland Barthes, en un célebre ensayo cuyo solo título alude ya de lleno a estas cuestiones, *Crítica y verdad*,²⁵ afirma que cada época puede creer detentar el sentido canónico de la obra, pero

²³ "La estructura apelativa de los textos", en *Estética de la recepción*, pp. 133 a 148.

²⁴ *Idem, loc. cit.*, pp. 138 y 147. Iser sugiere que, en el proceso de actualizar la obra, más que producirse nuevas realizaciones del texto, lo que ocurre en el acto de ir llenando los lugares vacíos, son nuevas realizaciones de lectura a partir de determinados modelos de texto. La constitución de sentido, sostiene, significa no sólo que se descubre lo no formulado en el texto, sino también que en tal formulación de lo no formulado reside también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía susstraerse a nuestra conciencia. Véase también "El proceso de lectura", en *Estética de la recepción*, pp. 149 a 164.

²⁵ La primera edición francesa es de 1966. Nosotros citamos de la versión española de Siglo XXI (Buenos Aires), 1976.

que basta ampliar un poco la historia para que la obra cerrada devenga abierta. Por su estructura, y no “por la invalidez de aquellos que la leen”, la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos, porque es simbólica. De esta forma, la definición misma del texto cambia.²⁶ Una obra es “eterna” no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos plurales a un hombre único “que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples”.²⁷ La obra —y en esto Barthes coincide con Iser— carece de situación, es “sin contingencia”, no hay en ella ninguna indicación práctica que nos diga el sentido que hay que darle; el lector añade su situación a la ambigüedad inmanente del texto, componiendo el sentido, no encontrándolo.²⁸ Sin embargo, los lectores no cumplen todos las mismas funciones, y en las finalidades que persiguen se sustenta la distinción que Barthes propone entre ciencia de la literatura, crítica y lectura inmediata. La tercera, como su calificativo señala, es la que podría practicar cualquier lector ordinario, mientras que la ciencia de la literatura, situada en el otro extremo, tendría por objeto determinar no por qué un sentido debe aceptarse, “[...] sino por qué es aceptable, en modo alguno en función de las reglas filológicas de la letra, sino en función de las reglas lingüísticas del símbolo”;²⁹ a la crítica, mediatizada respecto a la lectura inmediata y la ciencia por un lenguaje intermedio que es la escritura del crítico, le corresponde entonces *producir* los sentidos. La crítica “da una lengua a la pura habla que lee y da un habla (entre otras) a la lengua mítica de que está hecha la obra y de la cual trata la ciencia”.³⁰

²⁶ *Ibidem*, p. 52. Quizá sea más preciso decir que, en algunos casos, lo que cambia es la valoración de la definición. El tremendismo de *La familia de Pascual Duarte* o de *Nada*, por ejemplo, difícilmente dejará de ser tremendismo, al margen de las nuevas interpretaciones y lecturas que sobre esta corriente estética puedan ensayarse.

²⁷ *Ibidem*, p. 53.

²⁸ *Ibidem*, pp. 56 y 57.

²⁹ *Ibidem*, p. 60.

³⁰ *Ibidem*, p. 66.

La crítica, continúa Barthes, al desdoblar los sentidos y hacer flotar un segundo lenguaje sobre el lenguaje de la obra, genera una coherencia de signos y ensaya una especie de anamorfosis. Y en este punto aparece una de las cuestiones medulares de la tesis del ensayista francés: el discurso crítico, en realidad, no puede decir lo que sea, entre otras razones porque dicha pintura anamórfica, deformante o acabada según desde donde se la mire, está guiada por las sujeciones formales de sentido (la principal, según Barthes, considerar que tanto la palabra del autor como la del crítico son “significantes”), por lo que no se halla un sentido de cualquier modo (Barthes ironiza sobre esto y, en caso de duda, invita al lector a que lo intente).³¹ De esta manera, la sanción del crítico no atañe al sentido de la obra, sino al sentido de lo que se dice sobre ella; la crítica no es una traducción, es una paráfrasis.³² Y la medida del discurso crítico, su verdad, es su justeza. En otras palabras, para que el crítico sea verdadero, debe ser justo e intentar reproducir en su propio lenguaje, según (aquí Barthes parafrasea a Mallarmé) “alguna puesta en escena espiritual exacta”, las condiciones simbólicas de la obra. La palabra “justa” sólo es posible, entonces, si la responsabilidad del intérprete hacia la obra es equivalente a la del crítico hacia su propia palabra (aseveración que conlleva, naturalmente, la dificultad de determinar el contenido y el grado de dicha responsabilidad).³³ Al crítico, asegura Barthes, hay que pedirle no que nos haga creer en lo que dice, sino que nos haga creer en su decisión de decirlo.

³¹ *Ibidem*, pp. 66 y ss.

³² Barthes reconoce que la crítica es una lectura profunda o perfilada, que descubre en la obra cierto inteligible y, en ello, descifra y participa de una interpretación. Pero lo que la crítica devela, afirma Barthes, no puede ser un significado, sino solamente cadenas de símbolos, homologías de relaciones: “el ‘sentido’ que da pleno derecho a la obra no es finalmente sino una nueva eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra”. *Ibidem*, p. 74.

³³ *Ibidem*, pp. 75 y ss. Barthes mantiene que es estéril buscarle a la obra un significado explícito puro, ya que la función de la obra no puede consistir en sellar los labios de quienes la leen. Igualmente vano le parece pretender extraer de ella algún secreto último al que no haya nada que añadir.

En la parte final de su libro, Barthes hace algunos comentarios sobre la lectura que encajan con enfoques más tradicionales: el crítico, al escribir, fractura el mundo (el libro comentado) y lo rehace; es un *commentator* que reproduce y transmite una materia pensada, y también un operador, pues redistribuye los elementos de la obra para darle cierta inteligencia, esto es, cierta distancia. El crítico, aunque dude y sufra de mil maneras, a diferencia del lector ordinario, está obligado a asumir un tono asertivo de exposición, pues —sugiere Barthes— nada hay más sospechoso que una crítica interrogativa, optativa o dubitativa, amén de que escribir es precisamente enfrentar de nuevo la alternativa apofántica de lo verdadero o falso. El intérprete literario (a quien Barthes finalmente reconoce, si bien con mucha sutileza, el papel de un lector en el cual los otros lectores han delegado la expresión de sus propios sentimientos en razón de su saber o de su juicio, delegación por la que representa los derechos de su colectividad sobre la obra) pasa de la lectura a la crítica cambiando de anhelo, y al desear no ya la obra sino su propio lenguaje, remite la obra al deseo de la escritura de la cual ha nacido, circunstancia que imprime a la palabra su eterno carácter circular de lectura y escritura, los dos polos de deseo entre los que, asegura Barthes, gravita toda literatura.³⁴

Resta por comentar, entre algunas de las teorías más consistentes que, desde la perspectiva del diálogo establecido entre el texto y el lector, se ocupan de las cuestiones relativas a la subjetividad de las valoraciones críticas y su legítima autoridad (cuestiones que remiten, en última instancia, a la problemática de cómo debe leerse críticamente), el planteamiento teórico de Hans Robert Jauss, cuyas tesis,³⁵ enmarcadas en el campo de estudio de la estética de la recepción, serán de gran utilidad para el ulterior

³⁴ *Ibidem*, pp. 79 a 82. Barthes se pregunta: "¿Cuántos escritores no han escrito sólo por haber leído? ¿Cuántos críticos no han leído sólo por escribir?"

³⁵ Véase, sobre todo, el ya citado "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La historia de la literatura como provocación* (la versión original alemana es de 1970), pp. 137 a 193. Consúltense también su *Experiencia estética y hermenéutica literaria*.

desarrollo de esta investigación. En primer término, Jauss plantea un reto a la ciencia literaria: superar el abismo entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y conocimiento estético. Si la evolución literaria es susceptible de ser concebida en el cambio histórico de sistemas, y “la historia pragmática en la concatenación evolutiva de estados sociales”, ¿no será asimismo factible —se pregunta Jauss— situar la “serie literaria” y la “serie no literaria” en una relación literatura-historia en la que la primera no asuma una mera función de reproducción e ilustración (es decir, meramente descriptiva), sin tener en cuenta su carácter artístico? La respuesta de Jauss se funda en una historia de la literatura orientada desde el punto de vista de la estética de la recepción, ya que la vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin la participación activa de los destinatarios, gracias a cuya intermediación la obra ingresa “en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad” en la que la simple recepción se transforma constantemente en comprensión crítica, la recepción pasiva en activa, las normas estéticas reconocidas en nueva producción.³⁶ La perspectiva estética de la recepción no sirve únicamente de intermediaria entre la recepción pasiva y la comprensión activa, entre la experiencia normativa y la nueva producción, sino que, en el horizonte del diálogo instaurado entre la obra y el público, mantiene vivo el vínculo entre el texto del pasado y la experiencia literaria actual, dando cuenta de las implicaciones que se desencadenan como efecto del contacto entre la literatura y sus lectores: implicaciones estéticas, consistentes en que la recepción primaria de la obra por parte del lector supone ya, en cierta medida, una comprobación del valor estético por comparación con otras obras anteriormente leídas. Implicaciones históricas, visibles en la circunstancia de que la comprensión de los lectores primeros puede prolongarse y enriquecerse en una serie de recepciones generacionales que, al fin y al cabo, atestiguan la importancia positiva de una obra determina-

³⁶ “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, pp. 157 a 159.

da.³⁷ La relación entre texto y lector, por otra parte, puede actualizarse tanto en el terreno sensorial, como estímulo para la percepción estética, como en el ético, en tanto exhortación a la reflexión moral.³⁸

En cualquier caso, el historiador literario que propone Jauss (así como el crítico que se afilie a su postura), habrá de tener invariablemente presente que la conciliación entre arte anterior y actual, entre validez tradicional y comprobación actual, esto es, la “continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética” que supone la relación dialógica entre producción y recepción, se basa en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores. El intérprete, por lo tanto, debe convertirse siempre en lector antes de comprender y clasificar la obra, “antes de poder fundamentar su propio juicio en la conciencia de su posición actual en la serie histórica de lectores”.³⁹ La contingencia de la literatura, dice Jauss, la posibilidad de que la literatura se convierta en acontecimiento,⁴⁰ aparece fundamentalmente en el horizonte de expectativas de los receptores, y por consiguiente, la posibilidad de comprender y exponer el sentido del texto depende de “la eventual objetivación de ese horizonte de expectativas”.⁴¹ Por lo demás, el análisis de la experiencia literaria del lector⁴² se sus-

³⁷ *Idem*, loc. cit., p. 159.

³⁸ La nueva obra literaria, afirma Jauss, “es acogida y juzgada tanto sobre el fondo de otras formas artísticas como sobre la experiencia cotidiana de la vida. Desde el punto de vista de la estética de la recepción, su función social en el terreno ético debe captarse igualmente en las modalidades de pregunta y respuesta, problema y solución, bajo las cuales penetra en el horizonte de su influencia histórica”. *Ibidem*, p. 189.

³⁹ *Ibidem*, p. 160.

⁴⁰ Jauss distingue entre acontecimiento literario, fruto del diálogo entre la obra y el lector, y hecho literario, “que aumenta de forma vertiginosa, según cristaliza en las historias convencionales de la literatura”, y que “es un mero residuo de este proceso, únicamente un pasado acumulado y clasificado y, por consiguiente, no es historia, sino pseudohistoria”. *Ibidem*, p. 162.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Jauss, como Gadamer, atribuye al lector la tarea esencial de formular preguntas a las que pudo haber contestado un texto pasado, para de este modo

trae al riesgo de ser una mera consecuencia de impresiones arbitrarias, porque —asevera Jauss— una nueva obra no aparece nunca en medio de un vacío informativo, y su presencia en el horizonte primario de la recepción implica un saber previo que constituye un factor de la experiencia misma, conocimiento a partir del cual lo nuevo se hace legible en un contexto de experiencias. En otras palabras, no se puede leer de cualquier modo, pues el nuevo texto evoca para el receptor “el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores y las reglas del juego que son variadas, corregidas, modificadas o [...] reproducidas posteriormente”.⁴³ No es factible, por tanto, una lectura desde fuera de una especie de gramática o sintaxis de la literatura (el entramado de relaciones relativamente fijas entre los géneros tradicionales y los no canonizados, entre los modos de expresión, estilos y figuras retóricas), ni al margen de una semántica de contenido más variable (temas literarios, arquetipos, símbolos y metáforas).⁴⁴

Con todo lo anterior Jauss parece querer formular un recordatorio: el intérprete que *lea* olvidándose de su papel de lector, que *lea* haciendo caso omiso de la mecánica dialógica, lo hará a expensas de la validez de las premisas que fundamenten su juicio y su comprensión.

LA MODALIDAD DEONTOLÓGICA

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando la “conversación” entre texto y receptor se interrumpe y se estratifica en una de las direcciones posibles: la de la respuesta; cuando los juicios de los lectores pro-

mostrar la diferencia hermenéutica entre la comprensión de ayer y de hoy de una obra, y ahuyentar así, en la línea de Iser y Barthes, los riesgos de una interpretación “platonizante” que ve en la literatura algo intemporalmente presente, cuyo sentido objetivo puede descubrirse de una vez. *Ibidem*, pp. 171 y 172.

⁴³ *Ibidem*, pp. 163 y 164.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 184.

fesionales que han quedado objetivados en el horizonte de la experiencia lectora, abstraídos en el horizonte de sus expectativas, se enquistan —por así decirlo— hasta que una nueva producción sacude otra vez el ámbito de visión acotado, hasta que un texto cuestiona las certezas y abre la perspectiva a una renovada mecánica dialogante? En la vida literaria, explica Félix Vodicka, hay una dinámica determinada por la polaridad de la obra y el público lector, motivo por el cual la “norma axiológica” de una época, cuya base es una situación específica de la estructura literaria que subsiste en el supuesto de que es objeto de constantes intentos de superación, sólo excepcionalmente queda estabilizada de manera rígida.⁴⁵ Pero esta salvedad introduce una nota adverbial de tiempo difícilmente determinable, un espacio en el que la obra, en su permanente vínculo con los lectores, no logra imprimir una dirección “nueva” o “distinta” a la pauta estética establecida, misma que, por el contrario, sí consigue estipular el derrotero al que debe someterse la producción. La hermenéutica de la pregunta y la respuesta queda de este modo tensamente petrificada en uno de sus polos, magnetizada en uno de sus extremos, y la lectura crítica adquiere, “temporalmente”, un carácter unidireccional manifiesto, desde la respuesta sabida a la pregunta no operante.

La paralización de la dinámica dialógica entre el texto y la recepción crítica, la inamovilidad más o menos prolongada del horizonte de expectativas objetivado, acarrea consigo una serie de consecuencias de inversión, fruto de ese descarte conversacional donde la respuesta “ya” no necesita preguntas. Siguiendo la teoría de Jauss, pero considerando algunos de sus postulados desde lo que dirían en su negación, es posible advertir ese cambio de orden en los contrarios, ese proceso en virtud del cual el diálogo hermenéutico deriva en monólogo. Así, en el periodo en que los interrogantes que formula la creación no alcanzan a desplegar su capacidad perturbadora, el crítico que emite su juicio acerca de una “nueva” (en sentido de coetaneidad, no de revolución del

⁴⁵ “La estética de la recepción de las obras literarias”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, pp. 56 y 57.

paradigma artístico) manifestación, que la clasifica en su tradición y la “explica” desde el punto de vista de las cualidades literarias que debería cumplir en todo momento y no cumple, da por sentado su vínculo reflexivo y productivo con la literatura, olvidando que la lectura, más que el celoso guardián del valor estético imperante, es la posibilidad permanente de abrir el horizonte objetivado a nuevas objetivaciones. Porque si la continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética requiere, como afirma Jauss, una canonización deliberadamente buscada, dicha canonización presupone por fuerza una activa revisión crítica,⁴⁶ en virtud de la cual el anterior canon⁴⁷ ha sido superado o destruido. Pero lo que es sintomático del embotamiento del diálogo y, por consiguiente, de la concretización más o menos transitoria del soliloquio crítico, es la identificación del canon con la lectura por sí sola.

La obra literaria, sugiere Jauss, debe entenderse más como una partitura adaptada a las reverberaciones siempre revitalizadas (y revitalizadoras) de la lectura, que como un monumento existente para sí que revele inapelablemente un sentido unívoco para cada espectador, que ofrezca invariablemente el mismo aspecto en cualquier momento. Si la historia de la literatura constituye “un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico que reflexiona y por el propio escritor que vuelve a reproducirse”, el saber filológico y cualquier otra herramienta de que disponga el intérprete deben contribuir a la consecución de la finalidad última de la crítica, que se traduce no sólo en el conocimiento de su objeto, sino en “la reflexión sobre la realización de este conocimiento y su designación como factor de una nueva comprensión”.⁴⁸

⁴⁶ “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, p. 160.

⁴⁷ Canon, dice Harold Bloom, es aquella forma de originalidad, aquella poderosa extrañeza que o bien nunca acabamos de asimilar, o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Véase *El canon occidental*, pp. 11 a 22.

⁴⁸ “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, pp. 160 y ss. Dice Jauss (p. 166) que la disposición específica para una deter-

Es cierto que la publicación de una obra suscita, desde el primer momento, el recuerdo de cosas ya leídas; que pone al crítico en una “determinada actitud emocional” y le hace abrigar esperanzas en cuanto al ‘medio’ y el ‘fin’ que pueden desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto.⁴⁹ También es verdad que la distancia estética que se interpone entre lo ya familiar de la experiencia lectora y el cambio de horizonte que eventualmente consigue una nueva obra, comporta siempre un grado de imprevisibilidad tal que es perfectamente posible que un texto, al aparecer, no pueda referirse a ningún público específico, consiguiendo no obstante, al cabo del tiempo, objetivarse en un nuevo horizonte de expectativas cuya validez general pone en evidencia la superación de una norma estética anterior (superación verificable en el hecho de que el público ahora siente como anticuadas las formas que hasta entonces habían gozado de su favor).⁵⁰ Es incluso factible,

minada obra prevista por un autor en su público puede obtenerse, a falta de señales explícitas, a partir de tres factores que pueden presuponerse en general: ciertas normas convencionales o la poética inmanente del género; las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico y literario; por último, la oposición entre ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje, oposición que, para el lector que reflexiona, existe siempre durante la lectura como posibilidad de comparación.

⁴⁹ *Idem, loc. cit.*, p. 164.

⁵⁰ “La aparición de un genio —dice B. Tomasevskij, citado por Jauss— equivale siempre a una revolución literaria que destrona el canon dominante y da el poder a los procedimientos que habían ocupado hasta entonces una posición subordinada [...] Los epígonos repiten una combinación gastada de procedimientos que, tras haber sido original y revolucionaria, pasa a ser estereotipada y tradicional. Así, los epígonos matan, a veces por mucho tiempo, la capacidad de sus contemporáneos para sentir la fuerza estética de los ejemplos que imitan: desacreditan a sus maestros”. *Idem, loc. cit.*, p. 167. En el mismo lugar, Jauss defiende el criterio de la “distancia estética” para diferenciar la verdadera obra de arte de aquella que se aproxima a la esfera de la lectura de “entretenimiento” o “degustación”. Mientras más disminuya esa distancia y a la conciencia del lector no se le exija volverse hacia el horizonte de una experiencia aún desconocida, mayor será el cumplimiento de unas expectativas

como señala Félix Vodicka, que durante algún tiempo el crítico “descuide” sus funciones, o que se pierda por completo en esa zona de indeterminación que se extiende entre el horizonte de las expectativas familiares y la futura pero todavía no efectiva objetivación de un nuevo horizonte, circunstancias que naturalmente repercuten en el sistema de valores de una época, propiciando que la jerarquía vacile y el gusto literario se debata entre la confusión y la ambigüedad.⁵¹

Pero a pesar de estos atenuantes: la “predisposición” justificada al momento de iniciar la lectura; la imprevisibilidad de la distancia estética que se tiende entre el horizonte objetivado y el horizonte por objetivar; la posibilidad cierta (y humana) de una “negligencia” o “extravío” en el ejercicio de su autoridad enjuiciadora, cuando el crítico cancela por su propia cuenta y riesgo la hermenéutica del diálogo, la posibilidad de preguntar y responder al texto, eludiendo además la reflexión de su conocimiento y de cómo éste aporta al lector elementos para una mejor comprensión, en suma, cuando el crítico aspira o pretende o cree tener derecho a imponer simple y llanamente un criterio que no se funda en la mínima argumentación esperable sino en el propósito de que el horizonte objetivado continúe concretándose indefinidamente, no sólo su autoridad —tarde o temprano— aparece como

marcadas por el gusto imperante, con lo que se satisfará “el deseo de reproducción de lo que suele considerarse bello, corroborando sentimientos familiares, sancionando deseos, permitiendo gozar de experiencias no corrientes como algo ‘sensacional’ [...] o planteando problemas morales, pero sólo para ‘resolverlos’ en sentido edificante como cuestiones ya previamente solventadas”. Por el contrario, el carácter artístico de una obra habrá de medirse por la distancia estética con que se opone a las expectativas de su primer público, “y entonces esa distancia, que al principio se ‘experimentó felizmente [...] o alienadoramente como un nuevo modo de ver las cosas, podrá desaparecer para los lectores posteriores”, convirtiéndose la negatividad originaria de la obra en algo obvio y natural, en algo que constituye ya una “expectativa familiar en el horizonte de una futura experiencia estética”.

⁵¹ Véase “La estética de la recepción de las obras literarias”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, p. 58.

mera arbitrariedad a los ojos del lector, sino que además, en el plano de la interpretación dialógica paralizada en uno de sus polos, opera un fenómeno de precedencia. Al reprender al texto (y con él al autor) por no haber cumplido con los requisitos según la interpretación del momento exigibles a cada instante, al censurarlo por haberse apartado del camino que, invocando el prestigio de la pauta estética vigente, debe seguirse en todos y cada uno de sus pasos, el comentario se sitúa *antes* del texto. El crítico ha dejado de *leer*, y ahora su función se limita a *decir lo que el texto debe decir*. En estas circunstancias, el comentario permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga y se realice.⁵² Al reducirse a un significado determinado, la obra se vuelve expresión de otra cosa, esto es, de ese significado cuyo status se caracteriza por existir independientemente del texto literario. En otras palabras, el texto se convierte en la ilustración de un significado previamente dado.⁵³ El intérprete eleva a norma categórica, apriorística, una opinión sellada en el hermetismo de su univocidad. El *háganos creer en su decisión de decir lo que dice* que señala Roland Barthes,⁵⁴ y que el lector dirige activamente al crítico, se transforma en un *esto debe ser así y punto* que el receptor ha de soportar pasivamente hasta que un nuevo sacudimiento en el horizonte de expectativas, debido a la aparición de una forma que cuestiona la norma imperante, revigoriza la tensión dialógica entre el texto y la recepción, abriendo el horizonte a posteriores objetivaciones.

Pero mientras no se verifica la liberación de la energía retenida en el polo de la respuesta que ya no necesita preguntas, los

⁵² Véase Michel Foucault, *El orden del discurso* (la primera edición francesa es de 1970), 1992, pp. 20 a 24.

⁵³ Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, p. 134. "De este modo —sostiene Iser— el texto literario se leyó unas veces como testimonio del espíritu de la época, otras como expresión de las neurosis de su autor, otras como reflejo de la situación social, y así siguiendo".

⁵⁴ Véase *Crítica y verdad*, p. 78.

enunciados asertivos de la crítica adquieren una modalidad deontológica, se convierten ellos mismos en un sistema de proposiciones imperativas, prescriptivas y preceptivas que pueden concebirse como subordinadas a un axioma fundamental estructurante, del que derivan su eficacia y validez y al que, en última instancia, siempre remiten; proposiciones integradoras, en definitiva, de una deontología crítica.⁵⁵ El *axioma deontológico* o *deóntico* a partir del cual se ramifica el discurso no dialogante de la deontología crítica, encierra en su formulación el sintagma definidor de lo que el texto “no debe ser” para que “deba ser”. En otras palabras, en tanto juicios “éticos”, los postulados deónticos contienen en su afirmación la negación de lo que se opone al afirmar, y en su veracidad la falsedad de lo contrario. Esto, que puede parecer una obviedad, es sin embargo significativo en la medida en que pone de relieve la polaridad consubstancial de los enjuiciamientos deontológicos, el desdoblamiento del axioma es-

⁵⁵ Aquí conviene hacer dos precisiones: no es nuestra intención sostener que, siempre que un horizonte de expectativas queda temporalmente objetivado, la crítica transforma sus enunciados asertivos —que en cualquier caso dejan traslucir una relación dialógica— en enunciados deontológicos —reveladores de que el vínculo entre la obra y la recepción ha quedado paralizado en el extremo de la respuesta que se basta a sí misma, que pretende marcar a la creación la senda que necesariamente debe seguir. Pero en la recepción crítica de la novela española de la transición (1962-1975), esta mecánica afirmativa-imperativa, el paso de la hermenéutica pregunta-respuesta a su posterior estancamiento, se hace explícito en momentos determinables. La segunda precisión se refiere a que el modelo de análisis que proponemos para explicar la modalidad deontológica asumida por la crítica española que predica sobre la producción novelística del periodo señalado, es deudor no sólo de planteamientos de historia, crítica y teoría literarias, sino también de otros procedentes del ámbito de la filosofía del derecho. La idea del axioma estructurante es una traslación de la norma fundamental de Hans Kelsen, si bien su adaptación en el ámbito de la recepción crítica no pretende describir un sistema que se explica a sí mismo (véase *Teoría pura del derecho*); se propone mostrar la base normativa de un discurso que, al quebrantar la continuidad del diálogo, prescribe “éticamente” lo que debe ser la forma artística literaria.

tructurante “valente” en un aspecto positivo y otro negativo, en un valor y un disvalor.⁵⁶

Al cancelar la relación pendular entre la obra y el receptor, al dejar suspendida en el espacio la esfera de los interrogantes y señalar al lector un significado “admisible”, y al creador un abanico de alternativas forzosamente “descartables”, la crítica adquiere un cariz abiertamente sancionador e impone a la creación (hasta que aparece una nueva obra cuya recepción exige un cambio de horizonte) si no el reglamento de una arquitectura o concepción compositiva específica y excluyente, sí un itinerario estético general al que no ha de sustraerse, a no ser que el autor esté dispuesto a exponerse al desdoro público por no haberse ceñido positivamente al axioma deontológico estructurante, esto es, por haber encarnado en su obra alguna de las formas posibles del disvalor, de lo que “no debe ser”.

Antes de concluir este apartado y pasar al examen del modo como opera esa alternancia entre las modalidades dialogante y deontológica en la recepción crítica de la novela española de la transición, conviene hacer unas consideraciones finales en torno al término “deontología”. Esta palabra, procedente del griego *deon*, *deontos*, “el deber”, y *log*, *logo*, *lego*, *logía*, “decir”, significa “lo obligatorio, lo justo, lo adecuado”.⁵⁷ Tradicionalmente se la define como la “ciencia de los deberes”, pero desde una perspectiva más contemporánea de las disciplinas filosóficas, deontología designa también una de las ramas de la ética, la deontológica, que se opone a la teleológica. El tipo de expresiones y vocabulario usados en ética integran un “lenguaje moral”. Aunque “ética” y “moral” —ambos derivados del griego *mos*, “costumbre”— son vocablos que con frecuencia se utilizan indistintamente en el habla coloquial en español, la primera tiene un alcance más restringido, viniendo a significar, en sus acepciones más comunes, o bien “la parte de la filosofía que trata de la moral y de las obliga-

⁵⁶ Véase la entrada “Juicio” en José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, vol. 2, pp. 1 970 a 1 973.

⁵⁷ Véase las entradas “Deóntico” y “Deontología”, *ibidem*, vol. 1, pp. 812 a 817.

ciones del hombre”, o bien el “estudio del comportamiento humano en su calidad de bueno o malo”;⁵⁸ el ámbito de la moral es más abarcador, conceptuándose ya sea como una “ciencia que trata del bien en general, y de las acciones humanas en orden a su bondad y su malicia”, ya sea como las ciencias que se ocupan de todo lo que contrasta con lo físico, esto es, “de todo lo que corresponde a las producciones del espíritu subjetivo y aun el espíritu subjetivo mismo”.⁵⁹ El “lenguaje moral” de la ética se traduce en los “juicios éticos”; los juicios éticos, por su parte, se hallan dentro del espectro de los juicios valorativos que, en tanto que no son teóricos ni verificables, son desde algún punto de vista “metafísicos”. Los juicios de valor fundamentan una concepción del mundo y de la vida, que consiste más en la preferencia por un valor que por una realidad. Al respecto, en el campo de la filosofía, se ha debatido mucho si los juicios valorativos, deónticos (una especie de ellos) e imperativos mantienen relaciones de derivación lógica entre ellos, esto es, si la presencia de uno implica la presencia simultánea de los otros. No obstante —y lejos de pretender polemizar sobre estas cuestiones—, en el marco del habla cotidiana lo habitual es que la valoración acarree un imperativo. Las proposiciones deontológicas, en cuanto juicios éticos, como adelantábamos arriba, no son indicativas, sino imperativas: no sólo porque ordenan o mandan, sino por obedecer a una norma ética superior que, en términos kantianos, el individuo se impone a sí mismo (y a los demás) como dictada por la razón. Son prescriptivas: porque prescriben, preceptúan o determinan una cosa; y preceptivas, puesto que encierran en sí preceptos o instrucciones.⁶⁰

⁵⁸ Consúltese, de la Real Academia Española, el *Diccionario de la Lengua Española*, vol. 1, y de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del Español Actual*, vol. 2.

⁵⁹ Además de los diccionarios arriba citados, para la consulta del uso corriente de estas voces polisémicas, puede verse, entre otros, los vols. 2 y 3 del ya citado *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora y, de Manuel García Morente, sus *Lecciones preliminares de filosofía*.

⁶⁰ El imperativo “Cierra la puerta” es distinto del juicio de valor “Es mejor que la puerta esté cerrada”, pero si se estima que es mejor que la puerta esté

Los postulados deónticos, por otra parte, como cualquier enunciado imperativo, incluyen en su enunciación una amenaza más o menos velada para el caso de que el destinatario decida obrar de forma contraria a la prescrita, por lo que pueden obrar en el receptor efectos psicológicos similares a los que produce un ordenamiento coactivo como el derecho.

Una ética deontológica establece que ciertos actos deben o no deben realizarse (y una deontología de la novela señala que ciertos textos deben o no deben producirse), sin tener particularmente en cuenta, desde un punto de vista práctico, las consecuencias de su realización, ya que de acuerdo con la deontología, ciertos actos son “correctos” o “incorrectos” por sí mismos. Si algo “debe ser” de determinada manera, esto “no ha de ser” porque sea necesario en virtud de un encadenamiento causal, sino porque es deseable que sea por ser mejor, por cumplir con los requisitos de alguna ley moral, por apuntar hacia “lo bueno” y “lo verdadero”. La “bondad” o la “maldad” de un acto, en resumidas cuentas, depende de criterios absolutos, no de sus resultados. La ética teleológica, por el contrario, hace hincapié en las consecuencias prácticas de los actos, a las que considera decisivas para una valoración moral. El problema inmediato de la deontología reside, naturalmente, en la dificultad de describir la forma como —o el criterio con que— se sabe que un acto es “bueno” o “malo”, “correcto” o “incorrecto”, “positivo” o “negativo”, “verdadero” o “falso”.⁶¹

Tanto la ética deontológica como la teleológica coinciden en que hay que hacer siempre el bien. El punto de discusión sólo está, pues, en la determinación de si una acción es moralmente

cerrada, es normal suponer que “deba cerrarse” la puerta en vez de seguir manteniéndola abierta. Véase la entrada “Deber ser” en Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, ed. cit., vol. 1, pp. 783 a 785. Hay que insistir en que nosotros empleamos los términos “deontología”, “deontológico”, “deóntico”, “imperativo”, “prescriptivo”, “preceptivo”, “juicios éticos”, etcétera, basándonos en su uso lingüístico generalizado y no en sus connotaciones, tan debatidas, más profundamente filosóficas.

⁶¹ Véase “Deontological Ethics”, en *The Oxford Companion to Philosophy*, pp. 187 y 188.

buena por sí misma o por sus consecuencias. Esto ha dado pie a que se hable de “absolutismo”, tratándose de la posición deontológica, y de “consecuencialismo”, si se alude a la teleológica.⁶² En el caso que nos ocupa, el de la deontología de la novela o el de la modalidad no dialogante de la crítica, importa resaltar esa sujeción de la creación artística, por parte del lector profesional, a un mundo axiológico determinado que se presupone “bueno”, “correcto”, “positivo”, “justo”, “adecuado”, “verdadero” por sí mismo.

Desde luego que sería poco menos que una ingenuidad sostener que toda producción estética (y con ella, toda recepción crítica) debería estar exenta de cualquier contenido ético que pueda condicionarla. Como afirma Jauss, en el paso que va de una historia de la recepción de las obras a la “historia trascendental de la literatura”, ésta constituye un proceso donde la recepción pasiva de lector y crítico, el horizonte primario, se convierte en la recepción activa y en la nueva producción del autor, el horizonte modificado. Y en dicho proceso, la obra que ha motivado la apertura del horizonte objetivado a nuevas objetivaciones, “puede resolver problemas formales y morales que la última dejó sin resolver, y puede también plantear nuevos problemas”.⁶³ Sin embargo, y aun admitiendo que el juicio de las obras literarias desde la perspectiva de las ideas éticas pueda ser tan fuerte que el elemento artístico del texto sólo se perciba eficazmente cuando se contemple a la luz de una orientación ideológica concordante, hay —como advierte Félix Vodicka— ciertas fronteras entre la percepción estética y su juicio ideológico.⁶⁴ Tan pronto como la valoración de una obra se centra exclusivamente en la verdad ética que quiere imponer y conservar (incluso si ese “deber ser” se refiere a una “verdad” de la forma literaria), el signo estético queda excluido del campo de observación y se confunde con el resto del

⁶² *Idem.*

⁶³ “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, p. 177.

⁶⁴ “La estética de la recepción de las obras literarias”, en *Estética de la recepción*, pp. 58 y 59.

complejo de signos que tienen una función meramente constativa del modelo literario vigente. Entonces, el comentario precede al texto, la deontología crítica clausura el vínculo dialogante entre la obra y el receptor, pautando el camino que debe seguir la primera y amordazando al segundo, y el horizonte así objetivado se repliega en sus confines, hasta que un texto desconocido encuentra el resquicio por donde abrir de nuevo el horizonte.

LA DEONTOLOGÍA DEL COMPROMISO SOCIAL

Así como es posible identificar las grandes tendencias en la producción novelística española entre 1962 y 1975, es viable también realizar un trazado general de los axiomas deontológicos que construye su crítica. Principios, los de la deontología, que aunque aparecen engarzados en un encadenamiento evolutivo mayormente determinable, no obedecen a un pulso estrictamente cronométrico. Porque es obvio que las constantes transformaciones entre la modalidad dialogante y la modalidad impositiva de la recepción profesional no pueden estar sujetas a una intermitencia matemática. En este sentido, nunca parece suficiente insistir en el elemento de indeterminación concomitante con todo proceso literario —sea de producción o de recepción—, en la posibilidad de que los eslabones interrumpen la progresión y se superpongan o entreveren entre sí antes de reanudar el trayecto. Sin embargo —y paradójicamente—, el empleo de linderos interpretativos, de orientaciones esquemáticas, es de gran utilidad para explicar esos cambios, y si las fronteras divisorias están justificadas, las conclusiones pueden arrojar más luz que oscuridad sobre los problemas en cuestión.

Por otro lado, tal como ocurre en las orientaciones reconocibles de la creación novelesca, es insostenible afirmar que en la constitución de los grandes bloques valorativos de la crítica peninsular se produzca siempre y concurrentemente un concierto de voces. Pero, valiéndonos de una nueva analogía con el campo novelístico (desde cuya perspectiva se puede alegar razonable-

mente, por ejemplo, que Álvaro Cunqueiro escribía otro tipo de novelas en tiempos del socialrealismo, lo que de ninguna manera pone en entredicho la materialización efectiva de dicha tendencia), en el ámbito de la crítica la coexistencia de valoraciones discordantes respecto a la postura deontológica en vigor, e incluso la extemporaneidad de un juicio estético que se ajusta a un axioma ya superado, no impiden el seguimiento global de la alternancia dialógica-deontológica. Si en la esfera de la producción un texto experimental como *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu puede ser contemporáneo y aun predecesor de otras manifestaciones que se encuadran en un marco teórico cronológicamente previo —el de la novela estructural—, en el terreno de la crítica, de igual manera, existe la posibilidad de que un enunciado deontológico confluya en el momento en que la tensión paralizada entre el texto y el receptor rompe por fin el horizonte objetivado, dando acceso nuevamente a la lectura, al diálogo hermenéutico.

Cuando aparece *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, la crítica española lleva ya tiempo instalada en la modalidad deontológica de su discurso. Situación que encuentra sus antecedentes en la evolución misma de la novelística a partir de la guerra civil. Frente a la concepción de una literatura “deshumanizada” que antes de 1936 goza de considerable prestigio, en los años cuarenta los narradores en activo y los que por entonces comienzan a publicar reaccionan dando forma a una nueva sensibilidad, sensibilidad que privilegia, como valor artístico fundamental, la atención a la realidad presente y concreta, a las circunstancias reales del tiempo y lugar en que se vive.⁶⁵ En el contexto de una situación nacional extremadamente complicada y de un panorama internacional caótico, se afianza en el campo literario un realismo de corte existencial que enfrenta no sólo las dificultades técnicas y conceptuales de su propia elaboración, sino además una censura estatal dispuesta a imponer a cualquier precio la

⁶⁵ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, 1975, p. 24.

doctrina del franquismo recién encumbrado al poder. Dado este panorama, no deja de ser sorprendente que un libro tan impactante y poco comedido como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, pese a su posterior prohibición, haya instaurado en España, a partir del original remozamiento de una fórmula literaria que ya tenía antecedentes en la propia tradición y fuera de ella, un realismo tremendista que, si bien no agotaba el total de la producción, se convertiría en el molde novelesco a seguir a lo largo de la década.⁶⁶ El ascendiente de *La familia de Pascual Duarte* (a la que, naturalmente, habría que sumar otras novelas como *Nada* de Carmen Laforet o *Mariona Rebull* de Ignacio Agustí, de 1945 y 1944, respectivamente) sobre el resto de la producción llega a ser tan poderoso, que a fines de los sesenta el propio Cela, en funciones de crítico, pronuncia un *mea culpa* por haber arrastrado tras de sí a tantos epígonos.⁶⁷

Pero si la coincidencia del éxito de una narrativa cruda y truculenta con el endurecimiento de los mecanismos censorios es por lo menos sorprendente, lo es en doble medida el hecho de que el mismo autor que impuso una corriente novelística en el campo literario tome en la década siguiente el testigo de sí mismo e instaure una nueva, vigorosa tendencia. Concluida en 1945 pero no publicada sino hasta 1951, *La colmena* representa, en efecto, algo así como la clausura oficial de un molde trillado y la apertura de una senda de la que, durante los cincuenta y principios de los sesenta, sería prácticamente imposible sustraerse. La novela de Cela, junto con *Los bravos* (1954) de Jesús Fernández Santos y *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio, representa la expresión más acabada de la novela objetivista española, patrón estético amante de las técnicas de construcción proporcionadas por el cine y enemigo de las intromisiones del narrador, de los orna-

⁶⁶ Estas cuestiones han sido tratadas en el capítulo I, "Evolución crítica de la novela española en tiempos de Franco", por lo que remitimos a él para un análisis más detenido.

⁶⁷ Véase "Dos tendencias de la nueva literatura española", en *Al servicio de algo*, pp. 26 y 27.

mentos superfluos, de las metáforas y en general de todo aquello que impida describir la realidad “tal como es”; horma novelesca que, según el mismo *mea culpa* entonado por Cela, ahora redoblado, “en su postrer deformante maduración, dio lugar al nuevo brote de la llamada literatura social, vieja como el mismo mundo”.⁶⁸

Alusión que refiere indirectamente el hecho de que en la misma década de los cincuenta, los escritores de la llamada “generación del medio siglo”, o “generación de los niños de la guerra”, comienzan a publicar obras que se asemejan en su cariz acentuadamente crítico, en su talante de denuncia social y realista. Armando López Salinas, Ignacio Aldecoa, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Grosso, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Juan García Hortelano, Juan Goytisolo y Juan Marsé, entre otros, desarrollan su obra bajo la marca del recuerdo traumático de la guerra civil, bajo circunstancias políticas y sociales muy específicas que influyen de forma indefectible en su concepción de la novela y el ejercicio de novelar. Y si bien, desde la perspectiva del tiempo, es evidente que estos novelistas no produjeron sus tempranas manifestaciones artísticas sobre la base de unos presupuestos ideológicos consensuados por todos *ab initio*, desde esa misma distancia se aprecia, también claramente, que estos autores se atribuyeron a sí mismos la misión de revelar al lector la “verdad” de la realidad (no de cualquier realidad, sino de la realidad española), para que dicho revelamiento o descubrimiento lo sacudiera y lo concienciara, para que lo obligara a asumir, frente a las injusticias y las desigualdades sociales, una actitud de respuesta activa, crítica, contestataria. En esta época en que el tremendismo ha sido superado y el objetivismo ha sentado sus reales en cuanto técnica idónea de elaboración novelesca, el diálogo establecido entre el texto y el lector que es el escritor, transita de un polo a otro. Los niños de la guerra se preguntan: “¿Cuál es la finalidad última de la literatura?”, a lo que responden: “Cumplir una tarea de comunicación, de testimonio del

⁶⁸ *Idem.*

hombre y de la sociedad de su tiempo. Escribir, en suma, para alguien y para algo".⁶⁹

De esta manera, las expectativas de la "nueva novela", de la "nueva narrativa" o la "nueva oleada de novelistas", van objetivándose progresivamente en el horizonte del campo literario peninsular, hasta que esa mecánica traslativa entre la pregunta y la respuesta queda estratificada en el cabo deontológico. Hay suficientes pruebas para avalar la tesis de que los narradores en funciones críticas, especialmente Juan Goytisolo, un lector profesional como José María Castellet, y un editor, poeta y especialista literario tan importante como Carlos Barral, participan de manera destacadísima en la transformación de ese diálogo entre texto y receptores en una deontología; pruebas suficientes para demostrar que, tanto Castellet como Goytisolo, colaboran en momentos puntuales en la puesta en funcionamiento de ese mecanismo por medio del cual la distancia estética, tendida en un principio entre un horizonte familiar (léase Cela, la novelística anterior a la guerra, la tradición) y otro revolucionado (léase la "nueva" producción y sus concordancias ideológicas), resulta al final reducida y anulada. Entonces la relación entre los horizontes se revierte: el modificado entra en la esfera de las experiencias lectoras familiares y el comentario, al cancelar la alternancia dialógica e intentar imponer un patrón, precede al texto.

Así, en 1957, Castellet da forma escrita, en las páginas de *La hora del lector*,⁷⁰ al axioma estructurante de la deontología del

⁶⁹ Como se recordará, Juan Goytisolo proporciona en 1967 una explicación sociológica muy clarificadora de la actitud literaria (incluida la de él) de los novelistas españoles de la generación del medio siglo. Al carecer la sociedad de medios de información veraces que dieran cuenta de los problemas por los que atravesaba el país, la novela cumplía una función testimonial vicaria de la prensa, circunstancia que no se presentaba en ninguna otra parte de Europa. Esta misma tesis constituye uno de los fundamentos teóricos del ensayo, varias veces citado en el transcurso de esta investigación, de Shirley Mangini. Véase, respectivamente, *El furgón de cola*, p. 34, y *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*.

⁷⁰ En el contexto del aislamiento cultural impuesto por el régimen franquista, este ensayo significó para los novelistas españoles un asidero teórico funda-

compromiso social: “la literatura le pide hoy [al escritor] responsabilidad social y le exige comprometerse con su sociedad y con su tiempo”.⁷¹ Y de ahí, una serie de derivaciones deontológicas: la novela debe responder a las técnicas de la narración objetiva, porque éstas han rescatado al escritor de su pedestal decimonónico burgués, restituyéndole su condición de hombre y su dignidad humana.⁷² Y si al escritor le corresponde aplicar a la literatura una técnica determinada para reproducir fielmente la realidad —sin el añadido de comentarios inútiles que distraigan la atención de los acontecimientos desnudos—, el lector debe por su parte, para tomar conciencia de los hechos que se le describen y transformarlos positivamente, erigirse en una especie de co-creador, contribuir solidariamente “en la alegría de una labor común de signo eminentemente social —ya no puramente individual— y constructivo”.⁷³

mental. Como señala Manuel Vázquez Montalbán, el libro era en sí mismo el testimonio de la grandeza del ejercicio de pequeños atletas enfrentados al gran gigante de la represión y de una España cercada y bloqueada, y era, al mismo tiempo que pequeño escaparate literario de lo que se llevaba allá afuera en el mundo, evidencia de la miseria que entrañaba escribir desde la poquedad de lo que permitía la cultura española circunstancial. Véase, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, pp. 87 y 88. Consúltese también, para un panorama de las dificultades que tenían que enfrentar los escritores hispanos para tener acceso a la literatura foránea, Fernando Tola y Patricia Grieve, *Los españoles y el boom*, y Laureano Bonet, *El jardín quebrado: la Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*.

⁷¹ *La hora del lector (Notas para la iniciación a la literatura narrativa de nuestros días)*, p. 101.

⁷² *Ibidem*, p. 40.

⁷³ *Ibidem*, p. 102. Se ha mencionado ya que las ideas de Castellet entroncan con las de Robbe-Grillet, por lo que hace a la pretensión de representar objetivamente la realidad prescindiendo de todo aspecto psicológico o apreciativo, y también con los postulados de los principales representantes de la estética de la recepción, por lo que respecta al activo papel co-productivo asignado al receptor. La conexión con Sartre, en cuanto a la actitud *engagée* con que el intelectual debe encarar la literatura, es asimismo evidente. Pese al peso específico que tuvo su ensayo en el panorama literario peninsular de los cincuenta, Castellet peca de ingenuidad en ciertas partes de su exposición, como cuando

Juan Goytisolo, por su parte, a través de diversos escritos, no hace sino sancionar el principio crítico fundamental de que la literatura *debe ser compromiso social*, cuyo disvalor o enunciación negativa se traduce en un *no deber ser evasión*. Según Goytisolo, el grupo de jóvenes escritores que empieza a escribir en los cincuenta, se diferencia del idealismo y clasicismo huero de sus antecesores (que sólo habrían creado una retórica digna de las reseñas y efemérides que se leen en las cajas de fósforos), en que tienen en común una actitud crítica hacia el mundo concreto que les ha tocado vivir.⁷⁴ Apreciación que se ve confirmada en su libro teórico *Problemas de la novela*,⁷⁵ en el que reitera la urgencia de una literatura del aquí y el ahora. Para ello Goytisolo apela a la responsabilidad social del escritor español contemporáneo, una responsabilidad que debe entenderse como la misión de hablar de las cosas que ocurren fuera de él, de los asuntos que atañen a hombres que no sean él o sus parientes o amigos, pues no son sus asuntos íntimos sino las exigencias apremiantes de su tiempo y de su entorno, lo que el artista debe considerar.⁷⁶

Junto a José María Castellet y Juan Goytisolo, Carlos Barral cumple un papel cardinal en la fundamentación teórica y en la promoción de la novela del realismo social, esto es, en la implantación del axioma deontológico del compromiso social, principio de donde se desprenden una serie de proposiciones críticas subordinadas. No es nuestro propósito dar cuenta de cada una de ellas, ni repetir lo que ya se ha dicho a lo largo de este trabajo, por lo que nos limitamos a señalar, por lo que a Barral se refiere, el hecho de que haya sido precisamente él el editor no sólo de los mencionados ensayos de Castellet y Goytisolo, sino de la prácti-

declara rimbombantemente que el destino de la literatura, de Europa y del mundo occidental depende de que éstos puedan establecer nexos de solidaridad con la humanidad entera (p. 103).

⁷⁴ Véase "Respuesta a las preguntas de Luis Sastre", *La Estafeta Literaria*, núm. 173, 15 de julio de 1959, p. 8.

⁷⁵ Barcelona, Seix Barral, 1959.

⁷⁶ *Ibidem*, *passim*.

ca totalidad de la producción socialrealista. Al declinar los cincuenta,⁷⁷ la fuerza deontológica del modelo novelístico que combina la técnica objetivista y una imperiosa obligación moral de describir críticamente la realidad actual (y española), se hace visible en novelas emblemáticas, algunos de cuyos títulos son, por sí solos, sintomáticos de la corriente estética a la que se adscriben los textos o, como diría Wolfgang Iser, ilustrativos de la existencia de una pauta previamente dada: *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco, *La resaca* (1958) de Juan Goytisolo, *La piqueta* (1959) de Antonio Ferres, *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano, *La mina* (1960) de Armando López Salinas, *La zanja* (1961) de Alfonso Grosso, *La criba* (1961) de Daniel Sueiro, *Dos días de septiembre* (1962) de José Manuel Caballero Bonald.⁷⁸

Pero la vigencia del imperativo de la responsabilidad del novelista frente a su colectividad, la modalidad no dialogante del discurso de las ideas estéticas elevadas a dogma ético (¿o habría que decir de las ideas éticas elevadas a dogma estético?), también es perceptible, de forma palmaria, en una serie de declaraciones por parte de destacados novelistas. Afirmaciones que vienen a ratificar, en 1962, la postura que los literatos peninsulares habían defendido, un trienio atrás y ante los franceses, en el I Coloquio Internacional de Novela, celebrado en Formen-

⁷⁷ Años más tarde, cuando el socialrealismo superado es ya incapaz de satisfacer el nuevo horizonte de expectativas, y tanto Castellet, como Goytisolo y Barral se han convertido en sus acérrimos detractores, este último confiesa a Eduardo G. Rico que había visto en los novelistas del realismo social lo que podía haber sido el punto de arranque de una verdadera renovación de los presupuestos de la novelística española, aunque a continuación afirma que nunca pensó que la literatura pudiera intervenir realmente en el proceso de las sociedades que la practican. Véase Eduardo G. Rico, *Literatura y política (en torno al realismo español)*, p. 18.

⁷⁸ Para un análisis de hasta qué punto la aparición de algunas de estas novelas permitía presagiar ya la revolución literaria de *Tiempo de silencio*, y de otros aspectos relacionados con el difícil equilibrio entre la obligación ética del novelista social y sus posibilidades expresivas, véase Óscar Barrero Pérez, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, pp. 167 y ss.

tor.⁷⁹ Para José Manuel Caballero Bonald, ganador en 1961 del Biblioteca Breve por *Dos días de septiembre*, el escritor debe testimoniar con la mayor objetividad posible la realidad española. Antonio Ferres, por su parte, opina que la realidad es la fuente viva de la obra literaria, y de ahí que la enfoque ya sea en tanto denuncia de las condiciones sociales, ya sea como un compromiso frente a las fuerzas que pretenden disfrazar esa realidad. Alfonso Grosso confiesa su propósito de testimoniar e inquietar, como otros “hombres” de su generación, y reconoce adoptar una actitud de denuncia *engagée*. Juan García Hortelano, que también en 1962 publica la voluminosa *Tormenta de verano*, atribuye a la literatura un cometido notarial cuando afirma que el novelista, antes que nada, debe esforzarse por dar fe de la realidad en que vive. Juan Marsé recuerda que el “primer deber” de todo novelista reside en describir la realidad sin falsificarla, si bien para él escribir representa además la posibilidad de defender una causa. Armando López Salinas se declara consciente de que el servicio que puede prestar al país, es el de desvelar las relaciones sociales y mostrar el mundo tal y como cree que es, entre otras cosas porque la literatura puede colaborar en la creación de mejores condiciones sociales.⁸⁰

⁷⁹ Las declaraciones aparecieron originalmente en *Les Lettres françaises*, núm. de julio de 1962. Nosotros las hemos recogido de José Corrales Egea, *La novela española actual*, pp. 61 y 62.

⁸⁰ *Idem*. Una manifestación anterior de las constantes que permiten identificar el enquistamiento del horizonte de expectativas en el campo literario español de principios de los sesenta (o dicho de otro modo, la vigencia de una norma deontológica que preside y precede la creación novelesca), se debe a Ana María Matute: “La novela ya no puede ser meramente de pasatiempo y evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla”. Véase *Ínsula*, núm. 160, marzo de 1960, p. 4.

LA DEONTOLOGÍA DE LA INDAGACIÓN EN EL LENGUAJE

Visto el anterior panorama de paralización del diálogo hermenéutico en el polo de la respuesta, en el precepto crítico que estipula que el escritor debe ceñirse a los lineamientos básicos de un tipo de literatura determinada, no es de extrañar que el predominio de las formas realistas, objetivistas y de intencionalidad social lleve aparejada al principio de los sesenta, como apunta Santos Sanz Villanueva, la consolidación de la generación del medio siglo, cuyos integrantes de pronto comienzan a recibir distinciones, a polarizar la atención de las jóvenes generaciones universitarias y a formar parte del catálogo de editoriales de prestigio, entre ellas la francesa Gallimard.⁵¹ Pero estas optimistas señales exteriores no se corresponden con la verdadera situación en la que se encuentra, por esos años, la corriente novelística preponderante en el campo literario español. Una situación de encrucijada, de desfallecimiento, de callejón sin salida. Y ello por dos razones fundamentales: la literatura, entendida como arma de combate a través de la cual se hace efectivo el compromiso social del novelista, no ha logrado concienciar a la clase proletaria, ni a los campesinos marginados, ni siquiera a la clase burguesa y acomodada que es objeto de sus críticas; mucho menos propiciar la caída del franquismo. La segunda razón se refiere sobre todo a cuestiones técnicas de construcción, porque la novela socialrealista no sólo está sometida a una pauta deontológica en cuanto a la finalidad que debe perseguir, sino también respecto al modo "objetivo" como debe irse escribiendo: el desprecio hacia las cuestiones de estilo, hacia la exuberancia verbal o los juegos experimentales; la exclusión de las interiorizaciones psicológicas; la identificación de la imaginación con una intolerable actitud evasivista; el recurso reiterado del protagonismo colectivo; la obsesión magnetofónica por captar las palabras y las conductas tal como son y, en general, el abuso de planteamientos argumentales idénticos que llevan a las mismas soluciones, van devaluando cada vez más las

⁵¹ *Historia de la literatura española. El siglo xx. Literatura actual*, p. 158.

cualidades propiamente literarias del texto. Como opina José María Martínez Cachero, al radicalizarse el talante comprometido de algunos de los practicantes del realismo social, más atentos a la ética que a la estética, se llega a un dogmatismo en la primera y a una rigidez en la segunda, y en definitiva, “a un estado de repetición y de cansancio”,⁸² a la extenuación de un molde novelesco que se torna impracticable. A propósito de esto, y a pesar de que con la entrada de la década se registran ya algunas voces críticas que se rebelan contra la norma deontológica,⁸³ en busca de algún cambio en la producción, el propio Martínez Cachero autoriza la tesis de “terrorismo intelectual” expuesta por Leopoldo Azancot, en el sentido de que la confusión reinante —y fomentada notablemente por la autoridad e influencia de Castellet, Barral y Goytisolo— entre las posturas morales y las valoraciones estéticas es tal, que implica la descalificación prácticamente automática del escritor que no se ajuste a los postulados de la literatura comprometida.⁸⁴ En cualquier caso, al despuntar la década de los sesenta, el anquilosamiento que padece el realismo social, y con él el principio deontológico que lo promueve desde la crítica, es inocultable.

Por otra parte, la necesidad de una renovación novelística está muy ligada, sin que esto implique una estricta relación de causalidad, a los vertiginosos acontecimientos económicos, políticos y sociales, ya reseñados, que por esos años se producen en España y el resto del mundo. El bienestar material, el clima de agitación obrera y estudiantil, la solicitud de ingreso a la Comunidad de Estados Europeos, el crecimiento de la ciudad, el turismo, los

⁸² *Historia de una aventura...*, p. 258.

⁸³ Es el caso de Rafael Morales, que en 1961 advierte sobre los peligros de una novela desprovista de cualquier ambición espiritual e idealidad, o de Guillermo de Torre, que un año después de la publicación de *Tiempo de silencio* diagnostica una saturación del realismo monocorde y presagia un inminente desquite de la imaginación. Véase, respectivamente, “Objetivismo”, *El Alcázar*, 2 de diciembre de 1961, p. 12, y “Hacia un más allá del realismo novelesco”, *Revista de Occidente*, II, 1963, pp. 106 a 114.

⁸⁴ *Historia de una aventura...*, p. 259.

automóviles, el imperio de la televisión en la cultura del ocio o incluso la promulgación de un ordenamiento como la Ley Iribarne de 1966,⁸⁵ van perfilando la fisonomía de una nueva realidad nacional que demanda del novelista, en el plano de la literatura, una correspondiente “actualización” del modo de relacionarse con el mundo ficticio que está creando, una forma novelesca que de alguna manera se compagine con la cambiante coyuntura histórica en la que se halla el país.⁸⁶

Pero es solamente a raíz de la publicación de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos —y más precisamente, a partir de 1964, momento en que la novela comienza a ser justipreciada por la crítica—, que el horizonte de expectativas consolidado experimenta un auténtico corrimiento, que vuelve a tenderse un espacio de preguntas y respuestas entre lo ya familiar de la experiencia estética y una obra que provoca, al superar las anteriores certezas y propiciar poderosamente nuevos interrogantes, un cambio de horizonte en la experiencia lectora. Opera, para decirlo coloquialmente, una especie de cimbronazo que pone en movimiento expectativas ya latentes pero hasta entonces contenidas por el prestigio y la jurisdicción de otros valores reconocidos y ampliamente propagados. *Tiempo de silencio* consigue cuestionar, con toda la exuberancia de su sarcástica invectiva verbal, radicalmente, no sólo la realidad social a cuyo servicio se consagra en teoría la literatura hasta entonces canónica, sino también la realidad misma del lenguaje y las pretensiones de objetividad de una narrativa que se atribuye propiedades de verdad cuasi científicas. Las expectativas marcadas por el gusto preferente son de esta manera subvertidas, trastornadas, y las expectativas latentes y las que se van añadiendo a éstas con la fuerza de la novedad, ocupan

⁸⁵ Como se ha apuntado, hay quien incluso ve en ella un signo de la apertura del régimen franquista. A juicio de Ignacio Soldevila, la ley permitió una libertad “a nivel europeo” en lo tocante a cuestiones morales, y contribuyó al desarrollo de una prensa “más o menos sibilamente opuesta al régimen”. Véase *La novela desde 1936*, pp. 385 y 386.

⁸⁶ Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, p. 14.

las posiciones más encumbradas en el horizonte, desplazando a un segundo plano a las que se encontraban en la cima de la jerarquía y liberando a la hermenéutica dialogante, en consecuencia, de su tensa inmovilización en el polo deontológico de la respuesta sabida. Se restablece, en suma, la distancia estética entre el horizonte objetivado y el horizonte por objetivar, entre la obra automatizada y una nueva que ejerce un atractivo y una perplejidad irresistibles en el diálogo restaurado de la recepción crítica.

La importancia de Luis Martín-Santos evidentemente no reside en la cantidad de su producción, sino en su capacidad ingente para revitalizar una novelística que había llegado a un punto muerto, para reinstaurar las preguntas de un discurso crítico asfixiante y asfixiado en el imperativo deontológico del compromiso social. Hay una escena, en *Tiempo de silencio*, que es bastante reveladora de la conciencia que el propio Martín-Santos tiene de la situación por la que atraviesa, en las inmediaciones de los sesenta, la narrativa en España y el resto de Europa, si bien el párrafo que a continuación se cita acaba siendo una diatriba contra el objetivismo. Pedro y Matías están en el café, mirando a una muchachita con gafas y jersey amarillo limón que ha leído a Proust, cuando el segundo

[...] inmediatamente, olvidando a Pedro, volvióse a la muchacha, explicándole otra vez más precisamente, con más ingenio todavía, la importancia de la novela americana y la superioridad de sus más distinguidos creadores sobre las caducas novelísticas europeas que habían concluido un ciclo literario y que no sabían salir de él quizá porque al hacerse conscientes del fin de dicho ciclo y de la inevitable decadencia, toda pura ingeniosidad técnica permanecía inane y sólo la pedantería chovinista podía hacer creer a los retrasados mentales de los liceos galicianos y a todos los mentecatos del ancho mundo que estuvieran haciendo gran novela todavía, cuando ya no era más que falta de garra y de realidad y de auténtica grandeza, todo lo más ejercicios de caligrafía, labores de joven clorótica en un internado suizo, por no decir bordado y punto de cruz.⁸⁷

⁸⁷ *Tiempo de silencio* (edición definitiva), Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 81.

Por otra parte, el principio deontológico del deber ser compromiso social la literatura, en el intervalo de su resquebrajamiento, y aun al reanudarse por completo el flujo dialógico,⁸⁸ sigue desplegando cierta eficacia como modelo paradigmático, incluso cuando la corriente novelística por él preconizada se encuentra clínicamente desahuciada. Prueba de esto es que Ricardo Doménech niegue con rotundidad, en 1962, que la gran novela social sufra anquilosamiento o decrepitud,⁸⁹ o que Luis Martín-Santos haya confesado su preocupación por no haberse ajustado a los preceptos del socialrealismo. De hecho, Martín-Santos alimentaba el proyecto teórico de una absoluta renovación novelística a partir de los principios generales del realismo social, albergaba la idea de un “realismo dialéctico”, como fórmula alternativa, que pasara de la simple descripción estática de las enajenaciones al planteamiento de la real dinámica de las contradicciones *in actu*.⁹⁰

De cualquier modo, más allá de la intencionalidad teórica de su autor, en tanto producto verbal autónomo, *Tiempo de silencio* viene a significar, en muchos sentidos y pese a la semejanza temática que lo emparenta con la anterior corriente novelística, una propuesta antitética, revolucionaria, sobre todo porque el imperativo deontológico de proporcionar un testimonio exacto lo más alejado de las valoraciones personales, queda por completo soca-

⁸⁸ Como sostiene Carlos Blanco Aguinaga: “Sin embargo (y a pesar del éxito de *Tiempo de silencio*, 1962), la voluntad de ‘realismo social’ continúa hasta, por lo menos, mediados de los años sesenta”. Véase “Para un estudio de la recepción de la narrativa del ‘boom’ en España”, en *Quinientos años de soledad*, p. 27.

⁸⁹ “Ante una novela irrepetible”, *Ínsula*, núm. 187, junio de 1962, p. 4. También es ejemplificador, en este sentido, el hecho de que Gonzalo Sobejano, en la primera edición de su conocido ensayo (1970), haya clasificado a *Tiempo de silencio* como novela social, mientras que en la edición de 1975, cuando el principio deontológico de la indagación en el lenguaje lleva algún tiempo consolidado, la define como “el prototipo de la novela estructural o, quizá más exactamente, su germen”. Véase *Novela española de nuestro tiempo...*, pp. 545 a 556.

⁹⁰ Véase Ricardo Doménech, “Luis Martín-Santos”, *Ínsula*, núm. 208, marzo de 1964, p. 4.

vado en su autoridad, y en cambio un subjetivismo aplastante configura, a juicio de Ramón Buckley, una visión dialéctica de la realidad española “basada en la confrontación de diversos estratos (ideológicos, sociales) del país, que se refleja en la estructura misma de la novela”,⁹¹ valga decir en el lenguaje.

Está claro, por lo tanto, que la renovación de *Tiempo de silencio* encuentra su punto de partida en el trastocamiento de los presupuestos del socialrealismo. Y ese remozamiento del género, gracias al cual la realidad aparece “trascendida”⁹² y no caricaturizada, apunta no hacia una presentación de temas absolutamente novedosos para el público lector, sino hacia una forma irreconociblemente seductora de presentarlos, hacia una convulsión en la estructura y en el lenguaje. De todos modos, habrá que concluir, con Hans Robert Jauss, que el reconocimiento del carácter artístico de un texto, la distancia estética que resurge y se ensancha entre el horizonte familiar superado y las nuevas expectativas dinamizadas por una obra perturbadora, por regla general no es perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos se agota en la pura oposición entre la forma antigua y la nueva.⁹³ En el caso de *Tiempo de silencio*, el espacio tendido entre su primera percepción y sus significados virtuales, esto es, la resistencia que la nueva obra opone a las expectativas de su primer público hasta que el proceso de recepción alcanza lo inesperado y no disponible en el primer horizonte,⁹⁴ puede computarse en un plazo relativamente corto de dos años. A partir de 1964, aproximadamente, en la producción se abre el paréntesis de la novela estructural o desmitificadora, al que en determinado momento se superpone el de la novela experimental, coexistiendo ambas; y en la crítica, la modalidad deontológica del discurso se

⁹¹ “Del realismo social al realismo dialéctico”, en *Ínsula*, núm. 326, enero de 1974, pp. 1 y 4.

⁹² Ricardo Doménech, “Ante una novela irrepertible”, *Ínsula*, núm. 187, junio de 1962, p. 4.

⁹³ “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, pp. 179 y 180.

⁹⁴ *Idem*.

libera provisoriamente de sus ataduras, reanudándose la mecánica hermenéutica entre el texto y la recepción, hasta que una posterior objetivación en la experiencia lectora origina una nueva interrupción en el polo de la respuesta modélica, donde se configura el axioma estructurante que establece que la novela “debe ser” indagación en el lenguaje.

Este nuevo desplazamiento, que va del diálogo con la literatura restablecido por Luis Martín-Santos, a la estratificación de un axioma deontológico estructurante que sustituye al anterior alterando una vez más el orden de precedencia y regulando paradigmáticamente la producción, sólo puede entenderse de forma cabal a la vista de un análisis de las novelas estructural y experimental en el marco de la recepción, más o menos simultánea, del boom hispanoamericano, cuyas cabezas más visibles, en el ejercicio de funciones críticas, van consolidando por otra parte una sólida deontología novelesca que influye en las valoraciones de los especialistas peninsulares.

En el intervalo que se abre a partir de *Tiempo de silencio*, y que llega hasta principios de los setenta tras la configuración de dos estéticas de la novela, la estructural y la experimental (al fin y al cabo agrupables en orientaciones reconocibles, como antes lo había sido el realismo social), los textos plantean a la crítica una serie de preguntas de problemática resolución: ¿la novela debe cejar por completo en su afán de dar testimonio y denunciar las injusticias de la sociedad española? ¿La producción post-Martín-Santos debe en realidad proponerse objetivos radicalmente distintos de la anterior? ¿Es viable una literatura solipsista y autodestructiva carente de toda sustancia histórica o social, desprovista de anécdota, personajes, tiempo y espacio? ¿Dónde radica la línea fronteriza entre la legitimidad y la gratuidad del experimento narrativo extremo?

Los críticos, por supuesto, han intentado responder de diversas maneras a estos interrogantes, e incluso es factible aventurar que los que se refieren a los inconvenientes de un experimentalismo por el experimentalismo mismo no quedan suficientemente resueltos sino hasta bien entrada la década de los setenta, cuando

la muerte de Franco propicia una etapa de “normalización” literaria y, después de un renovado y breve periodo de diálogo hermenéutico, el principio deontológico del retorno a la narrativa desplaza al de la indagación del lenguaje. Pero *Tiempo de silencio* genera, en los sesenta, un paréntesis de obligada reflexión para los novelistas, y un desafío que, según Óscar Barrero Pérez, inicialmente habría de asumir la juventud,⁹⁵ en tanto que para José María Martínez Cachero dicha obra, simple y sencillamente, pone el punto y final a un cansancio, abriendo un camino distinto seguido por el propio Martín-Santos y otros autores.⁹⁶ De hecho, tanto Barrero Pérez como Martínez Cachero parecen acertar, pues *Tiempo de silencio* no sólo representa la clausura de una etapa de extenuación, sino también el reto de continuar novelando sobre la base de una forma que cifra la superación de toda una tendencia, aunque aún conserve algunos de sus rasgos.

Ciertamente, las fronteras del tránsito de una concepción socialrealista a una idea renovada del quehacer novelesco, en la práctica no siempre son muy claras. En buena parte de la producción posterior a *Tiempo de silencio* (como se recordará, “prototipo o más exactamente germen de la novela estructural”), se percibe un complicado juego de equilibrios entre la actitud crítica frente a la realidad, que tanto desde el ámbito de la producción como del de la recepción españolas se sigue atribuyendo al novelista, y la exploración en los volúmenes, transsubstanciaciones y límites del lenguaje.⁹⁷ Disyuntiva estética y ética que en la novela estruc-

⁹⁵ *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, p. 232.

⁹⁶ *Historia de una aventura...*, p. 251.

⁹⁷ La exégesis que Mario Vargas Llosa hace de *Últimas tardes con Teresa* (1965) de Juan Marsé, evidencia de forma rotunda estos complejos malabares entre el talante denunciador del novelista, anhelo que en el ambiente literario sobrevive a Luis Martín-Santos, y la fuerza y posibilidades de la expresión verbal. Según Vargas Llosa, lo verdaderamente sorprendente de la novela de Marsé es que reúna tantos elementos para ser simplemente una más en el catálogo de obras testimoniales, y consiga sin embargo un resultado de altísima calidad artística. Véase la ya citada “Una explosión sarcástica en la novela española moderna”, *Ínsula*, núm. 233, abril de 1969, pp. 1 y 12.

tural alcanza una especie de fusión en la que predomina mayormente (aunque atendiendo siempre los casos concretos a examinar) la preocupación por la arquitectura del relato, por la disposición formal de sus componentes y por sus contenidos semánticos.

En esta dialéctica entre el antiguo compromiso social del novelista y el pacto recién restablecido con los aspectos arquitectónicos y la construcción de la forma lingüística, el concepto de novela estructural aportado por Gonzalo Sobejano es de gran utilidad para identificar una corriente literaria donde la balanza se inclina por lo regular a favor del segundo componente sintético, y esto a pesar de las propias contradicciones en las que cae este crítico al momento de asignar al novelista estructural, igual que en los tiempos del realismo social, una responsabilidad cívica en la tarea del revelamiento de la realidad española.⁹⁸ La simbiosis conflictiva de estos elementos conceptuales, la tirantez entre la idea del arte al servicio de la sociedad y la idea del arte al servicio del arte mismo, explica también, por ejemplo, que Juan Goytisolo abogue, mediados ya los sesenta, desde las páginas de *Señas de identidad*⁹⁹ y desde artículos como “Destrucción de la España sagrada”,¹⁰⁰ por la necesidad de una novela de “desgarro”, que ponga en evidencia —pero ya no testimonialmente, sino de modo literariamente contradictorio y problemático— los mitos literarios y sociales que aquejan al hombre (otra vez español) y que le ocultan la verdadera realidad que se esconde debajo de las apariencias. Desde esta perspectiva de una novela que desmitifica, una novela en definitiva “social” pero distinta por sus aspectos formales de la del realismo simplificador de los cincuenta, críticos como Pablo Gil Casado o Stacey L. Dolgin emplean el término “novela de la desmitificación o desmitificadora” para designar básicamente los mismos textos que Sobejano califica de novelas es-

⁹⁸ *Novela española de nuestro tiempo...*, pp. 627 y 628.

⁹⁹ La primera edición en Joaquín Mortiz, México, 1966.

¹⁰⁰ Entrevista hecha por Emir Rodríguez Monegal, en *Mundo Nuevo*, París, núm. del 12 de junio de 1967, pp. 52 y ss.

tructurales. Hay que poner de relieve que tanto a Gil Casado como a Dolgin parece interesarles particularmente emplear un término que, aunque denote una literatura de tintes más o menos experimentales o metaficticios, la distinga con claridad de otra “deshumanizada”, “creacionista” o en extremo “experimental”, valorada negativamente por estos tratadistas a causa de su falta de compromiso ideológico, a causa, en suma, de su carencia de voluntad desmitificadora.

En cualquier caso, la preocupación por el lenguaje y la estructura se va imponiendo gradualmente, a lo largo de los sesenta, sobre el afán testimonial y de denuncia, y esto se aprecia no sólo en un proyecto tan provocativo —desde un punto de vista teórico— como el de la “novela metafísica” de Manuel García Viñó, sino incluso en algunos comentarios críticos localizables en las propias obras, acotaciones que dejan traslucir ese tránsito progresivo de una concepción novelesca explicable en términos de lo que Roland Barthes ha denominado la ilusión referencial —o sea, una estrategia discursiva, típica del socialrealismo, que al identificar el significante con el referente pretende crear el efecto de que la “realidad se habla sola”, objetivamente—,¹⁰¹ a otra que privilegia la autonomía del texto, al margen de cualquier escenario colectivo susceptible de ser modificado constructivamente a través de la literatura. Así, por ejemplo, en *Últimas tardes con Teresa*, Juan Marsé incluye entre sus constantes y ácidas intromisiones para ridiculizar los círculos de la burguesía universitaria catalana de los cincuenta, una descripción en la que el personaje María Eulalia Beltrán, que “más que vestida iba amueblada” con toda clase de adornos, fetiches y objetos:

Escuchaba con cierta incalificable atención, como de ave de presa hipnotizada por su propia presa, lo que en aquel momento le estaba leyendo Ricardo Borrell, sentado junto a ella con un libro abierto

¹⁰¹ Véase “El discurso de la historia” y “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 163 a 177 y 179 a 187, respectivamente.

sobre la mesa, un chico fino y pálido, dúctil, plástico, con una manejable cualidad de muñeca sobada que años después se remozaría escribiendo novelas objetivas.¹⁰²

De modo similar, la Carmen de *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, en su interminable perorata recriminatoria contra su esposo difunto, añade a los reproches motivados por la falta de interés de Mario ante la posibilidad de haber aprovechado en vida un tema sugerido por ella para escribir una novela de verdadero éxito, la siguiente apreciación de lectora avezada a lidiar con cuestiones literarias:

[...] pero si no es por el pobre papá, que menuda Memoria te hizo, de qué sacas tú las oposiciones, claro que eso para ti no tiene importancia, gajes, en cambio de que suba la pensión a un negro, ya ves, qué significarán treinta dólares para esa gente, un sacrilegio, que a saber quién te dio vela a ti para ese entierro, que lo que tú no le perdonas a papá es que no le gustasen tus libros, que fuese sincero, que hay que ver lo mal que te sentó que te dijera que lo social o eso es el recurso de los que no saben escribir, que, además, dejémonos de rodeos, es una verdad como un templo.¹⁰³

La traición contra la España castrante y de los valores sempiternos que planea el temible conde Julián de Juan Goytisolo, alude constantemente a la necesidad de rehusar la identidad, de comenzar de cero haciendo almoneda de todo: la historia, las creencias, la infancia, los paisajes, la familia y, por supuesto, el lenguaje. La lengua es el último lazo tribal que une a Álvaro Mendiola con la cultura y la tierra que se apresta a destruir, y es al mismo tiempo el instrumento necesario del renegado y el apóstata, la posibilidad de acabar con el “estilo peinado” y la “escritura anémica y relamida”, de abrir “senderos y trochas, en abrupta ruptura con la oficial sintaxis y su secuela de dogmas y entredidi-

¹⁰² Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 239.

¹⁰³ Barcelona, Destino, 1967, p. 259.

chos".¹⁰⁴ Pero el protagonista, que inflige a las obras de los autores clásicos castellanos el castigo de un aleatorio espachurramiento de insectos en el interior de sus páginas, por momentos siente vértigo frente a las capacidades destructoras de ese lenguaje violador de las convenciones y normas instituidas, por lo que apela a un poderoso auxiliador:

altivo, gerifalte Poeta, ayúdame : a la luz más cierta, súbeme : la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol : ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces : móvil, móvil : sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra : palabra sin historia, *orden verbal autónomo*, engañoso delirio : poema : alfanje o rayo: imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio : palabra liberada de secular servidumbre : ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas : palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpressivo : cementerio de coches, oxidada hecatombe en las orillas de la gran ciudad : guadalajara verbal que ensucia y no abona, deyección maloliente e inútil : discursos, programas, plataformas, sonoras mentiras: palabras simples para sentimientos simples : amores honestos, convicciones fáciles : las tuyas, Julián, en qué lengua forjarlas?¹⁰⁵

En este punto es relevante destacar que el paulatino robustecimiento de la idea de la realidad del texto frente a la de la realidad denunciada por la obra,¹⁰⁶ perceptible en la novela estructural, no implica, ni mucho menos, una cancelación absoluta en las pretensiones teleológicas del narrador. De hecho, en concordancia con la deontología que por esas fechas van construyendo los narradores del boom, el novelista y la recepción alimentan la expectativa común de que el producto verbal autónomo consiga, de

¹⁰⁴ *Reivindicación del conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz, 1970, pp. 135 y 152.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 124 y 125. El subrayado es nuestro.

¹⁰⁶ "Pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más recalitrantes de la literatura. La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad". Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en *Estética de la recepción*, p. 136.

alguna manera, revelar las capas ocultas de la realidad que se esconden bajo las apariencias, descubrir lo que de verdad se muestra detrás de las máscaras, derruir los mitos y los símbolos que enajenan al hombre y lo obligan a vivir encadenado a la mentira y la opresión. Caminas “al acecho de la realidad oculta tras el engañoso barniz”,¹⁰⁷ le dice Álvaro Mendiola a un tú desdoblado que es él mismo y Ulyan, Urbano o Julián. “Los que saben leer más allá de lo aparente”, escribe Gonzalo Torrente Ballester a propósito de dos personajes (Juan el Evangelista y Florindo), en el “Incipit” que introduce al lector en el esquizofrénico carnaval de protagonistas e iniciales multiplicados a lo largo de *La saga/fuga de J.B.*,

los que consideran la vida como un libro abierto, se paran muchas veces a contemplarlos, tan cerca el santo del demonio, próximos los cestos, coincidentes las artes en las aguas del río, y las lampreas vacilando entre el mal y el bien como meros mortales. ¡Ay, si la gente tuviera de esas miradas que penetran!¹⁰⁸

La novela experimental, en cambio, no pretende aunar la preocupación por el tratamiento formal del texto con una visión crítica reveladora o desmitificadora de realidades al fin y al cabo colectivas,¹⁰⁹ sino que se centra de tal modo en la investigación en

¹⁰⁷ *Reivindicación del conde don Julián*, ed. cit. *supra*, p. 39.

¹⁰⁸ Barcelona, Destino, 1979, p. 13.

¹⁰⁹ La España derruida de *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet; el Castroforte del Baralla excluido de los mapas por el centralismo de Villasanta de la Estrella, de *La saga/fuga de J.B.* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester; la Patria gorda y muda de Garbanzote de la Mancha, de *Reivindicación del conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo; la sociedad vulgar y miope, aplomadamente embrutecida en boca de su portavoz Carmen, de *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes; la hipocresía acomodaticia de los detentadores de la riqueza y la admiración servil de las clases marginadas de Barcelona, de *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé; los intersticios de una Galicia que todavía recuerda la guerra y en la que las familias se construyen y se relacionan de acuerdo a una complicada lógica de intereses, según se infiere de los densos monólogos dialogados de Eulalia y Germán, de *Retahílas* de Carmen Martín Gaité (1974), etcétera.

el lenguaje y en la técnicas de elaboración narrativa que convierte el proceso de novelar en la materia novelable misma, relegando a un segundo plano, o incluso despreciándolas, las cuestiones argumentales.¹¹⁰ Ya sea en su vertiente de particularización egocéntrica o de virtuosismo formalista, dice Pablo Gil Casado, el experimentalismo sustituye la problemática social por otra intimista o privatizada, constituyendo una literatura de carácter metaficticio e irrealista definible por ser ficción de la ficción, novela del ejercicio creador novelístico.¹¹¹

La "actitud" experimentalista es explicable desde una perspectiva estrictamente literaria, pero también en parte por las circunstancias extra lingüísticas del entorno en que se desarrolla. Y esto con independencia de que la tendencia esté marcada desde el principio por los ejemplos contemporáneos del boom hispanoamericano, y al margen también de que encuentre numerosos antecedentes, dentro y fuera del propio idioma, o de que un autor de una generación anterior, Camilo José Cela, realice "experimentos" tan sorprendentes como *San Camilo*, 1936 (1969) u *Oficio de tinieblas*, 5 (1973).

Desde un enfoque de orden pragmático, hay que considerar otro fenómeno muchas veces señalado en el desenvolvimiento de la narrativa experimental (y, naturalmente, en el de la novela estructural): la gradual sustitución de los literatos, a lo largo de la década de los sesenta, por periodistas que poco a poco van ocupando los canales de comunicación adecuados para cumplir la tarea de informar acerca de la actualidad política y los problemas nacionales.¹¹² De esta manera, la profesionalización del periodismo ayuda a los novelistas a irse liberando de la percepción, profundamente interiorizada, según la cual tenían la obligación de

¹¹⁰ Véase, para una diferenciación teórica entre un experimentalismo español cuidadoso de la "estructura y el texto", y otro que desecha, o incluso atenta contra, "la creación de un texto o una estructura bellos", el apartado de este trabajo dedicado a "Los experimentalismos 'formalista' e 'informalista'".

¹¹¹ *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, pp. 9 a 11, 107 y ss.

¹¹² Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, p. 170.

comunicar, “sin adornos” y “de forma objetiva”, las condiciones de injusticia y desigualdad bajo las que vivía oprimido el pueblo español. Este desbloqueo a nivel psicológico favorece una apertura que, a su vez, dinamiza el replanteamiento de diversos interrogantes acerca de la naturaleza y la finalidad de la novela.

Como sea, la situación deontológicamente problemática (¿qué requisitos debe cumplir una novela para ser artísticamente valiosa?) a la que hacen frente tanto la novela estructural como la novela experimental tras la brecha abierta por Luis Martín-Santos, apenas si puede ser explicada por la recepción crítica peninsular sin hacer alguna referencia al boom hispanoamericano. Se suele aceptar como dogma de fe, destaca Ignacio Soldevila, que la aparición de *Tiempo de silencio* y la publicación en España de las mejores obras de novelistas como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez, marcan la renovación de la narrativa de posguerra (seguramente Soldevila quiere decir de la novela posterior al realismo social).¹¹³ Por lo que toca a *Tiempo de silencio*, el acuerdo crítico es prácticamente unánime; el fenómeno del boom, que como se ha subrayado representa no sólo las obras de los autores aludidos sino el conocimiento sincrónico por parte del público español de una novelística continental que llevaba años desarrollándose, ha generado mucho más polémica, entre otras razones porque muchas veces se ha intentado explicar anteponiendo sus manifestaciones sociológicas a sus aspectos literarios. Pero más allá de sus facetas mercantiles más o menos reprobables, el boom, y la deontología novelesca que sus principales novelistas van creando, produce en la recepción crítica peninsular un enfrentamiento entre dos bandos lectores que cifra, en realidad, esa tensión entre concepciones novelísticas aparentemente irreconciliables que la obra de Luis Martín-Santos, al romper el axioma estructurante del compromiso social, pone de nuevo en relación dialéctica. La confrontación dinámica entre la responsabilidad del escritor con su colectividad y su preferencia por los aspectos formales del texto, entre la misión crítica y la in-

¹¹³ *La novela desde 1936*, p. 324.

novación estética, entre la realidad y la imaginación, el testimonio y la fantasía, por otra parte, no es exclusiva de la novelística española, puesto que los hispanoamericanos participan por esos años, paralelamente, de inquietudes similares. Con todo, el boom obliga a la novela peninsular a una relectura de sí misma, cumple una involuntaria función de espejo idiomático que le devuelve, en cierto sentido, la imagen de lo que no debe seguir escribiendo para que pueda alcanzar las cotas de la calidad artística. Los hispanoparlantes de ultramar sientan plaza de adelantados de la actual narrativa, dice Pere Gimferrer en 1966,¹¹⁴ mientras que Rafael Conte afirma en 1969 que la narrativa latinoamericana contemporánea será de decisiva influencia para la configuración de la futura e inmediata novela española.¹¹⁵ La realidad es que la novela —principalmente la europea, pero incluso también la norteamericana— se halla en una crisis absoluta, asevera Joaquín Marco en 1972, y los novelistas latinoamericanos son una breve excepción.¹¹⁶ Muchas otras opiniones, reproches, descalificaciones y acaloramientos que sería imposible reproducir en su totalidad, revelan ese vínculo comparativo, a veces soterrado, a veces abiertamente manifiesto, entre la propia producción y la producción del boom.

Sin embargo este último, en cuanto punto de referencia especular que revierte la mirada del novelista ibero hacia sí mismo, también refleja en su luna el movimiento del diálogo entre el valor del compromiso social del escritor y el valor de la autonomía verbal del texto. Porque en el marco de la distancia estética creada por *Tiempo de silencio*, el vínculo dialogante entre la novela hispanoamericana y el lector español permite ver cómo opera un corrimiento de expectativas que parte de la valoración positiva de aquélla en virtud de un talante crítico y testimonial común al de la novelística peninsular, pasando por la oposición de la “li-

¹¹⁴ “Carlos Fuentes”, en *El Ciervo*, núm. 150, agosto de 1966, p. 13.

¹¹⁵ “La novela española, hoy”, en *Revista Universidad de México*, núm. 5, enero/febrero de 1969, p. 24.

¹¹⁶ *Nueva literatura en España y América*, p. 78.

teratura pura” frente a la “literatura comprometida”, por el telurismo en clave novedosa y la actitud iconoclasta, etcétera, hasta llegar, a principios de los setenta, a una nueva objetivación en el horizonte: la del tratamiento artístico y la indagación en el lenguaje como imperativo deontológico válido para la novelística nacional.

Hay que concluir este apartado señalando que el axioma estructurante que establece que la novela debe ser indagación en el lenguaje (cuya traducción negativa es: la novela no debe ser testimonio social objetivo), cobra vida “documental” en no pocos textos y declaraciones críticos, algunos de ellos ya señalados al examinar de qué modo la deontología del boom hispanoamericano repercute en la española. A continuación se ensaya un inventario de momentos clave en esta dinámica de preguntas y respuestas que culmina en la estratificación de un nuevo principio deontológico: 1967: Juan Goytisolo destaca el papel sucedáneo de la prensa que la novela cumple en España;¹¹⁷ el mismo año, atribuye a la novelística, más que un misión testimonial, una desmitificadora.¹¹⁸ 1968: a José María Castellet la literatura del testimonio social se le antoja ahora maniquea y esquemática, por lo que el novelista español ya no deberá ceñirse a los postulados de *La hora del lector*, sino que habrá de “destruir el cadáver de la lengua, los despojos de la tradición y el fantasma de nuestra propia visión del país”.¹¹⁹ 1969: Carlos Barral considera que el realismo social entusiastamente patrocinado años atrás desde las linotipias de su editorial, fue un naturalismo depauperado que, por fortuna, pasó de moda rápidamente.¹²⁰ 1970: Castellet asegura, en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*, que el ideal compartido

¹¹⁷ *El furgón de cola*, p. 34.

¹¹⁸ “Destrucción de la España sagrada” (entrevista hecha por Emir Rodríguez Monegal), *Mundo Nuevo*, núm. 12 de junio de 1967, pp. 52 y ss.

¹¹⁹ “Tiempo de destrucción para la literatura española”, en *Imagen*, suplemento núm. 28, 15 de julio de 1968, p. 8.

¹²⁰ “Reflexiones acerca de las aventuras de estilo en la penúltima literatura española”, en *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario núm. 14, mayo de 1969, pp. 39 y ss.

de los nuevos valores es el de la autonomía del arte, el del valor absoluto, independencia y autosuficiencia del texto.¹²¹ 1971: Barral declara en una entrevista que en realidad nunca pensó que la literatura pudiera modificar las sociedades que la practican.¹²² 1972: Rafael Conte da un giro en su estimación de la común apelación al realismo por parte de americanos y peninsulares, llamando la atención, como valor crítico positivo, sobre el fecundo tratamiento que los primeros dan al lenguaje, residiendo su novedad no en los temas planteados, que a su juicio son siempre los mismos, sino en la forma novelesca, en el plano del significante;¹²³ en ese año, Barral anuncia, en el marco del lanzamiento editorial orquestado con José Manuel Lara, el final de la crisis de indigencia de la novela española y el consiguiente nacimiento de una novelística preocupada por el material lingüístico;¹²⁴ Lara, por su parte, pese a haber apoyado tradicionalmente, desde Planeta, tendencias narrativas distintas a las de Seix Barral, acredita el surgimiento de una novela nueva y valiosa.¹²⁵ También en 1972, Joaquín Marco percibe entre los jóvenes novelistas españoles el influjo benéfico de la narrativa latinoamericana, identificable fundamentalmente por su preocupación por los valores del lenguaje, por los valores expresivos y por el creciente abandono de temas testimoniales.¹²⁶ En 1973 Castellet afirma que el discurso, como valor estético, ha significado un camino de renovación en la novelística española,¹²⁷ dando de esta forma testimonio de lo apuntado, con algunos años más de distancia, por Manuel Vázquez Montalbán: en los setenta la responsabilidad ética del escri-

¹²¹ Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 12, 31, 32, 38, 40 a 47.

¹²² Eduardo G. Rico, *Literatura y política (en torno al realismo español)*, p. 14.

¹²³ *Introducción a la narrativa hispanoamericana: lenguaje y violencia*, pp. 284 a 286.

¹²⁴ "¿Existe o no una nueva novela española?", en *Triunfo*, núm. 522, 30 de septiembre de 1972, pp. 36 y 37.

¹²⁵ Véase José María Martínez Cachero, *Historia de una aventura...*, pp. 316 a 327, y Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, p. 95.

¹²⁶ *Nueva literatura en España y América*, p. 88.

¹²⁷ "Panorama literario", en *España, perspectiva 1973*, pp. 125 y ss.

tor se ha trasladado de lo social a lo literario.¹²⁸ En 1975, Andrés Amorós ya no ensalza la conjunción de rigurosa calidad artística e implacable testimonio crítico que años antes había advertido en los narradores de Hispanoamérica, admitiendo la posibilidad de que, en literatura, sólo importe el primer elemento.¹²⁹ A finales de los ochenta, Darío Villanueva apunta que la narrativa del boom hispanoamericano, frente a la austeridad estilística y el apego referencial inmediato, introdujo en el horizonte de expectativas del lector español, en los sesenta y principios de los setenta, la alternativa estilística e imaginativamente enriquecida de la forma novelesca.¹³⁰

LA DEONTOLOGÍA DEL RETORNO A LA NARRATIVIDAD

Si, al margen de sus siempre posibles interacciones, la transición política y la transición literaria tienen sus particulares lógicas de cambio, a mediados de los setenta parece incuestionable que la primera suministra a la segunda una serie de elementos que, unidos a otros ya existentes, componen un escenario inédito en el ámbito de la novelística española. Un escenario en el que destacan los siguientes factores literarios y extraliterarios: el desarrollo y fortalecimiento de la prensa independiente; el agotamiento del realismo social; el influjo de la novela hispanoamericana y el libre acceso a cualquier otra producción extranjera; la vuelta de los escritores exiliados; la mencionada cancelación de la mecánica censoria y la consiguiente reedición de obras suprimidas o anteriormente prohibidas en España; la buena marcha de la economía, por último, como agente favorable en las nuevas condiciones de producción en libertad. La suma total de estos factores permite hablar, a partir del segundo lustro de los setenta, de un

¹²⁸ *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, p. 109.

¹²⁹ "Novela española e hispanoamericana", en *El Urogallo*, núms. 35-36, septiembre/diciembre de 1975, p. 75.

¹³⁰ "La novela", en *Letras españolas 1976-1986*, p. 24.

proceso de “normalización” en la esfera literaria (proceso igualmente perceptible en las demás manifestaciones culturales).

Por otra parte, a estas alturas, lo mejor de la novela estructural parece haber rendido sus frutos, y la breve pero intensa vida de la novela experimental ha alcanzado la cima de su declive en virtud de su “radicalismo autodestructivo, la juventud de sus cultivadores y [...] el incipiente proceso de comercialización de la literatura”.¹³¹ Desde el punto de vista de la deontología crítica, en 1975 el principio de la indagación en el lenguaje sigue paralizado en el polo de la respuesta sabida, y la nueva “normalidad” en el campo literario no implica su derogación automática, si bien ya desde 1976, un año después de la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, existen pruebas de que el horizonte de expectativas objetivado se ha fisurado una vez más, ensanchándose la distancia estética entre la obra y el horizonte a objetivar en proyección, reactivándose por lo tanto la modalidad dialogante de la recepción. A principios de los ochenta, un nuevo principio deontológico, el del retorno a la narratividad, se magnetizará en el polo de la respuesta, con lo que se instaurará una nueva norma o pauta crítica de elaboración novelesca a la que a los escritores les convendrá someterse. De este modo, se produce otra vez un fenómeno de alternancia entre el texto y el comentario, inversión en la que el segundo funciona como precepto positivo de una obra todavía sin realizar.

Para comprender mejor el tránsito del axioma de la indagación en el lenguaje, que se consolida a principios de los setenta, al del retorno a una literatura más convencional, materializado en los primeros años de los ochenta, hay que hacer hincapié en que la “normalidad” apreciable en el panorama novelístico español en los años inmediatamente posteriores al fallecimiento de Franco, no radica ni en los valores artísticos ni en la temática de la producción, sino en la libertad absoluta de plantear cualquier tema, dándole, en principio, el tratamiento literario que el novelista

¹³¹ Óscar Barrero Pérez, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, p. 280.

considere pertinente (aunque el experimentalismo, como se ha expuesto, constituye ya un modelo desacreditado). La normalidad, de esta manera, pasa por las nuevas condiciones de emancipación en que el narrador puede escribir su texto, sin que existan imposiciones morales o doctrinarias por parte del estado, ni dogmatismos de finalidad o forma por parte de la corriente estética imperante. La normalización novelística no es denotativa, en consecuencia, de la materialización de una tendencia estética claramente definida que sustituya a las anteriores del realismo social, la novela estructural y la novela experimental, y es insuficiente para impedir que opere, hacia finales de los setenta, en el marco de una transición política sumamente compleja, un fenómeno de profundo desencanto y decepción general que se extiende también al campo novelístico. Si en lo social, como asegura Manuel Vázquez Montalbán, hay hacia 1979 razones objetivas que fundamentan esta sensación colectiva de tristeza y frustración,¹³² existen asimismo evidencias de que en el ambiente literario, por esas fechas, se había alimentado una expectativa: al suprimirse los obstáculos y las taras del franquismo, las obras maestras confeccionadas en la clandestinidad tendrían por fuerza que aparecer. A la creencia de que al amparo de la nueva libertad verían la luz pública novelas excepcionales, comprometidas, forzosamente guardadas en el sagrario de los despachos de sus autores —observa José María Martínez Cachero—, correspondió una realidad muy distinta, y “ante la reiteración de algunos casos concretos [es decir, de algunas novelas] no muy felices estéticamente”, pudo irse acuñando aquel dicho: “Contra Franco escribíamos mejor”.¹³³

Pero las opiniones desencantadas, como hemos visto, no sólo se refieren a la no aparición de obras de calibre, sino también a

¹³² Véase su *Crónica sentimental de la transición*, pp. 158 a 167.

¹³³ *Historia de una aventura...*, p. 380. Para un muestrario de testimonios desencantados y una noticia más detallada de opiniones acerca del “Contra Franco se escribía mejor” (Gabriel y Galán, José Luis Abellán, Cela), véase el apartado “La resaca del desencanto”, de este trabajo.

las características y contenidos de las novelas efectivamente publicadas en el segundo lustro de los setenta. La insistente reiteración de textos alusivos al sexo y la política, la proliferación de las llamadas “novelas del destape”, de las novelas de la actualidad española y de su historia reciente, ha motivado diversas interpretaciones y protestas. Entre las segundas, destacan algunas como las de José María Martínez Cachero o Julián Marías, ya mencionadas. Mucho más moderado en su dictamen, por ejemplo, aunque sin incurrir tampoco en actitudes triunfalistas, es Andrés Amorós, quien considera lógico en cierta medida que, en esta etapa de cambio, los intereses económicos y políticos hayan prevalecido sobre los culturales, y que la democratización del país se haya visto acompañada, en el ámbito novelesco, por textos directamente alusivos a la política o la historia reciente, a los temas sexuales, a las sátiras sobre el oportunismo ideológico, a los alegatos disfrazados de novela, a las utopías estatales e incluso al problema de los secuestros terroristas. En este paisaje narrativo condicionado por los argumentos de la realidad actual, añade Amorós, hay que destacar también el aumento de *best sellers* de autores castellanos, así como el rescate de obras antes prohibidas.¹³⁴ Por su parte, Ignacio Soldevila Durante considera un dato incontrovertible el hecho de que la lectura más apasionante sea, por esos años, la historia política, la recuperación y la aparición de voces que reinterpretan el pasado inmediato en función del presente vivísimo.¹³⁵

En cualquier caso, como se ha comprobado a lo largo de esta investigación, ni las novelas del destape ni las de la coyuntura política o la inmediata revisión histórica configuran tendencias generales tan vigorosas que lleven a la crítica a imponer posteriormente su modelo como pauta deontológica de elaboración novelesca. De hecho, la pluralidad de tendencias es la “tenden-

¹³⁴ “La crítica literaria” en *El año literario de 1978*, pp. 88 y ss.

¹³⁵ “La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985”, en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, p. 41.

cia dominante” en la etapa de la moderna novela posfranquista. Variedad que ha dado pie a la elaboración de distintos ensayos tipológicos para agrupar las diversas manifestaciones novelescas. Entre las tipologías que hemos reseñado sobresalen la de Manuel Vázquez Montalbán, que reconoce en la novela posterior a la dictadura una serie de ingredientes prefigurados desde principios de los setenta, si bien la inicial actitud de cuestionamiento de las claves estéticas del franquismo ha derivado a su juicio en la comodidad de una oferta mercantil desprovista por lo regular de contenidos críticos o problemáticos. La de José Carlos Mainer, para quien el desbancamiento de las propuestas complejas, en el marco de una entropía cultural generalizada, ha cedido el sitio a la entronización de lo *light* y a la consecuente demanda, por parte del público, de una literatura más vertebrada en la peripecia. También desde la perspectiva de la preocupación por la pérdida de la visión conflictiva del mundo, Santos Sanz Villanueva advierte sobre los peligros del espejismo de la pluralidad literaria observable a partir de la muerte del Caudillo, mientras que Joan Oleza reivindica las posibilidades de un realismo “posmoderno” para recuperar el designio de mimesis y corregir los abusos achacables a la cláusula deontológica de la indagación en el lenguaje. Santos Alonso, finalmente, en el intervalo que se extiende desde su tipología dual de 1983 hasta la más flexible de 1989, reitera sus ideas acerca de la importancia que ha revestido en la novela española la recuperación de los aspectos narrativos tradicionales, concediéndole a *La verdad sobre el caso Savolta* la distinción de ser el primer texto, tras el experimentalismo, que ya no cae en ambigüedades ni reclama la participación reactiva del lector, sino que, por el contrario, coloca en primer plano la intriga y busca la articulación de la historia, el orden expositivo, la transparencia en el lenguaje y el tratamiento de los personajes.¹³⁶

Así, se ha podido corroborar que, una vez superados los “desencantos” y “desnortamientos” de la transición política, los temas

¹³⁶ Guías de lectura. “*La verdad sobre el caso Savolta*” de Eduardo Mendoza, p. 79.

de la recuperación de la narratividad, la pluralidad de tendencias y la fisonomía posmoderna de la novela posfranquista se han consolidado como lugares comunes de la recepción crítica, adquiriendo en ocasiones una condición hipostática en la que una de las expresiones incorpora al mismo tiempo a las otras dos. Al respecto, hay que hacer notar que la utilización del término “posmodernidad” y expresiones derivadas (de por sí bastante ambiguos y problemáticos), en general no ha redundado en una discusión profunda sobre sus linderos epistémicos, por lo que su aplicación a la narrativa peninsular indica sobre todo la imprecisión de un marco estético o ideológico claramente configurado en comparación con las anteriores tendencias novelísticas. Esto explica la frecuente atribución de rasgos posmodernos, por parte de la crítica, a la novela posfranquista, aunque algún estudioso como Darío Villanueva perciba en una obra como *Cien años de soledad* un primer momento de la restauración del pacto de narratividad, de acuerdo con los postulados de las *Apostillas al nombre de la rosa* de Umberto Eco, y uno segundo en *La saga/fuga de J.B.*; pero, al margen de que la novela de García Márquez a nuestro juicio representa más las sorprendentes posibilidades de un mundo verbal perfectamente autónomo que un pacto deliberadamente suscrito con los lectores, y al margen también de que el texto de Torrente Ballester, con independencia del éxito obtenido y los premios recibidos, en nuestra opinión no sea —por su complejidad— representativo de esa amenidad posmoderna a la que alude Villanueva, el propio crítico concede a *La verdad sobre el caso Savolta* una especial relevancia por no haber incurrido en el esquematismo ideológico (léase realismo social) ni en la dejadez artística (léase experimentalismo) de antaño. Además, Villanueva construye una tipología novelística en cuyos casilleros posmodernos sólo encajan, salvo contadísimas excepciones, obras publicadas a partir de 1975.¹³⁷

¹³⁷ Véase su detallado análisis “La novela”, en *Letras españolas 1976-1986*, pp. 19 a 64.

En la segunda mitad de los setenta, entonces, opera en la producción hispana un nuevo proceso dialéctico donde a las exageraciones de la hegemonía referencial, y a las de los experimentos discursivos, sucede la pluralidad de tendencias, la creatividad ejercida en nuevas condiciones de libertad. En la recepción, esto significa una reactivación de la mecánica dialógica, una liberación de la respuesta atrapada en el cabo deontológico de la indagación en el lenguaje y, por consiguiente, la aparición de un nuevo horizonte de expectativas. *La verdad sobre el caso Savolta*, la primera novela de Eduardo Mendoza, constituye en opinión de diversos especialistas la obra que propicia nuevamente una distancia estética entre las expectativas objetivadas en un horizonte familiar y un texto que, debido a la negación de experiencias ya conocidas o a la toma de conciencia de otras expresadas por primera vez, genera un cambio, una transformación en el horizonte. Cabe señalar, de todos modos, que las peripecias de Javier Miranda, Domingo Pajarito, Lepprice y compañía, publicadas a mediados de los setenta, en comparación con las de Pedro, Amador y el Muecas, aparecidas al despertar los sesenta, plantean a la recepción crítica preguntas, por decirlo de alguna manera, menos perturbadoras, en el sentido de que *La verdad sobre el caso Savolta* no deja tras de sí el rastro de un cuestionamiento profundo sobre el quehacer novelesco y sus finalidades últimas, cosa que sí hace *Tiempo de silencio*, obra a la que además hay que situar en el contexto de la expansión de unas poderosísimas narrativa y deontología hispanoamericanas. La novela de Mendoza, por otra parte, no propone un salto hacia formas inéditas, sino una especie de retraining sintético para reflotar, después de la etapa experimental, lo que Kurt Spang denomina "lo narrativo", que en resumidas cuentas viene a significar la situación básica que subyace a los textos literarios, esto es, una historia narrada por un narrador intermediario entre lo que se cuenta y su público receptor.¹³⁸ Y esta apuesta por la recuperación de una novela inteligible que no excluye la posibilidad de estar técni-

¹³⁸ *Géneros literarios*, p. 104.

camente bien construida, recibe el espaldarazo de la crítica tras una etapa de vigencia del imperativo deontológico de la indagación en el lenguaje, fase en la que se genera una literatura radicalmente experimental que pretende socavar las cláusulas mínimamente indispensables para que la lectura pueda producirse. A las opiniones ya comentadas de Santos Alonso y Darío Villanueva acerca de la importancia y oportunidad de *La verdad sobre el caso Savolta*, se añaden otras como la de Óscar Barrero Pérez: “[...] los elementos tradicionales del relato recuperan el terreno perdido entre 1968 y 1975 [...] El camino para la novela dedicada a *contar historias* estaba abierto”;¹³⁹ o como la de Ignacio Soldevila, quien valora muy positivamente que Mendoza, a pesar de las interrupciones entre las secuencias narrativas, logre “un texto de inevitable pegajosidad: de los que se leen de un tirón”.¹⁴⁰

Hemos señalado al principio de este apartado que el cambio de horizonte crítico propiciado por *La verdad sobre el caso Savolta* no se verifica de manera simultánea a su publicación, pero tan sólo un

¹³⁹ *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, pp. 353 y 354. El subrayado es de Barrero Pérez. En el mismo lugar, Barrero observa que desde *La verdad sobre el caso Savolta* se inicia “una línea dominante hasta nuestros días y que permite la conexión directa del lector no necesariamente especializado con la literatura novelística”, lo que tiene de positivo la conexión del escritor con su público, y de negativo una novela preocupada no por satisfacer a un lector exigente, sino a uno medio que la compre en las librerías. De hecho, como apunta Samuel Amell, a partir del retorno a fórmulas narrativas más convencionales, es imposible negar la indisoluble relación que existe entre literatura e industria editorial. Véase su “Introducción” en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, p. 10.

¹⁴⁰ *La novela desde 1936*. Algunos años después, Soldevila declara con pesimismo que la novelística española, a partir de 1975, sólo ha experimentado una importante variación en sus aspectos cuantitativos, no cualitativos, y augura un futuro en que la “gran novela” no pasa de ser un “panorama de difuntos galvanizados y galvanizables” que habrá de ser sustituido a la postre por otras formas audiovisuales. Véase su “Presente de la novela y futuro de las formas narrativas”, en *Ínsula*, núms. 464-465, julio/agosto de 1985, y “La novela española en lengua castellana desde 1976 a 1985”, en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, ed. cit. *supra*, pp. 39 y ss.

año después aparece ya un claro indicio de la existencia de nuevas fisuras en el horizonte constituido sobre la base del imperativo deontológico de la indagación en el lenguaje. En una nota a propósito de un par de novelas salidas a la luz recientemente, Rafael Conte celebra como un acontecimiento notable que la tradición tuviera todavía cabida en un mercado dominado o bien por los *best sellers*, o bien por los desafueros de la moda del experimento.¹⁴¹ Otra señal la proporciona en 1979 el escritor Fernando Sánchez Dragó, quien da “gracias a Dios” por la vuelta de la trama, la intriga y los personajes de carne y hueso, lo que implica una feliz cuenta regresiva para el lenguaje entendido como protagonista de la novela.¹⁴²

A partir de los ochenta, en definitiva, la crítica establece como imperativo deontológico, dentro de la pluralidad de tendencias, la “legibilidad” del texto, a la que por añadidura más o menos sobreentendida supone el valor de la “amenidad” (aunque la realidad de las novelas concretas no siempre ratifique la inmanencia de dicha concomitancia); quedan desterrados como disvalores, como lo que la novela “no debe ser” bajo ningún concepto, los compromisos literarios reformadores de la sociedad y las pirotecnias lingüísticas incomprensibles.

¹⁴¹ “La tradición sobrevive: Juan M. San Miguel y Agustín Salgado Calvo”, en *Ínsula*, núm. 350, enero de 1976, p. 5. Un aviso en verdad precoz en relación con el declive de la corriente experimental, se debe a Camilo José Cela, siempre atento a los vientos que soplan en las transformaciones novelísticas. Al publicar su rupturista *Oficio de tinieblas 5*, en 1973, describe la época presente del apogeo de los experimentos narrativos, como “el momento de la vivificadora antiliteratura que nos restituirá la literatura”.

¹⁴² “Encuesta a escritores, traductores, editores, etc.”, en *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 567, 7 de junio de 1979, p. 9. Y de ahí en adelante, es factible seguir el rastro de una serie de valoraciones críticas que van anulando poco a poco el intercambio dialógico entre la obra y la recepción, dando forma y consolidando en proporción inversa un nuevo axioma estructurante, el del retorno a la narratividad, que en la octava década del siglo se constituirá ya como una pauta de elaboración novelesca antecesora de los textos futuros, y cuya inmediata lectura negativa se traduce en un *la novela no deber ser experimento ininteligible*.

Conclusión

El propósito de este trabajo ha sido describir el modo como la recepción crítica española, en los años de la transición novelesca verificada entre principios de los sesenta y el segundo lustro de los setenta —e incluso en fechas posteriores a dicha transición—, se vincula con la producción novelística nacional. Este vínculo está caracterizado por la alternancia entre las preguntas que el crítico dirige al texto y las respuestas que éste le puede ofrecer, por una parte, y la paulatina consolidación, por otra, de distintos imperativos deontológicos. Al interrumpirse la mecánica dialógica entre la obra y la crítica, al paralizarse la respuesta esperada por el lector profesional en el polo de lo debido, el orden natural de precedencia entre la creación y su enjuiciamiento estético se invierte, transformándose el segundo en una norma “ética” de elaboración novelesca a la que los futuros textos deben ceñirse bajo pena de descalificación pública (o de algunas de sus modalidades: el silencio o la ignorancia deliberados). En un momento posterior a la paralización del diálogo, la aparición de una obra desconocida capaz de plantear interrogantes que impliquen la negación de experiencias anteriores o la toma de conciencia de otras expresadas por primera vez, provoca un nuevo corrimiento de expectativas en el ámbito familiar de la experiencia lectora, reactivando la relación conversacional hasta que, una vez más, el horizonte por objetivar se cierra en sí mismo y el intercambio dialógico queda provisionalmente suprimido. Para examinar esta intermitencia, esta continua tensión entre la pauta modélica impuesta desde la crítica y la novela que al final consigue subvertirla, hemos seguido los siguientes pasos:

En el capítulo I, "Evolución crítica de la novela española en tiempos de Franco", nos propusimos rastrear, desde el punto de vista de la recepción profesional, los puntos clave del proceso de configuración de las grandes tendencias de posguerra: el tremendismo inaugurado por *La familia de Pascual Duarte* (1942) y sólo superado en la siguiente década, de manera llamativa, por el propio Camilo José Cela; el afianzamiento del objetivismo a partir de *La colmena* (1951), a la que seguirán *Los bravos* (1954) de Jesús Fernández Santos y *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio; el debut en escena literaria de la generación del medio siglo, y la progresiva fijación, gracias señaladamente a las intervenciones de José María Castellet, Juan Goytisolo y Carlos Barral, del ideal de la misión testimonial, objetiva y socialmente reformadora del escritor. Al apogeo del realismo social suceden los primeros síntomas de su declive y la conmoción generada por *Tiempo de silencio*, que sólo empieza a ser justipreciada a partir de 1964. Luego surge, desde los cimientos que aún quedan en pie tras la revolución de la obra de Luis Martín-Santos, la orientación estructural o desmitificadora, que une a la voluntad de crítica social la preocupación por el lenguaje y la estructura del texto, y un poco después (aunque hay casos concretos de simultaneidad con la novela estructural) cobra vida la corriente experimental, practicada mayormente por la generación del 68 y cuyo interés literario, más allá de las afinidades ideológicas de sus integrantes, se centra en la autonomía verbal del texto, y no en sus potencialidades para transformar la realidad colectiva española. En este proceso de configuración de tendencias novelísticas, algunos episodios como la proclamación de una hipotética "novela metafísica" por parte de Manuel García Viñó, o la tentativa de Carlos Barral, a principios de los setenta, de generar un boom español que emulara al hispanoamericano que él mismo había promovido en los sesenta, merecen un comentario especial.

En "La recepción crítica del boom hispanoamericano", el capítulo II, hemos analizado un fenómeno que, por su importancia, aunque se inscribe en el marco cronológico de la renovación de Martín-Santos y la aparición de las novelas estructural y experi-

mental, requiere un apartado independiente. Dice Ignacio Soldevila que se suele admitir como dogma de fe que la transición de la narrativa española en los sesenta encuentra su origen en dos datos concomitantes: la publicación de *Tiempo de silencio* y el desembarco en la península ibérica de las mejores obras de novelistas originarios de territorios que habían sido colonias de España. En efecto, el boom hispanoamericano, al margen de sus implicaciones sociológicas y sus facetas mercantiles, cumple en el campo literario español de esos años una función de espejo idiomático, y apenas si existe algún estudio acerca de la novela peninsular contemporánea que no mencione este hecho sin precedentes. Las destemplanzas de Alfonso Grosso o Antonio Martínez Menchén, la polémica sostenida en el diario *Informaciones* y capitaneada por Rafael Conte, las valoraciones abiertamente positivas que ya se advierten en la mayoría de las entrevistas de Fernando Tola y Patricia Grieve, y otras lecturas en fechas posteriores, permiten observar de qué manera la mirada dirigida al boom revierte en última instancia al propio novelista español, indicándole de algún modo el camino que “debe seguir” (o, si se prefiere, que “no debe seguir”). La relación conflictiva que se establece entre las novelísticas hispanoamericana y peninsular, es también reveladora de esa tirantez —común, por otra parte, a ambas producciones— entre dos concepciones del quehacer novelesco, tensión en la que el valor de la indagación en el lenguaje se va imponiendo poco a poco al del compromiso social del escritor, hasta haber encarnado ya, en el horizonte de la recepción crítica española, una pauta deontológica a principios de los setenta.

En el tercer capítulo, “Valoración de la novela en la etapa de la transición política”, hemos examinado la forma como la muerte de Franco y la cristalización de las transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales largamente gestadas en el país inciden en el panorama novelístico nacional. Al respecto, se ha podido constatar que la transición democrática, aunque coincide en el tiempo con una transición novelesca sujeta a su propia lógica de cambio —y cuyo punto de partida se retrotrae a Luis Martín-

Santos—, no conlleva ninguna renovación espectacular en el ámbito de las letras. Con todo, y a pesar de que la transición política no determina absolutamente el camino por el que la novela podrá internarse a partir del segundo lustro de los setenta, diversos factores literarios y extraliterarios convergen para componer un nuevo escenario de creación en libertad y reafirman ese cambio de mentalidad que ya viene operando desde el comienzo de la década entre los novelistas peninsulares, que ahora pueden escribir positivamente sobre lo que quieran y, en teoría, dando a sus creaciones cualquier tratamiento posible. Este proceso de “normalización” narrativa desemboca, hacia finales de los setenta, en un periodo de desencanto que forma parte de un fenómeno más generalizado de desilusión colectiva, sentimiento que, en la esfera literaria, se traduce en la frustración de que el cambio de régimen no haya satisfecho la expectativa —alimentada en efecto— de la aparición de grandes obras maestras hasta entonces, supuestamente, ocultas en la clandestinidad a causa de los mecanismos represores de la dictadura.

Junto a las opiniones desencantadas, por esas mismas fechas comienzan a escucharse otras voces que valoran de manera positiva la novela de los años inmediatamente posteriores al deceso del Caudillo. Una producción caracterizada no por configurar alguna tendencia perfectamente reconocible, al estilo del realismo social o las novelas estructural y experimental, sino precisamente por su pluralidad. El hecho de que la multiplicidad de formas constituya la “tendencia dominante” de la novela posfranquista ha impulsado a la crítica a ensayar distintas tipologías que den cuenta de las diversas vertientes por las que discurren los textos. Entre los “tipos” novelescos más frecuentes detectados por los especialistas, sobresalen por su reiteración la novela de la memoria, la metanovela, la novela de intriga, la novela de la guerra civil, la novela del franquismo, la novela erótica y la novela histórica. En este punto es oportuno reiterar que la recepción crítica española asocia de modo prácticamente unánime la novela posfranquista a un pacto de recuperación de los aspectos tradicionales de la narración, lo que supone asimismo un retorno al placer de la lectu-

ra. Dicho convenio ha sido calificado por muchos críticos como acuerdo “posmoderno” (sin que esta valoración implique un profundo debate epistemológico acerca de los alcances del término “posmodernidad”) y ha sido suscrito entre el novelista y el lector, según la recepción profesional, a partir de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, como una respuesta a los excesos a los que había llegado la corriente experimental

En el capítulo IV, “El boom visto por sí mismo”, hemos querido demostrar que la influencia de la literatura hispanoamericana en el campo literario español de los sesenta y principios de los setenta no se ejerce exclusivamente a través de las novelas —como se acepta regularmente—, sino también, de forma muy señalada, mediante la valoración que los principales “ideólogos” del boom hacen de su propia producción. Como ha señalado Jorge Lafforgue, hay un dato que vale la pena tener presente: la tarea de detectar, calificar y promover el movimiento “renovador” de la novela hispanoamericana corresponde en un principio, y en enorme medida, a sus protagonistas. Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y José Donoso (no incluimos a García Márquez, ya que él no ha dedicado ningún ensayo al ensalzamiento global de la relevancia artística de la “nueva narrativa”), al pronunciarse como críticos sobre la valía de su propia obra, levantan los cimientos deontológicos de las que serán, a la larga, las interpretaciones canónicas entre la recepciones críticas, tanto hispanoamericana como peninsular. En otras palabras, las lecturas ensayísticas que los narradores del boom hacen de sí mismos, a las que se suman dictámenes tan autorizados como los de Luis Harss, Ángel Rama o Emir Rodríguez Monegal, entre otros, delinean un marco de referencia teórica no por tangencial menos importante en la asunción de nuevas pautas valorativas por parte de la crítica española. Desde esta posición que incluye no sólo las novelas del boom sino los comentarios del boom a esas novelas, se percibe mejor que lo que acabará siendo la valoración crítica “oficial” de dicho movimiento, esto es, el imperio de la autonomía verbal del texto sobre cualquier responsabilidad moral del escritor para rectificar el rumbo de la sociedad, obedece a un corrimiento en el horizonte

de expectativas de los lectores profesionales, y no a un programa estético uniforme extraíble de las obras, ni a una intencionalidad atribuible *ab initio* a los escritores hispanoamericanos, quienes, por el contrario, originalmente plantean la posibilidad de que el compromiso con la colectividad y el compromiso con el arte se fusionen sintéticamente. El seguimiento contrapuntístico que hemos ensayado en relación con los pronunciamientos críticos del boom y las interpretaciones de la recepción crítica española, permite observar con nitidez, en el campo literario ibero, el tránsito de una etapa de diálogo entre la obra y el texto —etapa que se abre con *Tiempo de silencio*— a la consolidación de la indagación en el lenguaje, como principio deontológico fundamental, en los primeros años de los setenta.

Por último, en el capítulo V, “Deontología de la novela de la transición”, nos hemos abocado a la sistematización teórica de lo que constituye el núcleo de nuestra tesis y hemos venido exponiendo a lo largo de este trabajo, asunto que puede sintetizarse en el siguiente enunciado: la recepción crítica española que se ocupa de la producción nacional publicada entre 1962 y los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, construye una deontología novelesca en la que sobresalen de forma consecutiva (si bien con los matices que hemos señalado) tres premisas básicas o axiomas estructurantes: la novela “debe ser” compromiso social, la novela “debe ser” indagación en el lenguaje, la novela “debe ser” un retorno a la narratividad. Principios deontológicos que, en tanto enunciados éticos, entrañan en su contenido el disvalor del que son negación. Así, la novela del compromiso social “no debe ser” evasión; la novela de la indagación en el lenguaje “no debe ser” testimonio social objetivo y, finalmente, la novela de la narratividad recuperada “no debe ser” experimento lingüístico incomprensible.

En esta investigación hemos llegado, en suma, a la siguiente conclusión: del mismo modo que en la novelística española de la transición (1962-1975) se reconoce la configuración de grandes tendencias estéticas, en la recepción crítica que predica sobre ella aparecen con claridad grandes bloques valorativos cuya ma-

terialización responde a un proceso de alternancia entre la modalidad dialogante de la crítica, que en determinado momento hace preguntas al texto y obtiene respuestas que a su vez se reciclan en nuevas preguntas, y la modalidad deontológica, en la que el comentario se erige en una norma modélica, en un imperativo ético que altera el orden natural de precedencia entre el texto y su enjuiciamiento, adquiriendo de este manera el primero la condición de mera ilustración o ejemplificación del segundo. Tras la interrupción del diálogo en el cabo de lo paradigmáticamente debido, la aparición de una obra suficientemente provocadora para generar una fisura en el horizonte de expectativas consolidado, para crear otra vez la distancia estética entre el horizonte familiar de la experiencia lectora y un nuevo horizonte modificado, reactiva la función dialógica de la crítica. Este mecanismo de variación conversacional-impositiva del discurso está desde luego estrechamente ligado a los problemas de la autoridad y legitimación de lo que dice la crítica, y a la naturaleza "ética", categórica y apriorística de los enunciados deontológicos. A causa de estos últimos, el *háganos creer en su decisión de decir lo que dice* que refiere Roland Barthes se transforma, a los ojos de los lectores sujetos a la jurisdicción de la recepción especializada, en una pauta de lectura más o menos transitoria que dicta para la novela un deber ser inapelable.

Bibliografía

GENERAL

ABELLÁN, José Luis

1979 "El pensamiento", en VV. AA., *El año cultural español*, Madrid, Castalia, pp. 92 a 104.

1975 *La industria cultural en España*, Madrid, Edicusa.

ABELLÁN, Manuel L.

1980 *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.

ACÍN, Ramón

1990 *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

AÍNSA, Fernando

1986 *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos.

ALEGRÍA, Fernando

1974 *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones Andrea.

ALFAYA, Javier

1969 "Javier Alfaya contra el confucionismo", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 50, 12 de junio, pp. 1 y 2.

ALONSO, Dámaso

1971 *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.

ALONSO, Dámaso y Gonzalo TORRENTE BALLESTER

1951 "La miel y la cera de *La colmena*", *Índice de Artes y Letras*, núm. 44, 15 de octubre, pp. 1 y 21.

ALONSO, Santos

1988 *Guías de lectura. "La verdad sobre el caso Savolta" de Eduardo Mendoza*, Madrid, Alhambra.

ALONSO, Santos

- 1983 *La novela en la transición (1976-1981)*, Madrid, Puerta del Sol/Ensayo.
 1989 "La transición: hacia una nueva novela", *Ínsula*, Madrid, núms. 512-513, agosto-septiembre, pp. 11 y 12.

ÁLVAREZ MACÍAS, Juan F. y José María Díez BORQUE

- 1972 *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak.

ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando

- 1975 *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, Edicusa.

AMELL, Samuel

- 1988 "Introducción", en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor, pp. 7 a 10.

AMORÓS, Andrés

- 1971 *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Anaya.
 1979 "Introducción: el momento cultural español", en VV. AA., *El año cultural español*, Madrid, Castalia, pp. 7 a 26.
 1987 "Introducción: una década de literatura española", en VV. AA., *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia-Ministerio de Cultura, pp. 9 a 17.
 1978 "La crítica literaria", en VV. AA., *El año literario de 1978*, Madrid, Castalia, pp. 88 a 100.
 1975 "Novela española e hispanoamericana", *El Urogallo*, núms. 35-36, septiembre/diciembre, pp. 71 a 75.

ANTOLÍN RATO, Mariano

- 1976 "Ficción especulativa y realismo siquedélico (las mutaciones de la SF)", *Papeles de Son Armadans*, núm. 244, julio, pp. 89 a 107.

ARANGUREN, José Luis

- 1974 *La cruz de la monarquía española actual*, Madrid, Taurus.
 1975 *La cultura española y la cultura establecida*, Madrid, Taurus.
 1979 *La democracia establecida. Una crítica intelectual*, Madrid, Taurus.

ARCO, Juan del

- 1944 *Novelistas españoles contemporáneos*, Madrid-Burgos, Editorial Aldecoa.

AZANCOT, Leopoldo

- 1974 "La novela del realismo crítico", prólogo a *Relatos* de José María del Quinto, Madrid, Ediciones del Centro, pp. 8 a 15.
- 1972 "Situación de la novela española", *La Estafeta Literaria*, núm. 500, 15 de septiembre, pp. 17 a 20.

BARRAL, Carlos

- 1975 *Años de penitencia*, Madrid, Alianza.
- 1972 "¿Existe o no una nueva novela española?", publicado originalmente bajo el título "Puntualización de motivos: enfrentamientos novelísticos de continente a continente", *Triunfo*, núm. 522, 30 de septiembre, pp. 36 y 37.
- 1971 "¿La novela, enferma?", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 179, 9 de diciembre, p. 6.
- 1978 *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral Editores.
- 1969 "Reflexiones acerca de las aventuras de estilo en la penúltima literatura española", *30 años de literatura. Narrativa y poesía española: 1939-1969*, Cuadernos para el Diálogo, extraordinario núm. 14, mayo, pp. 39 a 42.

BARRERO, Óscar

- 1992 *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo.
- 1991 "Para una sintaxis de la desesperación: la novela experimental española", *Anales de la literatura española contemporánea*, Universidad de Colorado, 16-3, pp. 225 a 253.

BARTHES, Roland

- 1976 *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- 1967 *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.
- 1987 *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

BASANTA, Ángel

- 1981 *Literatura de la postguerra: la narrativa*, Madrid, Cincel.

BERASÁTEGUI, Blanca

- 1979 "Entrevista a Juan Carlos Onetti", *ABC-suplemento*, núm. 27, 25 de septiembre, p. 3.

BERNABÉU, Antonio

- 1969 "Alfonso Grosso explica algunas cosas: 'Cortázar no me interesa nada'", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 46, 15 de mayo, pp. 1 y 2.

BLANCO AGUINAGA, Carlos

- 1997 "Para un estudio de la recepción de la narrativa del boom en España", en VV. AA., *Quinientos años de soledad*, Zaragoza, Tropelías, pp. 25 a 36.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS

e Iris M. ZAVALA

- 1984 *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. III, Madrid, Castalia.

BLOOM, Harold

- 1995 *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

BONET, Laureano

- 1994 *El jardín quebrado: la Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península.

BORGES, José Luis

- 1999 "Prólogo", en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7 a 10.

BOSCH, Rafael

- 1970 *La novela española del siglo XX. De la república a la postguerra (las generaciones novelísticas del 30 y 60)*, Nueva York, Las Americas Publishing Company.

BOTREL, Jean François y Serge SALAÜN

- 1974 *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.

BOURDIEU, Pierre

- 1995 *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

BUCKLEY, Ramón

- 1974 "Del realismo social al realismo dialéctico", *Ínsula*, núm. 326, enero de 1974, pp. 1 y 4.
- 1996 *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.
- 1973 *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península.

- CAMPBELL, Federico
1971 *Infame turba*, Barcelona, Lumen.
- CAPARRÓS LERA, José María
1983 *El cine español bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- CARANDELL, Luis
1969 "Alfonso Grosso: primeros gritos de independencia", *Triunfo*, núm. 361, 3 de mayo, p. 73.
- CARR, Raymond
1999 *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel.
- CARR, Raymond y Juan Pablo FUSI
1981 *Spain Dictatorship to Democracy*, London, George Allen & Unwin.
- CASTELLET, José María
1957 *La hora del lector (Notas para la iniciación a la literatura narrativa de nuestros días)*, Barcelona, Seix Barral.
1955 *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye.
1970 *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
1973 "Panorama literario", en VV. AA., *España, perspectiva 1973*, Madrid, Guadiana, pp. 125 a 145.
1968 "Tiempo de destrucción para la literatura española", *Imagen*, Caracas, suplemento núm. 28, 15 de julio de 1968, p. 8.
1996 *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- CEBRIÁN, Juan Luis
1981 *La España que bosteza. Apuntes para una historia crítica de la Transición*, Madrid, Taurus.
- CELA, Camilo José
1969 "Dos tendencias de la nueva literatura española", *Al servicio de algo*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, pp. 21 a 35.
- CHANADY, Amaryll Beatrice
1985 *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York & London, Garland.
- CLOTAS, Salvador
1969 "Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana", *30 años de literatura. Narrativa y poesía espa-*

ñolas: 1939-1969, Cuadernos para el Diálogo, extraordinario
núm. 14, mayo, pp. 7 a 18.

COLLAZOS, Óscar, Julio CORTÁZAR y Mario VARGAS LLOSA

1971 *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México,
Siglo XXI.

CONTE, Rafael

1969 "Carta abierta a Alfonso Grosso. Los avatares del realismo",
Informaciones de las Artes y las Letras, núm. 47, 22 de mayo, p. 3.

1971 "Cuando el 'boom' hispanoamericano se muerde la cola", *Infor-
maciones de las Artes y las Letras*, núm. 180, 16 de diciembre de,
pp. 1 y 2.

CONTE, Rafael

1985 "En busca de la novela perdida", *Ínsula*, núm. 464-465, julio/
agosto, pp. 1 y 24.

1972 *Introducción a la narrativa hispanoamericana: lenguaje y violencia*,
Madrid, Al-Borak.

1971 "La difícil supervivencia de la novela", *Informaciones de las Ar-
tes y las Letras*, núm. 179, 9 de diciembre, pp. 1 y 2.

1975 "La narrativa en 1975. Entre la tradición y la vanguardia", *In-
formaciones de las Artes y las Letras*, núm. 389, 26 de diciembre,
pp. 1 y 2.

1989 "La novela española actual, o los mercaderes en el templo",
Una cultura portátil. Cultura y sociedad en la España de hoy (ed.
Rafael Conte), Madrid, Temas de Hoy, pp. 101 a 156.

1970 "La novela española en 1969. Entre el réquiem y la autopsia", *El
Urogallo*, núm. 1, febrero, pp. 79 a 83.

1969 "La novela española, hoy", *Revista Universidad de México*, Méxi-
co, UNAM, núm. 5, enero/febrero, p. 24.

1976 "La tradición sobrevive: Juan M. San Miguel y Agustín Salgado
Calvo", *Ínsula*, núm. 350, enero, p. 5.

1980 "Los lectores tienen la palabra", *ABC-suplemento*, núm. 9, 13 de
diciembre, p. 3.

1969 "Punto final a una falsa polémica", *Informaciones de las Artes y
las Letras*, núm. 52, 26 de junio, p. 3.

CORRALES EGEA, José

1971 *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*, Madrid, Edi-
cusa.

- CORTÁZAR, Julio
1994 *Obra crítica*, vol. 3, Madrid, Alfaguara.
- CRESCIONI NEGREES, Gladis
1975 "Gonzalo Torrente Ballester, nuevo académico", *La Estafeta Literaria*, Madrid, núm. 564, 15 de mayo, p. 9.
- CURIEL RIVERA, Adrián
2005 "Los bárbaros revisitados", *Revuelta. Revista latinoamericana de pensamiento*, México, Universidad de las Américas Puebla, núm. 1, diciembre, pp. 137 a 140.
- DÍAZ, Elías
1987 *La transición a la democracia (claves ideológicas, 1976-1986)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense.
1978 *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975)*, Madrid, Edicusa.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, José
1930 *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Editorial Zeus.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo
1967 "Del irrealismo a la fantasía", *La letra y el instante*, Madrid, Editora Nacional, pp. 23 a 26.
- DOLGIN, Stacey L.
1991 *La novela desmitificadora española (1961-1982)*, Barcelona, Antrhropos.
- DOMÉNECH, Ricardo
1962 "Ante una novela irrepitable", *Ínsula*, núm. 187, junio, p. 4.
1964 "Luis Martín-Santos", *Ínsula*, núm. 208, marzo, p. 4.
- DOMINGO, José
1971 "Del realismo crítico a la nueva novela", *Ínsula*, núm. 290 de enero, p. 5.
1973 "'Novísimos', 'nuevos' y 'renovados'", *Ínsula*, núm. 316, mayo de 1973, p. 6.
- DONOSO, José
1999 *Historia personal del 'boom'*, Madrid, Alfaguara.
- EAGLETON, Terry
1983 *Literary Theory (An Introduction)*, Oxford, Basil Blackwell.

- ECO, Umberto
1985 *Apostillas al nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio
2001 *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ, Teodosio
1998 *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, Selena MILLARES y Eduardo BECERRA
1995 *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitat.
- FERRATER MORA, José
1998 *Diccionario de filosofía*, 4 vols., Barcelona, Ariel.
- FERRERAS, Juan Ignacio
1995 "Tendencias de la novela en la transición española", *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (ed. José B. Monleón), Madrid, Akal, pp. 41 a 55.
- FLORÍN (seudónimo)
1978 "El año literario", *ABC*, 5 de enero, pp. 26 y 27.
- FOUCAULT, Michel
1992 *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- FUENTES, Carlos
1988 *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
1994 *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio
1978 "Las estaciones del desencanto", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 534, 19 de octubre, pp. 1 y 2.
- GADAMER, Hans-George
1996 *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GARCÍA MORENTE, Manuel
1985 *Lecciones preliminares de filosofía*, México, Porrúa.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel
1967 *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama.
1994 *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel
 1976 *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española.
- GIL CASADO, Pablo
 1990 *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos.
 1973 *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral.
- GIMFERRER, Pere
 1966 "Carlos Fuentes", *El Ciervo*, Madrid, núm. 150, agosto, p. 13.
- GNUTZMANN, Rita
 1980 "La teoría de la recepción", *Revista de Occidente*, Madrid, octubre/diciembre, pp. 99 a 107.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro
 1980 "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional", en VV. AA., *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 37 a 104.
- GOYTISOLO, Juan
 1967 *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico.
 1959 *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral.
 1959 "Respuesta a las preguntas de Luis Sastre", *La Estafeta Literaria*, núm. 173, 15 de julio, p. 8.
- GRACIA, Jordi
 1996 "Recepción y subversión: en torno a la narrativa hispanoamericana en España (1967-1973)", *Narrativa y poesía hispanoamericana* (ed. Paco Tovar), Lleida, AELH, pp. 59 a 71.
- GRANDE, Félix
 1975 "Narrativa, realidad y España actuales: historia de un amor difícil", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 299, mayo, pp. 357 a 372.
 1968 *Occidente, ficciones, yo*, Madrid, Edicusa.
- GUEL BENZU, José María
 1968 "Literatura, una insoportable soledad", *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario núm. 7, febrero, pp. 47 a 50.
- GULLÓN, Ricardo
 1994 *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid, Alianza Editorial.

- HALPERÍN DONOHI, Tulio
 1969 *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial.
- HARSS, Luis
 1968 *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana.
 1969 *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana.
- HAUSER, Arnold
 1998 *Historia social de la literatura y el arte (desde el rococó hasta la época del cine)*, vol. 2, Madrid, Debate.
- HERZBERGER, David K.
 1988 "The Spanish Novel and its Critics", *Anales de la literatura española contemporánea*, Universidad de Colorado, 13, 1-2, pp. 13 a 23.
- HOLLOWAY, Vance R.
 1999 *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos/Espiral-Hispanoamericana.
- HONDERICH, Ted (ed.)
 1995 *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford, Oxford University Press.
- IGLESIAS, Ignacio
 1968 "Novelas y novelistas de hoy", *Nuevo Mundo*, París, núm. 28, octubre, pp. 84 a 88.
- IGLESIAS LAOUNA, Antonio
 1972 *Literatura de España día a día (1970-1971)*, Madrid, Editora Nacional.
 1970 *Treinta años de novela española, 1938-1968*, Madrid, Prensa Española.
- ILIE, Paul
 1981 *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.
- ISER, Wolfgang
 1989 "El proceso de lectura", *Estética de la recepción* (ed. Rainer Warning), Madrid, Visor (La balsa de la Medusa), pp. 149 a 164.
 "La estructura apelativa de los textos", *Estética de la recepción*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa), pp. 133 a 148.
- JAUSS, Hans Robert
 1986 *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.

- JAUSS, Hans Robert
 2000 La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, pp. 137 a 193.
- JOSET, Jacques
 1995 *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Alemania, Vervuert-Iberoamericana.
 1974 *La literatura hispanoamericana*, Barcelona, Oikos-Tau.
- LAFFORGUE, Jorge (compilador)
 1969 "La nueva novela latinoamericana", en VV.AA, *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós, pp. 13 a 29.
- LOVELUCK, Juan
 1975 "La vieja novedad del boom", *El Urogallo*, Madrid, núms. 35-36, septiembre/diciembre, pp. 79 a 84.
- LUKÁCS, György
 1999 *Teoría de la novela* (trad. de Manuel Sacristán), Barcelona, Círculo de Lectores.
- MAINER, José Carlos
 1991 "Imágenes de la transición en la novela y el cine", *Historia de España 10. Transición y democracia (1973-1985)* (dir. Manuel Tuñón Lara), Barcelona, Labor, pp. 440 a 447.
- MAINER, José Carlos
 1988 "1975-1985: Los poderes del pasado", en Samuel Amell y Salvador Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor, pp. 11 a 26.
 1967 "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*", *Ínsula*, Madrid, núm. 246, junio, p. 5.
- MANGINI, Shirley
 1987 *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- MARCO, Joaquín
 1972 *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen.
- MARCO, Joaquín y Jordi GARCÍA (eds.)
 2004 *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Madrid, Edhasa.

- MARÍAS, Julián
1977 "Contra la dictadura de la fealdad", *El País*, 2 de octubre, p. 9.
- MARRA LÓPEZ, José Ramón
1963 *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama.
- MARTÍN GAITE, Carmen
1972 "Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra", *Triunfo*, núm. 529, 18 de noviembre, pp. 36 a 39.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María
1997 *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
1960 *Las novelas de Azorín*, Madrid, Editorial Ínsula.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio
1970 *El desengaño literario*, Madrid, Editorial Helios.
1969 "Polémica sobre una falsa polémica. Narrativa latinoamericana frente a novela realista española", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 48, 29 de mayo, pp. 1 y 2.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio y Jesús Felipe MARTÍNEZ
1992 *La narrativa española contemporánea*, Madrid, Akal.
- MATUTE, Ana María
1960 "Entrevista con Ana María Matute", *Ínsula*, núm. 160, marzo, p. 4.
- MONTERO, Isaac
1969 "Isaac Montero contra algunos y algo", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 49, 5 de junio, pp. 1 y 6.
- MORALES, Rafael
1961 "Objetivismo", *El Alcázar*, Madrid, 2 de diciembre, p. 12.
- MORÁN, Fernando
1971 *Novela y semidesarrollo (una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid, Taurus.
- NAVAJAS, Gonzalo
1996 *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- NORA, Eugenio de
1988 *La novela española contemporánea*, vol. 3, Madrid, Gredos.

OLEZA, Joan

- 2000 "Hacia un realismo posmoderno", en Francisco Rico y Jordi Gracia, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento (9/1)*, Barcelona, Crítica, pp. 263 a 267.

ORTEGA, Julio

- 1968 *La Contemplación y la Fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*, Lima, Editorial Universitaria.

ORTEGA, José

- 1972 *Alineación y agresión en "Señas de identidad" y "Reivindicación del conde don Julián"*, Nueva York, Eliseo Torres.
- 1979 "La técnica del esperpento en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos", *Nueva Estafeta*, núm. 7, junio, pp. 56 a 62.

PAZ, Octavio

- 1970 *Posdata*, México, Siglo XXI

PEREDA, Rosa

- 1978 "Se abre el año literario", *El País-suplemento*, núm. 49, 17 de septiembre, pp. 1 y 2.

POLLMANN, Leo

- 1971 *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos.

PRATS FONS, Nuria

- 1996 *La novela hispanoamericana en España 1962-1975* (tesis doctoral), Universidad de Granada, micropublicada por ETD, Barcelona.

QUIÑONERO, Pedro

- 1972 "Crónica de la presentación de los narradores de Barral", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, núm. 226, 2 de noviembre, pp. 4 y 5.

RAMA, Ángel

- 1982 *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá, Procultura/Instituto Colombiano de Cultura.
- 1984 "El boom en perspectiva", *Más allá del boom: literatura y mercado* (ed. Ángel Rama), Buenos Aires, Folios Ediciones, pp. 51 a 110.

REY, Alfonso

- 1988 *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

REY, Alfonso

2002 "Tiempo de silencio", *Quimera*, Barcelona, núm. 214-215, abril, pp. 33 y 34.

RICO, Eduardo G.

1971 *Literatura y política (en torno al realismo español)*, Madrid, Edicusa.

RIERA, Carme

1988 *La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

1967 "Destrucción de la España sagrada" (entrevista a Juan Goytisolo), *Mundo Nuevo*, núm. 12, junio, pp. 44 a 60.

1972 *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo.

1956 *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Ducalión.

1968 *Narradores de esta América*, vol. 1, Montevideo, Editorial Alfa.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge

1974 "Isaac Montero: otra vez el realismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 284, febrero, pp. 320 y 321.

RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio

1995 "Democracia, literatura y poder", *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (ed. José B. Monleón), Madrid, Akal, pp. 267 a 277.

ROJAS, Carlos

1968 "Problemas de la nueva novela española", *La nueva novela europea* (ed. Vintila Horia), Madrid, Guadarrama, pp. 121 a 135.

SALADRIGAS, Robert

1979 "La novela castellana de los años setenta: hacia una ruptura con la guerra civil", *Camp de l'arpa*, núm. 48-49, marzo, pp. 22 a 25.

SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando

1979 "Encuesta a escritores, traductores, editores, etc.", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 567, 7 de junio, p. 9.

SANTANA, Mario

2000 *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*, London, Associated University Presses.

SANZ VILLANUEVA, Santos

1996 "El archipiélago de la ficción", *Ínsula*, núms. 589-590, enero/febrero, pp. 3 y 4.

SANZ VILLANUEVA, Santos

- 1985 "El realismo en la nueva novela española", *Ínsula*, núm. 464/465, julio/agosto, pp. 7 y 8.
- 1994 *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- 1980 *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols., Madrid, Alhambra.
- 1988 "Manifiesto: Generación del 68", *El Urogallo*, Madrid, núm. 26, junio, pp. 27 a 31.
- 1972 *Tendencias de la novela española actual (1950-1979)*, Madrid, Edicusa.
- 1989 "Una realidad en la última novela española", *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre, pp. 3 y 4.

SENABRE, Ricardo

- 1971 "La novela del realismo crítico", *Eidós*, Madrid, núm. 34, pp. 3 a 18.

SHAW, Donald L.

- 1999 *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra.

SKÁRMETA, Antonio

- 1984 "Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar a mano", *Más allá del boom: literatura y mercado* (ed. Ángel Rama), Buenos Aires, Folios Ediciones, pp. 263 a 285.

SOBEJANO, Gonzalo

- "Ante la novela de los años setenta", *Ínsula*, núm. 396-397, noviembre/diciembre de 1979, pp. 1 y 22.

SOBEJANO, Gonzalo

- 1985 "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula*, núm. 464-465, julio/agosto, pp. 1 y 26.
- 1975 *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- 1970 *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- 1989 "Novela y metanovela en España", *Ínsula*, núm. 512-513, agosto/septiembre, p. 4.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio

1982 *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.

1988 "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985", en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, pp. 37 a 47.

1985 "Sobre el presente de la novela y el futuro de las formas narrativas", *Ínsula*, núms., 464-465, julio/agosto, pp. 6 y 7.

SOTO, Álvaro

1998 *La transición a la democracia. España 1975-1982*, Madrid, Alianza Editorial.

SPANG, Kurt

2000 *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis.

SPIRES, Robert C.

1995 "Del discurso franquista al posmodernista", en José B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, pp. 315 a 323.

1996 *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri.

STEINER, George

1997 "Presencias reales", en *Pasión intacta*, Madrid, Siruela-Editorial Norma, pp. 49 a 79.

SUBIRATS, Eduardo

2000 "De la transición al espectáculo", *Quimera*, Barcelona, núms. 188-189, febrero/marzo, pp. 21 a 26.

TIERNO GALVÁN, Enrique

1963 *Anatomía de la conspiración*, Madrid, Taurus.

TOLA DE HABICH, Fernando y Patricia GRIEVE

1971 *Los españoles y el boom*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo.

TORRE, Guillermo de

1963 "Hacia un más allá del realismo novelesco", *Revista de Occidente*, II, Madrid, pp. 106 a 114.

TORREGOSA PERIS, José R.

1975 *La juventud española: conciencia generacional y política*, Barcelona, Ariel.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo

1982 "La imaginación y todo eso", *Sábado cultural (ABC)*, núm. 65, 27 de febrero, p. 12.

TORRES, Augusto M.

1973 *Cine español: años sesenta*, Barcelona, Anagrama.

UMBRAL, Francisco

1997 *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Planeta.

1972 *Memorias de un niño de derechas*, Barcelona, Destino.

VALENTE, José Ángel

1961 "Tendencia y estilo", *Ínsula*, núm. 180, noviembre, p. 6.

VARGAS LLOSA, Mario

1971 *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona-La Paz, Barral Editores-Difusión Ltda.

1974 *La novela*, Buenos Aires, América Nueva.

1984 "Novela primitiva y novela de creación en América Latina" (publicado por primera vez en *Revista Universidad de México*, México, UNAM, vol. 23, núm. 10, junio de 1969), en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 183 a 197.

1966 "Una explosión sarcástica en la novela española moderna", *Ínsula*, núm. 233, abril de 1969, pp. 1 y 12.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel

1970 *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen.

1985 *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Planeta.

1998 "España aún era diferente", *El País Semanal*, núm. 1127, 3 de mayo, pp. 84 a 87.

2001 *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori.

VILLANUEVA, Darío

1979 "La novela", en José Luis Abellán, et al., *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, pp. 27 a 53.

1987 "La novela", en Andrés Amorós, et al., *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia-Ministerio de Cultura, pp. 19 a 64.

VILLANUEVA, Darío y José María VIÑA LISTE

1991 *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del "realismo mágico" a los años ochenta*, Madrid, Austral.

VINAS, David

- 1984 "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", *Más allá del boom: literatura y mercado* (ed. Ángel Rama), Buenos Aires, Folios Ediciones, pp. 13 a 50.

VODICKA, Félix

- 1989 "La estética de la recepción de las obras literarias", *Estética de la recepción* (ed. Rainer Warning), Madrid, Visor (La balsa de la Medusa), pp. 55 a 62.

VV. AA.

- 1973 *España, perspectiva 1973*, Madrid, Guadiana.

VV. AA.

- 1976 *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March.

VV. AA.

- 1979 "Tres años de cultura española entre la espera y el desencanto", *El País* (sección "Cultura y Espectáculos"), 2 de julio.

VV. AA.

- 2000 "25 años de literatura en democracia", *Babelia*, núm. 444, 27 de mayo, pp. 6 a 11.

WARNING, Rainer (ed.)

- "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura", *Estética de la recepción*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa), 1989, pp. 13 a 34.

YAPP, Nick

- The Hulton Getty Picture Collection 1960s*, London, Könemann, 1998.

ZALBIDEA, Víctor

- "Víctor Zalbidea contra Cortázar", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 50, 12 de junio de 1969, pp. 1 y 2.

NOVELAS

AGUINIS, Marcos

- 1970 *La cruz invertida*, Barcelona, Planeta.

ALÓS, Concha

- 1972 *Rey de gatos*, Barcelona, Barral Editores.

- AMO, Javier de
1972 *La espiral*, Barcelona, Barral Editores.
- ANTOLÍN RATO, Mariano
1981 *Cuando 900 mil mach aprox.* (primera edición 1973), Madrid, Júcar.
- ARGUEDAS, José María
1973 *Los ríos profundos* (primera edición 1958), Buenos Aires, Losada.
- ARMAS MARCELO, Juan José
1982 *Las naves quemadas*, Barcelona, Argos Vergara.
- ASTURIAS, Miguel Ángel
1948 *El Señor Presidente* (primera edición 1946), Buenos Aires, Losada.
- AZANCOT, Leopoldo
1977 *La novia judía*, Barcelona, Planeta.
- AZÚA, Félix de
1972 *Las lecciones de Jena*, Barcelona, Barral Editores.
- BENET, Juan
1980 *El aire de un crimen*, Barcelona, Planeta.
1973 *La otra casa de Mazón*, Barcelona, Seix Barral.
1980 *Saúl ante Samuel*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
1972 *Un viaje de invierno*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
1970 *Una meditación*, Barcelona, Seix Barral.
1967 *Volverás a Región*, Barcelona, Destino.
- BOSCH, Andrés
1962 *Homenaje privado*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CABALLERO BONALD, José Manuel
1974 *Ágata ojo de gato*, Barcelona, Barral Editores.
1962 *Dos días de septiembre*, Barcelona, Seix Barral.
- CABRERA INFANTE, Guillermo
1968 *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral.
- CARNICER, Ramón
1972 *También murió Mancoñido*, Barcelona, Barral Editores.
- CARPENTIER, Alejo
1949 *El reino de este mundo*, México, Ediapsa.
1965 *El siglo de las luces* (primera edición 1962), Barcelona, Seix Barral.
1953 *Los pasos perdidos*, México, Ediapsa.

- CELA, Camilo José
 1951 *La colmena*, Buenos Aires, Emecé.
 1942 *La familia de Pascual Duarte*, Burgos, Aldecoa.
 1983 *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral.
 1973 *Oficio de tinieblas, 5*, Barcelona, Noguer.
 1969 *San Camilo, 1936*, Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara.
- CHACEL, Rosa
 1976 *Barrio de Maravillas*, Barcelona, Seix Barral.
- CONTI, Haroldo
 1971 *En vida*, Barcelona, Barral Editores.
- CORTÁZAR, Julio
 1986 *Rayuela* (primera edición 1963), Buenos Aires, Sudamericana-Planeta.
- CRUZ RUIZ, Juan
 1973 *Crónica de la nada hecha pedazos* (primera edición 1971), Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- CUNQUEIRO, Álvaro
 1959 *Las crónicas del sochantre*, Barcelona, AHR.
- DELIBES, Miguel
 1967 *Cinco horas con Mario*, (primera edición 1966), Barcelona, Destino.
 1973 *El príncipe destronado*, Barcelona, Destino.
 1975 *Las guerras de nuestros antepasados*, Barcelona, Destino.
 1981 *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta.
 1969 *Parábola del naufrago*, Barcelona, Destino.
- DÍAZ PLAJA, Fernando
 1976 *El desfile de la Victoria*, Barcelona, Argós.
- DÍEZ, Luis Mateo
 1982 *Las estaciones provinciales*, Madrid, Alfaguara.
- DONOSO, José
 1970 *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral.
- DROUETT, Carlos
 1971 *Todas esas muertes*, Madrid, Alfaguara.
- ESPINOSA, Miguel
 1983 *Escuela de mandarines* (primera edición 1974), Barcelona, Amelia Romero.
 1980 *La tribada falsaria*, Barcelona, Los Libros de la Frontera.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ DE CASTRO, Javier

1972 *Alimento del salto*, Barcelona, Barral Editores.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús

1978 *Extramuros*, Barcelona, Argos Vergara.

1971 *Libro de la memoria de las cosas*, Barcelona, Destino.

1954 *Los bravos*, Valencia, Castalia.

FERRES, Antonio

1959 *La piqueta*, Barcelona, Destino.

1972 *Ocho, siete, seis*, Barcelona, Barral Editores.

FUENTES, Carlos

1967 *Cambio de piel*, Barcelona, Seix Barral.

1978 *La muerte de Artemio Cruz* (primera edición 1962), México, Fondo de Cultura Económica.

1982 *La región más transparente* (primera edición de 1958), Madrid, Cátedra.

GABRIEL Y GALÁN, José Antonio

1972 *Punto de referencia*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA HORTELANO, Juan

1972 *El gran momento de Mary Tribune*, Barcelona, Barral Editores.

1959 *Nuevas amistades*, Barcelona, Seix Barral.

1962 *Tormenta de verano*, Barcelona, Seix Barral.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

1967 *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana.

1981 *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bruguera.

1974 *El coronel no tiene quien le escriba* (primera edición 1961), Barcelona, Plaza & Janés.

1975 *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés.

1974 *La hojarasca* (primera edición 1955), Barcelona, Plaza & Janés.

GARCÍA VIÑÓ, Manuel

1962 *Nos matarán jugando*, Madrid, Alhambra.

GASULLA, Luis

1974 *Culminación de Montoya*, Barcelona, Destino.

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano

1969 *País portátil*, Barcelona, Seix Barral.

GOYTISOLO, Juan

1975 *Juan sin tierra*.

GOYTISOLO, Juan

1980 *Makbara*, Barcelona, Seix Barral.

1970 *Reivindicación del conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz.

1966 *Señas de identidad*, México, Joaquín Mortiz.

GOYTISOLO, Luis

1979 *La cólera de Aquiles*, Barcelona, Seix Barral.

1958 *Las afueras*, Barcelona, Seix Barral.

1976 *Los verdes de mayo hasta el mar*, Barcelona, Seix Barral.

1973 *Recuento*, Barcelona, Seix Barral.

1981 *Teoría del conocimiento*, Barcelona, Seix Barral.

GROSSO, Alfonso

1970 *Guarnición de silla*, Barcelona, Edhasa.

1968 *Inés just coming*, Barcelona, Seix Barral.

1961 *La zanja*, Barcelona, Destino.

1978 *Los invitados*, Barcelona, Planeta.

GUELBENZU, José María

1968 *El mercurio*, Barcelona, Seix Barral.

1981 *El río de la luna*, Madrid, Alianza Editorial.

GUERRA GARRIDO, Raúl

1979 *Copenhague no existe*, Barcelona, Destino.

1977 *Lectura insólita de El Capital*, Barcelona, Destino.

GUZMÁN, Jorge

1968 *Job-Boj*, Barcelona, Seix Barral.

HERNÁNDEZ, Ramón

1972 *Invitado a morir*, Barcelona, Planeta.

LAFORET, Carmen

1945 *Nada*, Barcelona, Destino.

LEÑERO, Vicente

1963 *Los albañiles*, Barcelona, Seix Barral.

LEYVA, José

1973 *Heautontimoroumenos*, Madrid, Taller de Ediciones de Josefina Betancor.

LEZAMA LIMA, José

1966 *Paradiso*, La Habana, Unión.

LÓPEZ PACHECO, Jesús

1958 *Central eléctrica*, Barcelona, Destino.

BIBLIOGRAFÍA

LÓPEZ PEREIRA, Federico

1972 *La última llave*, Barcelona, Planeta.

LÓPEZ SALINAS, Armando

1960 *La mina*, Barcelona, Destino.

MARECHAL, Leopoldo

1994 *Adán Buenosayres* (primera edición 1948), Buenos Aires, Planeta.

MARSÉ, Juan

1960 *Encerrados con un solo juguete*, Barcelona, Seix Barral.

1962 *Esta cara de la luna*, Barcelona, Seix Barral.

1978 *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta.

1970 *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Seix Barral.

1973 *Si te dicen que caí*, México, Editorial Novaro.

1966 *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral.

MARTÍN GAITE, Carmen

1978 *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino.

1974 *Retahílas*, Barcelona, Destino.

1963 *Ritmo lento*, Barcelona, Seix Barral.

MARTÍN-SANTOS, Luis

1975 *Tiempo de destrucción*, Barcelona, Seix Barral.

1980 *Tiempo de silencio* (edición definitiva; la primera de 1962), Barcelona, Seix Barral.

MELCÓN, María Luz

1972 *Celia muere la manzana*, Barcelona, Barral Editores.

MENDOZA, Eduardo

1979 *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral.

1975 *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral.

MERINO, José María

1981 *El caldero de oro*, Madrid, Alfaguara.

MILLÁS, Juan José

1977 *Visión del ahogado*, Madrid, Alfaguara.

MOIX, Ana María

1972 *Walter, ¿por qué te fuiste?*, Barcelona, Barral Editores.

MOIX, Terenci

1983 *Nuestro virgen de los mártires: novela de romanos*, Plaza & Janés.

- MONTERO, Rosa
1979 *Crónica del desamor*, Madrid, Debate.
- MUJICA LAÍNEZ, Manuel
1962 *Bomarzo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ONETTI, Juan Carlos
1979 *Dejemos hablar al viento*, Barcelona, Bruguera.
1961 *El astillero*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
1939 *El pozo*, Montevideo, Signo.
1966 *Juntacadáveres* (primera edición de 1964), Montevideo, Alfa.
1974 *La vida breve* (primera edición de 1950), Buenos Aires, Sudamericana.
1968 *Tierra de nadie* (primera edición de 1941), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- ORTIZ, Lourdes
1976 *Luz de la memoria*, Madrid, Akal.
- PEREIRA, Antonio
1978 *País de los Losadas*, Barcelona, Plaza & Janés.
- PLAZA MOLINA, Gabriel
1978 *Crónica y milagros de Óscar Ferreiro, caudillo*, Barcelona, Plaza & Janés.
- POMBO, Álvaro
1979 *El parecido*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- PORCEL, Baltasar
1972 *Los argonautas*, Barcelona, Barral Editores.
- PUIG, Manuel
1969 *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral.
1976 *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- PUJOL, Carlos
1981 *La sombra del tiempo*, Barcelona, Planeta.
- ROA BASTOS, Augusto,
1969 *Hijo de hombre* (primera edición 1960), Madrid, Revista de Occidente.
1974 *Yo, el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ROIG, Montserrat
1978 *El tiempo de las cerezas*, Barcelona, Argos Vergara.

ROJAS, Carlos

1962 *Las llaves del infierno*, Barcelona, Luis de Caralt.

1977 *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera*, Barcelona, Planeta.

RUIZ, Raúl

1980 *El tirano de Taormina*, Pamplona, Peralta.

RULFO, Juan

1965 *Pedro Páramo* (primera edición de 1955), México, Fondo de Cultura Económica.

SÁBATO, Ernesto

1973 *Sobre héroes y tumbas* (primera edición 1961), Barcelona, Círculo de Lectores.

SAN MARTÍN, Manuel

1961 *El borrador*, Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando

1979 *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España* (4 vols.), Pamplona, Peralta.

SÁNCHEZ ESPESO, Germán

1967 *Experimento en Génesis*, Barcelona, Seix Barral.

1972 *Laberinto levítico*, Barcelona, Barral Editores.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael

1955 *El Jarama*, Barcelona, Destino.

SÁNCHEZ ORTIZ, Emilio

1973 *P.DEM.A3S*, Madrid, Talleres de Ediciones de Josefina Betancor.

SEMPRÚN, Jorge

1977 *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta.

SERRANO PONCELA, Segundo

1979 *La viña de Nabot*, Madrid, Albia.

SUÁREZ, Gonzalo

1965 *El roedor de Fortimbrás*, Barcelona, Ferre.

1966 *Rocabruno bate a Ditirambo*, Barcelona, Edhasa.

SUEIRO, Daniel

1969 *Corte de corteza*, Madrid, Alfaguara.

TEJERA, Nivaria

1971 *Sonámbulo del sol*, Barcelona, Seix Barral.

TORBADO, Jesús

1976 *En el día de hoy*, Barcelona, Planeta.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo

1963 *Don Juan*, Barcelona, Destino.

1977 *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino.

1980 *La Isla de los Jacintos Cortados*, Barcelona, Destino.

1979 *La saga/fuga de J.B.*, (primera edición 1972), Barcelona, Destino.

TRÍAS, Carlos

1972 *El juego del lagarto*, Barcelona, Barral Editores.

TUSQUETS, Esther

1978 *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Lumen.

UMBRAL, Francisco

1976 *Las ninfas*, Barcelona, Destino.

1980 *Los helechos arborescentes*, Barcelona, Círculo de Lectores.

1975 *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino.

VARGAS LLOSA, Mario

1969 *Conversación en la Catedral*, Barcelona, Seix Barral.

1965 *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral.

1963 *La ciudad y los perros* (Premio Biblioteca Breve 1962), Barcelona, Seix Barral.

VAZ DE SOTO, José María

1972 *Diálogos del anochecer*, Barcelona, Planeta.

1977 *Fabián*, Madrid, Akal.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel

1979 *Los mares del Sur*, Barcelona, Planeta.

1972 *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta.

YÁÑEZ, Agustín

1992 *Al filo del agua* (primera edición 1947), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ZÁRATE, Jesús

1972 *La cárcel*, Barcelona, Planeta.

Novela española y boom hispanoamericano

editado por la
Coordinación de Humanidades,
se terminó de imprimir en los talleres
de Formación Gráfica S. A. de C. V., el 31 de
octubre de 2006. La edición, compuesta por
NORMA B. CANO YEBRA con la colaboración
de ISABEL VÁZQUEZ AYALA en tipos Goudy
Old Style de 11:13, 10:12 y 9:11 puntos,
estuvo al cuidado del autor. El diseño
de portada fue realizado por
SAMUEL FLORES OSORIO. El
tiraje consta de 1 000
ejemplares impresos
en papel Cultural
de 90 g.