

LA NOVELA ESPAÑOLA ENTRE 1966 y 1981

Antonio Alonso Martín

La novela española entre 1966 y 1981

Es lícito afirmar que la novela española posterior a la guerra civil ha suscitado un apreciable interés cuyo mejor reflejo es la cantidad de trabajos de índole varia a ella dedicados. La diversidad, con todo, es más aparente que real. Si cotejáramos los más solventes, concluiríamos que difieren más en los juicios parciales sobre la relevancia de cada novelista que en la visión de conjunto; probablemente más en la taxonomía que en la esencia. La razón, sin ser obvia, tampoco es abstrusa; subyace en todos ellos el análisis de la continuidad cronológica, bien sea puramente histórica o simplemente contenidista. De ello no se debe inferir en modo alguno una valoración negativa, los mejores estudiosos transparentan bastante lucidez y sus conclusiones son altamente aclaratorias y perfectamente válidas.

El resumen del panorama tal como lo encontramos puede ser presentado de esta manera. La década del cuarenta, y como consecuencia directa del conflicto bélico, está signada *por la pérdida de la tradición contemporánea* (Gimferrer, 1977) de forma muy acentuada. Los intentos más llamativos vienen del lado de una posible resurrección (*La familia Pascual Duarte*, Nada), eso sí, con carácter discontinuo y fragmentario.

La década siguiente nace con el padrinazgo de Cela; la novela se entronca con la realidad para criticarla y completarla, se intenta con ello allegarla al procomún mediante la única vía posible. Todo ello a través de un grupo generacional coherente y estéticamente afín.

Las dos décadas conjugan así una dialéctica que enfrenta ahistoricidad a contemporaneidad.

Pasa por opinión común la novedad de *Tiempo de silencio*, tanto que, sin excepciones y bajo ópticas no siempre coincidentes -la atalaya desde la que se observa es tan plural como la propuesta textual-, se admite su singularidad no sólo actual, sino de todas las épocas. Martín Santos adquiere así una posición marginal con la rareza que comporta la valoración laudatorio de un término usado para designar lo diverso, lo poco común, lo susceptible de ignorarse.

La irrupción de la novela hispanoamericana desde 1962 subsume el mercado editorial español, la atención lectora y, de paso, eclipsa la novela española hasta bien entrada la década. Luego, los nombres más llamativos vuelven a ser los de siempre: Cela, Torrente Ballester, Delibes, Juan Goytisolo, J. Fernández Santos etc.

De los balbuceos posteriores, no siempre bien dilucidados, casi nunca objeto de atención cuidada, nos ocuparemos frontalmente en el curso de estas líneas.

En este bosquejo cabe la inclusión de autores en menoscabo de otros, es posible detectar matizaciones dispares, no es raro encontrar perfiles divergentes; pero en las capas subliminarias de la interpretación, todos los autores y aquellos de mejor criterio dan por bueno este esquema de cambios y transiciones.

Existen estudios genuinamente sociológicos. P. Gil Casado y más recientemente S. Sanz Villanueva son dos muestras inapreciables de esta tendencia¹. Para una cabal comprensión de sus objetivos y del campo que recubre el término remito a los libros citados que, con todo, cubren una parcela de indudable interés.

Con todo el carácter de rareza deben juzgarse los estudios puramente formales. Tanto Sanz Villanueva como R. Buckley o Yerro González² han mostrado un loable interés por explorar parcelas estrictamente narrativas, al margen de sucesiones simplemente cronológicas, si bien contando con ellas como textura de fondo. No obstante, si algún reparo merecen es la discontinuidad del pensamiento, porque sólo es posible inquirir estos hechos cuando detrás se cuenta con una teoría que los apoye, y ello sí que es una carencia tan manifiesta como generalizada.

De todos modos, no sería justo infravalorar las explicaciones de tipo histórico referidas al conjunto, ya que es inevitable aceptar que este período de la novela española -tal vez el aserto deba ser aplicado también a otras épocas- está influido por el medio en el que se desarrolla de forma visible y directa. Si se me acepta un radicalismo a efectos de una mejor comprensión, afirmaré que se trata de una experiencia de laboratorio. Si por contra lo que se prefiere es un juicio aséptico, asevero que, sin conocer las circunstancias de su génesis, la novela de esta época es difícilmente comprensible.

Dentro de estas coordenadas, son de fácil aceptación las tentaciones contenidistas que privan en la mayor parte de los trabajos, bien de forma sustantiva o adyacente. Por ello, las inclinaciones formales entran a formar parte de un horizonte más lejano porque probablemente necesitan apoyarse en la previa exploración histórica y, ya lo adelantamos, no se insertan dentro de una tradición excesivamente cultivada en nuestras letras.

Abordar un periodo creativo tan reciente comporta un doble riesgo inicial. Establecer etapas o marcar hitos choca siempre con el problema de las periodizaciones literarias, acrecentadas sin duda por la cercanía del fenómeno narrativo en cuestión. Considero, sin embargo, que la falta de perspectiva es el tópico usual para colocar una barrera infranqueable ante hechos poco cristalizados. Este tipo de pensamiento, amén de esconder una mínima falta de seguridad, revela una ceguera lamentable al admitir que sólo el tiempo revela la esencia de las cosas. Creo necio no comprender que la interpretación es multiforme y una variable de esa pluralidad es la distancia temporal.

Con este exordio quiero justificar mi posición, sumando a lo expuesto que no intentaré un análisis meramente histórico, pues me cumple, sobre bases racionales, ofrecer un compendio de las tendencias ya marcadas, completando así una visión de conjunto sobre la novela española de postguerra.

Si hasta el momento hablé de posiciones disociadas, -históricas, sociológicas y formales-, las considero debidas a criterios preestablecidos; si mis argumentos no son vanos trataré de probar que la influencia exterior condiciona, no sólo los aspectos temáticos, sino, incluso, la técnica narrativa. Por ello, cualquier óptica aislada no da cuenta cabal y precisa del todo. Bajo estas premisas, y para dar unidad a todo el período, esbozaré un concepto que pretendo sea extensivo y englobador de una realidad aparentemente compleja.

Con todas las matizaciones a que hubiere lugar, 1966 es considerado casi unánimemente³ como un año de cambio en la novela española.

Demostrar la razón de por qué 1966 añade relevancia a la novela lleva aparejada la necesidad de indagar lo sucedido en las décadas precedentes.

Casi no se cuenta con excepción, de entre los trabajos dedicados al problema, que no reseñen como móvil último de la generación del medio siglo la necesidad de dar a conocer parcelas de la realidad, con la intención de transformarla. Este hecho cuenta con una apoyatura evidente en las opiniones de los componentes de la generación. Alvarez Palacios (1975: 48), Corrales Egea (1971: 61) y Martínez Cachero (1979: 157), entre otros, recogen juicios de varios narradores en este sentido. Cada uno de los tratadistas citados orienta luego su explicación a glosar por extenso virtudes y defectos de lo que tal actitud implicaba. La situación del escritor, no obstante, es inequívoca.

Colegir de ello que la novela española está entroncada con la realidad no es muestra de ningún alarde indagatorio, en todo caso serían conclusiones emanadas de lo obvio. F. Morán al establecer los supuestos de esta novela afirma: «Todos los supuestos están determinados por la situación» (1971: 59). Juan Goytisolo es aún más explícito cuando asevera: «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 reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencios de nuestros diarios» (1976: 60).

Si se otorga certeza a lo dicho, contamos con que medio y novela se relacionan estrechamente, y también con el signo que los allega. Es evidente que a la transformación social no le sigue otra reacción que la de defensa de lo establecido de parte de las instituciones existentes. Sobejano lo observa claramente al hablar de las dificultades con las que tropiezan los novelistas del momento, «Ni menos debe olvidarse, para justipreciar la actitud de los novelistas jóvenes, que tales logros (apertura) han sido para ellos tardíos, puesto que cuando comenzaron a publicar la situación era, si cabe, más agobiante que en los años 40 (1975: 303). Juan Goytisolo, entre otros muchos, en el trabajo citado, se hará eco también de esta situación.

El novelista no puede ignorar esta realidad imperante, ni tampoco evadirse de sus consecuencias. Por ello, el producto narrativo está totalmente determinado desde fuera de sí mismo, los mejores, sin embargo, parten de la adversidad para que los corsés puedan soslayarse al máximo, pudiendo así introducir la carga disolutiva y corrosiva. ¿Y cuál es el medio? El objetivo es diáfano, horadar las rígidas estructuras reinantes, pero ello sólo será posible si se cubre un aspecto secundario, que esa labor sea factible. No queda otra solución que el enmascaramiento, la dilución mayor, para que la novela sea susceptible de circulación. La consecuencia se torna plausible, aquello que se quiere contar determina la técnica utilizada para escribirlo.

No pretendo hacer pasar esta conclusión por original. Sanz Villanueva lo expresa así: «El objetivismo, se utiliza como una forma de eludir la siempre amenazante sombra de la censura» (1980: 334). F. Morán insiste en la idea (1971: 20). P. Gil Casado atisba el hecho cuando afirma que el espacio concreto, el diálogo cotidiano, la aparente sencillez y la pluralidad de personajes obedecen al móvil de la pretensión crítica de los autores⁴. Es, con todo, Juan Goytisolo quien más nitidamente lo observa, «Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática «prohibidas». (...) Quien pretenda estudiar el día de mañana la forma empleada por los novelistas y poetas españoles, deberá tener en cuenta, como «índice situacional», la existencia de la censura que la originó» (1975: 56).

A la mejor novela española no sólo le corresponde burlar la censura, sino abrir fisuras, servir de ariete ante el monolitismo reinante. Pere Gimferrer lo explica, en un ensayo inestimable, esbozando una necesidad, se trata de «ampliar el campo de lo decible» (1977: 123).

Manejamos ya todos los datos para esbozar un criterio con el que nominar la novela cualitativamente mejor, es aquella que está al límite de lo posible. El concepto de novela límite, que referido a la generación del medio siglo es de validez indudable, nos permitirá extraer consecuencias de más largo alcance.

Contentémonos ahora mismo con examinar, desde la perspectiva enunciada, como todo ello se refleja en la novela que mejor representa el quehacer generacional, *El Jarama*.

Para llamar la atención sobre el sofocante mundo en que se desenvuelven sus personajes, el novelista utiliza una técnica reiterativa hasta el cansancio, sin historia, donde el suceso se margina. O aceptamos que las claves de la interpretación estriban en la reiteración, o nos veremos obligados a calificar el invento de banal. Si nos decidimos recorrer la primera vía, observaremos que ningún personaje es capaz de reflexión -y ello es permisible desde el momento en que se sienten intuitivamente insatisfechos-, de lo que se deduce, evidentemente, que el clima vital donde se han formado ha eludido y borrado esa disposición humana. La ausencia de narrador se comprende si conocemos que es a esta categoría narrativa a quien corresponde valorar y sabemos que ello no es posible. La multiplicidad de personajes y el diálogo normalizado que mantienen, junto al espacio real, nos orientan al carácter de modelo, de ejemplaridad, con que ha de entenderse la narración. De todo ello se infiere que el autor ha de elegir un camino indirecto, hasta tortuoso, dejando al lector las claves, porque aquél que sí reflexiona no puede patentizar por derecho sus intenciones últimas.

La novela es hermética y su carga crítica se desvela sólo a través del proceso reseñado. De ahí que no sea banal el uso de una u otra técnica narrativa.

Pudiera creerse que estas líneas sirven sólo si tomamos como referencia novelas de denuncia proletaria como la aludida, o *Central eléctrica*, *La mina*, *Dos días de Septiembre*, pero no es así. Todo lo dicho es perfectamente aplicable a *Nuevas amistades*, donde el núcleo anecdótico se centra en la joven burguesía madrileña.

He establecido la ecuación medio novela y esbozado el concepto de novela límite, refiriéndome sólo a la novela de los años cincuenta. Tal vez porque han sido los propios autores quienes lo afirman, la dependencia de la novela se aplica al grupo generacional que nos viene ocupando. Si observamos lo ocurrido en la década precedente, concluiremos sorprendentemente que la ecuación es válida también para este momento.

Cuando el seminario *Ecclesia*, a la sazón órgano oficial del integrismo católico⁵, estigmatiza *La familia de Pascual Duarte* (1942) lo hace en función de la degradación que

presenta: prostitución de Rosario, adulterio de la madre y de la mujer de Pascual, triple asesinato. Que en 1942 esto fuera objeto de sustancia narrativa, sólo es comprensible si a su lado se colocan lenitivos. En efecto, Pascual ha muerto, también la mayoría de personajes conflictivos que lo circundaban; pero además la novela adopta un tono confesional en el que el propio protagonista asume el papel de ejemplo a no seguir. Para que el contenido narrativo fuera posible se hace necesario una organización narrativa en forma de memoria en la que no falte el arrepentimiento. Pero hay más, el crimen que a la postre llevará a Pascual al patíbulo, el único que presenta implicaciones políticas, se conoce sólo por alusiones. El título sirve como medio para patentizar que la realidad contada no sobrepasa un núcleo familiar restringido y, para que no hay aduda alguna, el espacio se sitúa en una zona indeterminada -en cualquier caso marginal- de Extremadura.

Creo dejar probado de forma fehaciente que también a esta década es aplicable la relación medio novela y las consecuencias apuntadas.

Llegar al concepto de novela límite tiene la virtud de poder explicar la novela española de postguerra a través de un hilo unitario, relegando planteamientos meramente historicistas cuando no simplemente acumulativos.

Estamos en disposición de encarar ya con absoluta garantía el porqué de la elección de 1966 como fecha de referencia. Antes, una última precisión. Quedó constancia líneas arriba de la peculiar situación de *Tiempo de silencio*. Aduje que mantengo la convicción de que es una novela única en el panorama narrativo español que merece atención por separado.

Para mí, 1966 significa el último momento en que la interrelación medio novela se manifiesta en la novela española, y no sin peculiaridades que luego comentaré. En la décadas examinadas, las fricciones se establecían entre la novela y una asfixiante losa indeterminada. Ahora podemos establecer pormenorizaciones que nos aclaren parcelas sumidas en el claroscuro.

Cinco horas con Mario y *Señas de identidad* se publican en este año. Compararlas es para nosotros impagable porque de alguna forma viene a rubricar la línea de pensamiento que venimos sosteniendo.

Hemos explicado, partiendo de cada novela límite, en que radica su poder disolutorio, pero siempre manteniendo lo posible como aspiración indeterminada, sin concretar qué era lo que se podía narrar si las cortapisas no existieran. Con las dos novelas citadas, tenemos constancia de lo posible y de la ausencia de la limitación.

No voy a cometer la ingenuidad de afirmar que la sustancia narrativa es la misma, ya sabemos que la determinación técnica tiene sus servidumbres. Pero sí asevero que en las dos se nos muestra un amplio friso de la sociedad española de postguerra. Lo que para Goytisolo es absoluta libertad -recordemos que sintomáticamente su novela se publica en España en 1976-, se vuelve en Delibes constricción.

Las dos novelas comparten el objetivo de presentar una buena parte de la historia española más reciente desde una perspectiva inconformista, de oposición. Las diferencias existentes marcan de forma innegable cuál era la manera directa de narrarlo y cuál la dulcorada.

Goytisolo más que narrar se convierte en notario fiel de un momento que abarca desde la preguerra hasta el comienzo de la década de los sesenta. Su posición ideológica no admite duda alguna, recoge con pulcritud de disidente los hechos acaecidos, maneja las siglas de un partido político entonces clandestino. Todo ello viene a explicarnos las imposibilidades reseñadas.

Delibes diluye la valoración directa y enmascara su actitud con una posición ética cuya

fuerza es el progresismo cristiano de raíz postconciliar. Sólo así, sin duda, puede hacer pasar su producto. Véase como el límite permanece omnipresente.

A partir de aquí cada uno de los ingredientes del relato se orienta según los criterios de libertad o constrictión. Lo que es concreción de datos y fechas en Goytisolo, se torna en alusiones más o menos veladas en Delibes. En el catalán, aparecen los sucesos de Yeste, la guerra en Barcelona, las primeras huelgas, el drama de los emigrantes en París. El castellano indetermina el espacio, la guerra es aludida y se cuentan las escaramuzas entre Mario y las fuerzas vivas de entorno.

Las relaciones entre los personajes de *Señas de identidad* discurren hacia las referencias plurales, se orientan colectivamente. En Delibes, la familia es lo sustantivo, y el conjunto tangencial. Como dato anecdótico, pero sumamente revelador, haré observar que el matrimonio Carmen-Mario se torna libre relación entre Dolores y Alvaro.

Con todo, un último elemento se me antoja esencial. Afirmé que en Goytisolo no hay trabas narrativas, su mensaje llega de forma directa y unidimensional. No sucede lo mismo con Delibes. De todos es sabido que su novela superpone dos puntos de vista, el de Carmen que anatematiza y juzga el comportamiento de su marido, defendiendo los valores de la sociedad establecida: la apariencia social, el aprovecharse de, la fidelidad conyugal, la educación femenina para el matrimonio, etc., y al tiempo se va transparentando el otro lado del tapiz, la integridad e intelectualismo puestos al servicio del bien común de Mario. No quiero soslayar que para el lector atento privará la actitud de este hombre que sin hablar, el punto de vista del discurso es el femenino, tomará dimensiones opuestas a la ramplonería machacona de su mujer. Hay que anotar en el haber del autor esta sutileza estilística nada desdeñable.

Para lo que me importa, haré hincapié en que, a pesar de todo, puede que haya lectores que efectúen una lectura lineal y, por ende, lleguen a compartir la visión de Carmen, o sea, que si esto es así, la novela se trocaría en defensa de esa sociedad ramplona mencionada.

Esta segunda posibilidad sirve de parachoque que suaviza y la intención directa del autor. No estamos, por otro lado, muy lejos del ejemplo a no seguir que comenté en el caso de Cela.

Todo ello fundamenta mi argumentación sobre el límite al que llega Delibes y cuál era la salida en libertad, el espejo de referencia, proporcionado por Goytisolo.

A partir de 1966 la novela española ha de variar sustancialmente, toda una etapa, la de la «novela contra», ha periclitado. Y con ella la orientación más precisa que los novelistas habían tenido. Añádase como circunstancias concomitantes que la generación anterior ya había variado su rumbo y que los nuevos novelistas están aún en ciernes.

Esos pocos años, y hasta los albores de la nueva década, conocen una novela que podría definirse como la novela del autor y del texto. Las obras más relevantes son de autores conocidos, todos con la decidida intención de volver al texto, enejanándose de implicaciones contextuales, cada uno con su vía propia. No hay grupos ni tendencias visibles. Recuérdese que estamos en un momento de reajuste. Estas calendas ven aparecer obras de Cela, Torrente Ballester, Juan Goytisolo, J. Fernández Santos, Delibes, Marsé, A. Grosso, por sólo citar los conocidos.

Alboreando la década de los setenta, comienzan a aparecer nuevos narradores, más jóvenes que los citados. Agruparlos no es empresa fácil. Las etiquetas a adjudicar no son satisfactorias ni siquiera de forma aproximada. Con todo, se pueden allegar datos con la intención de conseguir su ubicación, aunque sea procediendo por extenso.

Existe una conciencia editorial -de la que son portavoces C. Barral y M. Lara, sin duda los editores más inquietos del momento-, sobre la carencia de una nueva novela en España.

De ahí que Barral lance al mercado unas pocas novelas a las que acompaña una franja envolvente, donde se interroga sobre la existencia o no de esa nueva novela. Si el texto pretende responder a la pregunta, es obvio que se reconoce implícitamente que no la hay.

La soledad se agudiza sabiendo que la novela hispanoamericana sufre por aquellos años una inflexión notable, tanto que sin perecer al menos ha perdido su influencia dominante.

No es difícilmente comprensible, si se atiende a la tesis expuesta, que el reto no estribaba en saber si existía o no una nueva novela, sino de algo bastante más trascendente. Una vez que la dependencia con el medio había desaparecido, de lo que se trataba era de encontrar el respaldo que la sostuviera. La dificultad se acentuó por la falta de tradición estética dentro de nuestras fronteras que sirviera de alternativa posible, y salvo la novela hispanoamericana la orfandad de la novela exterior era visible.

Que los jóvenes narradores pudieran crear una novela sin tradición estética propia, sin modelo exterior, en definitiva, sin tradición cultural alguna, no era empresa mollar. Era casi salir de la nada y, parodiando a los Hermanos Marx, el camino para llegar a las cimas de la más absoluta miseria se encontraba expedito.

No adelantemos acontecimientos y veamos como tratan de resolver tan abstruso dilema.

Los nuevos inquilinos de la república de las letras sabían que no era factible una novela de matiz social, entendiéndolo por tal y para evitar malentendidos una cercanía demasiado estrecha con el realidad contemporánea, veían que sus mayores habían optado por la experiencia textual, de lo cual deducen una verdad perogrullesca. De los componentes textuales si hay algo que lo defina como novela es la lengua. Este elemento pasa a ser sustantivo, juegan con él y con su situación en el papel, todo ello tiene un nombre: *experimentación lingüística*.

Esta disposición aun conociendo su génesis no está fuera de avales. En esos años se asiste a la eclosión del estructuralismo que, naciendo de la lingüística, se convierte rápidamente en método de análisis de casi todas las ciencias sociales y, por lo mismo, en una filosofía. Por otro lado, en Francia el grupo *Tel Quel* realizaba experiencias narrativas cuyo centro era la lengua, contando con un decidido apoyo teórico; más cerca aún Juan Goytisolo comenzaba a publicar novelas que podrían caber dentro del marbete propuesto.

Son, a mi modo de entender, razones más que sobradas para que el punto de apoyo procediera de la lengua.

Los jóvenes narradores españoles, sin embargo, no cuentan con una formación teórica profunda, no han digerido el problema como problema cultural, tampoco han sobrepasado etapas estéticas anteriores, como le ocurre a J. Goytisolo. De ahí que su experimentación se torne realmente en cosa harto diferente y pase a ser un blindaje tras el que se encubren toscos intentos narrativos.

Porque, quien haya leído autores como C. Trías, Félix de Azúa, A. F. Molina, R. Hernández, sabe que la experimentación lingüística no es otra cosa que desorden y confusión unimismados. Lo que podía ser necesidad textual en Goytisolo, se convierte aquí en «no puntuación, uso de un sólo signo de puntuación, modos anómalos de sangrar y alinear, vinculación de palabras y partículas mediante guiones, ausencia o escasez o suma brevedad de los capítulos, (...) presentación de simultaneidades por diferentes tipos de letras, columna doble o ningún signo diferencial» [Sobejano 1975: 504]. Habría que añadir la falta absoluta de anécdota, no por truncada sino por inexistente; dificultad enconada de identificar a los personajes y de situarlos. No he de insistir para que no se tome por ensañamiento lo que pretende ser mera descripción. Lo extraño es que el autor citado ahora mismo afirme que todo ello está perfectamente ensamblado en el conjunto.

Este período narrativo tiene su mejor definición si se lo nomina como novela del desorden y la confusión, porque la impresión que se obtiene tras su lectura es que su finalidad es desordenar los ingredientes narrativos tradicionales.

Porque pretendo seguir el proceso de la novela española, soslayo aquellas que tienen autor de generaciones precedentes, pero no he de olvidar dos de las mejores novelas de postguerra publicadas en este momento. Son *Si te dicen que caí* de J. Marsé y *La saga/fuga* de J. B. de Torrente Ballester.

Esa novela sin pasado, tampoco tenía futuro. Y no lo tuvo. Valga éste como mi mejor argumento sobre su escaso valor. Es sintomática la trayectoria narrativa de uno de aquellos narradores, J. M^a Guelbenzu, que publicó dos novelas bajo la óptica reseñada y que, no obstante, en su última obra *-La noche en casa-* ha vuelto a una narración, si no absolutamente lineal, sí perfectamente inteligible.

Una nueva orientación para la novela reciente (1975-1981)

La situación de la novela española en 1975 es sustancialmente diferente al partir de unas premisas totalmente nuevas. Al elegir la fecha se sufre inevitablemente la tentación de explicarla por la coincidencia con la muerte de quien personificó un largo proceso histórico, pero en nuestro caso la mención deletérea no tiene otro valor que el de factor concomitante, sin aparente relieve posterior.

El novelista en estas fechas sabe, de ahí las premisas diferentes, que su respuesta no lo es a la pregunta de la novedad narrativa, este hecho es intrascendente porque hay que pechar con la dificultad de responder a la posibilidad de la novela como forma de relación cultural, y cuál puede ser esa novela.

Se trata ni más ni menos de la supervivencia del género. En un entorno orientado por la ley de la oferta y la demanda, el novelista ha de hacer una novela atractiva que sea capaz de dinamizar el mercado y poner en marcha sus mecanismos. En un contexto tecnificado, la coartada cultural es un factor devaluado y si el objetivo es rellenar el ocio, la televisión o el cine lo colman de forma más satisfactoria, cómoda y económica.

La colisión con otros medios de comunicación al competir con ella la condicionan, de tal modo que se vuelve a reproducir la necesidad de adaptación al medio, pero no en forma de rechazo sino con el acercamiento e inserción en él. Una necesidad mucho más fluida, con factores mucho más complejos.

Desde mi punto de vista, esta situación orientará el desarrollo de la novela española más reciente, y del tipo de respuesta es posible colegir tentativas ya bastante precisas por las que discurre el panorama narrativo actual.

a) Un determinado tipo de novela pretende acercarse al medio en que se desarrolla de forma directa. Los cultivadores de esta vía narrativa se limitan a escoger un problema contemporáneo y trasladarlo a la letra impresa. Se convierte así, esta novela, en una crónica social de cierta amplitud y con formato libresco. Se cumple con ello su primer objetivo, aprovechar las expectativas creadas en el ambiente a través de los medios de comunicación de masas o de las relaciones cotidianas. El fenómeno es reversible porque la novela se apoya en los medios citados como base de propuesta al lector.

F. Vizcaíno Casas, J. Semprún o novelas como *Los olvidados* de A. Grosso son los representantes de la tendencia reseñada. Sobre un hecho contemporáneo de cierta relevancia,

el crimen en un cortijo andaluz, los problemas internos del partido comunista, la hipotética resurrección de Franco, se vierte un análisis de lo otra cara de la moneda, se completan perfiles y se profundiza en datos probables. En definitiva, se aprovecha el acabado reducto del libro para completar lo que ya está latente.

Esta pseudonovela podría caracterizarse de novela del «suceso», tomando el término en su aceptación barthiana. Yo prefiero denominarla novela degenerada, en el sentido más lineal del término, porque ha perdido los ingredientes genéricamente sustanciales y definitorios. La historia contada no es tal, en todo caso se debería de hablar de manipulación de unos datos previos. Los personajes son personas reales, con el agravante que significa que sus acciones estén predeterminadas. La técnica narrativa es pedestre. Novela más parecida a una página periodística o a un espacio informativo que a otra cosa.

Con todo, su porvenir es halagüeño, siempre habrá hechos necesitados de una aclaración última, aunque hipotética, o de una explicación diferente.

b) La novela regenerada. Si la reflexión fuera motivo de valoración, la novela que empiezo a comentar ocuparía un lugar de privilegio. Un buen grupo de narradores, sin soslayar cierto tipo de expectativas, trabajan sobre ellas para reconvertirlas y hacerlas, sumando otros ingredientes, motivo de narración.

La estructura de esta novela es fácilmente discernible. Se mueve entre dos fronteras bien delimitadas. Los acontecimientos narrados se organizan siguiendo los cánones de la novela negra, de la novela policíaca, de lo que sigue el crimen inicial, el detective, el proceso de desvelamiento y la solución. Pero a su compás, se desgrana el análisis de ciertos aspectos del entorno, no a modo de suceso puntual, sino de posibilidades generales de cierta latencia colectiva.

El proceso de acercamiento a la realidad se consigue por vía doble, de un lado a través del interés que despierta la intriga, factor de atracción nada desdeñable; y mediante la preocupación social adyacente sobre esas actitudes genéricas.

Véase como aquí la novela tiene mucho de regeneración, y sin abdicar de lo que puede ser genuinamente propio busca ese puente que la acerque al medio en el que se desenvuelve.

Abre camino *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de un autor novel, Eduardo Mendoza, añadiendo que no es frecuente en nuestras letras que un escritor primerizo alcance cotas de calidad tan estimables en su primera novela.

Que se puede hablar de tendencia lo prueban la cantidad de obras publicadas en unos pocos años. A E. Mendoza ha de sumarse a Vázquez Montalbán y sus cuatro últimas novelas: *Tatuaje*, *La soledad del manager*, *Los mares del sur* y la reciente *Asesinato en el comité central*. El prolífico A. Grosso publicó, dentro de esta línea, *El correo de Estambul* y Fernando Savater *Caronte aguarda*. A esta tentación ha sucumbido el propio J. Benet, manteniendo una prudente distancia, con *El aire de un crimen*, escritor en principio poco proclive a veleidades de esta naturaleza.

Las diferencias entre todos ellos estriban en el bosquejo social que les sirve de marco. E. Mendoza se circunscribe a los años iniciales del siglo para revelar las componendas del capitalismo y sus negocios fraudulentos, al calor de la primera guerra europea, a su lado el anarquismo se convierte en cabeza de turco. Vázquez Montalbán va desgranando el acontecer social en los años de la transición. Para Savater lo sustantivo es la implicación de los medios de comunicación de masas en la presión social y las derivaciones que todo ello comporta a la luz de grupos políticos extremistas.

A mi modo de ver, el interés de la narración no se mantiene solamente por la disposición policíaca y para desarrollar este aspecto tomaré como punto de referencia al protagonista de Vázquez Montalbán.

El gallego Carvalho es un personaje que reúne una gama de características que le confieren un atractivo especial para el lector. Un rasgo básico lo define: es la autosuficiencia personificada. Su encanto radica en una serie de sutilezas que merecen un mínimo comentario. Como buen detective resuelve a satisfacción cualquier situación intrincada, lo cual le permite de paso solventar sus problemas vitales. Sus relaciones sexuales son estables, pero sin limitarlo -con una pizca de libertad nada desdeñable-. Distingue a la perfección el trabajo del ocio, el tiempo marginal lo dedica a la gastronomía de la que se muestra consumado conocedor. Además, se permite el lujo de poseer despacho en Barcelona y torre en Vallvidriera.

Su periplo vital hace que la autosuficiencia sea interiorizada y no ocasional, ha sido sucesivamente militante comunista, agente de la C.I.A. y lector consumado, ahora los libros más prestigiosos sirven para encender la chimenea. En definitiva, es un emigrante rural que triunfa en un contexto urbano.

Confundiendo deseos propios con posibilidades futuras, auguro un feliz porvenir a esta novela. Ahora bien, ¿derivando hacia una parodia propia, como ha hecho Mendoza en *El misterio de la cripta embrujada*? ¿Es suficientemente cambiante la realidad para seguir surtiendo de temas a los narradores? El porvenir se encargará de dar cumplida respuesta a los interrogantes planteados.

c) La novela de la escritura. Después de las reflexiones de M. Mc Luhan, es verdad generalmente admitida que la cultura escrita ha dejado paso a la cultura de la imagen. Pero no es menos incierto que cada una ocupa un lugar definido, y en determinados casos son excluyentes, esto es, no es posible una mera sustitución alternativa, porque a través de la letra impresa se accede a esferas que no le son posibles a la imagen, y viceversa.

Me parece obvio afirmar a estas alturas que la escritura nace mediante un proceso de reflexión que necesita un esfuerzo semejante del descodificador. Se trata de una elaboración que permite complicaciones «ad infinitum». Si a esta premisa añadimos que la realidad empieza a serlo cuando tiene nombre, estamos en disposición de aseverar que la escritura cuenta con un potencial creativo estimable y que se puede tornar en medio de comunicación bastante más complejo que cualquier otro.

Dentro de la novela española actual existe una tendencia cuyo objetivo es precisamente alcanzar esas otras realidades elaboradas a través del lenguaje, un poco como si este fuera la realidad misma. Su fin medular es la recreación de lo narrado por medio de una depuración estilística muy acusada, que no tiene nada que ver con la confusión que denuncié líneas atrás, ni con los intentos hechos por Juan Goytisolo mucho más parciales e inconcluyentes. En esta novela, existe un núcleo anecdótico, unas relaciones interpersonales, un texto narrativo, y todo ello bajo la orientación reseñada.

Paradójicamente es Luis Goytisolo quien a mi modo de ver ha realizado mejor este proyecto en un ciclo novelesco que alcanza ya cuatro obras: *Recuento*, *Los verdes de mayo hasta el mar*, *La cólera de Aquiles* y *Teoría del conocimiento*, recogidos todos bajo el título *Antogonía*.

Se detecta una segunda vertiente, cuya diferencia con la anterior es sólo de parcialidad frente a totalidad. En novelas como *La noche en casa*, de J. M^a Guelbenzu, o *Visión del abogado*, de J. J. Millás, el personaje a través del lenguaje se vuelve hacia sí, frente a toda una serie de reclamos exteriores que le van sirviendo de referencia para recobrar su individualidad.

Estos tres grupos de novelas, y para que se vea su inserción social, tienen un lector típico. Así, podemos establecer una especie de sociología de la lectura que creo aclaradora.

La novela que llamé degenerada es leída por el lector de clase media en sus ratos de ocio y como medio para forjarse una cultura mínima que le permita mantener una conversación con su compañero de trabajo. El intelectual culto, habituado a las firmas de

Vázquez Montalbán o Fernando Savater, lector habitual de prensa, sin preocupaciones directas con la literatura, es quien lee la novela regenerada. La novela de escritura queda para el profesional cercano a la literatura en cualquiera de sus formas.

Se atisban también otro tipo de narraciones, pero todavía sin solificación. Hay que saludar con regocijo la aparición de una novela que podríamos llamar universal, estilo A. Huxley, cuyo centro es la condición humana en lo que tiene de más genuino. Novela atemporal y aespacial. Juan R. Zaragoza, con su *Concerto grosso*, analiza en tres etapas históricas diferentes la utilización de la técnica como medio para alcanzar el poder político. Raúl Ruiz en el *Tirano de Taormina* vierte sus reflexiones en torno a la relación entre el poder civil y el eclesiástico. *La función delta*, de Rosa Montero, presenta peculiaridades que permiten alinearla con la novela que he citado.

Es inevitable que en una sociedad nueva aparezcan rasgos distintivos que en un momento u otro pueden ser objeto de materia narrativa. *Luz de la memoria* (Lourdes Ortiz), o *Sisabana* (Jaime Rosal), son novelas que presentan aspectos sociales poco usuales por su actual vigencia, el mundo de la droga, los viajes por el extranjero, son algunas de esas novedades.

Existe luego un tipo de novela que conjuga varios de estos ingredientes, nueva sociedad, atisbos lingüísticos, reflexiones sobre el entorno para individualizar, etc. *Los ratones colorados* (R. Ayerra) puede servir de muestra para lo que acabo de afirmar.

Son en todo caso líneas todavía poco sólidas, no obstante, merece la pena tomarlas en cuenta para discernir próximamente su desarrollo.

1 Vid. bibliografía final.

2 Vid. de estos tres autores *Tendencias...*, *Problemas formales...* y *Aspectos técnicos...*, respectivamente.

3 En casi todos los autores se encuentra la idea expresada, con ligeros matices de variación.

4 Vid. *La novela social española*. Barcelona. Edit. Seix-Barral, 1973, pp. 120, 122 y 123.

5 Vid. Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1975*. pág. 100.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez Palacios, F. *Novela y cultura de postguerra*. Madrid. Edicusa, 1975.
- Buckley, R. *Problemas formales de la novela española contemporánea*. Barcelona. Edics. Península, 1968.
- Corrales Egea, J. *La novela española actual*. Madrid. Edicusa, 1971
- Gil Casado, P. *La novela social española*. Barcelona. Edit. Seix-Barral, 1973.
- Gimferrer, P. «La literatura» en *la cultura bajo el franquismo*. Barcelona. Edics. Península, 1977.
- Goytisolo, J. *El furgón de cola*. Barcelona. Edot. Seix-Barral, 1976.
- Martínez Cachero, J. M^a. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid. Edit. Castalia, 1979.
- Morán, F. *Novela y semidesarrollo*. Madrid. Edit. Taurus, 1971.
- Sanz Villanueva, S. *Tendencia de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid. Edicusa, 1972.
- Sanz Villanueva, S. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid. Edit. Alhambra, 1980.
- Sanz Villanueva, S. «La novela» en *Historia y crítica de la literatura española* (época contemporánea). Barcelona. Edit. Crítica, 1980.
- Sobejano, G. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Edit. Prensa Española, 1975.
- Yerro González, T. *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Pamplona. Eunsa, 1977.
- Ynduráin, D. «La novela» en *Historia y crítica de la literatura española*. (época contemporánea). Barcelona. Edit. Crítica, 1980.