

LA DISYUNTIVA ESTETICA DE LA POSTMODERNIDAD Y EL REALISMO

Compás de Letras. N° 3, 1993. 113-126.

Con la crisis del paradigma formalista-estructuralista y del modelo científico que lo sustentaba así como con la aparición de corrientes postestructuralistas de pensamiento, comienza en los años 70, pero sobre todo en los 80 y en los primeros 90, se recupera la sospecha -casi enterrada- de que el lenguaje puede no ser contemplado como la instancia imperialista de la cultura sino como *la otra* dimensión de la acción, se exploran aquellas zonas de la acción que no recubre el lenguaje y cuyo territorio se extiende a los subterráneos mismos del lenguaje, a lo no dicho, a lo presupuesto, a lo comunicado sin palabras, al poco explorado territorio de la intencionalidad.

Por debajo y a veces hasta en contra de ese afán universalizador del lenguaje *asoma la jeta* la realidad como resistencia, como incitación, como desestabilización, también como imposibilidad y como misterio.

En la novela española de los últimos treinta años la realidad ha estado bajo sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 40 y 50 creó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los novelistas les hacía soñar por la noche el peligro de ser señalados con el dedo como realistas.

Galdós fue condenado a los infiernos, y todo lo que despidiera un cierto olor a realismo fue anatemizado, culpado de decimonónico, de antiguo, de pasado de moda.

La explicación de esta proscripción del realismo tiene a la vez causas cercanas y causas lejanas. Entre las cercanas la de mayor peso es, sin duda, el dominio de los centros de poder de la práctica social literaria española (editores, críticos de medios de comunicación, teóricos de la literatura en las universidades...) por una poética anti-realista. Se suele considerar, de forma bastante unánime, que a finales de los 60 y a lo largo de los 70, una vez arrinconado el realismo social, asumidas pero no seguidas más que muy parcialmente las propuestas del *boom* latinoamericano, con su programa de libertad imaginativa, de pasión fabuladora, de renovación de la estructura, de la tecnología y de la prosa novelescas, y en muchos casos de

popularismo comunicativo, se impuso en España un estado de opinión hegemónico en el que colaboraron las tomas de posición de algunos de los más representativos escritores de los 50, como Juan y Luís Goytisolo, con la aventura narratológica de Juan Benet y con las actitudes ideológicas y estéticas de los novísimos, cuyo equivalente en la novela eran¹ los Félix de Azúa, José M^a Guelbenzu, Javier Marías, o Vicente Molina Foix, por no citar al Gimferrer escasamente novelista de *Fortuny*. Esta triple convergencia determinó la hegemonía de un modelo novelesco poderosamente experimentalista, que recuperaba muchos de los procedimientos de la vanguardia, que hacía de la novela un instrumento de reflexión sobre la escritura, que elaboraba míticamente sus materiales, y que mantenía una actitud ideológica radical, de enfrentamiento a un sistema establecido en el que se confundían el franquismo, el imperialismo norteamericano y el totalitarismo soviético. Este modelo tuvo sus exponentes más representativos en la serie de novelas de Juan Goytisolo que abarcan desde *Señas de identidad* (1966) a *Makbara* (1980), en el ciclo de *Antagonía* (1973-1981) de Luís Goytisolo, o en el extenso ciclo de Región de Juan Benet (1968, 1970... culminado con la serie de *Las herrumbrosas lanzas*, iniciado en 1983), y su descendencia llegará hasta los últimos años con obras de estos autores y otras poderosamente impulsadas por ellos de J. García Hortelano (*Gramática parda* (1982)), Julián Ríos (*Larva* (1983)), Alvaro Pombo (de *El parecido* (1979) a *El metro de platino iridiado* (1991)) o A. Gándara (*Ciegas esperanzas* (1992)).

Entre las causas más lejanas habría que considerar el apoyo de esta poética dominante en la novela española en un paradigma teórico sustentado sobre el principio de la *función poética*, sobre la diferencia de naturaleza del lenguaje poético respecto de los otros lenguajes, sobre el imperio del lenguaje y el de sus códigos sobre el conjunto de la actividad humana - aceptado como irremediable o denunciado como vehículo de opresión, que en esto las posiciones variaban mucho, de un Greimas o un Chomsky a un Foucault, por ejemplo- y

¹. Caído casi en el olvido aquel temprano intento de Carlos Barral de procrear, desde su ya separada Barral editores, una nueva generación de narradores -un poco al estilo y manera en que había sido procreado el grupo de los novísimos en poesía- con los nombres y las novelas de M.R. Barnatán, *El laberinto de Sión*(1970), F. de Azúa, *Las lecciones de Jena* (1971), M^a Luz Melcón, *Celia muerde la manzana* (1971), Carlos Trías, *El juego del lagarto* (1972), J. del Amo, *La espiral* (1972), J. Fernández de Castro, *Alimento de salto* (1972), Ana M Moix, *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1972), G. Sánchez Espeso, *Laberinto levítico* (1972)... La mayor parte de estas novelas llevaban en la portada un desafiante reclamo: "¿Existe o no una nueva novela española?"

consecuentemente sobre la autosuficiencia del lenguaje poético respecto de la realidad social o cotidiana y de la vida en sus aspectos inmediatos. Era el paradigma estructuralista-semiótico que produjo en literatura un *boom* formalista (G. della Volpe *dixit*), y que elaboró como base de apoyo un canon literario que con origen en el Romanticismo alemán de los Schlegel-Novalis y en la obra de Baudelaire, se prolongaba a través del decadentismo-simbolismo-modernismo, alcanzaba a las vanguardias y resurgía como neo-vanguardia a mediados de los 60: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Valéry, Pound, Eliot, eran los grandes nombres de la poesía; el Flaubert de *L'éducation sentimentale*, el Gide de *Les Faux Monnayeurs*, Mussil, Proust, y en menor medida Joyce o Faulkner, los grandes de la novela; Bataille, Blanchot, el grupo *Tel Quel*, y muy especialmente la joven Kristeva, Barthes, Todorov, Genette, Foucault, o Lacan dominaban el mundo del pensamiento literario.

La crítica literaria española hizo -por lo general- frente común con la teoría literaria de inspiración francesa, largamente hegemónica en todo el mundo, y tradujo estos principios teóricos y este canon en términos de una poética que hacía de la experimentalidad, de la sacralización del lenguaje, de la puesta a prueba de los mecanismos de comunicación, del rechazo de la representación y de la mimesis, y de la automarginación social de la escritura, sus axiomas de base. En la teoría literaria que abarca del estructuralismo francés (el primer Barthes a la cabeza) al postestructuralismo también francés (el último Barthes a la cabeza) no es nada sorprendente el ejercicio de un izquierdismo teórico a ultranza, de un antiinstitucionalismo que admite un único juego del lenguaje, el de su autotransgresión. Si con la estética marxista más ortodoxa la crítica literaria se pasó media vida predicando que la mejor literatura subvertía siempre la realidad social del capitalismo, con la estética que circula entre Barthes y de Man se ha pasado la otra media pidiéndole a la literatura que subvierta a la literatura. Los futuros historiadores de la teoría literaria tendrán que reconocer, me temo, que la teoría literaria del siglo XX fue indirectamente tan preceptiva como el neoclasicismo o el naturalismo, y que se alineó por principio en las filas de una oposición a ultranza contra el proceso de la modernidad, una oposición especializada en subversiones.

Una causa más genérica todavía, pero no menos operante, era la que basaba en la tradición literaria que acabo de evocar el discurso mismo de la modernidad. Adorno y, con él, la muy influyente Escuela de Frankfurt, elaboró una teoría de la modernidad estética según la cual la ley fundamental del desarrollo del arte en las sociedades nacidas de las revoluciones burguesas era la ley de la autonomía de lo estético respecto de las otras esferas de la actividad

comunicativa, la ética y la científica, y respecto en general de la vida y la práctica cotidiana. Adorno asumía, desde su marxismo crítico, el principio de la autonomía de lo estético, enunciado por los románticos alemanes (los hermanos Schlegel, sobre todo, a partir de una cierta lectura de Kant) y por la filosofía de Hegel, y la traducía en términos de explicación histórica (la historia moderna del arte era la historia de un arte progresivamente emancipado de toda determinación no artística) y de necesidad estética (únicamente una transgresión permanente de las formas artísticas puede captar en profundidad y a la vez expresar críticamente la cosificación y deshumanización de las sociedades modernas)². Adorno exigió del arte contemporáneo una vanguardización incesante, que no hace mucho puso en cuestión un discípulo de la Escuela de Frankfurt, Peter Bürger, para quien la concepción que Adorno tenía de la Vanguardia era errónea, pues el rasgo constitutivo de la Vanguardia no consistía tanto en prolongar la tradición de radicalización expresiva del modernismo como en la crítica de una institucionalización del arte y de unas formas artísticas que se habían aislado de la praxis vital³.

Desde la teoría de Adorno, largo tiempo dominante entre la inteligencia progresista europea, que se apoyaba en ella para contestar el dogmatismo de la ortodoxia marxista, se proclamaba la adhesión al modernismo, la triple identificación modernismo-vanguardia-modernidad, y la exclusión -implícita- del proceso de la modernidad, o al menos la reducción a obstáculos y a momentos de resistencia de una especie de Antiguo Régimen del arte y la literatura, de épocas y movimientos literarios como la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia revolucionaria de los años 30, el existencialismo o el realismo social de la segunda postguerra mundial, esto es, todos aquellos movimientos cuyo objetivo fundamental había consistido en la exploración de lo real-contemporáneo y en el entrecruzamiento de vida y literatura.

No es éste el lugar para someter a discusión la estética de Adorno desde la perspectiva del final del siglo XX -aunque sea cada vez más necesario- ni el de volver a reflexionar sobre

². La obra de Adorno pudo leerse con cierta normalidad en la España franquista y tuvieron un especial impacto en la crítica literaria de orientación marxista sus *Prismas* (1962) y sus *Notas de literatura* (1962), ambos títulos publicados por la editorial Ariel, de Barcelona. Posterior es una recopilación de trabajos sobre estética procedentes de estos dos libros y publicada por la misma editorial, bajo el título de *Crítica cultural y sociedad* (1969).

³. El libro de Bürger, de amplio impacto en la crítica literaria se tradujo con *Teoría de la vanguardia*, y fue publicado en Barcelona, Península, 1987.,

lo que ha sido o dejado de ser la modernidad en el terreno de lo estético y, más específicamente, de lo literario. Baste dejar constancia de que el debate de la postmodernidad ha levantado la veda sobre estas cuestiones, ha desacralizado el discurso de la modernidad (la necesidad de "ser modernos"), sus interpretaciones y sus cánones, y ha abierto múltiples vías para un profundo replanteamiento de lo estético y de su función social.

Y si es cierto que algunos teóricos han basado su concepción de la postmodernidad en la muerte del sujeto y de la representación (Lyotard), en la muerte de la historia (Fukuyama), en el imperio de la sincronía y la simultaneidad (Jameson), en la disolución de la obra-texto (Derrida), en el descrédito de las tradiciones artísticas (Foster), en la libertad ilimitada de los juegos del lenguaje (Witgenstein leído por Lyotard), en el desvanecimiento de cualquier valor contrastable de realidad que se produce como consecuencia del entrecruzamiento incesante de imágenes, mensajes, reproducciones y simulacros en los medios de comunicación contemporáneos (Vattimo), en la inutilidad de la interpretación o, al menos, en la ausencia de límites de interpretación dada la semiosis indefinida de un lenguaje no falsable en el universo de los objetos⁴, no es menos cierto que otras líneas de pensamiento postmoderno, al postular el final de la modernidad, postulan también la necesidad de la recuperación de la tradición, incluida la de la propia Vanguardia (que ha pasado a ser tradición, ella que negó la tradición y se quiso a sí misma novedad a toda costa), la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y el rescate de formas y procedimientos de la cultura popular de masas, la necesidad de una hipótesis de vigencia de la historia en la que basar la decisión de transformarla, la experimentación de un sujeto postmoderno a la vez social (sujeto desyoizado, descentrado, objetivizado, propio de una sociedad de masas) y diferenciado (sujeto que ha perdido su ambición universalista y dominante, sujeto constituido por el reconocimiento de sus diferencias, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del centro o de la periferia, del primer o del tercer mundo, homosexual o heterosexual...), la socialización de la recepción estética (a partir del cuestionamiento de la institución arte , de su apertura a las expectativas civiles, de la pérdida de su condición de templo de una casta estética), la intercambiabilidad de los roles culturales y la difuminación de las fronteras y jerarquías entre las posiciones básicas del espacio cultural (creación-mediación-recepción, autor-crítico-lector), la expansión de lo estético a las formas de la vida y de la

⁴Vid. la discusión sobre el tema en U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

práctica sociales, o el rescate de la pasión narrativa, la inmediatez comunicativa y las representaciones de gran densidad argumental.

Sobre estos elementos, propuestos desde una determinada concepción de la postmodernidad, es posible volver a diseñar una poética realista. Incluso yo diría que la exigen, siempre que no concibamos este realismo postmoderno como una segunda versión del realismo decimonónico o del realismo social programático de los años 50.

No es de mi opinión uno de los teóricos más relevantes de la postmodernidad, Frederick Jameson, para quien el realismo es la lógica cultural que correspondió al capitalismo liberal del siglo XIX, y murió junto con él. Después la humanidad ha vivido un capitalismo distinto, el del siglo XX, al que llama, siguiendo a Mandel, capitalismo monopolista-imperialista, y al que asigna como lógica cultural el modernismo. Ahora nos encontraríamos en la tercera gran fase del capitalismo, la mal llamada postindustrial (debería llamarse multinacional o avanzado), y es a esa tercera fase a la que correspondería una lógica cultural propia, distinta de la realista y la modernista, la lógica cultural postmoderna. La estética del postmodernismo, por la que aboca Jameson y a la que denomina "estética de los mapas cognitivos", debería nutrirse de la definición althusseriana de la ideología como "la relación *imaginaria* del sujeto con sus condiciones *reales* de existencia". "Porque esto es exactamente lo que se exige de un mapa cognitivo en el más riguroso contexto de la vida cotidiana en las condiciones materiales de la ciudad: permitir al sujeto individual representarse su situación en relación con la totalidad amplísima y genuinamente irrepresentable constituida por el conjunto de la ciudad como un todo"⁵. Esta estética "tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas" de representación, pues las tradicionales no sirven en la situación postmoderna, y son un inútil ejercicio de tradicionalismo, pero tendría a la vez que recuperar "las dimensiones pedagógicas y cognitivas del arte político y de la cultura" y definirse como "un nuevo arte político que siendo capaz de captar la nueva situación individual y colectiva del hombre en las sociedades del capitalismo avanzado, le devolviera, junto con la conciencia de la misma, sus posibilidades de acción y de lucha" (120-121).

Una estética que recuperara la fe en la representación, la misión pedagógica del arte y su dimensión política, pero que no fuera realista, sino capaz de proponer formas radicalmente nuevas, tan nuevas como no previstas. Es un camino. Al menos un camino alternativo a la

⁵. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 114.

prosecución de la revolución permanente del modernismo que propone Lyotard, siguiendo a Adorno.

Andreas Huyssen, por el contrario, al estudiar la identificación de actitudes postmodernistas y vanguardistas en los años 60 en Estados Unidos, o al evocar "los gigantescos espectáculos vanguardistas de finales de los años 70" en París y Berlín, en Londres, Nueva York o Chicago ⁶, sugiere "que el propio postmodernismo puede ser descrito ahora como una búsqueda de una tradición moderna viable aparte de, pongamos por caso, la tríada de Proust-Joyce-Mann, y fuera del canon del modernismo clásico. La búsqueda de la tradición, combinada con un intento de recuperación, parece más importante para el postmodernismo que la innovación y la ruptura." Huyssen, que cita una bella frase de Benjamin -"En todas las épocas se debe intentar salvaguardar a la tradición del conformismo que está a punto de dominarla" (cifr, 142), observa que esta recuperación postmodernista de la tradición fue, en los años 70, extremadamente paradójica, pues se ejerció sobre la vanguardia, movimiento que "fundamentalmente y por principio despreciaba y negaba todas las tradiciones" (152).

Si el modernismo nos llevó al callejón sin salida⁷ de un esteticismo obligado a reproducirse a un ritmo cada vez más acelerado de novedades y sustitución de novedades, de radicalización expresiva y de aislamiento inexorable del arte respecto de la vida, la vanguardia nos condujo a esa especie de punto cero en el que el modernismo no es posible, tampoco lo es la insurrección vanguardista, que acaba por ser asimilada en la institución arte e integrada en los museos, y parece no haber otra alternativa, constata Huyssen, que la de volvernos sobre el pasado para repensar la tradición, la relación del arte con la vida, y aquellas otras voces que nos llegan desde fuera de la institución arte occidental.

Y repensar la tradición es un esfuerzo que puede comenzar por la misma vanguardia histórica. A fin de cuentas, y como sugiere Peter Bürger en la obra citada, "puede ser decisivo el que la superación del arte que pretendieron los vanguardistas, su reingreso en la praxis vital, después de todo no haya tenido lugar" (115). Es posible que las promesas incumplidas de la vanguardia requieran de una mayor maduración histórica y que el camino de regreso del arte al

⁶. "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70". En J. Picó, ed. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid. Alianza Editorial. 1988, pp 141-164.

⁷. G. Raulet, "De la modernidad como calle de dirección única a la postmodernidad como callejón sin salida", en *ibid.* pp. 321-348.

seno de la vida práctica y a la recuperación de una función social no puramente ornamental no haya hecho más que empezar. Es característica de la sociedad contemporánea una extraordinaria expansión social de lo estético: las sociedades del capitalismo avanzado incorporan las exigencias y los intereses de una élite social (no necesariamente y al mismo tiempo "élite económica") que ya no es esa exigua minoría de épocas anteriores del capitalismo, sino que ocupa zonas cada vez más extensas de las clases medias y determina directamente franjas considerables del consumo de masas con sus exigencias de calidad estética de vida, que se proyectan más o menos mediatamente sobre el sistema de producción, especialmente en determinados sectores. La misma producción artística no se encuentra encerrada únicamente en los museos, esos templos en los que la obra de arte recupera su aura y es exhibida sacralizadamente ante un acólito que puede admirarla pero no tocarla ni usarla, sino que también se expande sin aura a través de los programas informáticos de diseño, los vídeo-clips o las campañas publicitarias.

En la sociedad postmoderna el principio de autosuficiencia del arte modernista, que reivindica el apartamiento del artista en un mundo aristocratizado por la estética, tiene que convivir por un lado con la apropiación social y utilitaria de lo artístico, con lo que pierde necesariamente la exclusividad de la administración y goce de lo estético, pero tiene que convivir, también, con la emergencia de otros discursos, que elaborados al margen de su control directo por sujetos distintos, *otros*, en relación al género, la opción sexual, la raza, la clase social, su ubicación en el Norte o en el Sur, en el Centro o en la Periferia, ponen en cuestión la universalidad de su canon, la credibilidad de su monopolio de lo estético, lo relativizan al resituarlo como la opción estética del hombre blanco occidental, ciudadano de una sociedad de capitalismo avanzado, y únicamente como esta opción.

No es sorprendente, teniendo en cuenta esta perspectiva, que un Andreas Huyssen, a quien hemos citado al principio de este razonamiento, culmine su *cartografía del postmodernismo* - tan sugerentemente cercana su terminología a la de los *mapas cognitivos* de Jameson- con una petición de principio: "ya es hora de abandonar esa dicotomía sin salida, de política y estética, que durante demasiado tiempo ha dominado las valoraciones del modernismo, incluyendo la tendencia esteticista en el seno del postestructuralismo" ⁸.

En el pensamiento de la postmodernidad parece pues planteada una disyuntiva decisiva: de un lado quienes proclaman la muerte del sujeto, la incapacidad de las representaciones, el

final de la historia y una estética de la radicalización expresiva ilimitada; del otro quienes proclaman la emergencia de una nueva subjetividad, no universal, de las diferencias, el reintegro al arte de su capacidad de representación, el derecho de adopción de -y experimentación sobre- la tradición, y una estética que subvierta las antítesis del modernismo, cultura de élites y cultura de masas, estética y política, institucionalización del arte y praxis vital.

Si del debate de la postmodernidad regresamos a la novela española se tendrá que constatar que si bien es cierto que durante los años 70 parece haber dominado la primera alternativa y son bien escasas las novelas importantes de narradores de la generación de 1968 que se plantean como espacio de análisis novelesco la realidad contemporánea o del inmediato pasado, durante la segunda mitad de los años 80, y sobre todo a principios de los 90, parecen abrirse paso muy firmemente -y por entre el tan cacareado como socorrido recurso de los críticos de oficio a la variedad de tendencias y a la falta de una poética dirigente - una serie de propuestas narrativas que apuestan por la segunda manera de entender la postmodernidad .

Hasta hace muy pocos años, por ejemplo, la transición ha carecido de novelas⁹. Pocas veces en la historia a una generación le ha sido otorgado el don novelesco de verse involucrada en una aventura histórica tan trascendental, y menos veces aún una generación ha vuelto tanto la espalda a un don así. La generación del 68 no quiso entenderse con España, no aceptó la historia a la que la nacieron, por no historiar ni siquiera se historió a sí misma.

Está la excepción de Vázquez Montalbán: primero a través de las novelas de un género que exigía un trasfondo urbano y contemporáneo, como el género negro, novelas como *La soledad del manager* (1971), *Los mares del Sur* (1979), o *Asesinato en el Comité Central* (1981), pero después ya sin la red protectora del género en novelas como *El pianista* (1985) y *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), la realidad de la España de la transición entró con pleno derecho en la novela. En la segunda mitad de los ochenta algunos otros novelistas, no muchos, se decidieron a contar su experiencia generacional: cabría recordar las tempranas *La gznápira* (1984) de Andrés Berlanga y *La media distancia* (1984) de Alejandro Gándara, más tarde *La quincena soviética* (1988) de Molina Foix, *Los dioses de sí mismos* (1989) de Armas Marcelo, *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *Muchos años después*

8. "Cartografía del postmodernismo", en *ibid.* pp 189-248. La cita corresponde a la p. 241.

(1991) , de José Antonio Gabriel y Galán, *La sal del chocolate* (1992), de Fanny Rubio, o *El buque fantasma* (1992) de Andrés Trapiello, serían otros tantos -aunque de muy desigual valor- ejemplos.

En los últimos años se apunta un cambio que tiene muchos puntos de contacto con el que ha tenido lugar en poesía, aunque es más tardío. Una serie de novelas, entre ellas algunas de las más importantes publicadas en este período, y que por lo demás presentan fórmulas narrativas muy diversas¹⁰, coinciden, sin embargo, en allanar el camino de una renovada exploración novelesca de la realidad, de suscitar las posibilidades de un nuevo, abierto, plural y probablemente postmoderno realismo.

Estas novelas diferentes entre sí por el estilo y la fórmula narrativa, comparten con bastantes otras que podrían haberse incorporado a nuestro análisis, una misma poética realista, poética abierta, plural, que abarca desde el realismo arquetípico de Adelaida García Morales hasta el realismo político de Vázquez Montalbán, en los dos extremos del abanico, pasando por el realismo lúdico de Luís Mateo Díez, por el tan literario de Luís Landero o por el épico- elegíaco de Muñoz Molina, pero cuyo fundamento último radica en la voluntad de representar la realidad desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje determinado, la plena restitución de un designio de mimesis relativa, subjetiva, emanada del imaginario personal, así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de ficción.

⁹. Utilizo a partir de este punto materiales e ideas de otro trabajo en preparación, "Las posibilidades de un nuevo realismo", a publicar en *diablotexto*, Valencia, Dto. de Filología Española, nº 1, 1994, nº monográfico: *Al filo del milenio*.

¹⁰. Me refiero a novelas como *El sur* o *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales, *La fuente de la edad*, *Las horas completas* o *El expediente del naufrago*, de Luís Mateo Díez, *Los juegos de la edad tardía*, de Luís Landero, *Los alegres muchachos de Atzavara*, *El pianista* o *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán, *Beatus ille* y *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, *Corazón tan blanco*, de Javier Marías...No quisiera dar la impresión de que se trata de las únicas, ni mucho menos, pero sí se trata, a mi modo de ver las cosas, de que entre las novelas escritas en los últimos quince años -que yo he podido leer- éstas inauguran un nuevo modo realista de enfrentarse tanto a la novela como a la realidad exterior a la misma, y de que algunas de éstas son de las que marcan toda una época, por su calidad y por el consenso lector. No me es posible analizar una por una estas novelas, cosa que ya he hecho en alguna otra ocasión, como la citada en nota 9 o en un reciente artículo en *Insula*, nº 561, septiembre de 1993, de modo que tendré que conformarme con las conclusiones.

La realidad de referencia representada en ellas es bien identificable por el lector, aunque los modos de representación sean diversos: estilizada y arquetípica en *El silencio de las sirenas* o en *Corazón tan blanco*, escénica y materializada en *Las horas completas* o en *Galíndez*, histórica en *Galíndez*, *Los juegos de la edad tardía*, *El jinete polaco*, rural en *El silencio de las sirenas* y en *Las horas completas*, provinciana en *El jinete polaco*, urbana en *Los juegos de la edad tardía* y en *Galíndez*. En la captación de esa realidad hay novelistas que como Vázquez montalbán, Muñoz Molina o Mateo Díez, recurren al registro naturalista, aunque el tono dominante es el de una prosa poética, elegíaca y -a menudo- humorística. El idioma se abastece de imágenes y el modo perceptivo que se impone es el de la evocación y la recreación de la memoria, complementado en muchos casos por las vías oscuras de conocimiento: el sueño, los estados alucinatorios, la imaginación delirante, y en otros por la documentación, la nota naturalista, el cuadro de costumbres. Los juegos intertextuales articulan en algún caso la estructura novela, como en *El silencio de las sirenas* y acaso en *Corazón tan blanco*, pero en la mayoría proporcionan a la novela una densa red de referencias culturales en las que se apoya pero a las que no se subordina.

En novelas como *El jinete polaco* y, sobre todo, en *Los juegos de la edad tardía*, el narrador se restituye una ubicuidad, unos poderes y a veces hasta una distancia del protagonista, que lo acercan a la omniscencia de la novela clásica. El humorismo o la exaltación emotiva tiñen de subjetividad a la modalización, y en *Las horas completas* o en *Los juegos de la edad tardía*, ese humorismo eleva al lector por encima de los personajes. En *Galíndez* la modalización es esencialmente polifónica, y en *Corazón tan blanco* o *El silencio de las sirenas* - las dos novelas más cercanas, entre éstas, al modelo autorreferencial de los años 70- se narra de forma focalizada, desde las posibilidades de percepción de un solo personaje.

En pugna con el tiempo interior, bergsonian, característico de *El silencio de las sirenas* y de *Corazón tan blanco*, reaparece una temporalidad ligada a los acontecimientos, un tiempo de las cosas, épico, y en *Los juegos de la edad tardía*, *El jinete polaco* y sobre todo en *Galíndez*, ese tiempo se contituye en historia, entrecruzando el vivir privado con el vivir público, civil, de efemérides.

La pasión fabuladora llena muchas de estas novelas de episodios, de relatos intercalados, de ramificaciones argumentales, de personajes pintorescos, de facecias y anécdotas, recupera los mecanismos de la narrativa oral, asimila la gran novela

latinoamericana, reutiliza el folletín, trata de recobrar para la novela la fascinación del lector por los relatos. *El silencio de las sirenas* sería la excepción.

Todas estas novelas vuelven a dotarse de una poderosa trabazón textual, de una estructura acabada, completa, a menudo circular, que se suele manifestar en la forma de una investigación, del esfuerzo del protagonista por conocer, por saber o por inventar lo que ocurrió, así en *Galíndez*, en *El jinete polaco*, en *El silencio de las sirenas*, en *Corazón tan blanco* o en *Los juegos de la edad tardía*, y con investigación o sin ella los personajes fabulan e inventan a otros personajes, como en el trabajo de la escritura. De ahí que todas estas novelas contengan, implícitamente, una imagen indirecta de la creación literaria. No explicitan su condición de *constructo* literario, los problemas de la ficción o de la lectura, a la manera de un Luís Goytisolo, sino que integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada por el mismo argumento.

Los temas que desarrollan son los más nobles de la tradición realista: 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: son los conflictos que caracterizan la necesidad de entenderse con la realidad, de dirimir las cuentas pendientes con ella, una vez que la crisis de los grandes relatos, de los credos globales y sistemáticos, nos ha dejado sin la fe necesaria para negarla, nos ha liberado de la exigencia de sustituirla en nombre y con el derecho de las utopías excluyentes, pero también nos ha brindado la oportunidad de convivir con ella y de explorarla sobre nuevas bases.

A mi modo de ver estas novelas intervienen en el debate de la postmodernidad -la muerte de la historia, la muerte del sujeto, la disolución de la representación, la crisis simultánea de la referencialidad y de la literariedad, la dialéctica entre texto y textualidad, entre tradición y vanguardia, entre cultura de élite y cultura de masas...-, buscan decantarlo, tratan de legar al fin del milenio una mirada de perplejidad, de indagación, de tan empecinada como liberada persecución del sentido, en definitiva, una poética que podría calificarse de realismo.

JOAN OLEZA

Universitat de València

València, enero de 1994.

