

## UN REALISMO POSTMODERNO.

*Insula. N° 589-590. EL ESPEJO FRAGMENTARIO. 1996. 39-42.*

La sensibilidad estética que aceptamos como moderna se conformó en gran medida en el Romanticismo, y desde esas mismas fechas emergió bifronte. Con los Schlegel y el romanticismo alemán iniciaría ese gesto de incalculables consecuencias que fue la proclamación de la autonomía del arte respecto de la realidad y del presente, pero con Victor Hugo, con Stendhal, y sobre todo con Balzac, la escritura reivindicaría para sí el derecho a explorar y descifrar la opacidad de lo real. Entre las lecciones de *Historia de la literatura antigua y moderna* (1812) del menor de los Schlegel y el "Avant-Propos" que Balzac redactó en 1842 para la primera edición de la *Comedia humana* se constituye el debate estético central de la modernidad: ¿qué hacer, en poesía, con la realidad? ¿qué hacer, en la realidad, con la poesía? ¿qué hacer, en la realidad y en la poesía, con la historia y con la ficción?

Cuando al filo del segundo milenio volvemos a plantearnos estas preguntas, y volvemos a hacerlo con la misma vehemencia de siempre, se suele olvidar estos orígenes románticos y se retrotrae el conflicto a un debate distinto, mucho más reciente, el que enfrentó tradición y vanguardia en los años 20-30 de nuestro siglo. Sin embargo el conflicto es anterior y más global, nació con la modernidad y la acompañó durante todo su desarrollo, y en alguna de sus fases más características el antagonismo que centró el debate no fue el que opuso experimentación y tradición, o si se quiere, vanguardia y realismo, como se insiste en estos días. En el XIX, el realismo de Stendhal, Balzac o Victor Hugo, primero, y el de los Champfleury, Courbet o Flaubert después, nació con voluntad de vanguardia y mantuvo en alto la bandera de la experimentación con Zola y el naturalismo radical, y así lo entendieron, a veces con gran escándalo e intolerancia, los lectores contemporáneos. Para los críticos europeos que detentaban el poder literario en 1830, en 1856, o en 1870, el realismo "romántico", el "objetivo" o el "naturalista" supusieron tres propuestas inaceptables de subversión de la norma artística, y en nombre de una supuesta esencia universal del arte ("el ideal del arte", del que hablaban entonces los críticos, bajo el signo - a veces muy lejano - de Hegel ) las mejores novelas del XIX fueron anatémizadas. La frontera del conflicto pasó entonces, y ha vuelto a pasar desde entonces, por otra línea de debate, no la que contraponía tradición a experimentación, sino la que reúne o separa arte y vida cotidiana, la que dirime las relaciones entre estética y ética, la que discute la autosuficiencia del universo estético respecto de los otros universos de cultura.

Y desde sus orígenes mismos el conflicto se desarrolló en múltiples asaltos, todavía sin ganador. Yo creo poder distinguir con una cierta nitidez hasta tres asaltos, los tres asaltos que nos han configurado como estéticamente modernos. En el primero la hegemonía se desplazó desde los románticos de Jena y los filósofos idealistas alemanes, que dominaron con su estética los primeros cuarenta años del siglo pasado, hasta la línea de despliegue que conduce del romanticismo social hacia el realismo y el naturalismo, y ocupó, por tanto, todo el siglo XIX. El Fin de Siglo trajo consigo una conmoción generalizada de la concepción del universo y del hombre y un vuelco radical de la norma estética, decantada ahora hacia el simbolismo-modernismo-novecentismo y continuada, en buena medida, en los primeros -y más formalistas- movimientos de vanguardia: es la fase que en la gran mayoría de manuales de literatura y de arte se tiende a identificar como fase no sólo modernista sino también "moderna", proyectando abusivamente los supuestos estéticos dominantes del período 1890-1930 (en cronología española) sobre todo el proceso de la modernidad. Pero los años 30 conocieron la conmoción del surrealismo y de otras formas de vanguardia revolucionaria que si bien prolongaban el espíritu de la vanguardia lo hacían desde posiciones cada vez más netamente antimodernistas, lo que les hizo jugar un papel relevante en el tránsito "entre pureza y revolución", colaborando al despliegue de una literatura polémica, de resistencia o de compromiso, que se prolongó después de la Segunda Guerra Mundial por medio de la poética existencialista, del neorrealismo o del realismo socialista de los años de exilio y de postguerra. Este segundo asalto cubre por entero la primera mitad de nuestro siglo. Los años 60-70 reabrieron el debate bajo nuevas perspectivas, a la vez que primero en los Estados Unidos y después en Europa y en América latina se difundía la sospecha del final mismo de la modernidad, y el de la de las utopías que la constituyeron, y también el de su historia.

Aunque uno comparte la convicción de que las batallas que creemos inaugurar con nuestros gestos son apenas episodios de un conflicto mucho más amplio, a veces de siglos, a través del cual la historia se constituye y nos constituye, no es ésta ocasión para demorarse en tantos asaltos. La condición misma de este número de *Insula*, así como la urgencia de presente, dado el interés que el debate poético ha adquirido en la actualidad y dada también ¿por qué no decirlo? la escasa predisposición de la vida literaria española a ir más allá de las noticias de la tribu, de un estar al día alimentado en los mentideros literarios mucho más que en la lectura madurada, la reflexión teórica o la histórica, me encaminan a dedicar estas líneas al último avatar del realismo contemporáneo..

En los primeros 60 se vivió en España un vertiginoso asalto al poder de la norma realista, hegemónica desde los años 30. La nueva norma dominante, que coronó el éxito de este asalto, fue a mi modo de ver el resultado de una triple alianza. De un lado el impulso evolutivo de algunos de

los más representativos escritores -novelistas, sobre todo- de los 50, que encontró en Juan Goytisolo su modulación más radical, en conexión con la vanguardia parisina de los 60. Del otro la práctica creativa -poética, sobre todo- de los novísimos, audaz, agresiva, brillante, y mucho más plural de lo que acertó a ver su antólogo, pero que entonces cosechó entre la crítica adhesiones de conjunto. Finalmente la autoridad, como de oráculo o de esfinge, de Juan Benet, el más puro heredero del simbolismo internacional<sup>1</sup>. El triple frente configurado por la evolución interna de ex-realistas como Goytisolo o Castellet, novísimos como Castellet-Gimferrer, y partidarios del *gran estilo* como Benet redujo la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 50 suscitó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito. Galdós fue condenado a galeras y excluído del canon.

Para que se impusiera de forma tan rotunda la nueva norma estética hacían falta otros apoyos, vinculaciones al contexto internacional, al estado de la crítica y de la teoría literaria, a las corrientes ideológicas más influyentes. Uno de los fundamentos más determinantes de la nueva estética lo había percibido claramente Juan Goytisolo, bien informado por aquellos años de las posiciones teóricas de estructuralistas y *tellquellistes* parisinos, me refiero a la consolidación en toda Europa -con capital en París- de un paradigma teórico sustentado sobre el principio de la función poética jakobsoniana, sobre la diferencia de naturaleza del lenguaje poético respecto de otros lenguajes, sobre el imperio del lenguaje en el conjunto de la actividad humana, y consecuentemente sobre la autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto de la realidad y de la vida. Era el paradigma formalista-estructuralista-semiótico que se impuso plenamente en la teoría literaria entre 1920 y 1970, aproximadamente, en convergencia con la revolución formalista de la Lingüística General. Los teóricos y críticos literarios más influyentes - R. Barthes de forma muy especial - instituyeron un canon literario eminentemente afrancesado y con su columna vertebral dibujándose entre el romanticismo alemán, el decadentismo-simbolismo francés, el modernismo internacional, la vanguardia de los años 20 y la neo-vanguardia de los 60: Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé, Valéry, Saint John Perse, E. Pound, o T.S.Eliot, eran los grandes nombres de la poesía, el Flaubert de *Trois Contes*, el Gide de *Les Faux Monnayeurs*, Robert Mussil, Marcel Proust, James Joyce, o William Faulkner, los grandes de la novela; G. Bataille, M. Blanchot, el grupo *Tel Quel*, y en especial la

---

<sup>1</sup>. He esbozado un análisis de conjunto de esta norma literaria dominante en los 60-70 en "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, Nº 3, diciembre de 1993, 113-126.

joven Kristeva, R. Barthes, Lévi-Strauss, M. Foucault o J. Lacan, dominaban el mundo del pensamiento.

Este canon, cuyas bases argumentales se asentaban en la tradición moderna alemana ( Schiller, los Schlegel, Hegel...) y cuyo centro de gravedad descansaba en el binomio *art nouveau* -vanguardia (lo que la crítica anglosajona suele denominar *Modernism* ) concebidos como movimientos solidarios y consecuentes, encontró otro apoyo decisivo en una corriente ideológica de gran impacto en la intelectualidad progresista europea, la llamada Escuela de Frankfurt. T.W.Adorno y sus compañeros elaboraron una teoría de la modernidad estética que, con base en la teoría sociológica de Max Weber, venía a establecer como ley fundamental del desarrollo del arte en las sociedades nacidas de las revoluciones burguesas la ley de la progresiva autonomía del arte respecto de las otras esferas de la actividad comunicativa, la ética y la científica, y respecto, en general, de la vida, proclamaba la triple identificación modernismo-vanguardia-modernidad<sup>2</sup> y exigía del arte contemporáneo una vanguardización incesante, una especie de revolución cultural maoísta aplicada en el terreno de la estética.

El debate sobre la postmodernidad de estos años pasados ha levantado la veda sobre estas tesis casi universalmente consensuadas, ha desacralizado el discurso de "lo moderno", sus interpretaciones y sus cánones, y ha abierto múltiples vías para un profundo replanteamiento de lo estético y de su función social.

Es cierto que algunos pensadores de gran influencia 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 y en un mercado de simulacros (Jameson), en la disolución del texto en textualidad (Derrida), en el descrédito de las tradiciones artísticas frente a una siempre renovada exigencia de novedad (Foster), en la libertad incontrolada de los juegos del lenguaje (Wittgenstein leído por Lyotard), en la inmersión de toda posible realidad bajo las aguas de una cultura universal de la imagen y de los medios de comunicación (Vattimo), en la inefabilidad y asimolicidad de "lo real" (Lacan), en la inutilidad de la interpretación o, al menos, en la ausencia de límites de la interpretación dada la semiosis

---

<sup>2</sup>. De la que se había de derivar, como consecuencia, la exclusión de la modernidad o su reducción a obstáculos y a momentos de resistencia de una especie de Antiguo Régimen del arte de épocas y movimientos literarios no experimentalistas o formalistas, tales como la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia de los años 30, el existencialismo, el realismo social o experiencial de la segunda postguerra mundial, etc. Todos estos movimientos, que tienen en común su decidida voluntad de exploración de lo real contemporáneo y de entrelazamiento de arte y vida quedaban redefinidos como *la tradición*, ese gran enemigo cuyo sacrificio exigía renovar constantemente la modernidad.

indefinida de un lenguaje no falsable en el universo de los objetos<sup>3</sup>, pero no es menos cierto que otro sector del pensamiento postmoderno, al pregonar el final de la modernidad, pregona también la reapropiación de la tradición (incluida la propia vanguardia, que ha pasado a ser tradición, ella que quiso ser absoluta novedad), la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas, la autoexigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla, el rescate de la pasión narrativa y de las representaciones de gran densidad argumental, la experimentación de una subjetividad postmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad colectiva, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del primer o del tercer mundo, del centro o de la periferia. Una postmodernidad que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, concretada en la desacralización de los muros que encerraron el arte del modernismo en los templos de la belleza, que apuesta por la democratización misma de la belleza.

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 se conciba este realismo postmoderno como una segunda versión del realismo decimonónico o del ingenuo realismo social de los años 50, y siempre que no se ostente este nuevo realismo como signo exclusivo de los tiempos, de la misma manera dogmática con que tantos apologetas del modernismo y de la vanguardia trataron de excluir al realismo de la modernidad.

Una concepción de la historia literaria *al filo del milenio* no puede aceptar sin más el eterno retorno de las normas literarias que parece apetecer el mercado cultural, la explicación de que los modelos van y vienen, sustituyéndose por una ley de acciones y de reacciones, y de que a un ciclo de realismo le sucede otro de simbolismo y así hasta el infinito, correspondiendo a cada generación negar a sus padres y ratificar a sus abuelos.

Las posibilidades de un realismo postmoderno se abren sobre la crítica de la experiencia histórica del modernismo, que nos ha conducido al callejón sin salida de un esteticismo obligado a reproducirse a un ritmo cada vez más acelerado de novedades y de sustitución de novedades, de radicalización expresiva y de aislamiento inexorable del arte respecto de la vida, pero también de la vanguardia, que nos depositó en esa especie de punto cero en el que si el modernismo no es ya

---

<sup>3</sup>. Véase la discusión en U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

posible tampoco lo es la propia vanguardia, que acaba por ser asimilada, integrada en los museos y convertida en canon.

Se abren también una vez se ha reconocido que la obligación de ser moderno por encima de todo, que torturó a nuestros abuelos, a nuestros padres, y a nosotros mismos, ha cesado. Como ha cesado la fe en los grandes relatos de legitimación, o en las construcciones teóricas globalizantes, capaces de explicar la totalidad del universo en función de un proyecto de futuro, o en las utopías que se autojustificaban por encima y más allá de los poderes a los que fueron confiadas, y por los que fueron corrompidas. La postmodernidad nos ha dejado en una situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar, en todo caso no hacia donde esperábamos hasta hace bien poco. Pero en la medida en que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida "la realidad" (como hipótesis, como tropo, como praxis, o como construcción del lenguaje) nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a entendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuestras preguntas.

Estas son las bases, a mi modo de ver, de ese nuevo realismo que se observa desplegar en rincones muy distintos del universo literario y artístico, a uno y otro lado del Atlántico.

Y si del debate de la postmodernidad regresamos a la literatura española no será nada difícil observar cómo a medida que se afianzan los años 80, y sobre todo en su segunda mitad, vuelven a suscitarse las posibilidades de una poética realista, que a la altura del año 95 ha cosechado ya importantes logros estéticos, tanto en poesía - donde se inició antes y donde el debate ha sido mucho más intenso - como en novela - donde se ha impuesto casi tan sin resistencia entre los lectores como sin manifiestos en los autores.

Y eso que en principio no parecía fácil: el dominio de la norma antirrealista tanto en la práctica novelesca como en la crítica más influyente (Benet, Goytisolo, Castellet, Conte...) eclipsó la autoridad de las novelas de la primera postguerra (*Nada*, *La colmena*, el primer Torrente Ballester, la obra entera de Delibes...), colaboró -junto con otros factores- en hacer muy difícil la plena incorporación al mercado lector y al sistema nuestro de referencias de los grandes novelistas "realistas" del exilio, muy en especial de Max Aub, y cortó los enlaces con la novela realista de los años 50-60, debido en gran medida a la propia evolución de los novelistas del medio siglo hacia posiciones antirrealistas ( radicalizadas en J. Goytisolo o R. Sánchez Ferlosio...más relativas en L.Goytisolo, J.M. Caballero Bonald o J. García Hortelano). *Tiempo de silencio* fue interpretada unilateralmente en lo que tenía de ruptura con el realismo socialista y se olvidó por completo lo que suponía de renovación del realismo, de invitación a analizar la realidad española

contemporánea desde nuevas formas artísticas. Unicamente unos pocos novelistas de los 50-60 mantuvieron su capacidad de contacto con el público desde posiciones realistas, renovadas y ratificadas a lo largo de toda su obra, novelistas como J. Marsé o C. Martín Gaité, otros o bien tuvieron menor suerte con el público, a pesar de su calidad y de la continuidad de su obra, o bien sus circunstancias biográficas fueron menguando su influencia y su presencia entre lectores y críticos. Durante años los nuevos escritores de la llamada generación de los 70 rehuyeron el análisis novelesco de un período histórico que sin embargo fue determinante para sus vidas. Si se exceptúan las novelas de Manuel Vázquez Montalbán, dentro del género negro, y alguna otra más, el final del franquismo y la transición hubieron de esperar cerca de diez años para ser aceptados por las novelas de quienes se proclamaron herederos morales de mayo del 68. A partir de la segunda mitad de los ochenta algunos novelistas, no muchos, se decidieron a contar su experiencia generacional. El propio Vázquez Montalbán, ya sin la red protectora del género, fue uno de los pioneros, con novelas como *El pianista* (1985) y *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987). Cabría recordar también las tempranas *La gaznápira* (1984) de Andrés Berlanga y *La media distancia* (1984) de Alejandro Gándara, y algo 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* (1991), de José Antonio Gabriel y Galán, *La sal del chocolate* (1992), de Fanny Rubio, o *El buque fantasma* (1992) de Andrés Trapiello.

A la altura de la mitad de los 90, y al tiempo que se han producido o se están produciendo recuperaciones significativas de autores casi olvidados, como Ana M<sup>a</sup> Matute o Ignacio Aldecoa, mientras que otros como Juan Marsé alcanzan su mayor prestigio, una serie de novelas, entre ellas algunas de las más importantes publicadas en este período<sup>4</sup>, han consolidado estéticamente una

---

<sup>4</sup>. Me refiero a novelas, además de las ya citadas, que abarcan desde la generación de los 70, como *El sur* o *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales, *La fuente de la edad*, *Las horas completas*, *El expediente del naufrago*, o *Camino de perdición*, de Luís Mateo Díez, *Los juegos de la edad tardía*, de Luís Landero, *Mimoun* de Rafael Chirbes, *El retrato del Schiffanoia* o *Villahermosa* de Eduardo Alonso, *Los novios búlgaros*, de Eduardo Mendicutti, y se extienden más allá de ella, en las sucesivas promociones de escritores: *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, *La casa del padre*, de Justo Navarro, *Luna de lobos* o *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares, *Beatus ille*, *El jinete polaco*, o *Ardor guerrero* de Antonio Muñoz Molina, *Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes, *El alpe de Huez*, de Javier García Sánchez, *Un hombre solo*, de Bernardo Atxaga, *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas, *Caídos del cielo*, de Ray Loriga... No quisiera dar la impresión de que pretendo hacer una lista exhaustiva o exclusiva, se trata simplemente de señalar entre las novelas publicadas en los últimos diez años y que yo he podido leer - que siempre serán pocas - aquellas que elaboran claramente, a mi modo de ver las cosas, un modo realista de enfrentarse tanto a la novela como a la realidad exterior a la

renovada exploración novelesca de la realidad y provocado el resurgimiento de nuevas -y probablemente postmodernas- formas de realismo.<sup>5</sup>

Estas novelas, diferentes entre sí por el estilo y por la fórmula narrativa, comparten una misma poética realista de base, poética abierta, plural, que abarca desde el realismo arquetípico -en la frontera misma del simbolismo- 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, por el épico- elegíaco de Muñoz Molina, o por la poética de la experiencia de Almudena Grandes y del último Eduardo Alonso, pero cuyo fundamento último radica en la voluntad de representar la experiencia de *lo real-otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis (relativa, subjetiva, alegorizadora, emanada del imaginario personal...pero mimesis, al fin y al cabo) 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 lenguaje.

La realidad de referencia representada en ellas es bien identificable por el lector, aunque los modos de representación sean diversos: estilizada, enigmática y urdida de símbolos en *El silencio de las sirenas* o en *Corazón tan blanco*, escénica y materializada en *Los novios búlgaros*, *Malena es un nombre de tango*, o *El alpe de Huez*, histórica (por los acontecimientos tanto como por el ambiente) en *Galíndez*, *El jinete polaco*, *Luna de lobos* o *La casa del padre*, rural en *Las horas completas*, provinciana en *El jinete polaco*, urbana en *Caídos del cielo* o en *Historias del Kronen*, exótica en *Mimoun* o *Villahermosa*. En la captación de esa realidad hay novelistas que como Vázquez Montalbán, Muñoz Molina, Almudena Grandes, Rafael Chirbes, Luís Mateo Díez, o José Angel Mañas recurren al registro naturalista, aunque otros prefieren una prosa poética, y a menudo elegíaca, como A. García Morales, E. Alonso, o J. Llamazares. Contrastan la poderosa elaboración lingüística de escritores muy "literarios" como L. Mateo Díez, J. Marías,

---

misma. Entre ellas hay además algunas que parecen destinadas a marcar toda una época, por su calidad y por el consenso lector, e incorporarse -modificándolo- al canon.

<sup>5</sup> La dirección "realista" no es ni mucho menos la única en la novelística actual, ni tampoco puede decirse que ejerza un consenso crítico mayoritario, ni que constituya por sí misma y de modo exclusivo la norma literaria del momento. Hay otras corrientes entre las nuevas promociones de novelistas, como muestran los nombres de Alejandro Gándara, Jesús Ferrero, Pilar Pedraza, Vicente Muñoz Puelles, Belén Gopegui, o Manuel Rivas, entre otros. Ni siquiera los escritores citados en este trabajo pueden ser analizados como realistas en todas sus novelas. Lo que se dice de *Los juegos de la edad tardía* no podría decirse de *Caballeros de fortuna*. A. Muñoz Molina es autor de novelas tan poco realistas como *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*, y en cuanto a Javier Marías *Corazón tan blanco* me parece que ocupa un papel un tanto excéntrico respecto a su producción anterior.

E. Alonso, L.Landero o A. Muñoz Molina, con el retorno de la novela a una prosa funcional, a menudo atraída por el coloquialismo y las formas de mayor inmediatez del idioma, en escritores como J. García Sánchez, J. Navarro, J.A.Mañas, R. Loriga... Sigue predominando, como en casi toda la novelística anterior, el modo discursivo, que sumerge las representaciones situacionales y las voces de los personajes en el discurso del narrador (A. García Morales, J. Marías, E. Alonso, J. García Sánchez, A. Muñoz Molina ...), así como el procedimiento perceptivo de la evocación y la recreación de la memoria, tradicional en el siglo XX (evocativas son, en gran medida, *El silencio de las sirenas*, *Corazón tan blanco*, *Malena es un nombre de tango*, *Escenas de cine mudo*, *Galíndez*, o *El jinete polaco*), pero cada vez parece más indudable la plena recuperación del prestigio del diálogo y la escena en L.Mateo Díez, L. Landero, R. Chirbes, E. Mendicutti, A. Grandes, M. Vázquez Montalbán, J. Navarro, R. Loriga, J.A.Mañas, así como el relato de presente inmediato, sin distancia de tiempo entre enunciación y enunciado, que elaboró la tradición norteamericana y que ha vuelto a cobrar prestigio en los relatos de R. Carver o en las novelas de B. E. Ellis, cuya influencia es muy marcada en algunos de los más jóvenes novelistas españoles. Sorprende el retorno a la documentación meticulosa del medio social y profesional específicos en que se desenvuelve la acción en novelas como *Galíndez* o *El Alpe de Huez*, así como la restitución al relato de un viejo poder desprestigiado, el de la información -recuérdese el airado anatema de Benet contra las pretensiones informativas de la novela- sobre aspectos particulares de la realidad que escapan al conocimiento o a la percepción del lector "medio": el submundo de los "contactos" en *Corazón tan blanco*, el de la inmigración de los países excomunistas y su explotación en el mercado sexual en *Los novios búlgaros*, el de la presencia de ETA en la vida cotidiana vasca en *Un hombre solo*, el de la vida nocturna y estimulada de los jóvenes de la burguesía madrileña en *Historias del Kronen*, el del servicio militar en *Ardor guerrero*.

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<sup>6</sup>. Domina sin embargo un tipo de modalización focalizada, desde las posibilidades de percepción de un solo personaje, apta para la expresión de la experiencia interior del personaje, como en *Corazón tan blanco*, *Mimoun*, *Villahermosa*, *La casa del padre*, *El silencio de las sirenas*, o *Caídos del cielo*. A menudo encontramos un narrador personaje que, no obstante estar implicado en la acción, como el anterior, resulta sin embargo

---

<sup>6</sup>. En el uso de la omniscencia del narrador, así como en su actitud explicativa respecto al lector y en el recurso a una documentación masiva, *La ciudad de los prodigios*, de E. Mendoza, fue una indudable precursora, aunque esta novela mantiene una relación ambigua con el realismo.

omnisciente, lo que le permite panoramas más vastos, mayor presencia del mundo exterior: *El alpe de Huez*, *Malena* ...y en buena medida *El jinete polaco* lo testimonian. La experimentación con la modalización del relato alcanza formas muy audaces en los juegos narratoriales de *Beatus ille* y *El jinete polaco*, en la polifonía de *Galíndez*, en la fusión de ficción y autobiografía de *Ardor guerrero*, en la inmediatez de acción, diálogo y punto de vista de *Historias del Kronen*.

En pugna con la duración interior, bergsoniana, característica de *El silencio de las sirenas*, *Villahermosa*, *Malena...* *Escenas de cine mudo*, *Corazón tan blanco* ... reaparece una temporalidad ligada a los acontecimientos, un tiempo de las cosas, épico, y en *Luna de lobos*, *La casa del padre*, *Los juegos de la edad tardía*, *El alpe de Huez*, *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 el acto de contar. Si L. Landero o L. Mateo Díez apuran hasta la embriaguez esta pasión fabuladora, todos los novelistas aquí citados han roto con el mandamiento que Benet y los tetrarcas críticos de los 70 impusieron a la novela "No contarás", y con el desprestigio del argumento como constituyente narrativo.

Muchas de estas novelas vuelven a dotarse de una poderosa trabazón textual, de un plan riguroso de ordenación del material narrativo, se palpa el esquema, se comprueba una estructura acabada, completa, a menudo circular, que se puede manifestar de diversas formas: la educación sentimental de la protagonista (*Malena...*), la aventura excepcional o la prueba decisiva en que el destino sitúa al protagonista (*El alpe de Huez*), el viaje a un lugar fuera del contexto cotidiano, donde el protagonista es acosado por los signos de un medio extraño (*El silencio de las sirenas*, *Mimoun*, *Villahermosa*, *Ardor guerrero*), pero sobre todo la investigación, la busca de un personaje o de una verdad intensamente autoexigida, el relato del esfuerzo del protagonista por conocer, por saber o por inventar lo que ocurrió, así en *Galíndez*, en *Beatus ille*, en *El jinete polaco*, en *El silencio de las sirenas*, en *Corazón tan blanco*, en *Los juegos de la edad tardía*, en *La fuente de la edad*, en *El expediente del naufrago*, en *Camino de perdición...*

La indagación se constituye en un correlato de la creación literaria. No es que estas novelas expliciten su condición de *constructo* literario, los problemas de la ficción o de la lectura, a la manera de *Antagonía*, sino que integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada en el mismo argumento. Los personajes-narradores de *El silencio de las sirenas*, de *El expediente del naufrago*, de *El Alpe de Huez*, de *Galíndez*, o de *El jinete polaco*, al

escenificar su esfuerzo por conocer y contar cómo han ocurrido las cosas, su afán al reunir los datos, las pruebas, los testimonios, al cohesionarlos y tratar de comprender o de explicarse a sí mismo o a otros personajes los acontecimientos, metaforizan el trabajo del novelista, su creación artística, como lo hacen personajes que no siendo los narradores de sus respectivas novelas tienen encomendada la misión de fabular como novelistas, a la manera del protagonista de *Los juegos de la edad tardía* o del peregrino de *Las horas completas*.

A esta autoconciencia de la ficción, heredada sin duda de los experimentos metanarrativos de los 70, se debe también la abundancia de juegos intertextuales, que articulan en algún caso la estructura misma de la novela, como en *El silencio de las sirenas*, *El retrato del Schiffanoia*, y acaso en *Corazón tan blanco*, pero que en la mayoría proporcionan a la novela una densa red de alusiones, parodias, guiños de complicidad, apoyos simbólicos, en cuya urdidumbre se enriquece la significación de personajes y situaciones.

Pero tal vez el efecto más productivo de la convergencia de tantas novelas en la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio, sea el de alegorizar una exigencia constitutiva de la postmodernidad: si la postmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo propio de la postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y a la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas.

**Joan Oleza**

Universitat de València  
Mayo de 1995