Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones

Gonzalo Sobejano

Arbor CLXXVI, 693 (Septiembre 2003), 99-114 pp.

Para enmarcar las obras en prosa de la modernidad, se ha reconocido que la diversificación de estilos y corrientes se organiza en torno a una estructura fundamental, o *espectro de posibilidades*:

Este espectro tiene dos polos, o proyectos semióticos ideales, teóricos: por un lado, el realista (lenguaje representativo, tendencia a la transparencia del código lingüístico, estructura metonímica, unidad del sujeto, organización temporal, relación del sujeto con su contexto biográfico y social, predominio de la historia sobre el discurso, predilección por lo unitario y consistente, tendencia a las visiones globales, subordinación al principio de no-contradicción), y por otro, el experimental y modernista (lenguaje experimental y dislocado, espesor del código lingüístico, estructura metafórica, disolución de la identidad personal, organización espacial, predominio del discurso sobre la historia, tendencia a la parodia y a la metaliteratura, simbolismo, polisemia del signo lingüístico, alejamiento de la función comunicativa, renuncia a las visiones globales, duda epistemológica).¹

Una polaridad muy semejante había yo propuesto, en 1983, entre novela *testimonial*, de un lado, y novela *poemática*, de otro. Pero, se hable de prosa «realista» frente a «modernista», o de novela «testimonial» frente a «poemática», lo cierto es que tal polaridad se viene dando a lo largo de la literatura considerada «moderna». Importa recordar que ambos polos pueden manifestarse en una misma época, en un mismo escritor y en una misma obra, ya en estado

relativamente puro, ya en variantes que combinan la atracción a un polo y al otro.²

Presentando la primera edición de *La colmena*, en 1951, declaraba Camilo José Cela que esta novela no era otra cosa que «un trozo de vida narrado paso a paso»: «Su acción discurre en Madrid —en 1942— y entre un torrente, o una colmena, de gentes que a veces son felices y a veces no».

Un año después de la publicación de *El Jarama* (1956), definía Rafael Sánchez Ferlosio, en una entrevista, el propósito que le había movido: «Un tiempo y un espacio acotados. Ver simplemente lo que sucede allí».³

Narrar paso a paso un trozo de vida, o ver simplemente lo que sucede en un tiempo y un espacio acotados, son empeños que subordinan la construcción artística al reflejo atestigüador. No es extraño, así, que entre lectores y críticos habituados a una literatura de entretenimiento y evasión (generalmente traducida) se fuese afirmando en la España de los últimos años 40 y primeros 50 la confianza de estar asistiendo al renacimiento de una novela autóctona de signo «realista» al ver sucederse títulos como *Nada* (1945), de Carmen Laforet; *La sombra del ciprés es alargada* (1948), de Miguel Delibes; *Las últimas horas* (1950), de José Suárez Carreño; *La colmena*; *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa, y *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos (1954); *El Jarama*; *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano, o más tarde, títulos tan «laborales» como *Central eléctrica*, *La piqueta*, *La mina* o *La zanja*, de López Pacheco, Ferres, López Salinas y Alfonso Grosso respectivamente.

El denominador común de la novelística española que entre los años 1940 a 1960 logra ejemplos más estimulantes (innovadores para su tiempo) no es otro que la aludida voluntad de hacer de la novela más un trasunto de la existencia histórica en sus condicionamientos sociales que una obra de arte exhibida como producto autónomo del ingenio de su hacedor.

Pera interpretar el caso, conviene tener en cuenta, además de la personalidad de cada escritor, el *clima histórico* vivido por autores y lectores y el *modelo* propuesto para comprender aquel clima (aquí, el modelo de novela). Por «clima histórico» debe entenderse cierta unidad temporal coherente señalada en su principio y en su fin por cambios importantes dentro de la continuidad, y por «modelo» el tipo genérico ideal, constituido a partir de determinados textos, que se muestra cualitativamente fecundo como objeto de adhesión, emulación o superación durante un tiempo.

El primer clima histórico lo marcan el final de la guerra civil (1939) y el desarrollo de la guerra mundial (1939-45) y los años inmediatos de postguerra. Pero he acotado el radio temporal de esta exposición entre 1950 y 2000, y a él voy a atenerme.

En términos muy breves: el modelo novelístico de los años 40 a 50 podría estimarse como una novela de confesión existencial, de un existencialismo «más vitalista que filosófico»⁴. En esa novela confesional el Yo se esfuerza por aceptar el mundo al trasluz de una ilusión (de paz, de orden familiar, de salud, cariño o pureza). A causa de esta ilusión, la novela puede contener ciertos rasgos «romancescos» (*Nada*, o *Los-Abel- y Pequeño teatro*, de Ana María Matute) o ingredientes de tragedia degenerada en melodrama (*La familia de Pascual Duarte*). No es novela de lucidez, sino de ilusionismo. Sus tenues enlaces de intertextualidad literaria remiten a la picaresca, a Baroja, Dostoievski y Chejov, a algunas novelas traducidas al azar de un pobre mercado, y a cierta cinematografía de resonancia (*Rebecca*, *Wuthering Hight*, etc.).

Si la personalidad del novelista ha sabido interpretar le estructura profunda de su clima histórico en su necesidad de cambio, sus novelas contribuirán al cambio, transmitiendo su mensaje a otro clima. *Nada* y *El camino*, con su selectivismo memorativo y la empatía del narrador en la conciencia de un protagonista sencillo, sirvieron de cauces hacia el —«neorrealismo», y *La-colmena* hizo de puente entre la problemática existencial y la social. En su temática, descubría el laberinto de la incertidumbre; en su traza segmentada ponía de relieve la yuxtaposición de existencias carentes de diálogo. El punto de vista «casi» objetivista, y la técnica conversacional de *La colmena*, al ser secundados y emulados, promovieron un modelo semejante en algunos aspectos, pero tan diferente como para abrir nuevos caminos.

Coincide la publicación de *La colmena*, en 1951, con el tiempo en que puede fecharse el tránsito a otro clima histórico, que alcanzaría hasta 1962. Al «gobierno de los pactos con el Vaticano y los EE. UU.» sucede en 1957 el «gobierno del Plan de Estabilización» (R. Tamames), relacionados ambos por el propósito de articular a España en Europa y dentro del anticomunismo occidental. Entre las mencionadas fechas se da, al principio, un proceso de «liberalización intelectual y apertura política internacional; diálogo con el exilio, primeras conexiones con el pensamiento europeo y crisis universitaria», y después de 1956 vuelven a hacerse presentes «los residuos del integrismo tradicional» y surge «la ideología tecnocrática del desarrollo económico» (Elías Díaz).

Son los «años sin excusa» (C. Barral) y de «semidesarrollo» (F. Morán), Éxodo del campo a las ciudades, escasez de viviendas, arribada de trabajadores a las afueras urbanas, triunfos futbolísticos, revuelta estudiantil de 1956, avances del Opus Dei, vicisitudes de la oposición maniatada, primeros diálogos con la España transterrada. Salen del país, cada vez más, intelectuales y profesionales.

En los novelistas que representan el nuevo clima puede notarse el rechazo del sensacionalismo de Cela y la preferencia por una conducta más recogida. Nunca el novelista español fue menos inclinado a la ostentación de ingenio ni más leal a un sobrio empeño de veracidad, y lo más valioso que aportan a sus contemporáneos es la aprehensión de la inmovilidad (*El Jarama*), la distancia entre las clases (*Los bravos*) y la pertenencia, o no, a una España inhospitalaria (primeras novelas de Juan Goytisolo). Ilustran estas obras, y otras (*Gran Sol*, de Aldecoa; *Las afueras* (1958), de Luis Goytisolo; *Nueva amistad y Tormenta de verano*, 1962, de García Hortelano) el nuevo modelo: la novela «social».

Dentro de la novela social puede distinguirse una primera corriente de «neorrealismo» (más trascendente y de cuidadosa densidad artística), el realismo social (con sus variedades proletaria y antiburguesa) y el realismo crítico o dialéctico que informa *Tiempo de silencio*, (1962), de Luis Martín-Santos, novela que instaura un modelo diferente.

En la novela social (en sentido amplío) el autor —tácitamente un testigo que abre a la contemplación el vivir intrahistórico— utiliza la tercera persona limitadamente observadora y la narración por fuera o presentación objetivista; o bien, emplea los puntos de vista plurales que recomponen un mismo hecho desde diversos ángulos, o deja ver diferentes hechos que tienden a definir una misma problemática. Apenas perceptible, el narrador construye escenas a base de sucintas acotaciones que enmarcan charlas más que diálogos. En este tipo de novela el lector implícito se aleja de la estancada sociedad allí expuesta, tratando de identificarse con el narrador anónimo (según Robert Spire).

En su único e irrepetible pasar, el tiempo es en estas novelas un presente abierto. Hay una detenida circunspección que plasma en escenas largas —sucesivas o simultáneas— de duración equivalente a la del tiempo real. Estos segmentos abarcan unas horas, un día o algunos días, en los cuales pasa poco (casi nada) y esto poco que pasa afecta a muchos. Lo que logra *El Jarama* (evocación precisa del «ayer es nunca jamás») consiste en lo que su autor, años después, atribuiría a ciertas estrofas de la elegía de Jorge Manrique: la re-

mortalización de lo perecedero a través de la imagen empírica de lo sensible y de los concretos nombres propios.

Reducido también es el espacio en estas novelas: el campo, la ciudad, las afueras lugares de trabajo o de ocio, por lo común en exteriores más o menos vastos, mediante descripciones que resaltan objetos de valor simbólico mirados en detalle.

En ese clima histórico de los años 50 quedan al descubierto marcados contrastes entre poseedores y desposeídos, que relegan a la familia a secundario plano para fijar la atención en sectores laborales, grupos económicos, clases sociales. El protagonista colectivo, que todavía era la multitud en *La colmena*, es comunidad aldeana en *Los bravos*, grupos de edad o de vecindad en *El Jarama*, y será clasista en otras novelas. Ni es aún la totalidad del país examinada en la capital de éste (como en *Tiempo de silencio*) ni el caos universal (como en *Juan sin Tierra*, 1975, de Juan Goytisolo).

Los aludidos sectores colectivos padecen un estado de cosas, se esfuerzan por salir de él, y alguna vez intentan para ello tomar una resolución. Como el protagonista es el conjunto, los personajes son todos secundarios, y su individualidad parece plana, pues no es la conciencia de cada uno lo que importa, sino la situación en que todos socialmente participan. Entre obstáculos, buscan estos sujetos un modo de solidaridad, inmersos en estados de pobreza, opresión, decaimiento, enajenación, tarea sin fin o fiesta sin freno, y un aislamiento paralizador.

Suele consistir la trama de estas novelas en una corta sucesión de horas, días o semanas, en que no ocurre nada; de repente acontece algo, y al fin se ve que lo acontecido no modifica (o apenas modifica) la situación. Es típico de la novela proletaria el accidente mortal: un gitano mata a un guardia (*Con el viento solano*, 1956, de Aldecoa), una muchacha se ahoga en el río (*El Jarama*), fallece el cacique de la aldea (*Los Bravos*) se derrumban los muros de una presa (*Central eléctrica*), una red cargada de peces aplasta al patrón de un barco pesquero (*Gran sol*, 1957, de Aldecoa), el desprendimiento de una bóveda entierra a una cuadrilla de operarios (*La mina*). Y es, por otra parte, típico de la novela antiburguesa el incidente policiaco: supuesto aborto de una joven que se creía encinta (*Nuevas amistades*), aparición en la playa de una mujer muerta y desnuda (*Tormenta de verano*, 1962, de Hortelano). Aquel accidente mortal podría ser el principio de una transformación de las condiciones laborales, pero tras él la superficie se aquieta y todo sigue igual. A raíz del incidente policiaco, algún miembro de la clase ociosa parece dispuesto

a cambiar, pero su crisis de conciencia se disuelve tan pronto se despeja el enigma.

El lenguaje va directo hacía el referente real, ahorra descripciones y sumarios, y deja a los personajes manifestarse en el habla común. Pero la prosa de Ferlosio, Aldecoa o Fernández Santos es, dentro de una norma de contención, límpida y eficaz hasta un nivel poemático perfectamente compatible con la voluntad testimonial.

El tema de la infructuosidad del trabajo se configura en la imagen del reducto, y el tema de la sociedad agrupada, en la imagen de la barrera. De ahí procede un trazado discontinuo, de discontinuidad sobre todo espacial, que designa la particularidad de los sectores sociales divididos.

Al esteticismo político de los años 40 se opone en el decenio siguiente la socialización de la literatura. Al hacerse más patentes las diferencias económicas entre las clases, el ambiente individual y familiar deja paso al enclave de los grupos, llevando así al lector a contemplar no solo mucho de cuanto la prensa ocultaba, sino también realidades que la novela anterior había desatendido.

El modelo seria, pues, una novela primariamente testimonial, en la que el mundo aparece como no modificable por la persona ni por el grupo aislado. Novela de desilusión, de padecimiento y paciencia.

Desde el punto de vista de la intertextualidad literaria, conservan vigencia en los primeros años 50 la picaresca y la obra de Pío Baroja, pero el impulso más actual viene de la novela norteamericana (Hemingway, Faulkner), del neorrealismo italiano narrativo y cinematográfico, así como de la crítica marxista que se empieza a frecuentar (Marx y Lukacs, Sartre y Brecht, Gramsci) y de la novela española inmediatamente anterior.

En España, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, cierra en 1962 una etapa de la novela y abre otra nueva, de la que son ejemplos eminentes, entre esa fecha y 1975, *Señas de identidad* y *Cinco horas con Mario*; *Volverás a Región*. *Parábola del naufrago* y *San Camilo*, 1936; *Una meditación* y *Reivindicación del conde Don Julián*; *El gran momento de Mary Tribune* y *La saga / fuga de J. B.*; *Oficio de tinieblas 5* y *Recuento*; *Tiempo de destrucción* y *Juan sin Tierra* Llamé a este modelo novela «estructural» porque su cualidad constituyente es, a mi juicio, la intención de identificar a la persona por referencia funcional a su contexto social, y a la sociedad toda (no en una de sus clases, sino en total) por referencia funcional a la persona, o sea, a la parte mínima de esa totalidad.

Un apremiante afán de la persona de precisar su identidad, en s y respecto al espacio humano y al tiempo histórico, inspira estas novelas,

donde el protagonista aparece como conciencia espectante que se debate en un complicado ejercicio de recuperación. Tal afán supone que la persona no se conoce bien ni se reconoce unitaria, que se siente confusa, incompleta, en peligro de extravío o de anulación. Su deseo de perfilarse la empuja a un constante y doble proceso de ensimismamiento y de alteración. Sumergiéndose en el fondo de los recuerdos, apurando las sensaciones instantáneas, o creando súbitos paisajes de fantasía alucinatoria, la persona permanece dentro de su conciencia, y solo se proyecta hacia fuera para intentar descifrar el contexto que acaso pudiera explicar su identidad.

En estas novelas la persona, proteicamente, se transforma y transporta en busca de nexos sociales que le den razón de ella; y el contexto social se ofrece en cambiantes relaciones (atención, indiferencia; amistad, hostilidad; amor-odio) que se deshacen y rehacen a ritmo presto.

La movilidad espacial se distingue por el desasosiego y la agitación en lo interior de un laberinto, imagen simbólica que evoca el anhelo de libertad y la dificultad de lograrla, implicando múltiples reiteraciones del sendero andado en busca de una salida.

Y la indagación del presente, tan improbable y turbio, obliga a un registro del pasado significativo mediante una selección de los contenidos de la memoria, o invita al presentimiento y adivinación de posibilidades futuras, de manera que la estofa del tiempo se descompone en fragmentos de rompecabezas.

La relación no identifica, el espacio no conduce, el tiempo no se sucede, la búsqueda prosigue pero no progresa.

En correspondencia con estos patrones configurativos (Proteo, laberinto, rompecabezas) las actitudes básicas pudieran condensarse también en tres : la confesión, la sátira y la elegía. Si la novela social aspiraba a proporcionar un testimonio objetivo, una crítica implícita y la propuesta reticente de una solución o siquiera de una esperanza, en el modelo que la sucede predominan la confesión elocuente, la sátira desatada y la irrestañable elegía.

Tiempo de silencio encerraba las tres actitudes: el ansia comunicativa de la confesión, la irónica reversión agresiva de la sátira, y esa lúcida visión de lo perdido que distingue a la elegía. Tan pronto hubo alcanzado el eco suficiente esa primera novela de Martín-Santos empezaron a señalarse en otras novelas esas actitudes, ya en proporcionada convivencia, ya destacándose una sobre las otras. Por ejemplo, la purificación confesional es prioritaria en *Señas de identidad* y *San Camilo*, En mayor grado satíricas son *Cinco horas con Mario*, caricatura de la estrechez provincial; *Don Julián*, invectiva casi total contra España;

La saga/ fuga, parodia del caos de la novela de aquellas calendas, y *El gran momento*, que lleva a un absurdo escalofriante la pérdida del centro y el vano girar de una existencia sin más fin que el alejamiento en los fáciles placeres. La actitud elegíaca preside, en cambio, las novelas de Fernández Santos, variaciones sobre la frustración, y las muy diversas y tan originales de Juan Benet, que arpegian una vasta y compleja alegoría de la ruina.

Late en la novela española de aquel tiempo un impulso experimental que en algunos casos puede parecer mimético, lúdico o gratuito; pero que en los casos mejores no significa mengua de la actitud de arriesgamiento, que era premisa ética de la novela social, sino otro modo de compromiso que pone por delante la clarificación de los problemas que afligen a la persona individual.

Acerca del estado de la novela española entre 1980 y 1985 escribí en este año último un trabajo que titulé «La novela ensimismada» y del que traslado aquí algunos párrafos con los retoques de adaptación pertinentes ⁵.

En un libro de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative* (1980), que trata de la «metafiction» o metanovela, advertía la autora que el adjetivo «narcisista» no debía considerarse peyorativo, como tampoco otros de signo centrípeto. Al hablar de novela «ensimismada» para la novela de esos años (todavía muy próxima la transición a la democracia) no pensaba yo tampoco en ninguna connotación negativa o menospreciadora, sino en un tipo de novela que no quiere ser más que ella misma, novela y solo novela, ficción y solo ficción, sin por eso negarse a un enlace con la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia de la vida y del mundo, pero situando el enlace en el proceso y no en el producto. Dejaba yo a un lado, no sin respeto, narraciones de esos años que proliferaban como novelas históricas, políticas, policiacas, científicas, eróticas, góticas, lúdicas, cronísticas, periodísticas, y ponía la atención en tres especies: la neonovela (de Benet, Millás, Pombo, Marías, Gándara, Merino), la antinovela (Juan Goytisolo, Julián Ríos) y la metanovela (representada ante todo por Luis Goytisolo y por Merino y Millás, aunque también por otros de mayor edad como Torrente, Delibes y Cela).

Menciono solo un ejemplo para cada especie. Neonovela: *Saúl ante Samuel* de Juan Benet (1980). Antinovela: *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo (1982). Metanovela: «Antagonía» de Luis Goytisolo (1973-1981).

Casi todas estas novelas posee a un mismo tiempo rasgos de *neonovela* innovadora, de *antinovela* destructiva (o deconstruccionista) y

de *metanovela* autorreflexiva, aunque el distinto predominio permitiría la distribución. Común empeño de casi todas es ostentar la ficción como tal, y este empeño lleva consigo la exaltación, no de un mundo, sino de una conciencia de un mundo (en las «soledades» del individuo aislado), la descomposición de la ideología y de la forma novelística desgastadas (en las «destrucciones» del sujeto agresor), el realce de la índole misteriosa de lo perceptible (en los «enigmas» del explorador de almas y de cosas) y la voluntad de penetrar en lo oculto (en las «ensoñaciones» del poeta sonámbulo).

Al extremo opuesto del testimonio mimético, se eleva la novela más valiosa de los años abarcados como obra de arte que tiende a destacar la escriptividad y a reflexionar sobre ella para el lector y con él.

Que la novela de ese tiempo fuera haciéndose cada vez más «ella misma» —en la actitud introspectiva del relator o personaje, en la temática soledosa, enigmática o sómnica del mundo plasmado, en la estructuración antimimética de la historia y en la soberanía literaria de su lenguaje— no tenía por qué significar traición a la vida, sino fidelidad a la letra viva, a la alentadora aventura de escribir sobre la vida y para la vida,— Y cierro el paréntesis, viniendo a años más cercanos.

Seré breve en lo que concierne a la novela española de veinte años a esta parte, y por más de un motivo. Uno es que no quiero causar fatiga. Otro que, si no he dejado de atender a los rumbos de la novela reciente, hubo de ser más eficaz la atención que le dediqué hace muchos años que la que puedo prestarle ahora.

Otro motivo es casual. Ocurre que la colección «Estudios y Ensayos», de la editorial madrileña «MareNostrum», dirigida por Santos Sanz Villanueva, acaba de publicar una compilación de mis ensayos o estudios de carácter panorámico (no monográfico), de donde he tomado algunas razones para esta exposición. Y ha publicado también otro libro —de más volumen y más actual— titulado *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*. En este libro de Santos Alonso puede encontrar el lector curioso un reparto de novelistas en seis generaciones: de postguerra o de 1940, del medio siglo o de 1950, de los 60, del 75, de los 80 y de los 90⁶. Las alusiones a los géneros en relación con la novela son interesantes, aunque esparcidas y un tanto externas. Digo esto no en son de propaganda ni por pereza, sino porque el título de este discurso («discurso» en la acepción menos oratoria del término) era «La novela, los géneros y las generaciones» y, al proponerlo, no conocía yo el libro

de Alonso ni la conferencia de mí admirado amigo Claudio Guillén, que me ha precedido.

Pues bien, las generaciones señaladas por Santos Alonso podrían definirse principalmente, en lo que hace a los modelos de novela ofrecidos por cada una, de esta manera: novela existencial (1940): *Pascual Duarte*, *Nada*); social (1950): *La colmena*, *El Jarama*., *Nuevas amistades*.); estructural (1960 *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad*, *Volverás a Región*); escriptiva (1970 *Antagonía*, *Saúl ante Samuel*) y neonarrativa (1970 *La verdad sobre el caso Savolta*, *Visión del ahogado*); neanarrativa (1980 *El invierno en Lisboa*) y pensamental (*Paisajes después de la batalla*); pensamental (novelas de Pombo, Marías, Luis Goytisolo, Muñoz Molina y otros, a las que me refiero en seguida).

De estos modelos me he ocupado aquí, dentro de la brevedad ineludible, pero no de los modelos «neonarrativo» y «pensamental», vocablos que sin duda demandan alguna aclaración.

Propongo «novela neonarrativa» para denominar a aquella que, a ejemplo de García Márquez sobre todo, cultiva la así llamada «nueva narratividad» —el placer de contar— como antídoto al experimentalismo que cundió en la España de los primeros años 70, por imitación, acaso, de Cortázar. Pero a esa novela «neonarrativa» pueden adscribirse otras variantes: la novela mítica y fantástica, la de acción, la histórica, la erótica; todas ellas dispuestas a conquistar a un público, no a ensanchar o ahondar horizontes nuevos en el arte de la novela. Luis Goytisolo ha llamado a buena parte de esta producción «novela neodecimonónica»⁷.

Por lo que hace a la novela «pensamental», solicito perdón por un neologismo (sí lo es) que puede parecer pedante (a mi mismo me lo parece). Pero sí existe ya en nuestro idioma «una escena descriptiva» (tal página que describe un paisaje, por ejemplo) ¿por qué no podrá hablarse de una novela «escriptiva», interesada en la escritura como escritura? Y sí en nuestro idioma existe el adjetivo «sentimental» ¿por qué no tolerar su gemelo: «pensamental», tan legítimo como aquel?

La novela «pensamental» me parece, a la hora de ahora, la más acorde. En textos de Álvaro Pombo como *El metro de platino iridiado*, (1990) y de Javier Marías como *Todas las almas* (1989) y *Corazón tan blanco* (1992) reconocía un crítico muy competente, Juan Antonio Masoliver Ródenas («Espejismos en una galería de espejos», *Insula*, 546, Junio 1992) textos cuya escritura es en sustancia «pensamiento en la acción, pensamiento de la acción», otorgándoles categoría comparable a la obtenida años atrás por *La colmena*, *El Jarama*, *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad*, *Volverás a Región* o *Antagonía*. Con

estos títulos aludía Masoliver al rango alcanzado por tales modelos, y solo notaré que dos de esas novelas, la de Cela y la de Ferlosio, no pueden verse como ejemplos de «pensamiento en la acción» (o «de la acción»), pero si las otras, en estado incipiente o creciente.

En particular, las cuatro unidades de *Antagonía* hilvanaban numerosos fragmentos y pasajes de planteamiento discursivo, que parecían o eran ensayos. Y aquí asoma el término «ensayo», denominador del género literario al que se aproxima cada vez más la novela última. Sin reconocer esta aproximación creo difícil comprender cabalmente libros como *Estatua con palomas*, (1992) de Luis Goytisolo, *Negra espalda del tiempo*, (1998) de Javier Marías, *Diario de 360 grados* (2000) y *Liberación*, (2003) del mismo Luis Goytisolo, *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, o, por citar obra aún más reciente, que me era desconocida el día de la conferencia y que añado ahora, al ponerla en limpio *El mal de Montano* (2002) de Enrique Vila-Matas.

Entendiendo por «ensayo» el escrito que expone el pensar de un sujeto en forma libremente personal, breve, sugerente, inconclusiva, actualizadora, concentrada y trascendente, es género que se distingue de los admitidos —épico, dramático y lírico— porque no narra, ni representa, ni canta: ofrece el proceso de pensar un tema (no un mundo, como la novela; ni el vivir o el destino, como el drama; ni la emoción del alma, como la lírica; sino un objeto de cultura). Y así como el ensayo puede usar de elementos narrativos, dramáticos y líricos, la novela puede valerse de ingredientes o modos ensayísticos. Tal ocurre en los libros mencionados, y los llamo así porque eso son: libros rebeldes a ser solo novelas (aunque, por ejemplo, *Sefarad*, se subtitule «novela de novelas» porque el Yo errante evoca destinos de víctimas varias; pero es el pensar del errante lo que las conjura y desgrana).

Como observa con lucidez Luis Goytisolo en su *Diario*: «en la novela del siglo XX (...) el personaje deja de ser el señor del relato para constituirse en un elemento más de ese relato, de esa evocación de la realidad sensible que el autor recrea en el lector a través del texto escrito». En Proust o en Musil, no es el protagonista el centro de sus novelas, «sino el mundo que en ellas se despliega ante nuestros ojos y que nos permite (...) entender mejor el mundo tanto como a nosotros mismos»⁸. Lo cual significa, no menospreciar al fabulador, pero subordinarlo al pensante, al pensador, al pensativo.

Y así como la novela «neonarrativa» (la que favorece el arte de contar con gracia una historia interesante) prosperó en el clima de surgente bienestar logrado en España con la democracia y el olvido

de la cuarentena franquista, así, veinte años más tarde, esta novela de pensamiento, esta novela «pensamental», parece invitar al lector a curarse de los excesos mediáticos que le meten por los ojos los canales de televisión y la sobreinformación anunciadora y noticiera, para recobrar, junto al arte del buen contar o sin grave merma de éste, el ejercicio del pensar: pensar el mundo, comentar el proceso de vivir y la captación reflexiva del vivir y del mundo. Los diálogos de don Quijote y Sancho eso eran, comentario del mundo; y eso eran las cartas de Juana a Daniel en la *Tribada*, de Miguel Espinosa (novelista «pensamental» por excelencia): comento de comentarios.

Si se admite la presencia expansiva del tipo de novela a que me refiero, conviene recordar que a su fomento han contribuido, claro es, los grandes promotores de la novela moderna (Proust, Joyce, Kafka, Musil) y en España *Tiempo de silencio* y *Tiempo de destrucción*, de Martín-Santos, la tetralogía de Luis Goytisolo y la trilogía de la identidad de Juan Goytisolo (*Señas de identidad*, *Don Julián* y *Juan sin Tierra*, esta última «discurso sin peripecia alguna»). Siendo estas obras de Luis Goytisolo y de Juan Goytisolo, y otras varias de ellos mismos, y de Espinosa, Torrente, Merino, Pombo, Millás, Martín Gaité y algunos más, ejemplos de metaficción en mayor o menor grado, todas ellas vinieron orientando al lector hacia la reflexión sobre la hechura del texto, hacia la poética del novelar, la teoría del arte, la contemplación intelectual de la realidad y la conciencia que la percibe y la recrea.

Indirectamente he sabido de un escrito de José Carlos Mainer titulado *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia* (Cuenca, 2002), donde este infatigable profesor de la crítica expone cómo la novela hace del ejercicio literario un objeto que diluye toda frontera genérica y puede denominarse tanto *ensayo narrado* como *narración-ensayo* y ello partiendo de la base de que «el rasgo principal de las novelas es su condición flexible, su capacidad inclusiva y hasta su voracidad con respecto a los géneros limítrofes y a todo cuanto se proponga como representación de la realidad»⁹

Como ilustración afortunada de novela pensamental pondré, para terminar, la penúltima novela de Luis Goytisolo, *Diario de 360 grados* (aunque algo de lo que diga puede valer también para la última, *Liberación*).

El «diario» sería una de las formas más orgánicas de escribir, entendiendo por «orgánico» aquello que se desarrolla naturalmente al correr del tiempo, al crecer de la vida. Cualquier persona puede sentir la tentación de poner por escrito sus pensamientos cada día, o algunos días, sin propósito de construir un conjunto; solo de anotar brevemente

lo que se va sucediendo : una duda, el brote de una idea, apreciaciones de gusto y de arte, opiniones efímeras, recuerdos insistentes, cambiantes modos de sentir, huellas de situaciones vividas, ocurrencias, anécdotas, emociones plasmadas en prosa o verso, sueños de durmiente, ensueños de insomne, todo lo que mana de la conciencia al hilo de los días.

Y Luis Goytisolo en ese libro —presentado como «diario» desde el título— viene y somete el diario (orgánico) a la circunferencia (geométrica). Sitúa la fecha inicial en un 7 de marzo y llega al 20 de ese mismo mes del año siguiente; año que no se precisa en el texto pero que, fuera de él, comprobamos que es el que va de 1999 al 2000. Esta actualidad no se ofrece como crónica: lo que del período abarcado se deje entrever será alusión, nunca noticia. En fin, como puede notar el que lee, el autor distribuye la semana en un miércoles de reflexión trascendental, un jueves de autobiografía en Yo, un viernes de observación en Yo polarizada hacia el sexo, un sábado de sátira social contra el consumismo y la fiebre televisiva, un domingo de pergeñada e inacabada novela, un lunes de extrañeza que se manifiesta en horrores y prodigios, y un martes de crítica literaria y cultural con mucho de poética de la novela misma.

Esta novela en forma de diario ¿quiere ser novela y lo es? Por su voluntad de totalidad y su composición compleja, y por su estilo mismo, ¿es una novela «modernista», es decir, «moderna» en el sentido de la «modernidad» desde Joyce o Proust hasta los años 70? ¿En qué proporción y en qué modos alienta la fuerza de la vida bajo la estructura geométrica adoptada? En la medida en que predomina en el texto la expresión concisa del pensamiento, podría verse el *Diario* como una novela ensayística; pero esta interpretación sería seguramente reductora, y mejor es considerarlo como un ejercicio del pensar con modulaciones varias: reflexión, imaginación, crítica, sátira, poesía. Leyendo el *Diario* nuestra conciencia de la naturaleza, del mundo, de la vida, de la sociedad, del arte, de la historia, de la persona de su autor, se ahonda y se enriquece. A través de la escritura leemos a un hombre, leemos al hombre.

Notas

¹ N. SÁNCHEZ-TÍO, «Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la literatura española moderna», *Hispanic Review* 65 (1997), p. 279.

² G. SOBEJANO, «Testimonio y poema en la novela española contemporánea» (1983), en el libro del autor *Narrativa española contemporánea 1940 1995* (Madrid: Mare nostrum, 2003), pp. 95-122.

³ C. J. Cela, *La colmena*, (Buenos Aires : Emecé, 1951). Nota de solapa del libro. — Don Villanueva, «*El Jarama*» de Rafael Sánchez Ferlosio., *Su estructura y significado*, (Universidad de Santiago de Compostela, 1973), p. 65.

⁴ O. BARRERO PÉREZ, *La novela existencial española de postguerra* (Madrid: Gredos, 1987), p. 58.

⁵ G. SOBEJANO, «La novela ensimismada (1980-1985)», en el libro citado en la nota 2 (pp. 155-170).

⁶ El libro de G. S. es el mencionado en la nota 2. El de Santos Alonso se ha publicado en la misma editorial y con la misma fecha de 2003.

⁷ LUIS GOYTISOLO, *El porvenir de la palabra*, (Madrid Taurus, 2002), p. 19.

⁸ LUIS GOYTISOLO, *Diario de 360 grados*. (Barcelona Seix Barral, 2000), p. 243.

⁹ Aplicados a textos narrativos actuales, he visto términos como «agenérico» y «multigenérico». Claudio Guillén habla de «plurinovela».