

**ESCRITORES ESPAÑOLES EXILIADOS EN FRANCIA.
AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS**

**TENDENCIAS DE LA NOVELA EN LA TRANSICIÓN
(c. 1973-c.1985)**

Juan Ignacio Ferreras
C.S.I.C.

Instituto de Estudios Almerienses
1992

**ESCRITORES ESPAÑOLES EXILIADOS EN FRANCIA.
AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS**

**TENDENCIAS DE LA NOVELA EN LA TRANSICIÓN
(c. 1973-c.1985)**

Juan Ignacio Ferreras
C.S.I.C.

Instituto de Estudios Almerienses
1992

que en literatura no existen los movimientos bruscos. La crítica tradicional (como la de Martínez Cachero) vio confirmadas sus premisas: como había negado la guerra civil como hecho literario, también negaría la transición como hecho de consecuencias literarias. Otra crítica, más prudente, entre la que me encuentro, comprende o intenta comprender que una novela o una resurrección cultural no puede improvisarse. España, aunque haya avanzado en todos los terrenos, no es un gran país cultural (y basta para comprobarlo, el compulsar su consumo de libros y periódicos, por ejemplo). De alguna manera, en 1975 se sigue sufriendo aún el corte sangriento de la guerra, y la enorme pérdida de hombres, obras y corrientes intelectuales y artísticas que desaparecieron durante la guerra, y apenas pudieron sobrevivir durante los 36 años de tiranía verticalista. No puede haber, pues, ninguna resurrección y sí la práctica de una novela en libertad. La práctica de esta libertad ha de verse más tarde, o quizás haya críticos tan osados, como el que esto escribe, que crea empezar a verla ahora. Y de todas las maneras, no hay que olvidar que con libertad sólomente no se escriben novelas, hace falta algo más.

Por otra parte, al haber sido la transición una etapa morigerada y casi sin sobresaltos políticos (si exceptuamos el trasnochado intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981) la historia de la novela no puede establecer fronteras exactas. La transición no equivale a la guerra civil: en ésta, la fecha es clara y contundente, y el quehacer novelesco queda afectado cronológicamente de una manera más o menos exacta; pero para la transición, que a nivel de la conciencia colectiva empezó antes como queda escrito, no pueden establecerse hitos ni fronteras. Por eso, hay que hablar de la novela *en* la transición, y no *de* la transición, porque la transición no califica ningún quehacer novelesco, no lo determina, pero sí lo propicia.

La novela española de la posguerra había roto con el realismo en la década de los 70, y se había lanzado de cabeza al experimentalismo, era ya y si se quiere, una novela *en* transición, pero el experimentalismo no pudo constituirse como una tendencia duradera, fue más una explosión que una estructura literaria; sin embargo, restos de este experimentalismo depurado los vamos a encontrar en novelas posteriores. En la transición se liquidan temas y estructuras, y comienzan a ensayarse nuevos procedimientos novelescos y, desde luego, comienzan a cultivarse nuevos temas. Se abren pues, nuevos caminos, pero esto no quiere decir que todos los caminos abiertos, hayan sido recorridos.

En lo que sigue, voy a ensayar de describir *siete* de estos caminos que no sin mucha prevención, llamaré tendencias. Siete modos o maneras de escribir novelas, que sólo *en* la transición o partir de la misma, comenzarán a darse en España. Vaya por delante, como introducción a este imprudente intento de clasificación, la advertencia siguiente: no hay ninguna posibilidad de acertar enteramente cuando se estudia una producción novelesca actual, sobre todo si se intenta, como es el caso, de totalizar una producción. Lo que sigue, aunque es una descripción, no puede constituirse en clasificación definitiva, porque en definitiva, aún estamos viviendo de alguna manera, esa transición política y social, a la que nos estamos constantemente refiriendo.

1. Novelas de la Guerra y de la Postguerra.

Como es lógico, los temas de la guerra y de la posguerra sólo en la transición pueden tratarse con libertad, y este tratamiento libre, y he aquí la novedad, ya no se refiere a una exaltación o a una condena política. La guerra y la posguerra se interiorizan en el personaje protagonista o, suprema novedad, pueden ya ser tratados humorística y paródicamente. Esto no quiere decir que no se cultive la novela sobre la guerra y la posguerra, según la "antigua" manera, ya que las obras de Angel María de Lera o de Virgilio Botella Pastor, están ahí para desmentirnos, sino que junto a estos tratamientos, ya tradicionales, surgen otros que tendremos que llamar nuevos...

Un primer ejemplo: Jesús Torbado consigue un premio Planeta con su novela *En el día de hoy*, (1976). El libro es lineal y no constituye en modo alguno, la mejor obra del autor, que las tiene excelentes; parte de un hallazgo temático: el autor imagina que la guerra ha terminado como tenía que terminar, con el triunfo de la República sobre los generales rebeldes. Nos hallamos así, ante una ficción política, quizás ante una pequeña utopía, pero el mérito de esta obra no consiste en esto, sino en la virtud de distanciar al lector ante los resultados de una guerra fratricida. A partir de este momento, podríamos decir, se aleja de una memoria agobiante y puede juzgarla, pero no sólo desde el punto de vista político, sino humorístico, paródico.

El camino quizás abierto por esta novela de Torbado es inmediatamente surcado por algunos autores que combinan la parodia más desaforada, casi grotesca, con un humorismo desgarrado y a la postre, un humorismo triste. Citemos: *Crónica y milagros de Oscar Ferreira*, caudillo (1978) de Gabriel

Plaza Molina; *Fábula de la ciudad* (1979) y *Bajo Palio* (1983) de Ramón Hernández; *El mar inmóvil* (1981) de Eduardo Alonso. Y acabemos esta incompleta nómina, recordando *Mazurca para dos muertos* (1983) de Camilo José Cela, *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet, dos autores ya conocidos pero que hasta cierto punto, cambian de perspectiva en estas obras, al tratar de la guerra civil. Terminemos con un breve comentario sobre la novela de Juan Pedro Aparicio *Lo que es del César* (1981) porque es novela que puede resumir, siempre hasta cierto punto, algunos aspectos de esta tendencia. En *Lo que es del César* se nos presenta a un cierto general Longuero cuya única ambición es la perdurar. El lector se percata enseguida, que allí se está contando una historia muy conocida, y la novela combina una línea realista con otra que tendremos que llamar esperpéntica: el general Longuero muere, pero en su afán por perdurar hará embalsamar su cerebro, este cerebro que sigue mandando y ordenando, esto es, perdurando, estará colocado en un cáliz, y finalmente un perro acabará con el cáliz y el cerebro. Estamos ante un esperpento desgarrado, pero también ante una justicia poética y un procedimiento que puede remontarse quizás hasta 1934, año en el que Ramón J. Sender publicó *La noche de las cien cabezas. Novela del tiempo en delirio*.

Las novelas citadas y otras que se podrían mencionar en este apartado inauguran nuevos tratamientos de un tema tan traído y llevado por novelistas e historiadores, como la guerra y la posguerra. A partir de ahora, podemos augurar, el distanciamiento existe.

2. La novela del discurso lúdico.

Creo que todo parte de aquella irrepetible novela de 1962, que se tituló *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos: con esta obra se rompía el realismo restaurado de la posguerra, y surgían una serie de ensayos novelescos, más que estructuras, que explotaban el lenguaje como una sola y única estructura novelesca. Como se recordará, en esta novela, no sólo nos encontramos con un argumento muy ajustado con la realidad, digamos, circunstancial (silencio y soledad, marginación e inutilidad, etc.) sino también con un barroquismo lingüístico que iba a tener la virtud de abrir nuevos caminos.

Y junto a este barroquismo lingüístico estaba ya, y también, el discurso imaginario, el puro vagabundear frasístico que podía someterse o no some-

terse a ciertas reglas reflexivas. En el Pedro, protagonista de la novela, en sus íntimas reflexiones lindantes con el onirismo, podemos ya encontrar ese discurso que iba a informar tantas novelas posteriores.

Se abrían dos caminos: el del discurso reflexivo que ponía entre paréntesis la realidad invasora y agobiante, y el del discurso lingüístico (llamémoslo así de momento) que también prescindía de la realidad, como parámetro obligado, e intentaba jugar con el lenguaje.

Se podrían citar algunos títulos de este doble camino: en 1972 aparecen *Un viaje de invierno* de Juan Benet, *La circuncisión del señor solo*, de José Leyva, *La saga/fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester y otros títulos. Un año después, en 1973, Camilo José Cela, ensaya con su *Oficio de Tinieblas*, 5 una novela puramente verbalista. También por estos años, aparecen los grandes títulos de Juan Goytisolo como *Juan sin Tierra* (1975), y el segundo de la tetralogía de Luis Goytisolo Gay *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976). Y un poco antes, en 1974, *Escuela de Mandarines*, de Miguel Espinosa.

Todo hace sospechar que en esta década de los 70, mientras explotaban, más que florecían, los juegos experimentalistas, se estaban formalizando dos tendencias bastante bien caracterizadas: *la novela del discurso lúdico* y *la novela del discurso reflexivo*. A esta segunda clase, pertenecen todas las novelas que toman la meditación del protagonista como hilo argumental; novela pues, que se acerca al ensayo y que prescinde, de cierta manera, de la realidad.

La novela del discurso lúdico, aunque también prescinde en parte de la realidad, toma el lenguaje no únicamente como vehículo expresivo, sino como un fin en sí mismo; se trata, más exactamente, de jugar con el lenguaje, y en este sentido, se acerca a lo que hemos llamado novela experimentalista.

Este discurso lúdico está ya apuntado en 1962 en *Tiempo de silencio* y queda instituido y casi fundado, en *La saga/fuga de J.B.* de 1972. En 1974, apareció *Escuela de Mandarines*, de Miguel Espinosa (1926-1982), la obra se presenta como una sátira del régimen verticalista, pero enseguida se echa de ver que la obra va muchos mas lejos de su primera intención, y que construye un universo, tan riguroso y cerrado, que no puede existir régimen totalitario que aquí no se encuentre aludido. 72 capítulos, introducción, epílogo, un copiosísimo censo de personajes, y un sin fin de notas explicati-

vas que ensanchan el texto, constituyen el cuerpo de tan singular novela. Imposible por otra parte, resumir el argumento o las experiencias de este testigo que cuenta la vida y milagros de esa Feliz Gobernación que domina el mundo. Sin duda, nos encontramos ante una gran alegoría humorística escrita en transparente y muy buena prosa. Espinosa parece complacerse en la descripción de los detalles más nimios, que después resultarán significativos, y desde luego, alusivos a una sociedad opresora. El humor se produce cuando el autor da un tratamiento ético a situaciones que no lo requieren. Se crea así un distanciamiento irónico que se profundiza en las abundantes notas al texto y que permite la reflexión del lector casi con independencia del juego de espejos que se lee en el texto.

La brevedad me obliga a silenciar otras obras del autor (*La tribada Falsaria*, *La tribada confusa*, *La fea burguesía*, etc.) donde el autor llega incluso, a escribir una novela a partir del lenguaje mismo, siempre lúdico, y no de la situación o argumento.

De Espinosa hay que saltar hasta 1983, año en el que aparece el primer título de la gran trilogía de Julián Ríos: *Larva*, *Babel de una noche de San Juan*, después, en 1986, *Poundemonium. Homenaje a Ezra Pond*, y el tercer título, *Auto de Fénix*. Con Julián Ríos llegamos a una cumbre del juego verbal, más allá de la cual, es ya inimaginable la novela. La obra se estructura sobre dos páginas, en una está el texto y en la otra, las notas del texto. El argumento no importa mucho, lo significativo consiste en que el texto juega ya con las palabras, y este juego se duplica y a veces se reduplica, en las notas. El autor hace comparaciones etimológicas festivas, a partir del español, del inglés, del francés, a veces del alemán.

No es Joyce como se ha dicho, porque si Joyce distorsionaba las palabras para encontrarles nuevos sentidos, Julián Ríos busca el humor, es decir, busca y encuentra el distanciamiento.

Con esta obra, creo, llegamos a un final posible de la novela del discurso lúdico (lo cual no quiere decir que esta estructura esté acabada).

3. La novela del discurso reflexivo.

Lo que llamamos *novela del discurso reflexivo*, intenta agrupar como tendencia, a una serie de obras que se caracterizan por utilizar el lenguaje no

como descripción ni como juego, sino como reflexión: esto no quiere decir que nos hayamos alejado por completo de la realidad mediadora, sino que esta realidad es objetivada y puesta en el terreno de la reflexión. Estamos pues, ante una novela seria, culta, que no juega con las ideas y que muy pocas veces se permite un rasgo de humorismo. De otra manera, no hay distanciamiento paródico, aunque a veces, muy excepcionalmente, el lenguaje se aleje de su recto y común sentido (la excepción es la obra de Juan García Hortelano, *Gramática Parda*, un texto reflexivo y humorista a la vez).

Estamos ante una novela seria, y no porque se aleje del humor sino porque se toma muy en serio, y cuando se plantea ella misma, la novela, como objeto de la reflexión, nos acercamos a la metanovela.

El instaurador de esta tendencia es casi con seguridad, Juan Goytisolo, con el antecedente siempre inevitable de *Tiempo de silencio*. Ya desde la novela, o quizás no sea una novela, titulada *Reivindicación del conde Don Julián* (1970), Goytisolo reflexiona sobre una realidad que aleja a la novela de la realidad presente, aunque ésta siempre esté aludida. Llegamos por este camino, casi, casi, al discurso lírico, discurso que pone en peligro la existencia de la estructura narrativa que llamamos novela.

Y Juan Goytisolo ha seguido su carrera literaria por la peligrosa senda que le aleja de la novela y le acerca al ensayo anovelado, lírico o no (*Makbara*, 1980; *Paisaje despues de una batalla*, 1982; *Reinos de Taifa*; *Coto vedado*, 1985; etc.)

Luis Goytisolo construye su *Antagonía* por medio de una estructura novelesca que podemos llamar, con toda propiedad, discurso reflexivo: *Re-cuento*, 1973; *Los verdes de mayo hasta el mar*, 1976; *La cólera de Aquiles*, 1979 y *Teoría del conocimiento*, 1981. Fuera de la tetralogía, pero prolongándola *Estela del fuego que se aleja* (1984). Para Luis Goytisolo el sostenido discurso meditativo no es suficiente para estructurar la novela, y por ello, sus libros cuentan o narran un argumento, sin embargo, y fiel a la estructura del discurso elegido, el argumento que podemos llamar temático, se dobla con otro argumento o tema, puramente reflexivo. Las obras de Luis Goytisolo pueden ser tachadas de culturistas, ensayísticas, etc. pero lo cierto es que nos encontramos ante un magnífico cultivador de la novela del discurso reflexivo.

Muy cerca de Luis Goytisolo, pero con mayor peso en su estructura narrativa o tema, están las obras de Esther Tusquets: *El mismo mar todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y de fondo sentimental y desgarrado, donde se narra la soledad, el desamor y hasta el silencio, pero novelas armadas o montadas sobre un discurso reflexivo que se entretiene más en meditar sobre los sucesos narrados, que en describirlos o transcribirlos. Esther Tusquets podría pasar por cultivadora de la novela psicológica o intimista, pero la fuerza de su reflexión la salva de tal calificación.

Un autor que podría significar una variante, en esta novela del discurso reflexivo, es José María Vaz de Soto con cuatro novelas que constituyen una auténtica tetralogía: *Diálogos del anochecer* (1972), *Fabián* (1977), *Fabián y Sabas* (1978) y *Diálogos de la alta noche* (1983). Estamos ante cuatro novelas dialogadas, y el autor al lograr el desdoblamiento entre narrador y protagonista narrador, se transforma en novelista de la tendencia que comentamos. Tanto Fabián como Sabas, al narrar sus historias, no lo hacen inocentemente, su discurso narrativo es también una reflexión sobre la propia historia que cuentan. Ha de añadirse la falta de descripciones, al narrador le toca recrear por alusión el universo no descrito.

Añadiré tres nombres más a esta selección de autores: Germán Sánchez Espeso con *Narciso*, 1979; Juan García Hortelano con su ya citada *Gramática Parda* (1982) y Marina Mayoral con *La única libertad*, 1982. Estos tres autores, pero también otros que se podían citar aquí, llegan a plantear incluso el problema de la metanovela. En realidad, desde que existe la estructura que llamamos del discurso reflexivo, la novela como tema dentro de la novela, aparece una y otra vez, ya que una reflexión sobre el texto que se está escribiendo se sale del mismo, lo trasciende, se transforma en metanovela. (Recordemos aquí, que también la novela que se plantea el discurso como juego lingüístico, como la *Saga/fuga de J.B.*, llega a la metanovela).

Por último, y en cuanto a lo que atañe a esta estructura, añadiré que nos encontramos ante una tendencia que aún no se ha desarrollado por entero porque, sospecho, es capaz de materializarse en varias subtendencias o variantes de muy difícil descripción por el momento.

4. La novela histórica.

La estructura de la novela histórica, plantea problemas que aún hoy día, están sujetos a discusión; digamos para abreviar, que el novelista se encuentra ante la posibilidad de novelar o de historiar un pasado más o menos reciente, y que depende del punto de vista que adopte, para que el resultado sea no sólo diferente sino opuesto. Para los novelistas españoles de la transición, o mejor *en* la transición, la novela histórica ofrecía varias posibilidades, unas tradicionales y otras, como veremos, innovadoras. La nueva libertad les daba, ante todo, libertad de movimientos, podían escoger temas y personajes, podían, como ya señalé para las nuevas novelas que trataban de la guerra y la posguerra, criticar, situarse políticamente, exaltar o denigrar, etc.

Un autor como Carlos Rojas (*Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera*, 1977; *El Valle de los Caídos*, 1977; *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, 1980, y otros títulos) escribe novelas que no por ser históricas, se alejan de la más candente realidad; ocurre sin embargo, que la óptica es ya diferente, casi histórica y no objetiva. Lo mismo ocurre con la novela de Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), donde el autor no sólo historia, sino que ajusta sus personales cuentas con el Partido Comunista Español. José Esteban con *Himno de Riego*, 1984, hace historia anovelada, pero novelar la lucha por las libertades constitucionales no es historia pasada, desgraciadamente. En la misma línea que José Esteban, se encuentra Manuel Villar Raso con *Una República sin republicanos* (1977), y Carlos Pujos con *Un viaje a España*, 1982, y *El lugar del aire*, (1984); autores que escriben novelas históricas que resultan muy actuales.

Los citados, que no son todos, están en los límites de la novela política, porque de alguna manera, el tiempo en que sitúan sus obras sigue siendo un tiempo presente. No va a ocurrir lo mismo con los que citaré a continuación quienes a pesar de alejar sus temas, en tiempo y espacio, de la realidad actual, son capaces de expresar problemas actuales.

Jesús Fernández Santos (*Extramuros*, 1978, y *Cabrera*, 1981) logra muy artísticamente hacernos presentes algunos conflictos pasados; recordemos que la primera novela citada, trata de una monja con llagas y de algunas curaciones milagrosas.

Lourdes Ortiz con *Urraca* (1982) no trata sólomente de las vicisitudes de esta desgraciada mujer, sino que plantea el problema del feminismo en una vertiente inédita: el feminismo y el poder, posibilidades de la mujer ante el poder político, etc.

Eduardo Alonso (*El insomnio de una noche de invierno*, 1984, y *Los jardines de Aranjuez*, 1986) se pregunta un poco melancólicamente, sobre la libertad cuando narra, en la primera novela citada, la falta de libertad de un tal Don Francisco de Quevedo.

Podríamos calificar esta novela histórica que venimos anotando, como novela comprometida con la realidad presente, pero hay otra que se olvida de la realidad presente al recrear universos y tiempos antiguos, y al no insertar en ellos ninguna problemática actual. En este sentido, nos encontramos ante una novela histórica tradicional, como son las de Jaime Zulaika (*Astarté*, 1980), Terenci Moix (*Nuestra Virgen de los Mártires*, 1983), Fernando Sánchez Dragó (*El dorado*, 1984), Félix de Azúa (*Mansura*, 1984) y otros que la brevedad me obliga a silenciar.

Pero la novela histórica admite aún otra novedad que también vamos a encontrar en estos años de la transición. Se trata de lo que se puede calificar como *novela histórica imaginaria*, y que a mi parecer, todavía no se ha cultivado con la frecuencias que merece. Nos encontramos ante una novela histórica que no se relaciona con ningún espacio o tiempo históricos; sin embargo, la carga cultural acumulada en la misma hace que el lector conecte esta obra con un tiempo histórico que no puede precisar, pero que es necesariamente histórico y pasado. El mejor ejemplo lo tenemos en las obras de Raúl Ruiz (1947-1987) cuya temprana desaparición ha de constituir una tragedia para esta tendencia. Títulos como *El Tirano de Taormina* (1980), *Sixto VI. Relación inverosímil de un Papado indefinido* (1981), *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Monferrat* (1984) y *Los papeles de Flavio Alvisi* (1985) nos recrean un universo imaginario pero que ha de corresponder a un universo histórico, personajes imaginarios también pero en muy coherente relación con su universo y una serie de temas que resultan históricos. En *Sixto VI*, por ejemplo, el lector cree situar inmediatamente a un pontífice humanista en los tiempos también muy precisos del Renacimiento, pero enseguida el lector quedará desorientado, porque el protagonista parece trascender los tiempos y los espacios. Unase a esto, un muy agudo

sentido del humor, y tendremos una idea de lo que puede significar esta tendencia nueva de la transición.

Por el mismo camino que Raúl Ruiz, va la extraordinaria novela de Mariano José Vázquez Alonso titulada *La balada del fuego fatuo* (1980) entre otros libros.

Puestos a señalar antecedentes, podríamos traer a colación algunas obras de Alvaro Cunqueiro y de Juan Perucho, pero en este caso, nos encontramos con universos legendarios, imprecisos y bien repertoriados, no es así en las novelas históricas imaginarias, aquí los universos son muy precisos, están muy bien delimitados, pero ocurre que no los podemos situar históricamente.

5. La novela erótica.

No hay por qué recordar que la censura civil, militar y eclesiástica, borraron de la novelística española una tendencia que había sido cultivada con notable éxito antes de la guerra, por escritores tan importantes como Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Pedro Mata, Hoyos y Vinent y tantos otros. Esta novela que llamamos erótica, y que se llama galante y hasta sicalíptica en sus manifestaciones más exageradas, desapareció en el ramplón universo de la posguerra, y como es natural, resucitó al llegar la democracia en 1975.

Sin embargo, hay que añadir que aunque las colecciones eróticas se multiplicaron, los nuevos autores carecían de toda originalidad, en realidad se trataba de reconquistar un universo perdido, y una vez más, de la misma manera que con sólo la libertad no se escriben novelas, tampoco la libertad sexual produce automáticamente una novela crótica.

Con todo, podemos contar con un autor importante y original: Leopoldo Azancot que publica en 1977, *La novia judía*; seguirán *Fátima* y *La noche española* (1981)

La novia judía aunque se presenta como una novela histórica (los hechos narrados se sitúan en un mundo hispánico anterior a la expulsión de los judíos) está basada únicamente en el amor, en el determinante y obsesivo amor que inspira Débora, la novia muerta antes de su boda, al protagonista Baruch que la buscará a través de los espacios y de los tiempos. Débora se encarnará en diferentes cuerpos, será así el *dibukk* (alma errante en la tradi-

ción judía) y estas sucesivas encarnaciones permitirán al autor intercalar nuevas historias, siempre obsesivamente eróticas.

Estamos muy lejos, como se comprenderá, de la tradicional novela erótica o galante del primer tercio de nuestro siglo, novela que no hay que olvidarlo, estaba anclada en el más tradicional de los realismos. En el caso de Azancot, y en el de algunos más, el realismo no es necesario.

Añádese que la novela erótica cultivada en la transición no es una novela triunfal, sino todo lo contrario, estamos ante una novela de la frustración amorosa en la que no se puede cultivar el humor, ni mucho menos el distanciamiento.

Es muy poco un nombre para establecer una tendencia, pero había que señalar que al menos, una novela erótica de nuevas características, había nacido al socaire de la transición política; el que esta variante de novela erótica se desarrolle o no, no puede ser asunto de esta conferencia.

6. La novela de intriga.

Cualquiera que sea la definición que podamos avanzar sobre la novela de intriga (de misterio, de crímenes, de detectives, etc.) nos encontraremos siempre ante una estructura muy bien caracterizada: se trata de un relato en el que hay que resolver un problema. La aventura, la historia, el argumento corre hacia un final obligado, es más, se puede asegurar que toda la acción de la novela está determinada por ese final obligado y obligatoriamente esclarecedor.

Podemos observar inmediatamente que, aunque hay antecedentes de esta novela en la literatura española, sólo con la transición comenzaron los escritores ya consagrados a dedicarse a ella (se pueden exceptuar algunos casos durante la Posguerra, que siempre resultarán antecedentes de lo que digo: Francisco García Pavón, Tomás Salvador y algunos más). Hay que esperar a la transición para que aparezcan títulos de importancia: en 1980 Juan Benet publica *El aire de un crimen*, y Alfonso Grosso *El correo de Estambul*, y en 1981, Gonzalo Torrente Ballester con su mediocre *Quizás nos lleve el viento al infinito*, pero estas "apariciones" no fueron una casualidad, puesto que vinieron inspiradas por el éxito clamoroso de los tres títulos de Eduardo Mendoza: *La verdad sobre el caso Savolta*, 1975, *El misterio de la cripta*

embrujada, 1979, y *El laberinto de las aceitunas*, 1982. Mendoza sin embargo, no es un especialista de la novela de intriga, sino un novelista que escoge la estructura novelesca que hemos llamado de intriga, para narrarnos una historia; sobre esta base, Mendoza alcanza el humorismo, la parodia, la complejidad técnica, etc.

Se puede observar una graduación descendente en los tres títulos anotados de Eduardo Mendoza, siendo con mucho, la novela más importante *La verdad sobre el caso Savolta*, donde el autor, dueño de una excelente técnica, recoge también la necesidad de historiar, y así el lector "viaja" con el autor de un lado a otro de la guerra civil, para esclarecer el caso en cuestión. La importancia de Mendoza y de esta novela que acabamos de citar, hay que situarla en función de todas las novelas que vinieron después y que como Mendoza, echaron mano de una estructura conocida pero nunca bien cultivada, y que hemos llamado para simplificar, novela de intriga.

Y los que vinieron después y establecieron la novela de intriga en la España de la transición, además de los ya citados, Benet, Grosso y Torrente Ballester, fueron, entre otros: Isaac Montero (*Arte real*, 1979), Juan José Millás (*Visión del ahogado*, 1977), Manuel Vázquez Montalbán (*Los mares del sur*, 1979 y otros títulos protagonizados por su héroe, Carvalho) etc. Conviene advertir que no estamos nunca ante autores de novelas de intriga puros, sino ante novelistas que, como Mendoza, explotan a veces para otros fines, la estructura de intriga. No hay pues, manera, de agrupar a estos autores por el contenido de sus obras, sino por la estructura de las mismas, pero al mismo tiempo, esta utilización indica que la intriga puede servir lo mismo para una aventura política, caso de Vázquez Montalbán, que para una desgarrada historia existencial, caso de Millás.

Quedan, claro está, los cultivadores de la novela por entregas puros, que nunca han sido bien considerados en la república de las letras españolas, quizás porque sus obras no alcanzaban una factura digamos, estética, pero que hoy día, escriben con todas las reglas del arte y merecen un puesto en nuestra historia de la Literatura. Estos especialistas, que han sido siempre confinados en los dudosos límites de la llamada "literatura popular", publican ya en colecciones especializadas, son traducidos en el extranjero y algunos, logran verdaderas obras maestras en el género policíaco o de novela negra. También es verdad, y dicho sea en su contra, que sus obras, a fuer de ser verdaderos especialistas, es siempre una única y sola novela. Entre los

más destacados y todos con varios títulos, se encuentran: Juan Madrid, Andreu Martín, Carlos Pérez Merinero, Félix Rotaeta, Javier Maqua, Esteban Padrós de Palacios, Santiago Lorén y otros. Sus novelas han logrado aclimatar un género siempre exótico entre nosotros, para ello y siempre basados en un realismo a veces tremendista, reproducen el mundo cotidiano de Madrid y Barcelona preferentemente, en el que descubren facetas, las peores como es natural, siempre ocultas para el realista tradicional. Podemos también encontrar en estos libros un humorismo desgarrado, mucho de ironía y mucho también de denuncia social.

La estructura de la novela de intriga, si intentamos resumir, no es sólo asunto de especialistas, puede apropiarse de muy complicadas técnicas narrativas y teñirse de humorismo, como en Mendoza, puede ser un relato existencial como en Millás, puede alcanzar las fronteras de la novela política como en algunos títulos de Vázquez Montalbán, y hasta puede tocar el problema de la metanovela como ocurre en la obra citada de Isaac Montero. Todo hace presagiar que esta estructura no ha dicho aún su última palabra, y que su cultivo y triunfo a partir de la transición, presagia muchos títulos y varias sub tendencias de muy difícil catalogación por ahora.

7. Nuevas tendencias del realismo.

Sabemos que el realismo duramente restaurado despues de la guerra, sufrió un duro golpe en la década de los 70, golpe que presagiaba también, un cambio social y político. Sin embargo, el realismo, el más tradicional, no desapareció sino que dejó de ser dominante. Los actuales cultivadores del realismo, ya no son los puros restauradores del realismo de la posguerra, ni siquiera sus innovadores o renovadores formales de los 60, se dejan influenciar por el resto de las tendencias ya apuntadas, y atienden más a perfeccionar su obra técnica y estilísticamente, que a reflejar la realidad. Autores ya consagrados, como Miguel Delibes con *Los santos inocentes* (1981), sigue cultivando un realismo que ya es tradicional, pero no así Carmen Martín Gaité que en *El cuarto de atrás* (1978) parece romper con sus anteriores títulos realistas e intimistas. También hay que anotar aquí a la siempre joven Rosa Chacel, que perfecciona su estilo en *Barrio de Maravillas* (1976) y *Acrópolis* (1984) y que, aunque rememorativa, logra obras de una gran belleza y transparencia formal.

El realismo se emplea como es natural, en todos los títulos que ya quedan anotados en la tendencia que titulamos *Novelas de la guerra y la posguerra*, pero aquí nos referimos a los que toman la forma autobiográfica: *La guerra de nuestros antepasados*, 1975 de Miguel Delibes, *Retahílas* (1974), de Martín Gaité, y otras novelas.

Realista tradicional (pero tradicional de la posguerra, no en el sentido decimonónico) es la obra de Raúl Guerra Garrido (*El año del wolfram*, 1984) pero las memorias más o menos autobiográficas, entran ya en la obra de Jesús Pardo (*Ahora es preciso morir*, 1982, y *Ramas secas del pasado*, 1984) y también en las novelas de Francisco Umbral (*Trilogía de Madrid*, 1984, entre otros títulos)

Parece bastante lógico que durante la transición los novelistas se apresuraran a contar sus experiencias bajo el régimen verticalista, puesto que el enfrentarse con el mismo, para juzgarlo y casi siempre condenarlo, era actividad imposible con anterioridad. De la misma manera, son novedad, digamos democrática, las numerosas novelas escritas por periodistas, siempre dentro de la factura realista y muy cerca de lo que entendemos por reportaje. Esta novela-reportaje trata por primera vez, de temas tabú durante el régimen verticalista, y ha constituido un gran éxito de público. Y de novelas realistas periodísticas o novelas reportaje, podrían calificarse muchas novelas como *Las linotipias del miedo* (1977) de Alfonso S. Palomares; *Los invitados* (1978) de Alfonso Grosso; *Anotino B. el Rojo* (1977) de Ramiro Pinilla; *Las cárceles de Soledad Real* (1982) de Consuelo García; *El crimen de Cuenca* (1979) de Salvador Maldonado, y muchas más. Se trata siempre de reportajes sobre sucesos repertoriados o de testimonios personales, casi siempre muy coloreados políticamente.

Profesionales del periodismo cultivan el realismo como Manuel Vicent (*El anarquista coronado de adelfas*, 1979) y Rosa Montero que combativa, denunciadora y feminista, obtiene grandes éxitos con sus novelas (*La función Delta*, 1985, y otras). Que el modo de hacer o escribir realista haya penetrado en el periodismo, significa ante todo, un enriquecimiento del realismo, este periodismo narrativo o este estilo testimonial se adhiere más al tema y desprecia, en parte, muchas convenciones narrativas: todo depende, en una ideal novela periodística, del tema y de la facilidad de un estilo que permite la rápida comunicación con el lector, la obra así conseguida, aunque no bellamente escrita, cumple con las reglas internas del realismo más puro, tradicional o no.

De realismo más literario o que aspira a ser más literario, puede ser calificada la producción que anotaremos a continuación. No se trata, como se comprenderá, de situar jerárquicamente a "los más literarios" por encima de "los menos literarios", se trata de señalar una diferencia formal y no puramente estética. Realistas son todos, los que hemos llamado periodistas, reporteros, testimoniales, etc., y los que citaremos a continuación, pero ocurre que el realismo permite un abanico de variantes que aún no ha sido explorado.

Autores premiados y meritoriamente premiados, como José María Merino, Luis Mateo Díez, José María Guelbenzu, Soledad Puértolas y otros, se exceden, siempre con salvedades, en su labor estilística, creen que el realismo se alcanza mejor a través de la forma que del contenido, y sobre todo, poseen un alto concepto del texto, en el sentido de que lo cuidan y perfeccionan sin cesar.

José María Merino es realista lleno de complejidades narrativas en *Novela de Andrés Choz* (1976), es memorioso y más realista, en *El caldero de oro* (1981), explora los confines de la memoria o de la ensoñación en *La orilla oscura* (1985), y hasta nos cuenta aventuras históricas a ritmo realista: *El oro de los sueños*, 1986.

Luis Mateo Díez es digno de recordación por dos de sus títulos sobre todo. En *Las estaciones provinciales* (1982) quizás su mejor obra, logra una narración transparente, muy cuidada sin duda, pero en la que el tema, la historia narrada, parece sobreponerse al estilo. En *La fuente de la edad* (1986) nos hallamos ante una novela humorística, sin duda nos encontramos ante una broma, sin duda también que los personajes de la obra hablan con una cierta prosopopeya, pero con todo, la obra alcanza una nueva significación que podríamos calificar de realismo paródico.

Soledad Puértolas resuelve su realismo acercándolo al intimismo y casi, casi al sentimentalismo; *Burdeos* (1986) es sin duda su mejor obra hasta la fecha. Alvaro Pombo centra su realismo no sólo en la intriga, sino en el espesor psicológico de sus personajes, y así ocurre en quizás su mejor título, *El parecido* (1979). José María Guelbenzu en *El río de la luna* (1981) es realista, onírico o de aventuras, cuando lo juzga necesario. Antonio Pereira, muy buen cuentista, logra una buena novela realista aunque basada en el pasado, *El país de los Losadas* (1978). Andrés Berlanga se muestra realista casi tradicional en *La Gaznápira* (1984). Lourdes Ortiz, cultivadora de la

novela de intriga, se remansa en *Luz de memoria* (1976), su mejor título por el momento. Manuel Longares en *Soldaditos de Pavía* (1984) es realista aunque roza el esperpento humorístico, al contarnos las desgarradas aventuras de un grupo de jubilados.

Más nombres, muchos o pocos, habría que añadir a esta corta selección que queda adelantada, pero por una parte, no queremos exceder ciertos límites cronológicos, ya que pensamos que la transición ya no corresponde a autores que tienen entre 25 a 35 años en la actualidad. Estos nuevos autores, entre los que se encuentran más de uno con obra ya definitiva, son de cierta manera, herederos de la transición, pero no autores que han vivido la transición.

Si resumimos, el realismo, en las dos tendencias que he señalado, la periodística y la más "literaria", dicho siempre sin jerarquización alguna, presenta ciertas novedades tanto en los temas tratados como en el cultivo de la forma, que le separa del realismo anterior al que por comodidad, hemos llamado realismo tradicional. Sin embargo, es aún muy pronto para calibrar los resultados y mucho más pronto aún para adivinar los derroteros de este realismo que surgió en la transición.

Conclusión

Si provisional resulta la clasificación avanzada, mucho más provisional ha de resultar una conclusión al presente trabajo. Con todo, no quiero concluir sin recordar que la Constitución Española de 1978, reconoce la diversidad regional y autonómica española. Este reconocimiento ha significado ya una mediación y muy importante, en cuanto a lo cultural, y en especial en lo novelesco. Efectivamente, a partir de la España autonómica, el crítico habrá de fijarse en la patria chica del escritor, porque de alguna manera, ya sea por medio de las ayudas institucionales regionales, ya sea por la nueva conciencia autonómica que ha despertado, el autor puede escribir de cierta manera. Para un crítico, toda mediación es importante, porque es explicativa, y ante la variedad regional que ya se reconoce social y políticamente, no hay duda de que existe ya una variedad regional novelesca que no hemos calibrado aún.

Pero estas nuevas maneras de hacer, si es que acontecen, nada tendrán que ver con las novelas nacidas en la transición, aunque de algún modo, hijas de la transición son.

Como podrá concluirse (siempre provisionalmente) la transición permitió el nacimiento de nuevas tendencias que sólo ahora, estamos empezando a comprender y descubrir.