

## HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA NOVELA EN EL SIGLO XX

María Isabel NAVAS OCAÑA  
Universidad de Almería

### 1. Introducción

Intentar definir una modalidad genérica siempre encierra dificultades, en primer lugar por sus relaciones de cercanía con otras. Una obra puede ser al mismo tiempo psicológica e intelectual, erótica y policiaca, utópica y ciencia-ficción, etc. Esta situación se agrava con la indecisión terminológica a la que el investigador se enfrenta cuando pretende, por ejemplo, estudiar la renovación de la novela a principios del siglo XX. Vocablos muy distintos confluyen para definir la narrativa de James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, o de los novelistas españoles Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, etc. Se habla de novela psicológica, poética, intelectual, formalista, intimista, impresionista, modernista, de vanguardia, etc. No hay que olvidar además el éxito de términos como el de metanovela o novela abierta, formulados a partir de las innovaciones de las primeras décadas del siglo, pero dotados ya de un carácter general que los proyecta sobre momentos históricos posteriores. Por otra parte, la novela realista decimonónica será reformulada por modalidades propias de nuestro siglo como el realismo socialista o la novela social española. A ello hay que añadir la revitalización de algunos géneros narrativos del XIX como la novela histórica.

La cultura de masas va a favorecer también la aparición de nuevas modalidades: la novela negra o la novela rosa. Y géneros clásicos como el de aventuras producirán variantes tan distintas como la ciencia-ficción, la novela del oeste, etc. Pero uno de los hechos más significativos del siglo XX, el movimiento de liberación de la mujer, su incorporación a ámbitos antes vedados, y entre ellos el literario, ha provocado un interesante debate en torno al concepto de escritura femenina, y en consecuencia, el término novela femenina ha gozado y goza de gran difusión. También como fruto de la liberación sexual de la mujer y, por supuesto, como consecuencia de las investigaciones del psicoanálisis, la novela erótica disfrutará en nuestro siglo de un inusitado florecimiento.

Pues bien, todas estas circunstancias conforman un panorama muy interesante, muy rico, muy variado, aunque adentrarse en él en busca de una tipología de la novela contemporánea no resulte en absoluto tarea fácil.

## 2. La renovación de la novela a principios de siglo

### 2.1. Un caso de indecisión terminológica

Los términos más difundidos para aludir a las innovaciones narrativas de principios de siglo son novela psicológica, intelectual, simbólica, de vanguardia, deshumanizada, poética y lírica. Esta última denominación ha adquirido una gran difusión gracias a las obras de Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984). De hecho, Villanueva le otorga un carácter generalizador, englobando en ella a otras modalidades y enfatizando sobre todo su carácter psicológico e intelectual. Andrés Amorós es el único que utiliza el marbete «novela simbólica», ya veremos en qué sentido, mientras que «novela deshumanizada» o «novela de vanguardia» son vocablos que quedan circunscritos al ámbito hispánico y se utilizan sobre todo para la obra de Benjamín Jarnés, las primeras novelas de Francisco Ayala, las teorizaciones de Ortega y Gasset, etc. Mariano Baquero Goyanes (1970) es el responsable del marbete «novela poética», sinónimo de lírica. En cuanto a la «antinovela», Darío Villanueva le atribuye el sentido de desintegración de la novela realista y naturalista del XIX.

Veamos más detenidamente qué acepciones se le han dado a cada uno de estos términos y con qué autores se les ha relacionado.

#### 2.1.1. La novela psicológica

Debemos el término *novela psicológica* a León Edel que ya en 1955 publicaba *The Psychological Novel*. Para Edel, los tres máximos representantes de esta modalidad son Marcel Proust, James Joyce y Dorothy Richardson. El desprecio de la trama y la atención a los aspectos psicológicos del personaje están entre sus características fundamentales. Aguiar e Silva (1967) la llama también impresionista o intimista y cree que sus más insignes cultivadores son James Joyce con el *Ulises* y Virginia Woolf con *Las olas*. Pero, Andrés Amorós menciona *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y *El hombre sin cualidades* de Robert Musil (1966: 113). La profundización en la psicología y la vivencia subjetiva del tiempo (lo que se ha llamado el *tempo lento*), constituyen, en su opinión, los elementos definidores de esta modalidad.

#### 2.1.2. La novela simbólica o mítica

En cambio, *El castillo*, *La metamorfosis* y *El Proceso* de Kafka pertenecerían, siempre según Amorós, a la novela simbólica (Ibid.: 118), al igual que

las obras de William Faulkner y de James Joyce. Amorós tiene una concepción muy amplia de esta modalidad genérica: «toda gran novela es simbólica». Y para apoyar esta tesis cita la siguiente reflexión de Michel Butor: «Llamaré simbolismo de una novela al conjunto de relaciones entre lo que nos describe y la realidad en que vivimos» (en Amorós, *ibid.*: 121). Mariano Baquero Goyanes utiliza el término «novela mítica» como sinónimo de simbólica, y menciona entre sus representantes a Proust, Joyce, Musil e incluso a Michel Butor (1970: 75-78).

### 2.1.3. La novela intelectual

En la novela intelectual, Amorós incluye *La montaña mágica* y *Doctor Faustus* de Thomas Mann, las «novelas-charlas» de Aldous Huxley y las novelas de aprendizaje como *La pata de la raposa* de Pérez de Ayala o *El cuarto de Jacob* de Virginia Woolf. Juan Ignacio Ferreras, en cambio, considera novelas intelectuales *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* y *La tía Tula* de Unamuno, *La voluntad* de Azorín y la novelística de Pérez Ayala (1988a: 92-107). Ferreras define así el género: «la idea (problemática, teoría, ideología pura) discurre por las páginas de la obra, echando mano del universo y del protagonista cuando los necesita» (*Ibid.*: 93).

### 2.1.4. La novela deshumanizada, la novela de vanguardia

El calificativo de «deshumanizada» atribuido a la novela española de los años veinte procede de la deshumanización orteguiana, principio rector de la literatura en este período. En *Ideas sobre la novela* (1925), Ortega alerta sobre el peligro que acucia a la novela con el nuevo proceso de deshumanización del arte. El primer síntoma de la crisis es el agotamiento de temas. Ortega cree que el género ha evolucionado desde la narración a la descripción, desde la trama a las figuras. Y señala a Proust como la culminación de esta tendencia. La novela responde así a ese imperativo de intrascendencia y autonomía propios del arte nuevo.

Pues bien, entre 1923 y 1931 sitúa Víctor Fuentes (1972) el desarrollo de la llamada novela española de vanguardia. Sus máximos representantes recogen las propuestas de Ortega sobre el arte deshumanizado y rechazan las formas narrativas tradicionales, apostando por una novela experimental y minoritaria, basada en los descubrimientos científicos, tecnológicos, artísticos y filosóficos de la modernidad: la teoría de la relatividad, el perspectivismo filosófico, la nueva música dodecafónica, el arte cubista, el cine, el deporte, etc. (Fuentes, *ibid.*: 156).

Algunas editoriales fundan colecciones dedicadas a la literatura vanguardista, como la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, Espasa-Calpe, La

Compañía Iberoamericana de Publicaciones, etc. Pero la más destacada de todas será la colección «Nova novorum» de la *Revista de Occidente*, que dará cabida a algunas de las novelas más representativas de la vanguardia española, como *Víspera del gozo* de Pedro Salinas, *El profesor inútil* y *Paula y Paulita* de Jarnés, o *Pájaro pinto* y *Luna de copas* de Antonio Espina<sup>1</sup>. La CIAP continúa la labor iniciada por esta editorial y dedica su colección «Valores actuales» a la nueva narrativa. Entre 1930 y 1931, la CIAP publicó títulos fundamentales de la novelística de vanguardia: *Cazador en el alba* de Francisco Ayala, *Nafragio en la sombra* de Valentín Andrés Álvarez, *Estación, ida y vuelta* de Rosa Chacel, *Tres mujeres más Equis* de Ximénez Sandoval y *Efectos navales* de Antonio Obregón (Ibid.).

El optimismo, fundado en las promesas de la civilización tecnocrática, será uno de los rasgos definidores de esta novelística, en la que la tecnología aparece como la solución a los problemas económicos, políticos y sociales. Por eso, evidencia una escasa conciencia político-social. Las novelas vanguardistas se estructuran sobre la vida urbana, su dinamismo maquinista y su estridente cosmopolitismo: aglomeraciones de gente, de tráfico, bancos, hoteles, bares, cines, anuncios luminosos, *dancing*, música *jazzband*. Como apunta Fuentes, «hay en ellas todo un costumbrismo de lo moderno» (Ibid.: 159). La imagen visual, cinematográfica, la velocidad y el dinamismo de la máquina son componentes fundamentales. Su estilo y su lenguaje se contagia del carácter sintético y dinámico de la civilización maquinista. Con todo, también se aprecian en estas novelas algunos conatos de crítica contra la sociedad tecnológica y cosmopolita de la modernidad, que amenaza con la cosificación y la masificación. Así ocurre en *Locura y muerte de Nadie* de Benjamín Jarnés o en *Pájaro pinto* y *Luna de copas* de Antonio Espina. De igual forma, la exaltación vitalista cede a veces terreno a un cierto nihilismo, que conduce a algunos personajes al suicidio: el Arturo Sheridan de *Luna de copas*, el Equis en *Tres mujeres más Equis*, etc. No obstante, domina el optimismo, el placer, el goce de vivir. Las técnicas narrativas más frecuentes son el monólogo interior, el fluir de la conciencia, el predominio de la descripción sobre la narración, etc.

### 2.1.5. La novela poética

Otra denominación utilizada para referirse a la renovación narrativa de principios de siglo es *novela poética*. Entre los rasgos definidores de esta modalidad, Amorós menciona una «visión fuertemente subjetiva», el «des-

---

<sup>1</sup> Puede consultarse al respecto el estudio de Miguel Ángel Mora Sánchez *La novela corta de vanguardia en la Revista de Occidente y La Gaceta Literaria* (1992).

cubrimiento de mundos interiores», el alejamiento de la vida cotidiana (ya sea en un sentido geográfico o metafísico) (1966: 131), y la relación con el surrealismo que «supo abrir el camino de los sueños» (Ibid.: 132). La nómima aportada por Amorós incluye a Julien Gracq, vinculado al surrealismo, a Jean Giradoux y al novelista norteamericano William Saroyan (Ibid.: 131-132).

Sin embargo, Mariano Baquero Goyanes (1970: 71-75) utiliza el término «novela poética» como sinónimo de la novela lírica de Freedman y reconoce entre sus principales cultivadores a Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf, James Joyce y D. H. Lawrence.

## 2.1.6. La novela lírica

### 2.1.6.1. La difusión del término

En cuanto al término «novela lírica», ha gozado de gran difusión desde que Ralph Freedman publicase en 1963 el libro *La novela lírica*. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Pero en el ámbito hispánico se generalizó tras la aparición en la serie «El escritor y la crítica» de la editorial Taurus de dos volúmenes compilados por Darío Villanueva con el título *La novela lírica* (1983), seguidos un año después por una monografía del mismo título de Ricardo Gullón (1984). El término, tal como lo plantea Villanueva, pretende englobar las denominaciones de novela psicológica, intelectual, deshumanizada, vanguardista, etc., y atañe a escritores como Virginia Woolf, Marcel Proust, André Gide, Azorín, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, Valle-Inclán, Rosa Chacel o Francisco Ayala (1983: 10)

### 2.1.6.2. Novela lírica, un concepto aglutinador

Villanueva considera la novela lírica como «una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje»: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística, personificada en un *alter ego* del autor. De hecho, en muchas de estas novelas aparece la anécdota colegial: los jesuitas en Joyce, Pérez de Ayala y Miró; los escolapios en Azorín, el seminario en Jarnés, el liceo en Hesse, etc. (Ibid.: 14-15). El proceso de maduración intelectual como proceso psicológico adquiere un relieve fundamental. Así se apropia Villanueva de los conceptos de novela intelectual y novela psicológica, así como el de «poemática», que Ramón Pérez de Ayala atribuye a algunas de sus narraciones de mediana extensión (*Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones*, *El ombligo del mundo*, etc.). Define Villanueva esta novela lírica como «narración acendrada en donde las situaciones y el estilo que las describe se depuran en aras de un más intenso *climax* lírico» (Ibid.: 11). Y añade: «Al novelista le es dado, pues, elevarse hacia lo lírico mediante

una mayor intensidad verbal, un lenguaje que llame la atención sobre sí mismo, y un estricto discernimiento de los asuntos, los personajes y las peripecias» (Ibid.). Pues bien, esto es, según Villanueva, «lo que el Ortega de *La deshumanización del arte* está reclamando a la novela. Hay que hacer un nuevo arte artístico, selecto, depurado, sin el lastre de la vulgaridad verista» (Ibid.). De esta forma, incluye también bajo el marbete «novela lírica» la novela deshumanizada o vanguardista que Ortega auspició desde la *Revista de Occidente* y que tendrá en Benjamín Jarnés o en Francisco Ayala un importante exponente.

Otros críticos como Ignacio Ferreras han preferido el término «novela formalista o modernista» para referirse a escritores como Valle-Inclán, Gabriel Miró o Gómez de la Serna (1988a: 74-89), pero esta denominación no ha tenido ni la continuidad ni compite, aunque posea un referente similar, con la de novela lírica, mucho más sólida desde el punto de vista teórico y también más difundida.

### 2.1.6.3. Rasgos definidores del género

Por supuesto, su nota más significativa es el énfasis en el lirismo y en el intimismo. El yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso. Por eso, formas como la novela epistolar, el diario, el autorretrato, las memorias o el monólogo interior servirán eficazmente a la novela lírica (Ibid.: 14 y Gullón, 1983: 244).

Ahora bien, el personaje novelesco pierde entidad como carácter, pierde rotundidad, aunque su intimidad y sus reacciones se investigan minuciosamente y se le considera una naturaleza introspectiva. El foco de atención se coloca sobre la conciencia contemplativa (Gullón, 1983: 247). Freedman habla del protagonista pasivo (1963: 9). Y Gullón apunta «la transformación del héroe en máscara del poeta» (1983: 248), «la suplantación del personaje por el escritor, y la conversión de éste (...) en materia de sus ficciones» (Ibid.: 251).

El fragmentarismo, la aniquilación de la trama, del argumento, el *continuum* textual son otras de sus características, presentes por ejemplo en *La voluntad* de Azorín y en *Los monederos falsos* (1925) de André Gide (Villanueva, 1983: 17-18). A propósito de la fragmentación, Gullón recuerda la denominación de novela cubista atribuida a la obra de Miró: «Hablar a su propósito de cubismo es reconocer la tendencia a la fragmentación en el texto y recomposición en el ojo de las impresiones, sensaciones y emociones que constituyen la novela» (1983: 245). De hecho, Giménez Frontín ha insistido en la incorporación de técnicas cubistas como el *collage* por parte de los novelistas de la generación perdida norteamericana (1973: 85).

También se define por la ruptura de la fluencia temporal, la negación de la linealidad de la narrativa realista decimonónica y la llamada ucronía (*time-*

lessness) (Villanueva, 1983: 20). Más que el tiempo, domina el espacio. La descripción paisajística suele adquirir una gran relevancia. A veces incluso el paisaje se convierte en personaje (Gullón, 1983: 249). Todos estos elementos refuerzan el estatuto del lector como «co-creador del universo narrativo» (Villanueva, 1983: 20).

### 2.1.7. La antinovela

Pero hay otro término, el de *antinovela*, usado con frecuencia para aludir al carácter transgresor de las innovaciones narrativas de principios de siglo, en relación a la novelística del XIX. Se trata, por tanto, de un vocablo que pretende recoger, en algunos casos peyorativamente, la negación que Joyce, Kafka, Proust, Woolf, Gide, etc., realizaron del realismo decimonónico. Éste es el sentido que Darío Villanueva le atribuye en *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1977), aunque la narrativa de principios de nuestro siglo mereció también este calificativo porque ese carácter subversivo contra lo anterior hizo pensar a algunos críticos que desembocaría en la desaparición del género, en la muerte de la novela.

## 2.2. Otros términos: metanovela, novela abierta y novela dramática

De antinovela fue acusada en su momento *Los monederos falsos* de André Gide (1926), que es también un magnífico ejemplo de lo que se ha llamado «metanovela» o «novela en la novela». En efecto, casi un tercio de las páginas son el diario de uno de los personajes, Edouard, que trata a su vez de escribir una novela titulada también *Los monederos falsos*. Edouard, además de aludir a los hechos de su vida, anota las dificultades y dudas que se le presentan al ir conformando su novela. Por tanto, la novela aparece ante los ojos del lector como algo en construcción, aún sin hacer.

Un término muy emparentado con el anterior es el de novela abierta, porque implica también un lector diferente al de la novelística clásica, un lector que puede completar a su antojo la historia y que, por tanto, participa activamente en el proceso creativo.

Tanto el vocablo metanovela como el de novela abierta, aunque se formularon a partir de la novelística de principios de siglo, han sido aplicados con profusión a otras novelas posteriores. Y algo similar ocurre con la llamada «novela dramática», que tampoco se refiere en exclusividad a la narrativa de este período. Definida por la confluencia en la novela de elementos típicamente teatrales como el diálogo, la novela dramática arranca de las disquisiciones de Galdós y Henry James sobre la desaparición del narrador omnisciente y la presentación de los acontecimientos directamente, sin la mediación de éste (Navas Ocaña, 1999a: 298 y 1999b, 230-231). Ahora bien,

ya en nuestro siglo, críticos como Mariano Baquero Goyanes han utilizado esta denominación de «novela dramática» para estudiar algunos recursos típicos de la novelística de Joyce, Woolf, Proust o Kafka, y en particular, el tan celebrado monólogo interior (1970: 43-63). De hecho, bajo el marbete «Estructura dialogada», Baquero Goyanes emparenta, aunque distinguiéndolo muy claramente, el monólogo interior con ciertos recursos dramáticos como el «aparte» tradicional, para después constatar el uso teatral cada vez más frecuente de un recurso como el monólogo interior, surgido en el ámbito novelesco. Pero lo curioso es que el marbete «novela dramática» incluya para Baquero Goyanes uno de los elementos fundamentales de lo que otros investigadores, e incluso él mismo, han llamado «novela lírica» o «novela poética». Por lo demás, el término «novela dramática» no es aplicado en exclusiva a la novelística de principios de siglo, sino que Baquero Goyanes la considera también una de las modalidades más practicadas por los representantes del *nouveau roman*, ya que la transcripción de diálogos favorece el objetivismo propugnado por esta corriente.

En definitiva, todos estos marbetes no son sino distintos modos de describir, de definir la renovación de la narrativa contemporánea frente al realismo del XIX.

### 3. Hacia una nueva novela realista

#### 3.1. El realismo socialista

Ahora bien, algunas tendencias del siglo XX retomarán y reformularán de acuerdo con nuevos intereses los modelos de la novela decimonónica. Particularmente interesante resulta toda la problemática del llamado realismo socialista, surgido en la Unión Soviética después del triunfo de la revolución de 1917. La primera referencia al realismo socialista se encuentra en un discurso de Gronski pronunciado ante los dirigentes de diversos grupos literarios en Moscú el 20 de mayo de 1932: «La petición básica que hacemos al escritor es: escribir la verdad, retratar verdaderamente nuestra realidad, que es en sí misma dialéctica. Por eso, el método básico de la literatura es el método del realismo socialista» (en Aguiar e Silva, 1967: 94). La consagración oficial del realismo socialista, auspiciada por Stalin, se produjo en el I Congreso de escritores soviéticos celebrado en Moscú en 1934. La ponencia de Karl Radek, «James Joyce o realismo socialista», fue una de las más significativas. En su discusión con Herzfelde, otro comunista defensor de Joyce, Radek «metió en el mismo saco la técnica experimental de Joyce y el contenido pequeño-burgués de su obra: la preocupación por la sórdida vida interior de un individuo banal revelaba un profundo desconocimiento de las grandes fuerzas históricas en acción en los tiempos modernos» (Selden 1989: 38). Radek concluía: «Si fuera a escribir novelas, aprendería a hacerlo

a partir de Tolstoi y Balzac, no de Joyce» (en Selden, *ibid.*). De esta forma se establece como canon el realismo decimonónico y se rechaza la experimentación contemporánea por su visión fragmentada y pesimista del mundo.

Las teorías narrativas de Lukács estarán emparentadas con esta concepción. En «Balzac: *Los campesinos*» (1934), Lukács elevará a canon la novelesca balzaciana, capaz de trascender la visión de clase de su autor para evidenciar, aun en contra de la ideología del propio Balzac, la realidad sociohistórica y sus contradicciones. Sin embargo, criticará a menudo algunos ejemplos del realismo socialista, como las novelas del metalúrgico Willy Bredel, que le parecían a Lukács más próximas al reportaje o al informe de asamblea (Valles Calatrava, 1994: 99). En contrapartida, siempre propugnará como modelo la narrativa decimonónica. De hecho, «Goethe, Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi y Dostoievski forman parte de las lecturas permitidas en la Unión Soviética en parte gracias a los esfuerzos de Lukács» (Fokkema e Ibsch, 1977: 142). En *La novela histórica* (1937) defenderá su célebre teoría del reflejo de la realidad a partir de lo típico y de la vida popular. Y en *Significación actual del realismo crítico* (1958) someterá a examen la literatura vanguardista, las formas experimentales de Kafka, Faulkner, Joyce, etc., para concluir que éstas no son sino producto de la alienación de sus creadores, dominados por el individualismo propio del capitalismo avanzado. La angustia y el caos determinan, según Lukács, ese experimentalismo, esa anarquía formal.

### 3.2. La novela social española

Toda esta problemática tuvo una amplia repercusión en Europa sobre todo después de la II Guerra Mundial, en el momento de máximo auge de la filosofía existencialista con Jean-Paul Sartre, y fundamentalmente con su ensayo *¿Qué es la literatura?* (1948). Se generaliza entonces lo que se llamó literatura comprometida o, usando la expresión francesa, *littérature engagée*, que protagoniza un intento de transformación de las estructuras sociales. El eco de estas teorías llega también a España. El tono existencial domina en buena parte de la narrativa española de los cuarenta: *Nada* de Carmen Laforet (1942) y *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes (1947). El tremendismo de *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela ofrece también una agria visión de la realidad, una selección de sus aspectos más míseros y brutales, que anticipa en cierta forma el realismo de la década siguiente. Gil Casado (1973) llama a algunas de estas novelas parasociales, por traspasar el malestar social a la esfera de lo personal.

Pero será en la década del cincuenta cuando se afiancen las teorías del realismo social con títulos tan significativos como *La colmena* de Cela, *Los bravos* de Jesús Fernández Santos (1954), *Juegos de manos* de Goytisolo,

*Con el viento solano* (1956) y *El fulgor y la sangre* (1954) de Ignacio Aldecoa, *La zanja* de Alfonso Grosso (1961), *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald (1962), *Central eléctrica* de López Pacheco (1958), *La mina* de López Salinas (1960) o *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio.

El célebre manifiesto de Alfonso Sastre «Arte como construcción. El social-realismo: un arte de urgencia» (1958) alcanzó una gran notoriedad, aunque no están a la zaga *La hora del lector* de José María Castellet (1957) y los textos de Juan Goytisolo «Para una literatura nacional popular» (1959) y *Problemas de la novela* (1959). Todos ellos coinciden en que el novelista debe comprometerse con los males que aquejan a la sociedad y denunciarlos.

El objetivismo y el realismo crítico van a ser las dos apuestas fundamentales de este tipo de narrativa. *El Jarama* de Sánchez Ferlosio (1954) lleva hasta sus últimas consecuencias la técnica objetivista, lo que le emparenta con el *nouveau roman* francés.

#### 4. El *nouveau roman*

Esta corriente se desarrolla en Francia durante los años cincuenta y tiene en Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Butor y Claude Simon a sus principales representantes (Butor, 1964: 7). *Pour un nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, publicado en 1963, se convertiría en el texto teórico por excelencia del grupo. Robbe-Grillet opone a menudo su propio mundo novelesco al realismo decimonónico, en particular a Balzac, olvidando que en el intervalo temporal entre ambos ha habido grandes novelistas innovadores como Proust, Gide, Woolf, Huxley, Kafka, etc. (Amorós, 1966: 220). La teoría de Robbe-Grillet se asienta sobre la defensa de «la objetividad más aséptica»: lo importante no es el autor, ni la historia, ni los personajes, sólo las cosas (Ibid.). Se trata de describir lo que percibimos mediante la vista (por eso, se llamó también al *nouveau roman* «escuela de la mirada»), sin intención de expresar nada, ni de interpretar nada, prescindiendo de «la motivación psicológica o sociológica de los personajes» (Bobes, 1993: 102-103), y condenando además el realismo socialista y el compromiso. En el *nouveau roman*, «todo es presente (tiempo) y todo está presente (espacio)» (Ibid.: 103). De igual forma el narrador «actúa como un observador exclusivamente testimonial, distanciado afectiva y semánticamente» (Ibid.). La categoría clásica del personaje pierde su razón de ser<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> «Nuestro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo, es tal vez más modesto, puesto que ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero más ambicioso también puesto que tiene la vista fija más allá. El culto exclusivo de "lo humano" ha dado

En *L'Ere du Soupçon* (1956), Nathalie Sarraute dictamina también la decadencia progresiva de los elementos tradicionales de la novela, y entre ellos, de los tipos fuertes, de los personajes peculiares, de la anécdota, de la intriga atrayente. En contrapartida, Sarraute describe así lo que constituye el objeto primordial de sus novelas: «Esos movimientos sutiles, apenas perceptibles, fugitivos, contradictorios, evanescentes... Los débiles temblores, los esbozos de tímidas llamadas y retrocesos, las sombras ligeras que se deslizan, cuyo juego incesante constituye la trama invisible de todas las relaciones humanas y la sustancia misma de nuestras vidas» (en Amorós, 1966: 222). Con Sarraute el *nouveau roman* apunta hacia la corriente de conciencia (Ibid.). Si añadimos la utilización que de las técnicas objetivistas hicieron algunos novelistas sociales (es el caso de Sánchez Ferlosio con *El Jarama*), podremos observar cómo curiosamente, gracias al *nouveau roman*, confluyen, se dan la mano las principales tendencias de la novelística contemporánea: la corriente de conciencia, el objetivismo y el realismo social. Desde la objetividad aséptica y neutra, libre de motivaciones socio-políticas, de Alain Robbe-Grillet, pasando por la contemplación subjetiva de los objetos de Sarraute, no hay más que una delgada línea para llegar al objetivismo social y comprometido de Sánchez Ferlosio. Se propicia así esa tan discutida alianza entre vanguardia y compromiso, entre experimentación y conciencia social, que dará sus frutos con otra de las modalidades narrativas más célebres del siglo XX: el llamado «realismo mágico».

## 5. El «realismo mágico» hispanoamericano

En efecto, los motivos político-sociales figuran entre las constantes de la nueva narrativa hispanoamericana (Shaw, 1981: 14), aunque el abanico de posibilidades es muy amplio, desde el compromiso explícito con el socialismo de Mario Benedetti<sup>3</sup> hasta el rechazo, también explícito, de la *littéra-*

---

paso a una toma de conciencia más amplia, menos antropocentrista. La novela parece tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo de antes, el protagonista. Si no consigue reaccionar, ello querrá decir que su vida estaba vinculada a la de una sociedad ya pasada. Si lo consigue, por el contrario, una nueva vía se le abre, con la promesa de nuevos descubrimientos» (Robbe-Grillet, 1963: 39).

<sup>3</sup> Según Benedetti, «el ritmo de la historia estará marcado por el socialismo» y, en consecuencia, «habrá que inventar una nueva relación entre éste y el intelectual» (1969).

ture engagée y del realismo socialista en Borges<sup>4</sup> o en Vargas Llosa<sup>5</sup>. Mientras Carpentier afirma simplemente que «describir el mundo que está ante los ojos es cumplir una función revolucionaria» (1963; en Shaw, 1981: 15), Cortázar acepta la responsabilidad política del escritor, convencido de que «el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total». Ahora bien, insistirá una y otra vez en que «la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un contenido revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma» (en Shaw, *ibid.*). Un gran novelista, dice Cortázar, «no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje» (*ibid.*). Lo cierto es que la propuesta de Cortázar se convertiría a la larga en la más representativa del grupo de novelistas reunidos en torno al marbete «realismo mágico», desde Miguel Ángel Asturias a Manuel Puig, pasando por Cortázar, Borges, Vargas Llosa, García Márquez, etc. El compromiso con la realidad hispanoamericana se aúna con una intensa renovación formal, que retoma los hallazgos de la novelística de principios de siglo: rupturas de la línea argumental, cambios en el punto de vista, rompecabezas temporal, contrapunto, caleidoscopio, monólogo interior, estilo indirecto libre, etc. De hecho, la influencia de Woolf y Kafka sobre Borges, la de Faulkner sobre Onetti y Rulfo, o la de Joyce sobre Cortázar, está perfectamente documentada en la célebre *Historia personal del «boom»* de José Donoso (1972). Es más, muchos de estos novelistas van a confesar sus deudas con el surrealismo. La noción misma de «realismo mágico» está estrechamente emparentada con los presupuestos del movimiento francés. Así lo indicaba ya Miguel Ángel Asturias en 1962: «mon réalisme est magique parce qu'il relève un peu du rêve, tel que le concevaient les surréalistes» (en Shaw, 1962: 18). Carpentier dos años después apuntaba: «El surrealismo significó mucho para mí, me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola del nativismo traída por Güiraldes, Gallegos y José Eustaquio Rivera» (1964: 32). Y otro tanto podríamos decir a propósito de Borges, Ernesto Sábato, José Donoso o Julio Cortázar (Pagés Larraya, 1969:

---

<sup>4</sup> Creo que el deber del escritor es ser un escritor. Y si es un buen escritor cumple con su deber... Soy enemigo de la littérature engagée porque creo que se basa en la hipótesis de que un escritor no debe escribir lo que le da la gana (en Shaw, 1981: 14).

<sup>5</sup> Vargas Llosa se opone al realismo socialista, a la «literatura militante regulada por burócratas»: «la literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma» (en Shaw, 1981: 16).

79; Picón Garfield, 1975 y Navas Ocaña, 1996). Pero lo más interesante es quizás esa ocasión para la confluencia, propiciada por el realismo mágico, entre la experimentación técnica y el compromiso político-social.

## 6. La revitalización de algunos géneros románticos

### 6.1. La novela histórica

La cuestión del compromiso y la problemática del realismo planean también sobre la revitalización de algunos géneros románticos, como la novela histórica. De hecho, en España los acontecimientos histórico-políticos más destacados del siglo XX (la república, la guerra civil y la dictadura franquista) han sido novelados con frecuencia en los últimos años. Baste citar títulos como *San Camilo 1936* y *Mazurca para dos muertos* de Cela, *Una república sin republicanos* (1977) de Manuel Villar Raso, *Beatus ille* y *El jinete polaco* de Muñoz Molina, *Historia de una maestra* (1990) y *Mujeres de negro* (1994) de Josefina R. Aldecoa o *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán. Pero se han novelado además otros momentos y otros personajes históricos: la Granada musulmana en *El manuscrito carmesí* (1994) de Antonio Gala, el Egipto de Cleopatra en *No digas que fue un sueño* (1986) de Terenci Moix o la guerra de Yugoslavia en *Territorio Comanche* (1994) de Arturo Pérez-Reverte.

Para Germán Gullón este renacimiento de la novela histórica se debe a la necesidad imperiosa que el hombre siente en la encrucijada del fin de milenio de explicarse la historia, el pasado (1996: 72-73). Sea como fuere, lo cierto es que el paradigma romántico de la novela histórica ha sufrido ciertas modificaciones en los últimos años, en textos tan emblemáticos ya del género como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar. En el primer caso, la novela aparece como un auténtico «muestrario de géneros», con «aspiraciones de *summa* novelística» (relato policiaco, gótico, histórico, etc.), dominada por el juego de la intertextualidad (Talens Vivas, 1996: 402). En el segundo caso, se opta por la autobiografía, en consonancia con la historia de la vida privada, tan en boga en los últimos decenios (Ibid.: 403). Pues bien, en esto parece consistir el nuevo paradigma histórico-ficcional de la posmodernidad: en el pastiche de distintas modalidades narrativas, en las constantes referencias a otros textos y en la adopción del punto de vista autobiográfico<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Recientemente se han editado dos monografías sobre el tema: *La novela histórica. Teoría y comentarios* (1995) con estudios de Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, así como el volumen compilado por José Romera Castillo con el título *La novela histórica a finales del siglo XX* (1996).

## 7. La novela y la cultura de masas

Pero si algo ha caracterizado a nuestro siglo ha sido el desarrollo de los medios de comunicación de masas, factor responsable en último término de la consolidación de una cultura popular, mal llamada «subliteratura». Díez Borque estableció en 1972 un inventario de los relatos subliterarios que incluía la novela rosa, el folletín, la fotonovela, la novela del oeste, la policiaca, la de ciencia-ficción, la de terror y la de aventuras, con sus modalidades correspondientes: bélica, de espionaje, de agente secreto y de aventuras espaciales (Díez Borque, 1972: 45 y 109). Una de las principales objeciones es la calidad: se supone que el escritor de masas desprecia la búsqueda y la experimentación para reafirmar simplemente lo establecido. Ahora bien, los criterios de «calidad» o «altura» son evidentemente subjetivos y, como apunta Ynduráin, han sufrido constantes variaciones a lo largo del tiempo. Este hecho parece aconsejar el definitivo abandono de la noción de subliteratura (1973: 281-282).

Y, sin embargo, la literatura popular ha sido por lo general muy criticada. Adorno (1967), por ejemplo, cree que refleja y reproduce la ideología del capitalismo, que su efecto sobre las masas es el mantenimiento del sistema. De todas formas, y también desde el ámbito marxista, se han levantado algunas voces en favor de la cultura popular, entendida como oposición al arte culto, al canon establecido. Gramsci habla para estos casos de formas marginales (en Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 25). Si por una parte se la puede considerar como eminentemente conservadora, ya que reproduce la ideología y el *status quo*, por otra desarrolla un cierto carácter de crítica al sistema ideológico dominante. La novela rosa, por ejemplo, a pesar de otorgar a la mujer un papel tradicional, puede leerse también como oposición a los cánones patriarcales: lo privado frente a lo público, lo subjetivo frente a lo objetivo o lo sentimental frente a lo racional (Ibid.). Además, una de las claves de su éxito es la elaboración de una utopía (*artificial paradise*) a la que los lectores se adhieren temporalmente como mecanismo de compensación frente a una existencia llena de limitaciones y frustraciones. De ahí el placer proporcionado por el texto de masas.

Lo cierto es que estas modalidades narrativas «desarrollan temas distintos con lógicas constructivas diferentes y desde ópticas ideológicas también desiguales (el código de la sensibilidad en la novela rosa, la perspectiva romántica que tematiza el peligro de un futuro tecnificado del mundo en la ciencia-ficción, la ideología racionalista en la novela-enigma, el romanticismo individualista que cuestiona la existencia de la justicia en el mundo en la novela del oeste, etc.» (Valles Calatrava, 1991: 17). En todo caso, lo que sí es un elemento unificador es el carácter de «texto formulaico»: cuando nos enfrentamos a una obra de tal índole, siempre lo hacemos «confiando en que el mundo de la fórmula es un universo controlado y definido por unos límites

reconocibles, que naturalizan no sólo el orden social, sino también el orden narrativo. De hecho nos hallamos frente a un *continuum* que se mueve entre la mimesis y la fantasía moral, los dos polos que parecen articular cualquier texto popular» (Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 47). Por eso, Jerry Palmer señala que los géneros populares funcionan como «horizontes de expectativas» gracias a los cuales los lectores pueden predecir el texto y responder a sus demandas, y también como estrategia comercial, porque el resultado es un producto serializado y altamente rentable (1991: 116).

Por lo demás, el público al que están destinadas algunas de estas modalidades narrativas es de antemano femenino o masculino. Mientras la novela rosa convoca a un auditorio específicamente femenino, la novela de espionaje, la policiaca, la bélica o el *western* parecen dirigirse a un lector masculino. Por tanto, en esta división genérica de la recepción cultural, «lo que verdaderamente subyace a la cuestión de los *gendered genres* es el concepto de feminidad o masculinidad que en ellos se representa» (Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 101).

## 7.1. La novela negra

### 7.1.1. Algunas precisiones terminológicas: novela criminal, novela policiaca, novela negra

Pero comencemos con la novela negra, y en concreto, con algunas precisiones en relación a los marbetes novela policiaca, negra y criminal. Vázquez de Parga, en lugar de hablar de novela policiaca, sinónimo de novela-enigma, prefiere utilizar el término novela criminal, que es más amplio e incluye la novela negra y la novela de aventuras policíacas (1983: 24). Valles Calatrava mantiene también esta distinción entre novela-enigma o novela-problema, la novela policiaca clásica, y novela negra (1991: 21).

Sobre el origen del género criminal habría dos posiciones fundamentales: la de quienes piensan que los componentes esenciales de estas narraciones (el crimen y la indagación lógica) son tan antiguos como la propia historia de la humanidad (Hoveyda, 1957; Boileau y Narcejac, 1968; Díaz, 1973), y la de quienes atribuyen la paternidad del género policiaco a Edgard Allan Poe con *Los crímenes de la calle Morgue* (Rodríguez Joulia, 1970: 12-14 y Symonds, 1972: 23). Ahora bien, la novela negra es una modalidad genérica del siglo XX. El término se generalizó en Europa a partir de 1945, cuando, en la editorial francesa Gallimard, Marcel Duhamel inició la publicación de una colección bajo el título «Série Noire». Sin embargo, en Estados Unidos, se la conoce con otras fórmulas que además intentan precisar variantes: *tough story* (historia de duros), *crook story* (historia de maleantes), *thriller story* (historia conmovedora), *hard-boiled story*, etc.

### 7.1.2. Novela negra *versus* novela enigma

Habría además una serie de elementos de carácter lingüístico, estilístico y pragmático, que nos van a permitir establecer las diferencias oportunas entre novela-enigma y novela negra. Algunos críticos como Dupuy (1974: 42), Narcejac (1949: 138) o Raymond Chandler (1944: 201) han aludido al cambio lingüístico aportado por la novelística negra con respecto a la novela-enigma anterior. Mientras esta última presenta un registro culto, con tecnicismos del ámbito criminológico, forense y judicial, el relato negro intentará llevar a las máximas consecuencias su planteamiento realista reproduciendo, sobre todo en los diálogos, el lenguaje coloquial e introduciendo expresiones del argot. Pero, según Alberto de Monte, la principal innovación de la serie negra fue hacer del relato policiaco «instrumento de representación realista y (...) de denuncia social» (1962: 175). También para Valles Calatrava la crítica social, el realismo crítico, «es una característica clave del relato negro», frente a la novela-enigma, «que convierte en objeto de atención a los personajes antes que al marco que encuadra la acción, probablemente a causa de su necesidad de centrarse prioritariamente en las posibles identidades del criminal» (1991: 35-36).

En la problemática del espacio se encuentra otra de las diferencias fundamentales entre la novela-enigma y la novela negra. En la primera dominan los lugares cerrados, aislados y de carácter privado (casa o campo). Es lo lógico en un relato de índole más bien psicológica, que pretende además reducir el elenco de personajes sospechosos (recuérdese el problema de los cuartos cerrados de larga tradición desde *El asesinato de la calle Morgue* de Poe). El realismo de la novela negra demanda, en cambio, sitios públicos que retratar, paisajes ante todo urbanos, pues en ellos se encuentran la mayor parte de las contradicciones sociales y, en consecuencia, delictivas, del mundo contemporáneo.

En cuanto a los personajes, Andrés Amorós explica la creación del tipo duro propio de la novela negra gracias a la técnica objetivista. Amorós considera a Dashiell Hammett como el maestro del objetivismo: «se limita a colocar ante nosotros los hechos, sin ningún comentario, lo que produce unos efectos de sorpresa (...) especialmente apropiados para el género policíaco» (1966: 127). Gracias a esta técnica, Hammett ha creado un nuevo tipo de héroe: el *strong silent man*, hombre duro y silencioso, que habla poco, sólo actúa.

### 7.2. La novela de espías

La novela de espías, aunque nace después de la Primera guerra mundial en el área cultural anglosajona, alcanza su punto culminante durante la «guerra fría». Tiene muchos elementos en común con la novela policiaca y con la negra, además de con la de aventuras. Coincide con ellas en la supremacía

otorgada a la acción. Y se articula en torno al protagonista, el espía, que encarna muchas de las características del investigador de la literatura policiaca. La intriga y el suspense son también elementos básicos, casi siempre provocados por el peligro en que se encuentra o puede llegar a encontrarse un dirigente, un país o la Tierra entera. Esta situación de peligro a menudo procede del robo de secretos políticos, militares o tecnológicos. Además, la novela de espías se suele presentar como relato real, coincidiendo en ello con la novela negra. Y esta sensación de realidad se refuerza incluso por el hecho de que algunos cultivadores del género fueron auténticos espías, como John Le Carré y Frederick Forsyth.

### 7.3. La novela de ciencia-ficción

#### 7.3.1. Hacia una definición

También la novela de ciencia-ficción suele incluirse entre los géneros propios de la cultura de masas. Su origen estaría en los relatos de Julio Verne, Edgar Allan Poe y H. G. Wells. En 1926, Hugo Gernsback acuñó el término *ciencia-ficción* y lo definió a partir de la mezcla de hechos científicos y visiones proféticas. El éxito inmediato de estos relatos y su distribución popular, masiva, les granjeó en seguida la consideración de subliteratura. Desde entonces, muchos críticos, como Ignacio Ferreras, han señalado la dificultad y hasta la imposibilidad de elaborar una definición de la ciencia-ficción (1971: 23). Pero lo cierto es que se la ha considerado como la mejor expresión de la lucha con lo desconocido (Vian y Spriel, 1951), como la forma natural de la mitología de nuestro tiempo (Butor, 1964).

Unos de sus motivos temáticos más repetidos es la búsqueda de la inmortalidad por procedimientos diversos: la prolongación de la vida, la reencarnación o la creación artificial de vida. Esta última posibilidad es quizás la más frecuente desde que la popularizara el *Frankenstein* de Mary Shelley y alcanzara un éxito notable con títulos como *La isla del doctor Moreau* de Wells. Otro motivo muy frecuente es la máquina: armas todopoderosas, fantásticas cápsulas espaciales capaces de recorrer distancias interestelares, etc. Pero quizás la más popular sea la máquina del tiempo, porque satisface una ambición secular en el ser humano: el dominio del tiempo. En relación con él, la ciencia-ficción ha ensayado además otras posibilidades como la congelación o el letargo.

#### 7.3.2. Nuevos personajes

En cuanto a los personajes, la ciencia-ficción se sirve a menudo de *dobles*, por lo general malignos. El ejemplo quizás más ilustre sea *El doctor*

*Jekyll y Mister Hyde* de Robert L. Stevenson. También suelen aparecer *clones* (por ejemplo, en *Hijo de nadie* de Nancy Freeman se crea un clon del presidente de los Estados Unidos) y *mutantes* (Ferrini, 1971: 132). Las causas de las mutaciones son diversas, aunque casi siempre derivan del comportamiento humano, del mal uso que el hombre hace de la ciencia.

De entre los personajes no humanos destacan los *robots*, que son un elemento ya clásico de la ciencia ficción. Su origen está en la obra de Karel Capek *RUR* (Robots Universales Rossum), del año 1920. *Robot* designa a aquellas criaturas mecánicas, capaces de emular en algunos aspectos la conducta del ser humano. Cuando son antropomórficas reciben el nombre de *androides*. Desde la publicación en 1950 de *Yo, Robot* de Isaac Asimov, los robots están sujetos a las tres célebres leyes de la robótica: un robot no puede perjudicar al hombre, debe obedecer sus órdenes y no tiene que preocuparse de su propia seguridad.

La aparición de los alienígenas en la literatura, seres pertenecientes a otros mundos, que Wells describiera minuciosamente en *Los primeros hombres en la Luna* (1901), no es sino consecuencia de las investigaciones espaciales de nuestro siglo. La llegada a un extraño planeta se quedaría en mera anécdota, como apunta Rodríguez Pequeño, si éste no estuviera poblado (1995: 175). Ahora bien, el carácter y la morfología de cada pueblo, de cada raza, y el destino que les espera, dependerán única y exclusivamente del ingenio del novelista, aunque el cine y la televisión ya han popularizado algunos tipos como los lagartos, los hombrecillos verdes, etc.

### 7.3.3. El papel de la ciencia

Pero veamos qué papel desempeña la ciencia en este tipo de relatos. Las opiniones son muy diversas. Según Gattégno, «no puede haber ciencia ficción mientras no haya ciencia, y aun ciencia aplicada» (en Parrinder, 1979: 67). En cambio, José Ignacio Ferreras (1971: 24), y Jacques Sadoul (1975: 17) descartan la participación de la ciencia como algo imprescindible. Y Patrick Moore (1965) distingue entre aquellas novelas que son científicamente inexactas y las que pretenden adaptarse a los conocimientos científicos más modernos. Pero lo cierto es que la ciencia, como apunta Rodríguez Pequeño, «facilita la deliberada suspensión de la incredulidad por parte de los lectores a través de la insistencia en crear una atmósfera de credibilidad científica» (1995: 176). La ciencia convierte en verosímiles los hechos fantásticos: da de lo fantástico una explicación creíble científicamente. Se convierte, por tanto, en garantía de credibilidad.

Suvin ha definido la ciencia-ficción como «literatura del extrañamiento cognoscitivo». En su opinión, la ciencia-ficción parte de una hipótesis ficticia (literaria) que desarrolla con total rigor científico. El concepto de extra-

ñamiento la diferencia de la literatura realista, mientras que la cognición la distancia de la literatura fantástica (1984: 26).

#### 7.4. Un inciso: la utopía

Su relación con la ciencia-ficción es muy estrecha, aunque en la utopía no es imprescindible, como veremos, la presencia de la ciencia. Raymond Williams, en «Utopia and Science Fiction» (1979), distingue varios tipos: *the paradise*, es decir, una vida más feliz, cuya consecución puede deberse a un acontecimiento natural (*the externally altered world*), al esfuerzo humano (*the willed transformation*) o a un descubrimiento tecnológico (*the technological transformation*). La *distopía* y la *antiutopía* presentarían también las mismas modalidades: el infierno, es decir, un tipo de vida más desgraciado (*the hell*), como consecuencia de un evento natural (*the externally altered world*), de la degeneración social (*the willed transformation*) o del desarrollo tecnológico (*the technological transformation*).

Williams relaciona estas modalidades con la ciencia-ficción, a la que considera una categoría general, más amplia que la utopía. Y señala aquellos casos en los que la ciencia, en sus diversas formas, es uno de los componentes de estas ficciones utópicas o distópicas:

- 1) Por ejemplo, el paraíso y el infierno pueden ser alcanzados por nuevas formas de viaje, producto del desarrollo científico y tecnológico (viaje en el espacio y en el tiempo).
- 2) La alteración del mundo por un agente externo, natural, puede ser predecida y explicada por la ciencia.
- 3) Mientras que la transformación tecnológica tiene una relación directa con la ciencia aplicada. Es la nueva tecnología la que, para bien o para mal, crea una nueva vida.

Ahora bien, Rodríguez Pequeño insiste en la separación de la ciencia-ficción y la utopía, siguiendo para ello el esquema propuesto por Williams (1995: 183-184). El paraíso y el infierno, dice Rodríguez Pequeño, raramente son ciencia-ficción, sino más bien proyecciones de una conciencia mágica o religiosa. El mundo externamente alterado y la transformación deseada pueden ser ciencia-ficción o no, dependiendo del elemento que altere el mundo o que provoque la transformación. No lo serán si se trata de un elemento mágico, fantástico, o natural. La transformación tecnológica es el tipo que más puntos de contacto presenta con la ciencia-ficción, ya que el agente transformacional es siempre relativo a la ciencia. Pero para ser considerado ciencia-ficción, esa ciencia ha de hacer que la transformación aparezca como verosímil.

El género utópico tiene su origen en obras como *Utopía* de Thomas More (1516), *La ciudad del sol* de Tommaso Campanella y *la Nueva Atlántida* de Francis Bacon. Pero en su vertiente contemporánea, que es la más relacionada con la ciencia-ficción, sobresalen *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 541* de Ray Bradbury y *El fin de la infancia* de Arthur C. Clark. Se trata de distopías, que narran los peligros a los que conduce la ciencia: la degeneración del ser humano en una sociedad despersonalizada.

### 7.5. La novela del oeste. La *space opera*

Otra modalidad narrativa de la cultura popular es el *western*, la historia de la conquista del Oeste americano por los colonizadores, con la derrota y reclusión de los antiguos pobladores indios en las «reservas». Se trata, por tanto, de una modalidad de la novela de aventuras, muy difundida en el siglo XX gracias sobre todo al cine, aunque sus pioneros son del siglo XIX: Fenimore Cooper con *La pradera*, y Zane Grey, con *La región de la frontera* (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 185).

La *space opera* es, según Rodríguez Pequeño, una variante contemporánea del *western*, que sitúa las hazañas y aventuras del antiguo *cowboy* en espacios siderales, interestelares, pero respetando el esquema formulaico de la novela del oeste: un héroe masculino que vence a sus enemigos y acaba casándose con la bella de turno, reproduciendo así la concepción machista de la mujer como un trofeo (1995: 181)<sup>7</sup>.

### 7.6. La novela rosa

#### 7.6.1. Sus orígenes: el melodrama romántico

Fruto también de la cultura de masas contemporánea, la novela rosa tiene sus antecedentes más próximos en los melodramas decimonónicos, que entronizaban el sentimiento, la emoción. Anna Clark ha estudiado «el mito de

---

<sup>7</sup> Rodríguez Pequeño desarrolla la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo (1986) y la aplica a la novela policiaca, la negra, la de espías, la ciencia ficción, la utopía y la *space opera*. Mientras Albaladejo distingue sólo tres tipos de modelo de mundo (lo verdadero, lo ficcional verosímil y lo ficcional inverosímil), Rodríguez Pequeño acepta los dos primeros y añade otros: lo fantástico verosímil y lo fantástico inverosímil (1995: 135-139). Así resuelve los problemas planteados por modalidades como la ciencia ficción, regida, en su opinión, por reglas pertenecientes al modelo de mundo de tipo III, es decir, de lo fantástico verosímil, o por la utopía, que respondería al tipo IV o de lo fantástico inverosímil.

la seducción» en la literatura popular producida entre 1748 y 1848 como metáfora de la lucha de clases, ya que representa a la joven de clase media o baja como víctima del galán aristócrata o burgués. Por tanto, la desigualdad sexual (de género) implica también una desigualdad social (de clase). Y la reconciliación que supone el matrimonio es igualmente una utopía tanto al nivel de clases (con la movilidad social de la heroína y la redención de una aristocracia corrupta) como de sexos (en la complementariedad de lo masculino y lo femenino representada por la unión de los protagonistas) (En Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 56-57). La figura de la joven desgraciada y oprimida por la autoridad aristocrática, industrial o patriarcal fue rápidamente elevada a la categoría de mito popular, y como tal ha permanecido en nuestro siglo. Y esta figura ha estado presente no sólo en la novela rosa sino en la tradicionalmente llamada «gran literatura». Jane Austen y Charlotte Brontë, por ejemplo, plantean el romance como conflicto social y heterosexual: *Pride and Prejudice* y *Jane Eyre* equiparan el poder sexual con el económico y sólo de la intersección de ambos surge el desenlace feliz (Ibid.: 58).

Como apunta Bridget Fowler (1991), el *romance* contemporáneo sigue necesariamente dos modelos narrativos heredados del XIX: la superación de los obstáculos antes de la unión definitiva de los amantes en el matrimonio, o la restauración de la armonía conyugal y familiar previamente amenazada.

## 7.6.2. La evolución del *romance* sentimental inglés entre 1969 y 1990

Sánchez-Palencia ha estudiado el desarrollo y la evolución de la novela rosa, o *Contemporary Women's Romance* de acuerdo con la denominación inglesa, como artículo de consumo en el mercado anglosajón entre 1969 y 1990. Las firmas especializadas en la fórmula romántica son Harlequin y sus filiales Mills & Boon, Silhouette, Doubleday, Fawcett, etc. Harlequin cuenta ya con filial en España y publica sus títulos en castellano.

### 7.6.2.1. El *Gothic Revival*

Pues bien, en primer lugar se produce un *Gothic Revival*, inaugurado por la publicación en 1960 de *The Mistress of Mellyn* de Victoria Holt, en la estela de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y *Rebecca* de Daphne du Maurier (1938) —llevada, como es sabido, al cine por Hitchcock en 1940. Este *revival* gótico parece consecuencia directa de la situación vivida por las mujeres tras la segunda guerra mundial, cuando se las relegó de nuevo al hogar, despojándolas a la fuerza de la libertad y la independencia laboral que habían tenido mientras sus maridos estuvieron en el frente. En el género gótico de los años sesenta, las amenazas de la casa —castillo, mansión, etc.— y de la familia —en forma de herencias, antepasados secretos, escándalos y misterios— pueden

ser interpretadas –así lo ha hecho Sánchez Palencia– como exponente de esa imposición de lo doméstico sobre la vida femenina. Destacan en este sentido obras como *The House of Thousand Lanterns* de Janet Lindsay.

### 7.6.2.2. El *Historical Revival*. La reina del *Regency Romance*: Bárbara Cartland

También en los años sesenta y durante buena parte de los setenta, el *romance* será objeto de un *revival* histórico, de la mano de Bárbara Cartland, con el llamado *Regency Romance*, ambientado en la Gran Bretaña de 1811 a 1820. En estas novelas domina la identificación prosperidad económica / felicidad amorosa, una de las características fundamentales de la novelística de Bárbara Cartland, la autora más prolífica (con 575 novelas) y popular no sólo del género rosa sino de toda la literatura inglesa. En 1985 el *Guinness Book of Records* la colocaba como la autora con más ejemplares vendidos, al superar los 400 millones. Cartland tiene una concepción idealizada de la virginidad femenina, está convencida de la superioridad biológica e intelectual del hombre, por lo que el destino de toda mujer es amarlo y adaptarse a sus necesidades, encontrando en esta actitud de entrega su propia felicidad. Y en este proceso los instintos sexuales femeninos deben permanecer dormidos hasta ser despertados, como en el más clásico de los cuentos de hadas, por el beso de un hombre experimentado y tierno, que ha sido previamente redimido por esta especie de ángel-mujer (Sánchez-Palencia, 1997: 74-75). La protagonista femenina, además de ingenuidad y bondad, posee siempre una gran belleza física «en la más pura estética neoplatónica de los cuentos infantiles» (Ibid.). Cartland se opone a cualquier movimiento de igualdad. En su opinión, el lugar de la mujer no está en los altos puestos del poder político o financiero, sino en la sombra, inspirando y alentando a los hombres para que sean ellos quienes los conquisten. Una clara ficcionalización de este discurso anti-igualdad puede encontrarse en *Vote for love* (1977), ambientada en la Inglaterra sufragista de 1907. En ella, nos presenta a un personaje malvado, una sufragista, madrastra de la joven, bella y femenina Viola, obligada a unirse al movimiento sufragista en contra de su inocente y sensible voluntad. Evidentemente, estas ideas tan reaccionarias le han valido a Cartland la animadversión de muchas feministas y han provocado un rechazo generalizado de la novela rosa, identificada injustamente con ella.

De todas formas otras escritoras, como Catherine Cookson, son un claro ejemplo de lo que Fowler denomina *social democratic subgenre* (1991: 73), es decir, una novela rosa de corte histórico pero dotada de una cierta preocupación o compromiso con las clases más desfavorecidas. En los noventa, esta modalidad ha sido cultivada por la propia Catherine Cookson, Dorothy Dunnet, Philippa Gregory, Rosalind Laker o Claire Lorrimer. Es común a

todas ellas una visión histórica de la vida privada, de acuerdo con el interés actual de muchos historiadores por investigar la esfera doméstica y la conducta sexual de los individuos de una determinada época (Sánchez Palencia, 1997: 79).

### 7.6.2.3. El erotismo

Pero volvamos a los años setenta. La narrativa popular femenina de esta década tendrá que dar cuenta de la revolución sexual, propiciada por la comercialización de la píldora anticonceptiva (1961) y la legalización del aborto (1967). Alcanzará entonces una gran relevancia el subgénero erótico. Los nuevos tipos femeninos de estas novelas son mujeres fuertes, independientes económicamente, que viven su sexualidad con plena conciencia y al margen de convencionalismos sociales. *Fear of Flying* de Erica Jong, *My Secret Garden* de Nancy Friday o *Enmanuelle* de Enmanuelle Arsan se convirtieron en auténticos best-sellers. Según Carol Thurston (1987), lo verdaderamente revolucionario de este subgénero, más allá de su valor coyuntural, es su capacidad para trascender los escenarios exóticos y las apasionadas aventuras en harenes, plantaciones de esclavos o barcos piratas, y proyectar como voz coral un sentimiento de complicidad femenina que celebra su propia sexualidad en muchos casos recién descubierta. En este sentido, supone la aparición de un *corpus* unificado de literatura erótica para mujeres, que proporciona a sus lectoras la oportunidad de explorar sus propias fantasías sexuales, algo que el orden patriarcal siempre le había negado.

### 7.6.2.4. El *Superwoman Romance*

La última modalidad tratada por Sánchez-Palencia es el *Superwoman romance*, propio de la década de los ochenta, que se relaciona con el ascenso de Margaret Thatcher al poder y con la ideología thatcherista que prima la iniciativa privada, el éxito individual y el consumo postcapitalista (Ibid.: 91). A *Woman of Substance* de Bárbara Taylor Bradford, publicada en 1979, es la novela que inaugura esta nueva orientación romántica. Supone la inserción del tópico de la victimización femenina en la llamada *enterprise culture* y permite a la mujer obtener una rentabilidad económica de su sufrimiento si éste es canalizado hacia la superación profesional, incluso cuando ha de plantearse el tema del matrimonio sin amor, por interés. A *Woman of Substance* narra en primera persona la historia de Emma Harte, que nacida en el seno de una familia pobre y maltratada repetidamente por la vida, consigue levantar un imperio multimillonario gracias a su esfuerzo y a su instinto comercial. La novela fue un auténtico best-sellers, con más de cinco millones de ejemplares vendidos. E igual ocurrió con las otras dos novelas de la trilo-

gía: *Hold the Dream* (1985) y *To Be the Best* (1988). El nuevo tipo femenino de esta narrativa ha de combinar la feminidad con el poder: el sexo, la belleza y la seducción son consideradas al mismo nivel que las destrezas profesionales. Es tan importante para estas *superwomen* ser eficaces en público como deseables en privado. En ello radica su poder. Son las «armas de mujer», que luego popularizaría Melanie Griffith con la película del mismo nombre.

### 7.6.3. La novela rosa en España. Corín Tellado

En cuanto a la novela rosa en España, Andrés Amorós le dedicó al tema el ya clásico *Sociología de una novela rosa* (1968), en el que analiza algunos de los elementos recurrentes en las novelas de Corín Tellado, la principal representante durante décadas del género en nuestro país. Ya en 1968, Amorós consigna las ventas astronómicas de Corín Tellado, autora de una novela semanal de la que se editaban entonces unos cien mil ejemplares. Para esa fecha, Corín Tellado llevaba publicadas más de quinientas novelas.

Amorós describe los rasgos fundamentales de los personajes de Corín Tellado. La pareja de enamorados es joven, son muy hermosos, ricos, tienen nombres con resonancias aristocráticas o cinematográficas. Ella es muy ingenua, él muy varonil. Poseen una enorme fortuna familiar, cuyos orígenes siempre quedan en el más absoluto misterio. Carecen de ideas políticas y apenas se mencionan cuestiones de orden religioso. En cuanto a los espacios, son siempre escenarios que denotan la riqueza, el *glamour*, etc.: haciendas, fincas, mansiones, grandes ciudades como Londres, París, Nueva York. No hay escenas sexuales, aunque sí alusiones veladas a noches de amor. El final siempre es feliz. Y desde el punto de vista estilístico, dominan los epítetos de carácter tópico (risita sardónica), los giros populares, la abundancia de adjetivos, las frases de tono libresco, etc.

## 8. La novela femenina

### 8.1. La hora de la mujer

Aunque la literatura escrita por mujeres ha existido siempre, lo cierto es que en el siglo XX la escritura femenina se ha convertido en una de las protagonistas indiscutibles del acontecer literario, tanto desde el punto de vista creativo como crítico: a la cantidad y calidad de las obras de creación se une el surgimiento de una importante corriente de crítica literaria, la feminista. Pues bien, la novela ha sido uno de los géneros preferidos por la mujer, sobre todo en las últimas décadas. Por eso, la llamada «novela femenina», objeto con frecuencia de debate y análisis por parte de la crítica feminista, merece una atención especial.

## 8.2. Novela femenina versus novela rosa

La novela rosa, que acabamos de analizar, podría muy bien ser incluida aquí, aunque hemos preferido colocarla en el apartado correspondiente a las manifestaciones narrativas contemporáneas de la cultura popular, pues con ellas comparte los rasgos que la definen como tal género. El término *novela femenina* es más amplio y carece del «carácter formulaico» y, a veces también, –sólo a veces– de las connotaciones peyorativas que con frecuencia acompañan a la llamada subliteratura.

## 8.3. El concepto de escritura femenina

Ahora bien, el concepto de *escritura femenina* ha sido muy debatido, sobre todo desde que Virginia Woolf hablara por primera vez de la célebre *androginia*. Hay quienes sostienen que el sexo condiciona profundamente la obra literaria (Sukenick, 1977: 28; en Fontcuberta, 1987: 54). Otras, como Elaine Showalter, creen que es la sociedad y no la biología quien conforma la percepción literaria propia de las mujeres (Moi, 1988: 61). El caso de Ellen Moers es muy significativo: consideró en un primer momento una forma de anti-igualitarismo el análisis de la escritura femenina al margen de la historia general de la literatura, aunque después aceptó este tipo de estudios como una cuestión de estrategia, para luchar contra la discriminación (Ibid.: 64). Julia Kristeva, por su parte, definió la femineidad fundamentalmente en términos de marginalidad (Ibid.: 171). Y Hélène Cixous siempre mantuvo que el término escritura femenina es inadecuado porque nos aprisiona en una lógica binaria de carácter machista (Ibid.: 119). Entre nuestras escritoras, Soledad Puértolas ha negado también este concepto, argumentando que lo realmente discriminatorio para una mujer es que se espere siempre de ella «un peculiar punto de vista femenino» (1993: 61) y que «uno de los desafíos del escritor es, precisamente, trascender sus condicionamientos» (Ibid.: 62) (Navas Ocaña, 1997: 292-293).

## 8.4. Hacia una definición de la novela femenina

### 8.4.1. Una nueva imagen de la mujer

La misma diversidad de puntos de vista existe en torno al concepto de *novela femenina*. Pero contamos con algunos interesantes intentos de definición: por ejemplo, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* de Biruté Ciplijauskaitė (1988) o «La novela y la poética femenina» de Carmen Bobes Naves (1994). En este último caso se pretende hallar los elementos característicos de la novela femenina de acuerdo con dos criterios: las imágenes de mujer y los «rasgos del estilo femenino».

Así pues, frente a la mujer-víctima de la novela decimonónica, producto con frecuencia de la escritura masculina, la narrativa femenina contemporánea «presenta mujeres liberadas en las que el adulterio no adquiere las dimensiones de desastre que tuvo en la novela del siglo XIX» (Ibid.: 29). La aparición de «otros temas, otras conductas que puedan estar alejadas de una sobrevaloración de la sensualidad, de los sentimientos amorosos y de las relaciones entre los dos sexos», es un hecho (Ibid.: 32). Ya hemos visto cómo en la novela rosa se va perfilando otro tipo de personajes femeninos: mujeres fuertes, brillantes en su trabajo, que disfrutan de su sexualidad sin cortapisas, etc.

#### 8.4.2. Rasgos del estilo femenino

Carmen Bobes también detalla aquellos rasgos que suelen considerarse propios del estilo femenino: la sustitución del realismo social por el psicológico, la libertad sintáctica, la construcción informe, una expresión menos convencional y menos cuidada, el monólogo interior, el relato en primera persona, de corte autobiográfico, el punto de vista subjetivo y una acusada tendencia a que el mundo ficcional se inspire y se limite al mundo empírico de la autora (Ibid.: 38-39).

Parece que la mujer pretende escribir ante todo para reflexionar sobre su condición y para ofrecer una visión femenina inédita del mundo. Esto suele propiciar el discurso en primera persona, el monólogo interior, las memorias y el *flash-back*. La novela femenina contemporánea (1970-1985) de Biruté Ciplijauskaitė se subtitula por ello significativamente *Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1988), e incluye una exhaustiva catalogación de las técnicas más frecuentes para narrar el proceso de concienciación femenina. De todas formas, aparecen con frecuencia otras variantes y es evidente que la experiencia autobiográfica no puede ser considerada como un rasgo en exclusiva de la escritura femenina, ni que las mujeres escriben sólo en clave autobiográfica (Bobes, 1994: 42-44).

Por otra parte, el seguimiento de la acción se sustituye a menudo por la simple presentación de las emociones, en torno a las cuales se vertebra la unidad de la novela (Ibid.: 45). Por eso, la presencia de acontecimientos históricos adquiere en la novela femenina un *status* particular: son a menudo solamente «recursos generadores de realismo, sin que lleguen a constituirse en materia narrativa» (Ibid.: 46). De ahí que se recurra con frecuencia a la *novela-río*, aquella cuya historia se prolonga en varias generaciones: el caso de *Historia de una maestra* y *Mujeres de negro* de Josefina R. Aldecoa. Pero tanto en el caso de la modalidad autobiográfica como en la *novela-río*, «la dominante para estructurar la novela sigue siendo la visión de la narradora» (Ibid.: 47). En «Novela histórica femenina», Carmen Bobes propone para

este tipo de narrativa el término *novela de intrahistoria* (1996: 45), reservando el de *novela histórica propiamente dicha* para casos como el de *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y *Sasia la viuda* (1988) de Julia Ibarra. Como indica Ciplijauskaitė, en la novela histórica femenina «aún tratándose de una figura histórica lo que importa más es la esencia íntima de la mujer, casi atemporal. Para expresar esta nueva concepción resulta imperativo valerse de un lenguaje diferente del tradicional. La forma autobiográfica parece responder a esta exigencia: expresar la problemática, las constantes preguntas o vacilaciones desde una perspectiva subjetiva, más que ofrecer secuencias exactas o resoluciones claras» (1988: 50).

Por otra parte, la novela de concienciación femenina dista de la clásica novela de aprendizaje (*bildungsroman*), ya que no sigue la trayectoria formativa de la protagonista, sino que la suele presentar «como una mujer ya formada y con una capacidad crítica, y es su mirada la que repasa la historia y revive los hechos, desde un determinado tiempo presente, a partir de alguna circunstancia inesperada, de una situación-límite generalmente, que obliga a buscar las razones de lo que ha ocurrido» (Ibid.: 50).

Pero ninguno de estos recursos es, por supuesto, exclusivo de la narrativa femenina. En todo caso podría hablarse de «índices de frecuencia» (Ibid.: 54), de preferencias, que quizás sí marquen diferencias claras entre los relatos de hombres y los de mujeres.

## 9. Novela erótica

### 9.1. Psicoanálisis y feminismo

De todas formas, lo cierto es que el movimiento de liberación de la mujer ha traído en el siglo XX un cambio considerable en todos los órdenes y, por supuesto, también en el literario, en el narrativo. Supuso, de hecho, un importante impulso para la novela de contenido erótico, auspiciada además por el psicoanálisis freudiano, que tanta relevancia le concedió a la *libido*, al *eros*.

### 9.2. El vitalismo sexual de Lawrence y Miller. La crítica de Kate Millet

Dos de los principales representantes del llamado «vitalismo sexual» contemporáneo, D. H. Lawrence con *El amante de Lady Chatterley* y Henry Miller con sus *Trópicos* (Amorós, 1966: 146), no dudan en recurrir a las teorías psicoanalíticas. Lawrence, por ejemplo, hace un «notorio uso de la psicología freudiana» (Valverde, 1986, 9: 315). Su noción más célebre, la de «conciencia fálica», está directamente emparentada con el psicoanálisis: el yo auténtico sólo podrá ser liberado por «la conciencia fálica, que (...) no es

la conciencia cerebral del sexo, sino algo realmente más profundo, y la raíz de la poesía, vivida o cantada» (en Valverde, *ibid.*: 315). La revelación de la identidad tiene su momento supremo, según Lawrence, en la unión sexual, en la que a la mujer le toca un papel secundario, de reverencia ante el falo. En *Sexual Politics*, Kate Millet hizo una crítica demoledora de *El amante de lady Chatterley*. Según Millet, esta obra es «el relato casi religioso de la salvación de una mujer moderna (...) por obra y gracia del misterio del falo, al que el autor rinde un culto personal» (1969: 412); «la novela contiene varias escenificaciones del coito basadas en la regla freudiana según la cual “la hembra es pasiva y el macho activo”. El falo lo pone todo. Y Connie (...) acepta con gratitud todas las manifestaciones del poder y de la voluntad de su dueño.» (*ibid.*: 415).

Llama poderosamente la atención el hecho de que la literatura erótica haya sido en su mayor parte una parcela vedada a las escritoras. Desde el Marqués de Sade a Henry Miller o a Lawrence, los hombres han escrito sobre el *eros* femenino, proyectando a menudo sus fantasías y construyendo un modelo imaginario de su Otro Sexual. La mujer se reconoce entonces como protagonista de un discurso que le es ajeno. Por ello, es la literatura escrita por mujeres la que ha aportado nuevos modelos de conducta sexual, nuevas figuras femeninas que rechazan la dominación machista y viven su sexualidad con libertad y plena conciencia.

### 9.3. La novela erótica española

En la literatura española reciente contamos con un premio y una colección «La sonrisa vertical», dedicado a la narrativa erótica, con títulos tan célebres con *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes. Narradoras jóvenes como Lucía Etxebarria tratan la problemática del sexo desde la perspectiva femenina. En *Nosotras que no somos como las demás* (1999), Etxebarria narra nuevas experiencias sexuales femeninas que difícilmente hallaban lugar antes en los textos literarios (lesbianismo, masturbación, etc.).

Por lo demás, en nuestro país, el género arranca con la revista *Vida Galante* (1898) y la colección de novelas *Galante*, dirigidas por Eduardo Zamacois. En la órbita del naturalismo, *La opinión ajena* (1913) y *El delito de todos* (1933) de Zamacois, a pesar de su reputación de pornografía, contienen muchos elementos de aguda crítica social de carácter izquierdista. Otro tanto podría decirse de Felipe Trigo, con *Las ingenuas* (1901), *La sed de amar* (1905), *En la carrera* (1909), etc. (García Lara, 1986). Juan Ignacio Ferreras (1988b: 107-109) estudia también dentro de esta modalidad la producción novelística de Leopoldo Azancot, en particular *La novia judía* (1977), que lejos ya del naturalismo de sus predecesores, incorpora las técnicas narrativas últimas.

## 10. Conclusión

Ponemos así punto final a este repaso de las principales modalidades narrativas contemporáneas, un repaso que no se ha pretendido en ningún momento exhaustivo (estoy segura de que debo haber omitido alguna cuestión de interés), pero sí ha evidenciado (al menos yo así lo creo) que al paradigma decimonónico de la novela, tan celebrado, le ha sucedido un nuevo paradigma, tan rico y tan apasionante como aquél, si no más, y que la novela, como el ave fénix, siempre renace de sus cenizas. Así lo hará en el nuevo milenio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. W. (1958). *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.  
– (1967). *La ideología como lenguaje*. Madrid: Taurus, 1987.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de (1967). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1993.
- ALBALADEJO, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad, 1998.
- AMORÓS, Andrés (1966). *Introducción a la novela contemporánea*. Salamanca: Anaya.  
– (1968). *Sociología de la novela rosa*. Madrid: Cuadernos Taurus.  
– (1974). *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.
- BARDAVIO, José María (1977). *La novela de aventuras*. Madrid: SGEL.
- BENEDETTI, Mario (1969). «El boom entre dos libertades». En *Letras del continente mestizo*. Montevideo, 31-48.
- BOILEAU-NARCEJAC, (1968). *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.  
– (1994). «La novela y la poética femenina». *Signa*, 3, Madrid, 9-56.  
– (1996). «Novela histórica femenina». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.). Madrid: Visor, 39-54.
- BUTOR, Michel (1964). *Essais sur le roman*. París: Gallimard.
- CAILLOIS, R. (1941). *Le roman policier*. Buenos Aires: Editions des Lettres Françaises.
- CASTELLET, José María (1957). *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix-Barral.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

- CHANDLER, Raymond (1944). «El simple arte de matar». En *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 187-206.
- DÍAZ, C. E. (1973). *La novela policiaca*. Barcelona: Acervo.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972). *Literatura y cultura de masas*. Madrid: Al-Borak.
- DONOSO, José (1972). *Historia personal del boom*. Barcelona: Barral.
- DUPUY, J. (1974). *Le roman policier*. París: Larousse.
- EDEL, León (1955). *The Psychological Novel*. Londres.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1971). *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XX.
- (1988a). *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- (1988b). *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- FERRINI, F. (1971). *¿Qué es verdaderamente la ciencia ficción?* Madrid: Donce.
- FOKKEMA, D. W. e IBSCH, E. (1977). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1981.
- FONTCUBERTA, Mar de (1987). «La ginocrítica: una perspectiva literaria "otra"». En *Literatura y Vida Cotidiana*. M<sup>a</sup> Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds.). Madrid / Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer / Universidad Autónoma.
- FOWLER, Bridget (1991). *The Alienated Reader: Women and Romantic Literature in the Twentieth Century*. Hemel Hempstead: Harvester.
- FREEDMAN, Ralph (1963). *The lyrical novel*. Princeton: University Press.
- FUENTES, Víctor (1972). «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación». En *La novela lírica*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, II, 1983, 155-163.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LARA, Fernando (1986). *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Diputación Provincial.
- GATTÉGNO, J. (1985). *La ciencia ficción*. México: F.C.E.
- GIL CASADO, Pablo (1968). *La novela social española*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis (1973). *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona: Salvat.
- GOYTISOLO, Juan (1959). *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- GRAMSCI, Antonio (1967). *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1977.
- GULLÓN, Germán (1996). «El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. José Romera Castillo, F. Gutiérrez, y M. García Page (eds.). Madrid: Visor Libros, 63-73.

- GULLÓN, Ricardo (1979). «La novela lírica». En *La novela lírica*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, I, 1983, 243-258.  
– (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- HOVEYDA, F. (1957). *Historia de la novela policíaca*. Madrid: Alianza.
- LUKÁCS, G. (1937). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1976.  
– (1958). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1967<sup>2</sup>.
- MILLET, Kate (1969). *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MONTE, A. del (1962). *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus.
- MOORE, P. (1965). *Ciencia y ficción*. Madrid: Taurus.
- MORA SÁNCHEZ, Miguel Ángel (1992). *La novela corta de vanguardia en la Revista de Occidente y La Gaceta Literaria*. Alicante: Universidad de Alicante.
- NARCEJAC, Th. (1947). *Esthétique du roman policier*. París: Le Portulau.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1996). «Julio Cortázar y el surrealismo. Algunas reflexiones sobre los personajes femeninos de *Rayuela*». En *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Prólogo de Victorino Polo García. Murcia: Caja Murcia, 363-370.  
– (1997). «Teoría Literaria y Mujer: *La vida oculta*, de Soledad Puértolas». En *La conjura del olvido. Escritura y Feminismo*. Barcelona: Icaria, 289-305.  
– (1999a). *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.  
– (1999b). *Teoría de la literatura británica y norteamericana. I. De la Antigüedad grecolatina al siglo XIX*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925). *Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.
- PAGÉS LARRAYA, A. (1969). «Tradición y renovación en la novela hispanoamericana». *Mundo Nuevo*, 34, París, 75-79.
- PALMER, Jerry (1991). *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. London: Routledge.
- PARRINDER, P. (1979) (ed.). *Science fiction. A critical guide*. London: Logman
- PICÓN GARFIELD, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1993). *La vida oculta*. Barcelona: Anagrama.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Minuit.  
Trad. española: *Por una nueva novela*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- RODRÍGUEZ JOULIA ST. CYR. C. (1970). *La novela de intriga*. Madrid: Biblioteca Profesional de ANABA.

- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma.
- ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ, F. y GARCÍA PAGE, M. (1996). (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- SÁBATO, Ernesto (1963). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- SADOUL, Jacques (1975). *Historia de la ciencia ficción moderna 1911-1971*. Barcelona: Plaza & Janés.
- SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina (1997). *El discurso femenino de la novela rosa en lengua inglesa*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- SARRAUTE, Nathalie (1956). *L'Ere du Soupçon*. París: Gallimard.
- SARTRE, J. P. (1948). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1976.
- SASTRE, Alfonso (1965). *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral.
- SELDEN, Raman (1985). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1989.
- SHAW, Donald L. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- SPANG, Kurt, ARELLANO, Ignacio y MATA INDURAIN, Carlos (1995). (eds. lit.). *La novela histórica teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.
- SUVIN, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción (Sobre la poética y la historia de un género literario)*. México: F.C.E.
- SYMONDS, J. (1972). *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- TALENS VIVAS, José Manuel (1996). «Nuevos modelos para la novela histórica». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. José Romera Castillo, F. Gutiérrez, y M. García Page (eds.). Madrid: Visor Libros, 401-407.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad.
- (1994). *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Universidad.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1983). «La novela policiaca española». *Los Cuadernos del Norte*, 19, monográfico sobre *Novela criminal*, Oviedo, 24-27.
- VIAM. B. y SPRIEL, S. (1951). «Un nouveau genre littéraire, la science-fiction». *Les Temps Modernes*, octubre.
- VILLANUEVA, Darío (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello. Reed. Barcelona: Anthropos, 1994.
- (1983) (ed.). *La novela lírica*. Madrid: Taurus.
- WILLIAMS, Raymond (1979). «Utopia and Science Fiction». En *Science Fiction. A Critical Guide*. Ed. P. Parrinder. London: Logman, 52-66.

## PARTE GENERALE

## Novela y metanovela en España

Gonzalo Sobejano

Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginado en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código, se llama «metalenguaje».

Aunque el término inglés *«metafiction»* parece haber sido usado por vez primera por el crítico y novelista americano William H. Gass en 1970, lo significado por él ha recibido diversas designaciones, no siempre sinónimas, pero casi: autoconsciente, autorreflexiva, autorreferencial, autogenerativa (y quien esto escribe ha usado a veces términos que pretendían denominar algo idéntico o muy parecido: autotemática, escritural, escritiva, ensimismada).

En el libro de Robert Alter *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*<sup>1</sup>, no se habla de *«metafiction»*, sino de *«self-conscious novels»* (novela autoconsciente) y se daba esta definición: «A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts [ostenta] its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality» (p. x). Linda Hutcheon publica cinco años más tarde, en 1980, un estudio sobre la novela bajo el título *Narcissistic Narrative*<sup>2</sup>: narrativa narcisista, pues, en el mismo buen sentido que «ensimismada». En 1984 ven la luz dos libros de particular interés en el presente caso: el de Patricia Waugh *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* y el del hispanista Robert C. Spire *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*<sup>3</sup>.

La definición de Patricia Waugh es aproximadamente la misma ofrecida por Alter: *«Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality»* (p. 2).

En cuanto a Robert Spire, distingue entre el modo metafictivo (ya al borde de la teoría novelística) como diametralmente opuesto al modo de la ficción-reportaje (al borde de la realidad extratextual histórica) y estudia la metanovela española como un movimiento que, usando de aquel modo metafictivo, puede mejor llamarse «self-referential novel» (novela autorreferencial), por cuanto dirige su atención no al mundo representado («story») exclusiva ni primariamente, sino sobre todo al proceso de ir creándolo, bien mediante el acto de escribir (categoría 1), o mediante el acto de leer (categoría 2), o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso (categoría 3). A la categoría 1 (centrada en el mundo del autor fictivo durante el acto de escribir: el proceso de escribir aparece como producto) la ve Spire óptimamente ejemplificada por *Juan sin Tierra*, 1975, de Juan Goytisolo. La mejor ilustración de la categoría 2 (el proceso de leer funciona como devenir) la ve Spire en el texto se centra en el mundo del lector fictivo durante el acto de leer) sería para el mismo crítico *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo. Y *El cuarto de atrás*, 1978, de Carmen Martín Gaité, representaría a la categoría 3 (centrada en el mundo de la metanovela aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto. La acepción primera es tan comprensiva que parece generalizable a todas las novelas que ponen de relieve su virtud innovadora, su diferencia epistemológica, su consciencia de una rica intertextualidad literaria; pero también esta acepción es lícita porque sus mantenedores reclaman ostentación y sistema en el planteamiento -dentro de la novela- de una concepción teórica sobre el novelar.

Sería aclaratorio convenir en que la metaficción, conforme a lo que acabamos de indicar, admite dos sentidos: uno amplio (la novela autoconsciente, según Alter y según Waugh) y otro estricto (la novela autorreferencial, según Spire). Esta segunda acepción es más delimitadora: entiende por metanovela aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto. La acepción primera es tan comprensiva que parece generalizable a todas las novelas que ponen de relieve su virtud innovadora, su diferencia epistemológica, su consciencia de una rica intertextualidad literaria; pero también esta acepción es lícita porque sus mantenedores reclaman ostentación y sistema en el planteamiento -dentro de la novela- de una concepción teórica sobre el novelar.

Se evitarían, creo, imbricaciones y confusiones si en nuestra lengua distinguiéramos la *novela escritiva* (así denominé lo abarcado en la acepción amplia) de la *metanovela* (lo encerrado en la acepción estricta). Por ejemplo, Spire se ocupa de *Fragmentos de apocalipsis* (1977), de Gonzalo Torrente Ballester, como de una «metanovela de la lectura» (categoría 2), con muy buenas razones, ya que ahí el autor fictivo de una novela en proyecto va elaborando ésta mediante consulta frecuente con otro personaje (Lénučka) que lee los sucesivos fragmentos y los somete a crítica. Spire no se ocupa, en cambio, de *La saga/fuga de J. B.*, aunque es obvio que este texto, sembrado de experimentos formales, de alardes gráficos y lingüísticos, revisa paródicamente la novela estructural moderna, el romance, la poesía hermética, el artículo periodístico, el sermón, el discurso forense, la disertación científica, las clasificaciones del estructuralismo, los análisis estilísticos, el folletín, los slogans del turismo; trata de desarmar múltiples mitos; contiene, además, un juicio crítico acerca de la propia novela. Podría considerarse, pues, una novela escritiva: una novela metafictiva en sentido amplio.

Pero viniendo a la acepción estricta y siguiendo las categorías tan bien marcadas por Robert Spire, daré una nómina de las novelas españolas de estos últimos años que creo pueden considerarse metanovelas (las señaladas en negrita son aquellas de que trata Spire, quien se ocupa también, en los primeros capítulos, del *Quijote*, como ya hacía muy lúcidamente y con oportuna insistencia Robert Alter, de *Niebla*, atendida también por Alter, y de ciertas novelas de Jarnés, Torrente y Cunquero que yo veo más como novelas escritivas que como metanovelas). La lista -que lectores enterados podrán enriquecer- sería la siguiente:

1. Metanovelas de la escritura: *Tiempo de destrucción [1962-63]*. Recuento, 1973. Juan sin Tierra, 1975. Los verdes de mayo hasta el mar, 1976. La novela de Andrés Choz, 1976. *La Isla de los Jacintos Cortados*, 1980. La tribada falsaria, 1980. *Paisajes después de la batalla*, 1982. *Mazurca para dos muertos*, 1983. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, 1983. *Papel mojado*, 1983. *La tribada confusa*, 1984. *Estela del fuego que se aleja*, 1984. *El hijo adoptivo*, 1984. *Letra muerta*, 1984. *La orilla oscura*, 1985. *El desorden de tu nombre*, 1989 (ésta, a la vez, metanovela de la escritura, de la lectura y del discurso oral).
2. Metanovelas de la lectura: Fragmentos de apocalipsis, 1977. La muchacha de las bragas de oro, 1978. La cólera de Aquiles, 1979. El castillo de la carta cifrada, 1979.
3. Metanovelas del discurso oral: *Señas de identidad*, 1966. *Reivindicación del Conde Don Julián*, 1970. *Diálogos del anochecer*, 1972. *Fabián*, 1977. El cuarto de atrás, 1978. Makbara, 1980. Teoría del conocimiento, 1981. *Sabas*, 1982. *Diálogos de la alta noche*, 1982.

Son treinta y, aunque pueda proponerse la supresión de algunas o la adición de otras, el elenco no es insuficiente.

No parecerá extraño a quien recuerde la gestación de *Tiempo de destrucción* (novela escrita en los años 1962-63 y publicada en 1975) que fuese Luis Martín-Santos un autor tentado de compaginar el producto y el proceso. Examiné el caso en un trabajo editado en Alemania: «Teoría de la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)»<sup>4</sup>. Recordaba allí que el propósito de Martín-Santos, comprobable en sus borradores, había sido incluir en *Tiempo de destrucción* sus reflexiones acerca del ir haciéndose entre sus manos esta novela; propósito del cual (como se deduce de las partes revisadas) el escritor se retractó, excluyendo al fin tales reflexiones. De este fenómeno de *inclusión-exclusión* se infiere que el autor no confiaba en la madurez de sus lectores para aceptar junto a la escritura de la aventura la aventura de escribirla, o bien que él mismo no se sentía capacitado para salir airoso de una tarea nada habitual en aquellas fechas.

En ese mismo trabajo mostraba cómo Juan Benet introduce en sus novelas la teoría novelística sólo levemente, por vía de *alusión*, en forma de claves orientadoras que, sin romper el hechizo de la narración, invitan al lector a percibir más intensamente el misterio que el lector aspira a sondear a través de su estilo.

Descaba mostrar allí también cómo Juan Goytisolo, de manera más densa o menos sutil, ejercitaba la *admisión* de la teoría dentro de las novelas por él escritas a partir de 1966, acogiendo explicaciones de lingüística y de concepción del novelar en una búsqueda de técnicas nuevas paralela a la búsqueda de una nueva identidad personal que desechara o deshiciese, entre otras arráigadas mentiras, la mentira del realismo convencional.

Trataba, en fin, en aquel trabajo, de señalar como Luis Goytisolo, en cuya obra la teoría literaria llega a un máximo de *integración*, hasta el punto que sin ella el edificio de *Antagonía* se vendría abajo, expresa con incomparable complejidad la angustia ante el problema de qué hacer con la propia vida cuando la conciencia ético-política, arriesgada al máximo, se siente impedida de trascender a la práctica. Es en ese momento de crisis y epifanía cuando Luis Goytisolo comprende que su salvación, como la de cualquier artista, no puede consistir en otra cosa que en la elaboración paciente e inspirada de una obra de arte digna, como tal, de trascender.

«Tema cardinal de la nueva novela -escribí en 1979-<sup>5</sup> parece ser la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placenteramente ejecutada y observada como una proeza de la voluntad de ser». «Se quiere exhibir los problemas formales en la novela misma, respondiendo así a una ética artística». No reitero hoy lo entonces deducido. Reproduzco las líneas finales del trabajo publicado en Alemania:

«En los cuatro escritores comentados se da lo que Jürgen Schramke [en *Zur Theorie des modernen Romans*, Munich: C.H. Beck, 1974, p. 139] considera decisivo de la moderna novela occidental: la busca de una mundo novelesco representable. El novelista no se aplica sólo a crear un mundo: pretende además revelar a su mejor destinatario su esfuerzo por penetrar y dominar la realidad hasta configurarla en un cosmos imaginario que sea, no independiente de ella (pues esto es imposible), sino digno de absoluta permanencia y émulo de la realidad: de esa realidad sorprendente para Luis Martín-Santos, enigmática para Juan Benet, y para Juan y Luis Goytisolo ruinoso pero inagotable».

Omito aquí *Recuento* (la primera novela metafictiva de este tiempo) y omito *Juan sin Tierra* porque a aquella inicial unidad (obertura) de la tetralogía de Luis Goytisolo, como a todo su conjunto, han dedicado estudios especialmente atentos a la construcción metafictiva algunos críticos muy enterados, como otros han consagrado estudios pertinentes a la metanovela de Juan Goytisolo<sup>6</sup>. En el citado libro de Spire se trata de *La novela de Andrés Choz*, de José María Merino, suficientemente.

En un artículo publicado en Rouen, «La novela epistolar en *La Isla de los Jacintos Cortados*, de Gonzalo Torrente Ballester, y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, de Miguel Delibes»<sup>7</sup>, cotejé ambas obras, apreciándolas en buena medida como metanovelas. El diarista allí y el epistológrafo aquí, aunque escriban empalados por el afán de atraer a una mujer, reflexionan a menudo acerca de la realización de su escritura: aquí se plantea el ejercicio como algo que sería cuaderno de confesiones, carta de amor, novela en proceso (con sus capítulos) y diario secreto; éste comenta con frecuencia el sentido y la forma de sus mensajes, sus hábitos como escritor, la pertinencia o impertinencia de ciertas expresiones, y lleva a cabo -bajo la mirada nostálgica y paródica del autor- la reivindicación práctica de un género en desaparición: la carta íntima, redactada con esmero.

También en forma epistolar (sesenta y tres cartas de Juana a Daniel) están escritas las *Tribadas* (la *Falsaria* y la *Confusa*) de Miguel Espinosa. Juana aspira, como Daniel, a interpretar un desastroso caso de amores ocurrido a éste y que le tiene obsesionado, para lo cual le sirven sus propios comentarios y los ajenos, que ella colecciona y copia, de suerte que muchas de las misivas de la abnegada Juana son comentarios suyos a comentarios de otros y transmisión literal de éstos, los cuales adoptan a veces forma de documento, relato, poema, parábola, crítica, historieta, semblanza, juicio o glosa. Originan así las cartas muy varias especies de escritura, viniendo a ser cauces de experimentación: epistolografía multigenética y heterodoxa. En las páginas introductorias de la edición conjunta y definitiva de esta obra de Espinosa<sup>8</sup> indiqué sus principales rasgos metafictivos: el descubrimiento inmanente de las estructuras de la novela; la reflexión sobre el significado y la forma de los textos atribuidos a diversos personajes; la superioridad del comentario respecto al suceso que lo desencadena; los juicios sobre el estilo y el valor de la palabra o sobre la hechura de las mismas cartas; la viva resonancia que en *La tribada confusa* adquiere el texto de *La tribada falsaria* publicado antes (comparable a la que en el *Quijote* de 1615 alcanzaba el de 1605); el encaje de unos textos en otros; las versiones críticas del «caso» en el interior de la ficción; el socavamiento de las convenciones narrativas; la tendencia a parodiar estilos (el trivial, el pedante, el místico); el tratamiento plural de un misma situación; las referencias intertextuales; la presencia de poemas en verso y en prosa.

*Paisajes después de la batalla*, de Juan Goytisolo, es en mi opinión más bien una *antinovela* que una metanovela. Antinovelas eran ya *Juan sin Tierra* y *Makbara*, pero lo son en mayor medida *Paisajes* y *Las virtudes del pájaro solitario* (1988). Aquí, pidiendo excusas, he de volver a citar un trabajo propio: «La novela ensimismada (1980-1985)»<sup>9</sup>.

Agrupaba yo en ese trabajo las novelas que consideraba mejores y más características de los años acotados, en tres sectores, siguiendo en parte la distinción de Carlos Peregrín Otero entre «neonovela» (la que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género) y «antinovela» (aquella que desentraña el género pensándose a sí misma). Aunque críticos como Patricia Waugh recuerdan que «antinovel» o «antiroman» es uno más de los nombres que se han dado a la novela autoconsciente o «metafiction», me parecía a mí entonces conveniente, y sigue pareciéndomelo ahora, completar la distinción de Otero con una tercera categoría: la «metanovela». Por su reflexividad, la «antinovela» podría confundirse con la «metanovela», pero ésta admite varias especies, y parece útil reservar el nombre «antinovela» para la especie que infringe los supuestos compositivos de la novela envolviendo en el trastorno ataques radicales contra ideas, principios o estados de cosas.

Así pues, en «La novela ensimismada» (ensimismada en el sentido de que se afana por ser ella misma, por girar vital en su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva) proponía yo tres grupos: neonovelas (*Saül ante Samuel*, de Benet; *El jardín vacío*, de Millás, etc.), antinovelas (*Makbara*; *Paisajes*; *La larva*, de Julián Ríos; *Gramática parda*, de Hortelano; *Amado monstruo*, de Javier Tomeo) y metanovelas (las últimas obras de Luis Goytisolo y algunas novelas de las que aquí estoy hablando).

No quisiera incurrir en rigidez clasificatoria. Las grandes personalidades y las obras de arte verdadero son inclasificables, de acuerdo. Con todo, para ser lo más claro posible, diría yo que las mejores neonovelas de este tiempo son las de Juan Benet, las mejores antinovelas las de Juan Goytisolo y el más monumental ejemplo de metanovela la *Antagonía*, de Luis Goytisolo. Por lo demás, la mayoría de las novelas sobresalientes de estos años últimos poseen a la vez rasgos de las tres categorías: sólo el predominio de los que definen una de ellas permite la distribución apuntada.

*Paisajes después de la batalla*, neonovela en su original composición a base de «textos-vilano» y antinovela por su demolición de formas e ideas, estructuras y géneros, también es metanovela porque se ostenta como artificio (diseño laberíntico del discurso, comparable al metro de París) y porque reflexiona sobre su propia ejecución: «yo: el escritor / yo: lo escrito / lección sobre cosas, territorios e Historia / fábula sin ninguna moralidad / simple geografía del exilio».

En la *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela, el narrador se infunde en varios personajes y, a través de uno de ellos, Robín Lebozán, llega a una postura metafictiva. Lebozán revélase en muchas páginas como el compositor del texto, meditando sobre la memoria que revuelve sucesos y nombres, despertando a altas horas de la noche para corregir lo que lleva escrito, presagiando el punto final de la historia, interpretando los versos de Poe que presiden esta elegía galaica de la memoria dispersa.

A otros trabajos propios he de apelar (y vuelvo a pedir excusas) para no repetir aquí lo que acerca de *Papel mojado*, *Letra muerta* y *El desorden de tu nombre*, como metanovelas, tengo escrito. Se trata de los artículos «Juan José Millás, la fábula policial de la extrañeza» y «Sobre la novela y el auctor de una novela»<sup>10</sup>. En el primero consideraba yo a *Papel mojado* como una novela postmoderna de la novela, mientras rodeando en A cumpliendo estos textos parciales se iba escribiendo la «reflexión autorcrítica sobre el proceso de escribir (o leer) la novela que se está escribiendo (o leyendo)» y «la libertad de la fantasía para jugar con personajes e inventar situaciones irrealizables». Han pasado diez años y, aunque el diálogo no ha prosperado mucho, la metaficción se sostiene, y una novela como *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, de 1988, es metanovela de la escritura, de la lectura y del diálogo concreador. Pues, a pesar de lo dicho sobre la profunda humanidad de aquel empeño en alcanzar una ilusión de sustancia por encima de cualquier comunicación efectiva, es muy humano buscar una comunicación dialogal -entre dos personas distintas- para componer, por ejemplo, esa confesión que necesitamos decir no a nosotros mismos, sino a una persona distinta, experimentando así en la contradicción la compañía. Aunque todo ello sea dentro de una ficción que finge ser el devenir de otra ficción; simulacro una y otra del mundo verdadero, regido -no ficticiamente- por el deseo, el trabajo y la muerte.

La imagen de las cajas chinas unas dentro de otras (símil tan favorecido como el del juego de espejos por la metanovela) se impone al lector de *Estela del fuego que se aleja*, obra de Luis Goytisolo ésta con su *Antagonía*. El narrador impersonal de la historia de A comprende a B como narrador de su propia historia; la narración de B abarca en sí a la narración de V, y ésta registra la intervención narrativa de W, mientras rodeando en A ocultando estos textos parciales se iba escribiendo la «reflexión autorcrítica sobre el proceso de escribir (o leer) la novela que se está escribiendo (o leyendo)» y «la libertad de la fantasía para jugar con personajes e inventar situaciones irrealizables». Han pasado diez años y, aunque el diálogo no ha prosperado mucho, la metaficción se sostiene, y una novela como *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, de 1988, es metanovela de la escritura, de la lectura y del diálogo concreador. Pues, a pesar de lo dicho sobre la profunda humanidad de aquel empeño en alcanzar una ilusión de sustancia por encima de cualquier comunicación efectiva, es muy humano buscar una comunicación dialogal -entre dos personas distintas- para componer, por ejemplo, esa confesión que necesitamos decir no a nosotros mismos, sino a una persona distinta, experimentando así en la contradicción la compañía. Aunque todo ello sea dentro de una ficción que finge ser el devenir de otra ficción; simulacro una y otra del mundo verdadero, regido -no ficticiamente- por el deseo, el trabajo y la muerte.

La condición escritural y hasta cierto punto metanovélica de *El hijo adoptivo*, de Álvaro Pombo, me parece aquí digna de mención. No es sólo que la mayoría de los segmentos del breve texto sean hojas de diario del protagonista, sino que éste, un escritor, releendo un último relato de su madre, también escritora, fechado dos años antes de morir ésta, reconoce una historia que es casi la misma que él está contando haber vivido. Y el escritor-protagonista es capaz de afirmar: «Escribo, luego existo. Luego existe un mundo irrevocable por obra y gracia de mis palabras, de la palabra, del verbo que se hace carne y habita en nosotros».

Ya señalaba muy discretamente Robert Alter (pp. 182 y 222 de *Partial Magic*) que los escollos de la novela autoconsciente eran principalmente dos: el cerebralismo y el juego gratuito. Por una parte -comento yo- se trata casi siempre en estas novelas de dar forma a las reflexiones de un escritor o de un intelectual muy exigente; por otra parte, las reflexiones y refracciones, los desdoblamientos o multiplicaciones, los efectos especulares o mostraciones del andamiaje, pueden conducir a un experimentalismo arbitrario. Nada de esto sucede en el *Quijote*, *Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste*, *Tom Jones* o en el *Pale Fire* de Nabokov, según Alter; pero otras novelas se resienten de alguno de esos peligros, aun obra tan influyente como *Les faux monnayeurs* de Gide. El que concierne a España, creo que estos riesgos son más visibles en las que he llamado «antinovelas» (particularmente en *Larva*, 1983) que en las «metanovelas».

En la página 95 de *El hijo adoptivo* se dice acerca de la finalidad del escritor: «Es una ilusión de realidad lo que buscamos, una ilusión de sustancia; no una efectiva comunicación». Aun que esta finalidad parezca menos humana que la comunicativa, puede serlo tanto como ella, pues la comunicación busca un inmediato entendimiento consolatorio, pero la paciente tarea de escribir en soledad, luchando por alcanzar la ilusión de ser-más, revela un profundo anhelo humano: perdurar.

Es tal la ilusión de sustancia con que la escritura crea un mundo, que el intento de no-ser percibido las formas y los fines del oficio de escribir viene a valer como prueba justificativa del ser mismo del que lo ejecuta a fin de no hundirse en la nada del no-ser percibido. Y si el protagonista de *El hijo adoptivo*, lejos del ruido mundanal, era capaz de mantener «Escribo, luego existo», un año después otro personaje de *La orilla oscura*, José María Merino, enuncia idéntico principio: «Escribo, luego existo» (p. 182 de la primera edición). Ya un crítico americano advertía que el lema de los recientes narradores «geográficos» bien podía ser ése: «Scribo, ergo sum»<sup>11</sup>. *La orilla oscura* es, por cierto, la culminación española de la novela que reflexiona sobre su propia textura, sobre su ir haciéndose y sobre los confines de lo real con lo ficticio, logrando un complejo y sutil «reencantamiento de la realidad»<sup>12</sup>.

Sobre las «metanovelas de la lectura» nada diré en este contexto: todas las que pueden contarse (de Torrente, Juan Marsé, Luis Goytisolo y Javier Tomeo) han sido muy bien examinadas por Robert Spire en su libro. La obra maestra es, aquí, *La cólera de Aquiles*, única entre ellas que presenta a un personaje leyendo un texto escrito por él mismo (las otras tres suponen que alguien va leyendo lo escrito por otro). Estas metanovelas de la lectura surgen algo después que las de la escritura, como en la crítica literaria la atención hacia el papel del lector ha sucedido a la concentrada en el escritor. Por lo demás, las metanovelas de la escritura son ya «de la escritura»: el que escribe está leyendo lo que escribe y, primer lector de su texto, es quien mejor podría conocer la diferencia entre el proyecto y el producto. Por su parte, las metanovelas de la lectura son ya «de la escritura» (ajena o propia) porque no es posible leer lo que no está escrito y porque, como se viene repitiendo sobre todo a partir de Borges, sin algún lector lo escrito no puede alentar ni pervenir. Si añadimos que hay tantas lecturas como lectores (no sólo sujetos distintos, sino distintos estados de un mismo leyente) y si admitimos que todo lectura supone una tergiversación o «misreading», quizá podamos sospechar que a estas «metanovelas de la lectura» (pocas aún en España, patria del hidalgo que enloqueció leyendo) les tenga reservado el destino más fecundo porvenir.

En cuanto atañe, finalmente, a las «metanovelas del discurso oral», Spire estudia en su monografía las más densas: *El cuarto de atrás*, *Makbara* y *Teoría del conocimiento*. Si estimo oportuno recordar *Señas de identidad* y *Don Julián* es por considerarlas como antecedentes sólo parciales del procedimiento: en ambas el protagonista dialoga consigo -autodiálogo- y muchas veces, dentro de su autodiálogo, reflexiona sobre el hacerse del texto, un texto en el que el discurso toma decidida ventaja sobre la historia. Robert Spire no menciona la tetralogía de José María Vaz de Soto, cuyas dos primeras muestras (*Diálogos del anochecer* y *Fabián*) motivaron que, en el artículo publicado en *Ínsula* en 1979, ponderase ya una nota nueva, la «memoria autobiográfica en forma dialogal», yuxtapuesta o asociada a otras dos notas nuevas: «la reflexión autorcrítica sobre el proceso de escribir (o leer) la novela que se está escribiendo (o leyendo)» y «la libertad de la fantasía para jugar con personajes e inventar situaciones irrealizables». Han pasado diez años y, aunque el diálogo no ha prosperado mucho, la metaficción se sostiene, y una novela como *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, de 1988, es metanovela de la escritura, de la lectura y del diálogo concreador. Pues, a pesar de lo dicho sobre la profunda humanidad de aquel empeño en alcanzar una ilusión de sustancia por encima de cualquier comunicación efectiva, es muy humano buscar una comunicación dialogal -entre dos personas distintas- para componer, por ejemplo, esa confesión que necesitamos decir no a nosotros mismos, sino a una persona distinta, experimentando así en la contradicción la compañía. Aunque todo ello sea dentro de una ficción que finge ser el devenir de otra ficción; simulacro una y otra del mundo verdadero, regido -no ficticiamente- por el deseo, el trabajo y la muerte.

## LA NOVELA HISTÓRICA ESPAÑOLA EN LA TRANSICIÓN Y EN LA DEMOCRACIA

Mar LANGA PIZARRO

U. I. de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Alicante)

Hace treinta años de la muerte de Franco, y veinte de la eclosión de lo que se llamó «la nueva narrativa española», epígrafe bajo el que se pretendía agrupar a un grupo llamativamente nutrido de escritores que habían optado por la prosa de ficción, y estaban obteniendo el favor del público y de buena parte de la crítica. El paso del tiempo ha permitido formular algunas características de la narrativa de este periodo: la proliferación de cuentos y novelas cortas, la recuperación del placer de contar historias, la simplificación de estructuras, la diversidad de temas y estilos, el individualismo, y la presencia de protagonistas insatisfechos.

Además, parece certificado el declive de la novela experimental (que, sin embargo, ha seguido teniendo cultivadores como Miguel Espinosa, Juan Benet, Julián Ríos y Aliocha Coll), frente al auge de la novela de género, fundamentalmente la policiaca (con el magisterio de Manuel Vázquez Montalbán, y nombres consolidados como Eduardo Mendoza, Juan Madrid y Andreu Martín) y la de tema histórico (cultivada por veteranos como Gonzalo Torrente Ballester y Jesús Fernández Santos, y por narradores más jóvenes, como Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina y Lourdes Ortiz).

En muchas ocasiones, no obstante, se trata de géneros impuros, en que los rasgos de una determinada tendencia se ven mezclados con los de otra: encontramos narraciones en las que confluyen temas y recursos de la novela histórica, policiaca y de aventuras (Arturo Pérez Reverte, Matilde Asensi), creaciones culturalistas con evocaciones históricas (Antonio Colinas, Jesús Ferrero, Javier Marías), trazos líricos e intimistas en el relato de hechos pasados (Julio Llamazares).

toria embutida en el memorialismo (Jorge Semprún)... De cualquier modo, la vertiente histórica, en sus más diversas expresiones (pura o impura; de la intrahistoria o propiamente histórica; tradicional o innovadora), ha sido una de las más cultivadas y de las mejor acogidas de la narrativa española desde 1975. Por eso, no es ocioso acercarnos a la evolución de la «novela histórica», antes de centrarnos en algunos de sus representantes actuales.

## Historia del género

Llamamos novela histórica a aquella que trata de reproducir de modo verosímil una determinada época del pasado, preferentemente no vivida por el autor. Para ello, conjuga lo real y lo inventado, las técnicas historiográficas y las novelescas. Del peso que tengan los asuntos históricos y las pretensiones literarias dependerá que la obra se adscriba a este subgénero, o pertenezca a la categoría de las memorias, los diarios, las biografías, las crónicas, las leyendas, las novelas costumbristas, etc.

Y es que la unión de documentación y fantasía se halla en obras de todos los tiempos, desde los mismos orígenes de las culturas escritas: la escritura fue el medio para fijar los hechos que interesaba recordar a una comunidad, pero esa «verdad histórica», en sus comienzos, se tiñó de leyendas, de imaginación, de datos manifiestamente falsos... Así pues, se puede considerar que la novela histórica cuenta con antecedentes como la epopeya, la épica, las crónicas medievales, las prosificaciones de cantares de gesta, y las novelas de caballerías.

Sin embargo, lo que hoy conocemos como «novela histórica» no surge hasta finales del siglo XVIII, y no alcanza su primer momento de esplendor hasta principios del siglo XIX. Como explicó György Lukacs en su célebre estudio *La novela histórica* (1936), es un subgénero que se ve impulsado por la Revolución Francesa (el desarrollo de la burguesía provocó el sentimiento popular de ser parte de la Historia) y el Romanticismo (con su insatisfacción, su indagación en el pasado y el auge de los nacionalismos).

Tras las novelas dieciochescas de marco histórico y finalidad didáctica (Pedro de Montengón, *El Rodrigo*), el siglo XIX trajo consigo el interés por reconstruir el pasado a través de la narrativa de ficción. Y el paradigma son las obras del escocés Walter Scott (1771-1832), quien, desde el nacionalismo romántico, indagó en la Historia escocesa (*Waverley*, 1814) e inglesa (*Ivanhoe*, 1820), y encontró en ellas un refugio y un modo de reinterpretar y criticar el presente. El éxito del subgénero se hizo patente en toda la literatura finisecular occidental, tanto romántica como realista: encontramos valiosas aportaciones en Francia (Victor Hugo, *Nôtre-Dame de París*; Alexandre Dumas, *Los tres mosqueteros*; Gustave Flaubert, *Salambô*), Italia (Alessandro Manzoni, *Los novios*), Rusia (Alexandr Pushkin, *La*

hija del capitán; Lev Tolstói, *Guerra y paz*), Alemania (Theodor Fontane, *Antes de la tormenta*), Polonia (Alexander Glowacki, *Faraón*; Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*), Estados Unidos (James Fenimore Cooper, *El último mohicano*)... El rasgo que identifica estas obras es la presencia de un narrador, generalmente extradiegético, que construye un mundo literario en el que conviven unos «héroes medios» que acaban triunfando.

Tampoco los escritores españoles se mantuvieron al margen de esa moda: en la segunda década del siglo XIX, novelistas emigrados como Valentín Llanos y Telesforo de Trueba y Cossío escribieron sus novelas históricas en inglés; y el anónimo autor de *Jicotencal* publicó en Filadelfia el relato de la conquista de Hernán Cortés. Ya plenamente románticas son *El doncel de don Enrique el Doliente* (Mariano José de Larra), *Sancho Saldaña* (José de Espronceda) y *El señor de Bembibre* (Enrique Gil y Carrasco). Manuel Fernández González, con sus obras por entregas, representa el paso del Romanticismo al Realismo. Dentro de este último movimiento, destacan los cuarenta y seis *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. Y también algunos de los principales escritores del primer tercio del siglo XX contribuyeron al desarrollo de este subgénero: Pío Baroja (*Memorias de un hombre de acción*) y Ramón María del Valle-Inclán (con las trilogías *La guerra carlista* y *El ruedo ibérico*) son dos de los mejores ejemplos.

Con la Guerra Civil, el panorama intelectual español se empobreció, como consecuencia del exilio, la censura, la crisis editorial y la penuria generalizada. En la primera postguerra, convivieron las obras testimoniales y conformistas con la novela estilizante y la vuelta al realismo decimonónico. La contienda bélica se convirtió en foco de interés tanto de las novelas escritas por los vencedores (Agustín de Foxá, *Madrid, de corte a checa*, 1938; José María Gironella, con la trilogía formada por *Los cipreses crean en Dios*, *Un millón de muertos* y *Ha estallado la paz*, 1953-1966) como de las publicadas por los exiliados (Ramón J. Sender, con las nueve novelas de *Crónica del alba*; Arturo Barea, con las tres de *La forja de un rebelde*; Max Aub con las seis de *El laberinto mágico*; Manuel Andújar, con las tres de *Vísperas*)... Al margen de eso, el subgénero no vivió sus mejores momentos: la actitud crítica del realismo social de los años cincuenta se centró en mostrar la cotidianidad del momento; y la experimentalidad de los sesenta y los primeros setenta se volcó más en el desarrollo formal que en la temática.

Mientras, el panorama internacional ofrecía muestras del género tan interesantes y dispares como las de Robert Graves (*Yo, Claudio*, 1934), Mika Waltari (*Sinuhé, el egipcio*, 1945) y Marguerite Yourcenar (*Memorias de Adriano*, 1951). Y, en la América de habla hispana, se iban forjando la «novela del dictador» y la que Seymour Menton (*La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, 1993) dio en llamar «nueva novela histórica hispanoamericana», representadas

por autores como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (*El señor presidente*, 1946), el cubano Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, 1962), el argentino Manuel Mújica Láinez (*Bomarzo*, 1962), el paraguayo Augusto Roa Bastos (*Yo, el Supremo*, 1974), el colombiano Gabriel García Márquez (*El general en su laberinto*, 1989), el peruano Mario Vargas Llosa (*La fiesta del Chivo*, 2000)... Muchos de ellos abandonaron los presupuestos instituidos por la novela histórica decimonónica para decantarse por narradores intradieгéticos que rompen con el realismo, desmitifican a los héroes, cuestionan la historia oficial, insertan anacronismos e integran lo real y lo inventado.

### **La novela histórica española durante la transición: 1975-1982**

Durante la transición, cuatro hechos favorecen el desarrollo de la novela histórica española: el deseo de conocer el pasado desde otra perspectiva, la desaparición paulatina de la censura, la disminución de la experimentalidad en pro de la recuperación del placer de narrar, y el apogeo del género en todo el mundo. Aunque podemos rastrear esos rasgos en novelas de los últimos años del franquismo (*Si te dicen que caí*, 1973, de Juan Marsé), se considera que la obra que inaugura la narrativa de la transición es *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza. Se produce en ella una evolución desde las técnicas experimentales de los primeros capítulos (desorden cronológico, contrapunto, punto de vista múltiple) hacia la narración de una historia (una sola voz narrativa, linealidad). Además, esta novela combina los recursos de la trama policiaca con la recreación documentada de hechos históricos (la tensión social de Barcelona entre 1917 y 1919). Y sus pretensiones literarias no excluyen el uso de registros populares procedentes del folletín y la novela rosa. Toda una mezcla que conquistó a lectores y críticos, e inició una reconciliación entre el público y los novelistas españoles.

Estos últimos adquirieron la libertad de no tener que demostrar constantemente «de qué lado estaban», lo cual contribuyó a la heterogeneidad de asuntos, recursos y posturas. Sin embargo, el tema de la Guerra Civil y de sus consecuencias fue uno de los más desarrollados por la narrativa de la transición. Entre quienes lo acogieron en sus obras se encuentra Manuel Villar Raso (1936), con *La Pastora, el maqui hermafrodita* (1978), que narra la resistencia activa contra la dictadura; y la colección de relatos *La casa del corazón* (2001), que conforma una novela poética y nostálgica sobre un niño de la postguerra. Claro que, desde la recreación histórica o la testimonial, Villar Raso ha abordado también otros temas: la situación política, en *Hacia el corazón de mi país* (1977); el terrorismo, en *Comandos vascos* (1980); la aventura de los moriscos españoles en el norte de África, en *Las Españas perdidas* (1983); la locura de la conquista, en *El último*

*conquistador* (1992); y la situación africana, en *Donde ríen las arenas* (1994), *El color de los sueños* (1999) y *La mujer de Burkina* (2001).

El creciente individualismo y la variedad temática no evitaron la profusión de obras sobre un tema que la transición debía revisitar: sólo entre 1975 y 1982, se han contabilizado más de ciento setenta novelas sobre la Guerra Civil. Casi una obsesión para los novelistas que, ya en 1978, parodiaba Juan Marsé (1933) por medio de una sátira política en la que un falangista revisaba su pasado: la metanovela *La muchacha de las bragas de oro*.

Se publicaron obras de política-ficción, como *En el día de hoy* (1976), donde Jesús Torbado (1923) imaginó la España posterior a la victoria republicana en la guerra, a través de un relato lineal y paródico. Hubo manipulaciones de la verdad histórica, como las novelas de Carlos Rojas (1928), quien mezcló documentación, fantasía y un lenguaje depurado tanto en *Mein Führer, mein Führer* (1975) como en *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1979) y en *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977). Se usó la ficción para ajustar cuentas con la política del exilio: en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y en su continuación, *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), Jorge Semprún (1923) narró los enfrentamientos del PCE que condujeron a la expulsión del autor. El barniz histórico ayudó a reconstruir la infancia (Asenjo Sedano, *Conversación sobre la guerra*, 1977). Y se recurrió al humor para abordar el franquismo, como sucede en *Crónicas y milagros de Óscar Ferreira, caudillo* (Gabriel Plaza Molina, 1978), y en *Fábula de la ciudad* (1979) y *Bajo palio* (1983), de Ramón Hernández (1935). También combinó humor, elementos fantásticos y temas históricos Juan Pedro Aparicio (1941): en *Lo que es del César* (1981), llega a la parodia macabra para plantear el embalsamamiento del cerebro del general Longuero (trasunto de Franco) con el fin de que siga mandando; en *La forma de la noche* (1994), aborda la Guerra Civil desde una sátira sociopolítica que combina historia, leyenda y mito; y en *Qué tiempo tan feliz* (2000), la indagación de la condición del escritor se produce a través de la memoria del franquismo y la democracia.

La auténtica renovación de la novela histórica española desde la muerte de Franco se produjo en la narrativa de Raúl Ruiz (1947-1987), con su amalgama de documentación, sueños, fantasía e invención libre. Los personajes intemporales de sus obras recorren la historia para crear una parodia mítica de la cultura occidental en la trilogía compuesta por *El tirano de Taormina* (1980), *Sixto VI, relación inverosímil de un papado infinito* (1981) y *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Montferrat* (1984). Y varios narradores conviven en *Los papeles de Flavio Alvisi* (1985).

Como puede deducirse, el de novela histórica es un concepto elástico, que abarca desde obras rigurosamente documentadas hasta otras en que la recons-

trucción de la historia es un modo de cuestionarla, de parodiarla o de tomarla como excusa para analizar el presente. Parte de la producción de Lourdes Ortiz (1943) sirve de ejemplo de esta última tendencia: *Luz de la memoria* (1976) reúne algunos recursos experimentales con el testimonialismo crítico al retratar el progresismo español de los últimos años del franquismo; *Urraca* (1982) recurre a la historia medieval para analizar las relaciones entre la mujer y el poder político; y de nuevo la presencia femenina es vital en la recreación del Imperio Romano acometida en *La liberta* (1999).

Del afán de reconstruir diversos momentos del pasado participaron autores como Jesús Fernández Santos (1926-1988), que noveló la Edad Media (*La que no tiene nombre*, 1978), los Siglos de Oro (*Extramuros*, 1978), la Guerra de la Independencia (*Cabrera*, 1981) y la etapa anterior a la Guerra Civil (*Los jinetes del alba*, 1984); Eduardo Alonso (1944), que narró la prisión de Quevedo para plantear el problema de la libertad (*El insomnio de una noche de invierno*, 1982), dio una visión humorística del franquismo (*El mar inmóvil*, 1981), reconstruyó satíricamente dos épocas (*Los jardines de Aranjuez*, 1986) y presentó el Madrid de Carlos III (*La flor del jacarandá*, 1991); y Carlos Pujol (1937), que reconstruyó la Roma de finales del siglo XVIII (*La sombra del tiempo*, 1981), se centró en la guerra carlista (*Un viaje a España*, 1983), y recreó la vida de una anciana añorante de la época del Imperio (*El lugar del aire*, 1984).

### **La novela histórica española durante la democracia**

Hacia 1982 acaba la transición democrática: es el final de la euforia, el momento de replantearse los problemas con más objetividad. Para entonces, la vuelta a la narratividad es un hecho que convive con la incertidumbre finisecular y posmoderna, la falta de valores y las dudas en torno a «la verdad histórica». Los narradores occidentales acogen estas ideas en sus obras, y triunfan con novelas en las que los recursos del subgénero histórico se mezclan con las tramas de investigación: el éxito de las novelas de Umberto Eco es sólo uno de los paradigmas más conocidos.

Dentro de ese contexto internacional, los autores españoles continúan escribiendo, publicando, alcanzando premios y ganando lectores con novelas de tema histórico. Y, aunque los asuntos se siguen diversificando, los de la Guerra Civil y el franquismo todavía aparecen en buen número de narraciones de muy diversos planteamientos: del realismo tradicional de Juan Benet (1927-1993) al presentar la contienda republicana en Región (*Herrumbosas lanzas*, 1983-85), a la postura testimonial y crítica de José Eduardo Zúñiga (1929) en los volúmenes de relatos *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *La tierra será un paraíso* (1989), pasando por el tratamiento imaginativo de algunos escritores de la generación del medio

siglo, como Juan Marsé (sus memorias ficticias *Un día volveré*, 1982; la novela de intriga *Ronda del Guinardó*, 1984; y los relatos de *Teniente Bravo*, 1987).

Además, hay posturas irónicas, como la de Isaac Montero (1936) al mostrar la inmoralidad generada por la contienda (*Pájaro en una tormenta*, 1984), o al relatar la doble vida de un militar republicano durante el franquismo (*Ladrón de lunas*, 1998). Y la guerra se convirtió en un marco casi legendario tanto en la producción de los autores mayores (Cela, *Mazurca para dos muertos*, 1983) como en las de los más jóvenes: Julio Llamazares (1955), que optó por la novela sin abandonar algunas de las constantes de su poesía (la importancia del tiempo, la soledad y la memoria; y el léxico y el simbolismo del mundo campesino), en *Luna de lobos* (1985) se acercó a los maquis en cuatro momentos históricos.

Como Llamazares, otros representantes de lo que se denominó «el grupo leonés» optaron por la novela histórica. Así, la prosa del también poeta Luis Mateo Díez (1942) apuesta por la recuperación de tradiciones provincianas a través de personajes fracasados: recreó la vida española decimonónica en las dos novelas cortas de *Apócrifo del clavel y de la espina* (1977), la cotidianidad durante el franquismo en *Las estaciones provinciales* (1982), y el medio siglo en *La fuente de la edad* (1986). Por su parte, José María Merino (1941), que fue uno de los que antes usaron las técnicas experimentales para indagar en el problema de la identidad, utilizó la documentación histórica en la novela *Las visiones de Lucrecia* (1996), centrada en el siglo XVI. Además, es autor de la trilogía para jóvenes *Crónicas mestizas* (1986-88, reunidas en libro en 2002) formada por *El oro de los sueños*, *La tierra del tiempo perdido* y *Las lágrimas del sol*, donde seguimos las aventuras del adolescente mestizo Miguel Villacel Yölotl, hijo de un compañero de Cortés y de una indígena mexicana.

Entre los poetas que apostaron por la novela histórica en los años ochenta, cabe citar a José Antonio Gabriel y Galán (1940-1993), con *El bobo ilustrado* (1986) y su retrato de la época de la Guerra de la Independencia; Félix de Azúa (1944), con *Mansura* (1984) y su narración imaginativa de una cruzada catalana a mitad del siglo XIII, *Cambio de bandera* (1991) y su acercamiento a la figura del «patriota», y *Momentos decisivos* (2000) y su recreación de la Barcelona de los años sesenta; y Antonio Enrique (1953), autor de *La armónica montaña* (1986), una compleja obra simbólica y culturalista con vocación de novela total, que describe la historia de Granada y la vida del ser humano.

Gran impulsor del género fueron los premios literarios. En los años ochenta, tanto los comerciales como los de la crítica y de las instituciones se fijaron en ella: finalistas o ganadoras quedaron obras tan dispares como la primera novela de Paloma Díaz-Mas (1954), *El rapto del santo Grial* (1984), quien volvió a recurrir a los temas históricos en *La tierra fértil* (1999); la unión de historia y fantasía de *Las joyas de la serpiente* (1984), de Pilar Pedraza (1951), quien más tarde analiza

ría el siglo XVII en *La fase del rubí* (1987); y la recreación de la vida y la muerte del conde de Villamediana, *Decidnos, ¿quién mató al conde?* (1987), de Néstor Luján (1922-1995), quien volvió a centrarse en los Siglos de Oro en *Por ver mi estrella María* (1988) y *La cruz en la espada* (1996), y en el XVIII en *Casanova o la incapacidad de perversión* (1989).

Un género que se estaba convirtiendo en éxito de ventas no podía pasar inadvertido para el premio Planeta que, entre 1985 y 1988, se decantó siempre por novelas históricas. En 1985, se fijó en Juan Antonio Vallejo Nájera (1926-1990) con *Yo, el rey*, una fiel crónica del breve reinado de José I, que tiene su continuación en *Yo, el intruso* (1987). Un año después, premió a Terenci Moix (1943) por su relato de la antigüedad clásica y del amor de Cleopatra y Marco Antonio, *No digas que fue un sueño*, que constituyó un auténtico éxito editorial para un autor que volvió a los temas históricos en 1988, con *Sasia la viuda* y *El sueño de Alejandría*, y se sumergió en el Egipto faraónico con *El amargo don de la belleza* (1996) y *El arpista ciego* (2002). Tanto la novela galardonada como la finalista de 1987 fueron de tema histórico: *En busca del unicornio*, de Juan Eslava Galán (1948), recreaba las aventuras de un caballero medieval en África, antes de que su autor publicara otras obras de este subgénero, como *Yo, Anibal* (1988), *Yo, Nerón* (1991), *El enigma de Colón y los descubrimientos de América* (1991) y *Cleopatra, la serpiente del Nilo* (1993); por su parte, Fernando Fernán-Gómez (1921) se acercaba por primera vez a la novela con su obra finalista en aquella edición, *El mal amor*, pero siguió acogiendo los temas de la historia en obras narrativas como *La cruz y el lirio dorado* (1998) y *Capa y espada* (2001). En 1988, Ricardo de la Cierva (1926) quedó finalista del Planeta con *El triángulo* (centrada en la época de la Guerra de la Independencia), que tuvo su continuación en *El triángulo II* y *El triángulo III*; y, en 1990, el galardón fue para la primera novela de Antonio Gala (1936), *El manuscrito carmesí*, donde se recrea el siglo XV a través del reinado de Boabdil.

La buena acogida del género contribuyó a que algunos escritores veteranos alcanzaran la fama durante la democracia. Así, un autor de tan larga trayectoria como José Luis Sampedro (1917) logró el reconocimiento con *Octubre, octubre* (1981), una novela compleja y elaborada, en que la indagación en los años anteriores a la Guerra Civil es un medio para investigar en la naturaleza humana. Más tarde, Sampedro repitió éxito de ventas con *La sonrisa etrusca* (1985), con la que comenzó la trilogía «Los círculos del tiempo», que se completa con una novela que recrea el Egipto del siglo III (*La vieja sirena*, 1990), y otra que se centra en los comienzos de la Segunda República (*Real Sitio*, 1993). Y también la narrativa histórica sirvió de trampolín a José Esteban (1936), autor de una novela sobre la revolución española de 1820, *El himno de Riego* (1984), y de otra sobre el exilio tras la Guerra de la Independencia, *La España Peregrina* (1985). Ambas analizan

la proyección del pasado sobre el presente para defender la libertad: el mismo objetivo que persiguen las obras de Juan José Armas Marcelo (1946), que narró la demencia de los conquistadores españoles en *Las naves quemadas* (1982), y noveló los años que medían entre la independencia de Cuba y el fin de la dictadura franquista, en *El árbol del bien y el mal* (1985).

Incluso autores veteranos plenamente consagrados optaron por indagar en la historia para construir sus novelas. Es el caso de Miguel Delibes (1920), que se acercó a la Guerra Civil con *377 A, madera de héroe* (1987), y alcanzó una de sus cimas narrativas novelando sobre la inquisición y el erasmismo español en el siglo XVI, en *El hereje* (1998). Y es el caso también de Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), que con *Crónica del rey pasmado* (1989) se aproximó humorísticamente a la España de Felipe IV.

Conviven las obras que sirven para reflexionar y para analizar el presente con las ficciones en las que la historia es un modo de escapismo temporal, como las de Fernando Sánchez Dragó (1936): *El Dorado* (1984), *Las fuentes del Nilo* (1986) y *La prueba del laberinto* (1992). Hay aportaciones puntuales al género, junto a autores casi plenamente dedicados a él, como Juan Eslava Galán y Terenci Moix. Y, desde mitad de los años ochenta, Arturo Pérez-Reverte (1951) da con la fórmula para arrasar en ventas sin renunciar necesariamente a unos mínimos de calidad: la mezcla del argumento histórico con una trama policiaca y unos recursos folletinescos. Ya *El húsar* (1986), que se acercaba a la época de la guerra de la Independencia, y *El maestro de esgrima* (1988), que mostraba el ambiente político de 1868, desarrollaban esa mezcla, que empezó a ser rentable con *El maestro de esgrima*, y llevó a su autor a convertirse en un fenómeno editorial con *La tabla de Flandes* (1990), novela que fue considerada entre las mejores del año en varios países, y premiada en diversos lugares de Europa. Trufadas por incursiones en otros subgéneros narrativos, Pérez Reverte repitió la unión de aventura, intrigas y pinceladas de historia: en *El club Dumas* (1993), nos traslada al XVII; y en *La piel del tambor* (1995), construye una intriga eclesiástico-policial. Trató de homenajear la literatura de espadachines con una saga que no convenció a la crítica: *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998) y *El oro del rey* (2000). *La carta esférica* (2000) supuso su vuelta al relato de intriga que aporta todos los ingredientes para convertirse en un superventas. Y *Cabo Trafagar* (2004) recurre de nuevo a la historia y la acción para acercarnos a una de las más famosas derrotas españolas.

### La novela histórica española en el cambio de siglo

Pasa con todos los subgéneros que alcanzan el beneplácito de los lectores: una vez las editoriales comprueban que vende, se multiplican las publicaciones

y las colecciones, hasta que llega un punto en el que la oferta es mayor que la demanda. Entonces, decae el interés empresarial, y las editoriales se centran en otro subgénero emergente. En medio, por supuesto, se han publicado centenares de libros, y no todos son capaces de alcanzar un nivel mínimo. Pero también surgen obras que quedan en la memoria.

A pesar de la saturación del mercado, la novela histórica sigue interesando a las editoriales españolas, incluso a las que no la incluyen sistemáticamente en sus catálogos. Después del enorme éxito internacional de la obra de Dan Brown, *El código Da Vinci*, en la feria de Frankfurt de 2004, Seix Barral compró los derechos de *El egiptólogo*, en que Arthur Philips mezcla recursos policíacos con temas históricos; y de *La profecía Romanov*, la novela de ficción histórica en la que Steve Berry narra la lucha entre dos candidatos a ocupar el trono ruso, y las investigaciones de un abogado que acaba descubriendo la verdadera historia del asesinato del último zar. Anagrama comprometió la publicación en castellano de *Omero, Iliade*, la versión de *La Iliada* del escritor italiano Alessandro Berico. Y varias editoriales anunciaron la publicación de novelas históricas de autores españoles para los próximos meses: Seix Barral *Enterrad a los muertos*, donde Ignacio Martínez de Pisón aborda la amistad entre John Dos Passos y su traductor español, José Robles, y la muerte de éste durante la Guerra Civil; y Tusquets *Reconstrucción*, donde Antonio Orejudo nos sitúa en el siglo XVI para reflexionar sobre la tolerancia y el papel de la invención de la imprenta en la difusión de herejías.

Entre los temas abordados por los novelistas españoles en el cambio de siglo, sigue destacando el de la Guerra Civil: fueron asombrosas las cifras de ventas de Javier Cercas (1962) con su novela ampliamente galardonada, *Soldados de Salamina* (2001), que se centra en la figura del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas, mezclando los hechos históricos con la ficción. Puede que lo que atrajera a jurados y lectores fuera la distancia que toma el autor respecto a los hechos, que hace de la guerra un tema histórico y no uno de actualidad como, hasta cierto punto, se presentaba en las novelas anteriores a la suya.

Se llegó a hablar del «efecto Cercas» cuando se comprobó la profusión de novelas ambientadas en la Guerra Civil aparecidas tras *Soldados de Salamina*. Juan Antonio Bueno Álvarez (1961), que había frecuentado la novela urbana de tema contemporáneo, abordó, en *El último viaje de Eliseo Guzmán* (2002), el relato de tres generaciones en un pueblo de Jaén, a partir del fusilamiento del padre de Eliseo, un terrateniente arruinado constantemente enfrentado con su hijo comunista. Manuel Rico (1952), en *Los días de Eisenhower* (2002), presenta a un niño de la postguerra que hace un moroso homenaje al padre vencido, con un evidente tributo a Marsé. Y Juan Carlos Arce (1958), en *Los colores de la guerra* (2002), plantea una novela de aventuras que se centra en la supuesta sustitución de un cuadro de Velázquez durante el traslado de los fondos del Prado en 1939. No

obstante, hay que señalar que el dramaturgo Juan Carlos Arce se había dedicado con anterioridad a la novela histórica: presentó la época de Fernando de Rojas a través del propio autor y de sus personajes, en *Melibea no quiere ser mujer* (1991); y mezcló la intriga y la aventura amorosa con el relato de diversos momentos históricos: *El matemático del rey* (2000) refleja la pugna entre la ciencia y la Iglesia durante el reinado de Felipe IV; y *La mitad de una mujer* (2001) está protagonizada por un médico que trata de asesinar a Valle-Inclán en el Madrid de 1928.

Junto al policiaco (y, a veces, mezclado con él), el histórico sigue siendo el subgénero más fecundo entre los autores españoles, hasta el punto de que, incluso escritores tradicionalmente dedicados a otros temas, se han dedicado a novelar el pasado. Es el caso de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), quien, en *O César o nada* (1998), abordó el paso del feudalismo a la monarquía absoluta a través de varias figuras clave del Renacimiento: Miguel Ángel, Maquiavelo, Leonardo da Vinci y otros personajes desfilan por sus páginas para mostrarnos la etapa que transcurre entre la ascensión de los sobrinos del Papa Calixto III (el valenciano Alfonso Borja) y la figura de uno de los inspiradores de la Contrarreforma, Francisco de Borja.

En los últimos años, también los historiadores han abordado el pasado desde la ficción. José Luis Corral Lafuente (1957) ubicó en la Alta Edad Media *El salón dorado* (1996), mezcló recursos de novela histórica y relato de intriga en *El invierno de la corona. Pedro el Ceremonioso* (1999), narró el fin del imperio español en la novela coral *Trafalgar* (2001), y presentó el mundo mediterráneo del siglo II antes de Cristo a través de la resistencia a Roma de un pueblo de Hispania en *Numancia* (2003). César Vidal (1958) no oculta en sus novelas de este subgénero (*La mandrágora de las doce lunas*, 1999; *El médico de Sefarad*, 2004) una ideología que hace patente también en sus ensayos y artículos. Y Alfonso Mateo-Sagasta (1960), tras su acercamiento a cuatro caballeros que nos sumergen en el mundo musulmán peninsular del año 962 (*El olor de las especias*, 2002), acoge la fórmula del *thriller* de base histórica para investigar en la figura del autor de la segunda parte apócrifa de *El Quijote*, en *Ladrones de tinta* (2004).

Y siguen las contribuciones de escritores como José Manuel Fajardo (1957), que abordó la América colombina en *Carta del fin del mundo* (1996), y aunó lo histórico con las aventuras en *El converso* (1998); Jesús Sánchez Adalid (1962), que se remontó al emirato de Córdoba del año 929 para mostrarnos sus conflictos, en *El Mozárabe* (2001), y presentó el enfrentamiento entre la Colonia y las Misiones jesuíticas de Paraguay, en *La tierra sin mal* (2003); y Miguel Ángel Pérez Oca (1943), autor de la trilogía Copernicana (*Giordano Bruno, el loco de las estrellas*, 2000; *El libro secreto de Copérnico*, 2001; *Tomo, el librero*, 2002), que le sirve para abogar por quienes apostaron por la libertad y la verdad científica.

Vinculada a la abundancia de libros de viajes está la novela de peregrinos, que suele mezclar historia, aventuras y la ya clásica metáfora de la vida como viaje, del viaje iniciático. En ese territorio limítrofe se hallan las obras *El camino, el peregrino y el diablo* (1978), de Genaro Xavier Vallejos; *Viaje a Poniente* (1991), de Valentín Redín; *El peregrino* (1993), de Jesús Torbado; *La cruz de fuego* (1999), de Jaime del Burgo Torres; y *Iacobus* (2000), de Matilde Asensi. Y es el nombre de esta última escritora el que nos lleva hasta los autores que, siguiendo el camino abierto en España por Arturo Pérez Reverte, unen en sus novelas los recursos policíacos, históricos y del relato de aventuras.

Matilde Asensi (1962), que había ganado varios premios de cuentos y novelas cortas, planteó los enigmas que sigue una anticuaria y ladrona de arte en *El salón de ámbar* (1999); se acercó a la Edad Media a través de la búsqueda de un tesoro poco después de la desaparición de los templarios, en *Iacobus* (2000); y volvió a alcanzar el éxito con *El último Catón* (2001), donde *La divina comedia* (Dante) se convierte en la única herramienta para desentrañar un caso plagado de pruebas, ironía y documentación. En esa misma línea, Luis Manuel Ruiz (1973) planteó una investigación basada en los misterios de los libros y el viaje iniciático de una pareja, en *Sólo una cosa no hay* (2002); y volvió a hacer a otra pareja protagonista de una intriga que ahonda en los enigmas de las partituras musicales, en *Obertura francesa* (2002).

Además, la repercusión de *El código Da Vinci* parece haber jugado a favor de las novelas históricas que amalgaman aventuras y temas religiosos. Avala esta teoría el éxito de las primeras novelas de las periodistas Julia Navarro (1963), *La hermandad de la sábana santa* (2004), que propone un viaje desde la época de Jesucristo hasta la actualidad combinando documentación, arte e intriga; y Núria Masot (1949), *La sombra del templario* (2004), que nos transporta a la Barcelona de 1265 a través de una trama de misterios y muertes.

## El pacto con el lector

Al terminar el franquismo, la novela española comenzó a conectar con los lectores. Escritores de varias generaciones hicieron de la libertad estética su dogma; y surgió un gran número de nuevos novelistas, a los que, en no pocas ocasiones, se acusó de aprovecharse de las nuevas leyes del mercado, de convertir la literatura en un negocio ajeno a los valores culturales. A pesar de ello, la narrativa se fue consolidando a través de las más diversas expresiones, desde el microcuento y el cuento, hasta la *nouvelle* y la novela larga. En terrenos limítrofes entre la ficción y la no-ficción, proliferaron los libros de viajes, las memorias, los diarios... El resultado de todo ello es un universo en el que hay serias dificultades para separar el grano de la paja, porque la mayoría de los premios distan de valorar

la calidad, y el público lector suele hacer caso omiso de la crítica, muchas veces condicionada por la premura y los intereses de los grandes grupos editoriales.

Se ha repetido en numerosas ocasiones: la llegada de la democracia no supuso un corte en la narrativa de nuestro país. Los cambios habían comenzado ya en la última etapa franquista, gracias a autores como Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Miguel Espinosa, Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé y Gonzalo Torrente Ballester. En el pacto con los lectores, los escritores españoles tenían, además, modelos de otras latitudes que escribían en su propia lengua: los novelistas del *boom* hispanoamericano. De la confluencia de ambos elementos han surgido obras destacadas, tanto de narradores mayores (Delibes, Martín Gaité, Matute, Sampedro, Umbral, Vázquez Montalbán...) como de quienes despuntaron en la democracia. Y, como se celebró en los años ochenta, entre esos autores había un buen número de mujeres, algunas de las cuales (Almudena Grandes, Ana María Moix, Rosa Montero, Clara Sánchez, Esther Tusquets...) han ido forjando una obra seguida y reconocida por lectores y críticos.

Nuestros novelistas han conseguido impregnar sus páginas de temas y estilos que han conquistado a sus contemporáneos. El grupo leonés (Luis Mateo Díez, José María Merino, Julio Llamazares) se encargó de demostrar que la memoria puede convertirse en un buen motor del relato. Los personajes conflictivos, desilusionados, apáticos, han poblado las producciones de escritores como Rafael Chirles, Belén Gopegui, Javier Marías y Juan José Millás. La «posmodernidad», que entró en nuestra narrativa a través de Eduardo Mendoza, Manuel Longares y, sobre todo, Jesús Ferrero, ha resultado decisiva para la profusión de novelas encasillables dentro de los subgéneros codificados: histórico, policiaco y erótico, fundamentalmente. Son diversas vías, a veces confluyentes, para obtener los mismos fines: la expresión literaria, el placer de contar historias y la complicidad con el lector. Y no cabe duda de que algunas de las novelas históricas de los últimos años (en España y en el resto del mundo) han logrado superar esas metas. Es más, en ocasiones, han alcanzado dos objetivos que tal vez ni se plantearon: difundir el conocimiento de hechos a los que el público no suele acercarse a través de la historiografía; y hacer que los lectores se cuestionen el concepto de «verdad histórica», de «interpretación del pasado» y de manipulación en general.

## REFLEXIONES SOBRE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN ESPAÑA

José María Merino

Real Academia Española

A propósito de la creación de literatura fantástica en España, no deja de sorprender el cúmulo de prejuicios y lugares comunes que ha suscitado. Durante mucho tiempo ha prevalecido la opinión de que lo fantástico es ajeno a la imaginación española, como si al menos dos de nuestros monumentos literarios –*El Quijote* y *La vida es sueño* – no estuviesen impregnados de una extrañeza que roza lo fantástico. Por recordar una opinión venerable dentro de los estudiosos de nuestra literatura, citaré a Ramón Menéndez Pidal (1960), que en su obra *Los españoles y la literatura* señala como una peculiaridad del realismo español la parquedad en lo maravilloso y fantástico y precisa que, en la literatura española, *a lo sobrenatural no religioso se le quiere dar también credibilidad, por medio de alguna explicación racional*. Menéndez Pidal, citando a otros autores, justifica con varios motivos tal propensión al realismo: *desde la temprana cristianización de los godos, hasta los descubrimientos maravillosos en el Nuevo Mundo, que habrían eclipsado todo lo imaginario ficticio*. También alude a *el mayor afán por guardar la pureza de la fe...* En este punto, que me parece el más atinado de todos, profundizaré más adelante.

De lo que no cabe duda es de la actitud social, académica y crítica que, hasta hace muy poco tiempo, se ha mantenido entre nosotros hacia lo fantástico, considerándolo un género indigno de consideración, una especie de registro menor, de muy poca entidad estética e intelectual. Lo que pudiéramos llamar *canon realista* ha sido imperante y excluyente, aunque con una notable falta de coherencia, pues si lo fantástico es un subgénero, inapropiado para su consideración entre los lectores «serios» y en el mundo académico o entre la crítica respetable, ¿por qué valorar a Jorge Luis Borges, a Julio Cortázar, a Kafka, o a Ramón Gómez de la Serna, tan abundantes en elementos propios de lo fantástico?, ¿por qué admirar *Niebla* de Miguel de Unamuno o el universo de heterónimos de Fernando Pessoa?, ¿por qué no establecer claramente las

fronteras entre lo fantástico y lo realista en esa materia de lo que llamamos *lo metaliterario*, tan a menudo analizada con interés y respeto en el ámbito académico?

Claro que existen excepciones, y quiero citar algunos nombres de estudiosos españoles que, cuando lo fantástico era invisible para el mundo del canon, no tuvieron empacho en tratarlo y estudiarlo: Antonio Risco, Ignacio Soldevila-Durante, José Ignacio Ferreras, Enriqueta Morillas, Luis Núñez Ladeveze... en una actitud intelectual curiosa y abierta heredada por otros profesores e investigadores en sus análisis y antologías de cuentos, como Juan Herrero Cecilia, Carmen Valcárcel, Fernando Valls, Montserrat Trancón, David Roas, Juan Molina Porrás, Rebeca Martín o Alicia Mariño...

Lo cierto es que, al margen del canon dominante, siempre entre nosotros ha habido interesados en el tema. Recordaré a José Luis Guarner, que en 1969 publicó una *Antología de la Literatura Fantástica Española* que comenzaba con un fragmento del *Amadís de Gaula* y concluía con el cuento *El vampiro de Prasdip* de Joan Perucho.

A lo largo de dicha antología, donde figuran nombres ilustres de nuestra literatura, no parece que, en términos generales, haya en la actitud de los escritores españoles una pretensión de lograr esa «suspensión de la incredulidad» de la que hablaba Coleridge distinta de la que pudiera mover la imaginación de otros colegas extranjeros, y entre la materia de trabajo fantástico de nuestros escritores están los asuntos universales en este campo: los *entes* fantásticos (espectros, vampiros, otros no muertos, la sombra/el doble, criaturas artificiales, otras criaturas y animales fantásticos y hasta el diablo, como maldad primordial, como sol oscuro del registro que pudiéramos denominar «no realista») del mismo modo que están los *atributos* fantásticos (objetos, muebles, espejos, cuchillos, cuadros, relojes, anillos, pociones, ungüentos, bebidas, conjuros, libros...) y los *espacios* fantásticos (lugares, edificios y otros reductos, rupturas orden espacial y temporal, con lo onírico como ámbito muy apropiado para el asunto, en su escurridiza relación con la vigilia). Y antes he hablado de *lo metaliterario*, el juego de la literatura dentro de la literatura, que por establecer un peculiar «teatro del mundo» podría

fácilmente analizarse desde la perspectiva fantástica.

En los últimos años, ese interés al que aludí se ha multiplicado, y han parecido varias antologías sobre el tema. Por ejemplo, en *El castillo del espectro – Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* David Roas (2002) estudia los cuentos fantásticos publicados en revistas españolas del siglo XIX y recupera a muchos autores, algunos del todo olvidados: Serafín Estébanez Calderón, Eugenio de Ochoa, José de Espronceda, José Zorrilla, Antonio Ros de Olan, José Soler de la Fuent, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gustavo Adolfo Bécque, Pedro Escamilla, Rafael Serrano Alcázar, José Selgas, Benito Pérez Galdós, Pedro A. De Alarcón y Emilia Pardo Bazán.

Sin embargo, llama la atención la evidente «prevención» que sienten muchos de los escritores españoles del siglo XIX hacia lo fantástico, incluso aquellos que practican el género. Para ello, lo mejor es comparar, dentro del espacio de la misma lengua, la cuentística española del siglo XIX con la hispanoamericana.

En 2006, Juan Molina Porras publicó *Cuentos fantásticos en la España del realismo (1869-1905)* donde recoge 12 cuentos estructurados en distintos campos (*oníricos y alucinatorios, de ciencia ficción, grotescos, maravillosos*) y que agrupa obras de Vicente Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas *Clarín*, Juan Valera, Antonio Ros de Olano, José Fernández Bremón, Luis Valera, Silverio Lanza, y Nilo María Fabra.

También en 2006, Lola López Martín publica *Penumbra, Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX (1865-1905)* 27 textos de Rubén Darío, Ricardo Palma, Leopoldo Lugones, Juana Manuela Gorriti, José María Ángel Gaitán, Eduardo Wilde, Justo Sierra y otros, donde están representada la creación de Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, El Salvador, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela.

En los escritores españoles, no es rara la incrustación irónica dentro del desarrollo del cuento fantástico. Por ejemplo, en la antología citada de Porras, se encuentra «Cuento futuro» de *Clarín*, cuyo tema es el suicidio universal: «porque la humanidad de entonces, como la de ahora, se prestaba a entusiasmarse, a suicidarse; se prestaba a todo menos a prestar dinero» .... «Ese

estallido será el símbolo del supremo momento e la humanidad. Conviene tener hecha la digestión del almuerzo para esa hora» señala *Clarín*, a lo largo del texto, mostrando un escepticismo en el ejercicio de lo fantástico que aparece en otros cuentos suyos del género, como *La mosca sabia*, pero que no es común en la mayoría de sus cuentos realistas.

Otro tanto sucede con «Celín» de Benito Pérez Galdós, donde el humor está siempre presente, como si entrar en el campo de lo fantástico perteneciese sobre todo al «juguete mental», indigno de demasiada estima, y también cae en esa tentación - ¿o inevitable predisposición?- Juan Valera en su *Historia del rey Ardido y la princesa Flor de Ensueño* donde, en el colmo del descreimiento del autor en el mundo maravilloso que él mismo crea, establece un desenlace grotesco y hasta de humor negro, pues la ruptura del hechizo no salva de envejecer al personaje femenino protagonista, y recuperar la juventud lo descerebrará.

Otra cosa son los autores hispanoamericanos de la antología de López Martín, donde, dentro de temas clásicos como el vampirismo, los muñecos animados, los falsos vivos y los falsos muertos, aparecen elementos apenas apuntados en el siglo XIX español, salvo en algunos autores como Luis Valera: el magnetismo, el esoterismo, el positivismo materialista, la teosofía... y, sobre todo, la fe en el cuento que escribe por parte del autor, la voluntad de no crear ninguna distancia irónica con el relato que desarrolla, la conciencia «moderna» de lo inquietante, de lo extraño, de lo perfectamente serio de lo fantástico contemporáneo...

Aunque ya Ricardo Gullón señaló que, a través del modernismo literario fluye una vasta corriente esotérica, lo que él llama «impulsos órficos de penetración en la sombra...», el movimiento modernista aparece a finales del siglo XIX, y la distancia que los escritores españoles mantienen hacia lo fantástico, en comparación los hispanoamericanos, resulta sorprendente en todos los años anteriores.

Sin embargo, este que pudiéramos llamar «descreimiento» de lo fantástico es un fenómeno moderno, que no pertenece a la tradición española. Volviendo a la antología de José Luis Guarner antes citada, resulta que entre

nosotros, aparte de los libros de caballerías, en cuyo género «los españoles eran ingeniosísimos...sin que en la invención les haya aventajado ninguna otra nación», como señaló Lope de Vega, están Don Juan Manuel, con el mismo Lope de Vega, Calderón, Quevedo, Vélez de Guevara, Cadalso, Agustín Pérez Zaragoza, Espronceda Bécquer, Ros de Olano... y tantos otros ya citados anteriormente.

Si hiciésemos un breve repaso de lo fantástico español, desde el «Calila e Dimna» (donde hay preciosos cuentos de corte pre-fantástico, como el del santón y la ratita...), y pasando por los citados libros de caballerías (y quiero recordar en el Amadís el episodio de *La isla del diablo y el Endriago*, donde se presentan seres que no tienen nada que envidiar a cualquier *Alien* posmoderno) estarían el *Libro de Patronio y el Conde Lucanor* con esa historia de Don Illán y el deán de Santiago (*El brujo postergado*, en versión de Borges) tan fértil en influencias, el *Persiles* de Cervantes, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (con la historia del peregrino Pánfilo en la posada del mal hospedaje) y algunas obras de Calderón que, sin ser decididamente fantásticas, abren un amplio mundo de perspectivas en ese territorio, como la citada *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o *El mágico prodigioso*...

Rafael Llopis, en su *Historia natural de los cuentos de miedo* habla de «Lo escaso del romanticismo en España...» y sin duda esa escasez fue muy restrictiva para lo fantástico, a pesar de tantos nombres de escritores ya citados anteriormente. Pero en la primera mitad del siglo XX, lo fantástico empieza a renacer entre nosotros. Ahí están Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna (ya he citado *Niebla* de Unamuno, no menos fantástica a pesar de sus planteamientos filosófico-existenciales) Pío Baroja (recordemos varios cuentos y, sobre todo, *El hotel del cisne*) Wenceslao Fernández Flórez, Max Aub...

Profundizando en una perspectiva histórica, hay que recordar la crisis de la novela española en el siglo XVIII ( una excepción sería el *Fray Gerundio*, pero no hay que olvidar que está escrita por un sacerdote jesuita) y un curioso fenómeno español, el del menosprecio, mucho antes de la Ilustración, del llamado «pensamiento culto» hacia la imaginación popular y el relato maravilloso de forma oral, lo que establece una clara diferencia de

planteamiento con Inglaterra y los países centroeuropeos. Esto nos podría hacer pensar en la incidencia que, para el desarrollo de la literatura española a partir del Siglo de Oro, tuvo que ver el enfrentamiento religioso y político que supusieron la Reforma protestante y la Contrarreforma, y el papel que, entre nosotros, jugó la Santa Inquisición con su actitud de rigurosa vigilancia de la creación literaria y su claro rechazo de lo fantástico...

La literatura de entretenimiento nunca ha sido bien valorada por la Iglesia. Fray Luis de Granada, en su *Guía de pecadores*, señalaba que la *imaginación* era «la más baja» de las potencias del alma, denunciaba «las malas mañas de la imaginación» y advertía que había que sujetar esa «bestia», consiguiendo que «le acortemos los pasos y la atemos a un solo pesebre». «Muchas veces se nos va de casa como esclavo fugitivo, sin licencia, y primero ha dado una vuelta al mundo que echemos de ver adónde está».

La Inquisición intervino en el asunto de modo muy restrictivo, y volvemos a ese «...mayor afán por guardar la pureza de la fe...» de que hablaba Menéndez Pidal. No deja de ser sintomático que, ya en el siglo XVI, libros tan inocuos como el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada o la *Silva de varia lección* de Pedro de Mexía fuesen prohibidos por su contenido, predominantemente fantástico... y que la interminable lista de prohibiciones acabase afectando, ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX, a innumerables libros de todo tipo, como *El vicario de Wakefield*, de Oliver Glodsmith, *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, las novelas de Walter Scott, *Atala*, de Chateaubriand...

José F. Montesinos, en su *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX –seguida de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850* analiza con finura el panorama bibliográfico español de la época. Pero no hay que olvidar que en 1799 se publica un edicto prohibiendo la impresión y venta de novelas... « porque lejos de contribuir a la educación e instrucción de la nación, solo sirven para hacerla superficial y estragar el gusto de la juventud...sin ganar en nada las costumbres...» lo que no impide que, más adelante, algún sacerdote liberal, como Alberto Lista, defienda las novelas en cuanto...«espejo para la enseñanza de las conducta»

La presencia eclesiástica, a través de la Inquisición, como implacable guardiana y anuladora de iniciativas en la vida intelectual, es un hecho incontestable, aunque a veces las víctimas lo tomaran con humor. Recordemos una carta de Leandro Fernández de Moratín a Juan Pablo Forner: ...«Créeme Juan, la edad en que vivimos nos es muy poco favorable; si vamos con la corriente y hablamos el lenguaje de los crédulos, nos burlan los extranjeros y aun dentro de casa hallaremos quien nos tenga por tontos, y si tratamos de disipar errores funestos, y enseñar al que no sabe, la Santa General Inquisición nos aplicará los remedios que acostumbra...».

Lo fantástico, en cuanto vehículo de lo que pudiera suponer un conjunto dañino de supersticiones y creencias heterodoxas, en cualquier caso competidor de la «verdadera» condición de lo sobrenatural, es perseguido no solo directamente, sino creando una referencia suya como de algo pueril e intelectualmente despreciable, y tal postura pasa al mundo secular con toda naturalidad. Cuando trabajaba en la recopilación de las leyendas que darían origen a mi libro *Leyendas españolas de todos los tiempos, Una memoria soñada*, me sorprendió que el núcleo principal de las leyendas extremeñas pareciese estar constituido únicamente por reiterativas y banales historias de damas e hidalgos, hasta que descubrí en la Biblioteca Nacional un libro, que tuve que consultar en ficha fotográfica, pues el único original estaba muy deteriorado, *Supersticiones extremeñas* del médico Publio Hurtado (Cáceres, 1902) donde pude encontrar las historias de brujas más espeluznantes de todo el acervo hispánico, y que sin duda han sido voluntariamente olvidadas o arrumbadas.

Que la literatura en general y lo fantástico en particular no gozaba de la simpatía eclesiástica ya estaba muy claro cuando yo era niño y lector de mis primeros libros de imaginación, y conservo un opúsculo de aquella época, titulado *Nueve tesoros que se pierden con la lectura de novelas*, escrito por el P. Ugarte S.J., que deja clara tal actitud, que tenía como base el dicho *Novelas/Novelas*. Los nueve tesoros que se pierden son el Tiempo, el Dinero, la Laboriosidad, la Pureza, la Rectitud de conciencia, el Corazón, el Sentido Común, la Paz... Por último, «La piedad naufraga por completo...» con la lectura de novelas.

Tal postura siempre fue firme por parte de la Iglesia Católica, si consideramos que el *Index Librorum Prohibitorum et expurgatorum*, en 407 años – entre 1559 y 1966 – prohibió la lectura, sucesivamente, de todo Rabelais, de los cuentos de la Fontaine, de los ensayos de Montaigne, de *El sueño del juicio final* – luego «de las calaveras»- de Quevedo, de Dante, de varias obras de Descartes, de Montesquieu, de Diderot, de Dumas... “*Madame Bovary*”, Stendhal, Balzac, Zola, Victor Hugo, Galdós, Anatole France, Gide, Sartre (algunos *ipso facto*, como Shopenhauer y Nietzsche ...) y que en la edición trigésimo segunda del *Index*, (1944) aparecen 4.000 títulos prohibidos. Si la literatura «canónica» sufría tales restricciones ¿qué decir de la literatura «fantástica», tan inoculada de *superstición*?

En España, donde la Iglesia Católica ha tenido y tiene tanta influencia social, no es de extrañar la visión despectiva del mundo académico hacia lo fantástico. Sin embargo, en los propios años del franquismo comienza, por fenómenos no ajenos a cierta incipiente «globalización» literaria y a la expansión del «boom» latinoamericano, la penetración de autores como Kafka, Borges, Cortázar, la llamada *Fantasía Científica*, Lovecraft... aunque no deja de ser sorprendente que lo fantástico, fuera de los autores bendecidos por lo académico, resultase un factor de disidencia, un elemento contracultural, mostrando otra más de las contradicciones del mundo intelectual del franquismo, pues para muchos críticos y estudiosos la verdadera literatura era la que llevaba consigo «la denuncia social», o, en el polo opuesto, la que pretendía «destruir el lenguaje», lo que marginaba una vez más a un limbo inefable a libros como *Industrias y andanzas de Alfahuí* de Rafael Sánchez Ferlosio y a autores como Álvaro Cunqueiro o Joan Perucho.

Sin embargo, se está produciendo una progresiva normalización de lo fantástico. Quiero citar *La saga-fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester como una novela que, sin renunciar a ser un espejo esperpéntico de la España de los primeros años del franquismo, es una pieza mayor de lo fantástico, ya aceptada por la crítica. Y entre las generaciones que comenzamos a publicar al hilo de la Transición, hubo escritores que no tuvimos empacho en acudir a lo fantástico cuando nos parecía apropiado para expresar lo que queríamos decir.

Este Congreso, celebrado precisamente en una universidad, algo que hubiera sido impensable hace veinte años, por ejemplo, es una muestra clara de la tendencia a la «normalización» académica y autorial de lo fantástico literario entre nosotros, consecuencia, a mi juicio, de la democratización política y de la secularización –no me atrevo a llamarlo laicización- de nuestra sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

- GUARNER, José Luis (1969): *Antología de la Literatura Fantástica Española*, Barcelona, Bruguera.
- LLOPIS, Rafael (1974): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar.
- LÓPEZ, Lola (ed.) (2006): *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Lengua de Trapo.
- MÉNENDEZ Pidal, Ramón (1960): *Los españoles en la literatura*, Colección Austral, nº 1271, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- MERINO, José María (2000): *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada*, Madrid, Temas de hoy.
- MOLINA PORRAS, Juan (ed.) (2006): *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MONTESINOS, José F. (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, Madrid, Castalia.
- ROAS, David (ed.) (2002): *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, Raros y Curiosos.

ATHENA ALCHAZIDU

## EL CICLO BÉLICO DE LA LITERATURA NACIONALISTA

“Inter arma silent Musae“ dice un refrán antiguo, y la historia universal ha confirmado muchas veces la veracidad de este postulado. El caso de la Guerra Civil española no representa ninguna excepción, todo lo contrario. El nefasto trienio produce daños gravísimos en todas las esferas la vida española: económica, social y, por supuesto, también en la cultural. Cabe recordar que la Guerra Civil comienza al culminar un período de óptimo desarrollo de la cultura española. La literatura, en concreto, pasa por una etapa que llega a denominarse la Edad de Plata o la segunda Edad de Oro.

La guerra produjo un profundo desgarramiento que marcó todas las generaciones intelectuales de la época. Son incalculables las consecuencias negativas de aquellos tres años bélicos, y – dejando aparte las insustituibles pérdidas humanas, la muerte innecesaria de tantos genios, personificados todos aquellos en el asesinato de García Lorca-, entre las más nefastas está, sin duda, el exilio de numerosos intelectuales españoles. No se trataba solamente de grandes representantes de la vida cultural, (es el caso de los filósofos como Gaos, Ferrater, Nicol y Roces, y del gran músico español Manuel de Falla), sino también de muchos historiadores, sociólogos y artistas. Y a todos ellos hay que sumar un numeroso grupo de exiliados formados por escritores como Max Aub, Rosa Chacel, Rafael Alberti, Ramón J. Sender o Francisco Ayala, entre otros.

Para Ángel Basanta con el final de la guerra se produce una situación particular, a la que denomina un doble exilio; por una parte el externo, representado por el masivo éxodo de “la flor y la nata” de la vida intelectual, y por otra parte, el que llama exilio interno.<sup>1</sup> En este segundo caso se trata de un silencio – ya sea éste deliberado o no-, que se refleja al interrumpirse la continuidad de la creación literaria de algunos escritores, como es el caso de Baroja y de Azorín.

A consecuencia, según Basanta, en España se creó un espacio vacío que impidió a la generación joven enlazar con sus precedores, y continuar su labor. O, al contrario, buscar una posición opuesta a la de los escritores mayores, definiéndose negativamente respecto a ellos.

---

<sup>1</sup> BASANTA, Ángel, *Literatura de la postguerra: La narrativa*. Editorial Cincel, Madrid, 1981, pág. 11.

Dada la situación política en la escena literaria al terminar la guerra, eran activos sobre todo aquellos autores que simpatizaban con los vencedores. La producción literaria de los partidarios del franquismo y todos aquellos que se identificaban con el nuevo régimen, tiene rasgos de la literatura comprometida, debido a que muchos de esos autores tenían alguna relación con la Falange. Destacan entre estas obras las que se suelen denominar con el título de “El ciclo bélico”. En la mayoría de los casos se trata de novelas cuyo tema principal es la Guerra Civil. Sus protagonistas representan, a menudo, un héroe idealizado, portavoz de la ideología falangista.

En 1940 aparece una de las primeras muestras de esta literatura, la novela *Raza*, cuyo autor, el propio Francisco Franco, la publica bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. A través del personaje principal -un prototipo de buen soldado y patriota ejemplar- se propagan los ideales del nuevo régimen. Un año más tarde se hace una adaptación cinematográfica de la novela que lleva el mismo título.<sup>2</sup>

Este tipo de héroe idealizado se presenta también en la obra de Rafael García Serrano, primero en *Eugenio o la proclamación de la primavera* (1938) publicada en plena guerra, y más tarde en *La fiel infantería* (1943). Entre los autores más importantes en esta línea se encuentran escritores como José Giménez Arnau con *Línea Siegfried* (1940), Tomás Borrás con *Checas de Madrid* (1940), José María Alfaro con *Leoncio Pancorbo* (1940) y Agustín de Foxá, autor de *Madrid, de corte a checa* (1938).

En las obras de estos autores el tema principal es la guerra. Al lector se le ofrece un apogeo de la Falange y del Movimiento, y, posteriormente, una alabanza del régimen franquista. Los protagonistas transmiten en sus posturas un gran idealismo y un optimismo que resalta sobre todo en comparación con la descripción de escenas bélicas muy crudas, en las que se hace uso de un lenguaje rudo. La superficialidad de los temas tratados y el esquematismo de los personajes lleva a Corrales Egea a considerar estas novelas como irrealistas “sin que la dureza del lenguaje brusco y malsonante, logre llenar ese vacío de realidad humana (...) pues el realismo no es una cuestión de vocabulario, sino un problema filosófico...”<sup>3</sup>

En la posguerra inmediata surge en España un nuevo fenómeno literario llamado el tremendismo que está relacionado sobre todo con la década de los cuarenta y con los principios de los cincuenta.

La filosofía del concepto tremendista cuenta con una visión pesimista de la existencia humana, cargada de un fuerte determinismo y fatalismo. Los pilares fundamentales del tremendismo se pueden caracterizar como una filosofía negativista, una filosofía de la angustia y del fracaso que bien puede ser individual, bien colectivo.

Uno de los rasgos típicos del tremendismo es subrayar la cara fea de la vida, intensificando el impacto de lo negativo mediante la acumulación de elementos

<sup>2</sup> La película *Raza* fue realizada por el director de cine José Luis Sáenz Heredia en 1941.

<sup>3</sup> CORRALES EGEA, José, *La novela española actual*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971, págs. 31-32.

que por sí evocan la mezquindad y la bajeza. Se subraya la importancia de lo material, incluso de lo mundano, lo sucio y lo primitivo, es decir de todo lo que se encuentra en oposición a la espiritualidad y a los valores con ella relacionados.

Entre los elementos constructivos, por lo tanto, pertenecen, la fealdad, la crueldad y la violencia, conceptos cuya base es por sí negativa. Éstos se combinan, con frecuencia, con una recurrencia a un léxico expresivo, -que puede resultar incluso duro o agresivo-, y a una predilección por personajes marginados, extravagantes o monstruosos, regidos por sus instintos, lo que, a su vez, da origen a muchas escenas violentas.

Las obras tremendistas rompen el círculo que rodeaba cierto tipo de tabú, llamando la atención sobre los aspectos desfavorables, desconcentrantes, incluso repugnantes de la vida humana, los que, sin embargo, forman una parte íntegra e inseparable de la misma. Puesto que precisamente en el período de la postguerra la descripción de semejantes necesidades e instintos humanos, incluida la sexualidad, se consideraba indecorosa y nociva a las buenas costumbres, muchas de las novelas tuvieron que enfrentarse con la censura

Precisamente el uso del lenguaje literario vulgar y malsonante, junto con las frecuentes escenas de violencia y crueldad, son hechos que han contribuido a que algunos de los autores mencionados más arriba se incluyan dentro del movimiento tremendista. La clasificación de las novelas del ciclo bélico como obras tremendistas se debe, sobre todo, al hecho de que dichas novelas describen las atrocidades de la guerra, por lo cual están llenas de escenas crudas y fuertes. La crueldad y la violencia son elementos básicos de los que se sirven los autores a la hora de tratar el tema bélico, concentrándose en el retrato del campo de batalla.

Estamos convencidos de que no es oportuno incluir las novelas mencionadas dentro del movimiento tremendista. Dicha clasificación, en nuestra opinión no es legítima, dado que las obras del “ciclo bélico” difieren de las obras tremendistas considerablemente. Les diferencia, sobre todo, el optimismo, el tono alegre que adoptan los personajes a la hora de reflexionar sobre el futuro, sobre la victoria y sobre los ideales falangistas. Este optimismo ideológico está contrarrestado con el pesimismo y la visión negra de la existencia humana reflejada, p.ej., en las obras de Camilo José Cela o Carmen Laforet, autores tremendistas por excelencia.

El lenguaje abundante en vulgarismos no tiene otra función que la de subrayar la ambientación concreta entre soldados que se encuentran en las trincheras del frente. Es decir se trata de un mundo viril, masculino, y, por lo tanto, duro y brusco.

Bien puede servirnos de ejemplo sobre lo dicho la novela *La fiel infantería*, de Rafael García Serrano, uno de los representantes de la literatura “falangista”. La obra a pesar de obtener el Premio Nacional de Literatura “Francisco Franco” en 1943, fue retirada de la circulación pocos meses después de publicarse, ya que la censura la prohibió, y condicionó su aprobación con una “satisfactoria corrección”<sup>4</sup>. En 1958 la novela volvió a aparecer en una edición “expurgada”.

---

<sup>4</sup> “Decreto sobre la novela *La fiel infantería*. “Boletín eclesiástico del Arzobispado de Toledo, Tomo C, 17-1-1944, N.º1, pág. 4.

Veamos ahora un extracto que ilustra la mencionada visión positiva y el optimismo ideológico que aparecen en este tipo de obras, y que resultan absolutamente ajenos a las novelas tremendistas.

“...al frente marchaban los camisas azules hacia su objetivo de desahuciados: buscar un hogar. Y había de ser por imperativo de la madrugada éste: Izquierda Republicana. También allí se necesitaba escoba. Nadie sabía si el Centro estaba o no ocupado. Las pistolas ametralladoras, pues, delante. Y más adelante la bandera. La puerta cedió de una patada solemne, casi protocolaria. Y los ocho primeros camaradas llenaron de gritos el local vacío. No tuvieron coraje sus dueños ni para defenderlo.”<sup>5</sup>

El atropello se presenta por una parte como un acto de limpieza ya que “allí se necesitaba escoba”, y por la otra se describe como un “acto solemne, protocolario”. Además se contraponen el valor de los soldados nacionales frente a la cobardía del enemigo que ni siquiera tiene coraje para defender el lugar.

“Y luego al balcón, sobre la plaza del Castillo. Con manos indignadas un estúpido letrero cayó roto, en el asfalto. Y un retrato. Y un busto excitante con gorro frigio. Y un trapo: una bandera. Ya estaba limpio el local y la Falange tenía abierta su casa para recibir a los camaradas de los pueblos que venían, por escuadras, en camiones, con el mismo himno y el mismo gesto y el mismo vítor: ¡Arriba España!

Fueron aquellas siete de la mañana las horas más gloriosas que jamás vió el cielo despejado.”<sup>6</sup>

Como podemos comparar, contrasta notablemente el optimismo, el tono alegre y entusiasta de estas obras con el pesimismo y el existencialismo propio de las obras tremendistas.<sup>7</sup>

“Y entonces los que conocíamos Madrid ilustrábamos a nuestros camaradas, sobre lo que sería un desfile por la Castellana.

-Verás qué entusiasmo. Y qué mocetas.”<sup>8</sup>

Todo lo que encarnan los protagonistas está justificado puesto que actúan en nombre del progreso que traerá cambios positivos para la sociedad. Por consiguiente se subraya el amplio apoyo del pueblo, quien ve en los soldados a sus liberadores:

“Y sigue el desfile ya sin ritmo, porque la gente se abalanza sobre los soldados y marcha junto a ellos, y les habla y los abraza y se funde con la tropa que se va a la guerra (...)

<sup>5</sup> GARCÍA SERRANO, Rafael, *La fiel infantería*, Editora Nacional Madrid, 1943, pág. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Compárense estas obras con *La familia de Pascual Duarte* o con *La colmena* de Camilo José Cela, y con *Nada* de Carmen Laforet, donde el tono optimista y la visión positiva están completamente ausentes.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 41.

Qué orgullo varonil el de sentirse protector de aquellos seres que se quedan mezclando el dolor y el júbilo, (...) madres, hermanas, novias.”<sup>9</sup>

Como ya se ha mencionado más arriba, el uso de vulgarismos no tiene otra función que la de aumentar la impresión de la autenticidad del ambiente masculino entre los soldados: “Adelante, al que le den, que se joda.”<sup>10</sup>

Tomás Borrás, otro autor cuya obra pertenece al ciclo bélico, ha escogido para su novela *Checas de Madrid*, esta cita: “Contra las almas, la mentira; contra los cuerpos, la violencia”,<sup>11</sup> aparte del mensaje transmitido resulta interesante por su autor: nada menos que el máximo ideólogo del bando “enemigo”, el líder de la revolución comunista rusa, Lenin. La dedicatoria de la novela dice: “En memoria de los cien mil martirizados y asesinados de Madrid y de los novecientos mil en toda España”, con las palabras de la liturgia “Que Dios os conceda perpetua luz”.<sup>12</sup>

También en esta novela se nota la esquematización llamativa que se apoya en la superflua división de los personajes en buenos y malos, según el bando al que pertenezcan.

“-Eres de esos chicos de Primo de Rivera...Hijo mío, si caes, piensa en tu último momento que elegiste el verdadero camino. Esta es la lucha de los buenos contra los malos; lucha elemental, eterna. El Arcángel batiéndose con el Rebelde. Cristo nuestro Señor fue tentado por Satanás. (...) En esta guerra los españoles hemos elegido todos y cada uno. Nuestra guerra es horrenda porque en ella se decide el porvenir del mundo. Se despeja el dilema del Bien absoluto o del Mal triunfante en España; y lo despeja la Muerte. Tú has acertado aunque caigas.”<sup>13</sup>

Como se puede ver, los soldados nacionales representan no sólo una liberación para el pueblo español, sino que encarnan además todo lo positivo que está relacionado con “el porvenir del mundo”. Otro rasgo típico, común para las obras de dicho ciclo, es un fuerte tono patético con el que la mayoría está impregnada.

“En Madrid estaba todo lo bueno y todo lo malo de España. Ahora ha venido de fuera todo lo malo y están asesinando todo lo bueno.”<sup>14</sup>

Según hemos visto, los personajes son a menudo muy esquemáticos, vistos desde una óptica que les muestra solamente en “blanco y negro”, ya que están divididos en los “buenos”, o sea, los nacionalistas, y en los “malos”, es decir, sus enemigos. El tema del heroísmo y patriotismo se combina con un estilo rebuscado que resulta algo patético.

Para observar algunos de los rasgos característicos que se dan en este tipo de literatura, hemos escogido la obra de Edgar Neville *Frente de Madrid* publicada

<sup>9</sup> *Ibid.*, págs. 44-45.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 76.

<sup>11</sup> BORRÁS, Tomás, *Checas de Madrid. Epopeya de los caídos.*, Editora Nacional, Madrid, 1944, pág. 7.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 5.

<sup>13</sup> *Ibid.*, págs. 200-201.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 201.

en 1941 que recoge dos novelas cortas -una que da el título al libro, y la otra titulada *Las muchachas de Brunete*- junto con otros tres cuentos.

Se trata de una muestra típica de semejante narrativa que se publicaba en el período dado. Refleja muy bien el tono que tenía la “literatura de los vencedores”, la que bien podríamos clasificar como “literatura comprometida”.

La novela titulada *Las muchachas de Brunete* está protagonizada por tres enfermeras, jóvenes que provenían de familias aristócratas, bien acomodadas, y que durante la guerra prestaron sus servicios a la Patria. Como observa el personaje de Acario, uno de los soldados hospitalizados, eran “señoritas, de ésas que él veía pasar en los autos y en los trenes cuando él araba la tierra en los día de paz.... ¡Si le vieran en el pueblo! Si le vieran en esa cama tan limpia, tan cuidada por esas enfermeras tan guapas.”<sup>15</sup> La pureza de las enfermeras, tanto física, como espiritual, tranquiliza a los heridos, proporcionándoles alivio en su sufrimiento.

Muchas veces el estilo de un sentimentalismo extremo va deslizándose hacia el kitsch. Una escena ejemplar que bien documenta lo dicho es la que describe a una de las protagonistas al lado del lecho de un soldado moribundo.

“Mariano García no quería morir, pero tenía un pulmón deshecho por la metralla y eran vanos sus esfuerzos para encontrar una postura que le hiciera respirar. Luz se acercó a la cabecera poniéndole la mano sobre la frente y el herido se volvió a ella todo amor, todo cariño por el alivio; ya no podía hablar ni apenas entraba aire en su pecho. Mariano García, carpintero en Cáceres, herido junto a Brunete, sabía en este momento que se moría, que ya no volvería a ver a nadie de los suyos, que ya había comenzado a irse. Pero el contacto con el sano frescor del brazo de la mujer hacía que el moribundo tuviese una expresión casi alegre. La muchacha vió llegar la muerte, con su otra mano trazó un rápido signo de la cruz sobre la frente de Mariano y éste dejó escapar su último suspiro, que le corrió a ella, a lo largo del brazo.”<sup>16</sup>

El esquematismo de los personaje es casi absoluto ya que los “buenos” son además “guapos”, mientras que los “malos” son “feos”. Después de matar los republicanos al médico y a los heridos en el hospital donde las protagonistas trabajan, éstas quedan presas y son sometidas a un interrogatorio con un oficial ruso, quien al “advertir su fina belleza les indicó que se sentaran. –*They were too good looking to be communists*– murmuró en un tono humorístico otro de los oficiales.”<sup>17</sup>

Contrasta lo bello, lo fino, lo bonito, por una parte, con lo feo, lo sucio, lo bajo y lo grosero por la otra, como es el caso, p.ej., de la escena que describe la entrada de las protagonistas detenidas en la capital que todavía estaba controlada por los republicanos.

<sup>15</sup> NEVILLE, Edgar, *Las muchachas de Brunete*, en *Frente de Madrid*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, pág. 185.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 187.

<sup>17</sup> *Ibid.*, págs. 202-203.

“Al entrar en la ciudad... contemplaban un Madrid totalmente nuevo, que sólo de vez en cuando recordaba el que había sido. Las casas, las calles eran las mismas, pero las gentes eran distintas o procuraban parecerlo. No era sólo que faltase gente bien vestida por las calles; era la gente del pueblo la que indudablemente era diferente. La ciudad estaba invadida por gente de fuera, por pueblerinos, ... Isidros rezagados e impertinentes, que habían entrado en Madrid por las malas dejando el barro y polvo de su pueblo en las sedas del barrio de Salamanca. Una multitud sucia y grosera que había hecho desaparecer al fino madrileño; a esa masa se mezclaban extranjeros mal encarados y que vestían con apresto militar. Esta fauna vertida en las terrazas de los cafés, llamaba a gritos a los camareros. Era el hampa internacional, llegada de todas las Inclusas de la tierra, de todas las cárceles del mundo, de todos los ghettos de Europa, para auxiliar a la causa comunista.”<sup>18</sup>

Las protagonistas perciben la presencia de estos seres no sólo como una degradación de la nobleza propia de la capital, sino además como una profanación del legado nacional.

“Las estatuas afirmaban el drama, el sufrimiento de la ciudad, intentaban fulminar con sus gestos extremos la actualidad nausebunda. Los generales, desde lo alto de sus caballos llenos de pájaros, extendían el brazo, ordenando la carga final contra la canalla. Los poetas, los descubridores, los reyes, todo lo que era eco de una tradición de siglos, se rebelaba mudo contra la profanación de España.”<sup>19</sup>

Para el lector checo semejante tono resulta bastante familiar, ya que se conoce muy bien por la literatura que se escribía en los años cincuenta en la Checoslovaquia comunista. Es realmente sorprendente el descubrimiento de tantos puntos que comparten el comunismo checoslovaco (p.ej.) y el franquismo español, sistemas que a pesar de ser ideológicamente incompatibles, resultan aprovecharse de los mismos mecanismos, de los mismos métodos para mantenerse, y en el campo de la propaganda, de los mismos conceptos.<sup>20</sup>

Las obras narrativas de esta literatura nacionalista “de los vencedores” muchas veces representan una apología explícita del régimen. Son propicias para tales obras el idealismo, el entusiasmo y la fe en un mejor futuro asegurado por la nueva ideología.

El problema de la malévolas propaganda llevada por los enemigos se plantea de la misma forma a la que estaban acostumbrados los lectores checos. Podemos ver lo dicho en la obra citada de Neville, donde la opinión negativa sobre el bando de los nacionales era producto de la propaganda de un culpable externo: del enemigo extranjero que en este caso está representado por “el hampa internacional”.

---

18 *Ibid.*, pág. 213.

19 *Ibid.*, pág. 213

20 Estas similitudes se pueden observar desde la camisa azul, que en la Checoslovaquia socialista formaba parte del uniforme de la juventud comunista, hasta la letra de las canciones con metáforas casi idénticas. Además hojeando las revistas oficiales de la época se puede observar en ambos países el uso de conceptos icónicos muy parecidos.

“El hielo se había roto y aquellas mujeres comenzaron a hablar de lo terrible que era la guerra, de la carestía de la vida y de lo difícil que resultaba el encontrar alimentos. La desconfianza que traían al entrar se había disipado totalmente, y ahora charlaban con las prisioneras [las protagonistas] en un tono propicio. Las muchachas, que sabían que la ironía ofende al simple, se amoldaron al tono entero de la conversación, describiéndoles a su vez la vida normal del territorio liberado. Les hacían ver a « los facciosos» con una nueva luz, y en las mentes sencillas de aquellas mujeres se disolvía el armazón de principios construido por la propaganda soviética.”<sup>21</sup>

Para evitar malentendidos era suficiente hablar con la gente y explicarles la buena causa de los nacionales. Además se trata de una retórica especial con la que se apelaba al pueblo y al servicio a la Patria, subrayando el amplio eco que esta ideología tiene en todos los sectores sociales, incluyendo los distintos estratos de la sociedad, y también ambos sexos. El apoyo de las mujeres se percibe como cierto tipo de justificación que tan sólo confirmaba la legitimidad del empeño realizado.

“Ellas [las campesinas] adivinaban por aquella conversación que no eran simplemente unas legiones de señoritos las que tenían delante, sino un pueblo, gentes como ellas, con las mismas necesidades y apetencias, a las que se había unido el señorío español. Isabel les narraba el entusiasmo con que las falanges femeninas marchaban al campo a reemplazar a los hombres en las faenas más duras de la siembra y de la recolección, les ponían delante la estampa de aquellas muchachas, hechas al lujo y a la vida fácil, que en el momento solemne para su Patria lo habían abandonado todo, para ir a trabajar de sol a sol, segando bajo el fuego del agosto castellano el pan para los hombres que luchaban...”<sup>22</sup>

En *Frente de Madrid se ve*, por una parte, un tono entusiasta respecto al futuro, y por la otra la aversión a los enemigos.

“Una de las consecuencias más trágicas de esta guerra la producirá el volumen de bajeza moral, la cantidad de mala gente que se ha revelado. Las legiones de canallas que estaban agazapados toda la vida, esperando esta ocasión para darse a conocer. Se hará la paz, se pondrán las cosas en orden; pero no podremos volver a recobrar la estima y la fe en las gentes que han flaqueado en estas circunstancias. Y no digamos de los que se han portado mal. La postguerra estará llena de amarguras de ese género.

-Tendremos el temple de alma necesario, la comprensión precisa.

-Sí; pero también el desencanto que produce la maldad del prójimo. En las guerras normales, una vez hecha la paz, cada ejército se marcha a su casa. Aquí no. Después de la victoria tendremos que convivir con los vencidos...”<sup>23</sup>

En el texto se hace una clara alusión a la necesidad de convivir con el enemigo, una vez terminada la guerra. Hecho que supone soportar “amarguras”.

21 *Ibid.*, págs. 219.

22 *Ibid.*, págs. 219-220.

23 *Ibid.*, pág. 45.

A la hora de plantearse problemas del futuro para los protagonistas siempre existe una solución satisfactoria garantizada por el partido correspondiente, y por su líder, en el caso de los falangistas, por el general Franco.

“Carmen tenía la respuesta:

-¿Y la Falange? –dijo-. La Falange lleva en sí la solución que aceptamos unos y otros.

-La Falange y Franco –añadió Javier. -Aquí no sabéis aún lo que es Franco. Franco es el sentido común. Franco modera el desenfreno. Tiene la virtud rara de enterarse de las cosas y de tener en cuenta en cada caso la opinión adversa; pulsa, mide y hace o deja hacer lo que sea de razón.”<sup>24</sup>

El entusiasmo de Javier se nota por ejemplo en la escena en que comenta a su novia Carmen sus reflexiones acerca de la guerra.

“-Si tú estuvieras en la otra España, en seguridad, la guerra sería para mí la mayor de las diversiones. Porque en la guerra no todo es combate. En la batalla hay, junto a la excitación de la prueba deportiva, el pasmo de la muerte; la angustia de los heridos (...) pero es que por un día de batalla hay muchos en que la guerra es una gigantesca excursión campestre, en la que todos son jóvenes y alegres... ¡Qué situaciones pintorescas y cómicas! ¡Qué tipos hay en esta guerra!

Carmen, ganada por su entusiasmo, le oía reclinada en su pecho.

-Sígueme hablando de ellos.”<sup>25</sup>

Resulta llamativo el optimismo casi programado que incluso penetra en contextos asociados con la guerra. No son escasas escenas como la anterior, donde la guerra se nos presenta como algo agradable, como “una gigantesca excursión campestre” y cuyos participantes la están disfrutando. Eso suele suceder en situaciones cuando la guerra se relaciona con la lucha liberadora de la Patria. Mientras tanto, el sufrimiento, el dolor, así como la crueldad y la violencia de la guerra se presentan como consecuencias de la actuación malévola del enemigo.

Si nos proponemos buscar los puntos en común que las obras de este ciclo comparten con la estética tremendista, tal vez podríamos mencionar la apetencia por la crueldad y la violencia reflejadas en las escenas del campo de batalla, así como el uso de registros vulgares de la lengua. Sin embargo, a pesar del tema que por sí tiene connotaciones negativas, las obras del ciclo bélico más bien presentan cierto tipo de idealismo, y carecen de la dimensión filosófica tremendista que parte del escepticismo. Por estas razones estamos convencidos de que no podemos incorporarlas al movimiento tremendista propiamente dicho.

---

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, pág. 60.



## ***Bildungsroman. Historias para crecer***

### ***Bildungsroman. Stories to grow***

#### **Manuel López Gallego**

Profesor de Lengua y literatura españolas. Autor de novelas para jóvenes  
Instituto “Arroyo Harnina”, Almendralejo  
mlopezgallego75@gmail.com

Recibido el 15 de abril de 2013  
Aprobado el 11 de septiembre de 2013

**Resumen:** El *bildungsroman* es un género narrativo que se caracteriza por presentar una evolución en el personaje protagonista a lo largo de sus páginas. También es conocido como novela de formación o novela de aprendizaje. El autor del artículo considera que se trataría del más genuino género narrativo aplicado a la literatura juvenil porque en la adolescencia tiene lugar en la persona una profunda transformación que posibilita la identificación entre el lector y el personaje.

**Palabras clave:** literatura juvenil, bildungsroman, novela de formación.

**Abstract:** A *bildungsroman* is a literary genre characterized by the evolution of the main character throughout its pages. It is also known as novel of formation or coming-of-age novel. The author of this article believes that it would be the most authentic genre used in Young-Adult fiction, as it is during the adolescence when the deep transformation that allows the identification between the reader and the character takes place.

**Key words:** juvenile literature, bildungsroman, writes novels of formation.

**E**l término alemán *bildungsroman* se utiliza para denominar un tipo de

novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez. La palabra alemana podría ser traducida como novela de formación o novela de aprendizaje, incluso como novela de autoformación.

El término *bildungsroman*, que es el aceptado por la mayoría de los autores, fue acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern, profesor de la universidad de Dorpat. El éxito de tal neologismo se debe, sin embargo, a Wilhelm Dilthey en 1870, quien lo utiliza para denominar un corpus de novelas que se iniciaría con la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister*.

En opinión de Dilthey los *bildungsroman* poseen una serie de características bien diferenciadas:

En primer lugar, el protagonista es un personaje joven, normalmente varón (porque según su punto de vista en aquella época la mujer no poseía la libertad de movimientos necesarios que permitieran al héroe las múltiples experiencias vitales decisivas en el transcurso del autoconocimiento). Sin embargo, no hay que olvidar que novelas consideradas como pertenecientes a este género sí tuvieron protagonistas femeninos, como por ejemplo *Mol Flanders* de Daniel Defoe o *Mujercitas*, de Louise May Alcott.

En segundo lugar, el protagonista comienza su formación en conflicto con el medio en que vive. Se deja marcar por los acontecimientos y aprende de ellos. Tiene por maestro al mundo y va integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando. Sufre por el contraste existente entre la vida que había idealizado y la realidad que tendrá que vivir.

En tercer lugar, este tipo de novelas no contempla la muerte del héroe y suele terminar con un final feliz o, al menos, un final que no suponga para el protagonista daños irreparables. La narración se articula en función de un viaje espiritual del protagonista y no impone a los diversos episodios una sucesión lógica. Además tiene un carácter abierto, lo que posibilita el surgimiento de otras novelas que continúen la historia, como de hecho ocurrió con la propia *Wilhem Meister* de Goethe, a la que siguió una segunda parte titulada *Un hombre feliz*.

Además de Dilthey, numerosas fuentes críticas se han referido a este género novelístico. Luckács advierte que el héroe del *bildungsroman* es un ser solitario, en una

búsqueda constante de un sentido para la vida y que se opone a la sociedad. Roy Pascal define el género como la historia de la formación de un personaje hasta el momento en que deja de centrarse en sí mismo y empieza a centrarse en la sociedad y de ese modo comienza a forjar su verdadera identidad. Para Franco Moretti el tema central del *bildungsroman* es el pacto o acuerdo al que debe llegar el protagonista con la sociedad. En un tono mucho más irónico se expresa Hegel al argumentar que estas novelas terminan cuando el protagonista se convierte en un inculto como todos los demás.

La inclusión de un número mayor o menor de textos en este género depende de la mayor o menor amplitud que se quiera dar al concepto. Así podemos encontrar algunos ensayistas que lo restringen a un periodo determinado de la literatura alemana, hasta otros que incluyen en él obras de momentos históricos muy diversos y circunstancias literarias y socioculturales muy dispares con títulos como *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El retrato del artista adolescente* de James Joyce, *La educación sentimental* de Flaubert, *Grandes esperanzas* de Dickens, *Bajo las ruedas*, de Herman Hesse o *El guardián entre el centeno* de Salinger. Podríamos afirmar con Aránzazu Sumalla en su ensayo *El adolescente como protagonista literario* que dado el incalculable número de novelas que narran ese cambio vital en el héroe, cualquier novela que se precie consiste precisamente en eso, en el relato de las peripecias o aventuras de un héroe que arranca la trama con unas características determinadas y que a partir de las vivencias relatadas termina convertido en un personaje diferente.

Al *bildungsroman* se le ha llegado a emparentar con géneros como la novela de caballerías, la novela autobiográfica o la novela picaresca, por coincidir en gran medida en su esquema de viaje, aventura y prueba. Sin embargo, en la de caballería no se aprecia cambio alguno en el protagonista y por lo tanto no existe en él evolución, con lo que se pierde el carácter de aprendizaje que es el más importante en el género que nos ocupa. Por su parte la novela autobiográfica supera con creces los límites de la juventud del protagonista ya que normalmente alcanza hasta su vejez, nos ofrece el relato de su vida entera y su intención no es la de ofrecer un aprendizaje que lo sitúe en el punto de partida del resto de su existencia. Por último, la novela picaresca sí podría ser considerada un buen antecedente, pero hay un pequeño detalle que distancia ambos géneros: mientras que en el *bildungsroman* el protagonista acaba por ocupar un lugar en la sociedad, el pícaro se aísla de ella, vive al margen (aunque en este sentido, como en tantas cosas haya diversos grados).

Puestos a encontrar antecedentes, la profesora Rodríguez Fontela en su libro *La novela de autoafirmación* viaja mucho más atrás, hasta los albores de la humanidad, y busca los orígenes del *bildungsroman* en los relatos míticos que proceden del Neolítico y que han pervivido en los cuentos maravillosos. De todos los ritos ancestrales ligados al carácter mágico de las creencias de la humanidad destacan por su especial recurrencia en la literatura los denominados ritos de iniciación con los que el *bildungsroman* guarda una estrecha relación, en especial los ritos de iniciación de los adolescentes. En

antropología reciben el nombre de ritos de pubertad, de iniciación tribal o iniciación de clase de edad. Aquellos ritos ancestrales seguían el siguiente esquema:

1º) El adolescente era retirado de la custodia materna, del mundo de las mujeres y era marginado del resto de la comunidad.

2º) Bajo la atenta vigilancia de uno o varios delegados de dicha comunidad, el candidato a adulto era sometido a una especie de regreso al útero materno. Ese regreso podía presentar diversas formas en las diferentes comunidades, pero siempre se trataba de un lugar con las características de oscuridad y de concavidad (cuevas, cabañas, vasijas, etc.). Ese regreso al útero simbolizaba la muerte de la infancia y la reducción al estado embrionario como condición del renacimiento espiritual al que aspiraba. Esta fase solía ir acompañada de numerosas pruebas tanto físicas como psicológicas.

3º) Por último, una vez superadas todas las pruebas, el individuo resucitaba al mundo de los adultos entre los que se contará como persona apta y plenamente responsable para actividades futuras de la comunidad.

El eje estructural de la novela de formación es la construcción de una personalidad que ha de superarse en el transcurso de la narración. Un proceso iniciático buscando una nueva fase vital: el renacimiento del yo.

Son evidentes los paralelismos que podríamos establecer entre las estructuras y el significado de las aventuras formativas y las del cuento folklórico o maravilloso, que parece reproducir los ritos de iniciación a los que aludíamos anteriormente: el héroe es un adolescente o un niño habitualmente en situación de indefensión que debido a alguna razón (lo que Vladimir Propp denomina carencia) ha de iniciar un viaje (que se conoce con el nombre de alejamiento) y culmina la misión que se le ha encomendado. Al llegar a determinado punto de la historia tiene que encontrar la puerta de acceso que le permite entrar en el escondido mundo al que se dirige. Para ello debe superar algún tipo de prueba que le permite ser merecedor de la información o del objeto mágico que recibirá de un auxiliar (que Propp denomina donante)

Con respecto a los personajes hay que señalar que la novela de formación se focaliza sobre un personaje central que tiene un carácter esencialmente pasivo pues es objeto de una transformación no causada por él mismo, sino por las circunstancias en que vive. Y consigue una maduración que afecta a todas las esferas de su personalidad. A menudo el autor nos lo presenta como un joven complejo, incluso difícil, que no encaja por diversos motivos en el contexto que le ha tocado vivir. Algunos de ellos son demasiado inteligentes con respecto al mundo que lo rodea, otros no soportan la autoridad, ya sea de sus padres o de sus profesores y necesitan sentirse adultos, como ocurre con Holden Caulfield, el protagonista de *El guardián entre el centeno*, una novela emblemática entre los bildungsroman.

Todas estas apreciaciones nos conducen a uno de los rasgos más llamativos del personaje protagonista, por uno u otro motivo: el de la soledad. Una soledad entendida como esencia del adolescente. Si la búsqueda de ese lugar en el mundo adulto se caracteriza por una diferenciación del modelo que hay que seguir, el protagonista del *bildungsroman* se queda solo. No hay modelo porque rechaza el existente, pero la alternativa muchas veces no es sencilla y por eso el héroe se queda solo frente al mundo que quiere conquistar. Esta soledad se ve acrecentada, además, por el aislamiento propio de quien se siente diferente. La gran mayoría de los protagonistas tiene una aguda conciencia no solo de hallarse en un punto dispar con respecto al mundo adulto, sino también de ser distintos respecto al grupo de adolescentes del que se supone que debería formar parte.

En relación con los aspectos narrativos hay que señalar que el proceso de maduración es el objetivo de la narración, más importante que otros elementos como las aventuras, investigaciones, incluso que las relaciones entre personajes. Por este motivo la narración concluye cuando el proceso de maduración se ha cumplido. El antagonista es sustancialmente la propia sociedad, percibida como una escuela de vida. El resto de personajes, las circunstancias, el medio... todo actúa frente al protagonista en su proceso de maduración.

Narrativamente es también de reseñar el distanciamiento existente entre la perspectiva del narrador y la del protagonista, sobre todo en la primera etapa de su vida, de tal forma que la voz narradora está caracterizada por una actitud irónica hacia el personaje, incluso cuando el relato está narrado en 1ª persona. Son novelas que se caracterizan por un protagonismo exclusivo de la voz interna de aquel que se forma, de su perspectiva única, del punto de vista circunscrito a su mirada. El resto de los personajes y de escenarios están supeditados a él, y alrededor de él se configura la trama. En el relato adquiere una gran importancia la modulación psicológica del protagonista. Por ello es habitual encontrar recuerdos, alusiones a vivencias, monólogos interiores, que van creando poco a poco el universo imaginario y mental en el que el personaje se mueve.

Para algunos estudiosos del género el proceso se resuelve con el triunfo de la sociedad, puesto que el protagonista termina integrado en ella. Hay una serie de planes infantiles, fantásticos, que estos adolescentes imaginan para sí mismos. El elemento común a todos ellos es su fuerte deseo de poder y la aceptación más allá de la esfera familiar, algo que en algunos casos se vincula también a fantasías de belleza o fuerza física. Estos deseos marcan un contraste con los planes de las figuras paterna y materna, que planean futuros más limitados, especialmente para las chicas, a quienes pretenden orientar hacia su papel de amas de casa o hacia algunos estereotipos de la época como el de secretaria. Todo ello se puede observar en novelas como *La campana de cristal* de Sylvia Plath o *La mujer guerrera* de Maxine Kingston.

En el caso de los varones puede ser más ambicioso, pero en un campo ajeno a los deseos de los hijos. Como parte del proceso de formación los protagonistas deben superar esos sueños y encontrar destinos más acordes con la realidad.

Todo lo referido anteriormente viene a demostrar que aunque se puedan explicar una serie de características comunes a las novelas de formación existen entre unas y otras unas diferencias que dificultan a veces la ubicación de la frontera del género. ¿Toda novela en la que se aprecie una evolución en el protagonista pertenece al género denominado *bildungsroman*? Posiblemente no. Solo se consideran así aquellas en las que el proceso de maduración sobresale por encima de otras consideraciones o contenidos. Aun dentro del mismo género, los críticos acostumbra a señalar una serie de subgéneros dependiendo de sobre qué aspecto del protagonista recaiga más el peso. Así hay quienes distinguen entre los *künstlerroman* (si se muestra el proceso de desarrollo de un artista, como, por ejemplo en *retrato del artista adolescente* de Joyce), del *erziehungsroman*, que se refiere al proceso educativo, como en *la educación sentimental* de Flaubert, los *entwinklungsroman* (que describen el proceso global de desarrollo de una persona, como *carta breve para un largo adiós* de Peter Handke, o los *female bildungsroman*, que ofrece el proceso de maduración desde el punto de vista femenino, como en la anteriormente citada *La campana de cristal* de Sylvia Plath. A decir verdad, los límites entre un subgénero y otro distan mucho de mostrarse con nitidez y distintos autores incluyen títulos en unos u otros indistintamente.

Llegados a este punto cabría hacerse esta pregunta: ¿tiene cabida el género *bildungsroman* en el ámbito de la literatura infantil y juvenil?

Desde mi punto de vista sí la tiene ya que un gran número de obras destinadas a los adolescentes plantean ese tránsito que llevará al protagonista a madurar y cabría encuadrarlos si lugar a dudas entre los *bildungsroman*. La novela de formación forma parte por derecho propio de ese corpus que constituye lo que se conoce como literatura juvenil, esa que en muchas ocasiones aparece como la hermana desfavorecida en ese binomio que en los medios especializados figura como indisoluble: la literatura infantil y juvenil.

¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura juvenil? En opinión de Julián Montesinos con esta denominación nos estamos refiriendo a libros destinados a lectores entre 12 y 17 años (otros autores restringen más la edad y se quedan solo con los alumnos que cursan la educación secundaria, es decir, entre 12 y 15 años). Una literatura experiencial que hable directamente a los jóvenes hasta lograr una identificación entre personaje y lector.

Antonio Rodríguez Almodóvar consideraba en un artículo publicado en la revista Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil titulado “La educación literaria en la pubertad” que el *bildungsroman* era el tipo de novela más adecuado para el público juvenil y explicaba que los proyectos de animación a la lectura en los jóvenes habían

sido en su mayoría unos “hermosos fracasos” entre otros motivos porque a los jóvenes no se les ofrecían lecturas iniciáticas, libros cuyo tema principal es el tránsito por la adolescencia y nombraba títulos como *El retrato del artista adolescente* de Joyce, *El guardián entre el centeno* de Salinger o *Primer amor* de Turgeniev. En esa misma línea Emili Teixidor define la mejor literatura juvenil como aquella que busca la identidad por parte del protagonista, la que implica al lector en esa búsqueda, la que presenta adecuadamente los secretos de la vida y la que añade apuntes éticos sobre formas de vida. Afirma literalmente: “la importancia de los libros destinados a los jóvenes no radica en la moral que pueden contener, sino en el hecho de que a través de esas lecturas los jóvenes pueden desarrollar y afirma su identidad y escoger su lugar en el mundo cambiante”.

La adolescencia es posiblemente la etapa más difícil de la vida, ese periodo de tiempo que transcurre entre la niñez y la vida adulta, cuando no se es ni una cosa ni otra. Se entra en ella siendo algo y se sale habiéndose convertido en otra cosa totalmente distinta. Implica cambios físicos y emocionales. Teniendo en cuenta que el protagonista del *bildungsroman* es un adolescente que se encuentra en una tesitura semejante, podríamos afirmar que no debe de existir un género literario en el que la simbiosis entre lector y personaje alcance unas cotas tan altas como en la novela de formación para un público joven. Como dice el profesor Jesús Díaz Armas en *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*, “la novela de formación tiene un fuerte componente didáctico: su verdadero objetivo es la educación del lector, al que se instruye por medio de la educación del protagonista”. El propio Díaz Armas afirma también que la mayor parte de la novela clásica de aventuras es novela de formación, con un protagonista que, enfrentado a una serie de peripecias, termina reconociéndose y siendo reconocido por los demás como alguien distinto del que era, alguien mejor. Puede ocurrir que las peripecias se impongan sobre lo demás impidiendo que percibamos que la novela relata un aprendizaje para la vida. Es precisamente esa estructura formativa la que se ha convertido en uno de los más claros rasgos distintivos de la novela dirigida y leída por un público juvenil. Esta afirmación es válida para muchos clásicos, pero puede aplicarse también y muy especialmente a las novelas juveniles actuales. Entre unas y otras existen diferencias en cuanto a la intención, al destinatario, a los temas, los recursos narrativos y el lenguaje utilizado. Los héroes de las novelas clásicas no fueron necesariamente jóvenes, aunque algunas veces sí, como en *Capitanes intrépidos* de Rudyard Kipling, *Un capitán de 15 años* de Julio Verne o *La isla del tesoro* de Stevenson. La novela clásica ha recorrido todos los espacios posibles en busca de aventuras: tierras exóticas, lugares ficticios (en la ciencia-ficción o en la fantasía), espacios simbólicos (como la isla de Robinson), espacios urbanos, etc. La literatura juvenil actual ha heredado los mismos subgéneros y ha profundizado en los espacios urbanos. Abundan los protagonistas jóvenes con inquietudes propias, que poco tienen que ver con luchas con leones y tribus caníbales. Los procesos de maduración no tienen ya nada que ver con la supervivencia en un mundo hostil, sino más bien con la conquista de la autoestima en un mundo también hostil, pero por otras razones, alcanzándose como premio el éxito académico, el social o el amoroso. Una vez culminado el proceso de formación se

muestra la superación de algunas de las carencias iniciales: se recupera la autoestima, el optimismo ante el futuro y la sensación de armonía con los demás.

La novela de formación actual ha introducido muchas variantes respecto a la temática. Algunas de ellas hablan de procesos que tienen que ver con el éxito académico o con el descubrimiento de la lectura o la escritura o de la relación entre la literatura y la vida.

Por lo tanto no parecen existir discrepancias en cuanto a qué se considera literatura juvenil. Prestando atención a autores dispares como son Emili Teixidor, Luis Daniel González o Antonio Moreno, profesor de la Universidad de Cádiz, llama la atención las coincidencias que guardan sus conclusiones. El éxito de una obra para un lector juvenil –afirman– reside en la palabra identificación. Un libro atrapa en la medida en que logra involucrar personalmente al lector en las cosas que cuenta y cómo las cuenta. Resulta fundamental la calidad narrativa, el estilo, el punto de vista, la estructura. Pero por encima de todo debe haber identificación. Extrayendo de todos unos factores comunes llegaríamos a la conclusión de que una obra atractiva para un joven de nuestra época debe cumplir estos requisitos:

- Que refleje el mundo personal del autor.
- Que proporcione felicidad.
- Que enseñe a soñar y muestre caminos seguros en la vida.
- Que posea un buen uso del lenguaje.
- Que busque la identificación con el lector.

Antonio Moreno realiza una interesante clasificación de las obras que con el paso de los años se han considerado como destinadas al público juvenil:

-En primer lugar sitúa aquellas obras con carácter pedagógico y moralizador. A este grupo pertenecen la mayor parte de las obras escritas antes del primer cuarto del siglo XX.

-En segundo lugar estarían obras escritas para adultos, pero que se le han impuesto a los adolescentes como obligatorias por los docentes. En su mayoría quedaban muy lejos de los intereses y la comprensión de los lectores jóvenes. Aquí incluye títulos como *El Quijote* o *El Lazarillo de Tormes*.

-En tercer lugar aparece lo que él denomina “literatura ganada”. Sería un grupo de obras formadas por novelas destinadas a los adultos, que los adolescentes han hecho suyas. Ahí aparecen las novelas de aventuras del siglo XVIII y XIX: *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Oliver Twist*, *La máquina del tiempo*, todo Julio Verne, etc.

-En cuarto lugar estarían las obras de carácter literario escritas para jóvenes, con obras tan emblemáticas como *La historia interminable*.

-En quinto y último lugar crea un extraño grupo formado por obras creadas por los propios jóvenes y que se distribuye oralmente o por internet.

En realidad, de los cinco grupos citados por Moreno, cabría decir que solo el tercero y el cuarto pueden ser considerados estrictamente como literatura juvenil.

¿De qué novelas estamos hablando cuando nombramos al género *bildungsroman* para jóvenes?

Ciertamente nos encontramos con un problema cuya resolución no es sencilla. Porque sea cual sea el género al que nos estamos refiriendo, los límites entre literatura para adultos y para jóvenes no están claros. En muchas ocasiones se consideran juveniles novelas que aparecen en colecciones y editoriales destinadas a los jóvenes y se dejan fuera a las que aparecen en otras distintas. Juan José Millás se ha quejado en varias ocasiones de que los lectores considerasen únicamente destinada a los jóvenes su novela *Papel mojado*. La causa no era otra que haber aparecido en la colección “tus libros” de la editorial Anaya.

Parece, con todo, que el sentido común dicta muchas veces las normas para comprender si un libro es adecuado para ser leído por adolescentes o no. Personalmente, me costaría trabajo recomendar a unos alumnos la lectura de una novela de formación titulada *Zapatos de tacón*, de la escritora brasileña Lygia Bojunga. El libro cuenta la historia de Sabrina, una niña criada en un orfanato, adoptada a los 11 años. En su casa de adopción sufre abusos sexuales por parte de su padre adoptivo. Es recogida por su familia biológica y contempla el asesinato de una tía. Más tarde se prostituye para poder cuidar a su abuela. Sin embargo, la novela obtuvo en 2007 el premio de la Fundación Nacional para la Literatura infantil y Juvenil de Brasil y fue considerada como altamente recomendable para el lector joven. La autora ha recibido los dos premios más importantes del mundo en literatura infantil y juvenil, el premio Andersen y el Astrid Lindgrén.

Por no salir de Brasil cito ahora al crítico André Ming García en su estudio “La narrativa de procesos de formación y los ritos de paso en la literatura infantil y juvenil brasileña”. En él llega a una curiosa conclusión al asegurar que ha encontrado la clave que distingue los *bildungsroman* para adultos y los destinados a los jóvenes. Se trata de la extensión del libro, que en los de jóvenes es mucho menor. Él mismo advierte que como en toda regla existe alguna excepción, y señala como tales los casos de obras como *Harry Potter* y *El señor de los anillos*. Ciertamente se trata de obras de gran extensión, pero lo que llama la atención en este caso es que las incluya dentro del género *bildungsroman* porque no parece claro que exista una evolución ni en la forma de pensar ni en la de actuar de Harry Potter ni de Frodo a lo largo de los libros de la serie. Y si en algún sentido puede observarse algo parecido quedan muy diluidas entre el cúmulo de aventuras y peripecias que llenan las historias.

De la misma forma que la novela que inaugura el género en la literatura de adultos fue *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister*, se suele considerar que en el terreno de la novela para jóvenes lo fue *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, una obra que, sin embargo, fue prohibida por las autoridades educativas de la época en Estados Unidos por considerarla vulgar y subversiva. Tal prohibición vendría a confirmar a su autor que se encontraba en el buen camino porque lo que le movió a escribir la novela fue precisamente un deseo de subversión contra los buenos libros recomendados en las escuelas.

Huckleberry Finn se ve obligado a huir de su hogar debido al maltrato al que lo somete su padre alcohólico y se aventura en un largo viaje por el río Mississippi en el que va a pasar de ser un adolescente ingenuo a entrar en la madurez. Todo lo que va viendo a su alrededor le sirve para comprender el mundo, sobre todo lo que aprende del esclavo Jim, su compañero de fuga, quien ejerce de maestro sin proponérselo. La acción se desarrolla en el marco de las disputas entre esclavistas y abolicionistas en la segunda mitad del siglo XIX. Huckleberry tiene oportunidad de entregar a prófugo Jim, como habría hecho un buen ciudadano, pero algo lucha dentro de él que le impide hacerlo. El lector lo oye reflexionar: “Medité después un momento y me dije: espera un poco, suponte que hubieras obrado bien y hubieras entregado a Jim. ¿Te habrías sentido mejor de lo que te sientes ahora? No, me dije, me sentiría mal”.

O le vemos rectificar su conducta después de haberse burlado de Jim: “Pasaron quince minutos antes de que me pudiera armar de valor para irme a humillar a un negro, pero lo hice”.

La trayectoria de Huckleberry es una continua lucha interior entre lo que pide la ley y la religión y lo que su moral le dicta. “Él dio tantas muestras de agradecimiento y dijo que yo era el mejor amigo que había tenido jamás, y el único que tenía ahora. Y entonces levanté la cabeza y vi la carta. Pensé unos instantes conteniendo el aliento y después me dije: Bueno, pues iré al infierno entonces.”

No vamos a descubrir aquí que *Huckleberry Finn* es una obra maestra de la literatura de todos los tiempos. Su autor hace evolucionar a su personaje, pero no es fácil observar ese crecimiento interior, enmascarado como está entre todas las vicisitudes que le van ocurriendo en el descenso por el río: el encuentro con dos estafadores, o cuando es confundido con Tom Sawyer y más tarde en compañía de su amigo liberan a Jim, que ha sido arrestado. El aprendizaje se diluye entre las aventuras, lo que es sobre todo una forma de darle credibilidad.

En 1968 se publicó *Mi planta de naranja lima* del brasileño José Mauro Vasconcelos, una novela que ha sido traducida a 32 idiomas. Un auténtico *bildungsroman*, con un alto contenido autobiográfico. Es considerada una obra muy indicada para jóvenes, aunque en España ha sido publicada por Libros del Asteroide,

una editorial no dedicada al público juvenil. Por ese motivo es muy posible que pase desapercibida para ellos. Yo me permitiría calificarla como un “crossover”, esos libros que pueden ser leídos tanto por jóvenes como por adultos. Narra la historia de José, llamado Zezé, un niño de cinco años que desde su infancia tiene conciencia clara de su pobreza y sufre maltrato debido al ambiente de miseria que se vive en su hogar. Hace de un naranjo su mejor amigo. Zezé pasará de la infancia a la madurez en muy poco tiempo y su mundo de fantasía se derrumbará por la muerte de su amigo Portuga, un hombre mayor que le dio el cariño que no encontró en casa. Es un libro dominado por el diálogo, lleno de ternura, y un magnífico uso de la lengua. Lo más llamativo es la visión del mundo que proporciona desde la perspectiva de un niño y la toma de conciencia que hace de su aprendizaje gracia a su amigo Portuga y a su tío Edmundo:

“¿Y cuando hablo y me veo por dentro? –le pregunta a su tío.

–Zezé, ¿sabes lo que es eso? Significa que estás creciendo y, al crecer, eso que dices que habla y ve se llama el pensamiento”.

Su árbol representa el mundo infantil en el que vive. Por eso, cuando su padre lo intenta consolar y le dice que nadie iba a cortar su arbolito él murmura sin que nadie lo oiga:

“Ya lo cortaron. Hace más de una semana que cortaron mi arbolito de naranja lima”.

De la escritora argentina M<sup>a</sup> Teresa Andruetto, último premio Andersen concedido en la feria del libro de Francfort, he seleccionado una novela de formación titulada *Stefano*. Cuenta la historia de un niño italiano, Stefano, que emigra a Argentina, solo, lleno de sueños. A su llegada se encontrará con una dura realidad. Tendrá que pasar por innumerables vicisitudes para ganarse la vida. Es una novela que contiene también numerosos contenidos autobiográficos, según ha manifestado la propia autora, ya que su padre fue emigrante italiano a Argentina y muchas vivencias de las que él le contó están reflejadas en las páginas de esta novela. Una autora citada anteriormente, Aránzazu Sumalla, advierte en su tesis doctoral que es muy común en los *bildungsroman* la aparición de elementos autobiográficos del autor. Dice exactamente: “en ocasiones la frontera entre autor y narrador queda difuminada” Sobre todo en los *Kunstlerroman* o novelas de formación de un artista.

*Stefano* es una novela arriesgada en cuanto a su construcción porque cuenta con dos narradores que se alternan en cada página. Uno es omnisciente, en tercera persona y relata el viaje y la estancia del niño en Argentina mientras se va haciendo mayor. Aquí ofrecemos un fragmento del *Stefano* que viaja en el barco rumbo a Argentina y echa de menos a su madre: “Nadie ha de tener más miedo que él, que quisiera que a este barco llegara su madre y lo apretara entre los brazos...”. El otro narra en primera persona. El propio Stefano, ya adulto, le cuenta a su esposa Ema sus peripecias: “Yo preguntaba: Esperar, ¿cuánto? Hasta que seas grande, me decía. Tengo

12 años...”. El primero sigue un relato lineal; el segundo es más fragmentario y realiza continuos saltos en el tiempo y está dominado por un tono lírico. El relato está lleno de sencillez y los acontecimientos rehúyen los detalles, solo se nos ofrece lo esencial. Incluso se apunta la iniciación del personaje en el mundo del sexo. A pesar de ello es un libro adecuado para el lector juvenil porque le abre el camino a lecturas con mayores dosis de experimentación. Es especialmente llamativa la frase con la que se cierra el libro, que cobra especial significado en el ámbito en que estamos inmersos en estos momentos. No se puede decir más con menos palabras. Stefano, después de mucho vagar por Argentina y crecer física y psicológicamente, llega a la casa de Ema, la que será su mujer pasados los años. Ella, apenas una niña le abre la puerta: “-¿Quién es, Ema?- preguntan desde el fondo. Y Ema dice: no lo sé, un hombre”.

Concluyo ya con un libro español: “Han pasado veinte años: la diferencia entre un niño y un adulto. Es posible que ahora todo esté embellecido por la distancia, por la memoria de lo irremediable”.

Esta frase pertenece al último de los libros que quiero comentar. En esta ocasión nos aproximamos a nuestro entorno. Se trata de la novela titulada *Días de Reyes Magos* de Emilio Pascual, publicada por la editorial Anaya. Con ella su autor obtuvo el premio Lazarillo y el Nacional de Literatura Juvenil. Se trata de un *bildungsroman* genuino. El relato nos ofrece el itinerario de Ulises durante unos días por su ciudad, como ya le ocurriera al héroe clásico y al personaje de Joyce. Lo más llamativo de la novela, al margen de su gran calidad, es la gran cantidad de referencias literarias que recorren sus páginas y dan sentido a la existencia del protagonista, empezando por esa auténtica “odisea” que el joven Ulises lleva a cabo durante la novela para conseguir crecer como persona y como amante de la literatura: “*A primeros de septiembre supe que mi vida había experimentado un cambio de rumbo que estimaba decisivo. Decidí presentarme a las asignaturas que tenía pendientes. También tenía otras cosas. Con Cali*”. Cali es Calipso, su amiga, la persona que lo va a conducir de la mano de un enigmático ciego por el mundo de la literatura, que en principio es rechazado por el protagonista Ulises. El narrador es él mismo con veinte años más de edad, un adulto que mira hacia atrás para comprender cómo cambió su vida: “Ahora, a veinte años de distancia, apenas alcanzo a comprender la cantidad de libros que pudo leer, en voz alta y en voz baja, aquel mozalbete que tenía un prejuicio tan adverso contra la literatura”.

El adolescente es un ser que está experimentando casi todo por primera vez. El lector, al igual que el personaje, siente la emoción de vivir una sensación nueva. No estamos hablando solo de los grandes temas: la muerte o el sexo. Cualquier experiencia por inocente que nos pueda parecer a los adultos para ellos posee el atractivo de lo desconocido. La madurez nos hará no desviarnos del camino recto. O dicho con palabras de Holden Caulfield, el protagonista de *El guardián entre el centeno*:

“La vida es una partida y hay que vivirla de acuerdo con las reglas del juego”.

## Bibliografía

Díaz Armas, Jesús. “Personajes de la literatura juvenil: cambio y maduración” en *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*, Secretaría general técnica del MEC, Madrid, 2006.

Ming Garcia, André. “A narrativa de processos de formação e os ritos de passagem na literatura infantil e juvenil brasileira: o exemplo de *O homem do violão quebrado*”, *Revista Leitura*, n° 59, Sao Paulo, 2012.

Montesinos, Julián. “Necesidades y definición de la literatura juvenil”, *CLIJ*, n° 161, 2003.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977.

Rodríguez Almodóvar, Antonio. “La educación literaria en la pubertad”, *CLIJ*, n° 72, 1995.

Rodríguez Fontela, M<sup>a</sup> Ángeles. *La novela de autoformación*, Edition Reichenberger, Kassel, 1996.

Sumalla, Aránzazu. “El adolescente como protagonista literario”, *Temas de psicoanálisis*, n° 5 enero 2013. Publicación electrónica.

Teixidor, Emili. “La literatura juvenil ¿un género para adolescentes?”, *CLIJ*, n° 133, 2000.



# La novela policíaca española y el canon occidental

Concepción BADOS CIRIA

Universidad Autónoma de Madrid  
concepcion.bados@uam.es

## RESUMEN

En el presente trabajo se analizan conceptos relacionados con la novela policíaca española en general, y los que atañen a la serie escrita por Lorenzo Silva en particular. Después de realizar una breve exposición sobre la historia de la novela policíaca en España, este trabajo pretende demostrar que, desde sus inicios, la novela policíaca española apunta notables diferencias con el canon europeo. De acuerdo a la crítica especializada, la novela policíaca española se caracteriza por una preponderancia de la semiótica detectivesca organizada según una orientación mimética del arte mediatizada por componentes ficcionales propios. Entre ellos, destacan los siguientes: el análisis político, la consideración filosófica general, la reflexión personalizada y la intertextualidad, lo cual supondría, como es obvio, la inserción de discursos metaficcionales, unos componentes que la sitúan en la línea de la novela negra americana. En cuanto a la novela policíaca más reciente, la aportación más novedosa es que las parejas de investigadores son mixtas, lo cual refleja la plena inserción de la mujer en el mundo laboral más diverso, que alcanza incluso a los cuerpos de seguridad del Estado. Un aporte interesante es que la pareja mixta de investigadores se presta como experiencia narrativa apropiada para representar las diferentes construcciones de género en un tipo de novelas de profunda raigambre patriarcal.

**Palabras clave:** novela policíaca, análisis político, crónica social, género sexual, canon occidental.

## ABSTRACT

This essay analyses the concepts related to the Spanish detective novel, in general, and also, the most recent detective novels published in Spain, mainly the novels written by Lorenzo Silva. After a short presentation of the history of the detective novel in Spain we will discuss that these publications differ to a great extent from the novels published in Europe, that is to

say, from what is considered the European canon regarding detective fiction. According to de scholars and to the critics, the Spanish detective novel published before 1990 is characterized by the inscription of several fictional components such as political analysis, social critique, intertextuality, and personal reflections of the detectives involved in the solution of the crimes. The novels published after 1990 introduce a novelty: the investigators are couples and this shows some of the most important changes operated in the Spanish society over the last twenty years: on the one hand, the insertion of women in the most different areas of labor, including the army and the security forces; last but not least, the inscription of a couple as detectives points out a peculiar narrative experience that makes possible to treat different constructions regarding gender, specially in this type of novels characterized by deep patriarchal roots.

**Key words:** detective novel, political analysis, social chronicle, sexual gender, occidental canon.

## 1. SOBRE EL CANON OCCIDENTAL Y LA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA

En las últimas décadas la literatura española viene asistiendo a un fenómeno editorial sorprendente: se trata de la imparable eclosión del género policíaco, fenómeno que, por otro lado, acontece con la misma intensidad en las literaturas europeas y americanas<sup>1</sup>. Sin duda alguna, estas obras son objeto de ventas masivas en las librerías de diferentes países de los dos continentes, un hecho que nos lleva a plantear cuestiones relacionadas con los éxitos literarios de un momento determinado y, por extensión, con los éxitos que han permanecido como tales a lo largo de los siglos hasta nuestros días. Estos últimos, considerados valiosos y dignos de ser estudiados y comentados en las instituciones académicas son considerados el canon de nuestra literatura y puesto que me refiero a los continentes europeo y americano, voy a aludir en este trabajo al término canon occidental, siguiendo al teórico estadounidense Harold Bloom. En su obra *The Western Canon*, Bloom considera que la originalidad y la innovación estéticas son las cualidades que se tienen que dar en una obra para ser merecedora de esta consideración. Él mismo realiza una selección de 26 autores, desde Shakespeare hasta Samuel Beckett, tratando de demostrar cómo las obras de estos autores, más allá de sus intenciones morales o políticas, destacan por sus artificios novedosos, peculiares y únicos, lo que las convierte en “rarezas”, es decir, en modelos y paradigmas literarios (Bloom 1994: 67).

Para tratar el tema que me propongo en este trabajo, es decir, las relaciones entre la novela policíaca española y el canon occidental, me referiré, en primer lugar, a la cono-

---

<sup>1</sup> Como ejemplo del éxito de ventas del género policíaco en Europa y América en los últimos diez años señalaré a autores como Andrea Camillieri en Italia, Ian Rankin en Gran Bretaña, Sue Grafton, Patricia Cornwell y Donna Leon en Estados Unidos, Paco Ignacio Taibo en México, Leonardo Padura en Cuba y Andrés Trapiello, José Carlos Somoza, Joaquín Leguina y José María Guelbenzu, además de otros, en España.

cida por la crítica especializada como novela policíaca clásica, representada por las obras de los iniciadores en este género y elevada al carácter de canon en el ámbito de la literatura occidental. Según Fernández Colmeiro, los cuentos publicados en 1850 por Edgar Allan Poe serían la génesis histórica de un género que Sir Arthur Conan Doyle, primero, y Ágatha Christie, algo más tarde, establecieron como canon en Europa desde principios de siglo hasta el período comprendido entre las dos guerras mundiales. A los autores británicos, habría que añadir el autor belga George Simenon, cuya narrativa policíaca de corte psicológico vendría a completar el canon europeo de la ficción detectivesca (Fernández Colmeiro 1994: 57-58). En cuanto a los códigos narrativos marcados por estos creadores destacan los siguientes: la investigación de la acción criminal se fundamenta en la oposición radical entre los principios del Bien y del Mal, simbolizados en las figuras del investigador y del criminal; este último subvierte las normas de convivencia social y el papel del investigador, policía o detective privado, estriba en defender el sistema social de los ataques de los que ha sido objeto de parte del criminal; la fórmula de estas novelas es la detección del criminal como solución reparadora del sistema social, al tiempo que el detective, un ser extraordinario, se muestra totalmente impasible y moralmente indiferente ante la acción criminal (Fernández Colmeiro 1994: 59-60).

Teniendo en cuenta estos presupuestos, la crítica especializada acuerda que la novela policíaca española se aparta por completo del canon europeo para declararse influenciada y enraizada en la denominada novela negra americana, es decir, la que se publica en Estados Unidos a partir de 1930 y cuyos autores más representativos son Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Siguiendo diferentes razonamientos de tipo sociológico y cultural se ha llegado a la conclusión de que la novela policíaca clásica, una novela nacionalista, analítica, deductiva y científica, no podía arraigar en España dado que suponía unas condiciones de estabilidad y avance social inexistentes en territorio español en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, el género policíaco gozó de una amplia difusión y de considerable éxito editorial entre 1940 y 1970, hasta que se consolidó firmemente a partir de 1972, siguiendo los parámetros del género negro americano, que, con sus particularidades, ha sido elevado a la categoría de canon. No hay duda de que las novelas de Hammett y Chandler se han convertido en modelos de inspiración, así como en marcos de referencia comunes para los que escriben ficción policíaca incluso en la actualidad.

Para conocer la historia del género policíaco en España entre 1940 y 1970 es preciso acudir al crítico Manuel Vázquez de Parga, quien realiza un somero estudio que incluye obras, autores, nombres de detectives más usados y repetidos en las series policíacas, así como editoriales, colecciones y publicaciones que divulgaron dicho género durante estas décadas. Vázquez de Parga confirma que desde principios de los sesenta, la editorial Bruguera llegó a dominar el mundo de las novelas que se vendían a cinco pesetas, a las que popularizó con el nombre de “bolsilibros”. La misma editorial inició un proceso de industrialización que cada semana ponía en los quioscos hasta doce novelas del género criminal, otras tantas del romántico y más del doble de aventuras del Oeste. Vázquez de Parga aporta, asimismo, una larga lista de autores que se dedicaron intensamente a las novelas de “a duro” y que incluso vivieron de ellas (Vázquez de Parga 1993: 152-153)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Casi todos usaron nombres seudónimos, a imitación de nombres extranjeros, y entre ellos me per-

Fue con la publicación de Manuel Vázquez Montalbán, *Yo maté a Kennedy*, en 1972, cuando se inicia la consolidación del género, debido, como señalé más arriba a la influencia de la novela negra americana. Sin duda alguna, los códigos de esta novela se avenían mucho mejor con los parámetros existentes en la sociedad española. Fernández Colmeiro asegura que:

La serie negra presupone unas condiciones particulares para su surgimiento tales como la existencia de un sistema democrático pluralista, una sociedad capitalista avanzada y una demografía urbana y responde, en parte, a la crisis del sistema social y a los profundos cambios políticos, legales, económicos y morales por los que han atravesado la sociedad española y sus individuos al comienzo de la transición democrática. La crisis económica, el desempleo, la drogadicción, la inmigración, la delincuencia han servido de acicate en la creación de una policía autóctona adecuada a la problemática contemporánea del país, que explora los conflictos y contradicciones de una época de cambio y confusión. Por otro lado, este tipo de novela responde a una búsqueda de parte de ciertos autores, de nuevos recursos narrativos para ofrecer alternativas a la narrativa social y experimental de la novela española de postguerra (F. Colmeiro 1994: 263-264).

En cuanto a la denominación en España de esta producción literaria ha habido variaciones a lo largo de los años: Salvador Vázquez de Parga se refería a esta novela, en principio, como *criminal*; más adelante cambió el epíteto a *policíaca* (Vázquez de Parga 1981:14). Para concretar, el término novela negra se refiere a aquella en la que el héroe es un detective solitario y vulnerable, cuyas acciones se despliegan en una sociedad urbana corrupta y criminal. Es importante la diferencia de puntos de vista de los críticos de un lado y otro del Atlántico: así, mientras Javier Coma en *La novela negra: realismo crítico en la novela policíaca norteamericana*, apoya la tesis de una visión crítica del género policíaco sobre la sociedad a la que representa, para Patricia Hart, los autores estadounidenses se acercaban a este género literario como una nueva forma de ficción escapista y se preocuparon más de su estilo literario que de sus contenidos sociales (Patricia Hart 1987: 14). Lo cierto es que hay unanimidad respecto a la existencia y la popularidad de este género literario en España desde principios de siglo XX, si bien se acuerda que es muy divergente en contenidos y características de la que había sido considerada novela canónica europea hasta mediados de 1950.

## 2. LA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA ENTRE 1970 Y 1990

En 1987, el volumen III de la *Revista Monográfica / The Monographic Review* publicó un número especial dedicado a la novela policíaca española. Varios de los artículos que componían dicho número se referían a “la nueva novela negra española” y para estudiarla, diversos especialistas acudían a novelistas como Juan Marsé,

---

mito nombrar a los siguientes: Alf Manz (Alfonso Rubio Manzanares), Fred Baxter (Federico Mediante Noceda), Jack Grey (Rafael Segovia Ramos), Peter Debry (Pedro Víctor Debrigode), Frank Mac Fair (Francisco Cortés Rubio), Fel Marty (Félix Martínez Orejón), Al Somar (Alfonso Gallardo Ramos), Mary Francis Colt (Fernanda Cano) (Vázquez de Parga 1993: 152-153).

Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza, entre otros<sup>3</sup>. Se analizaban diferentes novelas para aclarar asuntos en relación con el género policíaco, las diferentes formas narrativas, las variantes de este tipo de novela, e incluso los orígenes y posterior desarrollo del género detectivesco en España, si bien el 70% de los artículos aludían, de un modo o de otro, a las novelas de Manuel Vázquez Montalbán. En la revista se confirmaba que existe una novela policíaca española, una vez que se aclaraban ciertas dudas en torno a su denominación, ya que los críticos han oscilado entre los epítetos *criminal*, y *negra*. Patricia Hart in *The Spanish Sleuth*, concuerda más con el segundo término, argumentando, por un lado, que la inscripción de un realismo social crítico afincado en el paisaje urbano, sería el denominador común de las novelas detectivescas en España; por otro lado, Hart aclara las conexiones con la novela norteamericana de los años 30 y 40, la denominada *hard-boiled* y cuyos principales autores, Raymond Chandler y Dashiell Hammett han sido, ciertamente, modelos de inspiración y de referencia para los escritores españoles.

En reglas generales, en la revista se afirmaba que en la novela policíaca española hay una preponderancia de la semiótica detectivesca organizada según una orientación mimética del arte, aunque mediatizada por componentes ficcionales divergentes ajenos a tal tipo de novela, entre ellos, destacan el análisis político, la consideración filosófica general, la reflexión personalizada, y la intertextualidad, lo cual supondría, también, la inscripción de discursos metaficcionales. De manera que con ciertas particularidades, el género detectivesco español diverge en muchos aspectos del canon europeo de la primera mitad del siglo XX, pero converge, con algunos matices, con el modelo estadounidense que surge a partir de los años treinta y continúa vigente hasta el día de hoy.

### 3. LA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA A PARTIR DE 1990

Voy a referirme a la novela policíaca más reciente publicada en España, en concreto, a la serie escrita por Lorenzo Silva para concretar su acercamiento a la novela negra estadounidense y su lejanía del canon europeo. Esta nueva novela, publicada entre 1996 y el año 2005 tiene un referente ineludible: la serie del detective Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán. Una serie comenzada en 1972, de la que

---

<sup>3</sup> Juan Marsé y Juan Benet son dos autores no especializados en el género, que han aprovechado en sus obras ciertas técnicas o recursos narrativos característicos de la novela policíaca; con ellas rompen, en cierto modo, sus trayectorias novelísticas anteriores, conocidas como profundamente ensimismadas y discursivas. En cuanto a Eduardo Mendoza, la crítica está de acuerdo en señalar que sus novelas policíacas se sitúan claramente de manera paródica respecto a los patrones de la novela policíaca tradicional, si bien difuminan enormemente las distinciones entre literatura culta y literatura popular, apuntando hacia una estética posmoderna. Respecto a dos autores conocidos como practicantes del género negro, F. Colmeiro asegura que la novela de Andreu Martín es calificada por el propio autor como de “terror urbano”, puesto que el común denominador de las novelas de Martín es la exploración de la maldad en las relaciones humanas en su sentido moral más amplio. Por lo que respecta a Juan Madrid, F. Colmeiro afirma que es el autor que más aprovecha las técnicas narrativas de Chandler, creando efectos visuales de gran poder evocador, al tiempo que utiliza golpes de efecto que dependen directamente del contexto histórico madrileño, lo que otorga a sus obras una gran inmediatez (F. Colmeiro 1994: 210-254).

han aparecido 22 libros y cuyos últimos títulos *El hombre de mi vida* (2000) y los dos volúmenes de *Milenium Carvalho* (2004), de póstuma publicación, dan cuenta de los cambios operados a lo largo de los años por su protagonista. En sus últimas apariciones, Carvalho regresa a Barcelona para investigar asuntos relacionados con la corrupción de las altas clases sociales, a la vez que se inmiscuye, de manera irónica, en el mundo del nacionalismo catalán. Todo indica que Carvalho con la edad se ha humanizado, se ha vuelto más lúcido y solidario, aunque sigue reconociendo que no se puede vivir sin compromisos de tipo social.

Las novelas que voy a analizar continúan en la línea de la novela negra española, de los años setenta, es decir, siguen los modelos del canon estadounidense, aunque con algunas variantes: en primer lugar, proponen una visión crítica y realista de la sociedad española, aportando un fuerte trasfondo político como aquélla, pero difieren en que no sólo apuntan la degradación moral y cultural de las clases sociales más altas; antes bien, los asesinos pertenecen al mundo anónimo representado por la más variopinta gama de individualidades y, un dato a destacar: hay un predominio de mujeres asesinas; en cuanto a las víctimas, sorprende el elevado número de cadáveres por novela, que incluye un elenco variado de sujetos, desde personajes conocidos de la política y del mundo de los medios de comunicación, hasta turistas extranjeros o sicarios. En segundo lugar, las nuevas novelas inciden, a través de sus protagonistas, en la construcción cultural de la realidad española, de modo que se presentan al modo de crónicas que oscilan entre la recuperación del pasado y la descripción del presente del país, a la vez que arguyen una fuerte dosis de referencias culturales obtenidas principalmente, a través de la televisión, el cine y la prensa. Por último, anotan el nihilismo de los investigadores, su decepción, su desánimo, su frustración, sin menoscabo de su contundente honestidad: estamos ante detectives muy vulnerables; recalcan, asimismo, las obsesiones culinarias de los detectives u otro tipo de obsesiones, lo que las acerca, de nuevo, a la novela policíaca precedente. Hay un cambio notable sin embargo: los investigadores pertenecen a las fuerzas de seguridad del estado: son inspectores, subinspectores o Guardias Civiles; además, y esto es importante en cuanto a la construcción de la subjetividad de los investigadores, Lorenzo Silva incorpora a una pareja mixta como investigadores en su serie policíaca.

En mi opinión, esta renovación en los contenidos suscita, por un lado, un síntoma de reconciliación o de acercamiento hacia las fuerzas de seguridad del estado, cuya corrupción y malas artes habían sido expuestas en la serie Carvalho, o en otros autores de novela negra como Eduardo Mendoza, Juan Madrid o Andreu Martín. Por otro lado, la pareja mixta de investigadores pone de manifiesto algunos cambios palpables en la sociedad española de la década de los noventa: da cuenta de la plena inserción de la mujer en el mundo laboral más diverso, que alcanza incluso a las fuerzas armadas y a los cuerpos de seguridad del Estado; en definitiva, la pareja mixta de investigadores se presta como experiencia narrativa innovadora apta para detectar las diferentes construcciones de género sexual en un tipo de novelas de profunda raigambre patriarcal. Esta aportación tan peculiar es la que la aleja, por cierto, del canon europeo en materia de literatura policíaca, si bien hay que reconocer su deuda para con la novela negra americana, como se ha pretendido demostrar en los párrafos anteriores.

#### 4. LA SERIE BEVILACQUA Y CHAMORRO, DE LORENZO SILVA

Lorenzo Silva comenzó a publicar novela policíaca en 1998 con *El lejano país de los estanques*, ganadora del premio Ojo Crítico. Esta novela presenta al investigador Rubén Bevilacqua, sargento de la Guardia Civil y a su compañera, la cabo Virginia Chamorro, quienes repiten como protagonistas detectivescos en *El alquimista impaciente*, novela ganadora del premio Nadal 2000, en *La niebla y la doncella* (2002) y en *Nadie es más que otro* (2004)<sup>4</sup>.

En *El lejano país de los estanques*, la pareja de investigadores destacada en Madrid se tiene que trasladar a Mallorca, en pleno mes de agosto, para detectar el crimen cometido contra una turista austriaca: Eva Heydric. De modo que a lo largo de 244 páginas se suceden, a ritmo incansable, numerosas visitas a distintas urbanizaciones, discotecas y clubes nocturnos, a diversas playas nudistas y no nudistas de la isla balear, para retratar, a modo de crónica periodística, el mundo de trapicheos dudosos y de promiscuidades continuas entre los numerosos turistas europeos que invaden la isla. A la vez, se informa de la música más escuchada del momento, del tipo de deportes más practicados, de la manera cómo se desarrollan los días de estío de los extranjeros europeos desplazados a Mallorca. En el asesinato resulta estar implicado el propio padre de la víctima, el cual, desde Viena, heredaría la cuantiosa fortuna de su hija, aunque el crimen lo comete más por despecho que por premeditación, Raúl, un joven obsesionado con Eva y rechazado por ésta.

Rubén Bevilacqua es la voz narrativa que nos informa, puntualmente y con detalle, de los acontecimientos y acciones que se suceden con vertiginosa rapidez; nació en Uruguay y llegó a España con su madre a la edad de nueve años; es un licenciado en psicología y seguidor apasionado de Freud y Jung, pero se ha metido en la Guardia Civil por motivos económicos, ya que le ha sido imposible encontrar trabajo como psicólogo; personaje solitario y ensimismado, hace gala siempre que puede de sus conocimientos en psicología a la hora de tratar a los implicados en un crimen, sean quienes sean y, como resultado, se explaya en abundantes reflexiones filosóficas, tanto generales como personales. Bevilacqua se presenta así como el policía vulnerable y honesto, abierto a las consideraciones filosóficas y humanitarias de todo tipo, las cuales incluyen, sobre todo, a las víctimas, con las que se siente particularmente solidario. En este sentido, hay que confirmar una vez más, la deuda de esta serie con la novela negra americana, y su divergencia con la novela policíaca clásica europea.

La novedad de esta serie la constituye la construcción de la identidad policial de Virginia Chamorro como guardia civil eficaz y capacitada para resolver cualquier tipo de situación en el contexto criminal. Cuando el comandante Pereira la destina como compañera de Bevilacqua, éste se muestra reticente y la presenta como sigue:

No lo podía creer. Chamorro era una cría de veinticuatro años que había intentado entrar en todas las academias militares para seguir la tradición familiar y que habiendo fracasado en el empeño se había conformado a regañadientes con ser

---

<sup>4</sup> No se incluye en este trabajo *La reina sin espejo* (Barcelona: Destino 2005), de reciente publicación.

guardia. No era del todo mal parecida, alta y medio rubia, pero la aridez de su trato le había granjeado como apodo una reordenación de las letras de su apellido que, en honor a la verdad, estaba más justificado por el truco fácil que por su nada ostensible orientación sexual. Más que masculina era un poco seca y bastante tímida. Su buen número le había permitido elegir destino y su expediente estaba repleto de méritos académicos, pero no tenía un año de experiencia (29).

Pese a su juventud, Chamorro se muestra como elemento indispensable en el avance de la investigación, además de servir en diversas ocasiones, y gracias a su espléndido físico, como cebo para atraer a los implicados en el caso a resolver. A este respecto, abundan las situaciones en las que Bevilacqua se presenta como un auténtico *paleto*, un tipo conservador y pasado de moda que cae presa de los encantos físicos de Chamorro. Como ejemplo: mientras celebran la resolución del caso, Bevilacqua declara: “sería por el alcohol, pero Chamorro estaba tan guapa como Verónica Lake en la escena de la piscina de *Los viajes de Sullivan*. No sé si ya he apuntado que a mí me rinde Verónica Lake” (237). Esta aseveración demuestra la afición del policía al cine negro americano, además de ser un pretexto para introducir elementos metaficcionales, que junto con las alusiones al momento actual de los organismos policiales en España, son continuas.

En *El alquimista impaciente* (2000), a Bevilacqua y a Chamorro les encargan resolver un caso de asesinato, que se complicará con otras dos muertes más. Chamorro se ha convertido en una de las guardias más estimadas de su unidad, se ha matriculado en la universidad a distancia en cursos de astronomía y según declara Bevilacqua se ha convertido en una compañera insustituible para él. Elogia en ella su amor a lo que representa la Guardia Civil:

A la mayoría de los que trabajamos regularmente de paisano nos fastidia sobremediana manera vestirnos de verde. Aunque lleves en la cabeza la discreta teresiana (y no el tricorno, tan estruendoso) el uniforme marca la diferencia entre poder aspirar tranquilamente a que nadie se fije en ti y tener que resignarse a servir de espectáculo por donde quiera que pases. Chamorro, sin embargo, se vestía de guardia siempre que se terciaba y lo hacía además de buena gana. Era con mucha diferencia la más militar de la unidad, y la única cuya uniformidad resultaba irreprochable. Habría sido una oficial ejemplar si no la hubieran suspendido en las tres academias en las que había intentado ingresar antes de recalar en la guardia civil. Viendo a algunos que sí habían entrado en esas academias, era inevitable preguntarse con arrebato a qué absurdo criterio diseñaban y evaluaban las pruebas de acceso (32).

Como suele ser habitual en este género, a través de las introspecciones del sargento conocemos su opinión sobre el sistema policial español y los métodos que emplean sus miembros a la hora de resolver asuntos criminales. El argumento de la novela es como sigue: aparece un hombre muerto en un motel a unos 15 kilómetros de Guadalajara. La víctima es ingeniero de caminos y ocupa un puesto importante en la central nuclear próxima al pueblo. No se dan referencias exactas ni nombres concretos, aunque el lector español puede identificar el espacio situado entre Guadalajara y Madrid, un espacio hoy invadido por las naves industriales y las zonas residenciales de chalets adosados, lo que da cuenta a manera de crónica de los cambios acontecidos en el paisaje urbanístico español. Tras el asesinato de Trinidad

Soler se descubre un entramado de corrupciones de más alto nivel: en ellas se ven implicados algunos ayuntamientos de la zona, que han sido sobornados para la concesión de contratos de basuras o para la construcción de puentes y casas en lugares que habían estado hasta entonces cerrados a la urbanización. León Zaldívar y Crispulo Ochaita son los dos caciques provincianos envueltos en una lucha por el dominio económico sobre la zona, la cual llega hasta Trinidad Soler, el ingeniero de la central nuclear a quien se le paga para que asesine a Crispulo Ochaita por medio de un paquete radiactivo. Detrás de estos dos caciques se encuentra todo un complicado entramado de prostitución, de drogas y placeres prohibidos; un entramado configurado alrededor de las más recientes oleadas migratorias en territorio español: en este caso se trata de los emigrantes del Este de Europa, los llegados como consecuencia de la caída de la Unión Soviética. En efecto, una prostituta de lujo bielorrusa, Irina Kotova, es la encargada de asesinar a Trinidad Soler, y más tarde, ella misma es asesinada para borrar cualquier tipo de indicios. De modo que los investigadores tienen que establecer contactos con personajes del mundo del narcotráfico, del blanqueo de divisas y detectar asuntos relacionados con la delincuencia de alto nivel. En un momento dado Chamorro y Bevilacqua tienen que viajar a Marbella y a Málaga, enclaves de las mafias del Este de Europa, lo cual es pretexto para que el policía se explaye en nostalgias por el paisaje de su niñez:

Las imágenes de mi remota infancia, con el Río de la Plata al fondo, tiendo a considerarlas una especie de sueño fabuloso, del que no logro sentirme propietario. Las estampas de mi vida consciente son, más que nada, de tierra adentro. Por eso, la visión de mar siempre me sobrecoge el ánimo. Sobre todo en ese instante del ocaso, cuando las olas suenan más y el aire gana de pronto volumen. Chamorro, en cambio, y aunque no lo delatara su habla, había crecido en Cádiz. Su familia todavía vivía allí, donde estaba destinado su padre, coronel de Infantería de Marina. Ya fuera por efecto de esa ascendencia o por el hábito de verlo, a ella el mar parecía dejarla indiferente. Una indiferencia que prendida a su perfil le daba un toque irresistible (115).

Los continuos desplazamientos geográficos de los guardias civiles son pretexto para que se anoten situaciones de tensión, por parte del sargento, ante la apariencia física de Chamorro, hasta emparentarlas con las que vive otro detective en semejantes circunstancias. Dice Bevilacqua: “Las mujeres de voz grave me recuerdan a Lauren Bacall en *El sueño eterno*. Lo que más me admira del Marlowe que en esa película compone Humphrey Bogart, algo deficitario en ciertos aspectos, es que sea capaz de aguantarle la mirada y el pulso a una hembra de tal calibre” (53). En realidad, Chamorro juega un papel importante en la solución del caso al servir como cebo para comprometer al principal implicado, el empresario Zaldívar. La cabo, vestida con las mejores galas, va sola al restaurante al que Zaldívar acude a diario a cenar. Evidentemente, éste se siente atraído por la solitaria y bella joven y la invita a la vez que la hace confidente de sus relaciones con el asesinado, Trinidad Soler. En esta novela, el asesino se presenta como un experto en lecturas de crímenes y en el arte de matar y así se lo confiesa a Bevilacqua en un diálogo que entablan en torno al texto de 1824 de Thomas de Quincey, mientras pretende que no lo van a castigar por falta de pruebas:

Si le hubiera prestado atención, habría observado que el asesinato de Trinidad, tal y como me lo imputa, se ajusta al milímetro a uno de los modelos de perfección propuestos por de Quincey. Primero por la víctima, que reúne los cuatro requisitos: un buen hombre, poco notorio, todavía joven y con hijos pequeños. Y después por el procedimiento: a través de persona o personas interpuestas, como el gran maestro del asesinato clásico, el Viejo de la Montaña. Porque supongo que no pretenderán sostener que lo hice personalmente (267).

La intertextualidad con un texto clásico en torno a la literatura detectivesca es un dato interesante en la serie de Lorenzo Silva. En muchas ocasiones, los asesinatos suelen estar bien documentados y preparados en materia criminal. Esta vez, el cinismo y la excelente preparación del asesino, además de su poder económico y social, no en vano es dueño de cinco periódicos, hace que se tambalee la solución del caso. De hecho, la misma queda incompleta en la novela, si bien los principales inculpadados se encuentran en la cárcel. El sargento Bevilacqua, desde su humanismo solidario se sigue preguntando cuáles fueron las causas que llevaron a Trinidad Soler a verse implicado en semejantes acontecimientos, lo que lo lleva a emitir una larga reflexión filosófica en torno a los misterios del comportamiento humano.

En *La niebla y la doncella*, la pareja de guardias civiles se traslada a la isla de La Gomera para investigar un crimen ocurrido hace ya dos años y al que no se encuentra solución posible. La cabo y el sargento, con la colaboración, no siempre amistosa, de las autoridades que un día cerraron el caso en falso, se sumergen en la búsqueda de un asesino hasta desembocar en un sorprendente desenlace, pues los culpables son dos números de la Guardia Civil destinados en las Islas Canarias, involucrados, a su vez, en asuntos de tráfico de tabaco e infidelidades conyugales. La corrupción dentro de los propios cuerpos policiales es uno de los temas más tratados en las novelas policíacas españolas desde la serie Carvalho y en otros autores españoles como Andreu Martín, Juan Madrid, Joaquín Leguina o Antonio Muñoz Molina.

*Nadie vale más que otro* (2004) prosigue en la línea de las novelas anteriores en cuanto a artificios narrativos, si bien en un mismo volumen se presentan cuatro casos a investigar. Son, como Lorenzo Silva apunta en el prólogo, *Cuatro asuntos de Bevilacqua*, de los que declara:

Los cuatro relatos, aun escritos en momentos diversos, entre 2001 y 2004 (uno en cada año de los que abarca ese período), tienen un doble hilo común: son todos ellos historias estivales, y los casos de que se trata no son esos crímenes recalci-trantes y a veces algo retorcidos que se suelen ingeniar para las novelas, sino homicidios cotidianos, hasta vulgares, de los muchos que los investigadores resuelven con relativa rapidez (11).

En efecto: el primero se titula *Un asunto rutinario*, y en el mismo se desbarata una red de drogas en El Ejido, un lugar que aglutina a miles de inmigrantes de diversas nacionalidades. Los implicados son unos inmigrantes colombianos; el segundo caso, *Un asunto familiar*, desentraña un caso de agresión sexual y asesinato a una adolescente y el culpable es uno de sus tíos, con quien mantenía la joven una estrecha relación; el tercero *Un asunto conyugal* investiga un asesinato cometido por celos, y cuya causa es la infidelidad conyugal; el último, *Un asunto vecinal*, resuel-

ve un crimen que involucra a un empresario local y a sus empleados ucranianos. Los cuatro plantean situaciones cotidianas, cercanas a cualquier ciudadano, en definitiva a cualquier lector que guste del género policíaco. Este propósito es el que persigue Lorenzo Silva y así lo confiesa en el prólogo:

Espero que el lector, y en especial el que ya lo es de antiguo, encuentre en estas páginas aquello que después de mucho pensarlo he llegado a creer que constituye el discreto encanto de este paradójico sargento (y ex psicólogo en paro) y de su concienzuda y ay insustituible ayudante: en cada cosa que hacen se les puede reconocer como gente cercana, como dos pringados que salen adelante como pueden, que aciertan tanto como se equivocan, y que son quienes son más allá de lo que les toca resolver y de los prejuicios que frente a su oficio puedan existir. En suma, y si se me permite la expresión, dos de nosotros (11).

Además de acercarnos a los quehaceres diarios de la Guardia Civil, a la cotidianidad de unos seres humanos que viven de su trabajo y lo hacen lo mejor que pueden, la mayor aportación de las novelas de Silva es una puesta al día en los cambios, métodos y actuaciones de este cuerpo policial en asuntos criminales y de delincuencia. Sin duda alguna, la rapidez y vivacidad en los diálogos, la movilidad de los escenarios, y sobre todo, las alusiones intertextuales del sargento protagonista, acercan la obra de Silva a la novela negra americana: por ejemplo, se repiten las escenas del delincuente al borde de una piscina esperando la llegada del investigador y se enfatiza la profesionalidad del mismo, ya que evita mezclar, no sin dificultades, lo laboral con lo personal.

## **5. A MODO DE CONCLUSIÓN**

Una vez analizado el panorama literario español en lo que concierne al género policíaco entre 1940 y el año 2004, es decir, prácticamente a lo largo de un siglo, llegamos a una conclusión aproximada, nunca definitiva, en cuanto a las relaciones que se establecen entre el canon occidental y esta novela. Como hemos señalado en los capítulos anteriores y, siempre en base a las opiniones de los estudiosos del género, la novela policíaca española se aparta en contenidos, personajes, espacios y motivos temáticos, del considerado canon europeo en esta materia; por el contrario, se inserta dentro de las propuestas y parámetros delineados por la novela negra americana, aunque con algunas particularidades socioculturales propias.

La novela negra americana se convirtió en literatura de masas y este hecho la hizo ser reconocida, en cierto modo, como canon, pues su influencia se trasladó a Europa donde permanece vigente hasta el día de hoy. Es evidente que el gusto de los lectores, sus preferencias y aficiones, de acuerdo a épocas concretas, tiene mucho que ver en cuanto a la consideración de una obra u otra como canon. Habría que señalar que la autoridad y las elecciones en materia de lectura de las élites intelectuales juegan un papel importante en lo que concierne a la instauración del canon en literatura. En este sentido, la novela policíaca, que no es una novela elitista, sino todo lo contrario, marca una escisión importante entre lo que se considera literatura culta y literatura popular. Si la literatura culta indica y señala el canon nos preguntamos hasta qué punto se puede hablar de canon en relación al género policíaco

que, como acuerdan los especialistas, se aviene mejor con la literatura popular. Ahora bien, y siguiendo a Harold Bloom, habría que demostrar qué novelas policíacas son originales y únicas, para reconocerlas como dignas de ser integradas en el canon literario.

En cierto modo y como señala Catherine Davies en *Contemporary Feminist Fiction in Spain* (1994), la novela policíaca responde a la demanda de un numeroso público y, en lo que respecta a la última novela policíaca española, hay que señalar un dato significativo: si bien la novela negra había sido, durante años, una lectura preferentemente masculina, se ha operado un cambio en los hábitos de lectura y la mujer española estaría dispuesta a leer novelas policíacas que reflejarían sus propias experiencias y las de otras mujeres en una España que se ha modernizado rápidamente en los últimos 15 años. De ahí el éxito de ventas de la serie analizada en este trabajo, ya que, sin duda, esta nueva novela interroga y construye las identidades de las investigadoras, para ofrecer alternativas a las que había ofrecido hasta hace poco la novela negra, donde la mujer era simplemente un objeto y un peligro sexual; aunque, por qué no decirlo, la pareja mixta de guardias civiles aporta cierto suspense colindante con la aventura amorosa, un motivo que se convierte en sí mismo en otro misterio a resolver en las novelas tratadas.

En definitiva, la novela policíaca española de los últimos 15 años mantiene relaciones cercanas con la novela negra americana canónica y se aleja a pasos agigantados de la homónima europea. No obstante, se hermana con la novela policíaca que se publica en la actualidad en el ámbito occidental. Esta novela, que ha alcanzado la categoría de *superventas* o *best-seller*, es considerada como literatura de consumo, fácil y entretenida, y ha recibido gran difusión gracias a los medios de comunicación de masas. Lo cierto es que cada época se define alrededor de unos gustos literarios y el hecho de que en el último siglo la ficción policíaca haya despertado tantos adeptos es un dato significativo, aparte de que se pueda polemizar acerca de la mucha o la escasa calidad literaria de estas producciones. Una cosa es cierta: la novela policíaca atrae a las masas, también a los intelectuales y eso es debido a que pone en escena las razones imaginarias que los seres humanos esgrimen para sobrevivir en unas, cada vez más heterogéneas, condiciones de existencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BADOS CIRIA, C., «Espacio y representación en la novela policíaca española», *Revista Iris*. Montpellier: Université Paul Valéry 1995, 7-23.
- «Barcelona en la novela detective de dos autores catalanes», en: Hint, S. (ed.): *Essays in Honor of Josep Solá-Solé: Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*. Nueva York: Peter Lang 1996, 309-318.
- «La ironía en la novela policíaca española más reciente», en: *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Actas del X Simposio Internacional Luis Goytisolo 2002, 93-103.
- «La posmodernidad y la nueva novela policíaca española», en: Porro Herrera, M<sup>a</sup> J. (ed.), *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*. Córdoba: Fundación PRASA 2005, 139-159.
- BUTLER, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge 1990.

- CHANDLER, R., «Verosimilitud y género», *Apuntes sobre novela policíaca*. Buenos Aires: La Flor 1976.
- COMA, J., *La novela negra: Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. Barcelona: Editorial 2000 1980.
- DAVIES, C., *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig y Rosa Montero*. Oxford: Berg 1994.
- *Spanish Women's Writing 1849-1996*. Londres: Athlone Press 1998.
- DE QUINCEY, T., *Murder Considered as One of the Fine Arts*. Nueva York: Schocken Books 1965.
- FERNÁNDEZ COLMEIRO, J., *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos 1994.
- *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Universidad de Miami: North-South Center Press 1996.
- HART, P., *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Londres y Toronto: Associated University Presses 1987.
- MENDOZA, E., *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral 1975.
- SILVA, L., *El lejano país de los estanques*. Barcelona: Destino 1998.
- *El alquimista impaciente*. Barcelona: Destino 2000.
- *La niebla y la doncella*. Barcelona: Destino 2002.
- *La isla del fin de la suerte*. Barcelona: Destino 2002
- *Nadie vale más que otro: cuatro asuntos de Bevilacqua*. Barcelona: Destino 2004.
- *La reina sin espejo*. Barcelona: Destino 2005
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Yo maté a Kennedy*. Barcelona: Destino 1972.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S., *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta 1981.
- *La novela policíaca española*. Barcelona: Ronsel 1993.