Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 4 (1992)

Artikel: Narrativa española de los años ochenta
Autor: Peñate, Julio
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840942

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

NARRATIVA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS OCHENTA

Julio PEÑATE
Université de Neuchâtel

1. LAS PREMISAS

Son ya numerosas las impresiones, análisis y juicios críticos que, en forma de conferencias, coloquios y publicaciones, se han venido dedicando a la novelística española surgida en la década de los ochenta[1]. Incluso alguno de sus más destacados cultivadores ha llamado la atención sobre las exageraciones susceptibles de desvirtuar el alcance real del fenómeno[2]. El riesgo podría deberse especialmente a intereses editoriales que influyen no sólo en el ritmo de producción del escritor sino también, con demasiada frecuencia, en las orientaciones de los reseñistas y en la consiguiente desorientación del lector. Conviene, pues, que la crítica universitaria, más bien inclinada a pronunciarse sobre acontecimientos periclitados, intervenga de forma más activa en los enjuiciamientos que la presente fase de nuestra historia literaria está requiriendo. Como tampoco esta crítica se halla al margen de los medios de difusión literaria, una forma de paliar su posible dependencia es que intervenga ampliamente y desde perspectivas analíticas diversas e incluso opuestas. Tal vez lo contradictorio acabe resultando complementario.

El interés de cualquier tipo de investigación no se limita a sus resultados sino también y, en muchos casos *sobre todo,* a la manera como se ha realizado: punto de vista, estrategia, fases analíticas, etc. Empezaremos resumiendo lo más brevemente posible los fundamentos analíticos de nuestro estudio antes de presentar sus conclusiones, provisionales como los resultados de cualquier investigación, tanto en ciencias humanas como en las llamadas «ciencias duras». En primer lugar, la selección de los textos.

Uno de los reproches más frecuentes a la narrativa de estos años es su agobiadora abundancia y la habitual carencia de criterios estéticos a la hora de publicar: la industria editorial, cada vez más sometida a la rentabilidad económica, promocionaría una novelística de consumo, fácil, de escritores jóvenes, capaz de satisfacer la actual bulimia por la literatura española de ficción. Nuestra forzosa selección se basó en una serie de criterios que evitasen la arbitrariedad y corrigiesen mutuamente sus posibles desviaciones. Retuvimos obras ya reconocidas por las instituciones literarias bajo forma de análisis en publicaciones especializadas o en medios de difusión, de recompensas en certámenes literarios dotados aún de cierto prestigio, de consagración por su adaptación a otras formas estéticas (el cine, por ejemplo) o a otros ámbitos culturales mediante la traducción. Los autores seleccionados se encontraban ya asentados en el campo literario con varios títulos (Luis Landero fue la única excepción). A fin de que, dentro de sus límites (diez textos en una primera fase), la muestra fuera mínimamente representativa de la diversidad presumible de tendencias, retuvimos en principio una sola novela por autor. Intentamos mantener cierta diacronía eligiendo obras aparecidas a lo largo de este decenio, sin privilegiar demasiado la segunda parte, posiblemente más rica en textos seleccionables (pero varios de ellos pertenecientes a los mismos autores). La fecha de nacimiento fue menos importante que la de la eclosión literaria durante los años ochenta; escogimos a escritores nacidos entre los años cuarenta y cincuenta. Finalmente, otros dos criterios influyeron en alguna elección: cierta diversidad regional y la representatividad femenina, dado que ambas son variables destacadas en la narrativa de estos años. De esta manera, nuestro estudio partió de las diez obras y autores siguientes:

Bélver Yin (Jesús Ferrero, 1981), *El sur* (Adelaida García Morales, compuesta en 1981, editada en 1985), *Luna de lobos* (Julio Llamazares, 1985), *La fuente de la edad* (Luis Mateo Díez, 1986), *El hombre sentimental* (Javier Marías, 1986), *El invierno en Lisboa* (Antonio Muñoz Molina, 1987), *Todos mienten* (Soledad Puértolas, 1988), *Amado amo* (Rosa Montero, 1988), *Juegos de la edad tardía* (Luis Landero, 1989) y *La soledad era esto* (Juan José Millás, 1990).

La orientación analítica utilizada obedece a una lectura preliminar de los textos que confirmó los numerosos juicios críticos coincidentes en destacar como una característica de esta narrativa la revalorización del asunto, de la historia narrada, de la fábula, frente a la preocupación generalizada de los años setenta por la configuración formal del relato, por su estructura, por la trama. A la intensa experimentación de la «antinovela» sucedió la inquietud por atraer al lector con el interés de la des-

cripción y de la anécdota, sin por ello renunciar a las novedades técnicas de la década anterior. Nos referimos sólo a tendencias generales, no cabe olvidar excepciones tan notables en cada década como *Escuela de mandarines* (1974) de Miguel Espinosa y *Larva* (1983) de Julián Ríos. Esta menor preocupación por lo que podíamos llamar el nivel enunciativo (el texto como conjunto de palabras, frases y períodos gramatical y semánticamente estructurados) nos indujo, a la hora de analizar los textos, a centrarnos en el nivel discursivo (entendido como el sistema de significación del conjunto del texto). En este sentido, nuestra investigación debe mucho a las reflexiones que arrancando del formalismo ruso, Tomachevski en especial[3], llegan a los estudios sobre la temática aparecidos en la revista *Poétique*[4], sin olvidar las diversas aportaciones de Jean-Michel Adam, entre otros, sobre el relato[5].

La finalidad de la investigación era confrontar con una selección de textos juzgada representativa de la novelística de estos años la tesis, habitual entre los estudiosos, de la carencia generalizada de perspectiva crítica en esta literatura. Si la novela es lectura del mundo, representación y posicionamiento ante él, investigación y búsqueda de valores, la novela de los ochenta se distinguiría más por la aceptación que por la búsqueda, por la sumisión más que por el debate. En sus manifestaciones extremas, se trataría de una novela sin ambiciones estéticas, más proclive a fomentar la pasividad del lector que a sugerirle interrogantes.

Expondremos aquí nuestro intento de aproximación al tema de cada obra, esto es, a la noción o conjunto nocional que da cuenta del sentido de un texto. Esta noción no se compone de unidades textuales, frásticas, sino que está representada por ellas. Es una construcción conceptual elaborada a partir de los elementos discontinuos extraídos del texto. Dicho de forma simplificada, es aquello de que habla la obra. El análisis textual permite también reconocer diversas características, propiedades, atributos relativos al tema y que lo componen; es decir, los calificadores, lo que se dice del tema. Unos serán periféricos, de interés relativo, y otros nucleares, necesarios para la existencia y comprensión del tema. La coherencia y la entidad narrativa de una novela implica una estrecha articulación entre calificadores y tema (la unidad del mundo representado). Sin acudir sistemáticamente a esta terminología ni al aparato conceptual que la compone, este será el objeto de las páginas siguientes. En nuestra exposición ahorraremos al lector el detalle de las diferentes fases de la investigación y nos limitaremos a resumirle los resultados generales en relación esencialmente con los textos antes mencionados. Señalemos, no obstante, que los resultados extraídos se aplicaron, como hipó-

tesis de trabajo, a una segunda serie de quince obras[6]. De esta manera, pasando a totalidades cada vez mayores, se podría llegar a una caracterización global de las novelas surgidas en el decenio que nos ocupa. Por consiguiente, el presente estudio ha de ser considerado sólo como una etapa en esa dirección. Destacaremos los puntos básicos de cada texto antes de extraer algunas conclusiones de orden general.

2. LOS TEXTOS

2.1. *Bélver Yin*[7] recubre, bajo su apariencia de novela de aventuras exóticas, el tema de la consecución de la unidad, de la compenetración, de la armonía profunda entre los protagonistas del mundo representado. Esa armonía es lo que da sentido a la existencia. Es posible alcanzarla incluso entre elementos opuestos, que pueden resultar complementarios, pero lograrla implica rechazar notables presiones: las costumbres y formas de pensar habituales carentes de flexibilidad, el goce de situaciones sociales privilegiadas o la pugna por obtenerlas. Supone la «purificación» o renuncia a la conquista de bienes materiales, mercantiles, acumulativos: las auténticas guerras del hombre son interiores y los únicos valores dignos de ser conquistados son los del espíritu. Supone enfrentarse consigo mismo y con la propia situación en el mundo. Implica, en definitiva, salir de la inercia de lo tradicional, de lo admitido, y buscarse su propio camino: ser dueño del propio destino, tal y como muestra el recorrido vital y la unión de los dos hermanos al final del relato, superando el tabú del incesto, reconocido como mito o regla fundadora de la sociedad en los análisis de Claude Lévi-Strauss[8].

La obra de Jesús Ferrero se dirige obviamente al lector occidental no sólo por la lengua empleada o por las informaciones previas sino también por múltiples rasgos textuales y peritextuales: el epígrafe inicial («La pureza extrema es no extrañarse de nada»), la parodia de nuestra cultura literaria o audiovisual en títulos de capítulo (*El sueño de una noche de verano*, *El arte de amar*, *El verdadero precio*, *El amor cortés*, *Un mediodía de perros*, etc.) y la misma caracterización del hombre occidental como alguien desorientado y corrompido. Ambientada en China, superficialmente obscena, *Bélver Yin* cuestiona nuestra moral con el dilema de hoy y de siempre: ser o no dueños de nuestro propio destino, he ahí el desafío. Renunciar, en *Bélver Yin*, significa desaparecer como seres humanos.

2.2. *El sur*[9], una de las novelas cortas de mayor densidad escritas durante este decenio, presenta un mundo caracterizado por la imposición de un único modelo de comportamiento al conjunto de los miembros que lo habitan. Una parte, mayoritaria, acata ese modelo, que parece tan estricto como arbitrario (no hay demasiadas precisiones al respecto, dada la brevedad del relato; las hallaremos en otras obras con temática semejante). Otra lo rechaza radical e íntegramente, lo cual la lleva a autoexcluirse del conjunto, sin perspectivas de futuro (el padre de la protagonista acaba suicidándose). La tercera parece buscar un camino intermedio y encontrarlo en una autonomía centrada básicamente en el plano de lo privado, en una resistencia parcial limitada al pensamiento y a algunas actividades que escapen al control exterior.

En el relato de Adelaida García Morales la segunda vía, el rechazo radical, no parece del todo imitable en el presente pero sí la integridad que subyace en ella, es decir, la existencia de un marco alternativo de valores y la lucha por su defensa. Sigue importando en la actualidad el recuerdo y el sentido de coherencia ejemplar que encierra dicha actitud.

A pesar de su brevedad, el texto alude a un esquema básico (rasgos del mundo presentado, valores dominantes y comportamientos) que encontramos presente en buena parte de las otras obras, aunque más desarrollado y con las variantes propias de cada una. En su «valor matricial» reside, para nosotros, el particular interés de este texto (como cabía esperar, ese valor funciona, en primer lugar, a propósito de otros relatos de la autora: *Bene* y *El silencio de las sirenas*).

2.3. *Luna de lobos*[10] plantea, por debajo de las diferencias argumentales, una problemática semejante a la de *El sur*: imposición arbitraria de un estricto modelo de valores y comportamientos, con la exclusión de toda actitud divergente. Frente a esa imposición se registran también diferentes alternativas: sumisión (de una parte de los campesinos), rechazo integral (los guerrilleros) y resistencia parcial (familia y resto de campesinos). Julio Llamazares insiste más en dos aspectos complementarios: por una parte, muestra directamente la violenta intolerancia del sistema en relación con los que lo rechazan (en el nivel argumental: persecuciones, represalias familiares, fusilamientos); por otra, se extiende en las consecuencias que el rechazo entraña para sus actores: marginación social, desagregación mental y física, violencia defensiva que lleva a asimilarles de hecho al sistema que combaten. La coherencia con el ideal de rechazo tiene como resultado la desaparición de ese grupo en cuanto tal.

De esa manera, se plantea la pertinencia actual de semejante comportamiento, a no ser que se trate de una novela meramente histórica. Pero, aunque el autor traslada al texto acontecimientos reales[11], esta novela no pretende ser un documento histórico sino establecer ciertos paralelismos de circunstancias y actitudes entre pasado y presente para que aquel ilumine a este. Según veremos enseguida, la mayoría de los otros textos describen un universo cuyos rasgos estructurales están muy cercanos a los descritos en esta novela. Igualmente, muchos de ellos retomarán la memoria (no necesariamente la histórica, como en este caso) como un vehículo esencial del relato. En las conclusiones aludiremos al posible alcance de semejante ingrediente narrativo.

2.4. *El hombre sentimental*[12] nos introduce en un universo narrativo presidido por la competitividad y el éxito como valores centrales. Este tema no es totalmente inédito: se hallaba presente en *Bélver Yin* como uno de los contravalores que se había de rechazar. Más que un ideal positivo de liberación y de armonía (librar a la mujer amada del chantaje al que la somete su esposo), lo importante es el éxito en el desafío que uno mismo ha provocado. El otro cuenta sólo como rival y, sobre todo, como instrumento visible del triunfo cara al exterior.

El desenlace de la obra presenta la combinación de éxito externo y de fracaso íntimo (triunfo como cantante, derrota por el abandono de su amada). Dicho fracaso da lugar a dos conductas opuestas: la primera es considerar el plano interno como el auténticamente significativo. Su consecuencia es la propia eliminación del mundo (es esto lo que da cierta grandeza al suicidio del marido, así como al del protagonista de *La dama del viento sur*). La segunda es invertir la escala de valores y soportar la vida a pesar del fracaso en el plano interno. No han de faltar las compensaciones —el triunfo exterior— ni estrategias de autoengaño como la de confundir realidad y ficción (el protagonista mezcla voluntariamente sueño y vigilia, y dirige su relato, obviamente situado en el espacio textual, a un público extratextual, situado en el mundo real). Este comportamiento supone plegarse lastimosamente a un mundo de puras convenciones externas y conformarse con un no existir para sí mismo (la única grandeza del protagonista aparece al final del relato, cuando confiesa su incapacidad para imitar el ejemplo de su rival dándose la muerte).

Las tres obras anteriores centraban su énfasis en la postura de rechazo radical al encarnar esa función en los protaganistas. En cambio, la de Javier Marías se focaliza sobre la postura que, asimilando los valores vigentes en ese mundo, pretende triunfar y lo hace al conseguir el

reconocimiento externo. No llega, sin embargo, a mostrar la posible interdependencia entre ambos, al contrario de *Amado amo, El desorden de tu nombre* o *Amado monstruo*, entre otras obras con una dialéctica quizás más acusada.

2.5. *La fuente de la edad*[13] describe una resistencia frente a los valores convencionalmente admitidos basada en prácticas anómicas en el mundo aquí representado, en especial la convivialidad. Ese mundo parece regirse por la intolerancia, el desprecio del otro, la noción de poder, el respeto de las creencias oficiales, el honor caballeresco. Frente a ello, los «cofrades» de Luis Mateo Díez, por una parte cultivan la amistad, el grupo, la colaboración interesada, la empresa común; por otra parte, se entregan a rituales (la veneración de «Nuestro Padre Gerónides») y a parodias de creencias oficializadas; finalmente, admiran estados o prácticas marginales en ese medio (locos, inocentes, héroes involuntarios como Celenque, mulo condenado a cadena perpetua por matar de una coz a un comandante).

No obstante, casi todo queda limitado al pequeño mundo del grupo y a una estrecha franja de la existencia (la cofradía, por muy fraterna que sea, se limita a una parte de la vida de sus miembros). Por ello cabe hablar aquí de resistencia parcial más que de un rechazo integral del tipo de los vistos en *Bélver Yin*, *El sur* y *Luna de lobos*. Es una forma de autonomía que tiene más de refugio en ciertos espacios de libertad que de alternativa directa (y no estamos valorando sino describiendo un comportamiento). Las actividades no interesan por la finalidad que puedan encerrar en sí mismas sino por ser obra del grupo. Su objetivo es mantener la convivialidad en sus miembros: poco importa que la fuente de la edad exista o no; lo decisivo es que su búsqueda permite al grupo huir de «la cotidiana zarandaja», como diría uno de sus integrantes, y compartir el peso de la existencia refugiándose en una búsqueda imaginaria.

Numerosos motivos textuales hacen suponer que el punto de vista narrativo es crítico con semejante comportamiento: no sólo la acción común resulta una parodia de acción sino que las actitudes y el lenguaje de los personajes parecen también paródicos, al igual que el barroquismo de bastantes descripciones a ellos referidas, sin olvidar el aspecto burlesco de diversos malentendidos (Celenque persona-mulo, Olegario castigador-castigado, manuscrito guía-engaño, etc.). El tono de severidad se refuerza si tenemos en cuenta la atmósfera de vacío final que sucede a la venganza de los cofrades y, sobre todo, si observamos que en ese ambiente de parodia y de frivolidad tiene lugar la muerte de víctimas ino-

centes como la joven Dorina justo al cierre de la obra, quien en su caída, paradójicamente, volaba «como un copo vivo sobre aquella ciudad muerta». Desde este punto de vista, hallamos en *La fuente de la edad* una actitud crítica (irónica, quizás hasta cómplice, pero no por ello menos severa) en relación con una resistencia que a causa de su autocomplacencia se convierte de hecho en parodia de sí misma[14].

2.6. *El invierno en Lisboa*[15] encierra ciertos paralelos con *Bélver Yin* y con *La fuente de la edad*. El tema, frustración repetida de un intento de unidad estable entre los protagonistas del mundo representado, indica la semejanza, la búsqueda, y la diferencia, el fracaso repetido. El encuentro se efectúa pero resulta insatisfactorio por no dar lugar a una comunicación profunda, porque el mero hecho del encuentro pone en peligro la existencia de sus actores, porque a causa de ello se acaba sistemáticamente en ruptura: hay demasiados obstáculos externos que impiden dicha unidad. Se desconocen las razones, ya que se carece de conocimiento y de control sobre la realidad. Por consiguiente, no hay rechazo activo posible pero sí persistencia en querer saber y en pretender la unidad. Esta es la forma de resistencia del texto de Muñoz Molina en oposición a la estudiada en el de Luis Mateo Díez. En efecto, la obra enfatiza tanto la desorientación del protagonista como la intriga creada por su porfía en conseguir los sucesivos encuentros con la amada. El suspense (estructura narrativa fundamental de la obra) existe porque hay esperanza y actividad para convertirla en realidad, pero el fracaso acaba resultando inevitable por el desconocimiento de la realidad. Los personajes, perdidos en un mundo de sombras, acuden para seguir viviendo (no de forma gratuita como en la novela anterior) a los únicos puntos de luz que perciben: un lugar, una melodía, una relación con el otro. Esos puntos de luz comparten un mismo rasgo: son siempre reducidos y efímeros. Y hasta que no iluminen el mundo, la unión tan ansiada no será completa ni estable. Surge el interrogante de saber si el problema reside en las limitaciones de los actores o en la estructura del mundo en que se mueven, es decir, si es posible o no llegar a esa iluminación liberadora. La obra queda bastante abierta (o indefinida) y tampoco *Beltenebros* supone un avance o un cambio de orientación sensible en este aspecto.

2.7. *Todos mienten*[16], tercera novela de Soledad Puértolas, representa un mundo que funciona basado en la inautenticidad de las relaciones humanas: hipocresía, falsedad generalizada, ausencia de comunicación. La realidad, los problemas, las inseguridades de cada uno han de ocultarse a sí mismo y a los otros. Semejante actitud impide enfrentarse sinceramente

consigo mismo y lleva a unas relaciones externas marcadas por la superficialidad, el escapismo, lo convencional; todo ello para no aparecer ante el exterior como inferior o desviante y evitar el riesgo de quedar aislado de los demás. En otras palabras, lo que se persigue es dar una imagen de integración sin problemas en un sistema de valores impuesto por otros (o por la vida). La integración tiene dos variantes. La primera, limitada a unos pocos, es la del éxito y el prestigio social; la segunda, para el resto, es la de la resignación y el acatamiento del papel que les ha tocado.

La obra alude también a un comportamiento desviacionista (los tíos del narrador), pero que supone caer en la marginación. Asistimos, pues, al cultivo de una imagen de integración y de éxito como norma suprema de comportamiento. Pero al lector se le permite distanciarse de ella, sobre todo cuando el máximo triunfador —Chicho— confiesa no saber qué cosas merecen la pena y cuáles no. La ausencia de un modelo o de un proyecto propio (y los riesgos de su realización) llevan a someterse al modelo de comportamiento externo. Hay una sumisión generalizada (reproche habitual contra las novelas de estos años), pero esta no se impone al lector ni siquiera cuando el narrador le da cierto fatalismo ontológico (pág. 181). El narrador es un personaje del interior de la obra y, como tal, no puede abarcarla globalmente ni expresar su coherencia. Observar que el personaje-narrador propone el fatalismo de la sumisión no implica afirmar que la obra también lo haga. Quizás de forma más desarrollada y evidente, textos como el de Juan Eslava Galán *En busca del unicornio* ilustran una problemática semejante mostrando la sumisión a valores impuestos, las renuncias que ello implica en el plano humano (por ejemplo, el abandono de la mujer amada por la empresa que se debe realizar) y la derrota final al comprobarse lo efímero de los valores a los que se había sometido la existencia. En términos parecidos podríamos expresarnos, por ejemplo, a propósito de *Desolación del héroe*, de Francisco Javier Satué.

2.8. *Amado amo*[17] profundiza uno de los rasgos temáticos ya visto en *Todos mienten* y que se halla también en la primera línea de los dos textos siguientes: el mundo representado en esta obra se caracteriza por estar dominado por el ascenso social y su defensa como valor supremo. Ser es competir y triunfar. Existe una división binaria rigurosa: subordinantes y subordinados; los primeros participan en las decisiones y excluyen a los demás de ellas. El mayor éxito en el hundimiento del otro se logra cuando este se excluye a sí mismo al haber interiorizado la sospecha de su propia incompetencia, sospecha en realidad discreta-

mente inoculada por los demás. La técnica narrativa empleada contribuye con eficacia a crear esta sensación: casi todo está visto desde el interior del protagonista, que atribuye continuamente significaciones a lo que le sucede sin casi nunca poder estar seguro de ellas. El lector también queda en la duda y la perplejidad: sólo «sabe» lo que se le transmite desde el interior del personaje.

Para triunfar sobre el otro y excluirlo se requieren ciertas condiciones: identificación con los dirigentes, auténticos dioses en un mundo ateo según el texto; practicar, como ellos, la estrategia de la seducción-presión y del lenguaje ambiguo; poseer una gran competencia semiótica para descifrar los signos de todo tipo que se producen a su alrededor (rumores, novedades, índices de aislamiento, etc.); y lo esencial: supeditar los valores humanos (amor, amistad, libertad, lealtad, igualdad) al ascenso, al éxito individual y su conservación. Dentro de las obras analizadas, quizás sea *Amado amo*, junto con *La ciudad de los prodigios* y *La media distancia*, las que tratan con mayor crudeza las condiciones de la competencia y del éxito.

Rosa Montero alude también a una evolución hacia el endurecimiento del mundo aquí representado. Anteriormente, muchos de sus miembros campartían ideales igualitaristas (alusión evidente a la sociedad española) que han cedido ante la presión de lo que, según la actitud descrita en el texto, es la condición suprema del éxito: la productividad.

2.9. *Juegos de la edad tardía*[18] presenta como tema el fracaso de la evasión de la propia realidad mediante la inserción en un mundo imaginario. La causa de esa evasión se halla en la obediencia acrítica a la imagen de éxito social como valor predominante en el mundo aquí representado. Exito significa reconocimiento externo de los demás usando los medios que sean y sacrificando lo que haga falta (familia, amor, verdad, honestidad personal ...). Como en *Amado amo*, dicha mentalidad acaba dividiendo el mundo entre los que alcanzan el éxito y los que renuncian o fracasan en el camino. La obra de Luis Landero muestra cómo la búsqueda obsesiva («el afán», en el nivel argumental) del triunfo puede no sólo conducir al fracaso sino volverse contra su autor: la estrategia aquí empleada, el fabricarse una personalidad ficticia, termina impidiendo el reingreso de su autor en la realidad. Además de producirse choques continuos entre mundo ficticio y real, el proceso se ha convertido en un camino sin retorno: ya no es posible vivir conforme a la realidad. La fabricación de la personalidad ficticia es, en definitiva, una forma de deserción de la cotidianeidad y de refugio en el terreno de lo imaginario,

algo visto en otras muchas obras, pero llevado aquí a consecuencias extremas: como si Alonso Quijano, renunciando a la locura de ser caballero andante, fuera obligado por los demás a seguir actuando como tal (lo cual sería dramático, si la escasa madera de héroe de Gregorio Olías no convirtiera en tragicómico el final de su recorrido)[19].

Frente a las obsesiones de Gregorio y de su abuelo (quien le descubre y explica la noción de «afán»: aprender, ser un gran hombre, quedar en la mente de las generaciones futuras) se encuentra la filosofía del viejo Isaías, para quien lo esencial es ser uno mismo. Son dos visiones del mundo opuestas entre sí y opuestas por el autor estratégicamente en el texto: la primera, al inicio (página 48), como indicando la razón desencadenante del proceso que sigue; la segunda, al final (página 350), como sugiriendo un balance crítico de la anterior: un artificio técnico ciertamente eficaz al estimular en el lector la confrontación de las dos axiologías.

2.10. *La soledad era esto*[20] describe la elaboración y puesta en marcha de un proceso hacia una forma de vida pretendidamente autónoma, independiente. Este proceso aparece enmarcado en dos tiempos, un *antes* y un *después*, netamente diferenciados. El primero se caracteriza por una forma de vida sometida a un sistema protagonizado, también en esta obra, por el éxito social, el lucro y el poder como valores supremos (tal vez los tres no son más que las distintas caras del mismo valor). Esa sumisión implica dependencia del exterior, carencia de control sobre la propia existencia, que aparece dominada por una inercia casi general dentro de un sistema que escapa totalmente al propio control; se carece así de cualquier proyecto de vida más o menos propio. El dominio del sistema de valores actual sucede a una fase anterior de contestación que hoy parece controlada (como en *El desorden de tu nombre*, *La hora violeta* y *Tánger-Bar,* entre otras obras).

El *después* se caracteriza por el rechazo del mundo arriba descrito (se considera que la existencia carece de valor dentro de él) y del lugar que ha asignado al actante. Se ha llegado a elaborar un proyecto de vida autónomo, sin que la obra precise el éxito o fracaso de ese proyecto, dado que se concreta sólo al final. Se tiene conciencia, por un lado, de haber conquistado esa autonomía y, por otro, de su fragilidad ante el futuro («Estoy bien, en paz conmigo misma y algo excitada por saber qué será de mi vida en los próximos años», escribe la protagonista en la página 180, penúltima del relato). Así pues, la obra acaba apostando por la posibilidad de un futuro distinto que aparece abierto y problemático.

El texto conjuga numerosos rasgos técnicos con el proceso de modificación y cambio final: narración en primera persona en la segunda parte (cuando la protagonista pasa a escribir su propia historia); cambio de lugar y de forma de vestir; abandono de las pesadillas por sueños, despojo de objetos personales (quedándose sólo con el diario, la butaca y el reloj de su madre), lo cual nos recuerda una depuración semejante vista en *Bélver Yin* con el mismo motivo; el paso de la soledad espiritual a la meramente material (ahora el personaje se ha encontrado consigo mismo y se toma en sus propias manos), etc.

En *La soledad era esto* Juan José Millás describe un mundo muy semejante al de su anterior novela *El desorden de tu nombre*, dominados ambos por la misma jerarquía de valores, pero con opciones opuestas. La novela de 1987 representaba la lucha y alcance del éxito social a costa de la degradación del protagonista en el plano humano. La de 1990 ilustra la posibilidad opuesta. Ambas, en cambio, coinciden en mostrar la imposibilidad de aunar los dos tipos de éxito.

Señalemos, para terminar, que la situación descrita en la primera parte de la obra se encuentra en otras novelas, en particular en *Queda la noche*, de Soledad Puértolas, y en *Desolación del héroe*, de Francisco Javier Satué. En cuanto al proceso de modificación, también se halla en una cantidad no desdeñable de textos: *Bélver Yin*, *La hora violeta*, *La media distancia*, *La quincena soviética* y *El mayordomo miope* probablemente sean los que lo presentan de forma más acusada. Resalta así la particular densidad de esta última obra al mismo tiempo que la persistencia de la misma problemática en novelas aparecidas a lo largo de todo el decenio.

3. LAS CONCLUSIONES

Resumiremos el modelo de vida impuesto y las posiciones adoptadas frente a él, antes de emitir algunas consideraciones generales. Lo dicho aquí se refiere al conjunto de las obras estudiadas y no esencialmente a las de la primera serie como era el caso en las páginas anteriores.

3.1. Existe un modelo de vida, impuesto con uniformidad rigurosa y arbitraria, sobre la forma de pensar y de actuar. Ese modelo erige como valor fundamental la imagen del éxito individual: celebridad, poder, lucro, rentabilidad son categorías habitualmente apreciadas por los competidores descritos en los textos. Exito significa competir y triunfar en

lugar de convivir y compartir. Supone decidir por y sobre los demás, impedir (o al menos falsificar) su comunicación, controlar su acceso al conocimiento, lograr su reconocimiento (impedir el conocer e imponer el reconocer) y conseguir la exclusión de los reacios. Conlleva, sobre todo, consagrar la vida a una sola dimensión, la moral del éxito, la cual implica dialécticamente el fracaso en el terreno de los valores humanos (verdad, autenticidad, convivialidad, libertad, dignidad).

Algunas obras se concentran en la descripción más o menos precisa de ese modelo; otras hacen sentir sobre todo su presencia agobiadora: casi todas se hacen eco del peso de dicha uniformidad y del actuar convencional que impone.

3.2. Ante semejante modelo se tipifican diversas posiciones. La primera, que podríamos calificar de *competitiva*, asume ese modelo, se consagra a la conquista del éxito dentro de él y desemboca en el posterior triunfo o fracaso. La segunda, *inhibicionista*, acepta igualmente el modelo y renuncia de hecho a la carrera del éxito dadas sus escasas posibilidades de lograrlo. Si la preocupación de la anterior era dar una imagen de triunfo, la de esta es darla de funcionalidad, de integración no problemática en el mundo representado y evitar su exclusión de él. Ambas categorías se distinguen menos de lo que parece: vienen a ser del mismo tipo ya que las dos suponen el *acatamiento* de la misma estructura del mundo representado, aunque ocupando en él un lugar diferente. En cambio, otras dos categorías revisten una actitud de *beligerancia*: en primer lugar, el *rechazo* integral y activo, sin compromiso, con la estructura de valores vigente puesto que estos últimos están en oposición con los valores humanos. Las obras que van más lejos en este terreno muestran cómo la autenticidad o la convivialidad exigen liberarse de los valores apreciados socialmente. La segunda categoría de este tipo, la *resistencia*, se diferencia de la anterior en su aspecto parcial y menos activo; se trata de conseguir parcelas de libertad, espacios de autonomía limitada al terreno de lo privado, siendo a veces difícil distinguirla de la posición meramente inhibicionista. En algunas obras el rechazo (más fácilmente que la resistencia) parece existir de forma más bien marginal.

Las categorías pueden funcionar de muy diversas maneras: algunos textos se limitan a describirlas (una o varias); otros muestran la transición de una a otra dentro del mismo tipo (acatamiento, beligerancia) o entre ambos.

3.3. Se da una apreciable variedad de estrategias narrativas (novela urbana, poemática, intimista, de suspense, exótica o localista, la que paro-

dia cada uno de esos tipos, etc.); ello ha permitido afirmar que la diferencia es la única nota común de estas novelas. No obstante, según hemos observado, bajo esas diferencias existe muy probablemente una perspectiva crítica general. Si la articulamos con la realidad extratextual, podríamos proponer una hipótesis interpretativa: tal vez esas novelas expresen la problemática de la posmodernidad, pero no la de Lyotard o Vattimo[21], sino la posmodernidad en versión española, es decir, la constituida por la integración real de España en el modelo de vida europeo y la inquietud del precio humano a pagar por ello. Puede que la crítica explícita o sugerida en estos textos sea la de un tipo de valores que ya está impregnando (acaso de forma irreversible) el propio sistema de vida. Entre los motivos textuales más frecuentes citaremos aquí dos: la memoria y el cosmopolitismo; la primera como resistencia a perder las señas de identidad propias, el segundo como atracción de/hacia espacios cada vez más familiares. Sin duda, ambos aluden a los dos polos de una tensión que va mucho más allá de un mero ingrediente narrativo.

3.4. Según lo visto hasta aquí (y suponiendo que las novelas estudiadas son representativas), difícilmente se puede sostener que la novelística española de los ochenta carezca de perspectiva crítica. Los textos analizados contienen una representación (más o menos penetrante, abarcadora y coherente) de la realidad en la que coinciden globalmente al describirla como regida por un sistema de valores impuesto, arbitrario, reñido con los valores humanos y difícil de conocer. No siempre coinciden en el posicionamiento ante él, pero sí se mueven en una tipología reducida de variantes, las cuatro señaladas más arriba. Cabe destacar a este propósito que el énfasis no se marca tanto en la caracterización global del universo representado sino en las posiciones adoptadas o adoptables en su interior: más que novelas de ser el mundo, lo son de estar en él.

Además, une a esas novelas su vinculación con unas circunstancias históricas precisas que suponen la instalación efectiva de España dentro de un marco de relaciones culturales, económicas, sociales, políticas y ... humanas prácticamente inédito desde el llamado Siglo de Oro español. Quizás encontremos aquí al menos una de las explicaciones subyacentes a esta narrativa y una de las razones que la distinguen claramente de la surgida en los decenios anteriores.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1. Una breve muestra de la bibliografía de conjunto existente, la mayoría, a su vez, con abundantes referencias:

—ACÍN, Ramón, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Universidad de Zaragoza, 1990.

—ASÍS GARROTE, María Dolores de, *Ultima hora de la novela española*, Madrid, EUDEMA (Ediciones de la Universidad Complutense), 1990.

—FERRERAS, José Ignacio, *La novela española en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

—GIL CASADO, Pablo, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.

—*Hispanística XX*, «Nos années 80. Culture hispanique. Actes du colloque international. Dijon, 17-19 novembre 1989», No 7, 1990.

—*Insula*, «Diez años de novela española», No 464-465, julio-agosto, 1985; «Novela española, 1989-1990», No 525, septiembre, 1990.

—*Leer*, Extraordinario C, «Cinco años de narrativa española 1985-90», junio, 1990.

—*El País/Extra*, miércoles, 9 de octubre de 1991.

—*Quimera*, «Los diez mejores libros de la transición democrática», No 106-107, 1991.

—*Revista de Occidente*, «Narrativa española actual», No 98-99, julio-agosto, 1989.

—SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual,* Barcelona, Ariel, 1984.

—TENA, Jean, «L'explosion culturelle des années 80» en Jean-Pierre Dedien (director), *Les deux éveils de l'Espagne 1492-1992,* París, CNRS, 1991, págs. 158-191.

—*El Urogallo*, «Narradores de hoy. Un toque de distinción», No 2, mayo, 1985.

2. Julio LLAMAZARES, «La nueva novela española», *El País*, 4 de julio de 1991. Luego recogido en, *En Babia*, Barcelona, Seix Barral, 1991, págs. 117-120.

3. Boris TOMACHEVSKI, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Editor, 1982. Tzvetan TODOROV, editor, *Théorie de la littérature,* Paris, Seuil, 1965.

4. *Poétique*, 64, 1985, número dedicado a esta problemática.

5. Jean-Michel ADAM, *Le texte narratif*, París, Nathan, 1985 y *Le récit,* París, PUF, 1987. Esta investigación también debe mucho al interés que mis estu-

diantes del curso 1991-1992 mostraron por el descubrimiento de una «generación» de escritores aún no consagrada por la crítica académica.

6. También en este caso utilizamos los criterios anteriores, aunque de forma menos estricta para atenuar su posible rigidez. Así, por ejemplo, se repitieron autores cuyas obras parecían de especial interés o/y complementarias de las estudiadas en la primera fase. Los quince textos analizados fueron:

   La verdad sobre el caso Savolta (Eduardo Mendoza, 1975), *La hora violeta* (Montserrat Roig, 1980), *La media distancia* (Alejandro Gándara, 1984), *Amado monstruo,* (Javier Tomeo, 1985), *La orilla oscura* (José María Merino, 1985), *La dama del viento sur* (Javier García Sánchez, 1985), *La ciudad de los prodigios* (Eduardo Mendoza, 1986), *Tánger-Bar* (Miguel Sánchez Ostiz, 1987), *En busca del unicornio* (Juan Eslava Galán, 1987), *El desorden de tu nombre* (Juan José Millás, 1988), *La quincena soviética* (Vicente Molina Foix, 1988), *Desolación del héroe* (Francisco Javier Satué, 1988), *El mayordomo miope* (Javier Tomeo, 1989), *Beltenebros* (Antonio Muñoz Molina, 1989) y *Queda la noche* (Soledad Puértolas, 1989). El primer texto citado se estudió a título comparativo, para confirmar si, como pretendían algunas corrientes críticas, la novelística de los años ochenta podía arrancar de él. El resultado fue negativo (al contrario de *Amado monstruo* y *El mayordomo miope*, de un autor que, aunque nacido en 1932, parece tener su auténtica eclosión en estos años).

7. Edición consultada, Barcelona, Plaza y Janés, 1991.

8. *Les structures élémentaires de la parenté*, París-La Haya, Mouton, 1967.

9. Edición consultada, Barcelona, Anagrama, 1990.

10. Edición consultada, Barcelona, Seix Barral, 1990.

11. Julio LLAMAZARES, «Once años escondido como un lobo», *Diario 16* (suplemento dominical), 18 de julio de 1982, págs. 13-19. «Adiós a *Gorete*», *El País*,14 de diciembre de 1990, recogido en *En Babia, op. cit.* en nota 2, págs. 94-97. Ver los estudios de Secundino SERRANO, *La guerrilla antifranquista en León, 1936-1951*, Madrid, Siglo XXI, 1988 y *Crónica de los últimos guerrilleros leoneses*, Valladolid, Ambito Ediciones, 1989.

12. Edición consultada, Barcelona, Anagrama, 1990.

13. Edición consultada, Madrid, Alfaguara, 1986.

14. Ver en *La página*, 1, págs. 1-36, 1989, diversos puntos de vista de interés sobre esta y otras obras de Luis Mateo Díez.

15. Edición consultada, Barcelona, Seix Barral, 1987.

16. Edición consultada, Barcelona, Anagrama, 1988.

17. Edición consultada, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988. Introducción de Teresa Rosenvinge y prólogo de Rosa Montero.

18. Edición consultada, Barcelona, Tusquets, 1991.

19. En *La orilla oscura*, de José María Merino, encontramos una elaborada representación de los trasvases y fronteras entre los diversos niveles de la ficción y entre esta y la realidad, vista desde perspectivas e implicaciones bastante diferentes.
20. Edición consultada, Barcelona, Destino, 1990.
21. Jean-Francois LYOTARD, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984; Gianni VATTIMO, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986. La divulgación y las discusiones sobre la posmodernidad han sido relativamente abundantes en las publicaciones españolas. Véase, por ejemplo, *Los Cuadernos del Norte*, Nos 42 y 43, mayo-junio y julio-agosto, 1987.