

Narrativa española de los años setenta: visión expandida

Raquel Macciuci
Universidad de La Plata

1. Más sobre el caso Savolta

Continuando los pasos de la crítica que, con saludables señas de vitalidad y de prevención contra las verdades cristalizadas, somete a juicio sus propios dictámenes, creo posible ampliar los enfoques sobre la narrativa de la Transición española¹.

El abandono de las cronologías rígidas será una de las vías que beneficiará el acercamiento crítico que propongo. La otra, de importante incidencia, buscará atender al desdibujamiento de las fronteras de géneros y disciplinas propios del campo de la literatura y de las disciplinas hermanas, campo que se presenta vacilante en sus fronteras y reflexivo con sus verdades patrimoniales, quizás excesivamente contingente, pero sugestivo y fecundo en su misma inestabilidad.

Los estudios centrados en la narrativa de la transición de la dictadura a la democracia, o dicho de otro modo, en la narrativa española de los años 70, suelen ser prolijos en la descripción de un estado de la cuestión en que figuran diferentes nombres y tendencias. Todos, de forma casi inevitable, se detienen en el papel decisivo que jugó la aparición, de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, en el año 1975, para marcar el fin de la hegemonía de la estética experimental.

Sin embargo, si se analizan las diferentes opiniones sobre la importancia de esta novela aparecidas en un mismo texto crítico, el libro del escritor barcelonés es demostrativo de los cambios en la apreciación de los especialistas y de las fluctuaciones en la configuración de un canon.

¹ Son numerosos los estudios que sitúan el comienzo de la Transición en 1973, el año del atentado contra el Almirante Carrero Blanco, pero considero más justificado el parecer de Casimiro Torreiro, quien lo hace coincidir con el alejamiento de Fraga Iribarne del Ministerio de Información y Turismo (Gubern y otros, 1995).

En 1980, cinco años después de publicada, es sólo un nombre, un registro en la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico, obra de indiscutible prestigio en el área de referencia².

En 1992 la novela de Eduardo Mendoza ha adquirido, en el mismo prestigioso manual, el lugar de la novela que opera de bisagra al romper con la hegemonía del modelo experimental neovanguardista y retomar el camino de la narratividad y del diálogo con la historia. El libro es ponderado no sólo por sus cualidades literarias sino “por su significación como cabeza de serie de una corriente que no mucho más tarde se convertiría en rasgo distintivo de toda una época” [Sanz Villanueva, 1992: 249-250].

En 1990 el anterior dictamen mantiene su validez y es cita de autoridad

Sanz Villanueva [1990] observa que en el desarrollo de la obra de esta generación cabe distinguir dos fases, unidas por el punto de sutura que para muchos críticos constituye la publicación, en 1975, de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza” [Barrero Pérez, Cercas, 1999: 368]

Sin embargo, los mismos especialistas señalan la necesidad de focalizar los estudios en los cambios madurados durante un período más largo:

La mayoría de los escritores de la “Generación del 68” maduraron como narradores al tiempo que, más o menos desde mediados de los setenta, evolucionaban desde una novela hermética y hostil a la narrativa tradicional hasta una novela que intentó recuperar muchos elementos clásicos del relato y buscó un pacto entre la calidad y exigencia artística de la obra y la posibilidad de

² Valgan como muestra de la autoridad de la citada obra, el juicio de una reconocida especialista y el del propio autor: “El análisis de los tomos II y III de la ya citada HCLE, dirigida por F. Rico, por ejemplo, puede servir de modelo de los que parece constituir el canon en estos momentos, un canon que no es atemporal sino característico de nuestra coyuntura histórica”. Schwartz, Lia, “Siglos de oro: cánones, repertorios, catálogos de autores”, *Insula, Un viaje de ida y vuelta. El canon*, LI, 600, dic. 1996, p.12. “Seguro que habrá errores en este tomo”, apunta Rico, “pero los conoceremos dentro de 50 o 100 años. En los primeros tomos, el criterio se ha visto decantado con el paso del tiempo, pero ahora hay más riesgo. De todos modos, esta historia y crítica es un canon de la literatura española. Están desde *Cantar del mío Cid* y Garcilaso hasta García Montero”. Xavier Moret, “El canon literario de ahora mismo”, *El País*, Barcelona, 19 nov. 2000.

que un público amplio pudiera acceder a ella. [Barrero Pérez, Cercas, 1999: 369]

Veinticinco años después de su aparición, a pesar de no haber perdido el halo de novela-llave de un nuevo período, su función renovadora ha sido relativizada por la asignación de similar función a otros relatos del mismo período:

La verdad sobre el caso Savolta [...] ha rebajado parte de su valor simbólico de cambio de época, u origen de una nueva etapa, porque se recuerda que también en 1975 se publicó la primera novela de Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, y en 1976 *La novela de Andrés Choz* de José María Merino³. [Gracia, 2000, 221]

A partir de las reflexiones citadas, creo necesario continuar revisando las perspectivas presentes añadiendo otros textos a los que hoy comparten el espacio que durante mucho tiempo ocupó de forma indivisa *La verdad sobre el caso Savolta*. El cometido que propongo ha sido apuntado por autorizadas voces del campo de la crítica y la creación, que han hablado de la conveniencia, no sólo de expandir el espectro de los textos fundadores de una nueva tendencia sino que, desprendiéndose de la fecha marcada de 1975, indagan en la gestación de los nuevos registros narrativos, que naturalmente, se remontan años atrás.

Con este fin, es preciso bordear la frontera de la novela clásica y explorar formas menos perfiladas según el género. Hasta ahora, las novelas a las que se les concede la función de establecer un punto de flexión en la narrativa española contemporánea, junto a la consabida de Mendoza, son textos que por su diseño y concepción no ofrecen resistencia a la idea de novela canónica. Por otra parte, la práctica del oficio por parte de Millás o de Merino no resulta desestabilizante o sediciosa para las convenciones de la academia, el ente regulador del hecho estético más influyente en el campo literario. Quiero decir: ni la novela de Mendoza, ni la de Millás, ni la de Merino ofrecen dudas de que son *novelas* que no violan las fronteras género; pese a los rasgos renovadores que presentan, se mantienen dentro del marco.

³ En la misma dirección se expresa Villanueva: "En 1975 aparecen dos autores, Eduardo Mendoza y Juan José Millás, con dos novelas, *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerberos son las sombras*, que abren el horizonte de lo que puede o debe considerarse hoy como narrativa española actual". [Villanueva, 1987:293].

2. Un panorama semidesértico

Antes de continuar adelante resulta esclarecedor recordar que el campo de la novela, al que añadiría el apelativo de “auténtica” era considerado, en su momento, poco fecundo.

1971 fue ciertamente “uno de los [años] peores de la historia de la novela española de los últimos lustros” (Rafael Conte) y casi todos los críticos –siete–, novelistas –cinco– y editores –cinco– preguntados a su término sobre la situación actual de nuestra novela se muestran de acuerdo con semejante balance negativo, producido no por falta de libros publicados, sino más bien por el escaso interés estético de unos y de otros, incapaces para sacar adelante el género... [Martínez Cachero, 1972: 495]

Es llamativo que años más tarde, el juicio se mantenía con escasas variaciones

El éxito, muy rápido de esta obra [*La verdad sobre el caso Savolta*] no cambia la situación, que permaneció estancada en las fechas inmediatas posteriores [Sanz Villanueva, 1992: 252]

Con el propósito de avivar un panorama novelístico que, a pesar de las abultadas listas de títulos de las historias literarias de hoy, fue definido como abiertamente desalentador, en 1972 las editoras Barral y Planeta intentaron revertir la situación con un lanzamiento editorial que daría a conocer a los “novísimos” de la narrativa española. Varios de los autores seleccionados por los influyentes Carlos Barral y José Manuel Lara, salvo excepciones, apenas perduran en la memoria literaria de fin de siglo⁴.

La iniciativa editorial viene a demostrar que lo que se describe hoy como un nutrido bosque de novelas, no se tenía en gran aprecio. Sin embargo, en esos años tuvieron lugar determinados fenómenos dentro del campo de la narrativa indicadores de la desestabilización de las fronteras del hecho literario, y en cuya valoración inciden

⁴ Lara presentó a Manuel Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Pereira, José María Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán; Barral hizo lo propio con Ana María Moix, Carlos Trías, Félix de Asúa, Javier Fernández de Castro y Javier del Amo.

factores que rebasan la pugna entre experimentación y realismo o formalismo y recuperación de la narratividad. Me refiero a la publicación de diversas obras que constituyeron, por distintas razones, un reto al canon dominante debido a la transgresión de alguno o varios de los principios que hacen al reconocimiento de una obra en el ámbito de la institución arte. El éxito de público y de crítica no fueron suficientes entonces para conferirles un lugar destacado en las historias literarias. Al presentar costados poco asimilables a la institución, la legitimación es parcial o se demora⁵.

3. La irrupción del policial

En 1972 Manuel Vázquez Montalbán publicó en editorial Planeta *Yo maté a Kennedy*. Probablemente, si no hubiera continuado una larga saga con el mismo protagonista, la primera novela del famoso detective Carvalho, de corte experimental, formaría parte de la memoria del intento fallido de la sociedad Barral & Lara. El dato que interesa a mi análisis es la aparición, dos años después de *Tatuaje*; la fecha, 1974 merece especial atención⁶. La novela porta como novedad recién valorada años más tarde, el sello indeleble del policial negro a la manera del escritor catalán recientemente desaparecido, género que le permitirá establecer un diálogo ininterrumpido con el público lector. En *Tatuaje* hacen su aparición los catalizadores que identifican a la exitosa serie: el maridaje con la novela negra, el distanciamiento irónico, los fuertes lazos con la historia y la política, el

⁵ Al respecto, es preciso recordar que a partir del ataque de las vanguardias a la esfera autónoma la verificación del papel desempeñado por la institución arte en la regulación del hecho estético ha quedado fuera de todo debate. Posiblemente ya no es dado imaginar un nuevo intento de destruir la institución arte con la radicalidad y la virulencia con que actuaron las vanguardias históricas, pero sí se pueden analizar, en sus diversas zonas de litigio, las formas que adquieren los cuestionamientos a la autoridad legitimadora. En el campo de las letras, con una tensión siempre renovada, no solo autores y obras sino también formas, géneros discursivos, temas, imagen de escritor, relaciones con otras instituciones, son objeto de normativas, pocas veces explícitas, que generan distintos grados de aceptación y rechazo, dando lugar a un complejo entramado de relaciones y fuerzas.

⁶ El mismo año ve la luz *Happy end*, relato corto, pleno de autorreferencialidad y guiños a las poéticas de la experimentación, sin llegar a un elevado hermetismo.

discurso crítico, la recuperación de las formas realistas, el mestizaje cultural y genérico. Pero Vázquez Montalbán no era un desconocido para el lector, ni la novela dirigida a un público de masas llegaba sorpresivamente. En 1974 no debía de pesar tanto su pertenencia al selecto grupo de poetas seleccionados por Castellet para su exclusiva antología de los *Nueve novísimos* sino la complicidad que desde las páginas de *Triunfo* mantuvo durante trece años casi ininterrumpidos con los numerosos lectores contrarios al régimen identificados con la línea cultural de la revista. Su colaboración en el célebre semanario, iniciada con *Crónica sentimental de España* de alto impacto, revela su sensibilidad y agudeza para acercarse a la cultura popular, transgredir géneros e integrar materiales de la alta y baja cultura. Luego vendrían las crónicas sobre fútbol y los sermones laicos de la Capilla Sixtina firmados con el pseudónimo de Sixto Cámara y la tenaz búsqueda de una continuación del pensamiento de izquierda en un mundo sin fe en los grandes relatos.

Volviendo a Carvalho, de forma semejante a *La verdad sobre el caso Savolta*, la serie recupera la intriga y la narratividad, pero con ciertos rasgos que no complacen a la institución artística: el "subgénero" policial, el inmediato éxito de ventas, la defensa de una función social del escritor desde una ideología de izquierdas. Sin vilipendiar la industria cultural, sin renunciar a su carnet del Partido Comunista, el autor se distancia de la imagen de escritor ascético, receloso de la reificación del arte, rescata el lugar del intelectual comprometido y apuesta a la revitalización de literatura realista en tanto herencia de la literatura social de los siglos XIX y XX. De este modo, pone en duda algunos principios caros a la academia al cuestionar las formas más extremas de la autonomía del arte y de la literatura para minorías.

...el realismo socialista es una respuesta legítima a determinadas obsesiones del espíritu creador acuciado por agresión de la historia. Cuando de esto se trata, me parece un ismo estético tan legítimo, decente, honorable, respetable y degustable como cualquier otro...⁷

Paralelamente, Vázquez Montalbán rehabilita el compromiso del escritor y la función del arte más allá del campo de la autonomía, no

⁷ Vázquez Montalbán, Manuel. "El escriba sentado", *Revista de Occidente*, 98-9, Madrid, jul. ag. 1989, pp. 13-28.

desde postulados aceptados por la institución -elevación del espíritu, transmisión de valores universales- sino desde la denostada finalidad social y sin renunciar al carnet de afiliación al Partido Comunista, que en los años setenta sufrirá importantes cuestionamientos y comenzará a perder el prestigio que lo acompañó en la clandestinidad.

Resulta evidente que les molesta [a algunos estudiosos españoles] que la literatura pueda ser también soporte y vehículo de ideas, que tenga capacidad de influir sobre las gentes y sobre la sociedad.⁸

La libertad del escritor -premisa cardinal de un subsistema social que reclama sus fueros- adquiere en el creador de Carvalho connotaciones heréticas en tanto se asienta en la posibilidad de utilizar elementos considerados espurios para remozar un género agotado y alcanzar una meta, finalmente, social: "la propuesta de un discurso realista revelador y distanciador, partidario de que la novela sirva para enseñar a mirar y por tanto a conocer nuestra sociedad".⁹

4. La vanguardia por otros medios

En 1975 Juan Goytisolo culmina la trilogía de Álvaro Mendiola con *Juan sin tierra*, un texto que mantiene y supera el ascenso experimental formalista de las dos novelas anteriores. El autor que había sancionado el rumbo estético desde mediados de los sesenta con sus novelas marcadas por la herencia vanguardista cruzada con la concepción adorniana del arte como resistencia contra el orden administrado, cierra un ciclo y da comienzo a una nueva línea que sin embargo no rompe con la trayectoria iniciada con *Señas de identidad* (1966) y ratificada con la influyente *Reivindicación del conde Don Julián* (1970). *Juan sin tierra* desempeña en el contexto narrativo de su tiempo una doble función, cerrar el momento marcado por su experimentación más pura enmarcado en los lineamientos del postestructuralismo telqueliano y reafirmar una estética heterodoxa, exploradora de nuevos caminos y reacia a la lógica de la industria cultural.

⁸ Padura Fuentes, Leonardo, 1991: 47-53.

⁹ Id., id.

Admirado y denostado, avalado por un sólido reconocimiento internacional, Goytisolo mantendrá desde entonces su lugar del artista ex-céntrico y proscrito. En la línea de la vanguardia, escribirá desde la premisa –expresada con palabras de Pere Gimferrer– de “que el concepto usual de escritura también forma parte, y no pequeña, de los resortes coercitivos indirectos de los mecanismos de poder”¹⁰. Entregado a una permanente búsqueda de una libertad moral a través de la escritura, reunirá la compleja combinación de *aristós* y proscrito y, al igual que sucediera durante las vanguardias históricas, creará la autoimagen del artista minoritario e iconoclasta:

La diferencia entre las novelas tradicionales y las que yo y
unos pocos escribimos es cuestión de lenguaje, oído y sensibilidad.¹¹

Si bien después de *Juan sin tierra*, Goytisolo no renuncia a la herencia formalista ni a la resistencia adorniana, deja entrar, al espejo de la autorreferencialidad y la escritura, las coordenadas históricas y los nuevos vientos estéticos¹². En las posteriores novelas, que encierran siempre una dificultad formal y una exploración de nuevos rumbos discursivos, se aprecia el gesto de recuperar la temporalidad de la obra literaria y repensar la función social del intelectual clásico¹³. Ya se trate del esfuerzo por salvar del olvido la tradición oral en *Makbara*, ya de romper una lanza por el mestizaje en el París dorado de la bohemia en *Paisajes después de la batalla*, ya de recordar la amenaza del SIDA en la exquisita intertextualidad de *Las virtudes del pájaro solitario*, por citar solamente la producción de los 80, el escritor barcelonés intensifica la intervención pública a la vez que permeabiliza el discurso narrativo con un acercamiento a la legibilidad posmoderna. *La saga de los Marx*, sus libros autobiográficos

¹⁰ Gimferrer, Pere. op. cit., p

¹¹ “Entrevista real e imaginaria con Juan Goytisolo”, *El País*, Madrid, 4 abr. 1982, p. 7, reproducida en “Juan Goytisolo, un español diverso”, *Babel*, 13, dic. 1989, Buenos Aires, p. 24.

¹² En este sentido no coincido con reconocidos especialistas que encuentran una continuidad ininterrumpida a partir del Don Julián.

¹³ Al comentario incluido en *Disidencias*: “no me interesa el intelectual deshacedor de entuertos” (1977) se contraponen el epígrafe de Machado con que abre su *Cuaderno de Sarajevo* (1993), testimonio de su presencia en la bombardeada y asediada Bosnia: “La literatura es palabra en el tiempo”.

o *El sitio de los sitios* ofrecen caminos menos arduos al lector, no exentos del reclamo, aunque paródico, de la intriga y el argumento.

5. Novela y autobiografía

En 1977 el premio Planeta es otorgado a *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, un texto singular, que rompe las reglas del género mediante una audaz amalgama de crónica, memorias, historia y ficción. El estatuto de la novela, desde un punto de vista clásico, queda seriamente cuestionado. El escritor madrileño explora las zonas fronterizas del género y obtiene un resultado novedoso y heterodoxo en el panorama de las letras, tanto o más cismático que las graves denuncias que realiza contra el Partido comunista español. A partir de un narrador desdoblado en personaje y sujeto autobiográfico explotará con lúcida conciencia la labilidad de las fronteras clásicas de la novela.

Escrita en castellano, a diferencia de la mayor parte de su obra en que recurre al francés, Semprún teje, en ambos idiomas, una trama única –su vida– en torno a un personaje identificado con el propio autor. Personaje, trama y procedimientos dinamitan de entrada los códigos de la novela convencional. Prueba de esta operación desestabilizadora del quehacer novelístico es el escaso lugar que tiene Semprún en los libros especializados más afines a la institución literaria –conservadora por definición– y, en dirección opuesta, las muchas ocasiones en que es citado en obras críticas dedicadas a configuraciones genéricas o categorías de reciente cuño: nuevo periodismo, autobiografía, literatura política, literatura y memoria, narradores del exilio, escritores heterodoxos, europeizados...

La línea de exploración narrativa que iniciara con *Le grand voyage* en 1967 se convertirá con los años en una extensa obra que puede ser definida como libro-vida, en la que el autor parte de la materia prima de su propia experiencia de hombre que ha vivido intensamente los principales acontecimientos de la historia europea del siglo XX. Heredero de la sospecha de la vanguardia acerca de los discursos de la representación, utilizará los recursos que provee la literatura para mejor dar cuenta de la historia. Fuertemente documental y memorialística, la *Autobiografía* es al mismo tiempo una reflexión metaliteraria acerca de la identidad del sujeto, la posibilidad de narrar, la alianza ficción–realidad. La conciencia sobre el acto de

escribir dialoga con un proyecto libertario con la historia y la memoria.

La esencial presencia del tema político en sentido estricto de política de partidos produce un extraño efecto en el nivel autorrepresentativo y metaficcional. Documentos transcritos literalmente lo acercan a la *no fiction*, en tanto la puesta en escena del procedimiento y la ruptura de la linealidad cronológica y la organicidad de la obra lo vinculan a la preocupación formal de la escritura moderna. El desdoblamiento del sujeto lo conecta, en otra lengua, con los numerosos dobles –*Doppelgänger*– que transitan la narrativa autobiográfica de Semprún y reinstala sobre la mesa de la tradición hispánica la genealogía de los escritores de las diásporas y los extrañamientos, que adoptan otra lengua y mantienen una relación errática y ambivalente con su tradición de origen. El estatuto indecible de su crónica-ficción descubre, hacia el interior de la serie literaria, la desestabilización de las premisas clásicas de los géneros en los años setenta.

6. Narración y periodismo

En su artículo "La vida cultural (1939-1980)", José Carlos Mainer destaca el papel protagónico desempeñado por la prensa en los años de la transición política española y observa la aparición de estos escritores de nuevo cuño con sus crónicas del desencanto: "Una y otra publicación [*El País* e *Interviú*]¹⁴ conceden gran espacio a los nuevos articulistas –Francisco Umbral, Fernando Savater, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Cueto, Víctor Márquez...– cultivadores de un periodismo satírico y en el fondo moralizante, que hace perdonar con un lenguaje desgarrado o a la moda, su nada desdeñable equipaje cultural".

Antes de formar parte de "lo más granado del mundo intelectual español"¹⁵ que se concentró en el prestigioso diario madrileño, los escritores-periodistas nombrados por el catedrático de

¹⁴ *El País* e *Interviú* aparecieron en 1976.

¹⁵ Mainer, José Carlos, "La vida cultural (1939-1980)" en Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, T. VIII, al cuidado de Domingo Ynduráin, 1992.

Zaragoza habían desarrollado una intensa labor en *Triunfo*, revista de la que ya se ha hecho mención. Por los mismos años Umbral y Vicent escribían en *Hermano Lobo*, semanario de humor dependiente del grupo editor de Triunfo que sirvió de “asilo” a la pluma de los colaboradores del célebre semanario cuando era obligado al silencio por la censura. Casi simultáneamente, Juan Marsé, escribía -“se ganaba la vida” según sus palabras¹⁶- en *Por favor*, el semanario de humor que se publicó en Barcelona entre 1974 y 1978, una época que Vázquez Montalbán definió como aquella en que “aún era posible la ilusión del cambio”. [Moret, id. id.] Es decir, en los mismos años juzgados escasamente productivos en el campo de la narrativa, un género de larga tradición en la prensa europea reaparecía rejuvenecido por el clima propicio de la etapa final del régimen. Se trataba de un periodismo de marcado signo literario, nuevo; o si se quiere utilizar una expresión que se presta a diversos equívocos, un “nuevo periodismo” con honda huella de la subjetividad del autor y pródigo en recursos tomados de la literatura, experimentador de estilos variados y abierto al mestizaje genérico. Nuevo pero notoriamente cercano a modalidades de vieja data en la península: la sátira, el relato breve, parientes del costumbrismo y el autobiografismo¹⁷.

Del mismo modo que en el siglo XIX, en los años 70 el articulismo adquiere una nueva fisonomía de la mano de Larra en tiempos señalados también por una transición política marcada por la crisis y las esperanzas en la consecución de cambios profundos. Es innecesario abundar sobre el carácter extra-ordinario de los acontecimientos vividos en esos años por la sociedad española¹⁸. Sin violencia y sin cortes abruptos los españoles fueron incorporando valores y formas de vida impuestas por los vencedores en la guerra civil de 1936-1939.

Las circunstancias española alientan a introducir la hipótesis, propuesta por Tom Wolfe para los Estados Unidos, de que el periodismo

¹⁶ Moret, *El País*, 16 dic. 2000.

¹⁷ Podría considerarse que no es ajeno a esta tendencia el hecho de que en el mismo año clave de 1975 comience a otorgarse el premio González Ruano de periodismo.

¹⁸ Salvador Giner, como otros críticos, considera que España recién entra con paso firme en la modernidad cuando muere Franco; "... el principio del fin del Antiguo Régimen (versión tardía, muy siglo XX) ocurrió en 1975."

de nuevo cuño se ve favorecido por una doble razón: en primer lugar, la aceleración de los tiempos históricos que ofrece un material renovado casi cotidianamente en todos los ámbitos de las esferas pública y privada, sometidas a un vertiginoso cambio de mentalidad y a unos igualmente decisivos acontecimientos políticos, culturales y sociales. En segundo orden, el predominio de una estética que, absorbida por la experimentación y el valor otorgado a la dificultad y el hermetismo, daba la espalda a la vida y a la historia, dejaba un espacio vacío e introdujo la literatura al soporte prensa¹⁹.

7. Conclusiones a treinta años vista

Sanz Villanueva habla del fin de la “dictadura de los géneros” en los tiempos actuales [Villanueva, 2000, 270]. Sin duda los géneros considerados clásicos –lírico, dramático, y desde hace poco tiempo, recordemos, narrativo– influyen notablemente en la construcción de un canon. En este sentido, llama positivamente la atención que el último tomo de la tantas veces citada historia literaria de Francisco Rico añada el apartado “Ensayo” y reemplace, en su anterior tripartita distribución de obras y autores, el encabezamiento “Novela” por el de “Prosa narrativa”.

El cambio no me parece peregrino: si con ese criterio, o incluso con otro más amplio que eliminara los compartimentos genéricos estancos, se elaborara una historia de la narrativa de la transición desuncida del género novela más canónico y se atendiera a las propuestas que se instalaron en las fronteras del género y de la convención, se vería cuán decisivos fueron algunos textos que, envueltos en el ropaje indeciso de géneros trashumantes e ilegítimos, o apoyados en soportes distintos del libro, rompieron moldes en un momento en que la literatura parecía contagiarse del ansia de libertad,

¹⁹ Un signo del reconocimiento de la literatura cultivada en el formato prensa por parte de la institución literaria es el otorgamiento del premio Cervantes, en el año 2000, a Francisco Umbral. Aunque opacado por la polémica que acompañó la proclamación de este premio, sobre el que pesa la sospecha de una injusticia cometida con el otro candidato al galardón, Carlos Bousoño, subrayo la consideración de la obra en soporte no tradicional, igualmente válido para el caso de que Umbral hubiera quedado en un digno segundo lugar.

del dinamismo histórico, compartiendo la audacia, las perplejidades y vacilaciones de los actores políticos y sociales. Todos ellos exploran prácticas ricas en experimentaciones formales de distinta naturaleza que la propugnada por la vanguardia, que también, a su manera, acusó el llamado de la historia abandonando el formalismo extremo.

Retomando pues la hipótesis inicial, y a partir de los textos y prácticas presentados en el presente trabajo, considero que, aceptada la necesidad de las sistematizaciones -aun bajo el riesgo de reduccionismo enmascarador, para la construcción del conocimiento y para la elaboración de una historia literaria- la ampliación del grupo de obras que fueron decisivas en los años de la transición política permitiría apreciar en sus justos términos el dinamismo y la fecundidad de una etapa especialmente marcada. A partir del reconocimiento de que *La verdad sobre el caso Savolta* compartió su función demarcadora de una nueva tendencia estética con *La novela de Andrés Chos* y con *Cerberos son las sombras*, y teniendo como ángulo de mira la narrativa actual (Kafka y sus precursores, Borges diría) resultará esclarecedor para la comprensión de la narrativa de la transición, añadir *Tatuaje*, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *Juan sin tierra*, el articulismo en sus diversas formas, a las obras que configuran un nuevo canon, que desplaza la hegemonía experimental pero la mantiene en un sitio destacado, mientras incorpora no sólo una variada gama de registros sino también unos moldes nuevos ricos en potencialidades representativas²⁰.

Seguir la deriva de estos modelos narrativos en el presente sería un paso seguramente iluminador además de necesario, pues, aunque no se suscriba la envejecida teoría de las generaciones, es obligado atender a que han transcurrido tres décadas desde el emblemático año 1975, lapso que se considera necesario para un cambio generacional. Existe por lo tanto hoy un grupo de narradores nacidos al final de la dictadura o al inicio de la democracia; su experiencia de mundo es por tanto muy diversa de la de los españoles que protagonizaron la transición; muy diversa de la de los escritores cuyas coordenadas vitales están atravesadas por la dictadura y su lento desenlace. Sería interesante descubrir cuánto deben a la

²⁰ Estudios como el de Fernando Valls (2003) muestran una inusual y auspiciosa mirada integradora de diversos géneros discursivos, con independencia del género y el soporte.

narrativa heterodoxa de la década del setenta los novedosos mestizajes discursivos de comienzos del siglo XXI –por ejemplo la reconocida *Soldados de Salamina* de Javier Cercas²¹. En definitiva, si entre los más acusados rasgos de la posmodernidad figuran la aceptación de la hibridez genérica²² y el reconocimiento –aunque desconfiado y aun malicioso- de las enseñanzas del pasado, es posible pensar que la Transición política es un lugar simbólico al cual las jóvenes generaciones “revisitan” con ávida curiosidad, distanciado respeto y honrado contrabando.

²¹ V. Lluch, Javier, “Soldados de Salamina”, *diablotexto*, 7, pp. 119-123.

²² Prueba de un cambio de actitud ante textos ajenos al canon genérico clásico es la reedición de los dietarios de Joseph Plá. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que transformaciones semejantes se dan en el campo de la poesía: la edición del cancionero de Joan Manuel Serrat prologado por Antonio Muñoz Molina y el de Joaquín Sabina con introducción de Luis García Montero es harto ilustrativa.