

La larga lucha por la insignificancia

De las limitaciones del realismo social de los 60 al eclecticismo que surgió después del 82, la narrativa española siempre mantuvo un raro parentesco con la vanguardia.

Por Ignacio Echevarría

En 1962 se publicó en España *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. Esta novela, la primera y única que su autor alcanzó a publicar en vida, marca un punto de inflexión en el desarrollo de la narrativa española posterior a la Guerra Civil, dominada en aquel entonces por la estética realista. *Tiempo de silencio* incorporaba el instrumental crítico de la gran novela contemporánea y lo aplicaba tanto para zaherir la abotargada conciencia de una sociedad envilecida por el franquismo como para problematizar las formas ensayadas hasta entonces en la representación de esa misma sociedad. Una muerte prematura impidió a Martín Santos completar su proyecto de escribir una trilogía novelística que había de titularse, muy elocuentemente, *La destrucción de la España sagrada* (y de la que solo póstumamente, en 1975, se publicó una segunda parte inacabada: *Tiempo de destrucción*). Pero este mismo título —*La destrucción de la España sagrada*— parece haber actuado como consigna de una de las más representativas facciones de la vanguardia narrativa de los años sesenta y setenta: aquella que, insatisfecha con la simple denuncia de la sórdida realidad del franquismo, parecía dispuesta a socavar sus cimientos, hacien-

do escarnio de todos sus valores. Su más conspicuo representante, Juan Goytisolo, culminó en 1975 su *Trilogía de Álvaro Mendiola* (rebautizada luego como *Trilogía del Mal*, y compuesta por *Señas de identidad*, 1966, *Reivindicación del conde Don Julián*, 1970 y *Juan sin Tierra*, 1975), en la que su visceral rechazo a la cultura oficial española y a la sociedad que la sustentaba concluía con un amago de abjurar hasta de la propia lengua.

Tiempo de silencio hizo evidente las limitaciones de la estética realista que durante los años cincuenta había ejercido, en condiciones difícilísimas, el papel de vanguardia literaria, constituyéndose en alternativa al lenguaje oficial y aglutinando la conciencia crítica de una población amordazada por la miseria y el miedo. En adelante, sin embargo, esa misma conciencia crítica iba a reclamar la exploración de nuevos y más amplios recursos mediante los cuales expresarse.

En un lúcido balance del periodo que aquí se contempla, Manuel Vázquez Montalbán señaló cómo, durante los primeros años sesenta, los narradores españoles sondearon “una alternativa estética que no implicaba una traición a un objetivo de carácter histórico o político”, sino que se limitaba a poner en cuestión “la identificación me-

cánica entre antifranquismo de contenido y realismo formal, exigida en literatura pero no en arte, donde tanto los grandes pintores de Dau al Set en Barcelona, como posteriormente los del grupo El Paso, en Madrid, eran antifranquistas por la vía de la reivindicación del informalismo, de la pintura abstracta”.

La búsqueda de esa alternativa estética, emprendida con admirable vigor y excelentes logros por buena parte de los narradores que habían dado sus primeros pasos en el realismo, iba a topar inesperadamente con una avalancha de propuestas llegadas de la mano de los autores que por esos mismos años protagonizaron lo que se dio en llamar *boom* de la narrativa latinoamericana.

Existe un cierto consenso en admitir que el punto de partida del *boom* lo constituye la concesión del Premio Biblioteca Breve a la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*, el año 1962. En los años siguientes, las librerías españolas iban a llenarse de novelas a menudo sensacionales procedentes de Latinoamérica. El fenómeno del *boom* supuso la puesta en órbita de la narrativa de todo un continente en el que, desde varias décadas atrás, venían acumulándose formidables energías creativas. Bajo esa marca se amalgamaban opciones estéticas radicalmente distintas, que se nutrían de tradiciones muy diferentes. Resulta difícil encontrar rasgos comunes en novelas como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, y *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; por no remontarse más atrás y confrontar novelas como *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti, *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, y *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas. Pero estos y otros muchos libros de calibre semejante fueron puestos al alcance de los lectores españoles en el escaso plazo de diez años, conforme a una perspectiva aplanada, por así decirlo, que desatendía sus contextos respectivos, sus mutuas relaciones de origen y de precedencia, la potente carga política que a veces entrañaban, dando la engañosa impresión de estar asistiendo a una



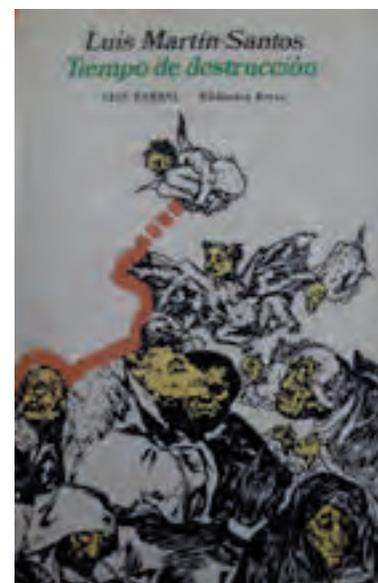
Algunas primeras ediciones de títulos que marcaron el rumbo de la literatura en español



de los 60: *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín



Santos; *Rayuela*, de Julio Cortázar, y *Tiempo de destrucción*, de Luis Martín Santos.



PORTADA

apoteosis experimentadora que, por otro lado, iba a eclipsar con sus brillos las importantes obras que simultáneamente estaban dando a la luz algunos narradores peninsulares.

Los grandes libros del *boom* dilataron súbitamente los horizontes tanto de la imaginación como de la lengua y contribuyeron sin duda a acelerar el proceso de renovación que ya estaba en marcha en la narrativa española; pero al mismo tiempo distorsionaron los términos del crucial debate en el que ésta se hallaba inmersa, desdibujando el cauce por el que estaba llamada a transcurrir.

Ese debate, que no era otro que el que suscitaba la reivindicación de lo literario como categoría sujeta a una lógica interna, no supeditada a ningún imperativo de orden ético ni político, lo catalizó, y lo protagonizó en no escasa medida, al menos desde finales de los sesenta, Juan Benet, escritor que iba a ejercer un importante magisterio intelectual entre los nuevos narradores españoles.

En unos tiempos en que aún solía darse por sentado un cierto grado de compromiso del escritor con la realidad a la que pertenecía, Juan Benet desacreditaba toda pretensión de subordinar la literatura a otra exigencia que no fuera la del dictado propio, oponía una enmienda a la totalidad de la tradición narrativa española desde Cervantes hasta el presente, y abogaba por la restitución a dicha tradición de lo que él llamaba —con deliberada imprecisión— *Grand Style* o estilo noble, del que la prosa de autores como Proust o Faulkner vendría a constituir, dentro del siglo XX, el más elevado modelo.

El programa estilístico de Benet (que culmina en 1980 con la publicación de *Saúl ante Samuel*, una de las cumbres narrativas del siglo XX) fue por lo general malentendido, cuando no simplemente desatendido; pero en la conciencia de los más jóvenes narradores, en su mayoría deseosos de zafarse de la herencia recibida, caló hondo ese rechazo radical a la tradición que los antecedía y la idea de que el escritor no tiene contraída de antemano ningún tipo de obligación hacia su medio.

Hacia finales de los sesenta emergía en España una nueva generación nacida después de la Guerra Civil. Su despertar a la madurez coincidía con los importantes cambios derivados del abandono, por parte del régimen franquista, del modelo autárquico en que se encastilló durante su primera etapa y la progresiva adaptación del aparato productivo español al sistema capitalista internacional. La emigración masiva de trabajadores, por un lado, y la invasión aún más masiva de turistas, por otro, sumadas una y otra a la llegada de la televisión, estaban flexibilizando las fronteras y agrietando la férrea cerrazón con que se había pretendido preservar al ciudadano español de las peligrosas influencias culturales procedentes del exterior. Editoriales como Alianza y Seix Barral habían emprendido ya su importante labor divulgadora y modernizadora. La discreta mejora de las condiciones de vida de las clases medias y trabajadoras relajaba su disposición a movilizarse, y la resistencia comunista empezaba a resentirse de la reiterada decepción de las expectativas de un colapso del régimen, lo cual redundaba en la esclerotización de su propio discurso. Por otro lado, también en España, como en el resto de Europa, se dejaba sentir el conflicto cada vez más acusado entre los deseos de emancipación colectiva y los deseos de emancipación individual, esta última alentada por los señuelos de la revolución sexual y de un nuevo

Los grandes libros del boom dilataron tanto los horizontes de la imaginación como los de la lengua

consumismo que invocaba una y otra vez el derecho al placer.

En este contexto se perfila, en el tránsito de los sesenta y los setenta, y a lo largo de toda esta década, una nueva y abigarrada promoción de narradores que la crítica ha intentado infructuosamente agrupar bajo diversas etiquetas, entre ellas la de *generación del 68* y la de los *Novísimos*. Su denominador común, si alguno tiene, es el distanciamiento irónico respecto a la realidad circundante y cierta voluntad de experimentación, alentada en no pocos casos por los modelos del *boom*. Aspiran a articular una nueva subjetividad nutrida de referencias culturales de todo signo, sin empacho de mezclar códigos y géneros, invocando una absoluta libertad formal. Pese a la radicalidad de algunas de sus propuestas, esta promoción nunca se reconoció como vanguardia —ni lo pretendió, por mucho que le fuera endilgada esa etiqueta, dada la frecuente pero abusiva asimilación entre experimentación y vanguardia— en la medida en que no se propuso la conquista del público. “Una vanguardia que no está convencida de que un día el público en general, la capa media de los ciudadanos, tomará su puesto y la convertirá en bien común, carece de la fuerza combativa necesaria para su cometido”, escribía el novelista y dramaturgo alemán Botho Strauss en 1981, refiriéndose a la situación de las vanguardias literarias europeas. Pero es precisamente la falta de combatividad, consecuencia de esa actitud por lo general desapegada no solo respecto al medio que los rodea sino también respecto al medio en que se expresan, lo que caracteriza la experimentación narrativa de los nuevos escritores españoles de aquella hora, entre los que se cuentan autores como Gonzalo Suárez (adelantado de la estética *pop* en España), el primer José María Guelbenzu, José Leyva, Javier del Amo, Javier Tomeo, Vicente Molina Foix y Ramón Hernández.

Sin que quienes lo suscribían tuvieran el menor atisbo de ello, el énfasis puesto en la autonomía de lo literario combinado con un marcado descreimiento acerca de los poderes de la literatura venía a constituir una fórmula muy oportuna para los intereses de la nueva industria editorial, que estaba reconfigurándose a grandes pasos en función de las perspectivas abiertas con la extraordinaria difusión internacional del *boom*.

Por otro lado, la sustracción a la narrativa de toda tensión política y el rechazo de la memoria colectiva allanaba el terreno para lo que iba a fraguarse tácitamente a partir de la muerte de Franco: un pacto de olvido que, en nombre de la refundación

de la convivencia, alentó una suerte de adanismo cultural.

La llegada del PSOE al poder el año 1982 legitimaría, en nombre de un proyecto de progreso, el alineamiento de creadores e intelectuales con los órganos del poder, lo que iba a ser letal para la conciencia crítica de un país en el que no tardaría en consagrarse un concepto ecuménico de la cultura como fiesta. La llamada *nueva narrativa española* de los ochenta, que tiene su disparo de salida en *Belver Yin* (1981), de Jesús Ferrero, iba a amagar una y otra vez sendas ya transitadas, invocando un fatuo cosmopolitismo y practicando una sociabilidad y una comunicabilidad que apenas disimulaba su afán por seducir a lo que aún se llamaba público pero se comportaba ya como mercado.

Antes de eso, sin embargo, en la década de los setenta, a consecuencia de los dinamismos desatados durante los sesenta, así como de la natural eferescencia que generaba la expectativa del inminente fin de la dictadura, la narrativa española vivió una extraordinaria concentración de energías creativas, con aportaciones de todas las promociones de narradores surgidas en la posguerra. En tanto que algunos de los narradores ya veteranos (como Juan García Hortelano, Carmen Martín Gaité, Juan Marsé, Luis Goytisolo) publican por entonces las que van a ser sus mejores obras, con planteamientos a veces muy audaces, irrumpen esos años muchos de los novelistas que tendrán amplio reconocimiento en las décadas siguientes (Luis Mateo Díez, Eduardo Mendoza, Álvaro Pombo, Juan José Millás, Javier Marías, Enrique Vila-Matas).

Conforme escribiera Vázquez Montalbán a la altura de 1998: “Todas las tendencias actuales estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo y reflejaban todas las diferentes éticas parademocráticas que hoy marcan la operación de escribir: ensimismamiento, el culto a la memoria como refugio y falsificación, la inseguridad del conocimiento traducida en ironía y ludismo, o la responsabilidad testimonial relativizada por la ironía. Incluso éramos posmodernos antes de ser posfranquistas”.

Pero es que si algo va quedando claro desde la perspectiva del presente es que el tan celebrado éxito de la Transición se debió a que, ya antes de la muerte de Franco, la mayor parte de la sociedad española, desde casi todos los puntos de vista, pero especialmente desde el cultural, ya había interiorizado los cambios y las transformaciones necesarias para emprender su andadura en democracia. Así fue en cuanto la apertura económica y cultural de los años sesenta comportaba inevitablemente, a corto o medio plazo, su adaptación a *las superestructuras democratistas liberales*, que por ese mismo motivo se afianzaron con tanta rapidez.

La narrativa española de los años sesenta y setenta es sin duda el campo más idóneo en el que observar este proceso. Un proceso que va íntimamente ligado al papel que la narrativa asume como agente configurador de la memoria colectiva, que durante todo este tiempo actúa de trasfondo sobre el que se perfilan, a luz y a contraluz, todas las propuestas con cierto impacto y validez.

A partir de los ochenta, el telón con que hace correr sobre esta memoria dejará a la narrativa española sin elemento cohesionador de la pluralidad cuyo logro se siente como una conquista de la libertad, pero que, hurtado su ingrediente crítico, se revela como simple e insignificante eclecticismo. ❖