



Gonzalo Sobejano

**La novela ensimismada
(1980-1985)**

La palabra «ficción» venía significando tradicionalmente en español 'simulación' o 'mentira': «¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son». Desde hace algún tiempo, «ficción» significa además 'invención imaginativa', 'novela' e incluso 'género novelístico'. Cada vez con mayor frecuencia se tropieza en expresiones como «la ficción del siglo XIX», «la ficción contemporánea», y a la vuelta de pocos años leeremos, si es que no se puede leer ya, que Juan Benet prepara «una nueva ficción», o que Juan Goytisolo es autor de «numerosas ficciones» o que «la ficción en la España de hoy no es menos digna de estima que la ficción en Latinoamérica».

No señalo el anglicismo por un cuidado purista, sino porque parece síntoma de un estado actual de la narrativa en prosa. El mismo término «novela» inició su camino con la significación de 'caso maravilloso o nuevo'; pero, al convertirse la novela en el género literario más complejo y trascendente, aquellas connotaciones de novedad o maravilla fueron atenuándose hasta casi esfumarse, y ahora se diría que para oídos hispanos la palabra «novela» resulta demasiado grave y pide su reemplazo por otra

(«ficción») que recupere la nota ilusoria.

Quien esto escribe no ve la necesidad de sustituir «novela» por «ficción» (como tampoco «influir» por «influcidar»), pero hay quienes deben de sentir tal necesidad, pues vienen usando un término por otro. Así, un crítico español, Gonzalo Navajas, publica en 1985 toda una teoría de la novela con el título *Mímesis y cultura en la ficción* (Londres, Támesis), y un novelista, español también, José María Merino, en novela publicada el mismo año, esparce expresiones como éstas; «para que me dijese si la ficción que yo escribía... era realmente una novela», «sabiendo que la ficción literaria es solamente un engaño disimulado y aceptado como tal», «hasta llegar al soto..., en el mismo paisaje que alguna parte de mi ficción quería recordar» (*La orilla oscura*, pp. 143, 175, 189).

Lo que mueve a tal uso no parece ser otra cosa que la conveniencia de separar enfáticamente la realidad y la novela con el afán (secreto o descubierto) de purificar y glorificar la novela. Impulsados a aquella separación, preparatoria de este alarde, no pocos escritores de lengua española parecen necesitar el término «ficción» para suplantarlo de «novela», demasiado revestido de realismos, naturalismos y verismos. Al enunciar las presentes consideraciones con el título de «la novela ensimismada», no pretendo sugerir que la novela española de estos años ochenta se halle en un estado de indiferencia apática hacia cuanto no sea (por decirlo con cierta rudeza) el propio ombligo. Trato sólo de indicar que la novela española reciente (si se permite la abstracción) se preocupa como nunca por ser «ella misma», por girar dentro de su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva. Tiene conciencia de querer ser primariamente «ficción» y suele comunicar a los lectores la conciencia de esta voluntad.

Memorables son aquellos versos de la «Autopsicografía» de Fernando Pessoa: «O poeta é um fingidor. / Finge tao completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente». Pero nunca circularon los versos de Pessoa tanto como hoy. En el verano de 1986 la revista almeriense *La Nuevas Letras* publicaba, en su número 5, textos leídos en un coloquio de Sevilla por novelistas más bien jóvenes, y en dos de esos textos se invocaban los versos de Pessoa. Escribía Soledad Puértolas: «El 'poeta es un fingidor' de Pessoa, vale para todo creador, y ése es el vértigo del escritor: en cualquier momento su realidad puede derrumbarse, venirse abajo» (p. 41). Eduardo Alonso, autor de una de las más sugestivas novelas históricas de estos años, *El insomnio de una noche de invierno* (1984), comenzaba así su intervención: «Nos advertía Pessoa que el poeta es un fingidor, y lo es también el novelista, aunque de modo más generalizador y desensimismado. Creo que el proceso creativo surge de una memoria ficticia de la realidad» (p. 8), y concluía: «Si somos buenos fingidores... ordenamos un mundo con incontestable solución de contradicciones. Para evitar, pues, esa visión radical de la insatisfacción, hay que seguir dándose cabezadas contra el muro, enajenamos escribiendo aventuras y ensimismándonos en la aventura de la escritura» (p. 13).

Ensimismarse en la aventura de la escritura es algo que el novelador hizo siempre, pero sólo en estos últimos tiempos abundan los novelistas que así lo proclaman. ¿Exaltan la ficción por menosprecio de la realidad? ¿Aprecian tanto la realidad que consideran la novela como mero juego? ¿O

hay una tercera respuesta posible? Quizás la posible respuesta tercera sea, como piensa Linda Hutcheon, que los novelistas de nuestro tiempo valoran más el proceso que el producto y estiman el proceso de escribir, en conexión con el de leer, como el vínculo menos frágil entre la ficción y la realidad. De otro lado, sin embargo, hay que reconocer que tal vinculación no puede ser todavía muy amplia, pues los lectores en busca del placer del producto son mucho más numerosos que aquellos que saben hallar el goce del proceso. Tal reconocimiento no ha de inducir a conclusiones deprimidas: la novela que no es mero objeto de consumo satisfactorio, sino foco de goce activo, repetible y duradero se hará cada día más consciente de sí misma y menos confundible con otras «ficciones» que no exigen lectura.

En el libro de Linda Hutcheon recién aludido (*Narcissistic Narrative*, Waterloo, Ontario, Wilfried Laurier University Press, 1980), que trata de la «metaficción» (metanovela) mencionando sólo muy pocos casos hispanos, advierte la autora que el adjetivo «narcisista» no debe considerarse peyorativo, como tampoco otros que se han propuesto: novela introspectiva, introvertida, autoconsciente, autorreflexiva o autorrefleja, autoinformativa, autorreferencial, autorrepresentacional; y hubiera podido añadir: autogenerativa, autógena, autógena (Steven Kellman, *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980); y si la autora hubiera llegado a leer ciertos apuntes del que suscribe, hubiese podido ampliar el repertorio de casi-sinónimos: novela autotemática, escritural, escriptiva, poemática. Pues, en efecto, estos adjetivos he venido aplicando, en ocasiones sucesivas, a la novela española reciente, y ahora pienso que otra designación válida pudiera ser «novela ensimismada», despojando este término de toda connotación de encastillado deliquio y retomándolo a su pura etimología: una novela que no quiere ser sino ella misma, novela y sólo novela, ficción y sólo ficción, sin por eso negarse a un enlace con la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia, pero situando el enlace en el proceso y no en el producto.

Con respeto dejo aparte narraciones de estos años que se ofrecen como novelas históricas, políticas, científicas, eróticas, góticas, lúdicas, cronísticas, periodísticas, convencido de que cumplen misiones serviciales mientras no se universalice el cine doméstico enlatado. Lamento también no poder ocuparme de novelistas tan competentes como el ya citado Eduardo Alonso y como José Manuel Caballero Bonald (*Toda la noche oyeron pasar pájaros*, 1981), Jesús Fernández Santos (*Cabrera*, 1981; *Los jinetes del alba*, 1984), Jesús Ferrero (*Bélver Yin*, 1981), Juan Marsé (*Un día volveré*, 1982), Luis Mateo Díez (*Las estaciones provinciales*, 1982), Eduardo Mendoza (*El laberinto de las aceitunas*, 1982), Lourdes Ortiz (*Urraca*, 1982), José María Vaz de Soto (*Diálogos de la alta noche*, 1982), Manuel Vázquez Montalbán (*Los pájaros de Bangkok*, 1983), ni de un cultivador tan asiduo de la «novela de aprendizaje» como José María Guelbenzu (*El río de la luna*, 1981; *El esperado*, 1984).

Reduzco el sumario a tres zonas: la neonovela (de Benet, Millás, Pombo, Marías, Gándara y Merino), la antinovela (de Juan Goytisolo y Julián Ríos), y la metanovela (representada ante todo por Luis Goytisolo, Merino y Millas, aunque también por otros de mayor edad como Torrente, Delibes y Cela).

Casi todas estas novelas a las que me refiero poseen a un mismo tiempo rasgos de neonovela innovadora, de antinovela destructiva (o desconstruccionista) y de metanovela autorreflexiva, si bien el distinto predominio permitiría la apuntada distribución. Común empeño de casi todas es ostentar la ficción como tal, y este empeño lleva consigo la exaltación, no de un mundo, sino de una conciencia de un mundo (en las soledades del individuo aislado), la descomposición de la ideología y de la forma novelística desgastadas (en las destrucciones del sujeto agresor), el realce de la índole misteriosa de lo perceptible (en los enigmas del explorador de almas y de cosas) y la voluntad de penetrar lo oculto (en las ensoñaciones del poeta sonámbulo).

Al extremo opuesto del testimonio mimético, se eleva la novela más valiosa del lustro aquí abarcado como obra de arte que tiende a destacar su escritividad y a reflexionar sobre ella para el lector y con el lector.

Neonovela

Llamo neonovela, con Carlos Otero («Lenguaje e imaginación: la nueva novela en castellano», *Quimera*, núm. 2, diciembre 1980, pp. 9-21), a la novela que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género. El más denso modelo de neonovela en la España actual sería seguramente *Saúl ante Samuel* (1980) de Juan Benet.

Construye *Saúl ante Samuel* un mundo irradiado desde el instante y lo hace con calidades líricas, épicas, dramáticas y meditativas. Lo que a través de una creadora conciencia exiliada se columbra remite a la esencia de la historia. Entáblase la relación del texto con un contexto histórico-social pretérito (guerra civil y postguerra) y con múltiples intertextos culturales: musical, poético, plástico, mitológico, bíblico. La estilización prodiga recursos desfamiliarizadores en torno a un asunto de adulterio y fratricidio cuya evocación, en la revuelta corriente de un tiempo total y en el sugerente aparecer de unos ámbitos obsesivos, destella simbolismo, abriendo galerías de ultraconciencia al lector a partir de la trama mental de una espera infinita. Gira la novela alrededor de un instante que, en relámpagos, alumbraba fragmentos de destinos, y acaso su más honda virtud innovadora consista en el modo como el narrador consigue que cobren vida y hablen con alma propia, no ya partes del cuerpo, o animales que sufren como víctimas humanas (en el *Germinal* de Zola, autor tan poco apreciado por Benet, unos caballos padecían y añoraban, encerrados en la tiniebla de la mina), sino objetos o cosas: las ruinas del jardín, una habitación tapizada de rojo, la ropa vieja adormecida en el arca, un vaso de leche, un magnolio. Esta intensa atentación de la materia, en convergencia con el ansia de penetración en las motivaciones instintivas que escapan al entendimiento racional, hace de *Saúl ante Samuel* un ejercicio cognoscitivo de fecundidad inigualada. En el mismo año de publicación de ese poema, aparece *El aire de un crimen*, donde Benet pasa del enigma de la realidad total al misterio de un caso investigable, y en 1983 y 1985 se editan los dos primeros tomos del complejo narrativo titulado *Herrumbrosas lanzas*. El primero y el comienzo

del segundo presentan la guerra civil en Región, consagrando atención casi exclusiva al desarrollo de la guerra misma, pero la mayor parte del tomo segundo la ocupa la historia familiar de los Mazón en el siglo XIX, sobre un fondo de contiendas civiles que, al mismo tiempo que una exploración de conflictividad entre hermanos, alcanza una delicada revivición de conductas, costumbres y ambientes, como si la novela inicial hubiese seducido a su autor hacia remotas vías necesarias para que la obra se constituya.

Novelas que tantean en el enigma de lo perceptible y en la problemática comprensión de un mundo por una conciencia, en sentido afín a la narrativa de Benet aunque no por fuerza en dependencia de ella, serían las de Juan José Millás, Javier Marías y Álvaro Pombo.

De *El jardín vacío* (1981), de Millás, se dijo a la hora de su aparición que era «una novela soñada, o mejor, estructurada como un sueño que fuera una pesadilla» (Francisco Solano, «La persistencia de la pesadilla», *Libros*, núm. 4, febrero-marzo 1982, p. 15). En efecto, el vacío jardín del título es, además de un patio de muertos, la infancia y adolescencia del protagonista excavadas a su edad adulta en una sonámbula búsqueda del pasado.

Román vive vida mínima para vengar en otros seres su odio. Cargado con la dudosa culpa de haber motivado la huida de su padre en una forzada confesión de colegial, parece ser también el instigador de la aversión de la madre que le agrede, el torpe enamorado de su hermana que le acompaña en un viaje al ayer descendiendo a los sótanos de la libido reprimida, y es el propagandista de una campaña de exterminio del prójimo, supuestamente cursada por correo. Al final de esta pesadilla, Román bien puede ser el asesino de la vieja y de la joven o el moribundo contemplado por ambas. Habitante del barrio apenas poblado de la capital devoradora en un tiempo confuso, el sujeto recuerda, delira o sueña en situaciones que se repiten con pequeñas variantes: el hijo ante la anciana madre, saliendo, volviendo, siguiendo a la hermana; las «circulares» enviadas por el maniático (o paranoico) a su organización terrorista en último término unipersonal; murmurantes reminiscencias de una mocedad torturada; soledad sepulcral.

Evoca el siniestro espectrograma de Millás, sin perjuicio de su originalidad, las «postrimerías» de Beckett, y no parece atestiguar nada que no sea la silenciosa aproximación del espanto.

En esta línea de los enigmas y las ensoñaciones puede situarse la novela de Javier Marías, *El siglo* (1983), protagonizada por el viejo Casaldáliga, que tiene la misma edad de nuestra centuria y soliloquio encerrado, a lo largo de unos capítulos, mientras en los alternos un narrador cronista explaya algunos hechos de la vida de aquél, adhiriéndose casi siempre a su perspectiva. Por su carácter imperioso y su modo visionario de contemplar el pretérito y reaccionar cauto ante los pocos parientes o conocidos que le visitan esperando que muera, Casaldáliga recuerda a veces al viejo cacique de *Teoría del conocimiento* de Luis Goytisolo, aunque la fraseología y el humor se hallen más cerca del Juan Benet de *En el estado*, como también la tendencia a animar la materia y el gusto por las metáforas peregrinas y las comparaciones sorprendentes.

A través de la vida del anciano se evocan vicisitudes del siglo: una

Cataluña pendiente de la herencia y del negocio familiar, la música de Schönberg hacia 1911, la muerte de Eduardo Dato (1921), la Guerra Civil (vivida por Casaldáliga en Lisboa, lo que ocasiona una espléndida semblanza de esta ciudad que desde lejos escucha y espía las pisadas del siglo sin tomar parte en sus convulsiones) y la postguerra con sus rigores y sus temores. Valdría así esta historia ficticia como alegoría del siglo en su impotencia y desde su decrepitud.

Como Benet, como Millás, también Javier Marías preserva la opacidad de la intriga incitando al lector a atender con ansia los detalles que se entrelazan y reiteran con variaciones y complementos diferidos mientras le sugiere mediante una magia verbal profusa. Y en forma no muy distante de la empleada por Benet en su antinovela *En el estado para reducir* personajes a fantasmas apócrifos, Marías dota a las figuras secundarias de su alegoría de nombres y papeles casi esperpénticos: «el León Napolitano», «la mujer lasciva», «Salto», «Lemarquis».

Algo análogo acontece en las novelas de Álvaro Pombo, con las funciones más que con los nombres. El criado contra el amo, la homosexualidad, el chantaje, el ambiente cerrado y embrujado de una mansión donde una familia de alta clase decae, la zumbante chismera provinciana, los frágiles sueños de grandeza, funcionaban en *El parecido* (1979) como datos básicos de la trama, y en *El héroe de las mansardas* de Mansard (1983) con cierta entonación humorística pero con comparables secuelas de trágica degradación. Amos y criados, homosexualidad encubierta, chantaje, apartada mansión, estrechez provincial, sueños en ruinas y protagonista escritor (como el Gonzalo Ferrer de *El parecido*), resurgen en *El hijo adoptivo* (1984), otro estudio del mal y del hombre débil arrollado por el mal. Pues se diría que en estas novelas los datos son como piezas invariables de ajedrez que dan lugar a partidas siempre nuevas cuyo resultado no puede ser otro que el jaque-mate, al que se llega siempre por la maldad, por la fuerza destructiva que cruelmente humilla y aniquila a su objeto. Y las novelas de Pombo parecen ajustarse también a este principio que, referido a la finalidad del escritor, se lee en *El hijo adoptivo*: «Es una ilusión de realidad lo que buscamos, una ilusión de sustancia; no una efectiva comunicación» (p. 95).

La condición escritural de esta novela es palmaria, no sólo porque la mayoría de los segmentos del breve texto sean hojas de diario del protagonista, sino porque éste, un escritor, releyendo el último relato de su madre, fechado dos años antes de morir ella, reconoce una historia que es casi la misma que él está contando haber vivido. Y este novelista inédito, ajeno al ruido mundanal, es capaz de mantener: «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» (p. 54). Un año después, otro personaje de *La orilla oscura*, de José María Merino, enuncia idéntico principio: «Escribo, luego existo» (p. 182), y recordará de paso que en la citada monografía de Steven Kellmann, *The Self-Begetting Novel* (p. 5), se advertía que el lema de los «recientes narradores egográficos» bien podría ser ése: «scribo, ergo sum».

Por eso, cuando de los soliloquios de los protagonistas de estas novelas de Benet y Millás, de Marías y Pombo, o de Merino, pasamos al soliloquio del protagonista de *La media distancia* (1984), de Alejandro Gándara, que

siquiera es un corredor por los campos (aunque la enfermedad le postre en un lecho dentro de una habitación) sentimos menos el agobio de los enigmas y los sueños que el oreo de la soledad a la intemperie y cara al azar abierto.

Antinovela

Con el mismo Carlos Otero, llamo antinovela a aquella que desentraña el género pensándose a sí misma. Por su reflexividad podría confundirse, y se confunde, con la metanovela, pero ésta admite varias especies, y parece conveniente reservar el nombre de «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. En tal sentido me parecen antinovelas ejemplares *Makbara* (1980) y *Paisajes después de la batalla* (1982), de Juan Goytisolo, y *Larva* (1983), de Julián Ríos, más algunas otras de acusado timbre paródico y «postmoderno», como *Gramática parda* (1982), de Juan García Hortelano, o *Amado monstruo* (1985), de Javier Tomeo.

La más «antinovela» de todas las escritas por Juan Goytisolo, desde Don Julián, sería *Paisajes después de la batalla*. Aquí, el tiempo no progresa: desaparece en pausas ensayísticas, se diluye en habitualidades, zigzaguea, gira sobre sí, o al final adquiere el aspecto de una instantaneidad mortal que ha ido expandiéndose en segmentos. El espacio cambia y se multiplica, entre la confinada situación del amanuense en su buhardilla de la rue Poissonière y la tendencia peripatética del observador-guerrillero-espía-exhibicionista. La trama -circular- comienza con la amenaza de una invasión meteca que ha grafiado el barrio parisino del Sentier en caracteres indescifrables y se detiene cuando el protagonista, imaginariamente volado por una bomba y ya ubicuo, se dispone a provocar la inicial catástrofe sustituyendo la grafía normal de anuncios y rótulos con caracteres incomprensibles. Hable en Yo, a Ti, o de Él, el narrador descubre «la existencia de un ser fragmentado», exhibiendo ante el lector la gestación de una «autobiografía deliberadamente grotesca» en un despliegue de atributos ya reales, ya apócrifos. El lenguaje mismo adopta las más diversas formas: la parodia de la publicidad, el aviso y el manifiesto, el relato de sueños, el anuncio periodístico, la carta a la prensa, la reseña de celebraciones, la historieta, las piezas de correo erótico, el horóscopo, el poema en verso o en prosa, etc. Un tipo de fragmento predomina, sin embargo: el retrato de hábitos de «nuestro héroe» o «nuestro hombre» a cargo del narrador distanciado que irónicamente contrahace la marcha de «nuestro relato».

La sátira que en el ciclo de la identidad (por otros llamado trilogía de la traición) se vertía contra España y en *Makbara* contra los ámbitos de las dos superpotencias, proyéctase aquí sobre el propio Yo, entre cuyos variables epítetos («el monstruo», «el misántropo», «nuestro rompesuelos urbano» y otros muchos) se destaca el de «copista» o «amanuense», vestigio

de la profesión reasumida por Bouvard y Pécuchet al final de sus experimentos con todos los saberes. Del diálogo intertextual de Paisajes después de la batalla con la antinovelita de Flaubert (escritor también paradigmático para la niña escritora que protagoniza Gramática parda) dan testimonio, aparte el lema, ciertas cualidades comunes a ambas obras: la brevedad sumaria del conjunto, la mirada irónica del narrador hacia el personaje, un tono de juego depredador, la visión destructiva de las ideologías. Como el título indica, el mundo entrevisto acusa la humeante devastación que dejan a su paso los ejércitos, pero la batalla no ha consistido en ninguna guerra mundial pasada o inminente, sino en esta guerra larvada y diseminada cuya amenaza concierne a todos. Neonovela en su composición a base de «textos-vilano» y antinovelita por su demolición de formas e ideas, Paisajes después de la batalla es también metanovelita porque se ostenta como artificio (diseño laberíntico del discurso comparable al Metro de París) y porque reflexiona sobre su propia hechura: «yo: el escritor / yo: lo escrito / lección sobre cosas territorios e Historia / fábula sin ninguna moralidad / simple geografía del exilio» (p. 193). Pero al final puede sentirse una moralidad: la geografía del exilio es enseñanza suficiente y, además, Goytisolo sigue reconociendo la diferencia entre el sueño y la realidad, de suerte que su novelística continúa siendo un testimonio (superfictivo, eso sí) de literatura acusatoria.

En Larva, de Julián Ríos, la farsa parafrasea en incesantes juegos de palabras una sola situación paralítica a fuerza de uniforme: la orgía de una noche de San Juan en Londres, protagonizada por Don Juan Tenorio y la Bella Durmiente del Bosque, o más bien, por una caterva de máscaras que festejan hasta la página negra del súbito apagón. Quiere ser Larva un «orbilibro» que el propio Don Juan se atribuye, aunque los personajes que asumen la labor de escribir sean Babelle y Milalias, dobles inventados para «prolongar la vida en ficción» («¡El Ficcionario de la Lengua! ¡La Novela de las palabras!») bajo el control de un «Herr Narrator» que interpola observaciones y notas.

Hay en Larva un texto primario, otro marginal (anotaciones) y otro apéndice («Notas de la almohada»), más un «Álbum de Babelle», un «Índice de nombres» y algunas ilustraciones. Sobre todo, línea a línea, párrafo por párrafo y capítulo tras capítulo, el lenguaje llama la atención hacia una evidencia escritiva jamás tan densa en la literatura de lengua española: «ecomentador», «juerga de jergas», «escrivivir», «pararvas», «tropos sucios». No persigue Julián Ríos con tales juegos verbales la agudeza ingeniosa (al modo de Góngora, Quevedo o Gradan), sino descomponer y recomponer las entrañas de la lengua para exponer la transformabilidad de ésta. Como es obvio, tales divertimientos requieren una atención minuciosa que, desviándose del conjunto, ha de gravitar sobre las sílabas, lexemas y sintagmas y sobre la interrelación de los tres textos, mientras la evocación de la noche estival apenas avanza sino por agregación de situaciones parecidas o idénticas, todas venéreas y báquicas. Ni la ansiedad de Don Juan, ni la muda pasividad de la Bella Durmiente, ni Celestina, ni Fausto, ni el Comendador ni otros mitos traídos a cuento en la nocturna mascarada brindan una trascendencia que compense el esfuerzo de atender a la palabrería saturadora. Larva puede

valer como una alegoría de la corrupción humana, si se quiere, y reproduce el tedio engendrado por ella. Como antinovela absoluta cumple un cometido destructor y como metanovela lleva el escriptivismo al vértigo.

Pero la antinovela, de signo vanguardista eruptivo, no prospera tanto como en los primeros años setenta. Se opone a ello una propensión notable al rescate de ciertos valores de la narrativa tradicional (en los textos de los que aquí precisamente no he hablado), y se opone a ello con eficacia mayor la novela poética (de Benet, Millás, Pombo) así como la metanovela menos destructiva practicada por otros (y a veces los mismos) escritores.

Metanovela

Denomino metanovela, con Patricia Waugh (*Metafiction*, London-New York, Methuen, 1984, p. 2) «aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad».

Cultores de la metanovela en los primeros años ochenta han sido escritores de tres generaciones: Torrente, Delibes y Cela (del 39), Miguel Espinosa y Luis Goytisolo (del 54), Pombo, Millás y Merino (del 68).

Escogen y expresan soledades en sus novelas de ese quinquenio tres novelistas veteranos. En *La isla de los jacintos cortados* (1980), de Gonzalo Torrente Ballester, un profesor fatigado escribe una larga carta de amor, con interpolaciones mágicas, a una joven universitaria a la que desea atraer. En *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983), de Miguel Delibes, un periodista retirado, de 65 años, envía frecuentes cartas de enamorada curiosidad a una viuda de 56, con el tardío propósito de poner fin a su soltería. En *Mazurca para dos muertos* (1983), de Camilo José Cela, un visitante de edad indefinida pero avanzada, transcribe el resultado memorativo de un viaje sentimental a su tierra, Galicia, en coloquio con sus paisanos, para evocar la historia de un crimen y su venganza.

La yuxtaposición de la situación básica (el profesor escribiendo a la ausente) y la historia inventada (el mismo profesor refiriendo a la muchacha, ante las llamas de la chimenea, el caso de cómo fue inventado Napoleón en una isla mediterránea) tiende a abrir, en la novela de Torrente, las fronteras entre la realidad y el sueño, y el diarista y relator mitiga con su diario y con su fantasía, en constante tesitura reflexiva, su soledad. Esta soledad del enamorado, convicto de su ineficacia en otro terreno que no sea el de las palabras, es el sentimiento que impregna las páginas más memorables de un texto en el que la inspiración, excepcionalmente, predomina sobre el escepticismo.

En *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Delibes no ha escogido a un intelectual refinado, sino a un semi-intelectual prosaico y antiheroico, por quien, no obstante, el lector puede llegar a sentir cierta simpatía en la medida en que, comparado con la mujer y el amigo que le dejan burlado, se revela un ser débil, respetuoso y circunspecto que no

busca como aquella la fácil conveniencia ni, como el amigo, el avasallamiento de los otros. Estos motivos de orden ético, en relación con el ritmo constructivo, llegan a infundir cierta calidad poemática a una novela que, sin poseer la gracia musical de *Los santos inocentes* (de 1981), aventaja a ésta en actualidad. *Los santos inocentes*, más que actual, es eterna. *Cartas de amor* es una novela de hoy (degradación publicitaria del amor, la música o la soledad, trivialización) que lleva a cabo una fina labor humanista: la reivindicación de «una costumbre tan entrañable como la de escribir cartas». A la luz de este intento, claramente metafictivo, las epístolas del sexagenario castellano, de alicorto vuelo, pero atentas, morosas, mesuradas y bien redactadas (a pesar de sus prosaísmos y sensiblerías) adquieren un signo ennoblecedor. De soledades también, aunque no en forma epistolar, trata *Mazurca* para dos muertos, elegía galaica de la memoria dispersa. Los crímenes que se rememoran ocurrieron hace mucho tiempo y se vienen comentando desde las primeras páginas, de modo que la expectativa no concierne al qué, sino al cómo: cómo los parientes del campesino Baldomero Gamuzo, asesinado al principio de la guerra civil por el comerciante Fabián Minguela, dieron muerte a éste pocos meses después de terminada aquella guerra (algo por el estilo de la *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, dos años anterior). El narrador, diversificado en tres o cuatro personajes, llega a través de uno de éstos, Robín Lebozán, a una postura metafictiva. Robín Lebozán se revela en muchas páginas como el verdadero (o sea, el ficticio) compositor del texto, y es él justamente quien, cada vez más espantado de la soledad, medita sobre ella en unas últimas páginas aprendiendo a estimarla como oreo del alma, como el premio del que la busca y como el precio que hay que pagar a cambio de la independencia.

Sexagenarios al escribir *La isla*, *Cartas de amor* y *Mazurca*, textos engendrados de la soledad y encauzados a una forma de amor que la resuelva, Torrente, Delibes y Cela logran sendas neoveladas de complejo planteamiento y apretada eficacia poemática que poseen además notorio valor como metanovelas, como novelas que se refieren en grado considerable a su propia elaboración literaria y que ostentan su traza de artefactos. No quisiera dejar de mencionar aquí al desaparecido Miguel Espinosa, cuyo díptico *La tríbada falsaria* (1980) y *La tríbada confusa* (1984) abunda en experimentos de escritura, de relectura y de autocrítica en tomo a una farsa trágica de concupiscencia transgresora. En 1985 se publica póstuma la autobiografía mítica de Espinosa Asklepios, el último griego; inolvidable elegía de las edades del hombre que trasciende los límites genéricos en una armoniosa suma de teoría vivificante y memoria creativamente apócrifa.

Con todo, el autor español más «metafictivo» de estos años continúa siendo Luis Goytisolo en su *Teoría del conocimiento* (1981), parte final de *Antagonía*, y en su novela independiente *Estela del fuego* que se aleja (1984). La idea que anima esta novela se condensa en las siguientes líneas sobre el proyecto concebido por uno de los avatares del protagonista: «una meditación objetivada sobre sí mismo y sobre el mundo en que vive, la obra que, en su calidad de acto creador ha de sustraerle a los monótonos ciclos de la vida cotidiana. Una obra en forma de novela que, alegremente emprendida, habrá de transformarse, no obstante, en un verdadero vuelo sin

retorno» (p. 199). Con arreglo a semejante plan, la historia del triunfador A se trasmuda en la del vecino B, cuyo proyecto de escribir un libro capaz de redimirle de la ignominia que presidiera su vida aparece realizado en un manuscrito que firma V y que interrumpe W. La imagen de las cajas chinas (símil tan favorecido como el juego de espejos por la novelística de los últimos veinte años) se impone al lector de esta última «ficción» de Luis Goytisolo. El narrador impersonal de la historia de A comprende a B como narrador de su propia historia; la narración de B abarca en sí la de V, y ésta registra la intervención narrativa de W, mientras rodeando en lo oculto todos esos textos parciales se imagina como totalidad misteriosa, de la que ellos son meros fragmentos, el gran libro desconocido.

Además del encaje de unos relatos en otros, opera en la novela de Luis Goytisolo la imagen de la fuga sin fin: el texto, modificable siempre en su escritura respecto al plan previsto y en su lectura por las diversas conciencias que lo interpretan, propaga la imagen de la estela del fuego, del impulso vital en cambiante y constante insatisfacción consuntiva. Y es precisamente el entero libro incógnito de la existencia, el gran enigma de la totalidad, lo que late al fondo de esta escritura de escrituras y lectura de lecturas. En ella, sin embargo, lo más admirable sería, no ya el juego de mutaciones, refracciones y disolvencias de los sujetos (con responder tan bien a los arcanos de la identidad personal), sino la transformación de la ratina en aventura interior, así como la múltiple atención psicológica y ética hacia la vida y el mundo de todos. Este recoger y relacionar saberes vividos, con tan libre eficacia imaginante como veraz rigor crítico, e incluso enciclopédico y didáctico, hace de Antagonía y de Estela del fuego que se aleja novelas de sustancia perduradera y no sólo de forma actual pertinente.

Que tal forma de novelar es pertinente lo atestiguaría *La orilla oscura*, de José María Merino, publicada en 1985 y que mereció el Premio de la Crítica. Es, como dice Laureano Bonet, «una historia que contiene otra historia y así sucesivamente, a modo del juego de las muñecas rusas, pero con la salvedad que los tamaños no son aquí rígidos o inalterables. Puede muy bien ocurrir, por el contrario, que la muñeca más chica contenga a la más grande, con lo que la anécdota narrada por el autor giraría sobre sí misma y el final sería posiblemente un comienzo y el comienzo un final, hallándonos por lo tanto ante una novela circular, pero cuya circularidad se metamorfosea, está a la vez, arraigada en la realidad y la fantasía, o mejor, en la raya invisible que separa la vigilia del ensueño, sin poder saber a ciencia cierta dónde empieza la tierra de los hechos tangibles y dónde las 'aguas oscuras, agitadas' de lo onírico» («Muñecas rusas», *Libros*, núms. 40-41, junio-julio 1985, p. 21). La novela que reflexiona sobre su propia textura, sobre su ir haciéndose y sobre los confines de lo real con lo ficticio, tan borgesiana en su estirpe, culmina a mi parecer en *La orilla oscura*, que tiene menos virtud educativo-crítica que *Estela del fuego* que se aleja, pero compensa esa falta con su emotividad límpida y su fantaseadora excavación de trasmundos.

De la absorción de la escritura en su propio hacerse, o del ensimismamiento de la novela en la red de su propia pesquisa encantatoria aduciré una última prueba: la novela de Juan José Millás *Letra muerta*

(1984). El narrador de su propio caso, desde la celda del convento en el que penetró para minarlo y por el que se siente conquistado, funciona a lo largo de su meditación como el observador de su involucramiento, y es él también el narrador de esos cuadernos que forman a modo de un diario oculto. «Este papel mojado, esta letra muerta, este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mis fluctuantes estados de ánimo», puntualiza (p. 81). Si en una ocasión los considera su autor como un «certificado o fe de vida» (p. 76), la lectura del sumario que ellos integran le ilumina más adelante «una serie de conclusiones a las que un hipotético lector, algo más inteligente y menos implicado que yo en estos sucesos, habría llegado con la lectura de la primera parte» (p. 129). Pues Letra muerta erige en la misma figura del escritor la del lector que llega a comprender la consumación del proceso intuido ya al principio: «mi apariencia no remitía a otra realidad que no fuera la apariencia misma» (p. 54).

Letra muerta vendría a ser el ejemplar más diáfano de metanovela conseguido por Millás, quien ya tendía hacia ella desde su primer relato, Cerbero son las sombras. Junto al proceso de transformación de la apariencia en ser (itinerario signado por la ignorancia y el olvido, como en El proceso y en El castillo de Kafka) se expone con superior realce la rivalidad entre la vida y la escritura, con la victoria de esta última: «puesto que parece que tengo que elegir entre ser fiel a mi vida o ser fiel a esta letra, elijo la segunda de ambas lealtades, ya que estos cuadernos, leídos desde la placidez de la convalecencia, han mostrado también una mayor capacidad de respuesta a los estímulos bajo los cuales fueron escritos» (p. 128).

En casi todas las novelas a que me he referido aquí, el protagonista (narrador o no de su aventura) es un escritor que, haciendo o actuando la novela, se hace a sí mismo; y ello sucede hasta en la novela del corredor de La media distancia, que escribiendo redime su abandono de pistas y carreras. Verifícase en la mayoría de estas novelas la inversión del modelo quijotesco que Steven Kellman señaló para la moderna novela autogenerativa: «en lugar de una progresión desde las fantasías del Amadís hacia el mundo 'real', el héroe procede típicamente desde las contingencias de la vida a su apoteosis como novelista y dentro de una novela» (obra citada, p. 9).

Que la novela española de estos años venga siendo cada vez más «sí misma» -en la actitud introspectiva del relator o personaje, en la temática soledosa, enigmática o sómnica del mundo plasmado, en la estructuración antimimética de la historia y en la soberanía literaria de su lenguaje- no significaría desde luego traición a la vida, sino fidelidad a la letra viva, a la siempre alentadora aventura de escribir, a la prueba de cómo la imagen de cualquier realidad viene mediatizada y determinada por la acción de escribir. A participar en aquella aventura, en esta acción, incita al lector el novelista hoy más que nunca, trabajando por levantar una ilusión de sustancia gracias a la cual sufrir menos olvido, merecer más amor.

1988.

Obras citadas

1980

Juan Benet. Saúl ante Samuel, Barcelona, La Gaya Ciencia.

——, El aire de un crimen, Barcelona, Planeta.

Miguel Espinosa. La tríbada falsaria, Barcelona, Los Libros de la Frontera.

Juan Goytisolo. Makbara, Barcelona, Seix Barral.

Gonzalo Torrente Ballester. La isla de los Jacintos Cortados, Barcelona, Destino.

1981

Miguel Delibes. Los santos inocentes, Barcelona, Planeta.

Luis Goytisolo. Teoría del conocimiento, Barcelona, Seix Barral.

Juan José Millás. El jardín vacío, Madrid, Legasa.

1982

Juan García Hortelano. Gramática parda, Barcelona, Argos-Vergara.

Juan Goytisolo. Paisajes después de la batalla, Barcelona, Montesinos.

1983

Juan Benet. Herrumbrosas lanzas. Libros I-IV, Madrid, Alfaguara.

Camilo José Cela. Mazurca para dos muertos, Barcelona, Seix Barral.

Miguel Delibes. Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso, Barcelona, Destino.

Javier Marías. El siglo, Barcelona, Seix Barral.

Álvaro Pombo. El héroe de las mansardas de Mansard, Barcelona, Anagrama.

Julián Ríos. Larva, Barcelona, Ediciones del Mall.

1984

Miguel Espinosa. La tríbada confusa, Barcelona, Los Libros de la Frontera.

Alejandro Gándara. La media distancia, Madrid, Alfaguara.

Luis Goytisolo. Estela del fuego que se aleja, Barcelona, Anagrama.

Álvaro Pombo. El hijo adoptivo, Barcelona, Anagrama.

1985

Juan Benet. Herrumbrosas lanzas. Libro VII, Madrid, Alfaguara.

Miguel Espinosa. Asklepios, el último griego, Editora Regional de Murcia.

José María Merino. La orilla oscura, Madrid, Alfaguara.

Javier Tomeo. Amado monstruo, Barcelona, Anagrama.

Bibliografía general

- Alonso, Santos, *La novela en la transición (1976-1981)*, Madrid, Libros Dante, 1983.
- Amell, Samuel, «La novela española de los ochenta: resultado de una trayectoria definida», *Letras de Deusto* 17, 37 (enero-abril 1987), 185-192.
- Bravo, María-Elena, «Literatura de la distensión: el elemento policíaco», *Ínsula* XLI, 472 (marzo 1986), 1, 12-13.
- Conté, Rafael, «La novela española en 1981», *ALEC* 8 (1983), 127-142.
- Fortes, José Antonio, *La novela joven de España*, Universidad de Granada, Ediciones del Aula de Narrativa, 1984.
- Ínsula* XL, 464-465 (julio-agosto 1985). Número dedicado a la novela española 1976-1985, con artículos de S. Alonso, R. Conte, G. Gullón, J. M. Martínez Cachero, G. Morales Villena, S. Sanz Villanueva. G. Sobejano, I. Soldevila-Durante, L. Suñén, J. Tébar.
- López García, Dámaso, «Alfaguara, nueva ficción, la última ola», *Libros* 11 (noviembre 1982), 11-14.
- Martín-Maestro, Abraham, «La novela española en 1982 y 1983». *ALEC* 9 (1984), 149-174.
- , «La novela española en 1984», *ALEC* 10, 1-3 (1985), 123-141.
- Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española* 6/2. *Literatura actual*. Barcelona, Ariel, 1984 («La novela», pp. 51-103).
- , «La novela española desde 1975», *Las Nuevas Letras*, 3/4 (invierno 1985), 30-35.
- , «Últimos narradores españoles», *Las Nuevas Letras*, 5 (verano 1986), 4-7.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish novel*, Lexington, Kentucky, The University of Kentucky Press, 1984.
- Suñén, Luis, «Ser y parecer. Hacia una perspectiva crítica de la novela española escrita en castellano 1970-1981», *Quimera*, 16 (febrero 1982), 4-7.
- Tono Martínez, José, «Narrativa en la posmodernidad», *Los Cuadernos del Norte* V, 26 (julio-agosto 1984), 69-71.
- Villanueva, Darío, «La novela», *El año literario español 1980*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 14-43.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

