



**Yvan Lissorgues**

## **Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975**

Université de Toulouse-Le Mirail

Sólo algunos aspectos y particularmente los que se pueden deducir de La verdad sobre el caso Savolta, Los mares del sur y Ronda del Guinardó que, aunque significativas de la novela posterior a 1975, no permiten dar cuenta en su totalidad del fenómeno. Ya que, si tomamos fenómeno en el sentido kantiano de cuanto es objeto de experiencia posible, la producción novelesca española de las últimas décadas nos aparece como una yuxtaposición de numerosas y diversas experiencias narrativas. Cada novelista crea un mundo novelesco (o varios), cuya forma y cuyo sentido no trasciende su propio objeto. Estos mundos novelescos carecen, desde luego, de ese sentido del sentido que, desde tiempos inmemoriales, definía una escuela, un movimiento o, cuando menos, una tendencia... ¿A qué «idea» superior común se alzan novelas tan cargadas de significación en sí mismas, como La orilla oscura de José María Merino, Luna de lobos de Julio Llamazares, Juegos de la edad tardía de Luis Landero, La vieja sirena de José Luis Sampedro, Los mares del sur, etc., etc.? La producción novelística actual nos aparece como una brillante constelación de

experiencias narrativas de significaciones diversas que se abren sobre el fértil campo de la literatura pero sin cielo ideal o espiritual común. La comparación de la literatura actual con cualquier momento literario del pasado, llámese romanticismo, realismo o incluso experimentalismo, haría resaltar la originalidad de nuestra época al respecto, en la medida en que no podemos encontrar un -ismo que cumpla con su requisito abarcador. Bien es verdad que los -ismos y tomados al pie de la letra, son falsificadores, porque tienden a absorber lo irreductiblemente original que es la obra de arte, sin embargo, siempre hay algo que más o menos los legitima. El realismo, el del siglo XIX, como el realismo social, era expresión de una actitud relativamente común frente a la realidad y las obras del experimentalismo de los años 70 se relacionaban por una común búsqueda estética.

Ante el múltiple florecimiento novelesco actual, el crítico resulta algo desbrujulado y, renunciando a encontrar tendencias abarcadoras que no existen, puede acudir a la tradicional y superficial clasificación por géneros. En la producción actual se suele distinguir novela intimista, psicológica, erótica, poemática, fabulística, novela histórica, policíaca y un largo etcétera de obras inclasificables, entre las cuales hay no pocos productos Light (de «usar y tirar»). Hasta, desde hace pocos años se patentiza una tendencia a elegir espacios novelescos que no sean espacios españoles o hispano-americanos (China, Oxford, Escocia, Lisboa, Venecia, ...) Ese cosmopolitismo literario es algo nuevo y traduce tal vez el deseo de acceder al universo «comunicacional», en el cual Habermas fundamenta su ideal teoría del futuro y su esperanza. La clasificación horizontal por géneros da idea del rico abanico de la producción actual pero se cierra sobre sí misma y resulta más bien improductiva.

La imposibilidad de colocar la novela española actual en una perspectiva común es el resultado de la ruptura entre la literatura y cualquier complejo de ideas supra-literarias. Se han cortado los cordones, que hasta ahora considerábamos como umbilicales, entre el arte en general y las grandes ideas, los «grandes relatos» (o metarrelatos) que generaban las ideologías y sustentaron mentalidades y actitudes intelectuales durante todo el período del devenir humano que se suele llamar Modernidad. Esta ruptura, que se produjo paulatinamente en Francia después del 68, es decir después de lo que fue manifestación del clímax y del ocaso de la modernidad, se hace efectiva en España a la altura de los años ochenta, después de la euforia del final del franquismo, cuando vino la crisis del desencanto. Por eso, y dicho sea de paso, España es para nosotros un campo de observación privilegiado, ya que con la distancia y la experiencia de lo ya vivido, nos ayuda a tomar conciencia del mundo en que vivimos y, más precisamente, de la adaptación de la cultura y, desde luego, de la literatura, a los nuevos tiempos. La originalidad de España en el concierto del nuevo orden del mundo parece arrancar de una difusa voluntad nacional de igualar al modelo europeo (trasunto del modelo americano). Esa voluntad crea un dinamismo que es parecido, en sus consecuencias movilizadoras, al impulso que daban a la historia algunas grandes «ideas» de la Modernidad. En el ámbito literario, es muy posible que tal dinamismo sustente el difuso y difundido deseo de emular a lo de fuera (Puede que así se explique esa tendencia «cosmopolita» de la que hablábamos antes).

Síntoma de ese anhelo de no ser diferente, es, tal vez, la frecuencia en el discurso de los intelectuales españoles de la palabra posmodernidad que traduce si no la voluntad por lo menos la conciencia de situarse en un nuevo orden de las cosas del mundo, mientras que el escaso uso de la palabra en Francia podría revelar que estamos dentro sin darnos cuenta. Estas consideraciones de alto vuelo, sólo evocadas aquí cuando merecerían un amplio debate abierto, no son inútiles, ya que está todavía admitido (y este todavía está encargado de todas las incertidumbres) que a una situación determinada corresponde una literatura también determinada. En tal contexto, el renacimiento de la novela es, no cabe duda, resultado de la liberación de las conciencias de los «grandes relatos legitimadores». Hasta tal punto que la causa fundamental de la renovación parece ser esa autonomía que, por primera vez en la historia de las letras españolas, alcanza la literatura. Ésta no se reconoce otros tueros que los literarios y busca en sí misma su legitimidad, valorándose como lenguaje autónomo fundado «en la pura materialidad de la palabra» (José María Merino, *El País* y 23.XII.1986) o en el «engaño de la ficción» (Merino, *La orilla oscura*, 175) o en el placer de contar historias más o menos relacionadas con la realidad del mundo, todo lo cual abre el campo a posibilidades infinitas.

\* \* \*

Como dijimos, las tres novelas *La verdad sobre el caso Savolta*, *Los mares del sur*, *Ronda del Guinardó* no permiten dar cuenta, ni muchos menos, del fenómeno de renovación formal y temática de la ingente producción novelesca actual y, sin embargo, presentan unas características comunes que tal vez definen una orientación. Y la palabra orientación es particularmente adecuada ya que lo que se busca es el encuentro con el gran público. Por lo demás, el éxito popular de las obras de Marsé, Mendoza y Vázquez Montalbán es un hecho objetivo patentizado por excepcionales tiradas: 12 ó 13 ediciones de *La verdad...* desde 1975, «237.000 ejemplares», proclama como un reto, el editor en la portada de *Los mares...*

Para comprender el alcance de la nueva orientación se debe tener idea de lo que era la novela hegemónica en la década de los setenta. Cuando, en 1974 y 1975 se publican respectivamente, *Tatuaje*, la primera novela detectivesca española, y *La verdad sobre el caso Savolta*, «novela emblemática» y que abrió, según Santos Alonso (Santos Alonso, *Ínsula*, núm. 512-513) la nueva novela en España, dominaba de modo casi exclusivo, la novela totalmente encerrada en sí misma, que no quería ser otra cosa que literatura y que siempre, de una manera u otra, se miraba a sí misma para verse como novela. Cabe decir que este tipo de novela sigue vigente hoy y tiene cultivadores tan excelsos como Juan Benet, José María Merino, Juan José Millás, y otros muchos. El eminente crítico Gonzalo Sobejano coloca bajo el epígrafe de «novela ensimismada» ese conjunto de obras novelescas que define así: «La novela ensimismada es la 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, de la conciencia pero situando el enlace en el proceso y no en el producto» (Sobejano, «La novela ensamada», p. 12). Lo que distingue pues este tipo de novelas es la atención que en ella se dedica al proceso escritural que, para el

lector, cuando le interesa o cuando puede acceder a él, es «foco de goce intelectual activo» (Sobejano, p. 11). La actividad intelectual que se le exige al lector es lo contrario del pasivo placer de dejarse llevar por la historia contada. La cuestión es saber si hay un término medio entre un intelectualismo excesivo y la vulgaridad consumista. Verdad es que hubo exageraciones. La antinovela, según Sobejano, «es la que infringe los supuestos básicos de la novela, envolviendo en el trastorno ataques radicales contra ideas, principios o estados de cosas» (Sobejano, p. 27). Empeñarse en «deconstruir», en «desnovelar la novela» llevaba a un callejón sin salida y la crispación intelectual a que dio lugar facilitó el paso a otra orientación de sentido opuesto y que María-Elena Bravo llama acertadamente «literatura de la distensión», sin que se deba tomar distensión por relajamiento (Bravo, María-Elena, *Ínsula*, núm. 472). *Tatuaje*, *La verdad sobre el caso Savolta*, y luego, *Los mares del sur* inician la corriente de la novela de la distensión, y usamos la expresión por parecemos adecuada pero sin saber si prosperará. La novela de Mendoza sobre todo produjo el efecto de una proclama dirigida a la ciudadela de la novela ensimismada. De hecho, por la atractiva invención imaginativa y sus corolarios representa una ruptura en el panorama literario de 1975. Santos Alonso escribe que «cerró el período experimentalista» (1.º que parece demasiado rotundo) y «abrió la nueva novela en España» (Santos Alonso *Ínsula*, 512-513). Lo nuevo, efectivamente, consiste en diluir totalmente en la ficción el proceso escritural y en no dejar transparentar las reglas de la arquitectura del relato para que sólo quede un buen producto. Juan Marsé interviene poco en el debate entre novela ensimismada y novela de la distensión, porque desde el principio de su carrera literaria mantiene fijas sus claves personales, con los mismos espacios, los mismos personajes, los mismos tiempos. Para este novelista, escribir es aventura de la conciencia y no olvido del ser, para él «la imaginación es memoria» (Amell, p. 86). Por todo esto, su obra tiene esa generosidad que, según Rafael Conté, le falta a la literatura actual (Conté, *Ínsula*, núm. 525). La renovación formal a la que somete su novela desde *Últimas tardes con Teresa*, debe poco a influencias exteriores y no se piensa como renovación de tipo experimentalista. Si te dicen que caí es ejemplar al respecto ya que, como confiesa su autor, la forma que tiene es la que impuso la materia y no el resultado de una experimentación pensada como tal, simplemente, dice Marsé, porque «no se me ocurre otra cosa, porque yo no soy un teórico, no manejo con facilidad y soltura teorías sobre cómo debe escribirse una novela. Suelo decir que afortunadamente...» (Amell, p. 86). Hay en Marsé el placer de contar historias, que en él se confunde con el goce de contarse a sí mismo. Por eso es siempre un autor auténtico, pero atípico.

Sin embargo, *Ronda del Guinardó* (para atenernos a esta novela) comparte con *La verdad sobre el caso Savolta* y *Los mares del sur* la característica fundamental de diluir totalmente el proceso escritural en el producto. Las tres novelas no integran discursos sobre novela, no valen como «prontuarios para ejercicios prácticos de novela», como dice sarcásticamente Vázquez Montalbán (Vázquez Montalbán, *Ínsula*, núm. 512-513). Quieren ser ficciones y sobre todo preservar la ilusión de la ficción, aunque dimanan significaciones que trascienden la historia

contada.

\* \* \*

Si bien es verdad que cualquier novela es ficción, es decir simulación, hay notables diferencias entre la ficción en la novela realista y la que es puro producto de la invención imaginativa. Las leyes que rigen la primera son las mismas que las de la realidad no literaria que dicha novela se empeña en imitar, y la ficción, aunque territorio mental, quiere ser ficción mimética. La novela ensimismada no quiere ser más que ficción y para que no haya confusión entre literatura y vida «llama la atención hacia su condición de artefacto» (Sobejano, p. 20).

Nuestras tres novelas (y otras muchas obras actuales) se caracterizan por la perfecta coherencia de una construcción ficcional en la que interviene más o menos la imaginación pero que disimula la simulación para dar por literariamente verdadero el engaño.

En *Los mares del sur* y *Ronda del Guinardó* la ficción es más bien lineal, a pesar de la circularidad de la intriga que arranca del descubrimiento o de la presencia en lontananza de un cadáver y termina por la identificación de un culpable. El interés está más bien en el recorrido de la pareja Inspector-Rosita o en el de Carvalho que para las necesidades de la investigación tiene que entrar en contacto con varios personajes en diversos ámbitos sociales. En uno y otro caso, los remansos narrativos, por decirlo así, son más importantes que los problemas del enigma, casi fuera de campo en la novela de Marsé. El eje de la ficción, en *Los mares del sur*, como en todas las novelas de la serie Carvalho, es el personaje del detective; la acción se envuelve, por decirlo así, alrededor de Carvalho. La novela policíaca o novela negra o más generalmente la novela de investigación tiene actualmente varios cultivadores en España, como Francisco González Ledesma, Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, y goza de buen éxito editorial. Pero no se sabe si por lo meramente policial o por la pintura social o política a que da lugar. La originalidad de la novela negra española (y desde luego de *Los mares del sur*), es que es la adaptación a las claves españolas de los años setenta de la novela negra norteamericana de los años treinta. Como explica Vázquez Montalbán en un artículo importante al cual remitimos (Vázquez Montalbán, «Sobre la inexistencia de la novela policial en España»), dicha adaptación es resultado de un desguace de los elementos básicos de las novelas de Hammet, Chandler, Himes, etc., a partir de las cuales cada escritor crea su manera propia de expresar el mundo que le rodea. Así la novela policial española no cae en la literatura de género. Es decir, y no es ningún misterio, que los elementos policíacos vivifican la posibilidad de un discurso realista.

Pero lo importante, desde el punto de vista literario, es que prevalece la ficción; nunca asoman elementos discursivos y no se sale jamás de la verosimilitud literaria.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, hay que subrayar la notable presencia de los elementos cinematográficos, no se sabe si por influencia de la novela negra norteamericana de los años treinta, tan condicionada por el arte de Hollywood, o por la acción cultural del cine en el mundo actual. En *Los mares del sur* (y en las otras novelas policíacas españolas) se cuentan las cosas como si estuvieran sucediendo

ante los ojos del lector, como si se estuviesen mostrando sin distancia temporal entre lo narrado y la narración, como en ese arte del presente que es el cine. En *La verdad sobre el caso Savolta*, el parecido (más que la influencia) con el cine reside en el montaje de las secuencias: montaje cut las más veces, con enlaces internos, y fundidos encadenados (o disolvencias) en algunos casos. Pero esta técnica cinematográfica, que es lícito ver en la construcción de la novela, se justifica por la ficción. En *La verdad sobre el caso Savolta*, la coherencia de la ficción estriba en el personaje de Miranda, en su memoria y en su imaginación. Se levanta el velo del enigma de la narración sólo en la última página, cuando Miranda declara que «Del juicio y mis declaraciones han brotado estos recuerdos». La novela es pues la reconstrucción memorística o imaginativa de acontecimientos ocurridos diez años antes. Los documentos son testigos fijos de algunas facetas de la historia y puntos de apoyo y alicientes de la memoria del narrador. La ficción es tan cerrada sobre sí misma que Miranda, por ser el único narrador, parece asumir la entera responsabilidad de la autoría de una novela de la que el autor está totalmente ausente. Sobre este punto (y también sobre otros) hay cierta analogía con la famosa novela *Au nom de la rose* de Umberto Eco, que escribe en su *Apostille* que su novela es «la voix de quelqu'un qui traverse les événements, les enregistre avec la fidélité photographique d'un adolescent mais qui ne les comprend pas (et qui, même vieux, ne les comprendra pas pleinement)» (Eco, p. 43). En *La verdad sobre el caso Savolta* como en *Au nom de la rose* hay un doble juego enunciativo que se articula en frecuente balanceo entre el «entonces» y el «ahora» y que, glosando a Eco, podríamos explicar así: ¿Quién habla el Miranda de 1917 o el Mirando de 1927? Los dos El juego consiste en poner en escena al Miranda de 1927 que cuenta lo que recuerda haber visto u oído el Miranda de 1917 (Eco, p. 41). Pero, para que la ficción cobre total coherencia y credibilidad, hay que atribuirle a Miranda, a pesar de su incapacidad para organizar el burbujeante brotar de sus recuerdos, notables aptitudes de recreación imaginativa para «inventar» lo que no vio. Miranda, narrador sin voluntad para organizar el caos de sus recuerdos, tendría dotes de novelista para dar corporeidad y vida a personajes a quienes nunca encontró y para construir escenas que nunca presenció. El estudio de las dos modalidades narrativas, una en primera persona de carácter más o menos autobiográfico y otra en tercera persona, no resuelve la ambigüedad ya que varias secuencias en tercera persona implican la presencia del testigo Miranda y en no pocas aflora su punto de vista. A pesar de esta ambigüedad, todo encaja en la ficción narrativa, por llamarla así, incluso las indeterminaciones del relato o los fallos temporales que aparecen como reflejo del funcionamiento natural de una memoria. La novela de la memoria que es *La verdad sobre el caso Savolta* envuelve todos los demás niveles novelescos que se entretajan y que acudiendo a criterios tradicionales podríamos denominar históricos, picarescos, sentimentales o rosas. Así, gracias a esta construcción «ficcional», la novela de Mendoza alcanza plena credibilidad literaria y se salva de no ser más que un complejo de elementos de géneros entretajidos. Buena prueba de ello es la película que de ella se ha sacado. Al desaparecer la ficción de la memoria sólo queda una lineal historia social y policíaca de tipo folletinesco.

\* \* \*

La segunda característica común de nuestras tres novelas es privativa de la literatura de la distensión ya que se trata del interés de lectura que suscitan. La crítica, sobre este punto, es unánime para proclamar que el objetivo prioritario que se proponen tales novelas es la recuperación del placer de leer. Al goce intelectual que ofrece la novela ensimismada, sucede el placer de entrar en una ficción coherente y hasta cierto punto transparente aun cuando compleja, pero sin aristas estructurales o discursivas.

Por lo que hace a *La verdad sobre el caso Savolta* y a *Los mares del sur*, el primer interés, el más inmediato, es el que se relaciona con la intriga policial. La novela policial es ante todo, según Eco, la historia de una conjetura (Eco, p. 62) ¿Quién es el culpable? ¿Quién tiene la culpa? Desde el principio el lector se ve implicado en la historia por esta interrogación, siempre pendiente hasta el final. Sólo en las últimas páginas se da la solución del enigma, cuando se han agotado todos los recursos de dilación que mantenían el suspense. Este esquema nada tiene de original, es el patrón que siguen todas las novelas policíacas desde Edgar Poe o Conan Doyle. La originalidad de *Mendoza* y de *Vázquez Montalbán* con relación al género es de sentido opuesto: aquél complica el juego, éste lo reduce al grado cero. El primero multiplica los crímenes, y éstos originan otras tantas acciones que llegan a formar un enredo en el pleno sentido de la palabra y que aumentan las conjeturas. Casi todos los personajes, a partir de cierto momento, buscan algo, y se convierten en detectives parciales. La reducción progresiva del enredo se consigue por la eliminación sucesiva de los actores, pero el misterio permanece abierto hasta el final, cuando Vázquez, como buen Hercule Poirot, revela las últimas y no definitivas hipótesis explicativas. Efectivamente, el enigma queda abierto y el lector que tuvo que transformarse él también en detective, atando cabos, se ve invitado a imaginar quién tuvo la culpa. Frente a Carvalho, el lector aficionado a novela policíaca resulta un poco defraudado ya que el detective no comparte con él el juego de rompecabezas que es el principal aliciente de la novela de género policial. Carvalho, en *Los mares del sur*, obra como un diletante que ante todo va en busca del otro, del muerto, a quien quiere conocer, recorriendo sus espacios, poniéndose en contacto con personajes de varios ámbitos sociales a quienes nunca considera como sospechosos. Vázquez Montalbán, al infringir así la ley del género que es que a priori todos son culpables, revela que le interesa más el viaje investigador de su detective que la lógica de la intriga. La conjetura permanece fija y sin tensión, por encima de todo lo que se cuenta, hasta que se saque al final a un asesino fortuito, fuera de todos los culpables potenciales. Aquí, como en *Ronda del Guinardó*, la verdadera investigación es la que se hace a través de varios personajes en distintos ámbitos sociales. Hay un desplazamiento de interés: se nos convida a buscar un culpable y descubrimos un mundo real, el nuestro. Lo que Vázquez Montalbán y Carvalho someten a autopsia no es el cadáver descubierto al principio, sino el personaje redivivo de Stuart Pedrell y sobre todo los mecanismos sociales y mentales de los varios grupos sociales. La investigación llega hasta el «subsuelo de suelo» para desenmascarar las lacras (la corrupción, la violencia,...) que nuestra

sociedad genera (Vázquez Montalbán, «Sobre la inexistencia...», p. 56). El interés, en las novelas de la serie Carvalho, como en la novela realista, está más en la mirada que se pasea por el mundo que en la acción.

Ronda del Guinardó y La verdad sobre el caso Savolta presentan parecido interés de mostrar una realidad, pero en perspectiva lejana, gracias a la memoria viva de Marsé que calienta los espacios recuperados y a la reconstrucción histórica que es a la vez telón de fondo y protagonista en la novela de Mendoza.

La verdad sobre el caso Savolta y Los mares del sur solicitan también el interés cultural del lector.

Carvalho, a pesar de haberse erigido en verdugo de libros, tiene la cabeza repleta de fragmentos libresco que asoman de vez en cuando en los monólogos. El lector cuando los identifica encuentra algo de su propia cultura y, admirando al personaje se admira a sí mismo. (Por ejemplo, el poema de Gabriela Mistral recordado por Carvalho, pág. 60, es el poema de Tala: «Todas íbamos a ser reinas, / de cuatro reinas sobre el mar; las interrogaciones que irrumpen de modo insólito, en la meditación de Carvalho sobre la existencia: «¿Quién llama? Di ¿Se ahorca a un inocente en esta casa?...», pág. 89, proceden de Fragmento de pesadilla de Antonio Machado; etc.). El narrador no le queda en zaga al personaje, ya que deja caer en la narración un montón de referencias culturales, no para jugar con la intertextualidad, menos aun para dedicarse a ejercicios escriturales sino porque sí, porque la cultura es también una realidad.

En La verdad sobre el caso Savolta no hay referencias culturales o literarias explícitas en el texto, y la escritura, en la parte narrativa, es totalmente transparente como debe ser la prosa de Miranda. Esta llaneza del estilo es un elemento más de la coherencia de la ficción. Pero esta novela da lugar a varios niveles de lectura. Se puede leer en primer grado como mera novela de intriga, con sus tradicionales ingredientes de crímenes, investigaciones, sentimientos, etc.: basta seguir la lógica mental y psicológica del narrador. Pero si el lector puede salir de la lógica de Miranda, y si conoce algo de literatura, tiene a menudo la impresión de lo ya visto en otros tipos de novelas. Todo un mundo literario exterior aparece en filigrana, como difractado, en la novela. Lienzos enteros de la narración cobran tintes de novela picaresca, de esperpento, de novela rosa, y el conjunto toma fuertes visos de relato folletinesco. Todo ese juego intertextual diluido lleva a la potencia absoluta la idea de que un libro habla siempre de otros libros. La novela aparece entonces, no como una parodia, que destruiría el encanto sino como un enorme pastiche. Ni siquiera falta el ciego que lo ve todo (eco del Lazarillo o de Los olvidados), ni siquiera el marinero con pata de palo que llega de Hong Kong. Entonces asoma la sonrisa cómplice del lector que busca al autor genial más allá del texto. Pero en la narración sólo hay Miranda: Miranda ha vivido una perfecta novela rosa con María Coral y no lo sabe. El lector sí, lo sabe, y de ello sale la distancia salvadora.

\* \* \*

Efectivamente, y aquí surge la tercera característica de esta literatura de la distensión, hay en todas nuestras novelas (y en otra muchas) cierta distancia entre lo narrado y la narración. Pero esta distancia es de distinta índole y depende de la naturaleza de la implicación del autor en



su obra. La distancia es, desde luego, un revelador de la posición del autor frente al objeto literario y, hasta cierto punto, frente a la realidad no literaria, de la que la literatura es siempre de una manera u otra representación. La crítica califica a menudo de irónica cualquier inadecuación intencional entre lo narrado y la narración. La ironía es afirmación de superioridad enunciativa e implica alguna certidumbre del narrador y del autor. No es seguro que en nuestras novelas se afirmen siempre tales certidumbres.

En *La verdad sobre el caso Savolta*, el pastiche añade una segunda dimensión literaria a lo que, sin ella, quedaría al nivel de unos *Nuevos Misterios de Barcelona*. Pero el pastiche es un juego literario y da al conjunto de la novela un aspecto lúdico muy gratificador, por cierto, pero que le quita seriedad a los temas graves de por sí, como los conflictos sociales, los problemas del anarquismo. Hasta tal punto que nos resistimos a seguir a Mendoza cuando afirma que, en esta novela, quiso «hacer la epopeya del proletariado» (Mendoza, *Mundo*, p. 51). La reconstrucción histórica se consigue con pretericiones y con tipos demasiado contrastados, como el Julián o el maestro Roca, lo cual remite, hasta cierto punto, al pastiche de la novela histórica.

En *Ronda del Guinardó*, como siempre en *Marsé*, la distancia resulta de una curiosa mezcla de sarcasmo y de ternura, lo cual es reflejo de la posición del autor frente al mundo y da a su obra una autenticidad inmediata que acerca la literatura a la vida.

Es, tal vez, en el nuevo realismo de Vázquez Montalbán donde se encuentra la distancia más cargada de significación con relación al mundo actual, Carvalho pasea sobre la sociedad en que vive, la nuestra, una mirada siempre distanciada pero diferente según la clase social. Cuando observa y analiza los mecanismos especulativos o cuando capta las mentalidades de la clase dominante, desenmascara las realidades bajo las apariencias y se otorga la superioridad de quien comprende y domina intelectualmente ese mundo. Entonces la distancia es irónica. Cuando penetra en el mundo de San Magín, su mirada se hace a veces despiadada, pero la complacencia con la que observa y escucha muestra que la distancia que aparentemente pone no es indiferencia sino hasta cierto punto solidaridad. De hecho, el conocimiento que acaba por tener es el de una profunda comprensión inconfesada. El caso de Pedro Larios es muy significativo. La narración deja traslucir que la violencia es para este joven una reacción ciega de salvaguardia animal frente a todos los rechazos. El viejo militante de CCOO es a la vez ridículo y patético porque representa la militancia «revolucionaria» que es ya cosa de otros tiempos. En *Los mares del sur*, el hombre es víctima de algo, pero el culpable no es ningún dios, sino el hombre mismo y su obra. La fortuita conjetura de un crimen es consecuencia de una conjetura filosófico-social que, de momento, no tiene solución. Carvalho vivió todos los «grandes relatos» y ahora está de vuelta de todo. Sólo le queda capacidad para comprender y desmontar los mecanismos sociales, pero se mantiene alejado de cualquier causa. La distancia que pone entre él y las cosas es la del escepticismo.

Tras este recorrido acelerado por *Los mares del sur*, volvemos a encontrar las consideraciones de alto vuelo hechas al principio. En la Serie Carvalho, personajes y ficciones se inscriben en un determinado tiempo

histórico de crisis. En este momento de disolución de los «grandes relatos», el intelectual enfrentado con una sociedad movida por un pragmatismo absoluto que es la ley del nuevo orden del mundo encuentra en el escepticismo la única manera de distanciarse.

Por eso Carvalho (y «Carvalho soy yo», confiesa Vázquez Montalbán) es representativo del hombre de hoy no integrado en el sistema y que se ve enfrentado con la «condición posmoderna», caracterizada por el abandono de las grandes ideas, la disgregación de la conciencia colectiva, la vuelta al individualismo aislador...

\* \* \*

Para concluir con brevedad diremos que estas tres novelas, características de la literatura de la distensión, que consiguen reconciliar el arte con la amabilidad, tienen, cada cual a su modo, un alcance literario y/o humano que reactualiza, en cierto modo, la antigua fórmula de «deleitar enseñando». Además, en el fondo realista de *Los mares del sur* y de *Ronda del Guinardó* hay algún dejo esencial de amargura o de nostalgia, porque estas dos novelas dejan transparentar cierta tensión entre lo conocido más o menos absurdo y un sugerido más allá poético de la realidad: piú nessuno mi portarà nel sud.

#### Referencias bibliográficas

- AMELL, Samuel, «Conversación con Juan Marsé», España Contemporánea, Primavera 1988, pp. 88-101.
- BRAVO, María-Elena, «La literatura de la distensión», Ínsula, 472, marzo 1986.
- CONTÉ, Rafael, «Novela española 1989-1990», Ínsula, 525, septiembre 1990.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, París, Grasset, 1983.
- MENDOZA, Eduardo, *Mundo*, núm. 1891, 18 de septiembre de 1976, pp. 51-52.
- SANTOS ALONSO, «La transición: hacia una nueva novela», Ínsula, 512-513, agosto-septiembre 1989.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La novela ensimismada, 1980-1985», España Contemporánea, Invierno 1988, pp. 9-26.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel,  
-«Contra la novela policíaca», Ínsula, 512-513, agosto-septiembre 1989.  
-«Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España», *La novela policíaca española*, Universidad de Granada, 1990.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

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

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

