

LA NARRATIVIDAD COMO SOPORTE DE LA NOVELA ESPAÑOLA POSMODERNISTA

FRANCISCO J. QUEVEDO GARCÍA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En 1975 se producen en España dos hechos con magnitudes muy distanciadas; pero que en el terreno de los estudios de la novela contemporánea en nuestro país guardan, aunque fuera de forma casual, una estrecha relación. Por supuesto, el principal suceso histórico fue la muerte de Franco, que dio paso a una nueva configuración política basada en la democracia a través de una monarquía parlamentaria, de la cual disfrutamos hoy en día. El otro dato, probablemente, sólo advertido de forma colateral por asiduos lectores de novela y por la crítica literaria, fue la publicación de una obra que iba a convertirse en un texto referencial de la novela española contemporánea de las últimas décadas: *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, un barcelonés afincado en Nueva York que abrió un camino nuevo en la narrativa española a partir de entonces. Si en 1962 había sido *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, la obra que hizo despegar a la novela social de Postguerra hacia los postulados estéticos de la vanguardia novelesca, escorada hacia la *nouveau roman*, hacia una consideración del texto como pretexto y como espacio abierto a la experimentación narrativa —recordemos la controversia que en la época se produce entre la novela de la *berza* y la novela del *sándalo*, en nuestra opinión injusta con los propósitos y los resultados de la novela social¹—; *La verdad sobre el caso Savolta* representó el atisbo más consistente de lo que iba a convertirse la novela de la democracia. Santos Sanz Villanueva recalca el significado de esta obra en la escena de la novelística en España:

La penúltima novela castellana —la de finales de los años sesenta— había cultivado un relato experimental, desintegrador de los componentes fundamentales de la tradición y propicio a un mínimo contenido argumental. Se trataba de una narrativa morosa en la que apenas tenía lugar el desarrollo de una acción. *La verdad sobre el caso Savolta*, sin embargo, trajo unos planteamientos muy distintos. Era evidente que Mendoza, ante todo, ofrecía una historia interesante en sí misma que, incluso, venía reforzada por algunos elementos de suspense. Esa anécdota, además, tenía como referente la constatación de un estado

social. Sin embargo, no era una novela por completo al modo tradicional porque incorporaba elementos formales de corte vanguardista que permitían entroncarla con la reciente moda experimental, si bien su experimentalismo era más que comedido. De tal modo, Mendoza había acertado a formular un libro apto para ser recibido con atención por los sectores más inquietos y que, a la vez, ofrecía una historia convencional; un libro, digamos, a la par clásico y moderno. Lo que más importa, con todo, del *Caso Savolta...*, desde la perspectiva histórica que aquí nos concierne, es que su autor intuyó y condensó el tipo de narración que demandaban las letras de aquel momento. Era una vuelta al viejo gusto por contar, al clásico relato cervantino que puede tener otros valores –desde humorísticos hasta morales– pero que se fundamenta en la narración de una historia (1992: 254).

Otras obras anteriores como *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé, o *La saga/fuga de J. B.* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester², ya apuntan los cambios técnicos en cuanto al retorno a la fórmula de la novela con anécdota; pero es la obra de Eduardo Mendoza la que da en el centro de la diana por múltiples motivos. Uno de ellos ya comentado es cuándo se publica; coincide la novela de Mendoza con la muerte de Franco, el final de la dictadura y el cambio de todo orden que se origina; otros factores, por supuesto, son de carácter eminentemente literario: *La verdad sobre el caso Savolta* conjuga a la perfección el interés narrativo, fagocitado por tratarse de una novela negra –género que ha roto todas las expectativas en la narrativa española de los últimos treinta años aproximadamente, tanto en cantidad como en calidad, aunque también es cierto que hay mucho, quizás demasiado, de clonación ya a estas alturas–, y por una expresión ágil favorecida por su calidad académica, con algunos vestigios de la novela experimental de los sesenta y setenta, como queda dicho por Santos Sanz Villanueva. Los distintos registros lingüísticos utilizados, así como los diferentes planos temporales y espaciales que estructuran la narración testimonian que este relato es paradigmático, temática y formalmente, de lo que ha sido y lo que será la novela en España. Con *La verdad sobre el caso Savolta* parece cerrarse un ciclo y abrirse otro. Con todo ello, hay otro dato más que nos parece fundamental, las grandes obras o los grandes autores, amén de su capacidad literaria, son los que son capaces de *ver* y de *conectar* con el horizonte de expectativas del público lector; “su autor intuyó y condensó el tipo de narración que demandaban las letras de aquel momento”, como también precisa Sanz Villanueva. Coincide esta consideración, por otra parte, con una tendencia que ha estimulado la crítica literaria en los últimos tiempos, y que, en aras de no extendernos en pertinentes diferenciaciones entre escuelas, podríamos aunar bajo el concepto de la teoría o teorías de la recepción. Darío Villanueva lo aclara así en un trabajo titulado

“Pluralismo crítico y recepción literaria”: “En efecto, la vigente tendencia hacia el estudio de la Literatura, desde su actualización, que inspira la ‘Rezeptionsästhetik’ alemana y en los Estados Unidos el ‘Reader-response Criticism’, parece explicarse cabalmente de acuerdo con una secuencia histórica que a lo largo de los últimos ciento cincuenta años ha visto cómo a un interés fundamentalmente genetista, que lo centraba todo en el autor y su contexto, de los que la obra era simple resultado, sucedía luego, cuando tal actitud metodológica hizo crisis, el traslado del centro de atención investigadora al mensaje propiamente dicho, para que tras la fecunda etapa formalista y estructuralista se suscite, por fin, la Literatura desde el último elemento de la estructura comunicativa que la sustenta: el receptor o lector.” (1994: 20).

Ese lector o receptor, desde la crítica literaria, no se considera ya un elemento pasivo, sino que *actúa* decisivamente en el modo de hacer literario y, por supuesto, en la interpretación y valoración de la obra. Por lo tanto, la referencia sociológica al estado sociocultural y político en el que se encuentra el público al recibir esa obra es fundamental para entender las circunstancias de carácter literario que se generan bajo ese contexto. A priori, a partir de 1975 se daban todas las premisas para esperar de la literatura un aluvión en cascada de obras que, sin la censura por medio, criticara sin tapujos el estado dictatorial que había vivido España durante casi cuarenta años. Por fin, los españoles se habían liberado de un corsé y las carnes apretadas y enrojecidas por la presión se lanzarían en busca de su espacio natural. Esta metáfora del corsé pretende interpretar lo que se vivía por aquel entonces: un clima de transición, de rencor, pero también de ilusiones por lo que se avecinaba. La literatura reflejó muy bien el escenario que, contra el pronóstico general, empieza a despuntar en la sociedad española. De aquella esperada crítica voraz y duradera hacia el franquismo, hacia sus protagonistas y hacia todas las ramificaciones que fomentó, se pasó aceleradamente a una España que prefirió pasar página cuanto antes. Afirmábamos que la literatura captó esta reacción sociológica de inmediato. Es cierto que en esos momentos de transición hubo creadores que ejercieron la crítica hacia el período recién terminado —*Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún y *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé, son ejemplos de ello—; pero pronto comienza a destacarse una tipología novelesca que se encauza en la línea posmodernista que se ha impuesto en Europa con novelas tan referenciales como es el caso de *El nombre de la rosa* (1980) del italiano Umberto Eco. La novela española pronto engarza tras la salida de la dictadura con los modelos posmodernistas, de los que prima en la novela sobre todo un aspecto: la narratividad.

¿Desaparece entonces la crítica hacia la Guerra Civil y la Posguerra de modo inusitado en el momento justo cuando todo parecía apuntar hacia ese objetivo, tras el pasado que llevábamos a cuestas? No, no es verdad. No podemos ser tan tajantes al respecto, pero no deja de ser tampoco cierto que, salvo algunas obras que son duros alegatos como *Leyenda del César visionario* (1991) de Francisco Umbral, y *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán —las dos centradas en la figura histórica del caudillo, pero la de Umbral también con una visión mordaz sobre los intelectuales correligionarios de Franco; la novela de Montalbán es quizás el texto literario más directo y defenestrador que se haya escrito contra la figura del dictador—, la mayor parte de las novelas que siguen amparándose en la temática de la Guerra Civil y la Posguerra, escritas incluso ya por autores que apenas rozaron este último periodo como niños, son obras en que la crítica se establece, pero sobresalen otros procesos que, si no la merman, sí que la matizan bastante, llevando al lector por otros vericuetos. Pongamos otros dos ejemplos, además recientes y con gran éxito de crítica y público: *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, y *La sombra del viento* (2002) de Carlos Ruiz Zafón. En la primera, que podemos considerar como novela testimonio, o crónica novelesca, la historia del fusilamiento al que sobrevive Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de la Falange, por parte de unas tropas republicanas que ya se veían muy cercadas en Cataluña, da pie a una obra de claro contenido histórico y con una amplia carga sentimental. La crítica a la situación bélica por supuesto se filtra, pero hay mayor presencia del conocimiento biográfico del personaje de Rafael Sánchez Mazas y de su milagrosa salvación del pelotón de fusilamiento que pretendía ejecutarlo, así como de las relaciones que mantiene con los personajes que luego lo ayudan a esconderse y, en definitiva, a escapar de una muerte que parecía segura.

En el segundo ejemplo, la magnífica novela de Carlos Ruiz Zafón, es una historia que, ubicada en la Posguerra española, también revela el miedo de unos y la soberbia del poder que ejercen otros protegidos por un régimen dictatorial. Pero dicho esto, no creemos que a nadie se le ocurra adscribir sólo este texto a una línea de crítica ortodoxa hacia esos valores. Ni mucho menos; *La sombra del viento* podría enmarcarse dentro de la mejor novela negra o en la novela de intriga, o en la novela culturalista, o incluso en la novela de amor, porque se trata inequívocamente de una gran novela de amor. Los datos que llevan al lector hacia el campo de la crítica sociopolítica, sin restarles importancia porque la tienen y mucha, tanto para el desarrollo de la anécdota como para la caracterización de los personajes, son datos que alimentan la trama de la obra.

Hemos querido incidir en este aspecto de la crítica hacia la Guerra Civil y la Posguerra por concretar una de las bases en las que se asienta nuestra apuesta de trabajo en este artículo, que es, en suma, demostrar que ha sido un aspecto textual, la recuperación de la narratividad, la que ha servido sobre todo en la novelística española para dar cauce a la literatura de la democracia o a lo que podríamos llamar, salvando las lógicas excepciones, la novela posmodernista en nuestro país. Con *La verdad sobre el caso Savolta* se abrió la senda de las obras con expectativa narrativa que había quedado suspensa en la década de los sesenta y setenta, en aras de una obra de carácter marcadamente experimental; también aquí, y sobre todo en España por razones políticas, las excepciones son notables. Ahora, lo más significativo, desde el punto de vista social, es que los autores consideraron los gustos del público, supieron entender que el horizonte de expectativas no estaba en recrearse más en remover el lodo que había enfangado a la sociedad española durante tantos años y que se demandaba mirar hacia otro lado, o mirar allí, a la Guerra Civil y a la Posguerra, con una perspectiva biográfica en la que apareciera la acidez crítica, pero rebajada con historias de amores adolescentes, misteriosas intrigas o relatos donde se impone el yo, lo que ha dado paso a otra línea más dentro del contexto de esta novelística posmodernista que se ha venido a nombrar como novela de la memoria. Un buen paradigma: *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) de Manuel Vicent.

Varios son los factores que conducen a ese, aparentemente, inesperado horizonte de expectativas que se crea en España, no sólo en el plano literario. Desde el punto de vista político es claro que se apuesta por cerrar página y no hacer revisionismo en pos de una democracia incipiente y aún bambolean-te. Por otro lado, entre el hastío y la crudeza que produce seguir rememorando los tiempos difíciles y la apertura ilusionada hacia todo lo que va a conllevar la nueva situación, se decanta ampliamente la sociedad española por este último presupuesto. También debemos apuntar otra consideración en cuanto a la literatura española anterior a 1975 se refiere. Muchas veces, con la intención lícita, tanto de historiadores como de críticos, por resaltar la negativa estela de la censura que se ejerció en la dictadura de Franco, se llegó a generalizar de forma errónea la idea de que durante ese largo periodo no había existido en España actividad crítica alguna. Sí que la hubo, y en el caso concreto de la novela se lleva a cabo intensamente, a pesar del freno o del filtro de la censura.

En 1944, la joven Carmen Laforet gana con *Nada* (1945) el Premio Nadal en su primera convocatoria. Estamos en los años recién posteriores a la Guerra Civil, cuando, metafóricamente, aún resuena el eco de la contienda y las heridas están frescas. Los lectores de esta obra no pueden quedar inmunes

ante la situación de desmoronamiento que vive la familia de la protagonista, situación que se relaciona directamente con la Guerra Civil. Cuando Andrea llega a Barcelona a estudiar en la universidad y se instala en la casa de sus familiares, donde conviven su abuela y sus tíos, descubre la decrepitud, la decadencia, la angustia y los enfrentamientos personales. Todo ello conduce a la violencia, el suicidio final del tío de Andrea así lo confirma. La sensación de desamparo, de desarraigo, de esos personajes se amplifica con el relato de escenas trágicas. No olvidemos que *Nada* se inscribe dentro de la novela tremendista, en la que, como una de sus características más notorias, se muestran situaciones, más que fuertes, desgarradoras.

Así pues, en *Nada* la crítica a la Guerra Civil y a la inmediata Posguerra se registra de modo explícito y con unas imágenes tremendistas que dan cuenta de la devastación personal y social que ha hecho mella en la sociedad española. Si no de igual modo, la mayor parte de las grandes novelas de la Posguerra plantean una crítica más o menos velada a la dictadura o, en parte, al estado social que ésta genera. Por nombrar sólo algunos casos muy representativos, citemos a *La colmena* de Cela –prohibido por la censura española, se publica en 1951 en Argentina; posteriormente, y tras diferentes versiones sucesivas, se publica en España en 1966 el texto definitivo–; *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio –donde el autor transmite a través de una jornada festiva de domingo de Posguerra aparentemente normal, salvo el ahogamiento de una de las jóvenes que van de excursión al río, las frustraciones que vive toda una generación de españoles *abogados* bajo la perspectiva de un rutinario presente y un futuro desconcertante–; *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos –esta novela, de la cual ya hemos comentado que abrió decisivamente las puertas a la nueva novelística española de su década, representa un caudal incesante de acusaciones, entreveradas por la ironía y por el despliegue de los juegos terminológicos y textuales que lleva a cabo el autor, hacia la dictadura de Franco y el nivel de vida, así como el cultural y científico, de los españoles–; y *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes –el sobrio novelista vallisoletano escribe una obra que recoge en cada capítulo textos bíblicos que sirven de epígrafes; al comienzo se nos muestra una esquela en honor de Mario, cuyo cadáver vela su esposa, Carmen-Menchu, que va a ser la que se encargue de contarnos la vida de su marido y la suya propia. Los elementos religiosos que señalamos y que, aparte del propósito de dotar al texto de una estructura coherente y sólida, apuntalan temáticamente la novela, crean una atmósfera de condolencia católica para con el finado que encaja muy bien con la educación religiosa que se fomenta en tiempos de la dictadura. Sin embargo, tras esas señales se refugia una crítica indirecta, aunque muy eficaz,

hacia la sociedad española de la época. Indirecta porque es Menchu quien sin querer, al hablar de las cosas que le molestaban de Mario, entre otras ir en bicicleta al instituto donde ejercía como catedrático o no aceptar bajo ningún concepto los regalos que le hacen los padres de sus alumnos, pone en solfa los criterios sociales de entonces. Mario es una persona íntegra y de izquierdas que habita un mundo con muchas sombras a las que no le queda más remedio que resignarse; pero ello no le impide mantener sus principios morales hasta los límites que le permite la estructura sociopolítica de la Posguerra española.

Estos ejemplos que se podrían multiplicar por cientos revelan cómo, a pesar de la existencia de la censura, los defectos al régimen encontraron en la literatura un vehículo crítico de enorme vigor. Es por ello que la consideración del fin de la dictadura como el momento que se estaba esperando, como un pistoletazo de salida, para desajustarse el corsé y ejercer una crítica sin límites, haya que matizarlo, pues la crítica, aun sin libertad, ya se había ejercido en las letras españolas ampliamente, y en la novela, como hemos indicado, con especial relieve. Así pues, este elemento contribuye de modo decisivo a que en el terreno novelesco se decantaran por otras fórmulas que encajaron a pies juntillas en la veta del posmodernismo³ literario, en particular haciendo referencia a la acepción que a nosotros nos parece más ajustada. Vance R. Holloway precisa los dos modos más extendidos de entender el concepto de posmodernismo: “Las dos acepciones principales del término posmodernismo coinciden con las dos fases de la generación de los setenta. La primera corresponde con el experimentalismo de los novísimos, aproximadamente entre 1967 y 1975. Por otra parte, tenemos el posmodernismo entendido como la metaficción historiográfica, en la que predomina el retorno a la historia bien contada, pero dentro de un molde autorreferencial e irónico que subvierte la estabilidad de todo sistema de representación, bien de la historia, bien del sujeto humano. Esta vertiente del posmodernismo se asocia con la segunda fase de la generación de los setenta, a partir de 1975 [...]” (2000: 274).

El acento que se ha puesto en la novela española de las últimas décadas hacia esa consideración del “retorno a la historia bien contada”, nos hace decantarnos claramente hacia la segunda acepción señalada por Holloway, sin olvidarnos que no se puede descontextualizar este movimiento cultural y artístico de un panorama internacional en el que van desapareciendo los grandes enfrentamientos ideológicos de la Guerra Fría y se impone la idea del pensamiento único y del neoliberalismo económico⁴. Todo lo cual se expone en el campo de la novela a través de una literatura que se caracteriza

por el acriticismo y, desde el punto de vista formal, por la narratividad. A nadie se le escapa que la complejidad textual de la novelística europea de los cincuenta, que encuentra referentes en España poco tiempo después, se incardina en un contexto de crítica generalizada al irracional despropósito de la II Gran Guerra Mundial llevado a cabo por las sociedades, a priori, más avanzadas del planeta, incluso desde el punto de vista cultural. Las rupturas textuales son, como correlato de las técnicas vanguardistas de entreguerras, otro medio más de transgredir las normas sociales. En suma, ir contra corriente.

En la novela española de las últimas décadas, de esos dos factores, el acriticismo y la narratividad, ha pesado más este último argumento para incorporarse al posmodernismo. Hemos considerado, y no nos vamos a desdecir ahora de ello, que por diversas razones, que hemos tratado de explicar, la respuesta novelesca tras la muerte de Franco no fue tan virulenta como cabía esperarse en principio. De hecho, hemos incidido en la idea de que el público lector eligió unas maneras narrativas que lo alejaran de todo lo que sonara a un pasado de casi cuarenta años. Pero, aun siendo esto así, ¿podemos asumir que en la novelística española se produce un acriticismo generalizado que coincide con una de las premisas más notorias de la literatura posmodernista? Opino que no, que aun siendo menos profundo, o menos hiriente, en la mayor parte de los casos de lo esperado, la factura de la Guerra Civil y de la Posguerra ha pasado rindiendo cuentas —y continuará porque se convierte por naturaleza en un tema de nuestra idiosincrasia sociocultural— y en la novela se ha advertido esta memoria crítica, aunque se pueda decir que en muchos casos esté atenuada. Se podrá argumentar contra esto que multitud de títulos se adentran en otros territorios, y es cierto, no hay más que mirar para la novela de aventuras, en la que en España hemos tenido la fortuna de gozar de un auténtico especialista, como es el caso de Arturo Pérez-Reverte, cuya dimensión entre el público es merecida y extraordinaria. Pero aún así, no me convence la idea de que la novela española de las últimas décadas es del todo acrítica.

Cuando concebimos este trabajo, que se inserta en un estudio más amplio sobre la novela española a partir de 1975, partimos de la convicción de que los postulados fundamentales en la novela posmodernista en la literatura occidental se daban exactamente del mismo modo en España. Así que comenzamos a analizar un conjunto elevado de novelas sobre la base de ese presupuesto, demostrar que en la novelística española se ejercían también el acriticismo —espoleado por esa actitud de desviación de la vista hacia otro lado que no *sonara* al consabido marbete de la Guerra Civil y de la Posguerra de la que se quería huir cuanto antes— y la narratividad. De ese análisis vinimos a considerar que, si bien este último aspecto formal de la narratividad,

se hacía prácticamente común en los textos leídos; no podíamos decir lo mismo sobre la desaparición de la crítica. En la línea de la novela de la memoria, antes hablábamos por ejemplo de Manuel Vicent, con su *Tranvía a la Malvarrosa*, o la más reciente *Rabos de lagartija* (2000) de Juan Marsé. En la obra de Vicent, la visión melancólica y mediterránea del pasado del protagonista se asocia a atisbos de una realidad de Posguerra criticable, aunque como hemos señalado sobre este relato sin la contundencia que sí posee, por ejemplo, *Rabos de lagartija*. También en la tendencia que, haciendo un paralelismo con la poesía, podríamos llamar novela de la experiencia, se puede rastrear un fondo crítico. Es el caso de Javier Marías con *Todas las almas* (1989), donde se impone su barroquismo estilístico sobre la base de la introspección en las relaciones personales, pero en la que también se advierte una visión crítica en torno al mundo universitario de Oxford, que puede ser metáfora de una reflexión más amplia sobre atribulados valores de la sociedad occidental. La crítica se perfila en la novela negra, o más en concreto en la que, a nuestro juicio, es la vertiente más interesante de la novela negra: aquella alimentada por la gran novela negra norteamericana, entre la que descuellan los clásicos Dashiell Hammett y Raymond Chandler, y que opta por un tipo de relato en el que importa tanto como la resolución del crimen, o quizás más, la reflexión social y la caracterización de los personajes, muy vinculados al orbe de la marginalidad, con claras huellas naturalistas, e incluso tremendistas. La serie protagonizada por el cáustico detective Pepe Carvalho, creación del añorado Manuel Vázquez Montalbán, es un paradigma de esta clase de acercamiento a la novela negra que tanto ha calado en el público español. Dentro de esa serie, una novela como *La Rosa de Alejandría* (1984) no es precisamente un ejemplo de novela negra plana, donde el autor sólo se preocupa de la resolución de un caso —la clásica novela de Agatha Christie, donde el misterio es el inductor de la lectura—; en esta obra de Manuel Vázquez Montalbán hay un ahondamiento en el lado más oscuro de la personalidad humana, distinguiéndose una crítica, más que particular, general hacia una sociedad que vive bajo los roles de lo que es *correcto* o *incorrecto* según lo que hayan determinado las normas sociales.

Beltenebros (1989) de Antonio Muñoz Molina, *El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendicutti, o *Los amigos del crimen perfecto* (2003) de Andrés Trapiello, son otras tantas novelas, de distinto registro, que exponen una crítica explícita a la Guerra Civil y a las consecuencias que genera en la Posguerra, tanto desde el punto de vista sociopolítico como cultural, porque es indudable que, queramos o no, se forjó en ese tiempo una herencia que, incluso los que no nacieron durante esa etapa, la han recibido en mayor o menor grado. Claro

está que en este periodo se han publicado miles de relatos y que nuestra mirada, aun siendo, creemos, amplia, no ha abarcado esa totalidad; sin embargo, nos ratificamos en lo expuesto: entre los dos parámetros que hemos seleccionado para hablar de lo que es una novela posmodernista —el acriticismo y la narratividad—, en el caso concreto de la literatura española es el componente de la narratividad el que actúa como soporte básico, como eje vertebral de esta novelística, advirtiéndose un escoramiento hacia el acriticismo, pero no hasta el punto de que desaparezca la perspectiva crítica en un porcentaje realmente significativo para decidirnos a aceptar el presupuesto del acriticismo del mismo modo que el de la narratividad, que sí vemos con un alcance enorme —tampoco buscamos de forma matemática el cien por ciento, porque sabemos que la homogeneidad en los procesos culturales no existe—. Lo cual nos parece fantástico porque se erige un rasgo interno, textual, como aquel que encamina, o que engloba, a la práctica totalidad de la creación novelesca posmodernista que se ha escrito en España en los casi últimos treinta años; así como porque, desde nuestras propias consideraciones literarias, la recuperación del relato, de la narración, supone retomar el principio elemental de la épica, el contar una historia, una hazaña o una tragedia, a través de un narrador que se convertía en vehículo de transmisión. Es volver a los viejos modos, a la médula de la narrativa; el lector quiere que le cuenten historias y los novelistas han vuelto a contárselas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, A. et ál. (1987). *Letras españolas: 1976-1986*. Madrid: Castalia.
- CALINESCU, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- CASTRO GARCÍA, M.^a I. DE (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual*. Madrid: UNED.
- DOLGIN, S. L. (1991). *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona: Anthropos.
- FUKUYAMA, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- HOLLOWAY, V. R. (1999). *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- HOLLOWAY, V. (2000). Poética posmoderna y novela. En F. Rico (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento. Historia y crítica de la literatura española*, tomo 9/1 (pp. 272-275). Barcelona: Crítica.
- JAMESON, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós.

- MARTÍNEZ CACHERO, J. M.^a (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Castalia.
- NAVAJAS, G. (1996). *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- PEREIRO, P. (2002). *La novela española de los noventa: alternativas éticas a la postmodernidad*. Madrid: Pliegos.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1992). La novela. En F. Rico (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, tomo 9 (pp. 249-284). Barcelona: Crítica.
- VILLANUEVA, D. (1992). La “nueva narrativa española”. En F. Rico (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, tomo 9 (pp. 285-292). Barcelona: Crítica.
- VILLANUEVA, D. (1994). Pluralismo crítico y recepción literaria. En D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* (pp. 11-34). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

NOTAS

- 1 “Así, a fuerza de advertencias, reconvenções y deserciones, se llegó a la negación por el ridículo cuando a César Santos Fontenla se le ocurrió lanzar en las páginas de la revista *Triunfo*—1969— el despectivo «Generación de la berza» como nombre calificador de la obra y afanes de los novelistas realistas sociales. Desde entonces, *berza* y *sándalo* quedaron enfrentados como especies aromáticas significativas de sendas modalidades novelescas, la segunda de las cuales surgía esplendorosa y exquisita sobre los desagradables restos de su agonizante compañera [...]” (Martínez Cachero, 1997: 264-265).
- 2 “Con *La saga/fuga de J.B.* (1972) comienza, con toda probabilidad, la verdadera «transición novelística», si se me permite la frase; es decir, un proceso complejo, que trasciende los límites de una novela por influyente que ésta sea y la actividad certera de un solo escritor. [...] Se trataba, simplemente, de recuperar la narratividad, proceso en el que también estaban inmersas por aquel entonces otras novelísticas europeas sobre las que no pesaban los condicionamientos históricos y políticos de la sociedad española.” (Villanueva, 1992: 285).
- 3 El término de posmodernismo ya está acuñado en el ámbito literario. Sin embargo, a nuestro juicio debería haberse utilizado en España el de posmodernidad por dos motivos esenciales: primero, porque se puede confundir con otro contexto literario llamado así precisamente y que se ubica tras el modernismo de finales del XIX y principios del XX; segundo, de las acepciones que sobre este término se dan en la narrativa española optamos precisamente por lo que va más allá de la modernidad del siglo XX, sobre todo en el campo formal, que, paradójicamente, se basa en la recuperación de hábitos narrativos tradicionales en detrimento de juegos experimentales que llegan incluso a la ruptura o desaparición de la anécdota o trama argumental. El prefijo pos- no se identificaría con el epigono de la modernidad, sino con lo que acontece tras ella.

- 4 Recordemos que Francis Fukuyama llegó a hablar del final de la historia (1992), al defender la tesis de que el sistema neoliberal, tras la simbólica caída del Muro de Berlín, se había impuesto definitivamente en el mundo como el modelo sociopolítico y económico triunfante; un único modelo al que, de un modo u otro, se han de someter todas las sociedades.