

# INTRODUCCIÓN: LAS CLAVES DE LA TRANSICIÓN

Enric Bou/Elide Pittarello

*Todas las cosas son palabras del  
idioma en que Alguien o Algo, noche y  
día, escribe esa infinita algarabía que  
es la historia del mundo.*

Jorge Luis Borges

## I

Este volumen colectivo afronta algunas de las actividades literarias que se desarrollaron en España desde las primeras apariciones de nuevas voces crecidas al margen de la dictadura, los Novísimos. Son los protagonistas de una auténtica revolución estética y cultural, a partir de la publicación de *Arde el mar* de Pere Gimferrer en 1966, hasta el momento de asentamiento de la llamada Transición en torno a 1992, fecha que coincide con la publicación de *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina y *Corazón tan blanco* de Javier Marías. El grupo de jóvenes escritores bautizados como Novísimos, gracias a una antología de Castellet de

1970, renovó el arte realista y politizado de los años precedentes con un nuevo modo de representación de la realidad basado en una recuperación de la vanguardia y una visión irónica del pasado, que luego ha sido melancólica o reivindicativa. En el año 1992, la España democrática se había transformado notablemente, convertida en un país dinámico hasta el punto de que Gianni Vattimo bautizó Madrid como capital posmoderna del mundo. Los sobrinos (en sentido figurado) de estos escritores, pese a su posible contradicción generacional y a su apego a una renovación de la literatura de corte cosmopolita, culminaron el cambio. Una frase de Manuel Vázquez Montalbán sintetiza el fenómeno: «[la] consagración de la pluralidad es una conquista importante y representa una cierta normalización de la sociedad literaria, en cuyo proceso no hay, insisto, un antes y un después de la muerte de Franco» (Vázquez Montalbán 1991: 14). Aunque quizá todavía haya menos acuerdos acerca del momento que marca el fin de un proceso de transformación de España, es obvio que una fecha como la de 1992, con todas sus connotaciones, fija un momento de transformación irreversible. Ya nada pudo ser como era antes. Nada sería como habían soñado tantos. 1992 es una fecha más bien arbitraria. Santos Sanz Villanueva propone 1975 como el año decisivo que propulsa el cambio. Mainer propone 1990, Vilarós, no sin sorpresa para muchos, propone el 1993, por coincidir con el tratado de Maastricht. El de 1992, con las magnas celebraciones y desmanes (JJ. OO. de Barcelona, Expo en Sevilla, Madrid capital cultural europea, celebraciones del V Centenario del descubrimiento de América), sitúa sin lugar a dudas a España en el mapa.

Responde a dos posibles planteamientos epistemológicos: la atención al impacto que la actividad propiamente política pudo tener en un grupo de entonces jóvenes escritores (la muerte de un dictador); y el seguimiento de las modificaciones estéticas, muy agudas a fines de los años sesenta. Si atendemos sólo a uno de estos modelos, terminamos en el callejón sin salida de la cultura influenciada por la política y en el estudio y apología del particularismo peninsular, que se arrastra desde hace siglos. Si nos fijamos sólo en el segundo, corremos el riesgo de no tener en cuenta la especificidad de la Península. Por eso parecía aconsejable optar por un modelo mixto, adoptando una doble perspectiva que pusiera el énfasis en los abundantes y muy significativos cambios que se producen a partir de fines de los años sesenta («la década prodigiosa» en la terminología de Pedro Sempere y Alberto Corazón) y que, como

argumentó con autoridad Eric Hobsbawm (1994), resultan en una de las grandes transformaciones que ha vivido el mundo occidental después de la Segunda Guerra Mundial. Pero sin perder de vista la contribución de algunos protagonistas más jóvenes que se aprovecharon también de ese *Zeitgeist* y que hicieron mucho por renovar el estado de la literatura en España. La selección de autores, que va desde Manuel Vázquez Montalbán a Antonio Muñoz Molina, da muestra de una variedad de modos y géneros no exhaustiva, pero sí suficientemente paradigmática como para tomar el pulso, con unas garantías mínimas, a un tiempo épico.

Hay varias maneras reconocidas de referirse a grupos y a momentos de ese periodo. Quizá las más establecidas son aquellas que se fijan en cuestiones de género (literario) o grupo, más o menos generacional. Así desde 1970 se popularizó un marbete a partir de la antología de Josep María Castellet. Con todos sus problemas y limitaciones, por inclusión, exclusión, protesta o reducción al absurdo, esta obra se convirtió en punto de referencia: el apelativo Novísimos, de importación italiana, sirve para referirse a un grupo preciso o, ahora, desde la distancia, se puede ampliar a un momento de transformación.<sup>1</sup> El dictador murió en la cama (de un hospital), pero su legado había empezado a descomponerse en vida. El mayo del 68 se produjo en las universidades españolas en 1966 y continuó celebrándose hasta la desaparición de la dictadura. Desde una perspectiva cultural, el grupo que nos interesa es el primero nacido después de la Guerra Civil. Este hecho no sólo implica un cambio de enfoque, sino la coincidencia —por edad— con la transformación radical de los principios que regían el mundo.

Todos los autores que seleccionamos, en el momento de su incorporación al sistema literario hicieron suya la denuncia enérgica que Antonio Martínez Carrión entabla en la «Poética» incluida en *Nueve novísimos*. Entre otras cosas el poeta recordaba «el impacto de la última narrativa latinoamericana, que nos ha hecho recordar que utilizábamos un lenguaje y no un arenque fosilizado, si se atendía a lo que escribíamos los autores españoles en castellano» (Castellet 1970: 91). Declaraciones como esta sustanciaban de manera suficiente el paradigma de partida de nuestra selección. Se trata, pues, de un grupo de escritores que revolucio-

---

<sup>1</sup> Tenemos en cuenta las protestas airadas, no sin fundamento, de Jenaro Talens (1989), el cual sería reivindicado en un congreso sobre Novísimos (*Poéticas novísimas: un fuego nuevo*, Universidad de Zaragoza, 23-27 de abril de 2002), cuando el crítico José María Pozuelo Yvancos lo declaró el mejor poeta del grupo de los Novísimos.

cionan el lenguaje y para los que es fundamental el ejemplo literario de lo que con la misma lengua se hace en otras latitudes. No se refugian en la particularidad hispánica y huyen de los nefastos conceptos generacionales que impiden apreciar con mayor amplitud fenómenos culturales. Sin duda nuestra afición al comparatismo jugó un papel en la adopción de este enfoque.

Hasta ahora los estudios sobre este periodo de transición entre dictadura y democracia han optado por dos caminos: uno es el estudio generacional basado en lo que aporta a la cultura un grupo de escritores (Andrew Debicki, Birute Ciplijauskaitė y Guillermo Carnero). Este análisis no tiene en cuenta algunos de los factores clave que se producen en aquel momento, como es el fenómeno de la internacionalización. Conscientes de esta dificultad, un segundo grupo de críticos ha estudiado sólo las tendencias internacionales y los movimientos culturales del periodo, es decir, la «posmodernidad» (Gonzalo Navajas y Antonio Sobejano-Morán).<sup>2</sup> Es evidente que la aplicación literal de modelos estéticos europeos o norteamericanos a la actividad cultural española no refleja de modo satisfactorio la complejidad de la situación cultural de España. El primero de estos planteamientos resulta demasiado local, el segundo demasiado general. No se analizan las luchas entre fuerzas culturales de fondo, entre lo viejo y lo nuevo, entre los restos casposos del franquismo y el flamante cosmopolitismo.

Quedan muchas cuestiones por plantear y contestar: ¿Qué eventos y figuras artísticas han sido importantes para la expresión cultural de esta nueva España? ¿Cuáles han sido los problemas estéticos que se han planteado los artistas que empezaron a escribir en este tiempo? ¿Cuál es el papel que tiene la emergencia de culturas como la catalana, que fueron suprimidas o prohibidas durante la dictadura? ¿Cuál es el papel de la integración e interrelación entre dos centros culturales como Madrid y Barcelona durante los años sesenta y setenta? ¿De qué modo la manipulación o supresión de la memoria histórica ha afectado a la literatura? Son éstas algunas de las muchas preguntas a las que los ensayos reunidos en este volumen pueden ofrecer alguna luz.

---

<sup>2</sup> Algunos críticos han llegado a hablar de «posmodernismo, como si hubiera una continuidad cronológica entre la poesía finisecular (del XIX) de Rubén Darío y la de los años sesenta (del XX). Obviamente hay unas afinidades estéticas entre Darío y Gimferrer o Darío y Carnero, pero el posmodernismo es otra cosa.

El objetivo de este libro es reunir una serie de estudios monográficos dedicados a los autores y obras más relevantes del periodo para así, desde una mirada colectiva de estudiosos en universidades italianas, españolas y norteamericanas, poder plantear respuestas a algunos de estos interrogantes. Más de treinta años después de la muerte de Franco es posible evaluar con un mínimo de perspectiva el impacto de algunos de esos libros y autores, no sólo como datos aislados o contribuciones individuales, sino bajo una mirada de grupo. Un referente es el fascinante libro de Denis Hollier, *A New History of French Literature* (1994), que enfoca la historia de la literatura francesa desde una mirada colectiva, con artículos que presentan una perspectiva poliédrica sobre el «champ de la littérature». Algo semejante podría hacerse con este periodo de la literatura española contemporánea, y este libro puede ser un primer paso. Reconocemos que todos estos marbetes generacionales y epocales pierden interés y fuerza, dejan de ser útiles, cuando los autores empiezan a separarse y crean una dimensión personal de sus obras. Avanzan por caminos distintos y por lo tanto se entienden mejor individualmente, y menos como grupo. Si en sus inicios no es difícil destacar coincidencias entre Pere Gimferrer y Guillermo Carnero, ¿tienen que ver algo entre ellas sus últimas manifestaciones literarias? Por eso el énfasis en los diversos capítulos del volumen recae en la coincidencia en unos orígenes y las diferencias en las evoluciones posteriores de cada uno de ellos.

Los autores reunidos aquí reflejan un fenómeno de fondo, que es el de la transformación de un mundo en los últimos años del siglo xx. Como explicaba Vázquez Montalbán a propósito del ciclo novelístico protagonizado por el detective Carvalho:

es una memorización de la transición, pero no sólo de la española, sino de esa transición global que lleva desde todas las esperanzas de los años sesenta (la píldora anticonceptiva, las revoluciones blandas, los fusiles con claveles, las comunas, los movimientos contraculturales, todos los mayos fallidos) al grado cero del desarrollo, a la involución de las conquistas sociales, al sida, al ceño represivo del papa polaco, a la victoria del imperialismo y del capitalismo multinacional, al reconocimiento de la imposibilidad del crecimiento continuo material y espiritual. A la crisis total de la posibilidad de vanguardia y utopía (citado en Muniesa 2005: 247).

Esta transformación del mundo afecta de manera total al periodo que nos interesa, y desde posiciones de utopía en los años sesenta, hasta si-

tuciones de mayor escepticismo es lo que conecta a los autores seleccionados.

## II

El grupo (y el momento) de los Novísimos tuvo la feliz coincidencia de constatar los cambios en un sistema político —el franquismo— y detectar las grietas en su control férreo de la censura que abarcaba a toda la actividad cultural. Alabados o vilipendiados, los Novísimos contribuyeron al abandono de la así llamada literatura comprometida, de denuncia política y social, bostezante a veces, brillante en otras ocasiones. El venecianismo, decadentismo, neomodernismo, culturalismo, alejandrino, sensibilidad *camp*,<sup>3</sup> irracionalismo, *revival*, metapoésia, esteticismo: fueron éstas las herramientas literarias empleadas por este grupo de poetas que querían cuestionar y hasta subvertir la maquinaria estético-ideológica de la represión franquista (Candelas Colodrón 1996: 17; Jiménez 1989: 2). Vistos a distancia de casi medio siglo, ellos son los que concentran la maniobra de cambio que, a poco de empezar, coincide con una singular transformación política (y cultural) en España: la llamada Transición. Sin llegar a los extremos de la Guerra Civil como campo de estudio, el momento del fin de la dictadura y de la Transición hacia una democracia ha tenido un gran atractivo para estudiosos. La importancia del momento es a todas luces indiscutible, puesto que después de cuarenta años de durísima dictadura represiva, se abría la posibilidad de una forma de democracia en España. A la española. Desde entonces, al pie del cañón de la historia, o en valoraciones retrospectivas, dos opciones de interpretación conviven. La primera opta por apreciar un cambio radical directamente relacionado con los sucesos del 20 N de 1975. Una escritora como Carmen Martín Gaité, por ejemplo, tradujo este evento en un nuevo estilo narrativo, como puede verse en uno de sus mejores libros, *El cuarto de atrás* (1978). Muchos críticos e historiadores, abogan también por esa posición. Aunque coexiste con la opinión de que «la deslegitimación cultural del franquismo fue un fenómeno muy precoz»

---

<sup>3</sup> El término *camp* se utiliza en este contexto en el sentido que le dio Susan Sontag en «Notes on “Camp”» (1964, 1969), como banalidad, artificio, mediocridad o ostentación exagerada que llegue a tener un atractivo perversamente sofisticado. También destacaba el artificio, la frivolidad, las ínfulas de clase media y el exceso provocador.

(Mainer 2006: 153). Joaquim Molas, por su parte, opina a propósito de la literatura catalana que el periodo comprendido por los últimos años de la dictadura hasta 1984 constituye una verdadera explosión que abrió una enorme cantidad de expectativas en una mezcla de continuidad y cambio. O de combinación de la iniciativa privada y uso de la cultura para la movilización político-social; de inicio de recuperación de las estructuras institucionales que desaparecieron en 1939 y de experimentación de nuevas ideas, formas y métodos (Molas 2006: 173).

Cabría hablar de una cronología política (más o menos aceptada), y que afecta de algún modo al funcionamiento del país y por ende al sistema literario, desde una perspectiva de la Transición (política). Después de unos años de anarquía y confusión, alegría y desencanto (1976-1981), una tentativa fallida de golpe de Estado que consiguió algunos de sus objetivos fundamentales (el acoso y control de las autonomías históricas), se entró en una fase de profunda transformación económica, periodo también de corrupción y abusos de poder (ETA y GAL). Más allá de dos fechas simbólicas pero de poca utilidad para la historia cultural (1975-1982), muerte del dictador y primer gobierno socialista, hitos importantes son el ingreso en la Unión Europea (entonces tan sólo CEE) en 1986, o el año santo de celebraciones mí(s)ticas: Expo de Sevilla, Juegos Olímpicos de Barcelona, con sus excesos consabidos y derroche de autobombo, pero que culminó un proceso de alejamiento de la dictadura. Suscitó más polémicas la celebración del V centenario del descubrimiento de América.

En la ya inmensa colección de libros de historia sobre la Transición política española se reincide en el planteamiento de algunas cuestiones básicas: la supuesta victoria de los «nacionales», la difícil aceptación de los principios democráticos por parte de algunos sectores de la sociedad, o la fácil trivialización de todo: factores que conducen al «desencanto».<sup>4</sup> Manuel Vázquez Montalbán, por su parte, definió la Transición como «una correlación de debilidades» (citado en Muniesa, 2005: 220). Lo que ocurrió es que se produjo una situación (recordemos: Franco murió en la cama de un hospital) de respeto a los derechos adquiridos por los vencedores de la Guerra Civil de 1936-1939. Como decía el mismo escritor: «Contra Franco estábamos mejor». La constitución democrática

---

<sup>4</sup> Bernat Muniesa ha utilizado algunos títulos que no dejan lugar a dudas: *Dictadura y transición: la España lampedusiana, La gazza ladra*.

consagró privilegios, santificó abusos y perpetuó injusticias, concentradas en la sección 3 del artículo 9.<sup>5</sup> Un comentario editorial de *El país*, de 22 de agosto de 1979, especificaba los términos del conflicto:

Una de las consecuencias de lo que Vázquez Montalbán considera el resultado de una «correlación de debilidades» ha sido el escrupuloso respeto a los derechos adquiridos, cualesquiera que fueran sus orígenes, con posteridad a julio de 1936, aunque ese principio, en algunos casos, consagre privilegios, santifique abusos y perpetúe injusticias. La aceptación de este supuesto, reconocido en la Constitución, ha representado, en determinados campos, una pesada carga para el erario público, sufragado mediante los impuestos de los ciudadanos. [...] El diseño de la reforma suarista fue aceptado y asumido por la abrumadora mayoría de las formaciones políticas y de las fuerzas sociales situadas, a lo largo de cuatro décadas, a la intemperie de la ilegalidad y la represión (citado en Muniesa 2005: 21).

El reciente libro de Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, compone una versión a la vez objetiva, ficcional e hiperrealista, de algunos de los eventos en torno al golpe del 23 F, planteando al mismo tiempo una reflexión sobre las tensiones principales: los pactos del olvido, las transformaciones de los grupos políticos a ambos extremos del espectro ideológico, la rebelión de la España eterna ante las exigencias de las nacionalidades históricas.

Los Novísimos, que empezaron a publicar en un tiempo de represión, pero olvidando la existencia de la censura, se encontraron en los años setenta ante un panorama radicalmente cambiado. Se vieron obligados a plantearse cuestiones de estética y ética. O literatura y política. Un debate que ya desde Aristóteles y Platón arrastramos en los intentos de definición de los fenómenos culturales. El grupo de los Novísimos vive de pleno algunas de las profundas transformaciones que se produjeron en el mundo occidental después de la Segunda Guerra Mundial. Eric Hobsbawm, uno de los últimos grandes historiadores marxistas, ha definido la existencia de una «edad de oro» entre 1947 y 1973, durante la cual se produce una «revolución cultural» sin precedentes que se mate-

---

<sup>5</sup> «La Constitución garantiza el principio de legalidad, la jerarquía normativa, la publicidad de las normas, la irretroactividad de las disposiciones sancionadoras no favorables o restrictivas de derechos individuales, la seguridad jurídica, la responsabilidad y la interdicción de la arbitrariedad de los poderes públicos.»



rializa en una nueva autonomía de la juventud, ya que se convierte en un estrato social independiente (héroes jóvenes que viven al máximo y mueren jóvenes). La juventud no era sólo una fase vital «de pasaje», sino que se iba a convertir en la «fase culminante del desarrollo humano» (Hobsbawm 1994: 327). La «cultura juvenil» se convierte en la cultura dominante en el mundo occidental, a causa de factores como la masa concentrada de poder adquisitivo, el hecho de que cada nueva generación de adultos había pasado por la experiencia de la cultura juvenil con experiencia propia y estaba marcada por esta experiencia. O bien la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico da una ventaja tangible a la juventud sobre los otros grupos, con una inversión del papel de las generaciones: los padres tienen que aprender de los hijos. Por último, destaca el historiador británico la «asombrosa internacionalización» por el auge de la industria cinematográfica norteamericana en el periodo de entre guerras. Esto se puede comprobar, por ejemplo, en la fuerte presencia del imaginario de Hollywood en textos fundamentales de muchos de los Novísimos. No es casualidad que algunos de ellos empezaron su labor como críticos cinematográficos (Pere Gimferrer o Terenci Moix), y para todos ellos los referentes filmicos son tan importantes como los literarios. Destacan los contactos personales del turismo juvenil internacional; la red mundial de universidades —Sorbona, Berkeley, Berlín, etc.—; o la fuerza de la moda en la sociedad de consumo (Hobsbawm 1994: 328). Existe también un «abismo histórico», que consiste en la gran diferencia entre los nacidos antes de 1925 y después de 1950, es decir, el divorcio respecto al pasado de los jóvenes. Vivían en sociedades fracturadas, que habían soportado cataclismos profundos (Guerra Civil española, revoluciones comunistas, ocupación de Japón y Alemania, descolonización). Los mayores habían tenido experiencias demasiado diferentes, inexplicables para ellos e incomprensibles para sus retoños. La cultura juvenil era populista: se aceptaban como modelos la música rock, el lenguaje del vestido, los gustos de la clase baja urbana. La cultura juvenil era también iconoclasta, como demostraban los eslóganes del mayo francés «prohibido prohibir», etc., a raíz de los cuales se produjo una radical liberación personal y social a través de nuevas percepciones acerca del sexo y el uso de las drogas. Pedro Sempere y Alberto Corazón en *La década prodigiosa* (1976) ofrecieron un inteligente panorama de los años sesenta, poniendo en relación fenómenos específicamente españoles, de la sociedad franquista, con los movimientos revoluciona-

rios y culturales que estaban transformando los países occidentales. Es una prueba de la disonancia, en aquel momento, entre España y el resto del mundo, pero también de la existencia de ciertas afinidades, con el consecuente impacto en la sociedad española.<sup>6</sup> José Olivio Jiménez, por su parte, propuso los diez mandamientos de la estética novísima.<sup>7</sup> Estos mandamientos son afines, en versión hispánica, a la renovación detectada por el historiador británico.

En España, en sintonía con Europa, por primera vez simultánea y casi inconscientemente se produce una revolución cosmopolita de grandes dimensiones, a partir de la «revolución cultural» de la «edad de oro» de los años sesenta. Precisamente fue éste un aspecto de la renovación que había de ser muy perturbador para los escritores realistas que habían precedido a los Novísimos en pocos años. Se impulsaba la desacralización de la literatura como máxima forma expresiva, y el descrédito del realismo con connotaciones militantes. Un buen ejemplo de esta mezcla de niveles y de muy distintas nociones culturales lo podemos leer en el epígrafe admonitorio con que se inicia el cuento de Terenci Moix,

---

<sup>6</sup> El índice ilustra el enfoque: «Beat: la sensación de estar golpeado», «Hip: contravalores, droga, amor, psicodelia, paraphernalia», «Pop: Rick, Elvis, Bob Dylan, Beatles», «Mayo: la imaginación y el poder», «Masculino-Femenino: una revolución controlada», «Moda: la moda como mensaje. Consumo y autodestrucción», «Fads: modas urgentes, metáforas ambientales (streaking)», «Pelo, vida, fuerza y sexo», «Macluhano: la expansión del campo de lo posible».

<sup>7</sup> Esteticismo («deleitoso apurar la belleza autónoma de esa misma palabra [brillo o fulgor de la palabra], en una suerte de preciosismo verbal»); actitud surrealizante, por la «impregnación del lenguaje de las posibilidades sugerentes del irracionalismo poético»; culturalismo, como gusto por incorporar al poema el dato de cultura, o a partir de éste: lo «literario» en su sentido más amplio; el minimalismo o poética del silencio, en una «ardua vigilancia sobre una palabra que se quiere esencial y tensa, depurada y concisa»; «un cierto hermetismo crítico [...] a partir de un código muy personal y aun críptico del lenguaje por el que la vivencia personal quedase trasmutada a clave secreta y cifrada»; «afanoso designio de experimentación radical sobre la materia lingüística misma» (letrismo, poesía visual...); indagación sobre la poesía dentro del texto poemático; esto es la poesía como reflexión y crítica del lenguaje y el poema como ejercicio de intelección metapoética; «un lirismo acendrado, bien en consonancia con las vibraciones misteriosas o mágicas que el yo recibe de lo más secreto de la realidad y de la memoria propia, o ya con una palpitación existencial —y aún confesional bajo sus máscaras— de signo más inmediato»; aprovechamiento poético de la mitología *camp* en nombres y temas (y aun técnicas) tomadas del cine, la radio, la televisión; o sea de ese mundo por lo general preferido de la cultura *pop*; posmodernidad: anulación de las lindes entre cultura de élites y cultura popular (Jiménez 1989: 1-2).

«Màrius Byron». Moix titulaba el epígrafe de «Nota imprescindible», y en él podemos leer: «Si el lector no ha llegit o vist —o no n’ha sentit parlar— els elements que detallo tot seguit (és a dir, si no ha nascut a Barcelona del 1942 cap amunt —la qual cosa d’altra banda no és totalment necessària—) val més que s’estalvi de llegir l’increïble [*sic*] odissea de Màrius Byron». Después de estas palabras tan condescendientes añadía un listado de «elements necessaris», que debían formar parte de la cultura del hombre nuevo:

Poesia victoriana. / Pel·lícules americanes Fox, Metro i Universal dels anys trenta i quarantes. / *L’Atlàntida*, de Pierre Benoit. / Novel·les d’Agatha Christie. / *El Ladrón de Bagdag*, versió d’Alexander Korda, amb Sabú. / Pel·lícules en color sistema Nathalie Kalmus (ergo, no t’hi fixis). / Modesty Blaise, amb direcció de Joseph Losey. / Cançonetes «pop» anys trenta i quarantes del tipus d’«Ojos Verdes» i «Romance de Abril y Mayo» (Conchita Piquer), «Dos cruces» (Ana María González), «Camino Verde» (Juanito Segarra), «Campesina» i «El mar y tú» (Jorge Sepúlveda)... / Novel·les de P. C. Wren. Tebeos: Superman, Flash Gordon, El Guerrero del Antifaz, Pulgarcito (assenyaladament «Inspector Dan»), Aventures de l’F.B.I... / Comèdia musical americana: *My Fair Lady*, *Camelot*, *Kismet*. / Virgeries de Vincente Minelli. / *Ella*, d’Edgard R. Hagarad [*sic*]. / *Carmina Burana*, de Carl Off, *Les Nacions*, de Cuperain, i la obra completa de Mozart i Scarlatti posada ben baixet mentre hom llegeix la *Ligeia* de Poe tot pensant en Barbara Steele. / Notes de la vida política nacional anys trenta i quarantes. / Poesia de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero i Antonio Sarrión. / Obra pictòrica d’Hubert Robert. / And so on, so on, so on... (Moix 2003: 115-116).

Este texto de Moix da fe de la naturaleza y fuerza del cambio generacional que se había producido. Indica un profundo cambio de modelos literarios, de referencias semánticas, de experiencias vitales. Se trata del primer grupo de escritores que no ha vivido la Guerra Civil, que ha alcanzado la mayoría de edad en los años sesenta, cuando el mundo ha cambiado profundamente. Adoptan una actitud de cinismo con respecto al pasado, fomentan las instancias del feminismo o la aceptación de las posiciones gay.

La lista, aparentemente interminable y expresamente caótica, nos da una idea bastante exacta no sólo de la tendencia a la hipérbole que después ya dominó totalmente la obra de Moix, sino, también, de aquello que le apasionaba en el momento de iniciar su vida pública como escri-

tor. No hace falta ser muy perspicaz para percatarse de que en la lista dominan unos valores y unas obras que tienen una finalidad provocadora. Precisamente ésa era la intención del autor: *épater le bourgeois*. Lo interesante aquí, de todos modos, es que se trata de una de las primeras manifestaciones públicas de esta estética alternativa, que levantaba la cólera de los autores más viejos y consagrados. La lista de Moix nos hace caer en la cuenta de otro hecho: la importancia de los medios de comunicación de masas para estos escritores. En efecto, hay muy poca presencia de la literatura tradicional, y, en cambio, dominan con mucho otras formas expresivas: la literatura de masas —la novela policíaca—, la canción popular y el cine. Tres de los elementos que han contribuido a una cultura de masas fuerte, después de la Segunda Guerra Mundial.

En esta cultura hecha en (y distribuida por) los medios de comunicación, se ha propiciado enormemente la creación y divulgación de figuras «míticas», con un sentido también sincrético, ya que se mezclan personas de todo tipo: futbolistas, políticos, artistas de cine, intelectuales. Como dijo Umberto Eco: «Los *mass-media* tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando “tipos” reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias» (Eco 1968: 48).

Lo más destacable es el hecho de que, ahora, los mitos no tienen el mismo sentido que habían tenido los mitos clásicos, y ya no sirven para sublimar los deseos de un grupo social, de una generación, de un grupo cultural o bien de un autor. En esta sociedad de consumo maximalizado, los mitos en buena parte sirven para controlar a las masas. Tal como decía Castellet:

Se trata, pues, de la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es, en definitiva, en nuestro siglo —promovido por las derechas o por las izquierdas reinantes, da lo mismo— un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido (Castellet 1970: 28).

Lo que Castellet se dejó en el tintero (o no lo pudo ver por excesiva proximidad) es que todas estas actitudes tienen algo que ver con un fenómeno completamente nuevo, que podríamos calificar como de «vivir

en los medios». A partir de este momento, y con una intensidad desconocida hasta entonces, la gente empezó a vivir asomada a esa ventana indiscreta que proporciona la radio, la televisión o el cine. Ello facilitó la aparición de una cultura aparentemente internacional y simultánea, en la cual son un componente fundamental estos seres mitificados que viven en la retina y la mente de millones de personas. Esos personajes míticos, consagrados en unas imágenes estereotipadas, a los que difunden por todas partes los medios de comunicación de masas, se erigen como héroes ejemplares, sustitutivos de los mitos clásicos, religiosos o laicos (Bou 1992: 191-200).

El efecto más evidente en la literatura del momento fue la utilización de una constelación de figuras mítico-populares en las primeras obras que publicaron los Novísimos. En parte, era un reflejo de su formación, pero, también, una presión de las modas ambientales extranjeras. El Leopoldo María Panero de *Así se fundó Carnaby Street* (1970) es un ejemplo clarísimo, con poemas como «El rapto de Lindberg», con la incorporación del personaje «Peter Pan». Manuel Vázquez Montalbán, en los primeros libros de poesía o en los ensayos alternativos, como *Crónica sentimental de España* (1971), presentaba el testimonio apasionado de un proceso de colonización cultural, con una atención singular a los cambios en la cultura de masas. Otros ejemplos, y muy importantes, los podemos constatar en las obras de Pere Gimferrer y de Terenci Moix. Gimferrer ha incorporado siempre el mundo del cine en su obra de creación. En la poética de *Nueve novísimos* confesaba: «Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y ésta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí» (Castellet 1968: 157). También incorporaba una gran cantidad de experiencias compartibles por su generación: la guerra del Vietnam o la muerte del Che Guevara. Preparó una *Antología de la poesía modernista*, que coincidía con la reivindicación del arte y la arquitectura modernista que se hizo en Cataluña a partir de 1968. Sus primeros libros de poesía, escritos en español, están plagados de referencias al mundo cinematográfico —actrices, secuencias—, y este efecto ha sido relanzado en la obra en prosa de los ochenta: *Dietari* (1981 y 1982) y *Fortuny* (1983). Además, los volúmenes del *Dietari* son, a su modo, una crónica del periodo de su formación en los años sesenta. Terenci Moix escribió algunos de los libros clave para entender el moldeamiento de los nue-

vos escritores: *Los «còmics», arte para el consumo y formas pop*, 1968 (un estudio sobre el cómic en el que importa más lo autobiográfico que lo técnico), *El sadismo de nuestra infancia*, 1974 (explicación en clave ficcional, ya que mezcla personas reales y personajes de sus novelas, de los mitos de su infancia), o las crónicas sobre el mundo de Hollywood de los años treinta y cuarenta que publicó en la revista *Nuevo Fotogramas* y que titulaba «Sólo para amantes de mitos». Evidentemente, también destacan las primeras narraciones y novelas: *La torre dels vicis capitals* (1968), *Onades sobre una roca deserta* (1969), o *El dia que va morir Marilyn* (1970).

Los nuevos mitos de los años sesenta, por su concepción y difusión, se convirtieron en una forma de lenguaje al servicio de una renovación de la expresión literaria. Incorporar a la literatura culta referencias a Marilyn Monroe, el Che Guevara, la guerra del Vietnam, era una manera elegante de oponerse a sus antepasados (especialmente porque lo hacían desde una aparente frivolidad), pero era también una manera de conectar con los mitos que compartía toda una generación del planeta (o por lo menos del mundo occidental). La muerte de Marilyn Monroe tuvo un fuerte impacto emocional para una generación que vivía de «nuevos mitos». Véase, por ejemplo el caso de Terenci Moix, en sus novelas y memorias, en especial en *El día que murió Marilyn*. Como él mismo recordaba en el tercer y último volumen de sus memorias, *Extraño en el paraíso*, Marilyn, para su generación, era vista como la personificación del deseo, del sexo, como una diosa solitaria en lo alto de un pináculo (Moix 1998: 26-27).

Estos mitos señalan el comienzo de una cultura uniformada en sus aspectos más externos, sin distinción de razas, países o religiones. Asimismo, fue el inicio de una cultura más híbrida, en la que lo literario (textual, escrito) empezó a quedar relegado a un segundo plano, y tuvo ya que empezar a competir con lo audiovisual. Las nuevas mitologías creadas y difundidas tan rápidamente marcaron una frontera entre el arte del ayer y el de aquel momento, pero también introdujeron unas modificaciones que nos indican qué había cambiado entre el pasado y el presente, por lo que respecta a la relación del individuo con el mundo. Las mitologías, pues, resultaban doblemente significativas.

¿Pero qué sucede en España? ¿Qué problemas específicos notamos en el sistema literario en este periodo de transformación? Unas determinadas

de obras literarias, revistas y editoriales, junto con algunas películas y actividades artísticas, adquieren un carácter de protagonista. Hay hechos evidentes. La publicación del libro de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, que obtuvo el premio Biblioteca Breve en 1962, es signo de la atención por la nueva literatura latinoamericana que estaba surgiendo en Europa gracias a un editor barcelonés. Se sumarían en seguida las obras de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre muchos otros. La lengua, como decía Martínez Sarrión, no era un arenque fosilizado. Como reacción positiva a estos ejemplos llegados de Ultramar, se justifican libros como *Arde el mar* (1966) de Pere Gimferrer, la *Crónica sentimental de España*, compuesto a partir de artículos publicados en la revista *Triunfo* durante 1969, de Vázquez Montalbán, la antología de Castellet, *Nueve novísimos* (1970), el ensayo de Terenci Moix, *El sadismo de nuestra infancia* (1974), o la novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Son algunos de los muchos libros que, al margen de, o mejor contra, las limitaciones políticas del momento, transforman el panorama cultural. Las memorias de Carlos Barral, *Cuando las horas veloces* (1988), y el *Dietari* de Gimferrer dan fe de estas atracciones. Algunas revistas se constituyen en plataformas de la difusión de estos escritores: *Cuadernos para el Diálogo*, *Revista de Occidente*, *Triunfo*, *Por favor*. Sus libros encuentran acogida en pequeñas editoriales independientes como El Bardo o Llibres de Sinera. Hay otras editoriales «mayores», las cuales tienen un peso significativo en la transformación del panorama literario. Ocupa un lugar precursor Seix Barral, con el equipo formado por Carlos Barral, Joan Petit, los hermanos Ferrate(r) y Jaime Salinas. Este último crea el «Libro de bolsillo» en Alianza, revolucionando para siempre el mercado editorial, y funda también la primera Alfaguara, una iniciativa de gran envergadura que incluye a Juan Benet. Estas iniciativas contribuyen a la publicación de la nueva literatura o a la traducción masiva de autores extranjeros. Como hemos indicado antes, José-Carlos Mainer habla de una «deslegitimación cultural del franquismo» desde los años sesenta, con el surgimiento de una «cultura crítica» en sintonía con lo que estaba sucediendo en Europa (y en menor cuantía en Estados Unidos) (Mainer 2006: 153). Ponía al descubierto lo que faltaba en cuanto a libertad y cumplimiento intelectual, pero también mostraba las posibilidades objetivas. Coincide en destacar, además del surgimiento de iniciativas editoriales, las revistas político-culturales, la celebración del 25 aniversario de la muerte de

Antonio Machado (1964), e incluso el primer reencuentro con los escritores del exilio, como hitos de una vida paralela, ignorada, al margen de las limitaciones de la dictadura. A ello se podrían añadir precisiones como las de Juan Benet en «La novela en la España de hoy»: donde se refería a un «prematureo y precoz posfranquismo» que había elaborado «sus fundamentos y premisas diez años antes de la muerte de F. F. » (Benet 1982: 23-30). Carlos X. Ardavín por su parte se refiere al periodo del «tardofranquismo» (1969-1975).

Constantino Bértolo (1989), en un artículo influyente, empezó a delinear los cambios más significativos que se producían en la narrativa de aquellos años. Destacó un par de características, como la narratividad y la complicidad con el lector. Otros rasgos generales que consideraba en las novelas eran la indagación sobre el proceso de construcción de los referentes simbólicos colectivos, la presencia de un narrador escéptico, el aprovechamiento de una mitología proveniente de la cultura popular, y el planteamiento constante, metaliterario, sobre cómo semantizar el mundo que presentan (Bértolo 1989: 29-60). Ramon Buckley (1996), en otro buen estudio de la narrativa de posguerra, se ha fijado en la existencia ya desde fines de los años cincuenta (aunque no lo indica se supone que con motivo de los planes de desarrollo y del relativo aperturismo del régimen) del inicio de un cambio significativo. Por ser fiel a las cronologías establecidas por los historiadores, llega incluso a hablar de un proceso de «pretransición». Citando a Raúl Morodo, destaca el año de 1969 como un momento clave: en el mismo se descubre el escándalo Matesa, se declara el estado de excepción, hay un cambio de gobierno, y Juan Carlos es proclamado heredero por el dictador. Concluye el crítico: «se inicia el ocaso del régimen» (Buckley 1996: XII-XIII). Discutiendo la situación en la narrativa española, Buckley distingue un predominio de una narrativa marxista en los años sesenta y el surgimiento de dos «bifurcaciones» en la década siguiente, coincidiendo con la muerte del dictador y con el florecimiento de dos ideologías: la libertaria y la feminista (1996: XIII).<sup>8</sup> A este crítico no deja de sorprenderle el hecho de que es en los años sesenta cuando se produce la autonomía del campo literario: las reformas vagamente liberalizadoras del propio régimen se conjugan con la llegada a las aulas universitarias de una generación nacida después de la Guerra Civil y con las primeras publicaciones de una generación

---

<sup>8</sup> Buckley utiliza las ideas de Pierre Bourdieu acerca del *champ littéraire*.



que no participó en ella. Concluye Buckley: «Se producía así una de las más extrañas paradojas de nuestra historia: dentro de un régimen todavía fascista comenzaban a publicarse libros abiertamente marxistas». Se cumplía así la condición para que el campo literario pueda considerarse autónomo, que es precisamente su poder de «refracción» con respeto a otros campos (Buckley 1996: 5-6). El crítico indica también que se produce otra condición de «un mundo al revés», porque el mundo literario se constituye como tal precisamente en oposición y en su negación de los valores del mundo burgués (Buckley 1996: 6).

El tema de la memoria ha sido un componente importante en los debates sobre la Transición. Según Schudson (1995), la memoria consta de cuatro procesos de distorsión: distanciamiento, instrumentalización, narrativización, convencionalización. Ello ha dado pie a algunas reinterpretaciones idealizadas, a treinta años vista de los hechos reales. La historia es escrita por los vencedores, pero también olvidada por ellos. Cuando hablamos de la Transición no nos podemos referir sólo a fechas como 1982 (victoria socialista) o 1992 (megacelebraciones). Así Resina ha apuntado:

Antes que un acontecimiento real, la Transición fue el efecto especial (también en el sentido cinematográfico) de una instalación colectiva en un presente que quería ser absoluto: el presente del mercado. [...] El mercado inaugura otro tipo de presente. Este presente se produce a sí mismo constantemente cortando sus amarras. En consecuencia, no sólo se desestabilizan sujetos y comunidades enteras sino que se convierte en una modalidad de tiempo fuera del tiempo, en una eterna transición ciega a sus orígenes o a su destino. El cambio es el valor más fuerte de este presente y la identidad es su concepto más sospechoso (Resina 2007: 28).

Una opinión también crítica la debemos a Gregorio Morán, quien recordó que

[e]l proceso de la transición a la democracia no obligaba a extirpar la experiencia personal. Sólo era una sugerencia de obligado cumplimiento si se aspiraba a ser socialmente reconocido. Convenía clandestinizarla; no servirse de ella más que en lo privado, en el círculo de lo íntimo. Nunca en público y con exhibición so pena de romper el consenso social, intelectual y político. Apelar a la memoria histórica, desde el momento en que no había

colectivo memorizador, podía considerarse una muestra de ambiciones desestabilizadoras o asociales, inquietantes para el precario equilibrio de una democracia frágil (Morán 1991: 76).

Eduardo Subirats editó un volumen colectivo bajo el título de *Intransiciones*, queriendo poner de manifiesto la existencia de un agujero negro «de nuestra memoria y nuestra conciencia social» (Subirats 2002: 9).

Una serie de películas producidas durante la Transición también da cuenta de la necesidad de contar críticamente aspectos de la memoria colectiva. Entre éstas podemos incluir *El desencanto* (1976) de Jaime Chavarrí, *Canciones para después de una guerra* (1971 [1976]) y *Queridísimos verdugos* (1973) de Basilio Martín Patino, *Las largas vacaciones del 36* (1976) y *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino, *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, o la tetralogía satírica acerca de los cambios políticos y sociales en España de Luis G. Berlanga, que empezaba de manera magistral con la presentación de las pugnas entre familias del franquismo en *La escopeta nacional* (1977), para culminar con el desastre de la corrupción socialista en *Todos a la cárcel* (1993). Todas ellas muestran el deseo de cineastas y público de contar y ver lo que había sido negado (velado) durante tanto tiempo.

En el terreno del arte cambiaron algunas cosas importantes con la desaparición de la dictadura. Un grupo representativo es el Equipo Crónica, constituido por Rafael Solbes y Manolo Valdés en Valencia a fines de 1964. Hicieron algunas obras en las que criticaban los fusilamientos de septiembre de 1975, los últimos del franquismo. Es una obra que al año siguiente fue presentada en la XXXVIII Bienal de Venecia. En el palacio central de los Giardini de Venecia, bajo el lema «España; vanguardia artística y realidad social (1936-1976)», se analizaba de forma crítica el desarrollo del arte español y sus relaciones con la realidad socio-política desde la Guerra Civil hasta el presente. La elaboración del proyecto corrió a cargo de una comisión, integrada por Antoni Tàpies, Antonio Saura, Agustín Ibarrola y el Equipo Crónica (pintores), el arquitecto Oriol Bohigas, el grafista Alberto Corazón, los historiadores Tomás Lloréns y Valeriano Bozal, con la asistencia del arquitecto Víctor Pérez Escolano, la profesora Inmaculada Julián, el pintor Josep Renau y el fotógrafo José Miguel Gómez, ejerciendo de coordinador Mantiel García García. La exposición se trasladó el año siguiente a la Fundació Miró de Barcelona.

Quizá lo que olvidan los planteamientos victimistas acerca de la memoria es que ya en su momento la literatura, el cine y el arte se encargaron de ejercer de «memoria histórica». Algunos libros de memorias confirman esta actitud. Uno de los más significativos fue la *Crónica sentimental de España* (1971) de Manuel Vázquez Montalbán (y otros relacionables como *Una educación sentimental*, 1967; *Manifiesto subnormal*, 1970). Es un texto que indica una voluntad de reexaminar en clave *camp* el pasado de la dictadura, una revisitación de los paraísos perdidos (o robados) a aquellos jóvenes escritores. En opinión de Mainer,

fue el primer repaso lúcido y distante, pero a la vez cómplice, de unas formas de cultura popular que dejaron amplia huella; se producía, además, aquel acercamiento cuando se divulgó el uso de la palabra *camp* para designar un tipo de sentimiento, entre nostálgico e irónico, de los aspectos más obsoletos del pasado próximo y, de ese modo, lo que en Vázquez Montalbán fue un ejercicio de catarsis estrechamente vinculada a su ideología marxista, en otros muchos fue pretexto de evocaciones inanes o el modo de colar mercancías ideológicamente más que averiadas (Mainer 2000: 108).<sup>9</sup>

Los autores Novísimos, que habían sido acusados de ser venecianos excelsos y formalistas eruditos, se vieron muy pronto empujados a una suerte de compromiso. Como articulistas o experimentalistas feroces, en las evoluciones personales perdieron muy pronto la inocencia de los felices sesenta.

### III

Las reflexiones recogidas en este volumen se abren con un texto de Fabrizio Cossalter sobre «Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la Transición». Prestando atención al tratamiento de la Transición en las ciencias sociales, el autor examina alguno de los mitos del llamado «desencanto»: el síndrome del franquismo, la desaparición de la memoria histórica. Analiza los distintos sentidos de la Transición a partir de los abusos de la memoria y las banalizaciones del pasado frente

---

<sup>9</sup> Podrían considerarse también los libros de Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias* (1976) o de Carlos Barral, *Años de penitencia* (1975). Como recordaba el prólogo de la reedición en 1982 de este último, la lucha con la censura se inscribió en el destino y escritura del libro.

al estímulo contemporáneo que organiza recuerdos y testimonios en la trama inteligible de relatos aptos para restituir profundidad histórica a aquellos acontecimientos. En su opinión

la imagen de la última etapa del régimen —elaborada en las reconstrucciones de carácter narrativo, autobiográfico y testimonial de la generación de los Novísimos— remite al núcleo problemático de la visión «pacificadora» de la Transición, según la cual el ablandamiento del franquismo tardío proporcionó a la nueva generación el fundamento socio-cultural para una reinterpretación reconciliadora de la guerra civil.

Ilustra su tesis con el comentario de dos novelas, *La Quincena Soviética* (1988) de Vicente Molina Foix, y *Momentos decisivos* (2000) de Félix de Azúa, como versiones del desencanto en un horizonte de expectativas incompleto.

Ángel Otero-Blanco propone en «Poesía novísima y social en Manuel Vázquez Montalbán» una lectura de la obra en verso de este autor, un aspecto que ha merecido menos atención crítica, habiendo sido casi olvidado respecto a su trayectoria periodístico-ficcional. Caracteriza esta poesía el cosmopolitismo y el europeísmo, así como el reconocimiento cultural y emocional de unas raíces castizas y folclóricas que determinan tanto la memoria íntima (la «educación sentimental» del poeta) como la colectiva (cultura popular de la inmediata posguerra y el franquismo). Destaca cómo, con los fragmentos de la historia íntima y popular de la España vencida en la guerra, Montalbán teje en su poesía el palimpsesto cultural de una realidad nacional silenciada y reprimida por la agenda política del franquismo. Enlazando textos de ensayo y algunos de los grandes títulos de su ficción, como por ejemplo *Los mares del sur*, con la poesía, llega a una conclusión iluminadora: «Mestizaje, Memoria, Sur y Deseo. Cuatro puntos cardinales para navegar por el “Océano Vázquez Montalbán”. El nombre del barco no es extranjero, sino universal y, desde luego, conocido en España: Disidencia».

Carlos Ramos distingue entre dos transiciones, la cultural y la política, en «Terenci Moix. De la transición heroica a la seducción de masas». Y convierte así a Moix en el protagonista rebelde y provocador de la primera, la «cultural y de costumbres que podríamos denominar heroica». Destaca la fusión de vida y literatura (que incluye la pasión cinéfila del autor), no sólo en la escritura, sino en su actitud transgresora frente a la

literatura tradicional, la burguesía catalana, la cultura estrecha de miras y muy particularmente la homofobia. Arguye que también fue héroe en sus primeras intervenciones, al «lanzarse a publicar en catalán, una lengua cuya escritura no domina completamente todavía, sin modelos claros que seguir y sin un mercado establecido en el que vender su trabajo». Analiza la mejor novela de Moix, *El día que murió Marilyn*, y la presenta como exploración de temas cruciales para revolucionar una sociedad autocrática, tradicional y cerrada, frente a la nueva realidad de una democracia moderna, integrada en Europa. Por ello es crucial la rebelión ante el poder, que en el libro aparece metaforizada en el enfrentamiento entre Bruno y Jordi y sus padres; y el cuestionamiento de los valores religiosos heredados y la apertura mental respecto a todas las formas de la sexualidad.

Enric Bou se enfrenta en «Arquitectura de la palabra: la trilogía urbana de Eduardo Mendoza» con uno de los temas más estudiados por la crítica en la obra de este escritor. Su tesis es que Mendoza, como el personaje de Orson Welles, «construye» un mundo a su medida, a partir de la evocación de la construcción de la ciudad (en especial en *La ciudad de los prodigios*, su novela más arquitectónica y urbanística), pero también de juego paródico a través de la recreación de una ciudad que nunca existió. Es un proyecto narrativo fundado en una trilogía de novelas, en el que combina hábilmente los conceptos de *civitas* y *urbs*, los ciudadanos y el espacio urbano, para así edificar una verdadera ciudad fingida, que está en el centro de su mundo. En el caso de Mendoza, la representación literaria de la ciudad se desarrolla gracias a la yuxtaposición de cuatro modos complementarios: el contraste entre el lujo y la mugre; la incorporación de los textos paródicos que recrean y manipulan la historia del lugar que no persiguen un objetivo de documentación; la ilustración (recreación sería más exacto) a través de notas de ambiente que reconstruyen el espíritu y la imagen de una época; las visiones y contemplaciones de la ciudad.

Laura Silvestri reivindica la poesía temprana de Félix de Azúa como una de las claves de una larga trayectoria como articulista y narrador, que nos explica en gran detalle. La poesía de este autor se dirige hacia lo desconocido y lo inaccesible, alimentándose de esperanza. O en palabras de Silvestri: «Azúa cree en la promesa de un porvenir más lejano, más amplio y más acogedor, a pesar de que la actual estrategia del consumo de masa y de la tecnología dominante no le haga adivinar nada bueno».

Adoptar esta perspectiva permite distinguir entre poesía y «no poesía». Es a esta última, la «no poesía», a la que Azúa considera como literatura en general, o sea, arte de la escritura, habilidad de manejar palabras. Así, en sus primeras novelas había aplicado a la prosa los mecanismos de la poesía, creando un lenguaje que progresa a través de contracciones y retornos, sin los recursos formales del verso. Progresivamente Azúa abandonó el discurso críptico, metaliterario, subjetivo en exceso que llevaba a la pérdida de todo sentido, y sustituyéndolo por un discurso más comunicable.

La contribución de Julia Barella, conocida especialista en la poesía española del siglo xx, destaca el papel de Pere Gimferrer en la transformación del lenguaje y la práctica poética en los años sesenta, siempre combinando obra con vida, a pesar de la aparente dificultad de interpretación. El encuentro con Leopoldo María Panero, el «poeta constructivista a partir de la destrucción», el poeta del «lenguaje cifrado», le sirve a la autora para definir el nuevo lenguaje poético que inaugura la poesía de Gimferrer:

Se trata de construir desde la destrucción, pues el espacio y el lenguaje que le nombra ya no sirven, no interesan. Se trata de organizar los nuevos materiales y de construir nuevas escenografías sobre las que discurran los poemas, y se trata de hacerlo en un lenguaje cifrado literaria y artísticamente.

Asimismo Barella destaca la importancia que tiene en su práctica y teoría de la escritura la «visualización», aprendida del poeta brasileño Cabral de Melo, otro de los conceptos básicos para entender la creación poética de Gimferrer, quien, nos recuerda Barella, libera el discurso y dota a la palabra de nuevos significados, creando una realidad iluminada, como si fuera un escenario en el que el poema pueda visualizarse.

De Montserrat Roig subraya Patrizio Rigobon la abundancia de testimonios personales, junto a algunos estudios monográficos que atienden a las «miradas de grupos». Como original periodista-entrevistadora, como narradora, Roig consiguió dar voz al colectivo femenino y crear una auténtica «narrativa feminista». Destaca la conciencia ética que comparte con algunos otros escritores del momento, pero que en su caso entra de modo más intenso en su proyecto literario, a través del testimonio propio y ajeno. Por ello es distintiva en su obra la incorporación de la ciudad de Barcelona como ciudad «personaje» y no como la ciudad escenario o

trasfondo de muchas otras novelas «barcelonesas» contemporáneas. Con sus narraciones Roig se muestra como una de las más firmes luchadoras contra el pacto del olvido de la Transición y a favor de la reivindicación del lugar de la mujer escritora.

El «escritor mestizo» que es Vicente Molina Foix es estudiado por Isabel Giménez Caro. Considera mestizo a este escritor puesto que se mantiene fuera de lo académico, y que él mismo apuesta por una concepción de la cultura que se basa en la mezcla, en la mixtura: tan válida es la «alta cultura» como la «cultura popular». Además es mestizo porque a través de la imagen entrelaza diversos géneros y enlaza lo considerado superficial con la tradición más clásica. La posición de «mestizo» le permite a Molina Foix mantener una interesante distancia irónica con respecto a su obra. La autora analiza sus novelas, destacando que las mismas se estructuran en torno a dos líneas fundamentales: «la fragmentación que, generalmente, se presenta mediante duplicidades de los diferentes personajes» y «la presencia del guía o maestro; el aprendizaje que llega a través de la experiencia y enseñanza de otro pero, al mismo tiempo, sólo a través de la propia experiencia». Giménez Caro explica la presencia en la narrativa y poesía de Molina Foix de elementos epistolares y completa el análisis con una valoración de la presencia de, e interés por, el cine en su obra.

Pepa Anastasio considera la novela de Juan José Millás, *Visión del ahogado* (1977), como un trasunto de ese momento en la historia reciente de España que marca la Transición de la dictadura a la democracia. Siguiendo a Constantino Bértolo, destaca la narratividad y la complicidad con el lector, como características salientes en muchas de las novelas publicadas en España desde el fin de la dictadura, y que tienen en Millás una magnífica ejemplificación. Anastasio define las líneas generales que han caracterizado la trayectoria de Millás desde sus inicios en 1975 con *Cerberos son las sombras*, hasta su última novela de 2007, *El mundo*. Estas líneas incluyen la atención al tiempo, el uso del discurso psicoanalítico como instrumento eficaz para indagar en la subjetividad, la búsqueda de un ser auténtico, en cuanto que consciente de los referentes que lo componen. Concede una importancia especial a la atención a la calle, el barrio y el mundo, como escenario donde presentar la existencia de una realidad alternativa y delirante. Como apunta Anastasio:

La calle real de la que habla está en un lugar determinado: el suburbio del barrio de la Prosperidad, con su frío, sus descampados, sus farolas rotas y con la presencia vigilante del ojo de dios y del estado. Huir de ese barrio real, con su opaca realidad, se convierte en el objetivo del protagonista de *El mundo*, como ha sido también el objetivo de muchos de los personajes de Millás, quienes no han dejado nunca de pensar en ese barrio.

Así este narrador nos enfrenta con una noción compleja de la realidad interna, psíquica, una realidad que está acorde con las emociones, y los impulsos más oscuros del ser humano.

A partir de una consideración acerca de la importancia del humor en la escritura y actitud de Fernando Savater, así como el don de persuasión y la sensatez fundamental de sus argumentaciones, Jordi Gracia inicia su exploración de la obra de este «profesor de filosofía». Juega con algunas de sus declaraciones ingeniosas y jugosas («A fin de cuentas cualquier actividad lúdica humana experimentada a fondo es cifra y resumen de todo nuestro destino sobre la tierra»), y lo presenta como figura imprescindible para detectar los rastros del envilecimiento civil de la sociedad que procedía sin rupturas del franquismo y la ideología de fondo: el nacional-catolicismo y una ética represiva en lugar de formativa o creadora. Como reconoce Gracia, «la suya es una filosofía moral generosa porque es valiente, porque no se protege sino que se descubre incluso con candidez (aunque sea fingida), y no enmascara ni oculta sus propias debilidades o flaquezas». A partir de una franqueza expresiva y a menudo impúdica, construye los elementos clave de su pensamiento: la voluntad y la fantasía, la valentía y la racionalidad. Las afinidades entre filosofía y literatura se ponen de manifiesto en sus libros, como en *La infancia recuperada* (1976), una relectura razonada como adulto del mundo fascinante de la aventura, el relato, el cuento épico plagado de adversidades vencidas y soluciones inverosímiles, que Gracia interpreta como «exorcismos de la impotencia y la rigidez de lo real, lecciones éticas dramatizadas en mundos más o menos pintorescos o extraños pero en todo caso tónicos fundamentales de la energía creadora».

Elide Pittarello interpreta la difícil poesía de Guillermo Carnero a partir de las relaciones de reciprocidad entre discursos: el teórico, expuesto en las «poéticas», y el creativo llevado a cabo con la práctica de la poesía. Conceptos sintéticos como «La poesía es un humanismo» y «El poema es un objeto», a pesar de su aparente contradicción, pueden



coexistir desde una concepción del humanismo cercana a la de Jean-Paul Sartre, quien ve al hombre como una miriada de límites y posibilidades, cuyo destino es el error de juicio y la decepción. Hasta llegar a fechas más recientes en que el autor ilustra cómo la apropiación simbólica de detalles de objetos culturales de otras épocas enriquecen a diario su existencia personal, lo que aporta «un adicional procedimiento desautomatizador de la expresión de la intimidad». Pittarello explica el culturalismo de Carnero que privilegia la fenomenología del sentir (la *aisthesis*) y que le es útil para mostrar «hasta qué punto es escabroso el acto de pensar y frustrado el afán de saber». En una mirada de nostalgia, el poeta no celebra la herencia abrupta en un tiempo descreído, sino que lamenta la fractura con épocas «que hacían corresponder la armonía, la simetría y euritmia de las formas sensibles a la verdad y a la bondad de las formas inteligibles y viceversa». Considera el neoplatonismo como «la reserva de *ideas* o *ídolos*» que configuran la condición actual del ser humano. El repaso general, y el *close reading* de algunos de los poemas más representativos de los volúmenes de poesía publicados hasta la fecha, privilegian dos argumentos: la expresión, primero indirecta y luego explícita, de una subjetividad sin sentimentalismo y la poetización de instancias de la pasión. Así Pittarello contribuye a resumir la fórmula de los libros en las tres categorías delimitadas por el propio poeta: «intimismo, meta-poesía y culturalismo».

Como promesa literaria, presenta H. Rosi Song a Ana María Moix, en su ensayo «Novísimos y prodigiosos: Ana María Moix y su generación», un nombre que considera referencia obligatoria entre las escritoras que han suscitado una serie de lecturas feministas en la literatura contemporánea española. Expone cómo la crítica especializada ha discutido su interés por la experimentación formal, muy visible en la poesía, que pronto abandonó por la crítica y la traducción. En la novela *Julia* (1970), el texto más estudiado de Moix, se han concentrado las lecturas de claro tinte feminista, y la indagación del tema del lesbianismo en la obra de esta autora. Song estudia también la relación de Moix con la llamada *gauche divine*, un grupo que indica «una de las señales importantes de la apertura del franquismo y la democratización de sus valores sociales que se refleja no sólo en las actividades de sus componentes pero en sus expectativas socio-culturales que están más a la altura de otras sociedades democráticas». La participación de Moix en este grupo marca su cultura, identificada como «contra-cultura» y «subcultura».

Heike Scharm relaciona los inicios de la actividad literaria de Javier Marías con su última obra, la magna trilogía *Tu rostro mañana*, en «Javier Marías, monarca del tiempo: de la estética novísima hacia el compromiso ético». Después de analizar las primeras incursiones de Marías escritas desde una estética novísima, Scharm se centra en *El monarca del tiempo*, considerándolo una obra de Transición y a la vez de ruptura en la trayectoria del autor. Mientras que novelas anteriores se conciben todavía según la estética novísima, marcadas por la cultura hollywoodiense, con *El monarca del tiempo* Marías da el primer gran paso hacia una concepción de la novela como pensamiento literario. A partir de una posición de escepticismo, se cristalizan varios hilos conductores que son ampliados en el resto de su obra narrativa: «la relación entre verdad y tiempo, el enigma y la incertidumbre como motor de la creación, y el fetichismo de la identidad, tanto en forma de utopía deseada como mito por destruir». Estableciendo paralelismos entre Marías y escritores como Coetzee y Sebald, Scharm evalúa el desarrollo del autor como una creciente universalización de los temas de sus novelas, las cuales ganan en profundidad, sin por ello borrar del todo algunos de los elementos novísimos de su primera época de escritor. Para Scharm, *Tu rostro mañana*

constituye no sólo el final de aprendizaje de un gran escritor; también se trata de una obra culminante que alberga, de manera inconfundiblemente mariesca, James Bond y Ovidio, Shakespeare y *Botox*, la rebelión de Dionisio y el escote de Jayne Mansfield, la parodia y la risa y la gran tragedia del tiempo: la muerte, la soledad y el olvido.

Sebastian Faber nos ofrece una reflexión no sólo sobre la obra narrativa de Rosa Montero, sino sobre el lugar que el autor ocupa en el *champ de la littérature* posfranquista. En particular, le interesa «la dinámica del *prestigio* del discurso literario-artístico frente a otros discursos, en una época caracterizada por una progresiva erosión de las barreras entre alta cultura y cultura de masas y, de forma más general, entre el arte, la información, el comercio y la industria del entretenimiento». En opinión de Faber, el caso de Montero es una buena prueba de que todavía existen estructuras jerárquicas muy tradicionales, las cuales manejan nociones como la «literatura auténtica», que es «considerada como la única categoría merecedora de prestigio cultural, y definida de forma modernista por un supuesto nivel de calidad estética, grado de dificultad y falta

de afán comercial». La integración de discurso periodístico y ficcional es reflejo de una tendencia generalizada en la esfera pública española, y que también ejemplifica la posición especial que han adquirido los narradores en los medios de comunicación en los últimos treinta años, como entrevistadores, reporteros, ensayistas y columnistas. Asimismo Montero coincide con la posición política de otros novelistas en la España posfranquista. Su obra expresa un claro compromiso progresista, y se identifica con una izquierda reformista y post-ideológica, pero se resiste a «una afiliación explícita con partidos o movimientos políticos —incluido el feminismo—, que le inspiran una mezcla de suspicacia y desengaño». Desde esta perspectiva las entrevistas de Montero tienen una función que va más allá de la mera información, puesto que son *performativas* e incluso ejemplares.

Alessandro Mistrorigo se enfrenta con un escritor que se ha visto acompañado de la leyenda. En «“No hay nada, nada más que la boca que dice”: horizonte poético de Leopoldo María Panero», desbroza los falsos mitos en torno al poeta, del cual muchos críticos opinan que ha escrito la poesía más duradera de los Novísimos. En opinión de Mistrorigo, ya desde la poética publicada en la antología de Castellet emerge una atracción por la palabra FIN a la que se asocian tragedia, muerte, o la nada «que es la perfecta representación del horizonte de crisis, es decir, la disolución de sentido que se abre a principios del siglo xx y que se acentúa en la época posmoderna». El análisis se concentra en la experiencia radical del lenguaje. El poeta asume a conciencia la escritura como objeto principal de la misma literatura y la lleva al experimentalismo de matriz poundiana, sin olvidar la elección de la locura como un lenguaje posible, ya que «toda poesía debe tener por semilla la locura, porque todo poeta es Hölderlin o quiere llegar a serlo». La máscara puede serle indispensable al autor para que el sujeto poético dé sentido a la realidad.

Stefano Ballarin relaciona en «Antonio Muñoz Molina entre moral y ética» la tendencia de este autor, en sus inicios literarios, hacia la meta-ficción y autoconciencia, el culturalismo y cosmopolitismo, la parodia y pastiche estilístico, elementos reconocibles también en autores casi coetáneos como Javier Marías. Distingue el crítico tres grandes áreas de estudio por parte de la crítica hacia este autor: la *interdiscursividad*, es decir, el «culturalismo» de sus textos, repletos de influencias, alusiones y homenajes; el binomio cardinal para Muñoz Molina, de historia y memoria; y el compromiso ético o civismo. Ballarin matiza esta última

faceta a la búsqueda de los *vestigios* de la Transición. Discute con exactitud los límites (y la dificultad) de la relación entre literatura y ética, los momentos en que el sentimiento puede traicionar a la razón, y destaca momentos estelares de libros como *El jinete polaco* (1992) o *Sefarad* (2001), cuando el autor revela el sentido profundo de la ética y su precariedad, por «la dificultad de fundamentarla en una acción que abra el mundo que queda por realizar; al acecho continuo de la indiferencia, fracaso de toda ética; a la tensión irreductible entre voluntad y azar».

El conjunto de capítulos que configuran este volumen (*En*)*claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo* propone no sólo una instantánea de grupo, junto con allegados insignes, en el momento de la iniciación, sino una apreciación crítica de algunos de los escritores que han marcado la segunda mitad del siglo xx. No podemos olvidar lo que apuntó hace unos años Cesare Segre (2001) en una reflexión sobre la historia de la literatura: cada autor, cada obra se relaciona con una perspectiva de la historia de manera diversa, ya que en cada una de ellas se proyecta el mundo, las aspiraciones y los sentimientos de sus autores. Por esto se contraponen dos puntos de vista: uno del texto hacia el contexto; y de manera inversa, del contexto hacia el texto. Pero, como concluía el ex-semiótico italiano, es mejor plantearse la historia literaria como un laberinto, el cual no se puede reducir a una propuesta lineal, porque destruiríamos el sentido. Es mejor, pues, aceptar los vericuetos, el capricho de las transformaciones, para llegar a una comprensión más plena y satisfactoria (Segre 2001: 125). Los capítulos aquí recogidos reflejan esta variedad en las transformaciones y la multiplicidad de evoluciones a partir de una matriz común. Nos dan acceso a la Transición en clave. Este volumen, por otra parte, arrancó de una propuesta más o menos quimérica: el estudio de cómo se había producido la transformación de la cultura en España en los años que arrancan con la desaparición de la dictadura, dedicando una atención especial a los autores que parecían importantes o representativos. Visto ahora en su conjunto, leídos en serie los ensayos de este libro, el intento tal vez no fuera desencaminado. Aunque hay notables diferencias entre el valor e impacto de las obras y los autores aquí examinados. Algunos justifican su presencia por meras razones testimoniales. Otros por una contribución decisiva a la renovación. Los más activos en los años sesenta no siempre han continuado hasta el presente con su obra. El lector decidirá sobre la necesidad de algunas de las incorporaciones. Pero la vida, como

la literatura, está hecha de altibajos, de diferencias e incongruencias. Y nuestra aventura, como insinuaba un poema de Borges, es intentar interpretar la «infinita algarabía» de los signos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1989): *El cine y la transición política española*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ARDAVÍN, Carlos X. (2006): *La transición a la democracia en la novela Española: los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*, Lewiston (NY): Edwin Mellen Press.
- BENET, Juan (1982): «La novela en la España de hoy», en *La moviola de Eurípides*, Madrid: Taurus, pp. 23-30.
- BÉRTOLO, Constantino (1989): «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente* 98-99, pp. 29-60.
- BOU, Enric (1992): «Sobre mitologías (a propósito de los Novísimos)», en Joan Ramon Resina (ed.): *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*, Barcelona: Anthropos, pp. 191-200.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil.
- BUCKLEY, Ramón (1996): *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid: Siglo Veintiuno.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1996): «Términos para una definición estética de los novísimos», *Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* 2, 8, pp. 17-50.
- CARNERO, Guillermo (1983): «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», *Revista de Occidente* 23, pp. 43-59.
- CASTELLET, Josep Maria (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral.
- CERCAS, Javier (2009): *Anatomía de un instante*, Barcelona: Mondadori.
- CIPLIAUSKAITĖ, Birute (ed.) (1990): *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes.
- DEBICKI, Andrew (1997): *Historia de la poesía española del siglo xx: desde la modernidad hasta el presente*, Madrid: Gredos.
- ECO, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.
- HOBBSAWM, Eric (1994): *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, New York: Pantheon Books.
- HOLLIER, Denis (1994): *A New History of French Literature*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

- JIMÉNEZ, José Olivio (enero 1989): «Verdad y riqueza de una estética brillante», *Ínsula* 505, pp. 1-2.
- MAINER, José-Carlos (2006): «La cultura de la transición o la transición como cultura», en Carme Molinero (ed.): *La transición, treinta años después*, Barcelona: Península, pp. 153-71.
- y Santos JULIÁ (2000): *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*, Madrid: Alianza Editorial.
- MENDOZA, Eduardo (1975): *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona: Seix Barral.
- MOIX, Terenci (1974): *El sadismo de nuestra infancia*, Barcelona: Cairos.
- (1998): *Extraño en el paraíso (Memorias. El Peso de la Paja 3)*, Barcelona: Planeta.
- (2003): *Tots els contes*, Barcelona: Planeta.
- MOLAS, Joaquim (2006): «La cultura catalana durante la transición», en Carme Molinero (ed.): *La transición, treinta años después*, Barcelona: Península, pp. 173-183.
- MORÁN, Gregorio (1991): *El precio de la transición*, Barcelona: Planeta.
- MUNIESA, Bernat (2005): *Dictadura y transición: la España lampedusiana*, Barcelona: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona: Los Libros del Mall.
- RESINA, Joan Ramon (2007): «Faltos de memoria: la reclamación del pasado desde la Transición española a la democracia», en Javier Gómez-Montero (ed.): *Memoria literaria de la transición española*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-50.
- SCHUDSON, Michael (1995): «Dynamics of distortion in collective memory», en Daniel Schacter (ed.): *Memory Distortion: How Minds, Brains and Societies Reconstruct the Past*. Cambridge (MA): Harvard University Press, pp. 346-364.
- SEGRE, Cesare (2001): «La storia della letteratura, problema aperto», en *Ritorno alla critica*, Torino: Einaudi, pp. 161-176.
- SEMPERE, Pedro y Alberto CORAZÓN (1976): *La década prodigiosa*, Madrid: Felmar.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (1991): «Poética de la postmodernidad», *Revista de Estudios Hispánicos* XXV, pp. 95-108.
- SONTAG, Susan (1969): *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral.
- SUBIRATS, Eduardo (ed.) (2002): *Intransiciones: crítica de la cultura española*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- TALENS, Jenaro (1989): «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970», *Revista de Occidente* 101, pp. 107-127.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1970): *Crónica sentimental de España*, Barcelona: Lumen.

- (1991): «La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo», en Yvan Lissorgues (ed.): *La Rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du Colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 13-25.
- VERNON, Kathleen M. y Barbara Morris (eds.) (1995): *Post-Franco, Postmodern: the Films of Pedro Almodóvar*, Westport (CT): Greenwood Press.
- VILARÓS, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*, Madrid: Siglo veintiuno.