

## Índice general

	<u>Páginas</u>
NOTA PRELIMINAR .....	7
I. INTRODUCCIÓN .....	11
1.1. EL ESPEJISMO DE LA «NUEVA NOVELA».	11
1.2. LA PLURALIDAD DE TENDENCIAS NARRATIVAS .....	15
II. TENDENCIAS DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL .....	21
2.1. LA INVALIDACIÓN Y DISTANCIAMIENTO DE LOS CÓDIGOS COMÚNMENTE ACEPTADOS .....	21
2.2. LA INDAGACIÓN EN LO PERSONAL .....	32
2.3. REFLEXIÓN SOBRE LA ESCRITURA Y METAFICCIÓN .....	44
2.4. EL REALISMO «RENOVADO». EL COSTUMBRISMO POLICIACO .....	56

	<u>Páginas</u>
III. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS .....	65
3.1. LA PERSPECTIVA NARRATIVA. EL PUNTO DE VISTA .....	66
3.2. EL MONÓLOGO INTERIOR. EL FLUJO DE CONCIENCIA .....	84
3.3. FILIACIONES CULTURALES. RECURSOS DE INTERTEXTUALIDAD .....	90
3.4. EL CONTRAPUNTO .....	111
IV. EL LECTOR .....	117
V. ÍNDICE DE AUTORES .....	131
VI. BIBLIOGRAFÍA .....	137

## II. *Tendencias de la novela española actual*

### 2.1. LA INVALIDACIÓN Y EL DISTANCIAMIENTO DE LOS CÓDIGOS COMÚNMENTE ACEPTADOS

No es posible en el momento presente realizar una valoración acertada, tal vez ni aproximada, del alcance y significación del fenómeno posmodernista; la proximidad temporal impide la perspectiva desde la distancia, necesaria para discernir si constituye o no un nuevo estilo cultural de largo alcance. No es ahora el caso de teorizar sobre este movimiento intelectual y estético que sobrevino aproximadamente en la década de los cincuenta. Procede, sin embargo, señalar que algunos de los principios que informan la ideología posmodernista —si de ideología puede hablarse— han impregnado la narrativa actual euroamericana y, en esta puesta al día de nuestra novela, existen indicadores de que estamos ante una nueva sensibilidad; parece fuera de dudas que tal sensibilidad ha alterado notablemente el perfil de la narrativa anterior. De este hecho no deberá inferirse la adscripción de la novela española a la ficción posmodernista, conclusión comprometida e inexacta que precisa ciertas matizaciones.

Una de las características más destacadas que definen con más precisión el movimiento posmodernista en el cam-

po del pensamiento es su oposición radical al sistema analítico-referencial predominante en el pensamiento occidental moderno, vigente desde la revolución cartesiana y la aparición de la ciencia experimental<sup>14</sup>. Indudablemente el movimiento modernista precedente había iniciado ya el cuestionamiento de los sistemas en vigor. El motivo fundamental del modernismo, afirma Gerald Graff, era la crítica del orden social burgués del siglo XIX y su visión del mundo. Su estrategia artística se basaba en el derrumbamiento consciente de las convenciones del realismo por medio de tácticas y recursos como la sustitución de un método realista por uno mítico y la manipulación de paralelos conscientes entre lo contemporáneo y la antigüedad<sup>15</sup>. Cita Graff las estrategias formales que se realizan en el campo concreto de la novela: la adopción de un tono de burla epistemológica dirigida contra las ingenuas pretensiones de la racionalidad; la oposición de conciencia interior al discurso racional objetivo; la tendencia a la distorsión subjetiva, precisamente para cuestionar o ridiculizar la evanescencia del mundo social objetivo. Y en relación con el discurso la ruptura de la linealidad narrativa y de la coherencia y unidad de causa a efecto que presidían el argumento, el personaje y el desarrollo de la novela<sup>16</sup>. John Barth añade al catálogo anterior la afición a resaltar el lenguaje y la técnica frente al contenido, extremo este que, iniciado en el modernismo, el posmodernismo ficcional elevaría a cotas insospechadas<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Los estudios de Gerhard Hoffman, Hornung, Kunow e Ihab Hassan, entre otros, delimitan las orientaciones esenciales del posmodernismo. Véase especialmente la obra de Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979, y las de Pütze, Mandred y Freese Piter, eds., *Postmodernism in American Literature*, Darmstadt, Thesen Verlag, 1984.

<sup>15</sup> GRAFF, Gerald: «Babbit at the Abyss: The social Context of Postmodern American Fiction», *TriQuarterly*, 33, 1979, págs. 305-337.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 305.

<sup>17</sup> A este respecto es ilustrativo el artículo de John Barth, «La literatura de la plenitud: La novela posmodernista», aparecido en *Atlantic Monthly*, enero, 1980, y recogido por E. García Díaz y J. Coy Ferrer en la *Novela posmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*, Madrid, SGEL, 1986, pág. 93.

Los teóricos de la novela posmodernista —Hassan y otros— manifiestan que esta se limita a enfatizar la autoconciencia y la auto-reflexión «actuales» en el modernismo, en un espíritu de subversión y anarquía cultural.

Tales estrategias aparecieron ya en nuestros novelistas en la década de los setenta: J. Goytisolo, Benet, Torrente Ballester, José María Guelbenzu, Vázquez Montalbán. La fusión del comentario autorreflexivo y crítico con una historia de ficción no organizada estructuralmente en secuencias lógicas es una característica de esta novela. El cuestionamiento del conocimiento racional y el tono de burla epistemológica están asimismo presentes en los discursos narrativos de los autores citados.

Un rasgo a destacar relacionado con el modernismo precedente es el aristocratismo y elitismo característicos de los textos, que si bien cede en algunas parcelas en el posmodernismo narrativo al acoger la llamada literatura de masas o subliteratura —novela picaresca, de detectives, de ciencia ficción, de fantasía pornográfica—, no se prescinde de amplias referencias culturalistas, de la reflexión sobre la escritura, en fin, de la *metaficción*, dando lugar frecuentemente a una mezcla incongruente de novela elitista con los subgéneros populares.

El llamado posmodernismo ficcional mantiene un evidente continuismo con respecto del modernismo precedente en un punto importante: el cuestionamiento de los códigos y valores aceptados, consensuados, en nuestro mundo occidental. La novela posmodernista, resume Graff, lleva simplemente a sus lógicos y cuestionables extremos el programa modernista, anti-racionalista, anti-realista y anti-burgués<sup>18</sup>.

En un interesante análisis corrobora G. Navajas que el posmodernismo literario amplía la oposición modernista al modo de conocimiento analítico-referencial y avanza en el análisis de la episteme modernista, resumiendo dicho análisis en dos conclusiones: discrepancia del concepto de lite-

---

<sup>18</sup> E. GARCÍA DÍAZ y J. COY FERRER: *op. cit.*, pág. 93.

ratura según criterios universales de clasificación y evaluación aceptados consensualmente, y la oposición al concepto orgánico de la obra. La literatura se propone como una literatura del *no conocimiento*: el mundo no es una entidad que exista por sí misma, sino una construcción artificial de la razón, arbitraria, no fiable; a través del tiempo la razón ha elaborado unos modelos culturales aceptados e impuestos que se revelan incapaces de descifrar el mundo, en sí indescifrable; la función que se encomienda a la literatura es el descubrimiento de los mecanismos falsos que ocultan la imposibilidad de conocimiento. La novela, por tanto, intentará la descalificación de ese conocimiento adquirido, considerado engañoso, mediante un texto y un discurso desmitificadores, o postulando el texto como fin en sí mismo. En consecuencia la novela tratará de ella misma y de sus procesos, y de la auto-reflexión del autor, desdeñando la realidad exterior, es decir, alejándose de la tradicional actitud mimética <sup>19</sup>.

Raymond Federman había señalado que, ante todo, la nueva novela evita deliberadamente el conocimiento que es recibido, aprobado y determinado por las convenciones. Para ello esta novela inventa la metaficción como realidad propia y corta sus lazos referenciales con el mundo externo <sup>20</sup>. La mimesis de la realidad, propuesta por la novela anterior, será sustituida por el acto de escribir, o retrocede en favor de la imaginación, de la creación de mundos ficcionales, ejes ahora de la novela y encargados de desvelar lo que se oculta tras la apariencia: «la apariencia de la realidad es engañosa; la verdad auténtica hay que buscarla detrás de lo que aparece». No se trata, pues, de describir o representar el mundo, sino en palabras de Italo Cal-

---

<sup>19</sup> NAVAJAS, Gonzalo: «Retórica de la novela posmoderna», *ob. cit.*, págs. 13-40.

<sup>20</sup> FEDERMAN, Raymond: «La ficción de hoy o la búsqueda del no-conocimiento», Conferencia pronunciada en la Universidad de Valencia en 1977 y publicada posteriormente en *Humanities in Society*, vol. I, Number 2, Spring, 1978. Está recogida, asimismo, en *La novela posmodernista norteamericana*, Cap. 3, *ob. cit.*, págs. 39-55.

vino, «la espesa nube de ficciones que rodea al mundo». Este concepto conecta con el de «defamiliarización» procedente del formalismo, en cuanto que revela una visión «antiapariencial» de la realidad <sup>21</sup>.

La descalificación del conocimiento adquirido a través de la razón conduce a diversos modos de disidencia que se hacen notar en la novela actual: desmitificación de la realidad, abandono de toda actitud testimonial, tanto social como política, cuestionamiento del «status» cívico, del «status» familiar; valores todos que se encontraban representados en la novela y que insertos en ella constituían, por así decirlo, la materia novelable. Conviene poner de relieve que se ha producido un proceso evolutivo desde la disidencia inicial, observada en un primer momento, hacia otras posiciones visibles en la novela reciente. La actitud desmitificadora beligerante y crítica del período anterior —pensemos en las novelas de Goytisolo, o en la crítica socio-política de muchas novelas de la transición— ha evolucionado hacia posiciones de distanciamiento de los códigos vigentes. La novela hoy, o bien obvia dichos códigos, y con ello todo tipo de consideraciones morales, éticas, políticas, ideológicas o religiosas, o los invierte, edificando en ocasiones códigos especiales dentro de mundos ficcionales en un intento de subvertirlos.

Si la ética implica un conjunto de normas por las que la comunidad se regula, esta novela las evita o ironiza sobre ellas, ridiculizándolas. Soslaya asimismo los planteamientos morales; se ha dicho que esta es *la novela de la amoralidad*. Los criterios y las normas aparecen en la ficción como falsos y engañosos, y son objeto de tratamientos sarcásticos, irónicos y paródicos.

Un punto indicativo de la actitud de disidencia e invalidación de los códigos aceptados, es el tratamiento de las relaciones entre las personas, y más concretamente en las

---

<sup>21</sup> Acerca del concepto de «defamiliarización» véase el interesante ensayo de G. Navajas: «El formalismo ruso y la teoría de la ficción», en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, ob. cit., págs. 171 y ss.

relaciones amorosas o de pareja; en la novela actual se contemplan desde un prisma opuesto al tradicional. Se indaga en la identidad personal y en las relaciones interpersonales, poniendo énfasis en descubrir el sometimiento de una personalidad por otra, o en la pérdida de la propia individualidad, tan cara al pensamiento posmoderno. En la ficción actual se proponen formas de vida y de relación consideradas heterodoxas: la indeterminación sexual de muchos de los personajes que se presentan y la frecuente sustitución de la pareja heterosexual por la homosexual, masculina o femenina, son indicadores de dicha disidencia.

Es cierto que la presencia de personajes sexualmente indeterminados y homosexuales ha proliferado en la novela reciente. Según el criterio de G. Navajas tal hecho representa la impugnación de uno de los principios más firmes y seguros del *yo clásico*, que es la fijación sexual del sujeto. El *yo posmodernista*, puntualiza el escritor, no posee una identidad sólida permanente. Destaca asimismo que este hecho pone de manifiesto las conexiones que mantiene el posmodernismo con el movimiento de ruptura sexual iniciado por el freudianismo <sup>22</sup>. La sexualidad se presenta ahora con formas perturbadoras del código sexual aceptado tradicionalmente por las convenciones. El erotismo también puede significar en la novela un modo de discrepancia del orden predominante, o el propósito de su invalidación.

¿Cuál es el grado, cómo se realiza la disidencia, la no adhesión e invalidación de los códigos aceptados comúnmente, en la novela española actual? G. Navajas menciona diversos ejemplos en las obras de J. Goytisolo, Benet, Martín Gaité, Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos y Esther Tusquets. Indicaré más adelante otros ejemplos; pero antes conviene tener en cuenta las especiales características de nuestra narrativa anterior y atender al aspecto cronológico.

Cuando surgen los primeros brotes del posmodernismo euroamericano ficcional la novela española se encuentra instalada en el realismo social, afianzado y prolongado por las

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 24.

circunstancias extraliterarias que todos conocemos, y que neutralizaban de alguna manera los posibles influjos foráneos. Mientras tanto, los principales representantes de la ficción posmodernista —John Barth, William Grass, Sarduy, Italo Calvino, etc.— reclamaban de críticos y lectores una atención antes polarizada hacia sus predecesores, los grandes narradores modernistas: Proust, Joyce, Woolf, Mann, Kafka. *Le nouveau roman* francés y la nueva novela hispanoamericana están dando sus mejores frutos. Pero la novela española tarda en despertar a la sintonía de dichas corrientes. El realismo social estaba encargado de representar la conciencia colectiva de la sociedad de su tiempo, y se consideraba portavoz de aquella parte de la sociedad con capacidad para crear referentes colectivos, lo que se dio luego en denominar «fuerzas de la cultura». Y aunque agonizaba a finales de la década de los sesenta, no fue fácil el desprenderse de un modo narrativo tan cerrado y monolítico como aquel en cuanto a temas y a procedimientos formales, máxime cuando asumía una función expresamente testimonial, a la que los autores se sentían fuertemente vinculados.

Los primeros atisbos de la nueva sensibilidad aparecían en *Tiempo de silencio*, de Martín Santos; más claros y precisos luego en Juan Goytisolo, Benet, Martín Gaité, y realizados formalmente de otro modo en la narrativa de Torrente Ballester desde la aparición de *La sagalfuga de J. B.* La actitud de desconfianza hacia el modo de conocimiento racional se percibe en estas novelas, aunque cada escritor lo resuelve en diferentes discursos: experimentalista en Goytisolo y Benet, aurorreflexivo o íntimo en Martín Gaité, paródico, humorístico e imaginativo en el veterano escritor gallego.

En otras obras la actitud de distanciamiento de un orden normativo aceptado e impuesto por las convenciones se manifiesta mediante la propuesta heterodoxa. Sirva como ejemplo *Extramuros*. En la novela de Fernández Santos se propone con intencionada naturalidad el modelo sexual femenino en una relación amorosa, dentro de un contexto situacional que requeriría en buena lógica una rigurosa ortodoxia.

Toda la obra narrativa de Esther Tusquets gira en torno a la homosexualidad femenina presentada como opción frente al código sexual masculino. La protagonista adopta asimismo actitudes personales y de conducta al margen de los códigos moral y familiar tradicionales.

En *Octubre, Octubre*, novela de José Luis Sampedro, se examinan formas heterodoxas de conducta y sexuales, en un intento de preservar la dignidad humana, el yo auténtico, en peligro por el sometimiento a los convencionalismos. El novelista Álvaro Pombo escudriña en los entresijos de poder y dominación que subyacen en las relaciones humanas, heterosexuales y homosexuales, en su cruda novela *Los delitos insignificantes*, proponiendo con el desenlace la huida como salida única.

La dialéctica del hombre consigo mismo y con el medio convencional aparecen en *El río de la luna*, de José María Guelbenzu. Es notable la actitud de invalidación de valores tales como el compromiso político y familiar, actitud repetida en otra novela del autor: *La noche en casa*.

Ejemplo que puede considerarse paradigmático de la desmitificación de los códigos social, político, familiar y sexual es la novela de Vázquez Montalban *Los alegres muchachos de Atzavara*; lo consigue ayudado de la personal utilización del recurso de la ironía. La ridiculización del poder político y de sus mecanismos preside asimismo la serie del detective Carvalho, del mismo autor.

Desde planteamientos más críticos hacia la estructura social, evidentes en sus obras *Visión del ahogado* y *El Jardín vacío*, Juan José Millás ha evolucionado hacia el distanciamiento de cualquier compromiso ético y moral. Su novela, *El desorden de tu nombre*, puede considerarse una representación amable, entre el «suspense» y la intriga, de lo que antes he citado como *novela de la amoralidad*. La ausencia de los códigos ético, moral o sexual como punto de referencia de los comportamientos humanos se manifiesta en la insólita novela de Jesús Ferrero *Bélver Yin*. En efecto, como si de un juego se tratara, desfilan ante el atónito lector parricidios, incestos y genocidios, en un inverosímil y exótico relato.

En otras novelas la descalificación del conocimiento ra-

cional se manifiesta mediante el enfrentamiento de la apariencia y la realidad, o mostrando una intencionada ambigüedad entre una y otra. Así en *El desorden de tu nombre*, de Millás, en *Burdeos* y *El bandido doblemente armado*, de Soledad Puértolas, en la novela de José María Merino, *La orilla oscura*, en *La mirada*, de José María Guelbenzu, y en *El parecido*, de Álvaro Pombo. En afirmaciones explícitas señalaba recientemente Millás su intento de enfrentar ese mundo de la apariencia con el de la realidad, de desmontar las ambigüedades existentes. Y Soledad Puértolas señalaba: «Ni la verdad, ni la realidad se dejan atrapar. La realidad es aquello que no se ve a simple vista y eso es lo que me gustaría escribir». «Hurtarse un poco, no aparecer del todo; negarse al narrar, como se niega al vivir», son palabras de Pombo<sup>23</sup>; y es que, como antes mencionaba citando a Federman, evitar deliberadamente el conocimiento que es recibido, aprobado y determinado por las convenciones constituye uno de los postulados básicos de buena parte de la llamada nueva novela.

Por la peculiaridad que ofrecía nuestra novela precedente merece atención la relegación del compromiso político asumido fervientemente en el período narrativo anterior; la corriente posmodernista considera dicho testimonialismo como una manifestación de la vigencia de sistemas caducos; una recurrencia política tan marcada como la observada en la llamada novela de la transición no existe en ninguna literatura coetánea dentro de nuestro mundo cultural occidental. No es preciso explicar las causas de tal excepcionalidad, pero sí conviene destacar que fuera de nuestro país estas referencias se consideran espurias al texto y se juzgan negativamente. Ahora bien, el paulatino abandono del compromiso político en la novela española última no obedece de manera directa a influjos foráneos, aunque el ambiente

---

<sup>23</sup> Manifestaciones orales de los novelistas en las sesiones del ciclo de conferencias *20 años de novela española (1968-1988)*, celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, noviembre-mayo, 1987-1988, moderado por Santos Sanz Villanueva.

«desideologizado» general lo favorezca. Se trata más bien de un proceso interior en el que están implicados los acontecimientos políticos excepcionales vividos aquí. La novela anterior, comprometida social y políticamente, originó una forma monolítica de novelar en la etapa realista, a la que se atenían la mayor parte de los autores, e implicaba un seguimiento de pautas fijas, temáticas y formales. En los años que sucedieron al cambio de régimen político no retrocedió sensiblemente el compromiso; a veces, incluso se manifestó de forma más agresiva. Aparecían aquellos relatos como testimonio explícito y memoria expresa de un pasado todavía vivo y doloroso, que se recreaba en la prolongación de la denuncia política y social desde una determinada ideología. La proliferación de ciertos géneros que alcanzan una gran difusión constituye una prueba incontestable.

El relato de ficción basado en acontecimientos históricos de la etapa dictatorial es uno de estos géneros y su éxito y proliferación fue un dato indicativo de que muchos escritores habían alimentado largamente su aversión al régimen anterior. Existen sobrados ejemplos de esta clase de novelas, que los premios editoriales fomentaron. Por ejemplo, Jesús Torbado noveló sobre la ficción de una supuesta victoria republicana, y con un tema semejante Fernando Díaz-Plaja escribió *El desfile de la victoria*. Otras veces es el caso personal sobre el fondo histórico el que ofrece la materia novelable. La *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún, consiguió la celebridad a causa del asunto tratado: cuenta el narrador-autor sus disidencias con el partido comunista y con el líder Santiago Carrillo, y su posterior expulsión del partido. A su éxito y divulgación contribuyó el premio Planeta 1977, que le fue otorgado.

Un género que tuvo especial aceptación de público y el beneplácito de las editoriales fue la especie que toma como protagonista un personaje conocido y relacionado con la guerra civil; tal es el caso de la novela de Carlos Rojas titulada *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera*, que obtuvo el premio Ateneo de Sevilla, también en 1977.

Novelas que manifiestan en mayor o menor grado el

compromiso político se siguieron escribiendo durante varios años, algunas, incluso abiertamente panfletarias. Nuestro veterano Delibes ha publicado recientemente *377A madera de héroe*, que muestra unos hombres atrapados por la guerra, en un intento de justificación de los hechos violentos cometidos en la contienda por uno y otro bando.

En general el compromiso político se ha convertido en residual en la década presente, a pesar de algunas obras como la parodia bufa del general Franco *Lo que es del César*, de Juan Pedro Aparicio. Si se interroga a los narradores, manifiestan invariablemente su rechazo por la literatura testimonial. El mismo Vázquez Montalbán, públicamente comprometido con el partido comunista, y autor que, como veremos enseguida, la practica, se manifiesta contrario al compromiso; en unas recientes manifestaciones, y parafraseando la conocida frase de Blas de Otero, a la vez que la rebatía, indicaba que «la literatura hoy *no* es un arma cargada de futuro, *ni* tiene como misión transformar el mundo»<sup>24</sup>.

El abandono del compromiso político se produce por la fuerza de los hechos. Santos Alonso, en 1982, con lógica indudable, vaticinaba que la literatura «tendría que escapar en el futuro al escamoteo al que se veía sometida por pasiones extraliterarias», carentes de sentido en la nueva situación, al resultar inútil el carácter de arma política que la novela asumiera, una vez que el símbolo por el que se combatía había desaparecido<sup>25</sup>. Con este abandono la novela española se pone también al día, por así decirlo, con la narrativa del exterior.

C. Bértolo atribuye a Benet un papel esencial en el inicio de la desaparición del compromiso político como materia narrativa explícita; y lo justifica sobre la base de la sustitución que realiza el autor de un discurso político —eje de la narrativa anterior— por un discurso eminentemente culturalista y simbólico. «La concepción de la literatura que

---

<sup>24</sup> Declaraciones del novelista dentro del ciclo señalado.

<sup>25</sup> *La novela en la transición (1976-1981)*, ob. cit., pág. 14.

Benet encarnaba era casi ontológica, y sus textos, por su carácter de obra total y cerrada, eran su mejor evangelio, su buena nueva»<sup>26</sup>. La moda de la subversión en el lenguaje, hacia la que muchos narradores se inclinaron en la década de los setenta, aunque efímera, fue eficaz como propuesta de una novela de otro carácter. Y fue el inicio del discurso metafictivo o *escritural* que hoy perdura.

## 2.2. LA INDAGACIÓN EN LO PERSONAL

La novela moderna se destaca por su orientación hacia la indagación. No es suficiente contar; es preciso descubrir los motivos interiores, tanto de las acciones individuales, como de los hechos colectivos. Pero en la novela última, tal como anticipábamos, el interés por lo colectivo se ha desdiseñado en favor de la indagación en el complejo mundo interior de la persona. La búsqueda del ser profundo y singular se realiza mediante las formas autobiográficas, memoriales y epistolares, en general, aquellas que narran desde la primera persona. La inclinación de los novelistas hacia esta clase de novelas es un hecho comprobado por la crítica, y no se produce sólo en la narrativa española sino en la europea<sup>27</sup>.

El concepto del *yo-narrador* ha evolucionado, y puede afirmarse que desde la segunda mitad del siglo XX aparece unido al concepto de persona. G. Auburtin pone de manifiesto que en este mismo período el pronombre personal

---

<sup>26</sup> BÉRTOLO, Constantino: «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente*, núm. 98-99, julio-agosto, 1989, pág. 37.

<sup>27</sup> Este hecho no debe considerarse como novedad, sino como un regreso a la tradicionalidad del relato, puesto que la novela utilizó formas autobiográficas y epistolares desde sus comienzos. En la narrativa española actual la presencia del autobiografismo constituyó, como enseguida veremos, uno de los síntomas del abandono del realismo social.

pasa a usarse con una función paradigmática, representando la conciencia <sup>28</sup>. En efecto, al ser utilizado en la novela, más que contar algo, el narrador se propone «contarse a sí mismo». De este modo la primera persona sirve como el recurso más adecuado para la incursión en la propia psicología, desplazando al narrador omnisciente que habla desde la tercera persona, ajena al sujeto; la primera persona es el mejor camino para proceder al autoconocimiento. Ello implica la renuncia al enfoque extradiegético u objetivo, en favor del intradiegético que conduce a la expresión de las propias vivencias.

E. Bruss ha señalado la dimensión *ilocutoria* del texto autobiográfico; es decir, el enunciado, el texto, constituye en sí un verdadero acto. Sirve, tanto para el propósito del autodescubrimiento, como para la corrección o destrucción de la propia imagen concebida desde fuera <sup>29</sup>.

J. Rousset estudia los usos de la primera persona en la novela estableciendo tres grandes grupos: el yo actuando extradiegéticamente, el yo situado en un diálogo entre dos personajes y el yo intradiegético, que habla y se escucha en un soliloquio <sup>30</sup>. Para L. Dolezel existe un *yo-observador*, que adopta al narrar una posición objetiva propia de la tercera persona, un *yo-retórico* que observa e interpreta, es decir, que no se instala totalmente en el mundo personal, y un *yo-íntimo* que observa, interpreta y actúa, pero desde la subjetividad de la conciencia <sup>31</sup>. En la novela actual el narrador se sitúa desde las dos últimas posiciones, pero preferentemente se instala en la última.

En la narrativa de la década de los setenta la forma autobiográfica servía para resaltar la escritura misma más

<sup>28</sup> AUBURTIN, Graziella: *Tendenzen der zeitgenössischen Frauenliteratur in Frankreich*, Hart y Herchen, Frankfurt/Main, 1979, pág. 34.

<sup>29</sup> BRUSS, Elizabeth: *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

<sup>30</sup> ROUSSET, Jean: *Narcise romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, París, José Corti, 1973, págs. 18 y ss.

<sup>31</sup> DOLEZEL, Lubomir: *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1973, págs. 4 y ss.

que la experiencia personal, o atendía ambos fines; se ponía el énfasis en el aspecto formal del proceso, más que en el contenido de conciencia. Al declinar el prurito experimentalista de los escritores sucederá a la inversa.

El relato autobiográfico lleva aparejado en muchos casos el rechazo al procedimiento ordenado en el narrar; se prefiere la encadenación libre y aparentemente ilógica; este desorden afecta también al tiempo narrativo; se desdeña la sucesión temporal en favor de los saltos cronológicos. Se alternan las diferentes perspectivas que ofrecen la visión de lo inmediato, de lo presente, y la del pasado mediante la memoria, lo que acarrea una superposición temporal; superposición frecuentísima en nuestra novela. Se opta por la yuxtaposición de los fragmentos relevantes, en lugar de la ordenación cronológica de los mismos. Hay que señalar, sin embargo, que la estructuración paratáctica se ulitiza en la reciente novela con moderación, si se compara la narrativa de esta década con la de la década precedente. Dentro de la narrativa de carácter autobiográfico o memorial existe la llamada *novela de la concienciación*. B. Ciplijauskaité traduce así la acuñación de *novela del despertar*, que E. Abel propone en sustitución de la denominada *novela de formación* —Bildungsroman—<sup>32</sup>. Al estudiar la novela femenina contemporánea subraya la autora que el autobiografismo sigue dos direcciones principales: la configuración del yo-social, que tiene un precedente en la novela picaresca, y el proceso de la concienciación; el desarrollo de la conciencia va más lejos del aprendizaje de un Lazarillo o de un Wilhelm Meister. El fondo social y el escenario colectivo son imprescindibles en la mayoría de las novelas de los años cincuenta. El procedimiento cambia en el período siguiente:

---

<sup>32</sup> E. Abel considera que una característica representativa de la narrativa de autoría femenina es la *novela de formación* —Bildungsroman— para poner de relieve las diferencias entre los procedimientos de las novelas masculina y femenina, propone la denominación para ésta de «novela del despertar». Véase *The voyage in fictions of female development*, ed. de A. Abel, M. Hirsch, E. Langland, University Press of New England, Hannover, Londres, 1983. Introducción, págs 3 y ss.