

Desnacionalización y extraterritorialidad en la novela española (1966-1986)

Denationalization and Extraterritoriality in the Spanish Novel (1966-1986)

Carlos Femenías Ferrà

Universidad de Alcalá / Universitat de Barcelona, España

cfemeniasferra@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-2526-5112>

RESUMEN

Este artículo lee varias novelas a la luz de los efectos que el franquismo tuvo sobre las relaciones que sus autores (nacidos o debutantes tras la Guerra Civil) mantuvieron con la idea de literatura nacional. Así, se propone una etapa que cubriría alrededor de dos décadas (1966-1985) a lo largo de las cuales se registran poéticas caracterizadas por el rechazo de la identidad nacional y de su tradición literaria. Tal repulsa se plasma en formas de iconoclastia, autoexilio o en la búsqueda de una lengua literaria sin huellas del territorio de origen, pero también mediante la forja de genealogías de calado político. A partir de los años ochenta se aprecian movimientos que permiten hablar de un retorno a la literatura nacional por una parte de los nacidos tras la guerra (y no exactamente por parte de los demás, argumentaré), cuestión que abordo a partir de obras de Juan Goytisolo, Jesús Torbado, Javier Marías, Julián Ríos, Antonio Muñoz Molina, Cristina Fernández Cubas, Jesús Ferrero y Enrique Vila-Matas.

Palabras Clave: desnacionalización; novela española contemporánea; novísimos; franquismo; literatura nacional.

ABSTRACT

This article reads several novels in light of the effects that the Franco regime had on the relations that their authors (born or newcomers after the Civil War) maintained with the idea of a national literature. Thus, a stage is proposed that would cover around two decades (1966-1985) throughout which poetics characterized by the rejection of national identity and its literary tradition are recorded. Such rejection is reflected in forms of iconoclasm, self-exile or in the search for a literary language without traces of the territory of origin, as well as through the forging of genealogies of political significance. Since the 1980s, movements can be seen that allow us to speak of a return to national literature by a part of those born after the war (and not exactly by the rest, as I will argue), an issue that I address from works of Juan Goytisolo, Jesús Torbado, Javier Marías, Julián Ríos, Antonio Muñoz Molina, Cristina Fernández Cubas, Jesús Ferrero y Enrique Vila-Matas.

Keywords: Desnationalization; Spanish Novel; Spanish Transition; Novísimos; Francoism.

Recibido: 17 de julio de 2023. Aceptado: 14 de marzo de 2024. Publicado: 13 de marzo de 2025.

Cómo citar este artículo / Citation: Femenías Ferrà, Carlos. (2024). «Desnacionalización y ex-traterritorialidad en la novela española (1966-1986)», *Revista de Literatura*, 86 (172): e31. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.02.031>

INTRODUCCIÓN

A partir de la reunión de diversos testimonios, este artículo se asoma a la relación conflictiva que entre mediados de los años sesenta y mediados de los ochenta algunos novelistas mantuvieron con la tradición literaria española, esto es, a lo largo de un tramo que cubre desde el arranque de lo que solemos comprender como Transición cultural hasta la nueva circunstancia interna y geopolítica de España al cierre del proceso transicional, donde encuentro una serie de novelas –los años 1985-1986 me parecen, como argumentaré, un momento clave– que podrían indicar que el repudio registrado da paso a otro tipo de relación con la propia tradición literaria. Si bien los casos que aduciré no pretenden arrojar la representación de la totalidad del período, sus afinidades me parecen lo suficientemente consistentes como para convertirlas en una de sus facetas definitorias, que propongo resumir bajo estos dos fenómenos sucesivos: en un primer momento, se registra una fuerte presencia de poéticas basadas en la desnacionalización y la extraterritorialidad y, posteriormente, se aprecia una reinscripción nacional bajo formas de retorno o reacomodo que articulan la propia producción en las coordenadas europeas de manera menos conflictiva, inaugurando, así, una etapa en la que la letras españolas empiezan a pensarse como una institución menos anómala –o, cuando menos, no irreconciliable– con respecto a las literaturas de su entorno.

La evolución de dicho proceso podría concebirse al modo de una trama en la que la producción cultural hubiera ido modificando el engaste entre modernidad estética, imaginación geográfica e identidad. De este modo, partiré del agotamiento de ciertos postulados estético-nacionalistas de la primera posguerra para establecer que fueron los causantes de que numerosas poéticas los rechazaran y abogaran por instalarse en las afueras –a menudo desde la negación o el borrado– de la cultura y la geografía españolas. En último lugar, sostendré que, tras esa operación de repudio, que tuvo tanto de estético como de político, se registran operaciones que cabe entender a manera de procesos de reinscripción. Para ilustrarlo, convocaré tanto los conflictos de ciertos personajes de ficción como los expresados por sus creadores, que ceñiré a quienes iniciaron su carrera tras la Guerra Civil.

PROBLEMAS NACIONALES O LA ODIOSA PROVINCIA

Aunque sea obvio que la tendencia internacionalista de los años sesenta no fue ni por asomo un fenómeno español, sino fruto del impacto de la cultura de masas y del orden global surgido de la Segunda Guerra Mundial, resulta evidente que las penosas condiciones de producción y circulación de la cultura extranjera durante la primera posguerra constituyeron un fuerte estímulo a los deseos de arrancarse la adscripción española. La sensación de anacronismo y provincianismo de la cultura española no había nacido entonces, pero el franquismo la exacerbó mediante una suspicacia sistemática de cuño tradicionalista hacia una serie de valores que identificó con la modernidad y que dio por incompatibles con el carácter y la cultura españolas, siempre amenazados por lo extranjerizante. Apuntalados por el aislamiento internacional de los años cuarenta y primeros cincuenta, los proyectos del oficialismo no fueron otros que la forja de una cultura que expresara la singularidad nacional en el nuevo orden europeo, al que debía oponerse una alternativa católica contra el auge del existencialismo y el socialismo.

Las reconstrucciones de aquella política cultural han rescatado en más de una ocasión el editorial con el que *Cuadernos de Literatura Contemporánea* echaba a andar en 1942 abogando por «crear una estética literaria nueva y nacional, que no pacte, cobardemente estéril, con la anterior, pasada en todos sus aspectos, ni menos finja novedad en un

contubernio engañoso con lo extranjero» (Rubio y Falcó 1982, 27; Gracia 2006, 114). A despecho de sus palpables contradicciones, aquel mandato no remitió en la década siguiente, y alcanzó, desde posturas nada afines al Régimen, a las primeras muestras de lo que conocemos como generación del medio siglo, educada en la consecución de una literatura, una plástica y un cinematógrafo nacionales, así como de una filosofía católica que dio el tono de la universidad española (Vázquez García 2009).

Por más que el engaste entre los procesos económicos y los culturales exija cautelas, resulta difícil impugnar sus concomitancias en el proceso que aquí estudiaremos. En lo que a España respecta, el arranque de los planes de desarrollo y la progresiva terciarización de la economía aceleraron el deshilachamiento de aquellas proclamas. La intensificación de las relaciones con la cultura y formas de vida extranjeras, así como el balance generalizado de las insuficiencias del franquismo produjeron una fuerte desafección hacia los planes de construir una literatura genuinamente nacional. El deseo, asimismo, de ponerse en sintonía con las corrientes internacionales acarrió el rechazo de lo propio y un dechado de ejercicios de iconoclastia contra el santoral nacional que acaso alcanzaron su mayor espectacularidad en la obra de Juan Goytisolo, al que pronto me referiré. En aquel ambiente actuó una mitificación de lo foráneo —«Era lo nuevo, era la mística de lo extranjero», decía Vázquez Montalbán (1971, 105)—, encumbrado a proporciones rayanas en el arquetipo (Femenías 2021) o en la norma aspiracional de una cultura aún hoy gravada por un complejo de anormalidad constitutiva (Delgado 2014).

Nacidas de aquel complejo y de los efectos regresivos del franquismo, las mitificaciones fueron tempranas, pero estimo que no se tradujeron en procesos de desnacionalización simbólica hasta mediados de los años sesenta, cuando entraba en acción una leva nacida tras la guerra y cuando los arrestos de las élites de la primera posguerra de imprimir nuevo rumbo al país desde el interior de las instituciones expiraron por la acumulación de fracasos y su larga postergación. A aquellas alturas, el franquismo se convirtió, ante todo, en una institucionalidad con numerosos apoyos geoestratégicos y con una galopante situación económica que le ganó un notable respaldo social. Quizás por ello, con el andar de los años sesenta, resultó cada vez más complejo que la instalación en una cultura nacional no implicase por acción u omisión la connivencia tácita con la España del momento, y de resultas de ello se hizo imperioso que la repulsa política se tradujese en repulsa a la totalidad de la vida española, incluida la literaria, por más que esta viniera trabajando en una literatura políticamente antifranquista. Sobre todo en los jóvenes, se impuso una derogación que no hizo distinguos entre las instituciones políticas y las literarias. Las condiciones de ese rechazo adquirieron un perfil distinto en las dos generaciones a las que vengo aludiendo: a la del cincuenta la caracterizó la vindicación de una genealogía literaria nacional hecha de nombres inasumibles o incómodos para el oficialismo, mientras que entre los más jóvenes el rechazo —para irritación de los del cincuenta— tendió a ser global, como veremos.

No he de obviar esas tensiones intergeneracionales, pero el tronco de mi exposición discurrirá principalmente en torno a cómo la sensación de destiempo internacional puso en marcha el abandono físico o metafórico del espacio geográfico nacional, así como el autoborrado de la identidad española. Ambos fenómenos atraviesan la primera obra que propongo abordar, *Cortejo de sombras*, espléndida colección de cuentos de Julián Ríos que no verá la luz hasta el año 2007 pese a que sus piezas se escribieran entre 1966 y 1968 en Madrid. Me parece obvio que los desplazamientos geográficos que jalonan la carrera de Ríos son indisolubles de las decisiones lingüísticas que adoptó, y que estas reflejan, a su vez, el afán de internacionalización y cosmopolitismo que caracteriza a los nacidos tras la guerra. Así, si la obra de Ríos no puede pensarse sin atender a un proceso de migración que es individual, tanto su peripecia como la de su obra se inscriben en un proceso cultural de alcance colectivo que el propio Ríos elaboraría como parte de su poética y que le

conduciría a instalarse en una zona lingüística que alcanzaría la máxima radicalidad con una obra largamente gestada, *Larva* (1983).

Aunque la práctica totalidad de trayectoria de Ríos haya discurrido fuera de España, *Cortejo de sombras* se escribe aún dentro de ella. Con todo y con ello, me interesa señalar que *ya* es fruto de un primer desplazamiento, el que nace del traslado de su Galicia natal a la capital. El detalle, creo, cuenta, porque acompasa fenómenos geográficos y fenómenos estilísticos. Y es que cuando rescate aquellos relatos, les pondrá un prólogo valioso en el que afloran los males literarios que entonces había querido sacudirse: el provincianismo y el costumbrismo. Desde Madrid, evoca, «trataba entonces de revivir y de recrear sin regionalismos mi particular Galicia, el país de las maravillas de la niñez y de la adolescencia, con sus sombras del pasado ominosas a veces, al que se anexionaba entre nostálgico y fantasmal el país del que te irás y no volverás de tantos emigrantes» (2008, 7). Gestado en una fase muy avanzada del éxodo rural, aquel libro se vio atravesado por las lógicas contradictorias del desarrollismo, por la relación amor-odio que el ciclo modernizador mantuvo con lo rural: si por un lado se advierte la mezcla de nostalgia y aversión por la aldea en vías de extinción, resulta de lo más significativo que Ríos se prohibiese el uso lingüístico de localismos y de giros gallegos, rehuidos en pos de una lengua estandarizada, una castellano sin huellas del lugar de enunciación como modo de hurtarse al fantasma del casticismo.

Fue un primer alejamiento. Se dejaba aquel mundo atrás, pero también se abortaban sus voces, desplazándolas mediante la norma lingüística. La neurosis de poseer una identidad provinciana y la urgencia de extirpársela pudo obrar bajo el signo de Pigmalión, conforme mostró Carlos Saura por aquellas mismas fechas en *Peppermint frappé* (1967). El modelo más que probable de la recién estrenada *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, recibía allí un giro revelador: los complejos procedimientos de transferencia y vampirización identitaria entre las protagonistas del film sueco, habían derivado en Saura en el deseo de que la pueblerina Ana se metamorfoseara en la norteamericana y modernísima Elena a base de rubio platino, pestañas postizas e ingestas de aquel *peppermint* tan *chic*. Puede que fueran algo más que fantasías. De hacer caso a los editores de *Cuadernos para el Diálogo* (VV.AA.), a la altura de 1970 se había vuelto problemático definir los rasgos de «una identidad que nadie sabe exactamente, o ni siquiera de manera aproximada, dónde puede encontrarse», según rezaba el editorial de un célebre número extraordinario, «La literatura española a treinta años del siglo XXI» (s. p.).

Sospecho que entre los motivos que disuadieron a Ríos de publicar aquella compilación de cuentos, pudo estar el de que una vez que el libro estuvo listo, su aversión al regionalismo y sus ideas acerca de la norma peninsular se vieron trastornados de raíz. Su migración fuera del país, el impacto de la literatura latinoamericana —donde la oralidad y los localismos jugaban un papel fundamental— y la lectura de Joyce apuntalaron la posibilidad de explorar una lengua literaria que abandonase la asepsia del estándar para entregarse al desenfreno dialectal del idioma. La nueva lengua de *Larva* carecía de centro de enunciación; no era, en rigor, residenciable ni identificable con una variedad nacional. Casi parecía que las ideas de Ríos acerca de la modernidad hubiesen cambiado para situarse en las antípodas: frente a la lengua abstracta como cortafuegos del costumbrismo, en las nuevas páginas se desplegaba una polifonía de juegos interlingüísticos que mezclaban variedades del español al paso que lo abrían al juego con otros idiomas. Era, llevada al delirio, la quintaesencia de la lengua migrante, mestiza propia de las comunidades transnacionales de las grandes metrópolis; no un estándar panhispánico, sino la refutación de cualquier estándar.

La desregionalización retórica abrazada en Madrid se había vuelto desnacionalización a su llegada a Londres en 1969. Dejada la península atrás, el proyecto, decía en aquel

prólogo, fue «ensanchar el castellano y sacarlo de sus castillas para reflejar el mestizaje y cosmopoliglotismo de la gran ciudad como resumen del mundo» (Ríos 2008, 8). El subtítulo de *Larva*, en buena lógica, incluiría la mención a Babel, emblema de la destrucción de una lengua única, identificada, según se echa de ver, con Castilla como centro simbólico del idioma (y con España, cabe entender, como núcleo o bastión del idioma). En aquella novela fatigosa todas las cosas de interés suceden en el lenguaje, de ahí que suponga la muestra más radical de una tendencia registrable, con todo, en otros títulos. El *cosmopoliglotismo* había sido decisivo, por ejemplo, en *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo, o, al cabo de una década, en *La vida perra de Juanita Narboni* (1976), donde el castellano tangerino –cito a su editora, Virginia Trueba– se alza en protagonista para entregar «una lengua plurilingüe, babilónica», a tal punto que «[l]a de Juanita no es en este sentido simplemente la lengua castellana, es una mezcla de castellanos a la que se suman expresiones y giros de otras lenguas» (2000, 85).

Aun con lo mucho que las diferencia, las tres obras trabajan sobre una lengua desplazada de su eje nacional, permeable a los idiomatismos y a las fluctuaciones que el contacto con otros idiomas operan sobre ella, sean estos los del turismo en la Barcelona desarrollista, como en la de Goytisolo, que activará el caudal de arabismos del castellano en sus futuras novelas; las posibilidades literarias de la yaquetía, o las hibridaciones idiomáticas de Ríos, que concibió aquella novela como un Don Juan metalingüístico que en vez de damas burlara idiomas, según cuenta en el prólogo que vengo empleando.

Desde muy otras coordenadas lingüísticas, en junio del 1969 Javier Marías anda en París con diecisiete años y las primeras páginas de una novela imbuida de su pasión cinéfila. Se llamará *Los dominios del lobo* (1971) a instancias de Vicente Molina-Foix y transcurrirá por ambientes emulatorios del cine negro estadounidense que copa las salas parisinas por prescripción de la *nouvelle vague*. Nada allí, se ha señalado recurrentemente (véase Vila 2015), remite o es identificable con España, y a ello dará Marías una explicación generacional cuando prologue –ya en 1987– la reedición de la novela: su propósito había sido no «escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como un novelista español», en lo que iban motivos «de orden literario y de orden político»; motivos que entonces resultaban determinantes pese a su escasa elaboración, a saber, «lo español [...] identificado simplistamente con lo franquista» (1987, 11). Con el tiempo se le hará que «este rechazo» fue «tan global como injusto». Eran cosas de los tiempos: «Sólo quiero llamar la atención sobre el hecho de que este desdén inicial [...] lo compartía con la mayoría de los miembros de mi generación –la primera nacida después de 1939–, según pronto averigüé» (1987, 11).

Dos años después retomaría frases literales de aquel prólogo en las jornadas sobre narrativa organizadas por la Universidad Cisneriana. Recordaría allí cómo a aquel muchacho precoz se le había elogiado la solvencia constructiva y la capacidad de entretener; no obstante, se le había reprochado la falta de espesor experiencial de la historia, desvinculada de la realidad y del medio de sus lectores; demasiado ajena a sus preocupaciones y circunstancias (Marías 1989, 79).

Lo destaco porque esa conferencia de 1989, que se cerrará con mucho de retorno a un lugar rechazado, permite observar las peripecias que antecedieron a la reinscripción en una literatura nacional. Como dije arriba, por parte de los jóvenes el rechazo político a un régimen tradicionalista se hizo extensivo, con no poco esnobismo, a otras tradiciones. Así, si Marías es consciente de la simpleza de identificar el rótulo nacional con un régimen político, cabe añadir que sus ideas sobre la tradición novelística española no son menos taxativas cuando la juzga, «además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista» (1989, 79).

Muchos le habrían dado la razón: las reacciones contra una novela realista de escaso vuelo formal no son solo cosa de los jóvenes. Quienes han hecho sus primeras letras en el realismo social se lamentaron pronto del papel ancilar de la literatura respecto a la política. Son hoy clásicas intervenciones como la de José Ángel Valente en «Tendencia y estilo» (1961) o como la de Juan Gotyisolo en los ensayos que engrosarían *El furgón de cola* (1967), donde exhortaba –son palabras de 1965– a un «minucioso examen de conciencia» que diese cuenta de los «errores e insuficiencias» derivados «de una parte, de un respecto excesivo a la tradición literaria española y a su agarrotado lenguaje; de otra, de una generalizada confusión entre política y literatura, entre compromiso político y compromiso literario» (2001, 70-71). La sentencia generacional no podía ser más clara:

Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra. (Digámoslo con claridad: las generaciones venideras nos pedirán cuentas, sin duda, de nuestra actual conducta cívica, pero no tomarán a ésta en consideración si, paralelamente a nuestra responsabilidad moral de ciudadanos, no manifestamos nuestra responsabilidad artística como escritores. No basta, en efecto, reclamar la libertad: tenemos que probarla desde ahora con la autenticidad y responsabilidad de nuestras obras) (2001, 73-74).

Las futuras generaciones, en efecto, se sumaron a la reprobación. Había consenso en que el realismo social había resultado coercitivo y en que sus loables intenciones pecaban de rigorismo. Por más que hubiese ido a la *contra*, su horizonte estético y moral se había visto obligado a moverse en el estrecho margen de posibilidades impuesto por la dictadura. El grueso de la obra de los mayores, recordaba Marías, «era a nuestros ojos [...] el fiel reflejo de la situación de indigencia intelectual que vivía la España de Franco» (1989, 80).

A ello se añade que para el novelista joven, a diferencia de lo que sucede con el poeta, la relación con la tradición vanguardista española –con muchos problemas para formar una novela– era prácticamente inexistente; en cuanto a las aportaciones del modernismo a la novela, se habían visto capturadas por el constructo «generación del 98», que actuó como un simplificador de la trayectoria de aquellos escritores, constreñidos, desde un enfoque de estirpe romántica, a pensadores dolientes de España. El fascismo y el franquismo se habían ocupado desde la inmediata posguerra de tergiversarlos sin el menor escrúpulo catapultándolos a padres espirituales de la nación, que, por supuesto, tenía la forma de Castilla. Lo había expresado en 1945 Laín Entralgo en un libro fundamental en aquella operación fascista con una frase que suena a maldición: «Sobre el alma de todos, sépanlo o no lo sepan, gravitará el peso, dulce y desazonante a la vez, del ensueño que inventó en el filo de los siglos XIX y XX una parva gavilla de españoles egregios» (1945, 444).

«ESPAÑOL DE IDIOMA, PERO NADA MÁS»

La educación de entonces, monomaniáticamente volcada sobre lo español, propició que muchos optaran por «dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo», decía Marías (1989, 80), que no dudaba en echar mano de la jerga psicoanalítica para expresar la radicalidad de aquel rechazo:

Quizá uno de los hechos más curiosos e insólitos que rodean al nacimiento de nuestra generación, llamada por el momento generación del 70 o también de los novísimos, es que no sólo asesinamos a los padres, como es obligado y de buen gusto, sino también a los bisabuelos y los tatarabuelos. [...] Todos pero principalmente los novelistas, nos

convertimos en *niños expósitos*, como los mismos protagonistas de las novelas según la interpretación freudiana (1989, 80).

Acaso no exagerase, porque la fantasía del expósito había asomado en la novela con que a los veintidós años Jesús Torbado obtenía el premio Alfaguara de 1965, *Las corrupciones* (1966). El descubrimiento del protagonista, José Antonio, de que fue adoptado a un matrimonio húngaro desencadena su salida del seminario, su abandono del país y, no menos importante, que se despoje de su nombre para adoptar, tras muchos descartes, el de Mylkas. Con esos problemas de identidad en el meollo de la novela, no sorprende que diga ser «español de idioma, pero nada más» (1966, 239). ¿No es revelador que a las pocas páginas se consigne que ha empezado a escribir algo tan íntimo como su diario en inglés y en francés, que apenas ha empezado a estudiar? La novela, que en algún momento alude a un título elocuente, *Un héroe de nuestro tiempo*, constituye una muestra temprana de la desestabilización de las relaciones entre lengua, identidad y nación. Optar por el modelo del expósito implicaba convertir la identidad y la lengua del protagonista en contingencias; su peripecia, en algo a medio camino entre la invención y la restitución, en el resarcimiento, en todo caso, respecto a unos orígenes ilegítimos. La experiencia migratoria de José Antonio-Mylkas ha de convertirlo en miembro de la comunidad desarraigada que se reúne por las tardes junto al Sena: un «grupo de jóvenes sin nombre, sin patria y sin pasado, para reconocerse juntos en torno a algo perdurable y cierto» (1966, 179). Deben de hablar un francés bastardo, lleno del préstamos de otras lenguas, un idioma en sintonía con el castellano que Julián Ríos ensayará en *Larva*, concebida en «un Londres de metecos, de extranjeros», no en el «Londres del imperio», como precisará en una entrevista en la que elogia a Julio Ortega haber visto que en la novela «son los mestizos, los extranjeros, los que toman el poder lingüístico» (en Hidalgo Nácher 2021, 228).

Una de las muestras más fastuosas del cambio de nombres vinculado a la desnacionalización corresponde, no obstante, a alguien de otra generación. Agustín García Calvo también se encuentra por entonces en París a causa de su expulsión de la cátedra en 1965, y allí escribe su *Sermón de ser y no ser* (1972). Cuatrocientos versos dedica –del 181 al 587– a saltar entre tiempos, cuerpos, sexos, oficios y latitudes bajo los nombres de Garsíá, Garski, Garkiñ, Gary, Gárbil, Ga-Razid, Mis Gatzkyl, Mammy Garihá, Gradía, Gradí, Gradivá, Grassy, A. Gruzía, B. T. Growsey (por las noches la sensual Miss Grawey), Gagá, Garstet, Herr Grätzel, Kya-Tsing, Mistress Jarce, Gratta, Gartí, Grezayer, Guerza, Gracia, y cabe suponer que también como A. García. Son muchos nombres, pero todos están al servicio de una sola paradoja: muda mudando remiten a lo mismo, que renace, cambiando, pero solo para permanecer igual.

Son demasiadas las premisas estéticas que separan a los novísimos de García Calvo, quien cultivará una literatura apegada a lo popular y a los preteridos moldes del octosílabo. No está ahí la sintonía, sino en la reacción contra lo identitario. En el fluir de los nombres late la posibilidad de articular una tradición ajena a criterios nacionales, donde la obra y el autor establecen sus propias genealogías sin intermediarios ni restricciones idiomáticas. Y es que era impensable que los expósitos se imaginaran brotados de una tradición de la que abominaban. Se los llamó entonces «exquisitos, escapistas, venecianos, extranjerizantes (todo ello, por supuesto, como insulto), e incluso, en mi caso», recuerda Marías, «algo tan malsonante, pero supongo que castizo como “anglosajonijodido”» (1989, 81).

El propósito fue hacer una literatura no ya homologable, sino inidentificable, indistinguible de otras; una en la que se hubieran borrado cualesquiera marcas nacionales: una literatura sin nación. Me parece oportuno, a este propósito, rescatar una obra algo posterior, la exitosa *Bélver Yin* (1981 y Premio Ciudad de Barcelona en 1982), que acertó a combinar posmodernamente el romance, la novela de aventuras, el folletín o el cine negro en un

trama que transcurría en la China de los años treinta a los años cincuenta. Aquella novela abonaba algunas ideas que acaban de comparecer: la esencial perduración de un principio a través de la fluidez y el cambio estaba en los propios protagonistas, parcialmente arquetípicos en lo que tenían de encarnación del yin y el yang, vueltos apellido (Bélver Yin y Nitya Yang). Pero más me interesa destacar el peso de una promiscuidad que, en una novela tan extraña como esta —¿quién iba a llamar aquello 'literatura española'? ¿Por qué no iba a ser una traducción?— se debatía entre la atracción y la repulsa del extranjero, al paso que mostraba sentimientos no menos ambiguos hacia el casticismo de la comunidad de origen. Gemelos nacidos de madre extranjera, Durga de Go, de la secta de las Vrayas, los protagonistas eran dos mestizos muy prestos a travestirse y a encamarse con quien se terciara, aunque ello implicase el incesto. Si algún mensaje podía extraerse de la historia, este era que los asesinatos y grandes odios que jalonaban sus páginas eran fruto de un país corrompido por una neurosis de pureza nada yinyanguesca. La otra lección dictaba la obediencia al apetito y al placer desculpabilizado, al erotismo sin morbo ni pacatería y sin restricciones de sexo, consanguinidad, identidad o nación.

Entre aquellos «dos guarismos primordiales» (Ferrero 1986, 23), ¿había algo español? Lo había, solo que tan mínimo y mezclado que no lo percibiríamos si la obra no nos lo advirtiera. Se encuentra en el nombre de uno de los hermanos, Bélver, «grato a los ojos, bello de ver» (23), voz que su madre oyó a un marinero. Solo eso y nada más en el debut de un zamorano al borde de la treintena que redacta su tesis en París mientras trabaja de portero por las noches. Verdaderamente lograda en el ritmo y la ambientación, hay en *Bélver Yin* algo caprichoso, *kitsch*, como si el impulso del que hubiera nacido aflorase en el estilo indirecto con que el narrador retrata la liviandad de los deseos que el extranjero Christopher Whittlesey suscita en Nitya: «¿Lo amaba verdaderamente? Ella creía que sí, pero ¿por qué? Dos razones se dio para justificar su enamoramiento: le amaba porque era guapo, y le amaba porque le veía lejano. Sí, vivir con un hombre del otro lado del mundo era algo que ella debía conocer, aunque solo fuera por un tiempo» (21).

La duración de ese tiempo cambiará en función de cada proyecto literario. No obstante, he de advertir ya que en los años inmediatos a *Bélver Yin* algunos de esos proyectos empezaran a coquetear con el retorno. Por ahora, lo claro es que una parte de esta literatura sin nacionalidad cultivará una lengua emparentable con los modelos lingüísticos por los que se rige la empleada en las traducciones, como propuso Catelli (1991); una lengua sin residencia para una narrativa que no se emplaza en España; una que ha aprendido a extrañarse respecto a sí misma, conforme sabe hacerlo el personaje de Ferrero al moverse estratégicamente entre los códigos de la comunidad de origen y la foránea:

Nitya aspiraba a negociar en varios frentes a la vez, por no decir en varias guerras. Y así, mientras ejercía el concubinato en casa de Samuel, empezó a relacionarse, a través de Bélver Yin, [...] con los hombres del Nenúfar blanco, ganándose sus simpatías. Esa secta les atraía a ambos por sus fines y su doctrina, pero también les seducía el mundo de los «diablos extranjeros», como llamaban a los europeos los partidarios de la hegemonía. Asimilar los dos puntos de vista les parecía más ventajoso que situarse en uno solo; y entre los dos vivieron, como en el remolino que crean dos corrientes opuestas, hasta que lo creyeron necesario (Ferrero 1986, 45).

Ese tipo de lengua, afín a la del primer Marías, fue solo una de las opciones en el camino a la renovación, como acredita lo lejana que se encuentra de las de Ríos, Ángel Vázquez o Juan Goytisolo. Como siempre, hay entonces varios programas en marcha y no todos discurren por la misma senda. Los intentos de crear una novela española de vanguardia habían dado una obra inescapable en *Tiempo de silencio* (1962), donde Luis Martín-Santos llevaba el realismo social —por lo demás, menos ajeno a la experimentación

de lo que el tópico repite— a mayores cotas experimentales. El peso de lo metaliterario en la novela realista se había abierto paso con fuerza entre otros nombres de esa misma generación. García Hortelano, pieza clave desde *Tormenta de verano* (1962) en el proyecto de Barral de crear una nueva narrativa hispánica e introducirla en el mercado europeo, da a la luz en 1972 *El gran momento de Mary Tribune*, obra de transición entre los antiguos postulados estéticos y los de una literatura en la que la intertextualidad ha saltado a primer plano. Son obras críticas con el estado de la novela española, a la que García Hortelano acusa de galdosianismo (2009, 245), pero no se proponen cortar con ella. Quizás ni siquiera se lo proponga Benet, que concibe con cierta megalomanía su obra como la cabeza de puente que logrará corregir las lagunas y destiempos de la literatura española (Benet 1981; véase también Catelli 2015). No está de más recordarlo, porque un dibujo medianamente fiel debería entregar un haz de tendencias en el que, cuando menos, la desnacionalización convive —y hasta a veces se solapa— con la reinención de la literatura nacional.

INTERVENCIONES EN EL DISPOSITIVO «LITERATURA NACIONAL»

De esa ambigüedad entre el repudio y la reinención podrían dar cuenta dos muestras del año 1973 que discurren en el quicio entre lo nacional y lo internacional y que revelan —son los años dorados de la Teoría— la profunda imbricación que entonces guardan la creación literaria y la reflexión sobre la institución que la acoge. El primer ejemplo pertenece al mes de octubre, cuando aparece el número que *Plural*, la revista de Octavio Paz, dedica a la «Nueva literatura española». Abre el dossier una encuesta a José María Castellet, Pere Gimferrer y Julián Ríos, dicho por orden: al crítico español más prestigioso y principal abogado de la renovación formal desde los años cincuenta, al adalid de la neovanguardia tras la publicación de *Arde el mar* (1966) y, por último, a un autor entonces desconocido y sin apenas obra al que se quiere aupar —Hidalgo Náchter (2021) ha reconstruido la «operación»— a los primeros peldaños de un canon alternativo que no se sustenta más que en conversaciones y en fragmentos aparecidos en revistas.

A los tres encuestados se les pregunta si se puede hablar de una nueva literatura española, cuál habría sido su arranque y si su irrupción en la poesía y la narrativa habría corrido a la par. He de citar, sin embargo, dos de las preguntas del cuestionario: la primera, para que se aprecie el mandarín entre candoroso y mesiánico que todo ello rezuma: «¿Qué obras —poesía, novela, ensayo— fundan o pueden fundar esa nueva literatura?» (Castellet, Gimferrer y Ríos 1973, 4); la segunda, que leo al bies, para insistir —conforme muestra el caso de Ríos o conforme se aireó a propósito de la inclusión de ciertos nombres en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)— en cómo los afanes renovadores catapultan a posiciones preeminentísimas a autores que a veces no cuentan con un libro siquiera: «¿Qué diferentes prácticas de escritura —qué pluralidad de textos— configuran a esta nueva literatura española?» (1973, 4).

El número lo han orquestado Gimferrer y Ríos, muy próximos a Octavio Paz. Su concepción no invalidaba la existencia de una literatura nacional; al contrario, el propio título parecía anunciar su renovación. No obstante, entre las intervenciones se apreciaba que se había vuelto sumamente problemático definirla. Por un lado, convocaban a la 'literatura española', por el otro, cuestionaban su existencia. La única literatura española válida parecía reducirse a un puñado exiguo de nombres entre los que Ríos y Gimferrer (cediendo este a la insistencia de Paz (1999)) se reservaban sendas páginas para mostrar sus propios trabajos. La nómina de los seleccionados no sorprenderá a nadie, salvo quizás por el caso de Antonio Martínez Sarrión, aún hoy precisado de mucha mayor atención; el resto, con los ya aludidos Gimferrer y Ríos, eran José Ángel Valente, Juan y Luis Goytisolo, así como

Juan Benet, a los que habría que añadir al difunto Martín-Santos, del que se rescataban fragmentos de *Tiempo de destrucción* presentados y anotados por José-Carlos Mainer, que editará la novela tres años después. No he de fatigar con aquella operación; de aquel número me interesan unos pocos testimonios que atestiguan la vacilaciones del período, dubitativo entre enterrar a la literatura española o darle nuevos contornos. Son términos gruesos, pero no corren de mi cuenta: Castellet, por ejemplo, afirma que:

Cada vez más me parece que la literatura española ha muerto después de una larga y silenciosa agonía de la que pocos, al parecer, se han enterado y a la que nadie ha intentado poner remedio. Quizás si una «literatura» pudiera constituirse solamente con unas pocas obras aisladas de correcta factura, escritas por unos hombres cuyo único factor común son los de una misma lengua y nacionalidad, quizás, digo, podría hablarse todavía de la existencia de una literatura española (1973, 4).

El juicio no puede ser más desalentador. Castellet echa en falta demasiadas cosas: más autores, más lectores –venía invocándolos desde un título clásico de 1957–, una relación más activa con las literaturas extranjeras, una trama de intercambios más viva entre lectores, crítica y universidad, etc. Son juicios sorprendentes en alguien que ha conocido el estado de la literatura en las décadas anteriores, con un ecosistema editorial, un flujo de traducciones y un acceso a la universidad mucho más reducido. Lo que de veras importa, en todo caso, son las graves fallas que por entonces presenta la idea de una institución literaria nacional, así como la sensación de que, a la fecha, no se cuenta más que con casos dispersos que no han dado ningún título mayor. Que el promotor de una nueva leva mediante *Nueve novísimos poetas españoles* no vea en ella la garantía de esa institución se debe al enfoque sistémico que he sintetizado; sin embargo, también ha podido influir en su juicio la longitud histórica que caracterizó al repudio expresado por los nuevos. Así lo expone:

La nueva literatura española se define, pues, en relación con las anteriores por un rechazo de los supuestos teóricos de las generaciones *de la guerra y del medio siglo*. Las grandes figuras que guiaron los pasos de éstos –Antonio Machado, por ejemplo– dejan súbitamente de interesar. Pero me parece que lo más significativo, en lo que se refiere a las posibles influencias dentro de una misma literatura es su *anti-españolismo*, es decir, el rechazo de una tradición que había sido glorificada y, por lo mismo, petrificada, en una parte por las generaciones anteriores y en otra, también, por los que, en el momento de la victoria, se sintieron identificados con la España Imperial. La búsqueda de modelos extranjeros, la voluntad de una renovación «extramuros», son síntomas, también, de una «contestación» que se quiere absoluta, porque coincide no solamente con el rechazo de lo literario, sino también con el del orden social –o político– establecido y la historia que lo hizo posible (1973, 4).

Algo hemos dicho ya sobre las intimaciones entre política y literatura, y algo también sobre ese repudio sin matices que Castellet resume como 'antiespañolismo'. En unos años, autoparodiándose en *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), Félix de Azúa hará desfilar a un novísimo de nombre revelador, Judas, autor entre varios títulos, del poemario *Contra la boina de Machado*. Pero es que hasta alguien tan afecto a la tradición y tan reacio a cortar los lazos entre literatura y política como Manuel Vázquez Montalbán ha dicho en 1969 (y lleva su carga de provocación, ya que lo afirma en la famosa antología de poesía social de Leopoldo de Luis), que la ética del compromiso ha podido ser lesiva para la poesía y que el escritor «debe más fidelidad a la lógica interna (es decir, a la dinámica transmitida por la obra de Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Eliot o quien sea)» (De Luis 2010, 537).

Ciertas implicaciones de aquel 'antiespañolismo' generan no pocas reservas entre alguno de los veteranos invitados al número: José Ángel Valente (1970) ha hablado muy suspicazmente tres años antes sobre los novísimos, a los que echa en cara su falta de conocimiento de las etapas y conflictos por los que ha pasado la literatura española, así como el riesgo –la banalidad ronda a la producción de los jóvenes– de convertir la cultura en una sucesión de modas desechables. Valdrá para muchos, pero un juicio sosegado debe reconocer que los dos urdidores del dossier piensan la literatura precisamente desde obras hispánicas que han trascendido las fronteras nacionales. Así, Julián Ríos, que insiste en las «desconexiones» cíclicas entre la literatura española y la modernidad, ensalza *Tiempo de silencio*, que lee, en una interpretación valiosa, como la aleación fructífera del *Ulises* y el *Quijote* (Castellet, Gimferrer y Ríos 1973, 5-6).

El verdadero problema es la carencia de un caudal de referentes peninsulares inmediatos, lo que conduce a una dieta de lecturas principalmente extranjeras. Hay, con todo, algo más: el retrato de la crisis y autodesprecio de la literatura española no se entenderá sin atender al apogeo internacional de la novela latinoamericana y a su recepción ambivalente por parte de los narradores españoles, súbitamente desplazados a la periferia del idioma y, al mismo tiempo, estimulados por los modelos estéticos que brinda.

Aquel desembarco editorial pudo alentar entre algunos españoles la idea de una literatura transatlántica. Pero a pesar de los contactos personales entre autores y editores de ambos lados del océano, la suspensión de las adscripciones nacionales no llegó a operar –cuando lo hizo– más que en el interior de América Latina. España vio, ante todo, una ocasión editorial para salir de su aislamiento mediante la elaboración de catálogos que alternasen obras de ambos lados gracias al efecto reclamo del boom, como acreditan el Premio Biblioteca Breve o la colección Nueva Narrativa Hispánica, que sí habló, no obstante, de la creación de una única literatura hispanohablante. Pero la relación entre ambas novelísticas ha de retratarla el propio Ríos en *Plural*, en quien la figura del expósito se convierte en la del huérfano:

En estos años de evolución y cambio, nuestra literatura está bajo la tutela de la literatura hispanoamericana. [...] No se podrá estudiar la literatura española actual sin tener en cuenta lo que significó el ejemplo y acicate de la literatura de Hispanoamérica. [...] Sin literatura «nacional» [...] *nuestra* literatura contemporánea era Paz, Cortázar, Lezama Lima, Fuentes, Sarduy... eran tan nuestros como podían serlo para el lector argentino o peruano (1973, 6).

Citas o menciones a Paz, Cortázar, Fuentes pueblan, junto a otras tantas a Vargas Llosa o a Mujica Lainez, novelas como *El gran momento de Mary Tribune*; algunos figuran, por ejemplo, en los agradecimientos con que Juan Goytisolo despide su *Reivindicación del conde don Julián* (1970). Esos y muchos otros estarán presentes en Espiral, la colección que Ríos dirigirá para Fundamentos y a la que sumará, en formato revista, ocho entregas copadas por la nueva vanguardia internacional (Torrella 2021, 117-120). Operaciones como la de Ríos son muy deudoras de la receptividad y apoyo de Octavio Paz y de Julio Ortega –también presente en el número de *Plural*– a las evoluciones de la nueva literatura española. El segundo ha de entrevistar allí a Juan Goytisolo a cuenta de la novela que cerrará su trilogía de la identidad dos años después: *Juan sin tierra* (1975), título que toma del pseudónimo con el que Blanco White firmaba sus colaboraciones desde su exilio inglés, y síntesis transparente del proceso de desterritorialización y desnacionalización que Goytisolo desearía haber culminado con su ciclo novelístico. En esa última entrega, le cuenta a Julio Ortega:

España no desempeña ya un papel capital como en *Don Julián*. El discurso fantasmal que produce el texto no tiene «patria» en el sentido material ni espiritual (en la *Reivindicación*, el narrador había renunciado a la tierra hispana, pero no a su historia y cultura). Su proceso de desposesión continúa: unas veces se expresa en nombre del personaje que quiso ser y no fue, otras adopta la voz de un cura esclavista o se transforma en King-Kong o Lawrence de Arabia. La transhumancia de significaciones actúa sin tener en cuenta barrera alguna: brinca de Cuba a Estambul, de Nueva York al Sájara; salta del pasado al presente y de éste al futuro, a la utopía (Goytisolo y Ortega 1973, 15).

Aquel libro había radicalizado la tendencia a la fragmentación y a la disolución identitaria de su entrega anterior. Bajo los auspicios de la semiótica telqueliana, la escritura se concibió como una suerte de terrorismo encargado de minar los principios sobre los que se sustentaba el edificio viejo y caduco de la sociedad burguesa. Las experiencias de desmantelamiento fueron constitutivas de la vanguardia teórica y creativa de aquellos años, aunadas en un deseo de destrucción liberadora que, sintomáticamente, había dado título a la novela póstuma de Martín-Santos (Ródenas 2021). Los influyentes trabajos de Roland Barthes se habían ido deshaciendo de la propia noción de 'literatura', burguesa y decimonónica frente a la de 'escritura'; otro tanto había sucedido con el sujeto escritor, refutado en su singularidad y convertido, cuando no en superstición o conjetura, en operador de lenguajes previos de los que no era origen y sobre los que apenas tenía control. Tal fluir entre lenguajes es el que se radicaliza en la trilogía de Juan Goytisolo, de la que interesa, a nuestro propósito, que lo primero contra lo que se atente sea la «patria», síntoma de que para el escritor español el problema no estriba exactamente en el repudio de una clase social o una ideología política, sino en el asco moral hacia un mundo que arrancó con la conformación histórica del país. Desde el mirador de la historia y bajo el influjo de Américo Castro, para Juan Goytisolo, el franquismo no es un mero régimen político, sino la enésima manifestación de una pulsión reaccionaria que no ha dejado de actuar desde los orígenes. Es, en este sentido, constitutivo de la cultura española, de ahí que aduzca el término patria como quien se arranca la férula paterna para cortar cualquier lazo de reconocimiento con la comunidad de origen, una vía al exilio y a la libertad del desarraigo.

Nociones en boga como la de intertextualidad, casi convertida en ideología, invitaban a pensar la literatura como proceso desencadenado por otros textos, lo que acentuó vías inmanentistas por las que la obra, por su propia naturaleza autogenerativa y no reglada, se situaba fuera del alcance de cualquier institución y enrarecía sus contactos con la realidad. Esta actitud, de corte antihistoricista, y en buena medida, aislacionista o autosuficiente, se basaba en la literatura como espacio, no como tiempo, y por tanto, latía en ella la idea de que la actividad literaria es un ejercicio en el que uno produce las tradiciones de las que deriva y los lugares que quiere ocupar, por lo que también puede, en consecuencia, abortarlos. Tales discursos se avenían fácilmente a potenciar imaginarios no territorializados, espacios sustraídos a la nación.

Claro está que aunque a menudo incurrió en él, el textualismo no fue un puro ensimismamiento. Sus operaciones se engastan en la historia y son incomprensibles sin ella. Nada se entendería sin la acción de un entorno que los textos quisieran mantener fuera de sus límites, pero que los está condicionando, y al que deben, en parte, su propia forma y rasgos. Por reacción a ese entorno se puede construir una historia de la literatura alternativa. Así, en Goytisolo, el repudio de la nación conduce a la revisión del canon, a relacionarse con el exilio del 36 y a poner el énfasis en las represiones y los exilios históricos como rasgo característico de la cultura española y lugar desde el que debe leerse su propia obra. Así ha de pasarle también a Valente, que dibuja una tradición de exiliados, una literatura española fuera de España en la que el exilio, lejos de ser una anomalía, constituye una constante. Lo expone en septiembre de 1973 en el coloquio «La Littérature dans la culture

d'aujourd'hui», organizado por la Universidad de Laval, donde lee la ponencia «Situation de la poésie: l'exil et le royaume», publicada en las actas del congreso y a los pocos meses traducida al castellano por Julio Ortega. Valente, siempre suspicaz hacia las relaciones de la obra de arte con su entorno, señala allí que pese al valor de las interpretaciones sociológicas, un tronco importante de la literatura se ha basado, precisamente, en el divorcio entre la obra y la realidad que la circunda. Su propia «experiencia personal», aclara, le ha llevado a cobrar «una conciencia cada vez más aguda de la no *contextualidad* de lo literario y lo social» (2008, 1187).

Valente no se detiene allí, sino que convierte dicho rasgo en definitorio de la evolución de su generación para, acto seguido, proponerlo como propio de la modernidad, donde el divorcio entre obra y medio «ha[bría] ido en lo contemporáneo acompañada con particular frecuencia de la *extraterritorialidad* o del *exilio* (interior o exterior, político o simplemente social) del escritor» (1188). Ha de ilustrarlo con una alusión a «la gran generación alemana contemporánea del nazismo, desde Mann a Marcuse o a Broch, pasando por Walter Benjamin» (1188) para, inmediatamente, agregar este énfasis adversativo: «Pero la extraterritorialidad ha sido destino muy particular del escritor español en nuestra historia próxima» (1188). Los nombres con los que lo ejemplifica son de todos conocidos; tan solo destacará el entrecomillado que emplea al referirse al caso de Cernuda, cuya obra de plenitud «se cumple en lo que cabría llamar “la literatura de la España extraterritorial”» (1188).

Sin duda, su uso del término exilio es demasiado laxo (caben en él el exilio forzado y el escogido, la soledad, la marginación, la subversión, el rechazo moral y el suicidio); es ilustrativo, con todo, del espectro de figuras desde las que se ha fundado una tradición moderna. Valente está realizando varias operaciones a la vez: subraya una tradición nacional y la comunica con las demás en relación de igualdad, apuntala un canon transnacional y se constituye en continuador de un linaje de exilios, en una literatura española extraterritorial. Así las cosas, su rechazo a la comunidad de origen no es más que el gesto fundacional del escritor moderno, de ahí que acabe sugiriendo la necesidad, de articular «una sociología de la repulsa, de la soledad o del exilio» (1188).

Como se ve, el abanico de actitudes que vengo sondeando muestra convergencias y divergencias. Siendo todos rechazos, el calado de reflexiones como las de Valente o los exorcismos de Juan Goytisolo no son asimilables sin más a las actitudes de los novísimos. Valente y Juan Goytisolo han construido su lugar mediante el estudio histórico de las exclusiones y los exilios, que han convertido en su propia tradición. Nada similar se encontrará en los jóvenes: estaban empezando; a aquellas alturas no estaban aún en condiciones de crear esos linajes. De algún modo, eran los pretendientes a dar el tono de la nueva literatura española, solo que no querían participar de la institución en la forma en que se encontraba. Con todo y con ello, la madurez de su obra iba a coincidir con el advenimiento de una nueva etapa que nada tenía que ver con la que había provocado los fenómenos de extraterritorialidad y desnacionalización; de ahí que, en ciertos casos, el exilio se viese relevado por la vuelta.

A MODO DE CONCLUSIÓN. ESCENARIOS DE RETORNO

El último movimiento de este artículo quiere dejar esbozada esa forma de regreso en la que, según avancé, los años 1985-1986 podrían ocupar un papel destacado. En aquella charla de 1989 Marías se había acusado de incurrir en el simplismo generacional de identificar lo español con lo franquista. Recordaba allí que a su primera novela se le había reprochado cierta banalidad; carencia de espesor histórico, experiencial, «carne» (1989,

81). En mi argumentación, resulta de lo más sintomático que, conforme enseguida se verá, el Marías de 1989 organice las etapas de su literatura no según aspectos formales o intelectuales, sino en función del grado de proximidad física que sus primeras novelas guardan respecto al escenario español, como si mediara un lazo entre su madurez creativa y el relajamiento del desapego inicial. Ha de ser él mismo quien exprese –y habrá quien diga que parece haber asimilado el lenguaje de sus detractores– que su repudio había de ser forzosamente pasajero: «Pero era evidente que aquella actitud “extranjerizante a ultranza” no podía durar eternamente. Yo deseaba que en España fuera posible –y no una extravagancia– escribir una novela no necesariamente castiza, pero tampoco tenía particular empeño en cultivar una novela obligadamente extraterritorial» (1989, 81). Fue, según su propia exposición, en 1978 cuando su literatura empezó a volver –aunque en su caso lo propio sería decir *arribar*– gradualmente a la territorialidad española, si bien no fue hasta 1983, con la publicación de *El siglo*, cuando el desembarco se hizo verdaderamente reconocible:

Yo he tenido a veces la sensación de que mi trayectoria, hasta hace poco (y si prescindimos de la evolución estilística, que es algo de lo que no se debe ni puede prescindir), ha sido, en efecto, una lentísima búsqueda de lo que aquel crítico insigne llamó mi propia carne. Tan lenta y dubitativa como la del propio protagonista de mi novela *El siglo*, llamado Casaldáliga, quien, estando en Lisboa durante la Guerra Civil, un día, lleno de vacilaciones y aprensión, *miró de nuevo hacia el este, ... hacia allí donde el cielo, irresponsable o falaz, denotaba calma y aventuraba el camino de su país*, al que sin embargo no regresó finalmente hasta después del término de la contienda (1989, 82).

Hasta principios de los años ochenta la guerra sigue actuando de manera determinante en la percepción de una institucionalidad nacional y solo entonces aminora la sociología de la repulsa. El juicio de Javier Marías habría sido a todas luces impensable en 1978, fecha de publicación de *Monarca de las sombras*, en la que verá, retrospectivamente, una obra de transición por cuanto transcurre en un espacio sin huellas que nos permitan localizarla en el mapa, síntoma de los problemas en el emplazamiento de los proyectos estéticos. Pero ya digo que es un juicio retrospectivo y que si el año de 1978 se le impone en el recuento es porque a raíz de la guerra la cultura se ha visto prácticamente obligada a escenificar su posición ante los hechos políticos, lo que ha conducido a que la propia periodización de Marías se organice desde ellos. A saber, su transición novelesca con *Monarca de las sombras* puede solaparse con las dudas que suscita el inicio de la Transición política, mientras que *El siglo*, supone un retorno efectivo. El propio Fernando Savater realizaba un viaje similar con *La tarea del héroe* (1982), donde preconizaba que la izquierda ciudadana llevase sus exigencias al interior de las instituciones (Plata Parga 2010, Femenías 2022).

Tales testimonios son indicativos de que una parte de la producción cultural, hasta ahora en las afueras o de espaldas a las instituciones, cambia sus relaciones con las mismas. Entonces se aprecia un reajuste entre modernidad, identidad nacional e internacionalismo y un descenso del repudio hacia la idea de cultura española. Ni el dispositivo 'literatura nacional' tendrá por qué concebirse desplazado de las tendencias internacionales, ni lo español aparejará implicaciones fatalmente antimodernas. Con ello se inicia la posibilidad de una cultura con mayor autonomía respecto al régimen político –si bien pronto se la acusará de subsidiada y complaciente con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE)– y menguan los testimonios de un idioma descentrado tanto en su lugar de enunciación como en la identidad de sus hablantes; la relación con la identidad se relaja. Serán raras, cuando no impensables, aquellas palabras de José Antonio-Mylkas, el personaje de la primera novela de Torbado, «español de idioma, pero nada más» (1966, 239).

Tres títulos de 1985 a 1986 me parecen especialmente sintomáticos de los fenómenos de retorno y reubicación de la novela española en la etapa democrática: a) la explicitación de que el cierre del franquismo requiere de un ritual de paso antes de poder instalarse en el espacio cultural español, conforme se aprecia en *El año de gracia* (1985), de Cristina Fernández Cubas, que *es* ese rito y presenta la estructura de abandono y retorno a España; b) la inscripción de la propia obra en el tronco de una modernidad transnacional, como mostraba Enrique Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), en la que la peripecia europea de los *shandies*, escritores nómadas y apátridas, culmina con una visita a la Sevilla del homenaje gongorino de diciembre de 1927, y c) la deriva de una literatura que traza una continuidad nominal y moral entre lo abortado por la guerra y el presente, como ilustraba Muñoz Molina en *Beatus ille* (1986), donde se reconstruía la vida de un autor fusilado por el Régimen y se lo reparaba simbólicamente mediante la publicación de una obra que llevaba el título que el muerto había escogido para su propia obra, hoy, vicariamente en manos de lector.

El reconocimiento moral de una tradición y el enlace con los proyectos modernizadores de su entorno fue una de las claves de las nuevas políticas estatales. No parece que los jóvenes hayan podido identificarse con una cultura nacional hasta la disolución del Régimen, pero tampoco conviene desatender el papel que el Estado jugó en esa identificación al conceder a la cultura un reconocimiento y un valor incomparables con la desatención que caracterizó al franquismo. La inflexión precedió a la llegada del PSOE –no por nada, fue la Unión de Centro Democrático la que creó un Ministerio de Cultura en 1977–, pero fue él, como tantas veces se ha señalado, el que convirtió la cultura en un elemento clave de sus políticas (Mainer y Juliá: 2000; Díaz Barrado 2006; Quaggio 2014). Jorge Luis Marzo ha insistido en sus trabajos en el incremento de la inversión museística que el PSOE realizó a su llegada, que pasaba de 2.234 millones de pesetas en 1982 a 4.067 en 1985 y que seguiría al alza durante la década siguiente; sumas, con todo, que seguían siendo bajas comparadas con las inglesas, francesas e italianas (Marzo 2021, 297).

Por otra parte, cierta cultura española había sido reconocida nacional e internacionalmente con galardones que tenían una fuerte carga política y que declaraban su reconocimiento a una cultura que nadie podía situar dentro del Régimen. Es ya tópico recordar la concesión del Premio Nobel a Vicente Aleixandre en 1977, lo que era tanto como mostrar la supervivencia de una genealogía moderna y democrática durante la dictadura. *Cría cuervos* (1976), de Carlos Saura, que se cerraba con el abandono de un caserón irrespirable marcado por la guerra, había recibido mención oficial en Cannes. No he de acumular datos muchas veces recordados (la retrospectiva de Miró en Madrid en 1978, la vuelta del *Guernica*, la creación del Premio Cervantes en 1976...). El entramado de políticas institucionales, el vivo interés internacional que por entonces suscita la España posFranco, así como la aparición de un público nutrido para la novelística española atestiguan lo mucho que media respecto al escenario inicial de este artículo. Por supuesto, este segundo movimiento requeriría de un desarrollo futuro que aquí no podía dejar más que esbozado a fin de que los procesos de desnacionalización y extraterritorialidad de los años sesenta y setenta se insertasen en un marco argumental que –según sostuve al empezar– ni creo extensible a la totalidad de la producción novelística ni estimo, como espero haber mostrado, meramente anecdótico.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

Este artículo se inscribe en el proyecto posdoctoral «Prosa de ideas e historia de los intelectuales en el franquismo y la Transición», beneficiario de una beca «Margarita Salas»

en la Universitat de Barcelona financiada por el Ministerio de Universidades a través del «Plan de recuperación, transformación y resiliencia» en el marco de los fondos «Next Generation» de la Unión Europea.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Azúa, Félix de. 1986. *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*. Barcelona: Anagrama.
- Benet, Juan. 1981. «A short biographia literaria». *La moviola de Eurípides y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Bergman, Ingmar. 1966. *Persona*. [DVD] Svensk Filmindustri.
- Castellet, José María. 1970. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores.
- Castellet, José María, Julián, Gimferrer y Pere Ríos. 1973. «Encuesta: Nueva literatura española». En *Plural* 25: 4-6.
- Catelli, Nora. 1991. «Los rasgos de un mestizaje. (La novela actual en castellano)». *Revista de Occidente* 122-123: 135-147.
- Catelli, Nora. 2015. *Juan Benet, guerra y literatura*. Barcelona: Libros de la Resistencia.
- De Luis, Leolpodo. 2010. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Editado por Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Delgado, Luisa Elena. 2014. *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.
- Díaz Barrado, Mario. 2006. *La España democrática. Cultura y vida cotidiana. (1075-2000)*. Barcelona: Síntesis.
- Femenías Ferrà, Carlos. 2021. «“Seremos libres y dichosos, my love”. Identidad y modernidad cultural. Notas sobre la simbolización de lo internacional en las letras españolas (1958-1985)». En *Las dos modernidades: Edad de Plata y Transición cultural en España*. Editado por Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, 259-285. Madrid: Visor.
- Femenías Ferrà, Carlos. 2022. «De revoluciones y héroes. Fernando Savater ante la Transición». *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico* 4: 55-80. <https://doi.org/10.31009/ae.i22.03>
- Fernández Cubas, Cristina. 1985. *El año de gracia*. Barcelona: RBA.
- Ferrero, Jesús. 1986. *Bélver Yin*. Barcelona: Plaza y Janés.
- García Calvo, Agustín. 1972. *Sermón de ser y no ser*. Madrid: Visor.
- García Hortelano, Juan. 1962. *Tormenta de verano*. Barcelona: Seix Barral.
- García Hortelano, Juan. 2009. *El gran momento de Mary Tribune*. Barcelona: Debolsillo.
- Goytisolo, Juan. 1966. *Señas de identidad*. París: Ruedo Ibérico.
- Goytisolo, Juan. 1970. *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral.
- Goytisolo, Juan. 2001. *El furgón de cola*. 1.º ed. 1967. Barcelona: Planeta.
- Goytisolo, Juan y Julio Ortega. 1973. «Hacia Juan sin tierra». *Plural* 25:15.
- Gracia, Jordi. 2006. *Estado y Cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*. Barcelona: Anagrama.
- Hidalgo Nácher, Max. 2021. «Julián Ríos y la contemporaneidad literaria: cosmopolitismos de una España fuera de sus castillas» *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Comparada*, 8: 11. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202186246
- Laín Entralgo, Pedro. 1945. *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Diana.
- Mainer, José-Carlos y Santos Juliá. 2000. Madrid: Alianza.
- Márías, Javier. 1978. *El monarca del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- Márías, Javier. 1987. *Los dominios del lobo*. Barcelona: Anagrama.
- Márías, Javier. 1989. «Charla de Javier Márías». En *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, 77-85. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.
- Martín-Santos, Luis. 1962. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- Marzo, Jorge Luis. 2021. «*Súper pop*. La internacionalización del arte español en la transición». En *Las dos modernidades: Edad de Plata y Transición cultural en España*. Editado por Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, 289-310. Madrid: Visor.
- Muñoz Molina, Antonio. 1986. *Beatus ille*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio. 1999. *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Barcelona: Seix Barral.
- Plata Parga, Gabriel. 2010. *De la revolución a la sociedad de consumo. Ocho intelectuales en el tardofranquismo y la democracia*. Madrid: UNED.
- Quaggio, Giulia. 2014. *La cultura en Transición. Reconciliación y política cultural en España*. Madrid: Alianza.
- Ríos, Julián. 1983. *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

- Ríos, Julián. 2008. *Cortejo de sombras*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Ródenas de Moya, Domingo. 2021. «Questo libro no é per te: la neovanguardia narrativa al filo de 1970». En *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, editado por Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez, 277-295. Madrid: Iberoamericana.
- Rubio, Fanny y José Luis. Falcó. 1982. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra.
- Saura, Carlos. 1967. *Peppermint frappé* [DVD]. Bocaccio distribuciones.
- Saura, Carlos. 1976. *Cría cuervos* [DVD]. Bocaccio distribuciones.
- Torbado, Jesús. 1966. *Las corrupciones*. Madrid: Alfaguara.
- Torrella Hoyos, David. 2021. «Sombras, voces y signos en la obra de Julián Ríos: los inicios de una escritura plural». *Tropelias: Revista de teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 8:106-125. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202185987
- Trueba, Virginia. 2000. «Introducción». En Ángel Vázquez. *La vida perra de Juanita Narboni*. Madrid: Cátedra.
- Valente, José Ángel. 1961. «Tendencia y estilo», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias humanas* 180: 6.
- Valente, José Ángel. 1970. «La poesía. Conexiones y recuperaciones», *Cuadernos para el Diálogo* XIII: 42-44.
- Valente, José Ángel. 2008. «Situación de la poesía: el exilio y el reino». En *Obras completas II. Ensayos*. Editado por Andrés Sánchez Robayna; recopilado. e introducido por Claudio Rodríguez Fer, 1185-1190. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vázquez, Ángel. 2000. *La vida perra de Juanita Narboni*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez García, Francisco. 2009. *La filosofía española. Herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*. Madrid: Abada.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 1971. *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen .
- Vila-Matas, Enrique. 1985. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- Vila, José Antonio. 2015. «Javier Marías o la novela no necesariamente castiza». *Turia* 155: 26-34.
- VV.AA. 1970. *Cuadernos para el Diálogo*. «La literatura española a treinta años del siglo XXI» núm. extraordinario XXIII.