

# EL POSTMODERNISMO Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

KEN BENSON

Universidad de Estocolmo. Universidad de Oviedo

## Preliminares

El objetivo de la presente comunicación es situar las tendencias narrativas españolas de los últimos treinta años en relación con el debate internacional del postmodernismo, ya que si bien este debate ha sido muy rico en el mundo occidental y aplicado a la mayoría de sus lenguas, ha tenido muy poca repercusión en la literatura hispánica y sobre todo en la que se ha escrito en España<sup>17</sup>. Si admitimos que la España actual constituye una sociedad que tanto vocacional como realmente es copártcipe del mundo occidental, me parece relevante poner en colación las ideas que en los últimos años se han desarrollado sobre el postmodernismo con las tendencias ideológicas existentes en la narrativa española posrealista, esto es, la surgida a partir de la década de los sesenta.

Si nos acercamos al debate internacional sobre el postmodernismo pienso que el primer punto sobre el que circunda la discusión es si se trata simplemente de un "postismo", esto es, un grado extremo y decadente del movimiento modernista y que, consiguientemente, mantiene una continuidad con el mismo, como argumentan entre otros Kermode (1968), Eco (1988)<sup>18</sup> y Graff (1973,

---

<sup>17</sup> Una brillante excepción es el libro de Navajas, 1987. La opinión generalizada, por lo que he podido observar en revistas literarias españolas, parece sin embargo ser contraria a la existencia de un movimiento postmoderno en España. En este sentido me parece sintomática la postura de J. Barella: "no creo que pueda hablarse con rigor de una literatura postmoderna en la España de los ochenta, si nos atenemos a las definiciones que los críticos han venido dando del término desde los años cincuenta en los Estados Unidos. Como dice John Barth, en España se confunde postmodernismo con folklore en ténicolor." (Barella, 1987: 9, nota 5).

<sup>18</sup> "Creo que el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *kunstwollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si *postmodernismo* no será el nombre moderno del manierismo, categoría metahistórica). (Eco, 1988: 658, el subrayado es mío).

1977), o si se trata, en cambio, de una alternativa, un nuevo cambio radical del sistema de normas vigentes, lo cual implica una discontinuidad con respecto al movimiento modernista, como argumentan, entre otros, Fokkema (1984: 5), McHale<sup>19</sup>, Sontag (1966) e Ihab Hassan (1975, 1983, 1985)<sup>20</sup>.

Como argumenta Fokkema (1986: 4), el debate difícilmente va a tener una solución unívoca, puesto que, por un lado, depende del grado de abstracción que se tome y, por otro, hay que constatar que la periodización no es sino una construcción mental que no guarda una relación directa con la realidad empírica. Al igual que muchos escritores y artistas se encuentran a caballo entre el romanticismo y el realismo, o entre el realismo y el modernismo, tampoco en el caso del modernismo/postmodernismo puede hablarse de una división tajante, ni puede señalarse una fecha determinada<sup>21</sup>. El problema de estar tratando de conformar una periodización en el propio presente histórico no facilita, sin duda, la tarea; los abundantes estudios en distintas direcciones distan de ser concluyentes o definitivos, y constituyen aportaciones a un debate complejo y denso sobre nuestro propio tiempo que se encuentra en pleno auge. De hecho sobre el único punto que hay acuerdo es que todavía estamos lejos de estar de acuerdo en como definir este término y, es más, tampoco hay consenso sobre si el término tiene su razón de ser<sup>22</sup>.

Sin embargo, la argumentación llevada a cabo por los teóricos sobre la existencia de unas diferencias fundamentales que se oponen a los principios modernistas, sea éste el principio del dominio de lo epistemológico frente a lo ontológico que argumenta McHale, o bien el principio de códigos literarios particulares que desarrolla Fokkema, o bien la hipótesis de que estemos entrando en un epistema original que plantea Hassan, esta argumentación, digo, me parece lo suficientemente sintomática como para tomarla en serio y considerar el término postmodernista, a falta de otro término mejor y como consecuencia

<sup>19</sup> Según McHale hay una transformación del elemento dominante de ambos movimientos; el elemento dominante del modernismo es epistemológico, mientras que el del postmodernismo es ontológico. Bertens, tras un largo escarceo por los usos del término, llega también a la misma conclusión: "in practically all recent concepts of Postmodernism the matter of ontological uncertainty is absolutely central" (Bertens, 1987:46).

<sup>20</sup> Vid. p. ei. Hassan (1985:119), donde argumenta que el postmodernismo es una revisión significativa, si no un *epistema original* de la sociedad occidental de nuestro siglo

<sup>21</sup> Remito al respecto al trabajo de McHale ya citado, donde postula que el dominante epistemológico del modernismo se transforma en dominante ontológico del postmodernismo en *Absalom, Absalom* de Faulkner y en diversas obras de Becket, Nabokov, Robbe-Grillet, Fuentes, entre otros (McHale, 1987:12-25)

<sup>22</sup> Hassan (1983:25) señala que "the question of Postmodernism remains complex and moot". Bertens (1987:48) concluye su trabajo de recopilación sobre el término diciendo que "the debate on Postmodernism is a long way from being resolved". Smyth (1991:9) señala por su parte que "it is evident that no consensus exists regarding either the parameters of postmodernism or the precise meaning of the term".

de su amplia extensión en diversos campos de la política, de la sociología y del mundo del arte, como un punto de partida válido para señalar un cambio en la percepción del mundo y en la sensibilidad artística en el mundo occidental que atane, cómo no, también a las letras españolas de las últimas décadas<sup>23</sup>.

## Rasgos postmodernistas

Conviene, sin embargo, precisar en qué consiste este cambio de sensibilidad. Para ello vamos a retomar seguidamente del debate, los principios que se argumentan como diferenciadores y característicos de este supuesto nuevo movimiento, para seguidamente ponerlos en relación con la narrativa española y comprobar cuáles de estos principios son válidos para con el quehacer literario de la España actual. Nos resulta imposible ser exhaustivos al respecto, por lo que simplificamos y resumimos las características que consideramos primordiales y que son relevantes para nuestro corpus particular<sup>24</sup>.

Permítannos por ello tomar en nuestra propia exposición uno de los rasgos típicamente postmodernistas, a saber, la intertextualidad, interrelacionando una serie de ideas que en el debate sobre la postmodernidad parecen haber tenido mayor repercusión, para seguidamente ponerlos en colación con la narrativa española de los años sesenta en adelante. Tomaremos ideas que fundamentalmente están relacionadas con la literatura, nuestro campo de estudio, pero dado que el postmodernismo es un concepto que se debate en distintas disciplinas como la política, la sociología, la economía, así como en el mundo de las artes y de la filosofía, resulta imposible una restricción a nuestro campo concreto. Este fenómeno es un reto ineludible que tenemos que tomar, pues la literatura no puede concebirse fuera de su contexto de producción y de recepción<sup>25</sup>.

Un primer aspecto es la *crisis de la autoridad cultural*, particularmente la autoridad y legitimidad conferida a la cultura de Europa occidental y sus instituciones (Owens, 1983: 93), y a los grandes relatos del discurso de la sociedad occidental desde la Ilustración (Lyotard, 1979). Esta crisis trae consigo una ruptura con el elitismo de los escritores modernistas, abriendo sus miras a géneros populares de la cultura de masas; si bien se conforman nuevos mitos, éstos no serán tan autoritarios como los modernistas (Fiedler, 1965). Esta pos-

<sup>23</sup> Cfr. Smyth (1991:15): "What is abundantly clear is that 'postmodernism' as a description of both the current literary period and the wider cultural and social condition is probably irreversible".

<sup>24</sup> Para una lista de elementos divergentes entre modernismo y postmodernismo mucho más exhaustiva que la que puede presentarse aquí, remito a Hassan (1985:123-4).

<sup>25</sup> En lo que sigue me baso fundamentalmente en la visión de conjunto elaborada por Bertens (1987).

tura conlleva el escepticismo hacia la concepción modernista de la metáfora como una especie de verdad suprarracional que llega a la unificación de oposiciones paradójicas, y a la concepción del mito como un principio de orden para el arte y de disciplina para el sujeto (Wasson 1969:460).

En esta línea se circunscriben los dos rasgos fundamentales que Hassan (1980,1983) atribuye al postmodernismo, la indeterminación y la inmanencia. La *indeterminación* implica la ruptura de barreras tradicionales en la cultura occidental como la ya mencionada entre cultura de élite y popular, pero asimismo entre razón e intuición, mito y tecnología o entre religión y ciencia, por mencionar algunas de las múltiples dualidades prototípicas de nuestra cultura. Si admitimos que ningún sistema intelectual o moral, ni ningún modo de percibir la realidad puede ser legitimizado sobre otro, entonces no podrá haber tampoco ningún principio que ontológicamente pueda reclamar superioridad sobre otro, de forma que se posibilitan intercambios fructíferos. La *inmanencia* se refiere a la capacidad de la mente de generalizarse a sí misma en el mundo, de actuar por encima del propio yo y del mundo, y de esta forma llegar a ser su propio entorno. Este rasgo guarda una obvia relación con la concepción del hombre como un animal lingüístico, una criatura que se constituye a sí misma y a su propio universo, mediante símbolos de su propia creación (Hassan, 1983: 29, 1985: 126).

Si bien el postmodernismo implica una profundización en la duda epistemológica y ontológica de la experiencia contemporánea que percibieran los modernistas, el concepto de inmanentismo que propone Hassan significa, a mi modo de ver, un abandono de la obsesión epistemológica de los modernistas que no es, ni mucho menos, consecuencia de haber llegado a una conclusión sino, todo lo contrario, porque se experimenta que cualquier posible explicación carece de fundamento una vez que se deja de admitir todo principio de autoridad. La inmanencia significa por ello otro modo de acercamiento al entorno que no se fundamenta en el intelecto, sino en la sensibilidad, en el cuerpo. Lo verdaderamente primordial en el planteamiento de Hassan es, sin embargo, la fusión de contrarios: si la indeterminación tiende al fragmentarismo, al pluralismo y a la desintegración, la inmanencia tiende a la integración, a la interdependencia y a la interpenetración.

Frente al *individualismo* del modernismo, parece que se abandona el intento de representar un mundo que se justifique por las convicciones y la sensibilidad de un individuo. Si bien el modernista no requería una validez general para su visión del mundo, se defendía sus supuestos y juicios de valores personales. El postmodernista tiene sus valores personales pero no pretende justificar su preferencia ante otros. Rechaza las hipótesis intelectuales del modernista como arrogantes, arbitrarias y, por tanto, como irrelevantes: el postmodernista no discrimina (Fokkema,1984:39-40). Directamente relacionado con este

aspecto tenemos la *crisis de la subjetividad* o del sujeto, como elemento organizador del mundo circundante; frente a la unidad de la perspectiva individual del modernismo nos encontramos con una fragmentación de esta perspectiva ya que la identidad del sujeto se ha convertido en un fenómeno incierto. Como afirma Hassan (1977: 845), el yo se ha convertido en un lugar vacío en el que se confunden diversos yos.

Toda esta cosmovisión implica lógicamente que hay que tomar una *postura receptora* distinta ante las obras de arte postmodernas, fenómeno repetidamente tratado por la crítica postmoderna. De esta forma Sontag (1966) postula por una erótica del arte que ha de sustituir a una hermenéutica del arte, sugiriendo que el arte postmodernista simplemente es y tiene que ser *experimentado*, mientras que el arte modernista está referido a un significado oculto tras la superficie, teniendo que ser *entendido*. Mientras que el arte modernista requiere profundidad tras lo enunciado en la superficie textual, el arte postmoderno se presenta fundamentalmente como superficie, constituyendo una celebración de la experiencia inmediata no intelectualizada.

Tras este breve resumen, pasamos seguidamente a estudiar cómo y en qué manera pueden observarse estos rasgos en la narrativa española contemporánea.

## Tendencias del postmodernismo español

En primer lugar hay que tener en cuenta que la situación española es distinta a su entorno internacional por la yaga de su guerra civil que dividió al país en dos frentes, los exilados que continuarían la tradición modernista (Ayala, Chacel, Sender, etc.) y los que permanecieron en el interior, que fundamentalmente se inclinan por el realismo, ya fuera existencialista, tremendista o social<sup>26</sup>.

Con la publicación en 1962 de *Tiempo de silencio* de Martín Santos, puede verse la primera reacción de carácter postmodernista en la España interior, lo cual se plasma en su manifiesta *reacción ante la autoridad* tanto cultural como político-social de su época. La profunda ruptura entre el lenguaje culto del discurso y el mundo corrupto al que se hace referencia en la historia narrada, resulta de una fortísima ironía como consecuencia de la deconstrucción de los principios de la autoridad sociocultural del momento, plasmado especialmente en las escenas intelectualoides que tienen lugar en la mansión de la alta burguesía

<sup>26</sup> Hay que tener en cuenta la revisión que la historiografía reciente está llevando a cabo sobre el supuesto movimiento unívoco del realismo social en la España de postguerra. Ver al respecto Asís Garrote, 1991: 46-55, 77-79. Sin embargo, la reacción que se produce en la década de los sesenta no es solamente sobre la literatura que de hecho se escribe, sino precisamente sobre el mundo cultural establecido en el que se incluyen editores y todo el mercado cultural.

madrileña, deformación satirizada de la escuela modernista orteguiana. Puede argumentarse que hay elementos folletinescos en la trama que se entremezclan con la temática profunda como una oposición plenamente postmodernista, pero en esta novela todavía existe una autoridad marcada: la voz autorial, con su arrogante construcción irónica, deja traslucir un mensaje, el de la corrupción total de la sociedad madrileña de posguerra, para cuya emisión se sustenta sobre una autoridad moral con la cual el lector tendrá que identificarse para participar de la repulsión autorial sobre el mundo narrado.

La *indeterminación* postmoderna puede observarse como una característica predominante en la narrativa de Juan Benet. Puede, sin embargo, constatar-se que su narrativa tiene en común con el modernismo la continua utilización de claves ocultas, de enigmas por resolver. La gran diferencia está en que tras la laberíntica construcción verbal y estructural a la que se somete al lector, éste no encontrará ninguna clave a lo largo de la lectura que le ayude a solucionar estos enigmas, los cuales permanecerán en el misterioso ámbito de lo incomprendible. Todo el discurso benetiano se convierte, pues, en un juego con el lector modernista que se afana en vano por buscar las claves ocultas para no hallar sino el vacío más completo. En este sentido toda la producción novelística y ensayística del autor se convierte en una deconstrucción de los mecanismos del modernismo; de él toma una temática culterana y mítica, los vericuetos verbales con una prosa adornadamente barroca y conceptualmente compleja, pero el lector que conoce el código modernista y que ahonda buscando un significado en la profundidad se verá frustrado al concluir que no existe ninguna clave que solucione el enigma humano. Sin embargo, el discurso benetiano no puede catalogarse como puramente postmodernista precisamente porque tras la densa reflexión narrativa que desarrolla, puede vislumbrarse una *nostalgia* por la falta de un “gran estilo” que pueda conducir los grandes pensamientos sobre Dios, el Hombre, el Poder, la Guerra, etc. y los grandes mitos (Eros, Tanatos, etc.) de la cultura occidental<sup>27</sup>.

La situación de Juan Goytisolo en el contexto de la narrativa española de mediados de los años sesenta es distinta a la de Benet, por su participación en

<sup>27</sup> Sobre la falta de un “*grand style*” en las letras hispánicas remito a su ensayo *La inspiración y el estilo* (Revista de Occidente, 1965; Seix Barral, 1873). Sobre el significado diseminado en su novela *En el estado* (Alfaguara, 1977) hay un brillante trabajo de Navajas (1987: 91-108) al que remito. Con respecto a la crítica a que somete los principios de la razón en su discurso remito a mi trabajo de 1989, donde se analizan pormenorizadamente dos de sus obras magnas, *Una meditación* (Seix Barral, 1970) y *Saúl ante Samuel* (La Gaya Ciencia, 1980), y las posturas receptoras que requieren por parte del lector. Sobre la interrelación de Eros y Tanatos en la narrativa benetiana, ver mi trabajo (1992a). Por otro lado, no deja de ser sintomático que la gran obra épica de Benet sobre la guerra civil, *Herrumbrosas lanzas*, haya quedado truncada tras las tres primeras entregas (Alfaguara, 1983, 1985, 1986). Parece ser que el empeño épico se ve frustrado por la incapacidad de sostener los principios heroicos inescrutablemente interrelacionados.

el movimiento socialrealista anterior. La renovación de su narrativa a partir de *Señas de identidad* (1966) surge entre otras cosas por un creciente escepticismo y desconfianza hacia el poder de la literatura de cambiar el mundo. La crítica a que Benet somete al realismo no afecta a su propia producción, mientras que en Goytisolo implica un replanteamiento de su propio quehacer literario. Quizá por ello pueda percibirse una diferencia tan radical en sus voces. Frente a la fría y distanciada voz narrativa benetiana, tenemos la desgarrada irrupción de Goytisolo contra los mitos hispánicos y contra la autoridad cristiana, así como una búsqueda de identidad en lo prohibido y en el mundo opuesto al oficial, a saber en el universo islámico.

El rasgo postmodernista que quizá sea el más ampliamente extendido en esta fase renovadora de la narrativa de Goytisolo sea la *crisis de la subjetividad*; frente a la monolítica fe en el individuo y su cultura, el yo narrador se disemina y se confunde con distintos yos en los entornos en los que sitúa la trama, a la voz del yo se contraponen otras voces que portan los valores de la España tradicional y absolutista que contrastan con las voces portadoras de la contracultura de cariz islámico.

Esta etapa de postmodernismo español se caracteriza fundamentalmente, pues, por su carácter deconstructivo de los distintos principios de autoridad (la cultura occidental, la Historia de España con sus diversos Discursos de Poder, y sus Mitos históricos), y su carácter negativo estriba precisamente en esta crítica acérrima de los principios que hasta entonces se han considerado como válidos, crítica y negación que para algunos estudiosos constituye precisamente una de las características fundamentales del postmodernismo<sup>28</sup>.

La destrucción de los principios, de las formas e incluso del lenguaje que hasta entonces se había considerado como válido no es, sin embargo, sustituido por otro lenguaje, como consecuencia del escepticismo respecto a la posibilidad de construir unos principios que no vuelvan a ser igualmente autoritarios. Los discursos narrativos pierden la relación no sólo con *el* mundo que les rodea, sino también con la posibilidad de crear *un* mundo particular: las palabras quedan desvinculadas de sentido al negarles la posibilidad de mantener cualquier relación referencial. Este fenómeno se extremiza en las obras de Cela de esta época, *San Camilo* 1936 y *Oficio de tinieblas* 5, cuyos universos narrativos se sustentan fundamentalmente sobre el virtuosismo estilístico del autor, y cuyas consecuencias últimas llevarán a experimentaciones extremas con el lenguaje en textos supuestamente narrativos como *Leitmotiv* de Leyva o *Larva* de Julián Ríos<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Cfr. Urdanibia (1990: 64): "el postmodernismo aparece como el signo que revela una crisis profunda. (...) Es, esencialmente, negación del período precedente sin ser afirmación de un nuevo espacio".

<sup>29</sup> C.J. Cela. *San Camilo* 1936, Alfaguara, 1969; Id. *Oficio de tinieblas* 5, Noguer, 1975. J. Leyva, *Leitmotiv*, Seix Barral, 1972. J. Ríos, *Larva*, ed. del Mall, 1983.

Contra este callejón sin salida se produce una reacción en las letras hispánicas que puede situarse en 1972, con la publicación de *La saga/fuga de J.B.* por parte de Torrente Ballester, auténtica parodia de la novela experimental anterior y que incorpora el elemento lúdico y humorístico a la narración<sup>30</sup>. Pero no sería este autor quien llegase a conformar un nuevo mundo novelesco. Tras el acierto de *La saga...* su producción posterior se restringiría a una vana fabulación lejos de conformar un mundo novelesco.

Habría que esperar a la reacción de las nuevas generaciones de narradores ante la poética experimental de la generación anterior, para que se llegase a producir lo que podemos denominar una segunda fase del postmodernismo en España, cuya característica primordial sería el abandono de los conceptos modernistas de alta cultura y de elitismo. Frente al carácter deconstruccionista del grupo anterior, se propone una actitud creacionista; frente a un discurso intelectual y ensayístico<sup>31</sup> se propone un discurso fabulador e imaginativo. Rotas ya las frustrantes y obsesionantes relaciones con la época de los grandes relatos, de la que sólo restan vestigios y ruinas tras la deconstrucción llevada a cabo por la generación anterior, las nuevas generaciones se dedican a recrear y conformar unos mundos pequeños y limitados, las narraciones están constituidas por pequeñas historias y anécdotas que, sin embargo, conforman una visión del mundo radicalmente distinta y nueva, la cual se identifica plenamente con los rasgos del postmodernismo internacional.

Para las nuevas generaciones de narradores la imaginación vuelve, por tanto, a ocupar un papel preponderante en la nueva narrativa, no como escapismo de la realidad circundante, sino como profundización en la capacidad humana de percibir esta realidad: la realidad no es algo objetivo y finito, sino que está en continua mutación. Este mundo imaginario tiene múltiples vertientes en las nuevas generaciones de narradores, pudiendo ser exótica como el mundo de José María Merino en *La orilla oscura*, irónica como el de José María Díez en

---

<sup>30</sup> Cabe observar que los elementos lúdicos y humorísticos se encuentran asimismo en algunas escenas de las novelas de Benet (p. ej. en *Una meditación*) y fundamentalmente en gran parte de sus cuentos, ver especialmente las colecciones *5 narraciones y dos fabulas* (1972), *Sub rosa* (1973) y *Trece fabulas y media* (1981). La trascendencia de estos relatos "menores" en oposición a sus "grandes relatos" para la narrativa posterior está por estudiar. El contenido lúdico, la incorporación del relato gótico, de misterio y de intriga, junto con la ironía demoledora que caracteriza estos relatos, auspicia la tendencia generalizada en las letras españolas a partir de los años ochenta. Sobre la ironía en la narrativa española actual remito a mi trabajo de 1993

<sup>31</sup> Cfr. G. Navajas (1987:91) quien afirma sobre este período lo siguiente: "creo que no es inexacto mantener que no hay otro momento como el actual en que sea tan manifiesta la confluencia de la orientación del discurso realizativo (de la literatura de creación) y el cognitivo (de la crítica). Sería necesario trasladarse a la época de la unidad del saber clásico, en que todavía era posible la universalidad del conocimiento, para hallar una comunidad de propósito afín a la que se experimenta en la actualidad entre la literatura y la crítica"



*La fuente de la edad* o *Las horas completas*, humorística como en *Los juegos de la edad tardía* de Luis Landero, lúdica como en *El desorden de tu nombre* o *Volver a casa* de Juan José Millás u onírica como en el cosmos de Javier Marías en *El hombre sentimental* y *Todas las almas*. En las novelas menos fantásticas y más miméticas destaca la experiencia individual de personajes no necesariamente prototípicos, enfatizándose su problemática particular frente al fenómeno social, como puede comprobarse en las novelas psicológicas *Los delitos insignificantes* y en *El metro de platino iridiado* de Álvaro Pombo, o en las narraciones existencialistas *La mirada* y *La tierra prometida* de Jose María Guelbenzu, o incluso en las novelas políticas como *Galídez* o las sociales como *Los muchachos de Atzavara* de Vázquez Montalbán<sup>32</sup>.

En su conjunto esta nueva generación comparte un marcado escepticismo respecto a la posibilidad de adquirir un conocimiento objetivo y universal sobre el mundo que nos rodea. Al mismo tiempo ha sabido reaccionar ante el callejón sin salida del experimentalismo cuya carencia de referencialidad llevó a conformar unas narraciones al límite de lo comunicable. Al encontrar una referencia del discurso literario en el acto de contar historias, la nueva generación de narradores ha encontrado una nueva forma de referir que no implica volver al mimetismo de la realidad del movimiento socialrealista, ni a la mera deconstrucción de los mecanismos miméticos llevada a cabo por el experimentalismo. Su aportación consiste en crear mundos conscientemente parciales y falsos que resultan en su conjunto de una gran riqueza para el lector, el cual, en la intersubjetividad de los mundos conformados por estos narradores, puede experimentar una profunda, constructiva, personal y subjetiva percepción de nuestro tiempo<sup>33</sup>.

La vuelta a las raíces del género narrativo que lleva a cabo la nueva generación de narradores implica otorgarle al propio relato un sentido ontológico (la vida es un relato, el yo y la experiencia es un conjunto de relatos), fenómeno que considero de gran importancia en la última narrativa española. Por ello nos detendremos a analizarlo en tres novelas publicadas en la incipiente década de los noventa, a saber, *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, *Corazón tan*

<sup>32</sup> José María Merino *La orilla oscura*, Alfaguara, 1985. José María Díez, *La fuente de la edad*, Alfaguara, 1986; Id. *Las horas completas*, Alfaguara, 1990. Luis Landero, *Los juegos de la edad tardía*, Tusquets, 1990. Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, Alfaguara, 1988; Id. *Volver a casa*, Destino, 1990. Javier Marías, *El hombre sentimental*, Anagrama, 1986; Id. *Todas las almas*, Anagrama, 1989. Álvaro Pombo *Los delitos insignificantes*, Anagrama 1987 y en *El metro de platino iridiado*, Anagrama, 1990. José María Guelbenzu, *La mirada*, Alfaguara, 1987; Id. *La tierra prometida*, Plaza y Janés, 1991. Manuel Vázquez Montalbán, *Galídez*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

<sup>33</sup> Este aspecto está desarrollado en mi trabajo, "Experimentalismo frente a narratividad" (1992b), al que remito. Coincido con Sanz Villanueva (1986: 5) en que la gran variedad de tendencias constituye un signo de la libertad creativa que se ha adquirido recientemente en España.

blanco de Javier Marías y, por último, la vuelta a la narración larga y plenamente postmoderna de Carmen Martín Gaité en su *Nubosidad variable*<sup>34</sup>.

En *El jinete polaco* de Muñoz Molina, la voz narrativa es en principio una, la del protagonista Manuel que recuerda y relata los acontecimientos de su presente y de su pasado. Sin embargo su propia voz está continuamente habitada por otras voces, la de sus antepasados que le han relatado sus experiencias personales<sup>35</sup>. El discurso se convierte, pues, en una ejemplificación perfecta de lo que Hassan (1977:845) consideraba un rasgo peculiar del postmodernismo: el yo es cuestionado hasta tal punto que es convertido en un lugar vacío, lugar que será poblado por diversos yos que se confunden en la conciencia del personaje<sup>36</sup>.

En esta amalgama de relatos que se confunden en la mente del narrador, se hace repetidamente hincapié en que no son los acontecimientos objetivos en sí los que adquieren relevancia (muchas veces se cuestiona cómo se han llegado a conocer los acontecimientos que se narran), sino el impacto emocional que estos hechos han dejado en los personajes. No es la palabra en sí la que contiene un significado; el significado proviene de signos no verbales (un abrazo, una mirada) cuyas sensaciones y connotaciones provocan la relación con el pasado y la recreación de un mundo, fundamentado, pues, en estímulos más corporales que verbales<sup>37</sup>. Este modo de acercarse a la realidad se corrobora por el estado de enamoramiento del que surge el discurso: es a causa del azaroso encuentro entre los amantes protagonistas que el pasado del protagonista es revivido y, consiguientemente, transformado en discurso. El estado de enamoramiento de los protagonistas motiva su sensibilidad despierta y el discurso narrativo está así constituido por la verbalización de un mundo sensorial de gran carga emocional.

Finalmente quiero resaltar el carácter de vuelta a las raíces y a la tradición, tan propiamente postmodernista, que se filtra a lo largo de toda la novela. El

<sup>34</sup> Cito por las siguientes ediciones: Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Planeta, 1991; Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Anagrama, 1992 y Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable*, Anagrama, 1992.

<sup>35</sup> Cfr. p. ej. el siguiente pasaje: "Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía" (Muñoz Molina, 27)

<sup>36</sup> Cfr.: "Entonces mi voz repite para ella lo que me contaron otras voces y me parece que le estoy hablando no de mi propia vida, sino de otro tiempo mucho más lejano del que no es posible que yo haya sido testigo, a no ser que *ese pronombre esconda más de una identidad* o se dilate más hondo y más lejos que mi conciencia y que mi torpe memoria igual que mi cuerpo algunas veces se pierde y se confunde en el suyo (...). Quién recuerda y quién habla, quién veía (...) de quién es el recuerdo o el sueño (...) quién ve (...)" (Muñoz Molina, 87-8, la cursiva es mía)

<sup>37</sup> Esto es un fenómeno que caracteriza todo el texto. Algunos ejemplos explícitos pueden mencionarse: "desde su memoria se transmitieron intactas a la mía a través no sólo de su voz sino de la silenciosa intuición del terror que tantas veces *percibí en sus ojos y en su manera cálida de abrazarme*" (Muñoz Molina, 29; el subrayado es mío)

protagonista Manuel, que se escapa de la Mágina de su infancia por su pobreza y aislamiento con la ilusión de viajar y conocer el mundo, triunfará en el sentido de que la ilusión del adolescente se convierte en realidad. Sin embargo, la vida errante por el mundo le produce un profundo desarraigo que sólo solventará volviendo al pueblo de su infancia para recordarlo y recrearlo<sup>38</sup>. Sus raíces se encuentran en las voces de sus antepasados que vibran en su memoria, un mundo antiheroico, personal y restringido, pero sumamente vital como consecuencia de que emana del mundo de la emoción. Es el estado de enamoramiento del protagonista lo que enriquece su experiencia del pasado, no la convicción intelectual de los grandes valores que pudieran existir en la vida apartada de un pueblo andaluz<sup>39</sup>. El *locus amoenus* de Mágina lo es por la percepción parcial, individual y emocional de un pasado particular, compartido y enriquecido con el diálogo de voces del pasado que confluyen en la percepción de los dos protagonistas enamorados. La indeterminación que implica la relatividad y la imposibilidad de comprobar la verdad de los relatos que llegan a su memoria<sup>40</sup>, se suple por la inmanencia de la experiencia emocional que atrae el pasado de los amantes a un momento único y atemporal<sup>41</sup>.

El cuestionamiento epistemológico se encuentra ya en la frase inicial de la última novela de Javier Marías, *Corazón tan blanco*, que comienza: “no he querido saber, pero he sabido (...)” (11), siendo ‘lo que ha sabido’ el contenido de la novela en cuestión. Pero ¿ha llegado a saberlo?, ¿Hay certeza de que lo que ha llegado a conocer es realmente cierto?, ¿Por qué no quiere saber? y ¿qué ocurre una vez que llega a saber lo que en principio no deseaba saber? Son cuestiones, entre muchas otras posibles, que el lector se plantea al iniciar la lectura del libro y que, síntoma de la profunda indeterminación de este texto, seguirá planteándose al concluirlo. En efecto, la indeterminación constituye un

<sup>38</sup> Cfr.: “Huyo en secreto, cumplo con una ficticia aplicación mis tareas, converso en dos o tres idiomas igual que si viajara por países o vidas a los que no pertenezco, sin un minuto de retraso entro en la cabina de traducción que me ha sido asignada, compruebo el micrófono, los auriculares, (...)” (Muñoz Molina, 80; el subrayado es mío)

<sup>39</sup> Cfr.: “Para no perderse en un laberinto de pasados deciden establecer el principio de todo en el testimonio más antiguo que poseen” (Muñoz Molina, 33).

<sup>40</sup> Cfr.: “Miro sus caras y tengo la sensación de que nunca los he conocido verdaderamente, de que nunca he sabido cómo eran, quiénes son fuera y lejos de mí, de qué se acuerdan, qué saben, cómo vivían en las edades oscuras del hambre y del terror, no hace siglos, sino años, no muchos, un poco antes de que yo naciera” (Muñoz Molina, 105)

En otro pasaje en el que el protagonista está recordando los relatos de su abuelo, es consciente de que “no sabe si está recordando o sueña todavía (...), no distingue entre el recuerdo y el sueño, entre las imágenes de su propia conciencia y las que ve moverse en torno suyo o en el televisor: en su memoria se han roto las fronteras y las subdivisiones del tiempo” (id., 111).

<sup>41</sup> Cfr.: “aún no había aprendido a medir el tiempo, a subdividir en semanas, meses y años la eternidad estática y sin modificaciones de la infancia” (Muñoz Molina, 48).

eje principal de la estructuración del sentido de esta novela. El protagonista (Juan) es, al igual que en el libro de Muñoz Molina, un intérprete; pero si en aquél su oficio constituye un rasgo que está en contraposición con el rasgo de su sensibilidad de narrador enamorado y constituye una condición de la que rehuye, en el libro de Marías el oficio de intérprete que tiene el narrador constituye un determinante crucial del discurso: el protagonista, influido por su profesión, no puede evitar escuchar todo lo que se dice a su alrededor, ni puede evitar intentar interpretarlo. Si Manuel experimenta el pasado a través de su propia sensibilidad, Juan vive su propia vida en función de los signos emitidos por quienes le rodean. El vacío que experimenta es consecuencia de la imposibilidad de interpretar todo lo que le circunda en una sociedad saturada de signos:

*El mundo entero habla sin cesar, a cada momento hay millones de conversaciones, de narraciones, de declaraciones, de comentarios, de cotilleos, de confesiones, son dichos y oídos y nadie puede controlarlos. Nadie puede prever el efecto explosivo que causan, ni siquiera seguirlo. Porque pese a ser las palabras tantas y tan baratas, tan insignificantes, pocos son los capaces de no hacerles caso. Se les da importancia. O no, pero se las ha oído. (267)*

La mente humana tiene, sin embargo, una escapatoria ante esta situación neurótica, puesto que puede olvidar. Y es quizá aquí donde el mensaje de Marías llega a lo más estremecedor, pues la concepción que aquí se toma de la experiencia a través de los relatos de los demás es un proceso que tiende a la desaparición: una vez que se pasa de experiencia a relato (a contar la experiencia), el acontecimiento va pasando irremesiblemente al olvido<sup>42</sup>. El discurso versa así, en última instancia, sobre la futilidad del hombre y sobre la paulatina insignificancia de sus experiencias. De esta forma, los hechos más horribles (como el asesinato que el padre del protagonista llevara a cabo de su primera esposa, hecho sobre el que recurre en espiral la narración, constituyendo lo que el narrador no quería saber pero que acabaría sabiendo) no constituyen con el

<sup>42</sup> Cfr.: “Volcamos toda nuestra inteligencia y nuestros sentidos y nuestro afán en la tarea de discernir lo que será nivelado, o ya lo está, y por eso estamos llenos de arrepentimientos y de ocasiones perdidas de confirmaciones y reafirmaciones y ocasiones aprovechadas, cuando lo cierto es que nada se afirma y todo se va perdiendo” (Marías, 294). De hecho esta afirmación es cuestionada en la perspectiva de Luisa que sigue directamente a la anterior cita en la narración: “a nada se le pasa el tiempo y todo está ahí, esperando a que se lo haga volver” (Ibid.). Sin embargo la relación de la pareja no es, como en la novela de Muñoz Molina, inmanente, de forma que lo pensado y experimentado por la otra persona no constituye una experiencia sino un relato, esto es, algo ajeno y que se acaba diluyendo y perdiendo, pues el pasado “dejará de existir del todo muy pronto, en todo caso, cuando a Ranz le llegue la hora y Luisa y yo no seamos capaces de recordar más de lo que nos ha ocurrido y lo que hemos hecho, y no lo que nos han o ha sucedido a otros o han hecho otros” (Id., 293-4, en todas las citas las cursivas son mías y la perspectiva narrativa de Juan).

devenir del tiempo otra cosa que un relato, el cual, para la generación que no lo experimenta sino que sólo la oye relatada, no constituirá sino una anécdota que acabará en el olvido. Pienso que el texto de Marías plantea dos cuestiones fundamentales. La primera de ellas es el cuestionamiento de la libertad del hombre, pues éste está condicionado por su entorno, por los relatos que le rodean y sobre los que no puede influir (Juan no quiere saber pero acaba sabiendo). Sin embargo, el hecho de llegar a conocer no implica llegar a adquirir una mayor experiencia, pues las experiencias de los demás no nos sirven, constituyen meros relatos que acaban en el olvido, según la cosmovisión de Marías.

El discurso de Marías puede, pues, entenderse como una deconstrucción de los grandes relatos sobre la emancipación del hombre (el hombre no puede acceder a la libertad), o sobre el progreso (no podemos sacar partido de nuestras experiencias sino que éstas se acaban convirtiendo en relatos que terminan por ser olvidados), deconstrucción que Lyotard caracterizara como la transformación hacia la episteme postmoderna. El mundo es un caos de signos sobre los que el hombre no puede llegar a un orden<sup>43</sup>. Juan lleva una vida sumamente ordenada en su cotidiano devenir, en radical oposición a este caos universal de signos que escapan a su comprensión. Los signos están fragmentados entre sí y, al contrario de Muñoz Molina, no hay una mente que, a través de la capacidad emocional, transforme el caos universal en un mundo pequeño y personal, pero vital y coherente<sup>44</sup>.

En este discurso no hay tampoco una actitud destructiva ante la frustración de nuestras limitaciones o ante el discurso autoritario, como la mantenida por los autores narrativos de la década de los sesenta. En el mundo de Marías no resta sino una profunda resignación ante estas limitaciones y el hombre se constituye en un ser en el tiempo, en una repetición cíclica con variantes de los mismos acontecimientos. A diferencia de la generacton mayor, se ha asumido

<sup>43</sup> No es sólo cuando una experiencia pasa a otra generación o a otra persona que se va diluyendo su rasgo de experiencia y convirtiéndose en relato. La proliferación de signos y de relatos crea el confusionismo en la mente anciana de Ranz (el padre de Juan): "llega un momento en el que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que se ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es milagroso que lo normal sea que distingamos, distinguimos bastante a fin de cuentas, y es raro, todas las historias que a lo largo de una vida se oyen y ven, con el cine, la televisión, el teatro, los periódicos, las novelas, se van acumulando todas y son confundibles" (Marías, 253)

<sup>44</sup> El pasado surge en ambas novelas como consecuencia de una relación de pareja. Pero en *Corazón tan blanco* no se trata de la livianidad del sentimiento amoroso lo que motiva el recuerdo, sino que es la gravedad de la ceremonia del matrimonio, un matrimonio que no es de amor (el amor, como todo sentimiento, brilla por su ausencia en la prosa de Marías), sino "razonablemente convencional" (Marías, 18). El posible amor es siempre cuestionado pues los contrayentes se describen como "del que cada uno se enamoró o quizá vio las ventajas, ya que no siempre hay un enamoramiento previo, a veces lo hay posterior y a veces no se da ni después ni antes. No puede darse". (Id., 20; la cursiva es mía). Como se desprende de esta cita, el protagonista-narrador no es un personaje emocional, sino frío, distanciado y razonador, que se resigna a una relación no sentimental.

la futilidad del hombre como un rasgo ontológico y, consecuentemente, inquebrantable<sup>45</sup>.

La futilidad del ser humano se encuentra asimismo reflejada en la novela de Carmen Martín Gaité *Nubosidad variable*. En este largo relato la metáfora recurrente para describir la experiencia del ser humano la constituyen las nubes, en continua transformación, escapadizas e inasibles ya que nunca toman una forma definitiva<sup>46</sup>. La perspectiva de las dos narradoras es distinta a la de las novelas de los otros dos autores, como consecuencia de que la autora pertenece a otra generación tomando esta perspectiva. De esta forma la trama de la narración consiste en el vacío experimentado por dos mujeres acomodadas que en su madurez reflexionan sobre sus vidas, sobre la nostalgia de la juventud y sobre el fracaso en su vida sentimental como consecuencia de la falta absoluta de comunicación<sup>47</sup>.

El fracaso matrimonial de Sofía y el sentimental de Mariana, se ven disipados sólo mediante la literatura: las dos protagonistas escriben sus experiencias y sus recuerdos, intentan reorganizar su vida mediante la anotación de los múltiples fragmentos que constituyen la realidad percibida<sup>48</sup>. En la escena final se encontrarán las dos protagonistas y decidirán juntar sus fragmentos<sup>49</sup> compo-

<sup>45</sup> Resulta muy característico del libro de Marías uno de los rasgos del postmodernismo que señala Navajas, para quien el interés y la grandeza de la literatura postmoderna "consisten en haber hecho del sujeto condenado a vivir en el ámbito estrecho de sus límites culturales, lingüísticos y psicológicos un ser amargamente lúcido. Le ha proporcionado una estrategia de supervivencia a partir de una honestidad sombría. (...) Para el hombre ya muy próximo al tercer milenio es imposible la ingenuidad" (Navajas, 1987:38).

<sup>46</sup> Cfr.: "El alma humana se parece a las nubes. No hay quien la coja quieta en la misma postura" (Martín Gaité, 126). En otro pasaje se compara el carácter imprevisible, aleatorio y caprichoso de las nubes al humor, pero la imagen tiene, por su recurrencia y por la propia estructuración del sentido del texto, una significación más amplia sobre la percepción humana: "el humor, ya se sabe, está sometido a fluctuaciones imprevisibles, como elemento gaseoso que es y de índole caprichosa, igual que las nubes" (Id., 292).

<sup>47</sup> Sobre la soledad como consecuencia de que cada ser no puede comunicar lo más hondo de sus sentimientos se recurre en el texto: "al fin y al cabo, Sofía, compañerita que fuiste de mi alma, por más vueltas que le demos, todo es soledad." (Martín Gaité, 130). Esta soledad está íntimamente conectada con el afán de escribir y es por tanto elemento fundamental del genotexto: "Acepté mi streaptease solitario y comprendí que no tengo más refugio que el de la escritura. Silvia sabe mejor que nadie que siempre estamos solos, y mis intentos fallidos por hacerme entender eran la mejor prueba" (Sofía narra; Id., 139).

<sup>48</sup> A modo de ejemplo pueden darse las siguientes aseveraciones de las protagonistas: "mi patria es la escritura" (Mariana narra; Martín Gaité, 143); "Quieres entrar conmigo, Mariana, en el recinto del cuento?" (Sofía narra; Id., 150). La escritura y la tradición literaria constituyen así el "salvavidas" (Id., 262) de estas mujeres.

<sup>49</sup> La fragmentación de la percepción de nuestra realidad es tema recurrente que adquiere varias imágenes en el texto, como la del espejo roto: "por ahí derivé a pensar en lo enredoso de cualquier empeño de escritura que pretenda coherencia sin renegar de lo anacrónico, y en lo que dijiste de los espejos rotos, y en la relación que guarda el argumento de un mensaje con la situación del que lo recibe, y en Roland Barthes *-Le plaisir du texte-* (Martín Gaité, 59)

Otra recurrencia es la concepción de la memoria fragmentaria que se encuentra en el diálogo entre madre e hija (Sofía y Encarna): Pero esa historia (...) si no se la cuentas a alguien o no la escribes, tam-

niendo la novela que el lector tiene entre sus manos, dejando al lector la labor de entrecruzar los fragmentos de los pequeños relatos más o menos triviales (los problemas de fontanería de Sofía, los aburridos cocktails a los que asiste, sus superficiales relaciones con los hijos mayores, su añoranza del pasado estudiantil, el fracaso matrimonial, etc.) sobre las que se sustentan las vidas de estas dos mujeres acomodadas. Pero el lector difícilmente se verá embaucado en el entusiasmo que sienten las protagonistas en la escena final en la que conjuntan sus relatos para darles una unidad en un texto conjunto<sup>50</sup>: las experiencias de cada individuo, parece ser el legado final del texto, no son compartibles si no se han experimentado conjuntamente en la adolescencia o juventud<sup>51</sup>. De esta forma la añoranza, tema recurrente y subyacente, resulta una sensación patética sobre la condición postmoderna de la imposibilidad de contemplar un futuro inimaginable, al mismo tiempo que se dificulta una vuelta hacia un pasado que se desmigaja.

El libro de Martín Gaité muestra, en última instancia, que la fragmentación, la desjerarquización, la disipación del yo tan propiamente postmodernistas son ya elementos cliché que no ofrecen novedad y que, consiguientemente, carecen de fuerza comunicativa. A la deconstrucción de los elementos clásicos que lle-

---

bien se olvida y luego sale rota cuando la quieres recordar. O sea que todo se rompe siempre un poco y hay que pegarlo otra vez; qué se le va a hacer, un *cachito de aquí y otro de allá, todos son cachitos*" (Id., 289), y en otro pasaje: "¿Qué me está pasando a mí, si no, desde que empecé estos cuadernos? No me salen mas que cuentos incompletos, todos son cachitos, y los voy uniendo como puedo, pero quedan cachitos para dar y tomar" (Id., 305), la imagen de los cachitos se vuelven a recordar hacia finales del libro: "Como decías tú de pequeña la culpa es de los cachitos, ¡todo son cachitos!, ¿te acuerdas?" (Id., 380). Las nubes que dan título al libro como signo del carácter aleatorio y escapadizo de nuestra percepción se relaciona asimismo con la percepción fragmentaria: "cada nube que miro pasar por delante de mi ventana, cada palabra que oigo y cada libro que me pongo a leer *estalla en mil añicos donde se espejan nuevos fragmentos de vida.: historias despedazadas*" (Id., 305; la cursiva es mía).

En esta experiencia de la fragmentación de la experiencia no hay una prioridad de unos valores sobre otros, de acuerdo con la episteme postmoderna: "todas (las cosas) bullen al mismo tiempo, por mucho empeño que pongamos en evitarlo, lo banal mezclado con lo grave, lo presente con lo pasado, lo necesario con lo azaroso, y que de entender algo es sólo así como se entiende, aceptando esa misma confusión como pista valedera. Por eso es tan difícil escribir una novela" (Id., 158)

<sup>50</sup> Esta unidad no deja de ser una unidad fragmentada y desordenada, coherente con la concepción vital que del desorden tiene la protagonista Sofía: "a mí, el desorden, en principio, no me desagrade, *Son huellas de vida*" (Martín Gaité, 73; la cursiva es mía). Consecuentemente no hay un principio de selección en la escritura pues tampoco lo hay en la vida: "De pronto me hace ilusión *meter lo que sea* como ella me aconsejó el otro día en el cóctel, como me decía también cuando éramos pequeñas y me pedía que le contara cuentos, sigue, *sigue por donde sea*" (Id., 76; la cursiva es mía). Cfr. también: "Poner la vida por orden. Y no siempre se puede" (Id., 156)

<sup>51</sup> La novela surge como consecuencia de un encuentro casual entre las dos protagonistas que deciden escribirse. El único objetivo que Sofía encuentra a su propia escritura fragmentada es el de que su amiga un día los lea y comparta su experiencia: "El único final un poco feliz de estos cuentos incompletos será el de poderse los entregar algún día a alguien que sonría entre lágrimas al recibirlos" (Martín Gaité, 305).

vara a cabo la generación mayor de escritores españoles en los años sesenta, vino una reacción de recreación de mundos fantásticos en los que la metáfora recurrente es la percepción de la vida como un relato. Esta concepción se encuentra idealizada como consecuencia del enamoramiento en el libro de Muñoz Molina, mientras que en Marías nos encontramos con un mundo fragmentado, desnaturalizado y en el cual la personalidad individual se acaba disipando. En la novela de Martín Gaité el recurso a la escritura como salvación ya tiene el eco de varias generaciones con la misma aseveración y el lector se siente ajeno al mundo transmitido que resulta tan privado que sólo parece causar emoción en las propias protagonistas. En definitiva, los rasgos de indeterminación (fragmentarismo y la desintegración) son mucho más marcados que los de inmanencia (creación de una cohesión personal integradora de los elementos fragmentados), y vienen a mostrar los graves peligros que conlleva una literatura de la superficie, en la que el culto a la experiencia inmediata no intelectualizada se va disipando según las claves de esta concepción le resultan conocidas al lector y se convierten en meros clichés.

A fin de cuentas puede concluirse que no sería extraño que en los tiempos actuales se sucedieran una serie de tendencias que rápidamente se sustituyeran unas a otras, pues la fugacidad parece ser el signo de nuestra época. En última instancia quizá la aportación de Martín Gaité sirva como manifestación de que el discurso postmodernista no es sino epigonal respecto a los valores de la modernidad, y que el pesimismo como consecuencia de la sensación de incapacidad ante el caos de signos de la sociedad postindustrial y ante la falta de una autoridad en la que se pueda tener fe en un futuro, no es, a fin de cuentas, otra cosa que un sentimiento finisecular.

En cualquier caso, las aportaciones de los escritores de la generación de los años setenta constituyen un importante acercamiento a las tendencias occidentales del postmodernismo, por un lado, y una asimilación de los elementos fantásticos y lúdicos aportados por la narrativa hispanoamericana, por otro, que sin duda han enriquecido y ampliado la concepción del género narrativo en España.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASÍS GARROTE, M. D. (1991). *Última hora de la novela en España*. Madrid:Eudema.
- BARELLA, J. (1987). *Después de la modernidad*. Barcelona:Anthropos.
- BENSON, K. (1989) *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Estocolmo: Akademitryck.
- (1992a). "El motivo de la guerra en el discurso narrativo de Juan Benet". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona:Universidad de Barcelona, I:1681-1691.
- (1992b). "Experimentalismo frente a narratividad". *XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Irvine:Universidad de California, en prensa.
- (1993). "La ironía en la narrativa española actual", *Anales del Instituto Iberoamericano*, Göteborgs Universitet.
- BERTENS, H. (1986). "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey", Fokkema & Bertens Eds. 1986:9-51.
- ECO, U. (1977). *Tratado de Semiótica general*, Barcelona:Lumen. 4ª ed.
- (1988). "Apostillas a *El nombre de la rosa*", *El nombre de la rosa*. Barcelona:Lumen: 633-664.
- FOKKEMA, D. W. (1984). *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam y Philadelphia: J. Benjamins.
- FOKKEMA, D. W. & BERTENS Eds. (1986). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins.
- FOSTER, HABERMAS, BAUDRILLARD et al. (1983), *The anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington:Bay Press. Trad. esp.: *La postmodernidad*. Barcelona:Kairós, 1985.
- GRAFF, G. (1977). "The Myth of the Postmodernist Breakthrough", Bradbury, M. Ed. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Glasgow:Fontana Books, pp. 217-249.
- (1979). *Literature Against itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago:Chicago University Press.

- HASSAN, I. (1975). *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana:University of Illinois Press.
- (1983). "Ideas of Cultural Change", Hassan, I. & Hassan, S., 15-39.
- (1985). "The Culture of Postmodernism", 2/3:119-131.
- HASSAN, I. & Hassan, S. (1983). *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*. Madison:University of Wisconsin Press.
- KERMODE, F. (1968). *Continuities*. London:Routledge and Kegan Paul.
- MCHALE, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.
- LYOTARD, J. F. (1984a). "Postmodernism or the Culture Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, Oxford.
- (1984b). *La condition postmoderne*. Paris.
- NAVAJAS, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*. Barcelona:Editions del Mall.
- OWENS, Cr. (1983). "El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo". Foster, Habermas, Baudrillard *et al.* (1983).
- SANZ VILLANUEVA, S. (1986). "Últimos narradores españoles", *Las nuevas Letras*, 5.
- SONTAG, S. (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York:Delta.
- SMYTH, E. J. Ed. (1991). *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London:B. T. Batsford Ltd.
- URDANIBIA, I. (1990). "Lo narrativo en la posmodernidad". Vattimo *et al.* 1990:41-75.
- WASSON, R. (1969). "Notes on a New Sensibility", *Partisan Review*, 36:460-477.