

LA CULTURA DEL ENTRETENIMIENTO Y LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

Gonzalo Navajas
Universidad de California, Irvine

I. INTRODUCCIÓN

En el primer número de esta revista, me refería en el ensayo “Escritura y tecnología: la narrativa castellano-leonesa y la nueva comunicación” a la capacidad ontológica de un segmento de la novela castellano-leonesa en relación con la trayectoria general de la ficción actual (*Siglo XXI*, 1, 2003, 189-202). Mis conclusiones eran ambivalentes, pero destacaban el carácter contrario de esa novela a la anti-esencialización que yo argüía era propia de la cultura contemporánea. Este trabajo, aunque independiente y válido *per se*, puede juzgarse como una segunda parte del ensayo previo en cuanto que lo desarrolla y amplía, explorando nuevas orientaciones y tendencias más allá del campo estricto de la novela castellano-leonesa para adentrarse en la novela española e internacional.

El primer artículo, estudiaba la opción ontológica de la novela, aun siendo consciente de que esa opción tenía un carácter recesivo y se producía crecientemente por vía nostálgica y tangencial. A pesar de ello, yo hallaba en diversos textos de la novela actual vinculada con Castilla y León –Luis Mateo Díez, José María Merino, Jesús Ferrero, entre otros–, segmentos de significación que justificaban la búsqueda de opciones no contingentes en una fase de la historia cultural en la que lo accesorio y efímero, lo accidental, se han convertido en el rasgo predominante y definitorio del momento. Argüir la caña ontológica –sin negar al mismo tiempo, su tentatividad e insuficiencias– es una de las tesis de este ensayo. Junto con Paul Virilio, Cioran y algunos de los teóricos centrales

de la estética de la arquitectura como Peter Eisenman, este ensayo trata de integrar la ultra-temporalidad de la cultura contemporánea, sus problemáticas relaciones con los hechos del pasado, con el deseo de hallar raíces y puntos de conexión de esa cultura con el repertorio cultural histórico. Ultra-temporalidad y provisionalidad yuxtapuestas, por tanto, en mi modelo conceptual, a la necesidad de potenciar la incrustación histórica del hecho literario y cultural actual.

Una observación metodológica. Mi trabajo, además, sitúa metodológicamente la novela dentro del contexto cultural contemporáneo *sensu lato* ya que considera que el hecho novelístico no es autónomo sino que se incluye dentro del discurso general contemporáneo. Opta, además, por concentrarse en un número limitado de textos más que en un panorama amplio pero superficial de la novela actual. Pretendo aguzar así el foco de análisis en un *zoom* hermenéutico que debe producir imágenes y valoraciones críticas más precisamente tipificantes de la novela actual. Mis referencias no serán exclusivamente literarias sino que se extenderán hacia otros medios como el visual y el espacial: cine y arquitectura, en particular, servirán para centrar la discusión en torno a la naturaleza y el desarrollo de la novela actual. ¿Qué es esa novela? ¿Cuáles son sus principios constitutivos? ¿Cuál es el alcance de su impacto en la sociedad contemporánea? ¿Sigue siendo escribir novela una actividad intelectualmente relevante e incluso esencial y determinante, como en épocas privilegiadas del pasado o es, por el contrario, la novela ahora un producto más del mercado, dispensable, efímero y destinado a ser sustituido por otros productos más eficaces y persuasivos desde el punto de vista de la comunicación y el entretenimiento colectivos? ¿Merece la pena seguir leyendo novelas como una forma de conocimiento privilegiada –como lo hacemos con *Le rouge et le noir*, *Niebla*, *To the Lighthouse*, *La montaña mágica*, *El proceso* o *Rayuela*–; o, de modo diferente, la novela ha dejado de ocupar irreversiblemente ese espacio privilegiado de exploración intelectual y humana que ocupó en el pasado?

II. EL PARADIGMA COGNITIVO DE LA NOVELA ACTUAL

Ahora que podemos observarlo ya de manera completa y conclusa, podemos afirmar que el siglo veinte fue un período caracterizado por las opciones extremas. Las mayores aspiraciones utópicas para el bienestar colectivo de toda la humanidad yuxtapuestas con la violencia más aberrante. La brutalidad indiscriminada contra el otro interpuesta con la belleza y el refinamiento más exquisito. El *Guernica* de Picasso y las telas gigantescas y perturbadoras de Jackson Pollock junto a la brillantez modernista de Tiffany y Gaudí o la delicadeza de un poema de amor de Pedro Salinas o Jacques Prévert. La novela, un medio receptivo a la fluidez y la transformación acelerada de las estructuras de construcción de la realidad ha respondido, junto con su medio narrativo afín, el cine, a esa evo-

lución. La novela, por lo menos las formas más emblemáticas de esa forma, ha recogido durante las primeras ocho décadas de ese siglo turbulento y creativo los aspectos más sobresalientes de una temporalidad exacerbadamente virulenta y sugestiva. Desde Proust y Unamuno a Kafka, García Márquez y C. J. Cela, la novela ha sido un exponente verbal, coherente y significativamente poderoso, de la naturaleza más profunda de un tiempo.

Ocurre, no obstante, que esa orientación de incorporación de lo excepcional se interrumpa en las dos últimas décadas del siglo. La causa generadora de ese cambio es la irrupción del nuevo paradigma de la comunicación que produce la era digital. Son numerosas las consecuencias de ese nuevo paradigma, pero para este ensayo voy a destacar dos: 1. El desvanecimiento de las divisiones culturales tradicionales y la ruptura de las jerarquías del saber establecidas e impenetrables, entre ellas, en particular, la separación entre cultura elevada y académica y cultura popular y no-académica. 2. La progresiva disolución de la identificación de la cultura con un marco nacional y la penetración de ese marco cultural nacional por múltiples referentes procedentes de centros múltiples del conocimiento que superan el medio nacional.

Un *caveat* al respecto. A pesar de que nos hallamos en un proceso cultural pluralmente inclusivo y global, paralelamente, como he argüido en otros trabajos, ha emergido el hecho de la reaserción de fundamentalismos culturales reduccionistas condicionados por el marco nacional. Ejemplos de actualidad absoluta son la involución antiglobal del nuevo islamismo agresivamente exclusivizante y la reemergencia de los nacionalismos excluyentes en el marco europeo. En ambos casos, la respuesta a la indiferenciación global y multicultural –supuestamente todos pertenecemos a un mismo *corpus* económico y participamos de los mismos iconos y transferencias culturales– es la defensa de lo estrictamente diferencial y único: una versión única y minimizante de una religión o el rechazo de la absorción del pequeño reducto nacional en el marco de las macroestructuras supranacionales. En este último caso, no sorprende que Europa aparezca como una abstracción burocrática que carece de la dimensión emotiva que podría suscitar la identificación del yo con esa entidad.

Mi tesis central es que la novela actual alterna entre la aceptación incuestionada del nuevo paradigma y sus ramificaciones culturales y humanas y la crítica y la resistencia –más o menos matizadas– ante ellos. Este es un fenómeno cultural internacional del que la ficción española participa plenamente con características específicas. Entremos en su consideración.

Un rasgo de la trayectoria intelectual del siglo XX ha sido la alarma del discurso procedente de la cultura elevada de raigambre académica ante lo que se percibía como la invasión de procedimientos y formas culturales espurios que amenazaban el edificio de la cultura convencional. Desde Proust, Adorno y Ortega y Gasset a Heidegger, Cioran y Virilio, entre otros, el siglo XX estu-

vo envuelto en una atmósfera apocalíptica y de temor ante la posible desaparición de los valores y principios que habían servido para constituir la modernidad. El modelo de la cultura transnacional y digital ha llevado esa orientación a sus últimas consecuencias. Esas voces alarmadas emitían una lamentación ante una percibida degradación de valores, lo que Adorno denominaba la invasión de la cultura del entretenimiento, que producía la desaparición del horizonte ontológico del saber humano. No hay ahora ya lamentación ante un hecho que se avecina o espera, acechante, a las fronteras, como los bárbaros acechaban desde los cada vez más porosos límites del Imperio Romano en su última fase de declive. Ahora nos hallamos ante la consumación inequívoca de la devaluación de esos valores. La invasión no sólo se ha producido sino que los invasores se han asentado y han establecido sus conceptos, lenguaje y procedimientos de cultura.

De una amenaza más o menos concreta hemos pasado a una realidad incontestada. Estamos en la era de la cultura visual/oral, episódica y efímera, pero también de alcance inmediatamente universal, frente a los principios de esencialización y selectividad –la cultura para un grupo reducido– que han caracterizado la letra escrita académica. La literatura ha sido uno de los medios que más ha sufrido este cambio de paradigma porque ha entrado en cuestionamiento la supremacía incontestada que la cultura de la letra escrita, como señalaba el Derrida pre-ontológico de *De la grammatologie*, ha gozado en la construcción de la modernidad. De ser un medio privilegiado y sacralizado, la literatura, y en particular la novela, se ha convertido en un medio entre otros, no un definidor de la conciencia de una sociedad nacional –con sus iconos singulares, como Víctor Hugo, Zola, Thomas Mann– sino un vehículo más para articular el discurso contemporáneo. Una novela de última hora, *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón, es el texto que nos servirá para elucidar e ilustrar esta tesis. Las conclusiones que aplicamos a esa novela son extensibles a su otra novela, *Marina*, como a otras novelas de otros autores que siguen una orientación similar.

En primer lugar, está el éxito masivo de esta novela en un ámbito transnacional. Un escritor catalán, residente en Los Angeles, que escribe en castellano sobre un período histórico que abarca gran parte del siglo XX con núcleo central en Barcelona, pero con incursiones a otros medios nacionales. Una narración en principio local que se hace universal y que, con procedimientos y formas procedentes del modelo del romanticismo popular como la novela sentimental, la necrofilia gótica y la *Forza* de lo sobrenatural fatal asciende a los puestos preferentes de la lista de los *bestsellers* mundiales y logra que se interese por ella tanto el público común como el vinculado a la alta cultura y el poder real –y no sólo cultural– de la política. Desde Joscha Fischer, el ministro de asuntos exteriores de Alemania, a los *gurus* de la cultura mediática, esta

novela de casi seiscientas páginas ha captado la atención general. En el mano a mano creciente que disputan las dos lenguas realmente internacionales de la actualidad –el inglés y el español–, *La sombra del viento*, de modo paralelo a *El código da Vinci* o el *Club Dante*, se ha convertido en un hipertexto en el que se proyecta y halla eco la cultura contemporánea española en el contexto internacional.

La investigación de las razones que han provocado este hecho inciden directamente en el núcleo de las premisas del discurso contemporáneo y del paradigma de la ficción en particular. *La sombra del viento* es una forma ficcional creada a partir de la combinación híbrida de significados y formas, espacios y tiempos diferentes, vehiculados por unos procedimientos que recogen la multiplicidad y la diversidad actual. Los argumentos paralelos, el torrente de biografías de personajes que emergen insospechadamente y desaparecen de manera igualmente precipitada, el *potpourri* de componentes estéticos aparentemente incompatibles, la apertura y reapertura de caminos narrativos reexplorados de manera exhaustiva hacen de este texto un objeto estético y cultural que carece de una caracterización precisa y única y es esa imprecisión la que lo abre a una multiplicidad de lectores y lecturas. No es ésta una novela excepcional, ni siquiera es un texto estructural o lingüísticamente convincente. Las repeticiones, la desarmonía de los componentes, la frecuente impericia de la sintaxis y la gramática son demasiado obvias para conferirle una elevación singular. Un análisis crítico riguroso pone de manifiesto insuficiencias numerosas, pero, no obstante, el texto posee un atractivo que se ha hecho esencial en los objetos culturales de la estética posnacional y posmoderna: recoge un repertorio amplio de registros y los presenta con un *packaging* maravillosamente sugerente para un público amplio. Su destinatario no es el segmento crítico de lectores y tampoco el público académico especializado sino un receptor cultural anónimo, dispuesto a aceptar el objeto que se le ofrece sin demasiadas objeciones o preguntas si está presentado de manera atrayente. La envoltura se ha convertido en el objeto último.

Desde esta perspectiva, podría argüirse que *La sombra del viento* responde al imperativo de la literatura popular y que, por tanto, sus cualidades deberían ser juzgadas de acuerdo con los criterios de una estética fundada en la facilidad y la simplicidad, la carencia de ambiciones especiales. Sería ésta, no obstante, sólo una apreciación parcial de este libro. Como en el arte *pop*, desde Andy Warhol a Liechtenstein, en el que la saturación de lo trivial y banal no equivale a su glorificación sino que revela su vacío de significación y le confiere una elevación y una calidad estética que aparentemente no pretende, en *La sombra del viento*, la superabundancia de componentes de la estética popular se compensa con la emergencia de un propósito de crítica política y social. La orientación propia de la literatura de entretenimiento sigue siendo presente

y predominante, pero no es la única. Además de un relato de aventuras exorbitantes, el texto presenta un panorama sociológico de la ciudad de Barcelona en la primera mitad del siglo y lo hace con un propósito crítico. Desde la familia burguesa catalana a los procedimientos de persecución e intimidación del régimen de la posguerra franquista, un criterio de enjuiciamiento moral se hace aparente y, por tanto, la banalidad primera se modifica con una elevación ulterior. Nos trasladamos así desde la literatura banal y de entretenimiento a la literatura ética. Un propósito compensa al otro y contribuye a diversificar los destinatarios primarios de la textualidad.

Ese equilibrio de componentes contrarios es sólo parcial y tentativo ya que el propósito ético es sólo marginal. Más que ante un análisis en profundidad, nos hallamos ante un barniz de crítica que queda diluido en la vastedad de componentes narrativos que carecen de orientación crítica. El procedimiento es válido para todo el libro: ofrecer un poco de todo sin profundizar en ello. Esa orientación produce un perfil de lector diferente del que requería la novela de participación del lector que en la literatura en castellano inauguran Unamuno y Borges y luego convierten en núcleo determinante Rulfo, Cortázar y Juan Goytisolo. En esa novela se esperaba un lector activo que inquiriera hermenéuticamente en los enigmas de la novela y propusiera posibles vertientes de resolución de ellos. En el caso de *La sombra del viento*, el perfil del lector es diferente porque se espera de él la receptividad en lugar de la actividad hermenéutica y la colaboración activa en la gestación del texto. Se pasa de una lectura participatoria que requiere del lector una aportación de su saber para la realización última de la textualidad a una lectura que implica el mínimo de preguntas y un máximo de respuestas preconcebidas. Del texto-interrogación nos movemos al texto-respuesta.

Esa es la razón de la vertiente moral hacia la que evoluciona la narración. Como el comisario Beltenebros de *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina, Fumero –una reduplicación de Beltenebros en *La sombra del viento*– encarna la monstruosidad del poder omnímodo y origina el enfrentamiento bíblico entre las fuerzas del bien y el mal con el resultado, como requiere la tradición de ese enfrentamiento, de la victoria inequívoca del agente de las fuerzas del bien. Es aparente que ese desenlace se presenta deliberadamente con un carácter de ejemplaridad irreversible con lo que la literatura se convierte, como lo habían hecho ya antes los libros y las películas de Juan Goytisolo y Pilar Miró, en un sustituto correctivo de la historia ya que pone en práctica la obra de justicia que no fue posible en la historia objetiva. Los comisarios torturadores, como Fumero, no recibieron en la historia objetiva –realmente ocurrida– la justicia que sus desmanes merecían y el arte asume y suple la insuficiencia de la historia.

Fumero sufre el peso de la justicia y de esa manera el arte reemplaza la acción misma de la historia incapaz de ejecutar los actos que debían haber sido

realizados para remediar los excesos de un poder aberrante. *Beltenebros* realiza ese acto de sustitución ética a través de la mano de un ser ambivalente (Darman) pero últimamente dispuesto a asumir una responsabilidad histórica definida. *La sombra del viento*, de manera característica, lleva a cabo este acto de justicia a partir de la sobredeterminación significativa con lo que se elude de nuevo la participación del lector en el acto de ejecución de la justicia: “Carax no aflojaba la presa. Fumero rugió de rabia y ladeó la cabeza hasta morder el puño de Carax. Le poseía una furia animal. Escuché el chasquido de sus dientes desgarrando la piel muerta y vi los labios de Fumero rezumando sangre. [Carax] desclavó [el puñal] de la pared de un tirón y, ante la mirada aterrada de Fumero, ensartó la muñeca derecha del inspector contra la pared de un golpe brutal que hundió el filo en el panel de madera casi hasta la empuñadura. Fumero dejó escapar un terrible alarido de agonía. Su mano se desplegó en un espasmo y el revólver cayó a sus pies. Carax lo escupió hacia las sombras de un puntapié.” (*La sombra del viento*, 548). La ejecución de la justicia alcanza el carácter de la venganza irrevocable contra todo un periodo de opresión. Con Fumero caen metonímicamente todos los múltiples agentes del franquismo y de ese modo el texto realiza un acto de clausura histórica cuando la propia historia no había podido realizarlo. El pasaje es ilustrativo de otros numerosos pasajes de la novela donde el exceso significativo no deja lugar para la ambivalencia o la indefinición. En este caso, el juego con la multiplicidad de caminos narrativos se cierra de manera absoluta por medio de la muerte de Fumero que replica, en su brutalidad, la conducta sanguinaria que él mismo había practicado con sus víctimas. En otros momentos, la sentimentalidad o la morbidez sobrecargadas definen la textualidad. En cualquier caso, es siempre la sobredeterminación moral la que acaba predominando.

La sombra del viento es un texto emblemático de la vertiente más visible de la novela reciente. Un medio progresivamente devaluado desde la cima de su fase clásica (Flaubert, Clarín, Tolstoi), en la que la novela constituía el medio cultural definitorio, hasta su actual dispersión provocada por la asimilación de otros medios y procedimientos estéticos, más mayoritarios y mediáticamente efectivos, como el cine, la fotografía y los medios audiovisuales de masas. Un medio que no aspira ya a ser la conciencia ni la voz preferente de una época sino que debe aceptar asumir un papel reducido, vinculado con el entretenimiento y, de manera colateral, como ocurre con *La sombra del viento*, con un incipiente y tímido proceso de reflexión. No es éste un papel menor. Resuelto el componente del “*panem*,” las sociedades posnacionales avanzadas tienen como un componente urgente de su agenda colectiva el tema del “*circenses*” y la novela ocupa en este aspecto un espacio sobresaliente.

A diferencia de la novela clásica, el proceso de reflexión de *La sombra del viento* —y de la novela de entretenimiento en general— es de naturaleza episódica.

ca y no llega a convertirse en prioritario. Este es un arte minimizado, *soft*. Uno entre otros, con una particularidad destacada: es emblemático de la antiesencialización y provisionalidad de la cultura contemporánea. Del *roman noir* o la novela detectivesca estrictas, como en Chandler, Hammett o Agatha Christie, hemos pasado a la novela de aventuras con un componente ético que la redimensionaliza y le otorga atributos que hasta ese momento no iban asociados con esa variante de la narratividad. Es como si la conciencia efímera tuviera dudas respecto a sí misma y se repensara replanteándose de manera diferente. Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza habían repotenciado la forma a partir de un componente político y social abierto, como también lo ha hecho recientemente Andrés Trapiello, en *Los amigos del crimen perfecto* (Premio Nadal). Ruiz Zafón reconstruye esa ambición actualizándola. Su orientación se reproduce en otros autores y textos del momento: por ejemplo, Francisco González Ledesma en *Tiempo de venganza* y Alicia Giménez Barlett en *Secreta Penélope*. Se pasa de las exigencias grandilocuentes y pseudoépicas de la empresa política y cultural de la transición a la inserción plena de la sociedad española en el magma de la globalización cultural.

Un fenómeno paralelo al de Ruiz Zafón es Pérez Reverte. En una época que ha sido definida como a-histórica o amnésica por su aversión a la vinculación del presente con el pasado (Lyotard, Baudrillard, Poster), Reverte reabre la historia, pero de nuevo lo hace a partir de un proceso minimizante. La Edad Media o el Siglo de Oro de sus novelas es una historia desprovista de su estructura esencial y convertida en una cadena episódica sin propósito hermenéutico persuasivo. Parecida minimización y esquematización ocurren en la reciente *Carta Blanca* de Lorenzo Silva en donde las guerras del país en el siglo XX—algunas de ellas, como la guerra de Marruecos, fueron una caricatura de los grandes acontecimientos bélicos del siglo—son exploradas de un modo tremendista que ha absorbido el *hype* excesivo de los grandes medios de comunicación de masas en donde la objetividad y la veracidad han sido sustituidos por la dramatización hiperbólica de la noticia. Más allá de la promesa aparente de inmersión en el pasado para recuperar las raíces comunes perdidas u olvidadas, se nos ofrece un sucedáneo del pasado en lugar de la complejidad de la historia (cf. Tolstoi, Galdós).

Puede argüirse que esta incursión en la temporalidad pasada, aunque parcial, muestra al menos una intencionalidad de conciencia histórica y de superación del *hic et nunc* imperativo a que la cultura digital y electrónica nos ha habituado y ha convertido en rasgo definidor de la discursividad cultural. En este modelo del intercambio cultural, el producto *to go*, para ser consumido rápidamente y ser reemplazado por otro producto igualmente desechable, es el predominante. Los textos que se cubren de una pátina histórica cumplen al menos un movimiento compensatorio que recuerda la necesidad de la mirada

temporal. En este caso, la parquedad y el esquematismo de la mirada temporal son superiores a la carencia de ella. Revelan al mismo tiempo la necesidad de la historia frente a la novela joven de la llamada generación X, desde Ray Loriga a Ángel Mañas, que han hecho de la supresión de las huellas temporales, “el mundo de los mayores”, un motivo estructural central.

Lo que la investigación estética y cognitiva posmoderna ha demostrado es que la continuidad histórica es falsificadora e inmovilizadora ya que determina fatalmente el presente y lo somete al *Diktat* del pasado. Al mismo tiempo, ha puesto de relieve que no es posible eludir impunemente la referencia temporal que, con rupturas y modificaciones, irrumpe en el presente para moldearlo. En el medio de la narratividad fílmica, *La mala educación* de Almodóvar pone de relieve de manera persuasiva que los efectos de la represión emergen de maneras insospechadas en el presente y el único método para liberarse de ellos es no ignorarlos sino hacerlos emerger críticamente. En esa película, se hace imperativo conectar el presente de unas figuras torturadas con su pasado infantil y hacerlo no en el vacío del ego freudiano sino en la interconexión con el contexto histórico en el que ese pasado ocurre. Es esta la película de Almodóvar en la que el modo cómico no es el predominante. En ella, las consecuencias del deseo reprimido tienen repercusiones irreparables y es la resolución trágica, en lugar de la *Aufhebung* cómica, la que establece la normativa de toda la película por primera vez en la obra del director. La profundidad de la exploración temporal de esa película (más allá de los comentarios de la crítica periodística del momento de la aparición de la película) no se corresponde con la de Zafón, Reverte o Silva. Todos ellos ponen de manifiesto, no obstante, que el paradigma de la narratividad actual ha empezado a cuestionar, desde espacios ideológicos y estéticos divergentes, la a-historicidad del modelo global y digital ubicado obsesivamente en el presente inmediato y huidizo para el que el pasado es un lastre, una conexión irrelevante con el tiempo. El modelo del marco cognitivo y estético de la narratividad actual incluye, por tanto, la dimensión histórica y temporal con grados diversos de profundidad y prominencia. Está claro, además, que la temporalidad de la ficción del siglo XXI no será solamente un proyecto hacia un desierto temporal global e indeterminado sino que incluirá la referencialidad temporal como un componente destacado.

III. NACIÓN Y POSNACIÓN

Ha cambiado la ubicación de la narratividad escrita en el marco cultural y, con ella, ha cambiado también la posición del escritor y el novelista. Nos hemos distanciado definitivamente ya del modelo romántico y baudelairiano del artista como un *daimon*, una figura singular y excepcional que posee atributos próximos a lo sagrado y sacerdotal. Lejos, por tanto, de Rimbaud, Van

Gogh, Zola, Diego Rivera o Cortázar, el escritor ha pasado de ser la voz excepcional y única de la nación a ser una voz más en un repertorio amplio de voces y medios de expresión y comunicación. De predominio a tener que abrirse espacio para ser oído en la cacofonía de los mensajes innumerables que cruzan los múltiples caminos mediáticos de la red de comunicación. La causa principal de este descentramiento de la voz autorial se origina en el debilitamiento de la nación como marco-frontera del discurso cultural. Junto con la económica, y más que en la política y administrativa, es en esta área donde los efectos de la globalización son más aparentes.

En contra de las predicciones críticamente apocalípticas sobre la globalización, es García Canclini quien ha puesto de manifiesto el poder de ruptura cultural del modelo global. Mientras que el movimiento hacia las estructuras globales políticas se ve obstaculizado por contra-movimientos localistas y estrechamente nacionalistas y choca con los intereses de los políticos profesionales interesados en la defensa de sus prebendas personales (la Bruselas administrativa es el epítome en el caso de la Unión Europea), el movimiento cultural opera de manera más independiente y avanzada. Como es frecuente, en este caso, la ruta cultural precede a la política y puede guiarla y orientarla en el futuro.

De acuerdo con esta nueva realidad, la novela se ha hecho menos local y se ha reconceptualizado de un modo que se corresponde con el debilitamiento –y posible eventual disolución– de la estructura decimonónica del Estado-nación. Para el análisis de este hecho me centraré en tres novelistas: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas a los que juzgo entre los más ambiciosos de la actualidad por su concepto universal y no sólo local de la novela y en los que se evidencia la concatenación directa de la textualidad con los registros más determinantes de la condición cultural actual. En ellos, la novela trata de responder a las incitaciones de la cultura contemporánea y el texto novelístico no se considera como autosuficiente y sólo válido para el paradigma de la literatura sino que recoge la crisis de la letra a la que la revolución de la comunicación ha abocado la literatura. Juzgo que su obra hace en ficción lo que Paul Virilio, Gianni Vattimo, Jacques Derrida o Peter Eisenman hacen en el campo de la reflexión filosófica y estética.

Javier Marías es, a mi ver, el más internacional de los novelistas españoles. Esto es así por dos razones: 1. Tiene una biografía internacional y lo ha hecho no por renuncia de sus orígenes sino por considerar que la experiencia internacional es un modo de expansión y superación de los límites nacionales. A diferencia de Juan Goytisolo, que ha hecho del repudio del origen nacional un motivo central de su obra, en Marías, la crítica de las insuficiencias propias –que puede llegar a ser severa– no impide que sus textos aspiren a ubicarse en el paradigma cultural español aunque con un carácter específico. 2. Sus novelas están ubicadas en un espacio internacional –desde Oxford a Nueva York y

La Habana— y tienen un destinatario que no es solamente el local sino que se extiende a todo el mundo en general. La recepción de su novela en un ámbito que supera lo estrictamente nacional y abarca no sólo al público mayoritario sino al especializado y académico es una prueba. Estos rasgos son patentes en sus novelas a partir ya de *Todas las almas* y *Corazón tan blanco*. Su reciente novela *Tu rostro mañana* corrobora y desarrolla esta orientación.

Esta novela confirma un rasgo determinante de la obra de Marías. Por una parte, se inserta en la *Grande Histoire* e incluye activamente segmentos sobresalientes del repertorio canónico de la historia intelectual. Provee, por ejemplo, una investigación en torno a Andrés Nin —la figura política de la Segunda República— desenmascarando la leyenda negativa urdida en torno a él por los servicios secretos soviéticos. Trata también el tema de la delación y la tortura en la retaguardia de los bandos contendientes durante la guerra civil junto con otros aspectos menos conocidos de ese periodo. En novelas previas, las referencias preferentes eran la literatura clásica en inglés (Shakespeare, Nabokov). Aquí es la historia europea de entreguerras con sus figuras preponderantes como Stalin, Mussolini o Hitler.

No obstante, al mismo tiempo que esta incursión de su obra en la cultura académica de la investigación histórica, ocurre también y con igual importancia y fuerza, la inserción de la cultura popular: lo visual, lo periodístico, el vídeo, la cultura cotidiana. En esta interconexión de elementos dispares y en la ruptura de fronteras culturales taxonómicas reside una de las especificidades más características de su novela. La combinación de elementos dispares no es óbice para que sus textos —que abundan en excursos y digresiones— carezcan de unidad. No es la frivolidad o el estilismo lo que predomina en *Tu rostro mañana* sino el imperativo de la develación de las verdades oficiales. Sus ataques repetidos a la conducta fascista no tanto como un fenómeno político sino como un *LebensStil*, un modo de posicionamiento vital que va más allá de la identificación con un partido político concreto y con las divisiones convencionales entre derecha e izquierda es un ejemplo: “Hay prosas y poesías cuyo estilo es en sí mismo fascista, aunque hablen del sol y la luna y las firmen izquierdistas por autoproclamación, nuestra prensa y nuestras librerías están llenas de ellas. Pasa lo mismo que con los espíritus, o con el carácter: los hay en sí mismos fascistas, aunque los alberguen cuerpos con tendencia a levantar el puño y a sudar la gota gorda en manifestaciones y marchas con filas de fotógrafos abriendo paso e inmortalizándolos como es natural” (*Tu rostro mañana* 74).

La multiplicidad de temas y procedimientos narrativos es un método para revigorizar la memoria política concreta. Un método que se realiza no a partir de la frivolidad sino de principios éticos específicos. Por ejemplo, el análisis de la traición y la delación como parte de la conducta humana en cualquier medio nacional y lingüístico —el Madrid revolucionario de los años treinta o Inglaterra

bajo la amenaza nazi—, forma un núcleo constitutivo de una novela que se niega a aceptar la superficialidad y la inanidad de la escena cultural española —a la que critica como una especie de burda telenovela— y afirma principios estéticos y humanos que trascienden la banalidad de los grandes *media* que se han convertido en los dominadores de la palabra colectiva. La novela de Marías —más allá de sus excesos formales y exabruptos personales— es un revulsivo contra la complacencia en lo fácil y repetitivo en la que han caído segmentos de la vida cultural española. La nación —como ente administrativo y político— se ve superada en Marías por la supra-nación de la cultura, el nuevo ámbito en el que el escritor se aloja por encima de las limitaciones nacionales habituales. Algo similar ocurre también en *Volver al mundo*, de J.A. González Sáinz.

Muñoz Molina ocupa un espacio similar aunque lo hace por la vía clásica. Sus primeras novelas, como *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*, se abrían a la experimentación. A partir de *El jinete polaco* la ficción de Muñoz Molina retorna a las fuentes canónicas, se hace más comprensiva, más estructuralmente cohesiva y transparente, más balzaquiana. Al mismo tiempo, no pierde su orientación transnacional, no tanto por su crítica de las insuficiencias de la vida nacional como por su deliberada inserción en los espacios de la cultura internacional. La *Grande Histoire* se ha instalado en la narratividad de Muñoz Molina y en él, como ocurre con Zola y Thomas Mann, la literatura aspira a acoger a la humanidad por completo. *Sefarad*, por ejemplo, es una relectura reconfiguradora de grandes relatos en torno a la persecución del hombre por el hombre de la que el siglo XX ha sido un tiempo pródigo por excelencia: Kafka, Koestler, Levi, Todorov, una larga lista de narraciones en torno a la destrucción sistemática de la disidencia, del que piensa y actúa de modo diferente de quien ocupa el poder. *Plenilunio* investigaba el horror de la violencia contra el otro por motivos de una conducta personal aberrante. *Sefarad* lo hace a partir de las macroestructuras sistemáticas del miedo y el terror que el pasado siglo llevó al refinamiento más perfecto con la maquinaria de la persecución masiva por motivos ideológicos.

Muñoz Molina se identifica con el proyecto moderno que, desde Montesquieu y Thomas Jefferson a Habermas, cree en la legitimidad de principios éticos vigentes para toda la humanidad por encima del origen nacional, religioso o étnico. Por ello, los sujetos de su búsqueda tienen orígenes nacionales múltiples, aunque estén centrados sobre todo en el medio europeo. Su obra es una llamada asertiva y directa a la superación de la ideología de la nación excluyente que ha producido algunos de los desastres mayores de la historia. Es, además, una descalificación del partidismo y la sumisión de la conciencia propia a los dictados del grupo ideológico que merma las relaciones culturales y sociales del país. Para el narrador de *Sefarad* los relatos mínimos del sujeto individual son más auténticos que las grandes crónicas oficiales de la nación preparadas

por los profesionales de la historia al servicio de un partido o una ideología. En el anonimato y la marginación se halla la mayor legitimidad para la narración: “Pero yo ... me pregunto qué historias sabrán [algunos viajeros anónimos observados por el narrador] y no cuentan, qué novelas lleva cada uno consigo, de qué viajes vividos o escuchados o imaginarios se estarán acordando mientras viajan en silencio a mi lado, un poco antes de desaparecer para siempre de mi vista, caras ni siquiera recordadas, ... como la de Franz Kafka en el expreso de Viena o la de Niceto Alcalá Zamora en un autobús que recorre los paisajes desolados del norte de Argentina” (*Sefarad* 62).

La pequeña y la gran historia entremezcladas: el sujeto individual desconocido a la par que las figuras públicas. Todos equiparados por la intencionalidad de la narración que se dirige a ellos con un interés igual. Creo que esta disposición genuina a escuchar las narraciones en principio triviales de los demás y concederles la dignidad de la textualidad escrita confiere a *Sefarad* una especificidad relevante dentro del panorama de la novela actual. Muñoz Molina proyecta en sus novelas narradores con muchas cosas que decir y lo hace con un lenguaje de una precisión y elegancias clásicas al servicio de una narratividad fluida y transparente. Al leer sus últimos textos, como *Sefarad*, el lector puede sentir nostalgia de los primeros relatos en los que la enjundia del tema estaba compensada por la vitalidad aleve de lo visual y musical, el jazz, el *black cinema* de la Edad Dorada de Hollywood. En *Sefarad*, el peso de la historia es inmenso, a veces de difícil asimilación: hay que enfrentarse a todas las injurias y abusos de una época sin que haya apertura a lo cotidiano y ligero. La preocupación ética puede llegar a hacerse asfixiante. De la desmemoria de un tiempo patológicamente obsesionado con el presente pasamos ahora a la absoluta presencia de todos los grandes hechos que han desgarrado nuestro tiempo, como si el *Wieder niemals*, que figura a la entrada de algunos campos de concentración nazis y es todavía la inspiración para eludir la repetición de los innumerables magnicidios del siglo XX, presidiera y guiara cada frase de la narración. La Historia de la Humanidad guía la narratividad de principio a fin.

Como Marías y Muñoz Molina, Vila-Matas supera también los límites locales pero lo hace con la distintividad de la vía irónica y humorística. En *El viaje vertical*, el protagonista, Mayol, inicia su autoexilio en las antípodas del mundo claustrofóbico de una Barcelona para él culturalmente *étouffante* y halla, paradójicamente, en la isla de Madeira la vía para una expansión de su yo mermado por unas circunstancias culturales inviables. Mayol experimenta la marginación de la marginación. Se aleja del confortable hogar de la burguesía catalana imperante y lo hace no hacia el centro de la cultura europea, Francia o Alemania, adonde tradicionalmente se ha dirigido la diáspora cultural española sino hacia Portugal, un medio tradicionalmente menoscabado por

el discurso cultural español. Pessoa y Queirós son los referentes para este exiliado de un mundo que menosprecia y del que desaparece para siempre: “Me he hecho judío, de la rama jasídica. De Cataluña me acuerdo, pero ya me dirás tú dónde está. Me dedico a la cultura sin disciplina, doy conferencias sobre las islas y su mitología... voy a ser protagonista de una novela, pinto puertos metafísicos con muchas palmeras que a veces parecen saxofones y otras recuerdan la silueta de Kim Novak” (*El viaje vertical*, 241). Los antihéroes autoflagelantes y mordazmente corrosivos de Vila-Matas han roto las ligaduras con el mundo de las ideologías desbancadas de nuestro tiempo y proclaman la utopía de una cultura internacional y a-céntrica compuesta por una gran biblioteca de todo el saber posible en la que tienen cabida el gran repertorio clásico de la cultura junto con los textos y objetos culturales no convencionales que subvierten con su mera presencia la estabilidad del orden cultural prevaleciente. Mayol fundamenta su acción subversiva en una lucha subterránea y clandestina contra el adocenamiento y la vulgaridad de un mundo hecho de lugares comunes y conceptos corrompidos por la retórica de los políticos profesionales y los *mass media*.

IV. LA RESISTENCIA AL STATU QUO

Mayol es un resistente mitómano y heroico, refugiado quijotescaamente en la venta/castillo inexpugnable de la gran literatura como opción cognitiva y filosófica privilegiada. Su ironía y su autocritica son tan devastadoras contra el statu quo cultural como los ataques directos de Marías y la elaborada *BegriffGeschichte*, la Historia novelada de Muñoz Molina. Desde posiciones diferentes, los tres autores han declinado el compromiso con un mundo cultural trivializado y han optado por la resistencia y la oposición al statu quo cultural explorando vías alternativas. Otros textos recientes que, desde perspectivas divergentes, producen espacios personales íntimos e inexpugnables a las convenciones culturales habituales son *El heredero* de José María Merino, *La vida invisible*, de Juan Manuel de Prada (Premio Primavera de novela, 2003) y *La loca de la casa* de Rosa Montero.

Esta aserción conduce a la consideración del otro fenómeno cultural de la novela española de los últimos años: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Como el propio Cercas reconoce, el éxito extraordinario de esta novela ha sido inesperado y sorprendente. A diferencia de *La sombra del viento*, no obstante, en este caso, las causas del éxito son más difícilmente explicables, ya que Cercas se adentra sin reservas en los episodios magnos del siglo XX, desde la Guerra Civil a la segunda guerra mundial y hace de ese medio el núcleo significativo de su novela. No parece éste, en principio, un tema compatible con el paradigma de la facilidad y la ligereza conceptuales que caracteriza el modelo

de la cultura del entretenimiento. Ruiz Zafón elige temas potencialmente grandes, pero los mantiene en un registro menor, edulcorados y reconceptualizados según el lenguaje de un público mayoritario. Es como ver *El halcón maltés* o *El ciudadano Kane* en technicolor y super-estéreo. La copia del original pierde la intensidad y la persuasión significativas en la reconversión y nunca consigue que nos olvidemos del referente primordial que la origina y condiciona.

De modo diferente, *Soldados de Salamina* no elude la dimensión de grandeza apocalíptica y trágica de la Guerra Civil y sus aledaños históricos e ideológicos. Este es un texto en el que no se ahorra el desgarramiento de ese tiempo y en el que no se reconfigura ese desgarramiento para potenciarlo emotivamente según la dinámica de la acción propia del *thriller*. Es un libro sobre la guerra civil en un momento en el que el tema parecía haber llegado a la exhaustividad, al límite de sus posibilidades. Sus componentes constitutivos parecían condenarlo al olvido rápido: un periodo explorado ya desde todos los puntos de vista; la memoria y la reconstrucción temporal como motivación central. Hay decenas de novelas con similares componentes. Y es precisamente con esos componentes con los que se obtiene uno de los éxitos más sólidos y legítimos de los últimos años. Cercas no abandona su posición de resistencia a la banalización, persiste en su identificación con un concepto cognitivo y ético de la novela, pero desplaza la orientación de la textualidad hacia aspectos menos tratados antes: por ello, la víctima improbable, en lugar de la víctima heroica, es el referente central del libro. Y lo es de manera doble: Sánchez Mazas, como víctima victimizado, vencedor vencido, y Miralles como vencido heroico que elige la negación de su heroicidad como modo de identificación personal y prefiere entregarse al anonimato del exilio. De un tema épico, Cercas hace una novela anti-épica, que explora la naturaleza ambivalente del éxito y la derrota y penetra más allá de la apariencia de la historia para revelar los más aspectos más genuinos de la naturaleza humana.

Mi propuesta es que es esta capacidad para re-escribir un segmento clave de la historia desde unos presupuestos nuevos la que ha facilitado el acceso del texto a un éxito excepcional. Como indica la portada de la novela en la que figura la conocida fotografía de Frank Capa con el militante desafiante de las Brigadas Internacionales en Barcelona, no hay un compromiso en la postura de resistencia a la mediocridad y el minimalismo axiológico de la condición cultural contemporánea. Más allá de la melancolía y la nostalgia hacia un tiempo pasado ideal —que, desde Fredric Jameson a Vattimo, ha modelado la conciencia contemporánea— el libro establece una demarcación ética inequívoca pero se niega a leer la historia según estereotipos convencionales. Es esta nueva postura hermenéutica la que le permite la reubicación de un tema convencional para proyectarlo desde lo local a lo global. La versión cinematográfica de David Trueba desarrolla esta ampliación con procedimientos diversos y, con la

nueva perspectiva que aporta la narradora femenina, abre el relato a una estructura no estrictamente objetiva, en torno a grandes acontecimientos, sino que se adentra en la dimensión de la individualidad subjetiva y el poder del sujeto para ofrecer un testimonio persuasivo de la historia.

CONCLUSIÓN I. LA TEMPORALIDAD APOCALÍPTICA DEL SIGLO XX

Una primera conclusión de este ensayo, la más aparente, es que la temporalidad apocalíptica que ha caracterizado gran parte del siglo XX ha desembocado, en un movimiento pendular de corrección histórica, en la desdramatización y minimización de los grandes movimientos ideológicos y los principios que los sostenían. La modernidad ha producido los mayores logros y las mayores catástrofes de la historia de la humanidad. La Declaración de los Derechos del Hombre y la teoría de la relatividad junto a Auschwitz, el Gulag y el detritus humano de la penosa crónica de la industrialización en los suburbios obreros de Birmingham, Barcelona o México D.F. La estética de lo sublime, vinculada kantianamente al horror y la conmoción emotiva, ha dejado de ser la motivación predominante. Estamos en una fase de deflación ideológica y cultural. La metodología y los procedimientos de la cultura moderna, centrada en torno a la letra, los documentos y los códigos de esa cultura, están amenazados. La novela se ha hecho eco de esta nueva realidad cultural y ha reducido o ha abandonado sus objetivos de ser un método de conocimiento por lo menos tan profundo como la filosofía y otras formas del saber. Como consecuencia de la crisis de la cultura escrita, la novela ha perdido su naturaleza previa, su calidad de producto del mercado ha pasado de ser accidental a primordial, la novela se ha convertido en objeto para utilizar o consumir sin dejar otras huellas o consecuencias que la gratificación de una necesidad inmediata.

Hay otro hecho adyacente. Frente a tendencias que auguran la realización final del proyecto transnacional concebido por las mentes más preclaras de la modernidad (Goethe, Voltaire), se reabre de manera paradójica, el poder excluyente de lo local, lo ancestral y primitivo, lo pre-moderno. En el ámbito español, la película de Julio Medem, *La pelota vasca*, es, en sus mismas exclusiones e insuficiencias, un ejemplo de este hecho contradictorio. En ella, el poder del espacio pequeño pero percibido como propio y prístinamente limpio y armónico frente a la impersonalidad y la confusión de la sociedad global emerge como una contracorriente malthusiana al impulso posnacional de la era de la comunicación sin fronteras.

Objetivamente, con Manuel Castells, Habermas y Gadamer, es posible que no haya demasiadas posibilidades realistas de superación del adocenamiento cultural y la involución hacia la irreflexión anti-literaria de nuestro momento. La mercantilización de la novela, su conversión en un objeto estricto de con-

sumo y mercado, sería una ramificación notable de este fenómeno. Esta primera conclusión arroja, por tanto, un balance desfavorable para la evaluación de la situación de la novela actual.

CONCLUSIÓN II. LA VOLUNTAD ANTIAPOCALÍPTICA

Por otra parte, también hay datos que indican que existen otras opciones más halagüeñas. La misma amnesia histórica que conlleva la fase de la cultura de la comunicación global puede percibirse como una defensa frente al peso de una historia dominada en los últimos quinientos años por el modelo de la supuesta universalidad europeo-americana. Poner ese pasado entre paréntesis, no negarlo, sino posicionarlo provisionalmente en los márgenes es un modo de empezar de nuevo, desde unos presupuestos distintos.

La amnesia no puede ser, no obstante, la posición definitiva. Requiere una *Aufhebung* o sub-lación posterior que la supere. Quisiera postular que el reto de la novela en general y de la novela en español en particular, en los primeros pasos del nuevo siglo consiste, como se advierte ya en algunos de los autores y textos que he analizado, en la reconexión con una temporalidad primordial y en la reinscripción de la vieja cultura de la letra en los nuevos modos de comunicación y realización estética de la experiencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Castells, Manuel. *End of Millenium. (El fin del Milenio)*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.
- Giménez Barlett, Alicia. *Secreta Penélope*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- González Ledesma. *Tiempo de venganza*. Barcelona: Planeta, 2003.
- González Sáinz, J. A. *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Gullón, Germán. *El jardín interior de la burguesía: la novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Marías Javier. *Tu nombre mañana. I. Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Merino, José María. *El heredero*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Montero, Rosa. *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Muñoz Molina, Antonio. *Sefarad*. Madrid: Santillana, 2002.
- Navajas, Gonzalo. *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Nesbitt, Kate, ed. *Theorizing Architecture. (Teorizar la arquitectura)*. Nueva York: Princeton UP, 1996.
- Prada, Juan Manuel de. *La vida invisible*. Madrid: Espasa, 2003.
- Ruiz Zafón, Carlos. *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta, 2002.
- , *Marina*. Barcelona: Edebé, 2003.
- Silva, Lorenzo. *Carta blanca*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004.
- Trapiello, Andrés. *Los amigos del crimen perfecto*. Barcelona: Destino, 2003.
- Vattimo, Gianni. *Oltre l'interpretazione. (Más allá de la interpretación)*. Bari: Laterza, 1994.
- Vila-Matas, Enrique. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Virilio, Paul. *Un paysage d'événements. (Un paisaje de acontecimientos)*. París.: Galilée, 1996.